

# Jean-Jacques Rousseau et ses Canzoni da batello

Autor(en): **Muller, Dominique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **11 (1991)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835218>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

# Jean-Jacques Rousseau et ses *Canzoni da batello*\*

DOMINIQUE MULLER

1. L'étrange destinée des <i>Canzoni</i> .....	79
2. Les raisons d'une édition anonyme .....	82
3. Les <i>Canzoni</i> et la <i>Querelle des Bouffons</i> .....	84
3.1 Préliminaires .....	84
3.2.1 <i>La Serva padrona</i> .....	85
3.2.2 <i>Le Devin du village</i> .....	86
3.3 Les <i>Canzoni</i> .....	88
3.3.1 Les commençants et la question du goût pour le chant .....	88
3.3.2 <i>Canzoni da batello</i> : remarques à propos d'un titre .....	90
3.3.3 <i>Leçons de musique</i> .....	92
3.3.4 Conclusion .....	95
4. Diverses remarques à propos des <i>Canzoni</i> .....	96
4.1 Date de composition des morceaux .....	96
4.2 La fortune des <i>Canzoni</i> .....	97
4.3 Rousseau, les <i>Canzoni</i> et la gravure musicale .....	98
5. Vingt ans après .....	99

## Annexe

### Cinq *Canzoni*:

«Solitario bosco ombroso» (1753/1772) .....	108
«Che ti giova» (1753/1772) .....	110
«Tornasti, o primavera» (1753) .....	112

### 1. L'étrange destinée des *Canzoni*

De retour à Paris en juin 1770, Paris qu'il avait quitté dix-sept ans plus tôt, Rousseau raconte qu'il cherchait «douze Chansonnettes italiennes qu'il y fit graver il y a une vingtaine d'années, et qui étoient de lui comme le *Devin du village*: mais le recueil, les Airs, les planches, tout disparut, tout fut anéanti dès l'instant, sans qu'il en ait pu recouvrer jamais un seul exem-

\* Ce texte est tiré de la thèse présentée en 1984 à la Faculté des lettres de l'Université de Bâle, thèse intitulée *Recherches sur les Airs de Jean-Jacques Rousseau: chansons, romances, ariettes, duos. Avec un choix d'airs édités en supplément*. Je remercie la Faculté d'accepter la publication de cet article comme «Teildruck».

D'autres extraits de ce travail paraîtront ultérieurement. L'édition des airs et des chansons de Rousseau est prévue dans le cadre de la série des Monuments de la Musique Suisse, publiés par la Société Suisse de Musicologie.

plaire». <sup>1</sup> Sur la foi de ces lignes, les chansonnettes italiennes furent très tôt considérées comme définitivement perdues. A titre d'exemple, voilà ce qu'écrivait Louis-Germain Petitain dans une *Notice sur les ouvrages de musique composés par J. J. Rousseau* – notice importante car souvent réimprimée durant le dix-neuvième siècle: «Nous ne pouvions espérer de retrouver en 1819 ce qui avoit échappé aux recherches de l'auteur en 1770, et nous n'avons même pas dû le tenter.» <sup>2</sup> Albert Jansen seul le tenta – en vain. <sup>3</sup>

Ce que Rousseau ne dit pas dans le passage cité plus haut, c'est qu'à la suite de ses vaines recherches il s'était efforcé de reconstituer ses «chansonnettes» de mémoire. Sur les douze, il en retrouva sept qu'il recopia dans le manuscrit où, à partir de 1770, il mettait toute la musique qu'il composait. <sup>4</sup> Simplement, pour les distinguer des compositions récentes, il fit précéder chacune d'elles de la mention «Du recueil gravé». Lorsqu'après sa mort ses amis publièrent sa musique posthume, les sept chansonnettes reconstituées de mémoire trouvèrent place parmi les *Consolations des misères de ma vie*. Mais la mention «Du recueil gravé» ayant été laissée de côté par les éditeurs, personne ne fit attention à elles; les chansonnettes italiennes disparaissaient pour la seconde fois.

Il fallut attendre 1916 pour que Julien Tiersot reconnaisse enfin dans un petit recueil anonyme intitulé *Canzoni da batello* l'ouvrage disparu depuis près de 150 ans:

«... La Bibliothèque Nationale possède une importante collection d'autographes musicaux de Rousseau, ... dont la réunion a formé la collection de musique de chant parue après sa mort sous le titre de *Consolations des misères de ma vie*. La première des *Canzoni di* [sic] *Batello* est précisément un de ces morceaux; et cela lève tous les doutes, en établissant avec évidence que la musique gravée dans le recueil anonyme est bien celle de Jean-Jacques Rousseau.» <sup>5</sup>

Le volume retrouvé par Tiersot est un petit in-quarto oblong entièrement gravé dont le titre complet est: «*Canzoni / da Batello. / Chansons Italiennes, / Ou Leçons de Musique pour les Commençans. / A Paris / Aux Adresses Ordinaires. / 1753.*» Le recueil comprend un avertissement et dix-huit pages de musique. Les douze chansonnettes sont composées sur des poèmes de Paolo Rolli (9) et de Métastase (3). Toutes sont pour soprano et basse continue non chiffrée (sauf rares exceptions); toutes sauf une sont en majeur. Ce sont des pièces simples, la plupart en deux parties avec une reprise médiane. Leur longueur moyenne n'excède guère une vingtaine de mesures; une n'en a même que huit. Seul un morceau est un peu plus développé, faisant alterner deux sections de mesure et de tempo différents. Le tableau qui suit donne un aperçu du contenu du recueil.

1 *Rousseau juge de Jean-Jacques. Premier dialogue*, in: *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*. Edition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. I: *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris Bibliothèque de la Pléiade, [1976], p. 713/4; cette édition des *Œuvres complètes* sera abrégée dorénavant *OC*.

2 *Œuvres de J. J. Rousseau avec des notes historiques*. [Tome 13:] *Ecrits sur la musique*, Paris 1819, p. 4 (édition parue chez Lefèvre avec les notes de Germain Petitain).

3 Albert Jansen: *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884, p. 146.

4 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Rés. Vm<sup>7</sup> 667, p. 136–146.

5 Julien Tiersot: *Une œuvre retrouvée de Jean-Jacques Rousseau*, in: *Le Temps*, numéro du 10 mai 1916, p. 3.

## Contenu du recueil

Titre: *Canzoni / da Batello. / Chansons Italiennes, / Ou Leçons de musique pour les commençans. / A Paris / Aux Adresses Ordinaires / 1753*

### Avertissement:

«Ces Petites Chansons ont été composées pour les personnes qui, quoique françoises, ayans pris du goût pour la Musique, voudroient en saisir le caractere et apprendre à chanter. On a tâché de rassembler les tours de chant les plus propres à marquer ce caractère et à rendre le stile sensible et l'expression facile. Il s'agit d'abord d'aller en mesure et de ne pas crier. Le reste viendra avec le goût naturel et les leçons d'un Maître.»

Titre des morceaux [R = Rolli; M = Métastase]	Tonalité	Mesure	Forme générale
1. Beviam' o Dori [R]	FA	3/4	A: l :B 16 mes.
2. Si ride amore [R]	LA	3/4	id. 8 mes.
3. Soli cagion crudele [R]	RE	2/4	id. 21 mes.
4. Già riede primavera [M]	DO	6/8, 3/8	2 sections de tempo et mesure différents 53 mes.
5. Grazie agl'inganni tuoi [M]	SOL	3/8	A: l :B 28 mes.
6. Che ti giova, cara fille [R]	SOL	♩	id. 9 mes
7. Se tu m'ami, se sospiri [R]	SOL	6/8	id. 23 mes.
8. Solitario bosco ombroso [R]	SI b	3/4	«durchkomponiert» 17 mes.
9. Ruscelletto, a far soggiorno [R]	SOL	2/4	id. 17 mes.
10. Tornasti, o primavera [R]	la	2	A: l :B 17 mes.
11. Or che niega i doni suoi [M]	FA	2/4	id. 20 mes.
12. La neve è alla montagna [R]	DO	2/4	id. 24 mes.

Les *Canzoni* sont aujourd'hui l'ouvrage le plus rare de Rousseau; on n'en connaît que trois exemplaires.<sup>6</sup> Leur rareté dit assez qu'elles passèrent complètement inaperçues et n'eurent aucun débit. On a voulu expliquer – et on explique encore – leur échec et leur quasi-disparition en affirmant qu'elles étaient l'ouvrage d'un «débutant ignoré».<sup>7</sup> C'est absurde, et il suffit de rappeler ici quelques dates:

Tout à la fin de 1750 paraissait le premier *Discours* sur les sciences et les arts; les remous qu'il provoqua furent tels que «Rousseau se sentit obligé de préciser sa pensée, de la compléter,

<sup>6</sup> RISM A/I/8, R 2937.

