

LES AIRS

À partir des années 1690, la vague d'influence italienne émanant des styles nouveaux de la sonate et de la cantate se manifesta en France à la fois par l'exploration des formes et des textures transalpines et par une virtuosité accrue. Elle fit évoluer le petit motet, et, dans le domaine de la musique de chambre profane, conduisit à la cantate française.

Le public découvrit les formes expérimentales en plusieurs mouvements qui préfigurent la cantate dans les recueils d'airs de Ballard dès 1696. Mais lorsque les collections de cantates commencèrent à paraître à partir de 1703 environ, les anthologies d'airs étaient pour la plupart purgées de leurs éléments italiens ; la musique y semble presque délibérément réactionnaire, comme pour incarner une fois encore la tradition française.

Dans les recueils d'airs du début des années 1700, les innovations ne se voient pas dans la forme musicale, qui reste presque invariablement bipartite, mais dans la prolifération de sous-genres plus ou moins populaires d'airs sérieux qui apparaissent au côté du type classique consacré par Michel Lambert dans la seconde moitié du XVII^e siècle. La musique de la cantate était sans doute trop difficile, sauf peut-être pour les amateurs de grand talent, si bien que la brunette, la musette et des genres plus anciens revivifiés, comme la villanelle, s'en tiennent au style musical le plus simple, accessible même au plus parfait novice. L'intérêt premier est désormais transféré de la musique à la poésie, de sorte que la poésie strophique revient en force dans ces genres plus ou moins naïfs. Le Cerf de La Viéville loue ce nouveau courant pour ce qu'il apporte une digne réponse au « badinage italien » :

— « Tous ces jolis airs champêtres, qu'on appelle des Brunettes, combien ils sont naturels. On doit compter pour de vraies beautés la douceur et la naïveté de ces petits airs – les Brunettes sont doublement à estimer dans notre musique, parce que cela n'est ni de la connoissance, ni du génie des Italiens, et que les tons aimables et gracieux, si finement proportionnés aux paroles, en sont d'un extrême prix. »

Reflétant l'art de la conversation dans une société raffinée, avec des airs comprenant une strophe unique de poésie, l'air sérieux et l'air à boire sont l'un et l'autre avant tout humoristiques, et l'épigramme, avec « cette naïveté qui en est le sel », règne en maître. Les surprises, dans la musique, se trouvent dans le traitement subtil des détails.

Alors que leurs préoccupations véritables étaient très certainement ailleurs, tous les grands compositeurs ont cependant eu à cœur d'écrire quelques airs séduisants pour le grand *Recueil d'airs sérieux et à boire* que Ballard publia tous les mois sans interruption de janvier 1695 à décembre 1724. Parmi les douze airs de Couperin figurant dans les *Œuvres complètes* publiées par Paul Brunold et André Tessier en 1932 et présentés comme la totalité de sa production dans ce domaine, neuf furent imprimés dans l'anthologie de Ballard entre mars 1697 et février 1712.

Pas moins de sept des douze airs sont anonymes dans cette série, bien que leur paternité n'ait guère pu être un secret. Un manuscrit ayant appartenu à Tessier attribue à Couperin « Les Solitaires », anonyme dans le *Recueil* de Ballard de novembre 1711. On en connaissait certainement l'auteur, de même que celui de « La Musette », également anonyme dans le même numéro, car une succession de renvois dans les recueils de Ballard, sans doute fournis par Couperin lui-même, d'humeur taquine, invite le lecteur à découvrir que la brunette anonyme, « Zéphire, modere en ces lieux » (décembre 1711) est de « L'Auteur des Solitaires & de la Musette », et que le vaudeville non attribué « Faisons du temps » (janvier 1712) est de « L'Auteur de la Brunete de decembre dernier ».

