

# Les agréments du chant français au

## XVIIIe siècle

### Introduction

La représentation de "Les Indes galantes" de Jean-Philippe Rameau par le Centre lyrique de Wallonie, il y a quelques années, a été l'occasion de mon premier contact direct avec la musique française du XVIIIe siècle. En étudiant et en écoutant cette oeuvre ainsi que des enregistrements de la musique de cette époque, j'ai désiré en savoir davantage sur l'interprétation qu'il convenait de lui apporter. Il m'apparaissait que les ornements, souvent supprimés ou réduits au minimum - quand ce n'était pas pis encore - n'étaient pas des ornements vraiment français. Et je me suis posé la question : Pourquoi les interprètes sont-ils placés devant un tel dilemme par la musique vocale française du XVIIIe siècle ? Il m'est apparu que c'est essentiellement parce qu'une tradition fort ancienne, celle de l'improvisation, est aujourd'hui oubliée ou méconnue et parce que, d'autre part, notre éducation musicale actuelle est telle que si les notes ne sont pas expressément écrites par le compositeur, il ne faut rien faire de plus !

Certes, les problèmes de l'interprétation sont multiples et fluctuants, mais si nous remontons aux sources, nous devons pouvoir résoudre la plupart d'entre-eux. Par exemple, les problèmes de mouvement et d'inégalités sont en partie résolus dans les traités anciens. En discuter ici nous écarterait par trop de notre sujet. Je dirai seulement, concernant les inégalités, que les règles sont énoncées dans beaucoup de traités anciens. Un résumé des problèmes qu'elles posent se trouve dans "L'interprétation de la musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles", Colloques internationaux du C.N.R.S., n°537, par M. Jean Saint-Arroman. La question du mouvement à donner à une oeuvre est beaucoup plus fluctuante. C'est ainsi qu'on peut lire dans le traité de Jean Rousseau, "Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique", Paris, Ballard, 1691 (4e édition) : "On demandera peut-être ici à quoi l'on peut connoître le véritable mouvement d'une Pièce de Musique; mais cette connoissance est au dessus de tous les discours que l'on pourroit faire sur ce sujet; c'est la perfection de l'art, où l'on ne peut arriver qu'à force de pratique et de génie pour la Musique. Cependant, si l'on entend exécuter une Pièce de Musique par des personnes différentes, dont les unes entreront dans le véritable mouvement et les autres n'y entreront pas, on distinguera facilement quel mouvement sera le véritable".

Dès lors, on peut se poser deux questions : "Pourquoi chercher à reconstituer une exécution qui soit historiquement correcte, puisque nous n'avons plus les mêmes instruments ni les mêmes techniques, ni les mêmes voix, ni le même goût ?" et d'autre part : "Peut-on espérer obtenir un résultat satisfaisant ?"

François-Joseph Fétis répond à la 1e question dans sa "Méthode des Méthodes" par ce conseil : "Le style d'exécution ne peut consister qu'en une seule chose : rendre chaque oeuvre selon la pensée qui l'a créée". Quant à la seconde question : "Peut-on obtenir un résultat satisfaisant ?" je vais essayer d'y apporter un premier élément de réponse.

## Apport des traités de Jean-Philippe Rameau

J'ai commencé mes recherches sur les agréments du chant français au XVIIIe siècle dans les traités de Jean-Philippe Rameau qui, pour moi, est à la fois un théoricien et un compositeur représentatif du XVIIIe siècle français tout entier, ceci surtout parce que sa philosophie de l'art coïncide avec celle de son époque. C'était vraiment un esprit universel; ne dit-il pas : "Embrasser un goût national plutôt qu'un autre, c'est prouver qu'on est encore bien novice dans l'art" (Code de Musique pratique, p.XVI).

Rameau a résumé toute son époque dans son oeuvre. Ses ouvrages théoriques et ses écrits ( plus de 2.000 pages !) témoignent d'un philosophe et d'un pédagogue averti. Dans leur ensemble, ses opéras et ses opéras-ballets ne montrent sans doute rien de bien neuf. Par contre, la manière dont il traite leurs parties constitutives sont d'une profonde originalité. Les agréments avaient leur place dans sa technique de chant et Rameau donne des conseils profitables dans ses "Réflexions sur la manière de former la voix", publiées dans le Mercur de France en octobre 1752 et dans sa "Méthode pour former la voix", chapitre III du "Code de Musique pratique" de 1760.