<sup>7</sup> OC I, p. 714, note 1; l'expression est de Tiersot, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris 1912, p. 255.

de la tempérer aussi, en une série d'écrits» qui l'occupèrent de l'été 1751 au printemps 1752.<sup>8</sup> L'année 1751 marque également le début de la parution de la grande *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert; Rousseau était l'auteur des articles de musique, et ses prises de position retenaient l'attention. Enfin, les deux années suivantes le ramènent à la musique et le rôle qu'il joue alors dans la vie musicale parisienne est de premier plan:

- printemps-été 1752: composition du *Devin du village*;
- 18 octobre 1752: triomphe du *Devin* devant la cour;
- 1 mars 1753: triomphe du *Devin* à l'Opéra de Paris;
- dans l'intervalle, Rousseau avait donné au public la première édition de la *Serva Padrona* de Pergolèse;
- dimanche de Quasimodo 1753, son *Salve Regina* est chanté au Concert Spirituel, par mademoiselle Fel;
- 1753 enfin, c'est l'année-clé de la *Querelle des Bouffons*, dont Rousseau fut un des protagonistes en vue.

Loin d'être un «débutant ignoré», Rousseau est donc en 1753 un écrivain et un musicien célèbre. Si les *Canzoni* avaient paru sous son nom, elles auraient retenu l'attention du public. Leur échec est dû au fait que Rousseau ne les avoua pas. Il y a alors, si l'on y réfléchit, une sorte de mystère entourant les *Canzoni*. Voilà douze chansonnettes anodines que leur auteur, célèbre, donne au public sans se nommer, et qui pour cette raison passent inaperçues; douze chansonnettes auxquelles cet auteur tient pourtant puisque vingt ans après leur parution, il les revendique pour siennes, il les recherche, il s'efforce enfin de les reconstituer de mémoire. Rousseau composa durant sa vie beaucoup de musique qui se perdit et qu'il ne fit rien pour retrouver. Alors pourquoi les *Canzoni*? Plusieurs questions surgissent, que soulève la page même de titre de l'ouvrage. Il y a ce titre d'abord, bilingue et tortueux: «*Canzoni da batello. Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans.*» Il y a ce voile d'anonymat ensuite, qui recouvre la publication. Il y a la date enfin: 1753. Ces points sont inséparables les uns des autres. Il faut s'y arrêter, pour comprendre l'importance que Rousseau pouvait attacher à son ouvrage, et se pencher sur les circonstances de sa publication.

## 2. Les raisons d'une édition anonyme

Les *Canzoni* furent publiées sans mention d'éditeur ni de privilège. La consultation du registre des privilèges confirme qu'aucune demande ne fut faite en faveur de l'ouvrage;<sup>9</sup> on ne le trouve pas non plus aux catalogues des éditeurs et des marchands de musique parisiens, dans les années 1750.<sup>10</sup> Ces éléments – le second surtout – permettent de conclure que l'édition se fit à compte d'auteur. Cela est confirmé par la mention «aux adresses ordinaires» sur la page de titre; elle indique que l'ouvrage, propriété de son auteur, se vendait chez les dépositaires habituels,

<sup>8</sup> OC III, p. xxxiii–xli; cit. p. xxxvi.

<sup>9</sup> Michel Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*, in: *SIMG VIII* (1906/07), p. 448/9.

<sup>10</sup> Anik Devriès / François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume I: Des origines à environ 1820*, Genève 1979 (*Archives de l'édition musicale française iv*); les *Canzoni* ne sont pas mentionnées dans l'index de l'ouvrage.

marchands de musique et libraires travaillant à la commission. En procédant ainsi, Rousseau se conformait à un usage bien établi dans la première moitié du dix-huitième siècle, usage qui ne devait changer que lentement par la suite. A cette époque, un compositeur était fréquemment son propre éditeur et assurait personnellement «le financement des œuvres vendues par les marchands de musique ...». <sup>11</sup> En conséquence, Rousseau fut amené à s'occuper de tous les aspects de l'édition: achat du papier et des planches de métal, choix d'un graveur, puis d'un imprimeur pour le tirage, d'un relieur ... etc. Ainsi quand il dit, dans le passage du premier *Dialogue* cité au début de cet article, qu'il «fit graver» les *Canzoni*, il faut prendre l'expression au pied de la lettre.

Ce qui précède permet de mieux comprendre pourquoi Rousseau, à son retour à Paris en 1770, ne retrouva même plus les planches gravées de son recueil. Ces planches, il les avait déposées en 1753 chez l'imprimeur chargé d'en faire les tirages au gré de la demande; elles y restèrent évidemment lorsqu'il quitta Paris, puis la France. Mais à la différence d'un éditeur-proprétaire d'une œuvre, l'imprimeur n'était pas responsable d'un tel dépôt dont il ne pouvait rien faire de sa propre autorité et qui l'encombraient. Passé un certain délai, il dut chercher à s'en défaire: c'était normal. Contrairement à ce que Rousseau laisse entendre, la malveillance n'eut aucune part dans cette «disparition». <sup>12</sup>

Une autre conséquence de l'édition à compte d'auteur est que Rousseau en supporta seul tous les frais. Ces frais étaient élevés, et on comprend qu'un auteur peu fortuné ait renoncé à la coûteuse acquisition d'un privilège, d'ailleurs facultatif. <sup>13</sup> C'est sans doute aussi que les *Canzoni* ne lui paraissaient pas un ouvrage à protéger contre d'éventuelles contrefaçons; il ne se trompait pas. Ce que l'on comprend moins en revanche, c'est le pourquoi de l'anonymat dans un tel contexte. Rousseau vient en effet d'engager des sommes certainement non négligeables dans l'édition de son ouvrage. On pourrait s'attendre à ce qu'il en encourage la vente, au moins pour couvrir ses frais et ne pas risquer un revers financier. En 1753, en pleine *Querelle des Bouffons*, son nom sur la page de titre aurait suffi, on l'a dit. *Le Devin* paraît sous son nom; et lorsqu'il édite la *Serva padrona*, Rousseau, s'il ne se nomme pas, indique au moins son adresse comme un des points de vente de l'ouvrage: «Aux Adresses Ordinaires Et chez l'Editeur rue Grenelle St. Honoré a l'Hôtel de Languedoc». <sup>14</sup> En tête des *Canzoni*, rien. Impossible de remonter jusqu'à leur auteur; l'effacement est complet.

On comprend les raisons de cet effacement à la lecture de l'«Avertissement»:

«Ces petites Chansons ont été composées pour les personnes qui, quoique françoises, ayans pris du goût pour la Musique, voudroient en saisir le caractere et apprendre à chanter.»

(Pour le texte complet, cf. le tableau de la page 81.)

Après une telle entrée en matière, Rousseau peut-il encore revendiquer la paternité de son ouvrage? Composées pour un public qui, «quoique français», aurait «pris du goût pour la musique» et qu'il s'agirait d'éduquer, les *Canzoni* ne peuvent être à l'évidence que l'ouvrage d'un musicien italien. Le titre du recueil les présente d'ailleurs comme des «chansons

11 Anik Devriès: *Edition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: les Boivin, les Leclerc*, Genève 1976, p. 43-46 et 55/6; cit. p. 55.

12 Cf. la citation des *Dialogues* au début de cet article.

13 Brenet: *Librairie*, p. 411.

14 *OC I*, p. 383, note 5.

italiennes», et non pas comme des airs dans le goût italien. Ainsi, s'il les avoue, l'auteur du *Devin du village* les donne pour ce qu'elles sont: des pastiches, des à la manière de. C'est du même coup leur ôter tout crédit.

Il apparaît donc que les deux questions de l'anonymat et de l'édition à compte d'auteur se rejoignent. Plus exactement, elles sont inséparables, elles constituent les deux faces d'un même projet. Publier lui-même son ouvrage était pour Rousseau la garantie de préserver un anonymat nécessaire, indispensable; car on peut bien penser qu'en 1753, aucun éditeur n'aurait pris le risque de faire paraître à ses frais, et en taisant le nom de l'auteur, un recueil que ce seul nom désignait à l'attention du public. Etrange destinée que celle des *Canzoni*: œuvre «inavouable», elles ne pouvaient paraître qu'anonymement; mais dans le même temps, l'anonymat les condamnait.