« La Pastourelle » (août 1711) et « Les Pellerines » en trois mouvements (février 1712) sont anonymes dans l'anthologie mensuelle d'airs de Ballard, mais reparaissent l'année suivante comme pièces de clavecin dans le *Premier Livre de Couperin*. La musique en est suffisamment « neutre » pour laisser à penser que les airs eux-mêmes étaient peut-être à l'origine des pièces de clavecin, avec des paroles ajoutées plus tard, comme ce fut le cas pour certains des airs de danse de Lully. La mélodie des « Pellerines », tout du moins, circulait apparemment avant sa publication dans le *Recueil* de Ballard de février 1712, car, en la proposant au public ce mois-là, Ballard annonçait au lecteur qu'il s'agissait d'une « Nouvelle Edition avec une Basse ». Quelle que soit la vérité, à la différence de parodies vocales ultérieures d'autres pièces de clavecin de Couperin, il y a des variantes de détail significatives entre la musique de ces airs et leurs contreparties instrumentales. Dans chaque cas, la version des Pièces est plus finie. L'écriture à deux voix est notamment affinée dans « La Pastourelle » et dans « Le Remerciement », troisième mouvement des « Pellerines », et la main droite est ornée d'une

décoration coulante en croches dans la petite reprise de ces deux mouvements. La « Ritournelle chantante » qui précède « Les Pellerines » dans l'air de 1712 est supprimée dans la version pour clavecin de 1713, et des passages plus brefs de style semblable, qui ponctuent l'air lui-même, sont également retravaillés ou omis entièrement dans la pièce de clavecin correspondante.

Huit des neuf airs de Couperin imprimés par Ballard sont des airs sérieux (ou des sous-genres en vogue de l'air sérieux : brunette, villanelle ou musette). Le neuvième, un air à boire intitulé « Épitaphe d'un paresseux », est composé sur un sizain de Jean de La Fontaine (*Fables nouvelles et autres poésies*, 1671). C'est l'unique air de Couperin dont le poète ait été identifié jusqu'ici.

Les trois airs restants, publiés dans les *Cœuvres complètes*, et qui n'ont pas été imprimés par Ballard — il ne nous sont du reste parvenus qu'en manuscrits — sont également des airs à boire. L'un d'eux pourrait ne pas être de Couperin. Le texte des deux qui portent son nom est franchement osé, bien plus que ceux des airs à boire que Ballard publiait habituellement à l'époque où Couperin était actif. Peut-être le musicien de chapelle et l'estimé professeur des enfants royaux n'eut-il jamais l'intention de publier de tels airs. Écrits pour voix aiguës, ils sont relativement difficiles, techniquement ; il est donc concevable qu'il les ait conçus pour les chanteuses virtuoses des *Leçons de ténèbres* — non pas, bien entendu, pour des exécutions publiques, mais pour des divertissements privés dans des circonstances telles celles que décrit Tilton du Tillet (le trio comprenait la cousine de Couperin, Marguerite-Louise) : — « Ces petits repas étoient egayes ordinairement par trois Syrennes & Virtuoses de la Musique du Roi, Mlles Chape, Moreau, & Couperin : les grands Airs, les Airs legers & gais a une, deux & trois voix, dont elles assaisonnent une conversation vive & spirituelle, meritent bien que je rappelle ici leur nom ».

AIRS À VOIX SEULE

Le premier air sérieux publié de Couperin, « Qu'on ne me dise » (mars 1697), est écrit dans le registre de taille (clef d'*ut* quatrième) — ce qui est relativement rare pour les airs à voix seule imprimés à cette époque. Le climat sombre du poème, un sizain en alexandrins, trouve un écho dans la musique en *fa* mineur de Couperin. Suivant les usages du genre, la seconde section musicale est plus longue que la première, et encourage l'auditeur à s'attarder sur la longue phrase du dernier vers du poème. La descente chromatique à la basse lors du premier énoncé des mots « Et cherchant à guérir » est renversée et transférée à la voix lorsque le texte est répété.

Le poème de « Doux liens de mon cœur » (août 1701) est, comme nous le dit Ballard, une traduction du texte suivant, qui avait été mis en musique dans un duo attribué à Alessandro Scarlatti, publié par Ballard au mois de juin précédent :

*Beate mie pene,
Felici catene,
Legami del cor.
Deh, non mi lasciate,
A mi diventate
Più crudel'ogn' hor.
Chi non v' ha provate
Non god'in amor.*