Pour Rameau, l'art de bien chanter consiste "...à conserver dans les mouvements la souplesse naturelle",... Un manque de souplesse est visible dans une main par les doigts crispés, sur la figure par une grimace. Ces crispations, dit-il, produisent des chevrottements dans la voix, "...des mauvais sons, des inégalités entre-eux, des défauts de justesse et de flexibilité". Pour corriger ces déficiences, il faut que le chanteur s'observe. "Songeons, dit-il, à procurer à chacune de ces parties toute la précision et toute la facilité dont elles sont capables dans leurs mouvements, avant que de nous livrer à une exécution à laquelle elles ne pourraient se prêter sans quelque contrainte ou effort". Rameau termine cet article du Mercur en disant : "Combien de belles voix perdent tout leur mérite faute d'en savoir tirer le son, faute d'en savoir rendre les sons égaux dans toute son étendue, faute de justesse, faute de flexibilité? et par conséquent combien de talents enfouis par un seul de ces défauts ?"

Dans le "Code de Musique pratique", Rameau entre dans les détails en parlant du goût et en donnant des exercices nécessaires pour former la voix. "On ne peut donner de la voix, mais on peut procurer les moyens d'en tirer les plus beaux sons dont elle est capable et de la rendre flexible..." (p.14). Avant de commencer les exercices, il recommande de l'équilibre et de la décontraction: "Il faut être droit sur ses pieds ... se tenir avec grâce et sans gêne, se bien examiner, sentir une grande aisance dans toutes les parties du corps" (p.14). Rameau propose alors les exercices suivants, que nous résumons :

- 1- Filer les sons :
  - pour développer le souffle
  - la force du vent doit être proportionnée à chaque degré du son.
- 2- Filer des sons par demi-tons
  - pour augmenter l'étendue
  - on remarque le degré de vent pendant lequel le son est dans sa plus grande beauté, soit par la force, soit par le timbre.

3- Des roulades d'une ou de deux octaves

- qu'on les sente se former sans le moindre effort
- on prend pour modèle celles qui se trouvent dans les airs français et italiens.

4- Trils (sic)

5- Ports de voix

6- Coulés. Nous parlerons plus loin de ces trois exercices.

Après avoir exposé sa méthode pour former la voix, Rameau donne cet avertissement : "Je ne donne aucun exemple de roulades, trils et ports de voix parce que la jeunesse a besoin de Maîtres dans tous les cas de la Méthode, et pour peu qu'on ait quelques idées du chant, on est au fait de ces différens agréments" (p.19)

Heureusement, si Rameau ne donne pas d'exemples des agréments vocaux, il indique sommairement comment il faut les faire. Par exemple ceci : "Le Tril commence par la note supérieure et finit par l'inférieure; le contraire est pour le port de voix" (p.20)

On possède deux tables d'agréments pour les pièces de clavecin de Rameau mais, vu la nature de l'instrument, on ne peut pas les appliquer directement à la voix. Néanmoins, ces tables sont utiles à titre de comparaison. Nous devons donc chercher ailleurs des exemples d'agréments vocaux. Dans son "Traité de l'Harmonie" de 1722, Rameau suggère pour cela de consulter les praticiens contemporains. Quant aux connaissances fondamentales de la Musique, dit-il, on les "trouvera parfaitement bien expliqué(es) dans les livres de Messieurs de Brossard, Loullier, L'Affilard et autres, n'ayant d'ailleurs guère de musiciens qui ne soient capables de l'enseigner; c'est pourquoi nous n'en rapporterons ici aucun exemple, supposant que l'on doit être instruit de toutes ces choses, lorsqu'on veut apprendre la composition ou l'accompagnement" (p.151)

Quelques traités du chant publiés en France entre 1685 et 1775

Suivant le conseil de Rameau, j'ai consulté plusieurs traités publiés en France entre 1685 et 1775 afin d'y trouver la façon de réaliser les agréments du chant tels qu'on les concevait à cette époque. Il s'agit de :

- ROUSSEAU, Jean. Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique. Paris, 1691(4e édition)
- LOULIE, Etienne. Eléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre. Paris, 1696.
- L'AFFILARD, Michel. Principes très faciles pour bien apprendre la musique. Paris, 1717 (7e(?) édition; la 1e en 1685)
- VILLENEUVE, Josse de. Nouvelle méthode pour apprendre la musique et les agréments du chant. Paris, 1733.
- MONTECLEIR, Michel Pignolet de. Principes de musique. Paris, 1736 (Minkoff Reprint, Genève, 1972)
- DAVID, François. Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter. Paris, 1737.
- BERARD, Jean-Baptiste Antoine. L'art du chant. Paris, 1755.