De tout cela, il est difficile d'admettre que Rousseau ne se soit pas rendu compte. Sans doute, il avait ses raisons pour publier les *Canzoni* envers et contre tout; et ces raisons sont liées au contexte historique de la *Querelle des Bouffons*.

### 3. Les *Canzoni* et la *Querelle des Bouffons*

#### 3.1 Préliminaires

Commençons par rappeler quelques faits connus.<sup>15</sup> La troupe des *Bouffons* de Bambini était à Paris depuis l'été 1752. Elle avait révélé à un très large public une musique qu'il ignorait: celle des intermèdes italiens. On se mit à débattre avec passion du genre nouveau, et des mérites respectifs des musiques française et italienne. «Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fut agi d'une affaire d'Etat ou de Religion.»<sup>16</sup> L'opposition des deux musiques devait culminer au cours de l'année suivante, et prendre une tournure imprévue. Le 9 janvier 1753 avait eu lieu la première de *Titon et l'Aurore* de Mondonville; une semaine plus tard, Grimm lançait son pamphlet, *Le petit prophète de Boehmischbroda*. C'était le début de cet invraisemblable échange de brochures qui dura presque toute l'année, et que Louissette Richebourg a appelé la «campagne de 1753».<sup>17</sup>

On oublie souvent qu'au cours de cette «campagne», Rousseau ne prit la plume que fort tard: la *Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de Musique* ne fut connue qu'à la fin septembre, la *Lettre sur la musique française* qu'en novembre. A ce moment-là, plus de trente brochures avaient déjà paru. La publication de la *Lettre sur la musique française* marque d'ailleurs le début d'un nouvel épisode de la *Querelle*.<sup>18</sup> Lorsqu'elle paraît, les *Bouffons* sont à Paris depuis quinze mois; depuis quinze mois, Rousseau s'était fait leur «plus ardent» champion.<sup>19</sup> Quelle que soit son importance, la *Lettre* n'est donc qu'une étape – la dernière – de son engagement en faveur de la musique italienne. C'est une contribution littéraire à une querelle qui le fut également sous bien des aspects. Rousseau ne s'était pas contenté de cela;

15 Sur la *Querelle*, cf. Louissette Richebourg, *Contribution à l'histoire de la «Querelle des Bouffons»*, Paris 1937; Denise Launay, *La Querelle des Bouffons*. Texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index I–III, Genève 1973.

16 OC I, p. 384.

17 Richebourg: *Contribution*, p. 67.

18 Ibid., p. 67 et p. 71 et suiv.; pour une liste des brochures, cf. Launay, *Querelle*, p. xxv et suiv.

19 L'expression est de Richebourg, *Contribution*, p. 10.

et il faut voir dans la publication successive de la *Serva padrona*, du *Devin du village* et des *Canzoni* autant de contributions musicales à la *Querelle des Bouffons*. La parution des *Canzoni* n'est pas un fait isolé. Elle s'inscrit dans une logique, elle relève d'un projet dont la cohérence passe par la nécessité de leur publication. C'est de ce projet – triple entreprise d'édition – qu'il sera question maintenant.

### 3.2.1 *La Serva padrona*

Au lendemain du succès retentissant du *Devin du village* à Fontainebleau, devant la cour (18 octobre 1752), Rousseau refuse la pension de Louis XV et rentre à Paris. Le 22 octobre, il écrit à son ami Lenieps: «... le lendemain de la première on vouloit me présenter au Roi, et je m'en revins copier. Mon obscurité me plaît trop pour me résoudre à en sortir.»<sup>20</sup> Puis sans transition, il annonce qu'il est en train d'éditer la *Serva padrona* de Pergolèse; l'ouvrage paraît à fin novembre.<sup>21</sup>

Les raisons qui ont pu pousser Rousseau à quitter Fontainebleau et à renoncer à la pension royale sont complexes, nous les laisserons de côté.<sup>22</sup> Mais quelles qu'elles soient, on peut s'étonner de voir un auteur se désintéresser de la carrière qu'entame son ouvrage pour consacrer ses soins à éditer celui d'un autre. A la réflexion, il faut bien admettre que l'édition de la *Serva* avait été mise en train avant la première du *Devin*. Il est de toute évidence impossible que Rousseau ait pu, dans l'intervalle d'un mois (de fin octobre à fin novembre) mener à bien une telle entreprise. Qu'on songe qu'il fallait préparer un manuscrit complet de l'ouvrage, le faire graver, imprimer, relier, s'occuper de sa diffusion... etc. En rentrant à Paris au lendemain de la première du *Devin*, Rousseau revenait donc à une entreprise en chantier, entreprise qu'il entendait mener à terme et à laquelle il accordait la priorité sur toute autre. Les raisons de cette priorité sont évidentes. Le *Devin* n'est encore connu que d'une minorité de privilégiés – ceux qui l'on vu à la cour; sa parution peut donc attendre. Mais la *Serva*, elle, est depuis plusieurs mois au centre de la vie musicale parisienne, au coeur du débat sur les deux musiques. Au public qui a vu la *Serva*, Rousseau veut offrir la possibilité de se faire une idée objective de cette nouvelle musique, de la juger sur pièce, c'est-à-dire sur partition. C'est en tout cas ce qui ressort de son «Avertissement»:

«L'Editeur de cet Ouvrage le donne au Public, non dans l'état de mutilation où l'on a été contraint de le mettre à l'Opéra de Paris pour satisfaire l'impatience des spectateurs, mais entier, et tel qu'il fait depuis trente ans l'admiration publique sur tous les Theatres de l'Europe.»

La publication de la *Serva padrona* n'est donc pas seulement un acte de «propagande» en faveur de la musique italienne, comme l'avait déjà noté Tiersot.<sup>23</sup> C'est surtout, dégagée des compromissions liées au climat passionnel de la *Querelle*, une tentative de donner au public

20 *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. Edition critique établie et annotée par R[alph] A[lexander] Leigh, Genève (Oxford) 1965 et suivantes, lettre 183; édition abrégée dorénavant CC, suivi du numéro d'ordre de la lettre.

21 OC I, p. 383, note 5.

22 Ibid., p. 380 et note 1.

23 Tiersot: *Rousseau*, p. 123.



un texte authentique et complet du prototype des intermèdes italiens. Par là-même, c'est une tentative de placer le débat sur une base nouvelle et objective. Ce sont des mobiles analogues qui présidèrent à l'édition du *Devin du village*.

### 3.2.2 *Le Devin du village*

Le *Devin* a été conçu comme un exemple de ce qu'on pouvait tenter en France, en s'inspirant des modèles italiens. Rousseau avoue avoir composé son intermède «l'esprit rempli de ceux-là».<sup>24</sup> On sait comment lui en vint l'idée. C'était chez son ami Mussard; la soirée s'était passée à évoquer les «*Opere buffe* que nous avons vues l'un et l'autre en Italie, et dont nous étions tous deux transportés. La nuit, ne dormant pas, j'allai rêver comment on pourroit faire pour donner en France l'idée d'un Drame de ce genre».<sup>25</sup> Le lendemain, il jetait les premières esquisses du *Devin*.

Les *Confessions* insistent sur le caractère novateur du *Devin*, lorsqu'il fut composé: «... ma Pièce ... étoit dans un genre absolument neuf auquel les oreilles n'étoient point accoutumées ...».<sup>26</sup> Rousseau en est tellement conscient que les accusations de plagiat lui sont intolérables; elles mettent en cause l'originalité de son ouvrage, elles l'attaquent en somme dans sa raison d'être: «... tous mes chants comparés aux prétendus originaux, se sont trouvés aussi neufs que le caractère de la musique que j'avois créé.»<sup>27</sup> Deux événements au moins témoignent en faveur de cette nouveauté. 1) Lors de la première représentation du *Devin*, devant la cour, le récitatif fut jugé trop moderne. «La partie à laquelle je m'étois le plus attaché, et où je m'éloignois le plus de la route commune étoit le Récitatif. Le mien étoit accentué d'une façon toute nouvelle et marchoit avec le débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible innovation, l'on craignoit qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières»;<sup>28</sup> et le chanteur Jélyotte fut chargé de la remplacer par un récitatif traditionnel à la française. Malgré ces précautions – Rousseau insiste encore – le *Devin* fut accueilli par «un murmure de surprise».<sup>29</sup> 2) Quelques mois plus tard, lors des représentations parisiennes, le *Devin* ne fut pas mieux traité. Le divertissement final, composé spécialement pour l'Opéra, fut jugé trop contraire aux habitudes du public; on le modifia.<sup>30</sup> En s'inspirant d'une idée émise par Louise Richebourg, on pourrait se demander si les modifications que subit le *Devin* en la circonstance ne furent pas «dirigées». Il y aurait eu tentative de récupérer l'ouvrage, dans le but d'«opposer aux Bouffons l'œuvre d'un ami des Bouffons».<sup>31</sup>

Dans ces conditions, il ne suffisait ni d'avoir composé le *Devin*, ni de l'avoir fait représenter. Pour faire passer dans le public les réelles nouveautés qu'il proposait, il fallait l'éditer, d'une manière conforme aux intentions de l'auteur. C'est ce que souligne l'«Avertissement» que Rousseau mit en tête de la partition gravée:

24 *OC I*, p. 383.