La pièce italienne, un duo vocal, illustre certaines des caractéristiques stylistiques décriées par les détracteurs français de la musique italienne de la fin du XVII^e siècle, notamment les longs mélismes sous « legami », les longues notes tenues sous « catene » et les nombreuses répétitions de mots isolés. À l'opposé, la version de Couperin est résolument anti-italienne. En effet, bien que la traduction française soit fidèle à l'original en évoquant la cruauté de l'amour, la superbe musique de Couperin, en *la* majeur, est plutôt un hymne à l'« amour tendre ». La seule répétition textuelle est celle des deux derniers vers, et la musique n'est pratiquement jamais illustrative. Le point culminant de la musique est marqué par une modulation en *ut* mineur, lorsque la voix, ayant atteint sa plus haute note sous « C'est dans l'excès », est magnifiquement soutenue à la fin des mots qui suivent, « de ses rigueurs », par un simple accord d'*ut* majeur.

Si Ballard, on le sait, « révisait » les airs qu'il publiait en ajoutant ou en supprimant des ornements, il ne toucha vraisemblablement pas aux doubles écrits en toutes notes par les compositeurs qui participaient à sa série. La brunette « Zephire, modere en ces lieux » (décembre 1711) de Couperin nous offre l'un des rares aperçus de l'art avec lequel il orne un air français. Pas moins de quatre strophes après la première sont publiées avec des doubles notés, ce qui en fait un document important dans l'histoire de l'ornementation vocale en France au début du XVIII^e siècle. Cet air, l'un des plus ravissants de Couperin, reflète l'influence persistante de l'art d'inspiration rhétorique de Michel Lambert. Fidèle à cette tradition, l'ornementation fluide de Couperin n'est nullement appliquée à toutes les notes de la mélodie, et elle ne devient pas progressivement plus élaborée à chaque strophe. En effet, les quatrième et cinquième strophes sont ornées plus simplement que la deuxième et la troisième. L'accompagnement est réécrit en toutes notes à chaque fois, parce que l'ornementation exige le déplacement rythmique de certains accords, mais aussi parce que Couperin saisit l'occasion pour introduire quelques

harmonies différentes d'une strophe à l'autre. La plupart des changements qu'il fait se trouvent dans la seconde section musicale, plus longue ; cependant, pour les contrebalancer, quelques subtiles harmonies nouvelles arrivent dans la première section de la cinquième strophe, concluant cet air de la plus satisfaisante manière pour le ou les accompagnateurs ainsi que pour la voix.

DUOS

Nous avons déjà fait allusion au style musical quelque peu abstrait de « La Pastourelle » et des « Pellerines ». « La Pastourelle » (août 1711) est un air strophique en six strophes, d'une simplicité proche de la musique populaire. Dans « Les Pellerines », les changements de mode, de tempo et de caractère rythmique global d'un mouvement à l'autre sont les principaux moyens que Couperin emploie pour articuler les phases de cette parodie de drame, dont le sujet était manifestement de plaire à l'imagination contemporaine. Une marche en *ut* majeur plante le décor, au moment où pèlerins et pèlerines partent pour l'île de Cythère avec « les Ris, les Jeux & les Amours », figurants traditionnels du divertissement scénique. *Ut* mineur est la tonalité de l'amour tragique dans la tragédie lyrique, et, au deuxième degré dans « La Caristade », elle exprime l'ambiance appropriée de langueur amoureuse. Bien entendu, le retour du mode majeur dans « Le Remerciement », associé à une joyeuse mesure à 6/8, signifie que pour ces pèlerins l'issue est heureuse. Comme le dit un chansonnier de l'époque : « Nos Pelerins ont bonne mine, Que de gentilles Pelerines » !

« Les Solitaires » (octobre 1711) évoque les plaisirs secrets de l'île de Cythère. La voix de basse et la basse continue séparée accompagnent la soprano, qui a le « sujet », une mélodie d'une simplicité naïve.

« À l'ombre d'un ormeau » (novembre 1711) poursuit dans une veine rustique. Couperin met en musique, pour deux voix de dessus, le texte d'une musette qui avait déjà été mis en musique par Montarin, et publié par Ballard un mois auparavant. Il fait quelques ajustements mineurs à certains vers pour adapter leur scansion à la mesure qu'il a choisie, 6/8 (Montarin utilisait le ^C). Il réarrange également l'ordre de certains de ses quinze vers, de telle manière que dans sa version l'histoire rustique soit racontée entièrement avant qu'on ne présente au lecteur les leçons qu'il faut en tirer.