- DUVAL, L'abbé Pierre. ~~Principes de la musique~~ par demandes et réponses. Paris, 1764.
- LACASSAGNE, L'abbé Joseph. Traité général des éléments du chant. Paris, 1766.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Dictionnaire de Musique. 1768.
- LECUYER. Principes de l'art du chant et de la prosodie française. Paris, 1769.
- DARD. Nouveau principes de musique. Paris, 1769.
- RAPARLIER. Principes de musique, les agréments du chant et un essai sur la pronociation. Lille, 1772.
- DUVAL "maître de musique et du goût". Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste, avec goût et précision. Paris, 1775. (Minkoff Reprints, Genève, 1972)

A l'exception de celui de Villeneuve, qui se trouve à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, tous ces traités peuvent être consultés à la Bibliothèque royale à Bruxelles.

Les traités du XVIIIe siècle emploient une nomenclature très variée; les indications qu'ils donnent montrent que, bien souvent, les auteurs n'étaient pas toujours d'accord entre-eux. David (1737) nous dit par exemple: "La cadence ou tremblement est un des plus beaux ornements du chant; il faut la distinguer par le mot de tremblement, pour ne pas la confondre avec la cadence qui se termine par la chute d'un chant". Mais par après, il donne à tous les tremblements le nom de cadence... Duval, en 1764, continue à appeler le tremblement cadence; il soulève lui aussi ce problème de nomenclature:

"D. Tout le monde est-il d'accord sur le nom de cet agrément? (il s'agit du tremblement feint dont on parlera plus loin)  
R. Non: les uns l'appellent brisé, d'autres le confondent avec le martellement et le port de voix feint, parce qu'il fait en descendant ce que ceux-ci font en montant" (p.65)

Les traités que je viens d'énumérer font mention de pas moins de 33 agréments différents, à savoir: l'accent, balancement ou flatté, chute, coulade, coulé, diminution, expression de dépit et de colère, fudée, martellement, passage, pincé, port de voix (appuyé, achevé, doublé, par intervalle, feint, jetté), roulade, sanglot ou plainte ou élans, son filé (son tenu), son filé entier, son demi-filé, son filé (diminué), son glissé, tour de gosier, trait, birade, tremblement ou cadence (appuyé, doublé, feint, molle, jetté, subit).

S'il existe plus ou moins de concordance entre les auteurs pour décrire les agréments, il en va tout autrement des signes qui les représentent. En outre, dans les partitions imprimées au XVIIIe siècle, les signes propres à chacun d'eux sont, dans la plupart des cas et pour des raisons évidentes de facilité pour l'imprimeur, remplacés par une petite croix (+) qui indique l'endroit d'un agrément, mais e, laisse le libre choix à l'interprète. Montéclair nous met en garde à ce sujet: "Il ne suffit pas pour bien chanter le Français de savoir bien la Musique, ni d'avoir de la voix, il faut encore avoir du goût, de l'âme et du discernement

pour donner aux paroles l'expression qu'elles demandent, suivant les différents caractères.

On n'est pas tout à fait d'accord sur la figure ni sur le nom des agréments qui se pratiquent pour la propreté et la variété du chant françois...D'où il s'ensuit que les Maîtres mêmes ne s'entendent pas les uns les autres, et que tel Ecolier qui a appris d'un Maître n'entend pas le langage et ne connoit pas la manière de noter d'un autre" (pp.77-78).

A titre documentaire, on trouvera à la fin de cette étude un tableau extrait du Traité de Villeneuve (Paris, 1733. pp.38-39) et un autre de la "Méthode nouvelle" de David (Paris, 1737). Ils suggérereont au lecteur la signification des principaux signes d'agrément, mais en même temps les différences d'interprétation que leur donnent deux auteurs contemporains. Ils suggèrent aussi ce que l'on attendait de l'art du chanteur, à Paris, vers 1735.

Essai de synthèse des principales données fournies par ces traités à propos des agréments.

J'ai tenté de résumer, dans les quatre "Tables" qui suivent, les principales caractéristiques des agréments, telles qu'elles me sont apparues à la lecture des traités du XVIIIe siècle que j'ai consultés. On trouvera successivement :

- Table I- Signes des agréments
- Table II- Utilisation des agréments
- Table iii- Valeur des notes
- Table IV- Des nuances dans les agréments.

Table I- Signes des agréments

Accent :	ˊ	ˋ	ˆ	˜	˘				
Balancement:	~	∩	∪	∩	∪				
Chute:	\								
Coulé:	ˆ	˜	˘						
Martellement:	v	w	wv	~	∩	v	∩	w	∩
Pincé:	~	∩							
Port de voix:	v	/	∩	∩		appuyé:	v		
						Doublé:	/	∩	
						Feint:	∩		
Hélan (élan):	∩								
Tour de gosier:	∩	∩	∩						
Tremblement:	∩	+	∩			appuyé:	∩	∩	+
						doublé:	∩	∩	*
						feint:	∩	∩	+
						jetté:	+		
						molle:	∩		
						subit:	+	x	+U