25 *Ibid.*, p. 374.

26 *Ibid.*, p. 375.

27 *Ibid.*, p. 383/4.

28 *Ibid.*, p. 376 et note 3.

29 *Ibid.*, p. 378.

30 *Ibid.*, p. 382.

31 Richebourg: *Contribution*, 69/70.

«Quoyque j'aye approuvé les changemens que mes amis jugèrent à propos de faire à cet Intermède, quand il fut joié à la Cour et que son succès leur soit dû en grande partie, je n'ai pas jugé à propos de les adopter aujourd'hui ...»

Ce texte fut jugé insultant par beaucoup; en réalité, il fait écho à celui de l'avertissement de la *Serva* cité plus haut. C'est que les deux entreprises d'édition s'enchaînent et se complètent. D'abord, offrir au public l'archétype des intermèdes italiens, in extenso, pour que ce public puisse se faire une juste idée du style nouveau; ensuite, lui soumettre la version authentique, non édulcorée, d'un ouvrage français composé en s'inspirant de tels modèles.

Ce qui précède doit pousser à reconsidérer la question de la publication du *Devin du village*. Je n'indiquerai ici que quelques grandes lignes. Selon toute vraisemblance, Rousseau mit lui-même en train cette édition et projetait de la donner à compte d'auteur, comme la *Serva* et les *Canzoni*. Plusieurs indices à cela: 1) Lorsque paraît la *Serva*, en novembre 1752, Rousseau prépare déjà l'édition du *Devin*. Il n'y a aucun doute là-dessus puisqu'il fait imprimer à la suite de l'avertissement de la *Serva*: «Le Privilege sera joint au Devin du village»; 2) l'avertissement gravé en tête de la partition du *Devin* fait allusion aux changements faits pour les représentations devant la Cour en octobre 1752. Pas un mot des changements exigés pour les représentations de l'Opéra de Paris le 1<sup>er</sup> mars 1753. Cela donne à penser que l'avertissement avait été rédigé (et peut-être même gravé) relativement tôt, avant que ne soient fixées les modalités des représentations à l'Opéra; 3) Les partitions du *Devin* et de la *Serva* ont été réalisées par les mêmes graveurs, graveurs auxquels Rousseau restera fidèle quelques mois plus tard lorsqu'il publiera les *Canzoni*; on y reviendra.<sup>32</sup> De toute évidence, Rousseau avait pris contact avec un atelier de gravure en vue d'éditer successivement ses différents ouvrages.

Enfin, s'il n'acheva pas lui-même l'édition du *Devin*, c'est pour des raisons aisément explicables. En hiver 1752, malade, il n'est plus en mesure de vouer ses soins à son entreprise.<sup>33</sup> Et le 2 janvier 1753, il cède par contrat au libraire Pissot tous ses droits sur le *Devin du Village*, en même temps que toutes les planches gravées et 114 exemplaires invendus de la *Serva padrona*.<sup>34</sup> Il reçut pour tout cela 992 livres, somme dérisoire en vérité: la *Serva* se vendait dans le commerce 9 livres, les 114 exemplaires cédés au libraire représentaient à eux seuls 1026 livres<sup>35</sup> ... Le contrat passé avec Pissot était une très mauvaise affaire. Les *Confessions* parlent de «malheur» et de «balourdise».<sup>36</sup> Il faudrait évoquer les circonstances: pris de court par la maladie et incapable de poursuivre son entreprise, Rousseau n'avait le choix qu'entre l'abandonner ou la remettre, même à mauvais compte. Mais on l'a dit, il fallait que le *Devin* paraisse; la seconde solution était donc la seule qui s'offrait réellement à lui.

32 Cf. le chapitre 4.3.

33 CC 193: «Vôtre fils s'avance à grands pas vers sa dernière demeure» écrit-il le 13 février 1753 à madame de Warrens; «le mal a fait un si grand progrès cet hiver que je ne dois plus m'attendre à en voir un autre»; cf. aussi les lettres 184, 185, 190 etc.

34 Sur ce contrat: OC II, p. 1982/83.

35 Le prix de 9 livres est gravé sur la page de titre; cf. Jean Sènequier, *Bibliographie générale des œuvres de J.-J. Rousseau*, Paris 1950, no 55.

36 OC I, p. 386.

### 3.3 Les *Canzoni*

Il est maintenant possible de préciser la date de parution du recueil. La maladie de Rousseau, le fait que les *Canzoni* ne sont pas mentionnées dans le contrat avec Pissot, cela donne à penser qu'il n'en était pas encore question au début de l'année 1753. Ensuite, et jusqu'au mois de mars, Rousseau fut accaparé par la préparation des représentations du *Devin* à l'Opéra de Paris.<sup>37</sup> Enfin, il faut tenir compte des délais nécessaires à la préparation d'une telle édition et à la gravure. En conséquence, les *Canzoni* ne purent guère paraître avant juin, soit vers la fin du printemps. C'était alors que la «campagne de 1753» battait son plein; plus que jamais, les *Canzoni* nous apparaissent comme une séquelle de cette campagne.

Ceci dit, reste à s'interroger sur le pourquoi d'une telle publication, sur certaines des intentions qui la sous-tendent. Notre point de départ sera le titre complet du recueil: *Canzoni da batello. Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans*. Ce titre, dont on a déjà relevé la complexité, demande à être interprété; il est au centre d'un réseau assez dense de connotations. Nous nous arrêterons successivement aux points suivants: 1) La question des *commençants*; 2) la signification de l'expression *Canzoni da batello*; 3) la question des *leçons de musique*. Avant cela, il est utile de rappeler ici le texte complet de l'avertissement:

«Ces Petites Chansons ont été composées pour les personnes qui, quoique françoises, ayans pris du goût pour la Musique, voudroient en saisir le caractere et apprendre à chanter. On a tâché de rassembler les tours de chant les plus propres à marquer ce caractère et à rendre le stile sensible et l'expression facile. Il s'agit d'abord d'aller en mesure et de ne pas crier. Le reste viendra avec le goût naturel et les leçons d'un Maître.»

#### 3.3.1 Les *commençants* et la question du goût pour le chant

Les *Canzoni* s'adressent aux commençants. L'avertissement précise encore: à ces «personnes qui, quoique françoises, ayans pris du goût pour la musique, voudroient en saisir le caractere et apprendre à chanter». Dans l'esprit de Rousseau, cette révélation du goût pour la musique est récente; elle date de l'arrivée des Bouffons en France.<sup>38</sup> L'avertissement des *Canzoni* anticipe ces lignes de la *Lettre sur la musique française*: «N'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui, ne connoissant que notre opéra, croyoient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, et n'ont été désabusées que par les intermèdes italiens? C'est précisément parce qu'ils n'aimoient que la véritable musique, qu'ils croyoient ne pas aimer la musique.»<sup>39</sup> Dans les deux textes, ce goût pour le chant (ou pour la musique) est une disposition naturelle, un penchant inné auquel il n'a fallu que les circonstances favorables pour s'épanouir. Mais il faut faire attention que Rousseau dit une fois (dans la *Lettre*): avoir du goût pour le chant, et une autre fois (dans l'avertissement des *Canzoni*): prendre du goût ... Ces deux expressions ne s'excluent pas; au contraire, elles sont complémentaires. «Avoir» fait référence à l'existence

37 Ibid., p. 382.

38 Été 1752. La *Serva* fut jouée le 1<sup>er</sup> août 1752.