Le plus original des duos de Couperin est la joyeuse musique qu'il composa sur l'« Épitaphe d'un paresseux » de La Fontaine. Le style

contrapuntique est typique de l'air à boire, mais la musique habile de Couperin concentre de manière amusante l'attention sur l'incongruité des techniques musicales « sérieuses » employées pour une poésie comique. Dans la deuxième section, notamment, les mots « Deux parts en fit, dont il vouloit passer/ L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire » sont traduits au départ par un thème pompeux et statique. Puis, lorsque les mots sont répétés, un nouveau thème insistant est introduit qui parvient peu à peu à usurper la place du premier, créant à la faveur de ce processus quelques dissonances délibérément crues. Les voix de dessus et de basse sont soutenues par une basse continue séparée.

TRIOS

L'unique trio vocal publié de Couperin, « Faisons du temps un doux usage » (janvier 1712), est le plus simple qu'il ait écrit, illustrant admirablement « cette brièveté raisonnable, qui est la perfection des Vaudevilles, cette naïveté qui en est le sel », qu'admirait tant Le Cerf. Cette délicate exhortation à cueillir le jour (« carpe diem »), pour deux dessus et basse, est écrite tout du long en style homophone.

« Trois Vestales champêtres et trois Polissons » nous est parvenu dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France (fonds du Conservatoire) qui l'attribue à Couperin. La pièce est notée pour deux dessus et une bas-dessus. Ici, le compositeur télescope sur le mode plaisant en une pièce unique un trio théâtral sérieux et une scabreuse chanson de taverne. La première section présente les « Trois Vestales » qui interpellent des intrus foulant le sol sacré. Elles chantent en alexandrins, et leur musique suit solennellement les pauses et les accents expressifs du texte. En réponse, les « Trois Polissons » de la seconde section identifient irrévérencieusement les trois « Vestales » à « Louison », « Fanchon » et « Therese ». Les deux dernières sont sans doute les célèbres actrices Fanchon Moreau, qui chantait à l'Académie royale de musique, et qui fut pendant vingt ans la maîtresse de Philippe de Vendôme, Grand Prieur de France, et la belle et talentueuse Thérèse Le Noir de la Thorillière, épouse de l'auteur de comédies Florent Dancourt. Couperin peint probablement le portrait de ces deux femmes dans son Quinzième (« La Tendre Fanchon ») et Seizième ordre (« L'Aimable Therese »). On notera que, dans le Seizième ordre, « L'Aimable Therese » suit aussitôt « Les Vestales ». Quant à « Louison », il s'agit probablement de Louison Moreau, la sœur de Fanchon. Les propositions égrillardes faites aux dames en question dans le trio vocal de Couperin sont dans un style musical faussement naïf, à 6/8.

« La femme entre deux draps », trio à boire paillard, est attribué à « M^r Couprin » dans un manuscrit intitulé *Recueil d'airs sérieux et à boire en duo et trio choisis de différents auteurs appartenant à M^{lle} de Messine* conservé à la Bibliothèque Nationale de France (fonds du Conservatoire). C'est un canon à l'unisson pour trois voix égales (noté pour dessus). « Fanchon » est une nouvelle fois nommée, cette fois avec « Jeanneton », peut-être la célèbre Jeanne de Beauval de la Comédie-Française, dont Couperin pouvait dépeindre la volupté dans « La douce Jeanneton » du Vingtième ordre. Elles sont accompagnées dans leur numéro burlesque d'une « catin » qu'on retrouve souvent dans le genre de l'air à boire.

« A moy ! Tout est perdu ! », autre canon à l'unisson pour la même formation vocale, a été attribué à Couperin du fait de sa proximité avec « La femme entre deux draps » dans le manuscrit qui contient ce dernier trio. Il est simplement marqué « Autre », qui peut signifier ou non « autre trio de M^r Couprin ». Le sujet de l'air, les cris catastrophés que suscite une bouteille de vin cassée, n'est pas original, car Jean Sicard écrivit un air à boire sur le même thème. Néanmoins, l'attribution de ce canon particulier à Couperin est plausible, à la fois pour son assurance technique et pour la parodie spirituelle des maniérismes déclamatoires du théâtre lyrique.