Table II - Utilisation des agréments

- Accent - sur une syllabe longue  
- sert de passage d'une note appuyée à une note non-appuyée placée sur le même degré (J.-J. Rousseau)  
- dans les airs plaintifs et aussi dans les airs tendres, jamais dans les airs gays ni dans ceux qui expriment la colère (Montéclair)
- Balancement - sur les notes de longue durée  
- sur une note de repos  
- sur une note forte (Montéclair)
- Chute - dans les chants pathétiques (Montéclair)
- Coulé - lorsque les paroles expriment la colère, ou que le chant est d'un mouvement précipité, on ne coule pas les tierces en descendant.  
- adoucit le chant et le rend onctueux (Montéclair)
- Martellement - dans les morceaux vifs et légers (Duval, 1764)  
- lorsque le chant procède en montant par degrés disjoints ou conjoints (Lécuyer)
- Pincé - sur une note forte (Montéclair)
- Port de voix - Lorsque le chant monte par degrés conjoints  
- On ne le marque pas à tous les endroits où il faut le faire (Montéclair)
- Port de voix (réel) - dans les airs tendres (Lacassagne)
- Port de voix appuyé - sur un mot qui termine un sens, quoique la phrase ne soit pas finie  
- comme deux points ( : ) dans la ponctuation (Lécuyer)
- Port de voix achevé - sur un mot qui termine une phrase (Lécuyer)  
- sur une finale de phrase musicale (Raparlier)
- Port de voix feint - pour lier un membre de phrase à un autre (comme une virgule) (Lécuyer)
- Sanglot / Plainte / Elans -  
- dans les gémissements  
- sur la première syllabe du mot Hélas! et sur les exclamations Ah! Eh! O!  
- dans le chant qui exprime la plus vive douleur, la tristesse, les plaintes, la tendresse, la colère, le contentement et même la joie (Montéclair)
- Tremblement appuyé - on ne le place qu'à la fin d'une phrase (Lécuyer)
- Tremblement doublé - dans les airs tendres où il se trouve beaucoup de passages qui sont marqués par de petites notes (Montéclair)  
- quand elle (la cadence) est suivie des deux petites notes qui se passent sous le nom de la note cadencée (Duval, 1764)
- Tremblement feint - quand le sens des paroles n'est pas fini ou quand le chant n'est pas encore arrivé à sa conclusion.  
- en descendant  
- lorsque le sens d'une phrase est suspendu (Lécuyer)

- Tremblement molle - pour peindre une vive douleur, l'abatement et la langueur  
- en montant ou en descendant (Lécuyer)
- Tremblement jetté - en montant (Lécuyer)
- Tremblement subit - quand la note qui en a le signe n'est pas d'une grande valeur (Duval)  
- en descendant (Lécuyer)  
- plus souvent dans le récitatif (Montéclair)

Table III - Valeur des notes

- Port de voix appuyé - sa préparation et sa terminaison se partagent également (Lécuyer)
- Port de voix feint - La première note passagère prend le nom de la note longue, avec toute la valeur qu'elle devrait avoir (Duval, 1764)  
- quand la petite note prend la valeur de celle qu'elle joint par un coup de gosier assez marqué (Duval, 1775)
- Port de voix - s'il se rencontre une ronde en montant, il faut faire le port de voix sur la seconde moitié de sa valeur (Rousseau, 1691)
- Tremblement appuyé - sa préparation doit durer la moitié de la valeur de la note cadencée et marteler ensuite sur l'autre moitié de sa valeur (David)
- Tremblement appuyé - dans les mouvements égaux, comme à deux ou à quatre temps, etc., tenir le son d'appui la moitié de la valeur de la note sur laquelle on doit battre la cadence et au tiers dans les mouvements inégaux (Bérard)
- Tremblement feint - sa préparation doit durer les trois quarts de la valeur de la note cadencée, et ne marteler que sur l'autre quart de sa valeur (David)
- Tremblement jetté - sans que sa préparation ait plus de durée que la valeur d'une double ou triple croche (David)

Table IV - Des nuances dans les agréments

Crescendo

- Accent - le crescendo précède l'accent (Bérard, Lécuyer)
- Port de voix entier - Il faut soutenir et même enfler plus ou moins le son sur la dernière, selon le caractère du chant (Bérard)
- Tremblement appuyé - la pénultième note aura moins de force que la dernière (Bérard)
- Son demi-filé (Bérard)

Diminuendo

- Chute - tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas, sans s'y arrêter (Montéclair)
- Coulé - expirer doucement dans l'intervalle des deux notes et un peu mollement sur la dernière (Bérard)

Tremblement molle - on la termine en laissant mourir la voix par gradation (Bérard)