39 *Lettre sur la musique française*, in: *Œuvres complètes de J. J. Rousseau avec des notes historiques* par G. Petitain. Tome sixième. *Musique*, Paris, Lefèvre, 1839, 152/3; cette édition sera abrégée dorénavant *Lettre*.

du don lui-même, «prendre» à son épanouissement. En somme, prendre suppose avoir. Ou encore, si l'on veut: prendre du goût pour le chant, c'est voir éclore ce goût, jusque-là latent.

Les commençants à qui Rousseau s'adresse ne sont pas des débutants dénués de toute connaissance; comme Saint-Preux dans la *Nouvelle Héloïse*, ce sont des amateurs possédant un certain bagage musical.<sup>40</sup> Les circonstances leur ont révélé l'existence d'une musique différente de celle qu'ils connaissaient jusqu'alors: elle a fait éclore leur goût pour le chant. A son tour, et par un phénomène d'action en retour infaillible, ce goût reconnaîtra dans ce qui l'a éveillé, la «véritable musique». Véritable musique et goût pour le chant entretiennent une relation à double effet, ambiguë mais nécessaire. Les conditions de cette double révélation de l'un par l'autre peuvent varier. Pour Saint-Preux, ce fut la rencontre de Regianino, le maître de musique italien; pour ceux à qui les *Canzoni* s'adressent, c'est la venue des *Bouffons* à Paris. Mais tous ont en commun d'avoir du goût pour le chant.

Goût pour le chant: le syntagme n'est pas innocent. Il est calqué sur le modèle d'un autre, beaucoup plus courant en France au dix-huitième siècle: le goût-du-chant. Toute l'opposition entre musique italienne et musique française peut être comprise comme l'opposition entre goût pour le chant et goût-du-chant. De ce dernier, voilà la définition que donne le *Dictionnaire de musique*:

«*Goût-du-chant*. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agréments qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant françois ... Le goût-du-chant consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque acteur ou actrice à la mode; tantôt il consiste à nasillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir: mais tout cela sont des graces passagères qui changent sans cesse avec leurs auteurs.»<sup>41</sup>

Ce qui, pour Rousseau, fonde en France le goût-du-chant, c'est l'arbitraire, la mode, la convention. Voilà l'irrévocable reproche qu'il formule à l'endroit du chant français: il «ne plaît qu'à l'aide de quelques ornements arbitraires, et seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux»<sup>42</sup>. Le goût-du-chant, c'est l'art de l'ornementation (les «agréments») et du déguisement (la modification du «timbre» naturel de la voix), c'est l'artifice, le mensonge. Comme un masque, le goût-du-chant se surajoute; mais comme un masque aussi, il a pour fonction de dissimuler ce qu'il recouvre. Rousseau dit bien qu'il «couvre un peu la fadeur du chant françois». La fadeur, c'est-à-dire l'insignifiance. Le chant français sans le goût-du-chant est peu de chose. En somme, le goût-du-chant relève d'une esthétique qu'on pourrait appeler du supplément, en donnant à ce terme la double signification mise en lumière par Derrida:

«Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence. Il cumule et accumule la présence ...

Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue à-la-place-de; s'il comble, c'est comme on comble un vide ... Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui tient-lieu. En tant que substitut, ... sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide.»<sup>43</sup>

40 OC II, p. 131/2 et p. 134; plus généralement, cf. toute la lettre 48 de la première partie.

41 *Dictionnaire de musique*, article «Goût du chant».

42 *Lettre*, p. 153.

43 Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967, p. 208.

Derrida écrit: «vide»; Rousseau disait: «fadeur». Il conclura la *Lettre sur la musique française* par cette phrase: «... les François n'ont point de musique ...».<sup>44</sup> Le chant français est manqué, essentiellement: et si les français ont forgé un goût-du-chant, ce n'est finalement que pour pallier ce manque.

Ces réflexions nous ramènent, quoiqu'un peu différemment, à la question des commençants. Car si le chant français n'a de valeur que par ce qui s'y surajoute – qui est aussi ce qui en tient lieu – il est exclu qu'il puisse leur convenir. Supposant la maîtrise du goût-du-chant, il leur restera inaccessible:

«... à peine notre musique est-elle supportable à nos propres oreilles, lorsqu'elle est exécutée par des voix médiocres qui manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel et des Jelyotte pour chanter la musique française; mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même; au lieu que celles du chant français, s'il en a, ne sont que dans l'art du chanteur.»<sup>45</sup>

De ce dernier point de vue, il y a semble-t-il une raison très directe à la publication des *Canzoni*: c'est l'absence quasi-totale de musique vocale, d'airs à chanter italiens, aux catalogues des marchands de musique parisiens, vers 1750.<sup>46</sup> La musique instrumentale italienne y est largement représentée: concertos, sonates d'auteurs comme Albinoni, Corelli, Tartini, Somis, Tessarini... Mais les seuls airs à chanter qu'on y trouve sont ceux, bien français, qu'offrent les recueils de Bourgeois, Lemaire, Noblet, Guignard et bien d'autres. Aux commençants, Rousseau veut offrir quelque chose. Les airs des intermèdes italiens qu'ils découvrent à l'Opéra ne sont pas encore à leur portée; au contraire, des chansonnettes leur permettraient de faire l'expérience personnelle, intime, du chant italien. Ces chansonnettes, ce sont les *Canzoni da batello*.

### 3.3.2 *Canzoni da batello*: remarques à propos d'un titre

*Canzoni da batello*: le syntagme existe-t-il en Italie, sous cette forme, vers 1750? Le grand dictionnaire de la langue italienne de Battaglia ne le donne pas;<sup>47</sup> mais il en mentionne d'autres qui paraissent assez proches, telles «canzon barcarole» ou «ariette da battello». Il est possible que l'expression *canzone da batello* ait eu cours dans une aire géographique limitée, la région vénitienne; ce n'est pas de notre compétence. Mais ce qu'il faut souligner, c'est la graphie que Rousseau adopte dans son titre. La graphie italienne du mot «battello», fixée dès le seizième siècle, est avec deux *t*. Rousseau choisit d'écrire *batello*; cette variante est spécifiquement vénitienne, comme l'indique Boerio.<sup>48</sup> La référence à Venise ne fait donc aucun doute. On comprend bien qu'il ne peut être question ici de l'incompétence d'un graveur parisien, lorsqu'on considère le soin avec lequel la page de titre du recueil a été gravée. Rousseau fut d'ailleurs personnellement en contact avec l'atelier d'où sortirent les *Canzoni*; il aurait fait rectifier une faute dans le titre même de l'ouvrage.<sup>49</sup>

44 *Lettre*, p. 177.

45 *Ibid.*, p. 153.

46 Anik Devriès / François Lesure: *Dictionnaire*, cf. les planches.

47 Salvatore Battaglia: *Grande dizionario della lingua italiana* II, Torino s.d., articles «Barcarola», «Canzone».

48 Giuseppe Boerio: *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 31867, article «Batello».

49 On notera de plus que les deux mots «DA BATELLO» sont les seuls de la page de titre à ne pas être en italique.

Cette référence à Venise est essentielle. On sait l'influence du séjour à Venise sur la sensibilité musicale de Rousseau. Il y découvrit le pouvoir émotionnel, la force expressive de la musique italienne; il y eut en somme la révélation de la «véritable musique», au sens où on en a parlé plus haut. Rousseau avait toujours aimé la musique; il la découvrait. Et dans cette découverte, les *canzoni da batello*, les chansons de barque vénitienne ont joué un rôle essentiel; elles ressortissent par là à son expérience la plus intime:

«J'eus bientôt pour cette musique [l'italienne] la passion qu'elle inspire à ceux qui sont faits pour en juger. En écoutant des barcarolles je trouvois que je n'avois pas oui chanter jusqu'alors ...»<sup>50</sup>

Lorsque quinze ans plus tard Rousseau publie son *Dictionnaire de musique*, il consacre à la barcarolle un article assez étonnant:

«*Barcarolles*. Sorte de chansons en langue vénitienne que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des barcarolles soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir et d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les gondoliers à tous les théâtres les met à portée de se former sans frais l'oreille et le goût, de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs barcarolles.»<sup>51</sup> (Dans la suite de son article, Rousseau fait allusion à l'aspect littéraire de la barcarolle; nous le laissons de côté.)