#### Crescendo et diminuendo

Port de voix appuyé - le filer avec douceur sur la première des trois parties qu'il faut donner à la durée de la note, enfler insensiblement le son sur la deuxième partie et le faire mourir comme on l'a fait naître, sur la troisième partie (David)

Son enflé et diminué - (Montéclair)

Son filé entier (Bérard)

Tremblement feint - on enfle et puis on diminue le son au-dessus de la note où l'on doit former la demi-cadence (la note d'appuy) (Bérard)

#### Crescendo et piano subito

Port de voix feint - on enfle le son sur la pénultième note... et on escamotte moelleusement la dernière (Bérard)

### Le rôle des agréments dans la musique vocale du XVIIIe siècle et le goût musical

La complexité des problèmes soulevés par les variantes - voire les contradictions - de la nomenclature et de la notation chez les divers auteurs ne doivent cependant pas nous faire perdre de vue l'essentiel, à savoir : quel était au juste le rôle des agréments ? qu'attendait-on d'eux ? s'agissait-il d'un ornement plus ou moins superflu ou de quelque chose d'indispensable à l'expression musicale ?

On peut répondre que le rôle des ornements est de s'intégrer dans la phrase mélodique pour lui donner de la grâce et de l'expression ou pour y jouer un rôle pittoresque if, mais ils sont toujours essentiels. Par leur nature même, ils sont prédestinés à donner à la phrase musicale la flexibilité de l'improvisation. Dès lors, on conçoit que leur subtilité mette en défaut les notations les plus étudiées, qui restent impuissantes à décrire la pensée du compositeur dans son intégralité. C'est pourquoi une partition ne peut jamais indiquer toutes les possibilités d'une exécution artistique. Comme Duval le constatait déjà en 1764 : "la copie serait trop chargée..."

C'est donc à l'interprète qu'il incombe de remplir les vides; il le fera en s'inspirant des tables d'ornements laissées par les compositeurs, les Maîtres de chant et d'autres théoriciens du XVIIIe siècle.

La plupart des compositeurs qui ont écrit pour le clavecin étaient eux-mêmes clavecinistes; ils ont souvent donné dans leurs livres une table des signes représentant les agréments avec la réalisation musicale de ces signes. Malheureusement, il n'en va pas de même pour la musique vocale, dont l'interprétation est cependant plus subtile encore. Parlant des agréments du chant, L'Affilard - que Rameau nous conseille de consulter - écrit par exemple ceci : "(Il nous suffirait de) donner une idée générale...ne croyant pas qu'il soit nécessaire d'en donner une explication plus ample, convaincu qu'on pourra beaucoup mieux les apprendre par l'exemple que l'on en donnera en chantant, que par aucune dissertation que l'on pût faire sur ce sujet" (p.19)



Abondant dans le même sens, Duval, en 1775, nous dit qu'on ~~enseigne aux élèves~~ "à faire de belles cadences, de beaux ports de voix et des coulés doux et moelleux. Nous ne pouvons au reste qu'indiquer très légèrement les principales règles; car les finesses de l'art sont infinies, très cachées et peu aisées à expliquer. Elles ne peuvent s'apprendre qu'en écoutant les meilleurs chanteurs, ou pour mieux dire, elles ne sont que le fruit du goût et du sentiment. Que sont, au prix de cela, tous les préceptes du monde !" (p.5)

Parlant du goût, Montesquieu distingue le goût naturel du goût acquis et poursuit : "La définition la plus générale du goût, sans considérer s'il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment".

Voltaire, à son tour, nous apprend que "le vrai goût ne consiste point dans une sensation vague et confuse, mais dans une vue distincte, un discernement vif et raisonné des différentes qualités, selon le rapport et les connexions qu'elles ont dans l'objet que nous contemplons". Et il poursuit : "Le goût intellectuel dépend beaucoup plus de l'éducation et de la culture que le sensuel... Il faut pour le former (le goût intellectuel) du temps, de l'instruction et de l'expérience".

On sait que pour les personnes cultivées du XVIII<sup>e</sup> siècle, le "bon goût" était une qualité très recherchée, sur base de quoi elles prononçaient tout jugement artistique définitif. En outre, quand on parlait du "goût du chant", cela signifiait une chose très précise : "Goût du chant : l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agréments qui leur conviennent" (Dictionnaire de Trévoux).

#### A propos de l'application des agréments

Pour mieux comprendre l'application des agréments et tenter d'acquérir un peu de ce bon goût du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons étudié les traités du chant d'époque. Malheureusement, la plupart ne donnent que peu d'exemples où les agréments soient appliqués aux airs de maîtres. Seul Bérard, dans son "Art du Chant" publié en 1775, reproduit 19 airs dans lesquels il attribue un sens précis aux signes, par un emploi très varié des agréments selon le caractère de la pièce. En outre, il décrit chacun d'eux et explique comment il faut les exécuter, mais hélas! sans notation musicale. Il a donc fallu comparer ces descriptions avec les notations données par d'autres compositeurs ou théoriciens.

Ouvrons une brève parenthèse à propos de ce livre de Bérard. L'anecdote illustre certaines mœurs littéraires de l'époque. En 1756, un autre livre intitulé "L'art ou les principes philosophiques du chant" fut publié par Jean Blanchet, littérateur, qui dit dans son "Avertissement" être l'auteur de l'ouvrage publié par Bérard. D'après Marpurg, Blanchet avait vendu le manuscrit à Bérard qui, ne l'ayant pas payé, fut attaqué en justice par Blanchet (Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, vol.2, 3<sup>e</sup> partie, p.292)

Bérard ne donnant que la partie vocale des airs de maîtres qu'il cite en exemple, il a fallu retrouver les œuvres originales pour reconstituer les parties accompagnantes. Je me suis servi du "Dictionnaire" rédigé par le duc Louis-César de La Baume-Le-Blanc Lavallière "Ballets, opéras et autres ouvrages

lyriques par ordre chronologique depuis leur origine; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs." Paris, Bauche, 1760. Grâce à lui, j'ai pu identifier 17 pièces sur les 19 exemples proposés par Bérard et j'en ai retrouvé 14, dont 13 se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles et 1 à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Ces documents m'ont permis de comprendre et de réaliser les agréments tels que pouvaient les imaginer et les réaliser un interprète des opéras de Rameau.

Comme je l'ai dit plus haut, l'ensemble de mes lectures m'a permis de retrouver 33 agréments différents, toutefois, Bérard n'en cite que 12, Montéclair 18 et Duval (1764) en annonce 10 principaux, non sans ajouter, à la fin de son traité : "Il en est mille autres qu'on ne peut indiquer parce qu'ils ne sont jamais dictés que par le goût et le sentiment qui font l'âme de la musique" (pp.65-66)

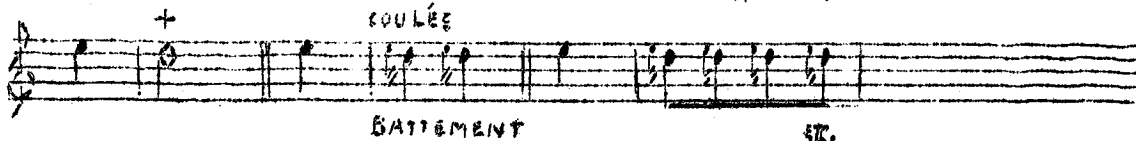
### Touchant le tremblement, le port de voix et l'accent

Les remarques que je viens de faire avaient pour but de montrer que, pour bien comprendre et interpréter les agréments de la musique vocale française du XVIIIe siècle, il est indispensable de comparer les ouvrages de tous les théoriciens, parce que, au-delà des indications générales que l'on retrouve dans tous, chaque traité contient un point particulier qui nous éclaire et permet une meilleure compréhension de l'exécution des agréments. Je n'essaierai donc pas, dans cette communication, de définir tous les agréments en usage en France au XVIIIe siècle; cette entreprise dépasserait de loin les limites de la présente étude. Je m'en tiendrai donc, pour illustrer mon propos, à trois agréments fondamentaux : le tremblement (sous ses diverses acceptions), le port de voix et l'accent.

#### 1- Le tremblement

##### a- Le tremblement (ou cadence)

"De tous les agréments qui se pratiquent dans le chant, écrit Montéclair dans ses "Principes de Musique" (1736), le tremblement, que les Italiens appellent trillo et que les Français appellent, par corruption, cadence, tient le premier rang, en ce qu'il est le plus brillant et qu'il se rencontre plus souvent que les autres" (p.80)



"Les coulées du coups de gosier sont plus ou moins vistes, suivant que la note sur laquelle le tremblement est marqué a plus ou moins de valeur, ou suivant l'expression des paroles (p.81)

##### b- Tremblement appuyé

"On prépare le tremblement en appuyant la voix sur le degré immédiatement au-dessus de la note qui doit estre tremblée" (Montéclair, p.81)

Utilisation - "On ne le place qu'à la fin d'une phrase" (Lécuyer)

Valeur - "Dans tous les mouvements égaux, comme à deux ou à quatre temps et C, tenir le son d'appui la moitié de la valeur de la note sur laquelle on doit battre la cadence et au tiers dans les mouvements inégaux" (Bérard)

"Cet appui a plus ou moins de durée suivant que la note à laquelle le tremblement est destiné a plus ou moins de valeur, ou suivant le degré de vitesse du mouvement" (Montéclair)