Par opposition à ce qu'on a dit plus haut du chant français, les barcarolles s'affirment ici comme présence nue et immédiate du chant. Ces airs vivent de leur mélodie propre, et non pas de ce qui pourrait s'y ajouter. Ceux qui les composent et qui les chantent ne sont pas musiciens (tout au plus ont-ils été se «former ... l'oreille et le goût» au théâtre); malgré cela, ils n'ignorent rien des finesses de la musique. Ceux pour qui ils chantent, gens du peuple sans formation musicale, sont capables de les apprécier. Tout dans la barcarolle est aisé, facile. Tout y est anonyme aussi: l'air qui court les canaux, le gondolier, le public. Il faudrait sans doute écrire: tout dans la barcarolle est aisé parce que tout y est anonyme. De ce dernier point de vue, le caractère anonyme de la publication des *Canzoni* trouve évidemment une nouvelle explication. Mais alors finalement, qu'est-ce qu'une barcarolle? «Sorte de chansons en langue vénitienne ...» dit Rousseau au début de son article. Mais plus loin, dans la seconde partie que nous avons omise, parlant de la *Jérusalem délivrée*: «... c'est assurément une belle barcarolle que le poème du Tasse». Quel rapport de l'un à l'autre? C'est que la barcarolle ne se laisse pas définir comme genre. Elle est un idéal, et nous avons tenté de dire lequel. C'est à cet idéal que Rousseau fait référence lorsque, à un public qui (comme lui) a eu la révélation de la «véritable musique», il propose les *Canzoni da batello*. Il importe peu finalement que les *Canzoni* ne soient pas de vraies barcarolles; il importe par contre que Rousseau les donne pour telles.

50 OC I, p. 314.

51 *Dictionnaire de musique*, article «Barcarolles».

### 3.3.3 *Leçons de musique*

Les lignes qui suivent sont tirées du *Dictionnaire de musique*:

«On a fait un art du chant; c'est-à-dire que, des observations sur les voix qui chantoient le mieux, on a composé des règles pour faciliter et perfectionner l'usage de ce don naturel ... Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte et la plus sûre d'acquérir cet art.»<sup>52</sup>

Rousseau s'engage-t-il sur le chemin de ces «découvertes» avec les *Canzoni*? Elles ne sont pas en tout cas une méthode, un traité, un «art du chant» au sens où l'entendait vers 1750.<sup>53</sup> Elles s'adressent aux commençants, et selon l'avertissement elles prétendent combler un double besoin de ces derniers: celui de saisir le caractère de la musique et d'apprendre à chanter. Toujours selon l'avertissement, les morceaux en ont été réunis en conséquence: «On a tâché de rassembler les tours de chant les plus propres à marquer ce caractère, et à rendre le stile sensible et l'expression facile.» En somme, ce qu'offrent les *Canzoni*, c'est une sorte de double initiation musicale: découverte de la («véritable») musique, de son caractère, à travers la pratique même du chant, et du chant le plus simple. C'est à ce double aspect que fait référence, dans le titre du recueil, le terme de *Leçons de musique*.

Rousseau a laissé une description précieuse de deux leçons de musique: celles de Julie et de Saint-Preux dans la *Nouvelle Héloïse*. Julie et Saint-Preux sont aussi des commençants, à qui la musique italienne vient d'être révélée. Leur maître à tous deux se nomme Regianino:

«Sa manière d'enseigner est simple, nette, et consiste en pratique plus qu'en discours; il ne dit pas ce qu'il faut faire, il le fait, et en ceci comme en bien d'autres choses l'exemple vaut mieux que la règle. Je vois déjà qu'il n'est question que de s'asservir à la mesure, de la bien sentir, de phraser et ponctuer avec soin, de soutenir également des sons et non de les renfler, enfin d'ôter de la voix les éclats et toute la prétention française, pour la rendre juste, expressive, et flexible.»<sup>54</sup>

A ce passage d'une lettre de Saint-Preux fait écho celui d'une lettre de Julie:

«Je commence chaque leçon par lire quelques octaves du Tasse, ou quelque scène du *Metastase*: ensuite Regianino me fait dire et accompagner du récitatif, et je crois continuer de parler ou de lire, ce qui sûrement ne m'arrivoit pas dans le récitatif français. Après cela il faut soutenir en mesure des sons égaux et justes; exercices que les éclats auxquels j'étois accoutumée me rendent assez difficile. Enfin nous passons aux airs, et il se trouve que la justesse et la flexibilité de la voix, l'expression pathétique, les sons renforcés et tous les passages, sont un effet naturel de la douceur du chant et de la précision de la mesure, de sorte que ce qui me paroissoit le plus difficile à apprendre, n'a pas même besoin d'être enseigné.»<sup>55</sup>

52 Ibid., article «Chanter».

53 Voir par exemple Jean-Antoine Bérard, *L'art du chant, dédié à Madame de Pompadour*, Paris 1755; Joseph Blanchet, *L'art, ou les principes philosophiques du chant*, Paris 1756.

54 *Nouvelle Héloïse*, première partie, lettre 48; OC II, p. 134/5.

55 Ibid., lettre 52; OC II, p. 143/4.

Sans analyser ici ces deux passages en détail, il faut pourtant s'arrêter à deux problèmes qu'ils soulèvent et qu'on a déjà évoqués: le premier concerne le caractère de la musique, le second l'apprentissage du chant. Mais on le verra, ces deux problèmes finissent par se rejoindre.

1. Ce qui est essentiel dans la manière d'enseigner de Regianino, le maître de Julie et de Saint-Preux, c'est l'importance qu'il accorde au texte – mais au texte dit, au texte déclamé – en tant que réalité musicale première, donné brut de la musique. Le début de la lettre de Julie («Je commence chaque leçon par lire quelques octaves du Tasse ...») doit être rapproché d'un passage d'un article du *Dictionnaire*; cet article – et ce n'est pas sans raison – est celui consacré au «Maître à chanter»:

«Une troisième partie des fonctions du maître à chanter regarde la connoissance de la langue, surtout des accents, de la quantité et de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, et qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique et plus agréable de marquer la prosodie et les accents.»

Le chant n'est donc pas musique ajoutée à un texte; c'est bien plutôt le texte lui-même qui apparaît comme la somme de tous les possibles musicaux. En tant qu'il n'est jamais que la réalisation d'un seul de ces possibles, le chant est limite mise au texte: il n'est «qu'une manière ... etc.». Mais il est aussi, dans le cadre même de cette limite, l'épanouissement extrême des potentialités du texte: il est «une manière plus énergique et plus agréable d'en marquer la prosodie et les accents». Julie chante, et elle «croit continuer de parler ou de lire». Certes, sous sa plume, cette phrase s'applique au récitatif. Mais il n'y a pas de différence essentielle entre récitatif et air; et dans le passage du *Dictionnaire* cité ci-dessus, Rousseau utilise le terme de «vocale», qui les englobe tous deux.

2. Dans les deux lettres de la *Nouvelle Héloïse*, Rousseau formule deux exigences nécessaires à l'apprentissage du chant. On lit dans la lettre de Saint-Preux qu'il faut «s'asservir à la mesure, ... soutenir également des sons et non ... les renfler, ... ôter de la voix les éclats». Dans la lettre de Julie, plus simplement, sont évoquées «la précision de la mesure» et «la douceur du chant». Pour l'une comme pour l'autre, la facilité de l'interprétation va découler du respect de ces deux exigences; c'en est (dit Julie) «un effet naturel». Ces deux exigences, Rousseau les formule ainsi huit ans plus tôt, dans l'avertissement des *Canzoni*: «aller en mesure et ne pas crier». Ce sont même les seuls conseils qu'il donne aux commençants; il faut donc s'y arrêter. 1) Aller en mesure: c'est une exigence primordiale, parce que «chanter sans mesure n'est pas chanter»:<sup>56</sup>

«... un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de sons peut recevoir autant de caractères, autant de mélodies différentes qu'on peut la scander différemment; et le seul changement de valeur des notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnaissable. Ainsi la mélodie n'est rien par elle-même; c'est la mesure qui la détermine ...»<sup>57</sup>

<sup>56</sup> *Dictionnaire de musique*, article «Mesure»; la citation au paragraphe 3.

<sup>57</sup> *Ibid.*, article «Mélodie».