Deux manières d'exprimer la fin d'une phrase :  
Fermer le tremblement

- a) "On termine quelque fois le tremblement par une chute" (Montéclair)
- b) "Si la cadence est au-dessous, on la termine par un coup de gosier" (Raparlier)

(Montéclair) (Bérard)

Nuance - "Le pénultième (son) aura moins de force que le dernier" (Bérard) Autrement dit, on doit faire un crescendo sur la dernière note (ex.b) ou entre la pénultième et la dernière (ex. a) comme je n'ai ajouté aux exemples de Bérard et de Montéclair ci-dessus.

c- Tremblement subit

"Se bat d'abord sans l'appuyer; il se pratique plus souvent dans le récitatif que dans les airs" (Montéclair, p.82)

Utilisation - "(Le tremblement subit) se fait quand la note qui a le signe n'est pas d'une grande valeur" (Duval, 1764). Il se fait "en descendant" (Lécuyer).

(Montéclair) Marchez! Marchez!

d- Tremblement feint

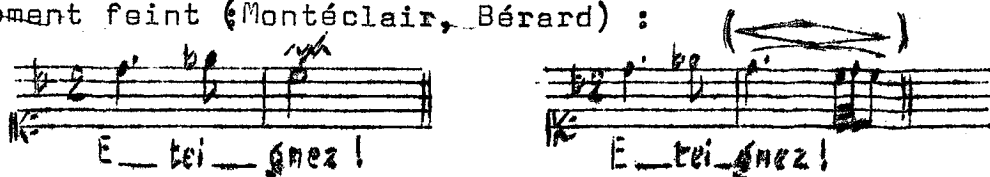
"On commence... par un appui qui est toujours une note d'emprunt: on enfle et puis on diminue le son au-dessus de la note où l'on doit former la demi-cadence; on y ménage des demi-martellemens qui constituent l'essence de cet agrément" (Bérard)

"Ne s'emploie que lorsque le sens d'une phrase est suspendu et lorsque le chant descend" (Lécuyer)

"On ne donne après cet appui, et à l'extrémité de la note, qu'un petit coup de gosier dont le battement est presque imperceptible" (Montéclair)

Valeur - "Sa valeur doit durer les trois quarts de la valeur de la note cadencée et ne marteller ensuite sur l'autre quart de sa valeur" (David)

Tremblement feint (Montéclair, Bérard) :



Les autres espèces de tremblements sont des variantes de ceux que nous avons cité. Deux définitions de Montéclair nous permettent de les concevoir et de les appliquer dans le chant :

" Le tremblement molement ou lentement battu convient aux chants langoureux et plaintifs "

" Le tremblement vivement ou légèrement battu convient aux chants sérieux, légers et gays "

## 2- Le port de voix

D'après David, le port de voix " est un des objets de la propreté du chant le plus essentiel; il l'orne d'une manière si gracieuse qu'il sert à exprimer tout ce que l'âme peut sentir: aussi est-il très difficile de bien définir par écrit la façon dont il faut s'y prendre pour le bien former; et peu de chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant et aussi sensible qu'il le doit être, et ce n'est qu'avec les sentiments d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit qu'on parvient à la perfection de cet agrément ".

Port de voix (simple)



Pour Montéclair, "le port de voix est toujours accompagné de pincé" (p.84)

Port de voix (orné) ( Montéclair, Bérard) ; nous ajoutons les signes de cresc. et dimin.:



Le port de voix feint "ne s'emploie que pour lier un membre de phrase à un autre. Souvent il tient lieu de la virgule dans la ponctuation du chant, quelque fois c'est une espèce de suspension qui annonce que le sens n'est pas fini . Il faut rester plus long-tems sur la préparation que sur la terminaison qui se fait par un martellement" (Lécuyer)

"La première note passagère prend le nom de la note longue, avec toute la valeur qu'elle devrait avoir "(Duval, 1764) (voir l'exemple précédent)

Port de voix feint(orné) Port de voix feint(simple)  
(Nous ajoutons les signes placés entre parenthèses)



### 3- L'accent

"L'accent est une aspiration ou élévation douloureuse de la voix qui se pratique le plus souvent dans les airs plaintifs que dans les airs tendres; il ne se fait jamais dans les airs gays, ni dans ceux qui expriment la colère. Il se forme dans la poitrine, par une espèce de sanglot, à l'extrémité d'une note de longue durée, ou forte, en faisant un peu sentir le degré immédiatement au dessus de la note accentuée"  
(Montéclair)



### En guise d'épilogue

Que reste-t-il de tout cela et que pouvons-nous en conclure ?

Le choix d'un agrément et sa place dans une mélodie peut souvent résoudre bien des problèmes de nuance et de rythme tout aussi bien qu'il permet de retrouver le caractère et l'esprit d'une oeuvre. Blanchet est très clair à ce sujet quand il écrit, en 1756 : "Les agréments sont dans le chant ce que les figures sont dans l'éloquence : c'est par elles qu'un grand orateur remue à son gré les coeurs, les pousse là où il veut et y jette successivement toutes les passions : les agréments produisent les mêmes effets; et pour peu qu'on réfléchisse sur leurs qualités de force, d'énergie, de douceur, d'aménité et de tendresse, on sera forcé de convenir qu'ils sont très propres à affecter puissamment l'âme, et qu'ôter à la musique ces des sortes d'ornements, ce serait lui ôter la plus belle partie de son être".

Jean-Philippe Rameau abonde dans le même sens dans la Préface de sa "Démonstration du Principe de l'Harmonie" (1750): "Le principe dont il s'agit (les agréments)... on peut en tirer des secours pour... donner à la voix le plus beau son dont elle est capable dans toute son étendue, d'en augmenter l'étendue à laquelle on la croit bornée. D'abord de la rendre flexible, tant pour les tremblements dits cadences, que pour les roulemens, de former l'oreille, etc.... J'en ai la méthode presque complète, que mon peu de santé me forçat d'abandonner il y a quelques années... mais je l'ai remise à une personne très capable d'en faire son profit et celui du public".

Mes recherches m'ont permis de trouver deux manuscrits qui pourraient bien être cette "Méthode" de Rameau. Il s'agit, à l'Institut de France, à Paris, d'une copie d'un manuscrit intitulé "L'Art de la Basse fondamentale par Rameau" qui se trouve dans les papiers de d'Alembert, et, à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, dans les papiers de Jean-Jacques Rousseau, de "Leçons de Musique". Toutefois, il faut encore les étudier de près pour les identifier avec certitude.

Gianotti (né à Lucques, mort à Paris en 1765), qui fut élève de Rameau et devint un remarquable pédagogue - il fut, entre autres, professeur de Monsigny - nous encourage quand,

dans son "Guide du compositeur...", Paris, 1759<sup>1</sup>, 1775<sup>2</sup>, il évoque les notes du goût : "Plus le mouvement d'une mesure est lent, plus on parseme l'harmonie des notes du goût. On n'a point encore prescrit de règle qui fasse distinguer avec certitude les notes du goût de celles d'harmonie; et si l'oreille et l'expérience en ont suggéré quelques-unes, elles ne peuvent s'appliquer à tous les cas possibles.

La connaissance nécessaire à cette distinction appartient uniquement à la basse fondamentale, elle en est le seul guide assuré; la marche déterminée fait distinguer parmi plusieurs notes du sujet celles de goût et celles d'harmonie"

Peut-être regrettera-t-on ici l'absence d'un tableau précis d'ornements, avec leur interprétation. Ce n'est pas une omission de ma part, mais pareil tableau ne serait que mon interprétation personnelle et je pense que si on voulait s'en inspirer sans consulter les sources que j'ai indiquées, on courrait certains risques d'erreur. Ce nonobstant, signalons que Jane Arger, dans son ouvrage sur "Les agréments et le rythme dans la musique française au XVIIIe siècle", Paris, Rouart et Lerolle, 1917, donne un fort bon tableau chronologique et comparatif des agréments.

En guise de conclusion, je dirai que l'agrément du chant doit être choisi en fonction des paroles, du mouvement du morceau, du caractère du chant et de la technique du chanteur, ainsi qu'en observant les règles de l'harmonie et en les appliquant avec le "bon goût" du XVIIIe siècle

Loyd Lawrence BIRD

L'exposé clair et attachant de M. Bird a été magnifiquement illustré d'exemples probants, choisis dans les œuvres de Jean-Philippe Rameau. Ils étaient chantés par M. Bird lui-même - il est Chargé de cours de chant au Conservatoire royal de Liège - avec le précieux concours de Madame Dedoyard, Professeuse de clavecin au Conservatoire de Liège et de Mademoiselle Françoise Martin, flûtiste, Chargée de cours au Conservatoire de Liège et Professeuse à l'Académie de Musique Grétry. Leurs interprétations, tout imprégnées du "bon goût" du XVIIIe siècle, ont permis aux nombreux membres présents d'apprécier les qualités de force, de grâce et d'expression sensible qu'une ornementation bien étudiée et exécutée selon les règles confère à ces œuvres. Nous en sommes très reconnaissants aux trois interprètes de cette belle musique qui, fort heureusement, commence, depuis quelques années, à revoir le jour et à connaître un regain de faveur .

José Quitin

---