Du reste, loin d'être une contrainte, l'asservissement à la mesure est une libération: plus la mesure sera sensible, plus l'interprétation sera aisée, facile. C'est ainsi que dans la bonne musique, «la mesure gouverne le musicien dans l'exécution».<sup>58</sup> 2) Ne pas crier: la voix est à son optimum de possibilités dans le *doux*. Elle y reste plus flexible, donc plus expressive. Mais surtout, et ce n'est pas moins important, il est plus facile de chanter juste: «Toute voix qu'on force perd de sa justesse».<sup>59</sup> Il y a à cela des raisons objectives, parce que liées à la physique du son: «Quand ... on ne force pas trop la voix ..., les vibrations restent toujours isochrones, et par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le son»; et l'on chante juste. A l'inverse, «en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du son»;<sup>60</sup> et l'on chante faux. En somme, la seconde exigence (ne pas crier) apparaît liée à une double nécessité: l'expressivité et la justesse.

Faisons ici un retour en arrière. Je veux dire: reprenons les deux points soulevés par la lecture de la *Nouvelle Héloïse*, mais un peu différemment. Le chant n'est du chant qu'autant qu'il est constitué de sons dont la durée et la hauteur sont parfaitement déterminées, de sons appréciables et donc comparables. C'est là aussi que réside la spécificité de la voix de chant, par rapport à la voix de parole:

«Je penserois que le vrai caractère distinctif de la voix de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables, au lieu que, dans la voix parlante, ou les sons ne sont pas assez soutenus, et, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.»<sup>61</sup>

Cette constatation est essentielle pour comprendre la préférence que Rousseau accorde à la langue italienne en tant que langue destinée à être mise en musique et chantée. On peut faire d'abord une observation très simple: tout le monde sait parler. Tout le monde saurait chanter si la voix de parole se confondait avec la voix de chant: «Dans une langue qui serait tout harmonieuse, comme étoit au commencement la langue grecque, la différence de la voix de parole à la voix de chant serait nulle; on n'auroit que la même voix pour parler et chanter ...»<sup>62</sup> Mais cette unité originelle s'est perdue. Dans les langues modernes, l'écart s'est creusé entre les deux types de voix; l'*Essai sur l'origine des langues* raconte la naissance de cet écart, et en cherche les raisons. Il est pourtant certaines langues modernes où cet écart ne s'est pas creusé jusqu'à être infranchissable. Telle est la langue italienne: «la parole s'y éloigne moins du chant» que dans d'autres; elle est restée «plus musicale».<sup>63</sup>

Mais qu'est-ce qu'une langue musicale? C'est pour Rousseau une langue «douce, sonore, harmonieuse et accentuée»<sup>64</sup>. Si ces qualités «sont précisément les plus convenables au chant», c'est parce qu'elles renvoient aux deux exigences formulées plus haut: «aller en mesure» et «ne pas crier». «Douce» (qui a peu de consonnes) et «sonore» (aux voyelles éclatantes et non sourdes, qui n'a ni diphtongues ni nasales) renvoient à *crier*: en chantant dans une langue douce

58 Ibid., article «Battre la mesure».

59 Ibid., article «Forcer».

60 Ibid., article «Son».

61 Ibid., article «Voix».

62 Ibid.

63 Ibid.

64 *Lettre*, p. 148; de même pour la citation suivante.

et sonore, pas besoin de forcer la voix. La justesse et l'expression n'en seront que plus faciles. («... rendre ... l'expression facile»: les mêmes termes sont dans l'avertissement des *Canzoni*.) «Harmonieuse» (qui a du rythme, du nombre) et «accentuée» renvoient à *mesure*. Cette seconde exigence se trouve réalisée en particulier dans la *poesia per musica* italienne, avec son accentuation régulière. Ainsi, dans cette canzonetta de Rolli que Rousseau met en musique, tous les vers sont accentués sur la quatrième syllabe, et le retour régulier de cet accent a pour conséquence l'adoption d'une mesure ternaire:

Be	-	viam	o		Dó	-	ri	}
Go	-	diam	ch'il		gíor	-	no	}
Pres	-	to	al ri -		tór	-	no	}
Pres	-	to	al par-		tír			}

Dans une telle langue – et singulièrement dans une telle langue poétique – l'écart entre voix de parole et voix de chant est réduit au minimum. Le passage de l'une à l'autre y est aisé: Julie chante, et «croit continuer de parler on de lire». Peut-on imaginer une «manière plus facile, plus courte et plus sûre» d'apprendre à chanter?<sup>65</sup>

On objectera que le problème s'est déplacé, mais n'est pas résolu: il est moins d'apprendre à chanter que d'apprendre une langue nouvelle. Il est vrai qu'aux commençants français, l'avertissement des *Canzoni* recommande d'avoir recours à un maître; il sera italien, c'est sûr, et s'appellera Regianino sans doute.

Au moment de terminer ce chapitre, il reste à souligner un dernier point. Les *Canzoni*, qui sont des chansons italiennes, ne sont pas des leçons de musique italienne: je veux dire qu'elles ne sont pas destinées à familiariser le public français avec un idiome particulier. Elles sont leçons de musique, absolument et sans restriction. Ce titre: *Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans*, c'est une autre manière de dire comme dans la conclusion de la *Lettre sur la musique française*: «... les François n'ont point de musique et n'en peuvent avoir».<sup>66</sup> Et le «quoique français» de l'avertissement des *Canzoni* est à double sens. Il est ironique bien sûr; mais il est aussi la marque d'une irrémédiable fatalité.

### 3.3.4 Conclusion

Au début de ce chapitre sur les *Canzoni* et la *Querelle des Bouffons*, nous avons parlé de cette triple entreprise d'édition à laquelle les *Canzoni* appartiennent, et que Rousseau mena à son terme en moins d'une année. Rappelons – en les étapes.

D'abord, le chef-d'œuvre des Italiens, le modèle: la *Serva padrona*. Ensuite, l'exemple de ce qui pouvait être tenté à l'imitation de tels modèles: le *Devin du village*. Enfin, les *Canzoni*. Ce n'est qu'après cela, tout à la fin de novembre 1753, que Rousseau publia la *Lettre sur la musique française*, où il donnait les raisons théoriques et esthétiques de ses choix musicaux. Ces contributions musicales et littéraires de Rousseau à la *Querelle* s'enchaînent; et leur enchaînement apparaît après coup d'une grande cohérence – véritable *Défense et illustration*

65 Cf. la citation du *Dictionnaire* au début du chapitre 3.3.3.

66 *Lettre*, p. 177.

de la musique italienne. Cet enchaînement fut-il prémédité? Il est évidemment impossible de l'affirmer. Notons pourtant que l'avertissement de la *Lettre sur la musique française* s'ouvre par cette phrase dont la deuxième partie surtout présente dans cette optique un intérêt évident:

«La querelle excitée l'année dernière à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures, dites, d'un côté, avec beaucoup d'esprit, et, de l'autre, avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part; car cette espèce de guerre ne me convenoit en aucun sens, et je sentois bien que ce n'étoit pas le temps de ne dire que des raisons.»<sup>67</sup>

Ses raisons, Rousseau ne se priva certes pas de les dire; mais il avait fait auparavant bien autre chose que cela.

#### 4. Diverses remarques à propos des *Canzoni*

##### 4.1 Date de composition des morceaux

En l'absence de tout document, de tout manuscrit, on en est réduit à deux hypothèses. Première hypothèse: Rousseau composa les *Canzoni* en vue de leur publication, dans le contexte même de la *Querelle des Bouffons*. C'est ce que donne à penser le début de l'avertissement. Dans cette hypothèse, toutes les pièces dateraient de l'année 1753. Il paraît cependant plus vraisemblable de supposer que Rousseau se contenta de rassembler en 1753 des pièces plus anciennes, auxquelles il adjoignit peut-être des compositions «de dernière minute». Les preuves manquent pour trancher; mais plusieurs indices viennent à l'appui de cette seconde hypothèse:

1. Rousseau dit lui-même que c'est peu après son retour d'Italie – et «passionné» encore pour la musique qu'il y avait entendue – qu'il composa la romance *Dans ma cabane obscure*; cette romance, il la reprit huit ans plus tard, pour l'insérer dans le *Devin du village*.<sup>68</sup> Il est vraisemblable d'admettre qu'il procéda de même pour certaines des *Canzoni*.
2. Rousseau a souvent composé de la musique pour la chanter ensuite avec ses amis: ainsi les trios de Chenonceaux, les romances dont d'Escherny nous a gardé le souvenir...<sup>69</sup> Il est un passage des *Confessions* qui évoque les soirées passées en compagnie de Grimm, vers 1749/50, à «chanter des airs italiens et des barcarolles».<sup>70</sup> Certaines de ces barcarolles pourraient bien avoir été des *Canzoni*. Jansen avait du reste déjà fait cette supposition.<sup>71</sup>
3. Arrêtons-nous pour finir aux poètes mis en musique dans les *Canzoni*: Rolli et Métastase. Il y a parmi les *Canzoni* un air sur un poème de Métastase: *Grazie agl'inganni tuoi*. Or dès 1750, Rousseau avait remis au *Mercur de France* une traduction française de ce poème avec une mélodie originale.<sup>72</sup> Rousseau «pratiquait» donc ses auteurs favoris. Il ramena d'Italie une édition des *Rime* de Rolli parue à Venise, chez Tevernin, en 1744. Cette édition ne le quitta plus jusqu'à la fin de sa vie, comme le prouve une note autographe datant du

67 Ibid., p. 140.

68 OC I, p. 870/1, la note de Rousseau.

69 Ibid., p. 342, et la note 4 de la page 606.

70 Ibid., p. 352.

71 Jansen, *Rousseau*, p. 146.

72 OC II, p. 1153 et la note des éditeurs.

dernier séjour à Paris.<sup>73</sup> A l'évidence, il aimait ces poèmes; sans doute – comme pour le poème de Métastase – n'attendit-il pas neuf ans pour les mettre en musique.

On l'a dit, ce ne sont là que des indices. Mais si on les retient, on admettra que la composition des *Canzoni* dut s'étaler entre 1744 (date du retour de Venise) et 1753.

#### 4.2 La fortune des *Canzoni*

Quel fut l'écho rencontré par les *Canzoni*? En l'absence de tout document – liste de souscription par exemple – on ne peut émettre que des hypothèses. Mais la quasi-disparition de l'ouvrage indique bien qu'il fut tiré à très petit nombre, et qu'il n'eut aucun débit. L'essentiel du «public» des *Canzoni* fut sans doute constitué par les amis à qui Rousseau les communiqua, tel Jacob Vernes.<sup>74</sup>

Il faut pourtant faire état ici d'une constatation assez curieuse. Au dix-huitième siècle, l'utilisation de certains airs comme timbres d'opéra-comique favorisait à coup sûr leur diffusion, en même temps qu'elle pouvait être le reflet d'une certaine popularité. Or j'ai retrouvé dans un opéra-comique d'Anseaume joué en mars 1757, *La fausse aventurière*, six timbres qui paraissent tirés des *Canzoni*.<sup>75</sup> Ce sont *Beviam o Dori* et *Si ride amore* (acte I, scène 3), *Già riede primavera* et *Se tu m'ami* (acte I, scène 4), *La neve e alla montagna* et *Tornasti, o primavera* (acte II, scène 1). La pièce eut du succès; on loua «le charme de la Musique», on trouva les ariettes «adroitement choisies». <sup>76</sup> Mais ces ariettes sont-elles bien certaines des *Canzoni*? Le système du timbre – qui consiste à désigner, par le seul premier vers d'un poème, la mélodie sur laquelle ce poème se chante – ce système ne permet pas d'apporter une réponse catégorique. Il faut noter pourtant que la pièce d'Anseaume propose les six airs dans un ordre de succession identique à celui du recueil de Rousseau (à l'exception des deux derniers, intervertis); c'est à coup sûr plus qu'une coïncidence. Je n'ai du reste retrouvé aucun autre recueil offrant les mêmes incipit. A la recherche de mélodies «italiennes» à parodier, Anseaume aura donc jeté son dévolu sur les *Canzoni*. Et tout donne à penser que certaines d'entre elles connurent un certain succès, quatre ans après leur parution, sur la scène de l'Opéra-comique; mais le public ignora toujours qui en était l'auteur.

73 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Rés. Vm<sup>7</sup> 667; p. 139. Dans cette note, Rousseau renvoie à une édition des œuvres de Rolli qu'il ne cite pas, mais dont il dit que le poème *La neve è alla montagna* se trouve à la page 129; il s'agit de l'édition suivante: *Rime di Paolo Rolli, compagno della Reale Società in Londra, l'acclamato nell'Accademia degl'Intronati in Siena ... in cui ... si aggiunge ... la graziosissima sua traduzione d'Anacreonte*, In Venezia, MDCCXLIV. Apresso Giovanni Tevernin, alla Provvidenza.









74 CC 249 et 251.

75 *Théâtre de M. Anseaume, ou recueil des comédies, parodies et opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour I–III*, Paris 1766; ce recueil est sans pagination continue, *La fausse aventurière* est dans le second volume.

76 Contant d'Orville, *Histoire de l'opéra bouffon, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour I/II*, Paris 1768; cit. I, 83/4.

### 4.3 Rousseau, les *Canzoni* et la gravure musicale

Le recueil des *Canzoni* est l'ouvrage de deux graveurs dont l'un – une femme – signe toutes ses pages du sigle G. p. Mlle V. (gravé par Mademoiselle V.). Leurs manières sont proches, marque évidente d'un travail en commun régulier, sans doute dans le même atelier. Cependant, si les différences entre les deux graphies sont peu marquées, elles n'en sont pas moins nettes; et chaque graveur conserve ses poinçons, ses traits propres et caractéristiques. En voici quelques-uns:

	Mademoiselle V. (pages 2–9, 12, 16–19)	L'autre graveur (pages 10, 11, 13–15)
Accolade		
Fin de pièce		
Reprise médiane		
Clé de fa		

Fort de ces constatations, qu'on ouvre maintenant les partitions gravées du *Devin du village* et de la *Serva padrona*: on y reconnaît les mêmes graveurs. Les trois ouvrages sortent donc du même atelier. Mais lequel? C'est la page de titre du *Devin* qui le révèle. On y lit: «Gravé par Mlle Vandôme, depuis la 1<sup>re</sup> Planche jusqu'à la 50.»<sup>77</sup> Voilà identifiée la demoiselle V. des *Canzoni*; on peut penser que l'autre graveur, qui reste anonyme, était son ouvrier. Une remarque encore: Rousseau ayant publié la *Serva padrona* et les *Canzoni* à compte d'auteur, c'est donc lui qui choisit l'atelier de mademoiselle Vendôme, avec qui il resta en contact durant l'année 1752/53. Le fait que la partition du *Devin du village* soit sortie du même atelier est un indice précieux; il vient à l'appui de l'hypothèse selon laquelle Rousseau aurait mis lui-même en train l'édition de son opéra.

Quoi qu'il en soit, il est certain que Rousseau eut accès à ce qui fut l'un des principaux centres de la gravure musicale à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les problèmes liés à la diffusion de la musique ont toujours intéressé le copiste qu'il était. À l'article «Copiste» du Dictionnaire précisément, il consacra un long paragraphe à présenter les avantages de la copie manuscrite sur l'imprimerie et la gravure musicale;<sup>78</sup> c'était en toute connaissance de cause. Mais les visites à l'atelier de mademoiselle Vendôme éveillaient aussi, sans doute, ses

77 Le reste (sauf l'ariette p. 81–89) est l'ouvrage de l'anonyme. Sur mademoiselle Vendôme, cf. Devriès/Lesure, *Dictionnaire*, p. 152/3.

78 En 1743 déjà, dans la *Dissertation sur la musique moderne*, il préconisait l'emploi des caractères typographiques usuels pour faciliter l'édition de la musique et en diminuer le coût (la gravure était un procédé de reproduction onéreux).

souvenirs. Adolescent, Rousseau avait passé près de trois ans chez un maître graveur; il avait appris à connaître les «bons outils», il avait aimé «le jeu du burin» – assez pour avoir souhaité un jour (il l’affirme en tout cas) y «atteindre la perfection». <sup>79</sup> Sans être des chefs-d’œuvre, les trois ouvrages que mademoiselle Vendôme réalisa pour lui sont en tout cas remarquablement gravés.

## 5. Vingt ans après

On se souvient qu’à son retour à Paris en 1770, Rousseau avait essayé de retrouver un exemplaire gravé des *Canzoni*; en vain. Il entreprit alors de reconstituer son recueil de mémoire. Ce travail était achevé en été 1772, car à la date du 28 septembre, le *Registre des copies de musique* fait mention de «Canzonette da Batello», copiées pour un amateur anglais. <sup>80</sup>

Sept des douze *Canzoni* de 1753 se retrouvent en 1772, reconstituées presque note pour note. Sur deux des poèmes restants, Rousseau met en outre une nouvelle musique, n’ayant pu – dit-il – se rappeler l’ancienne. Enfin, trois des *Canzoni* de 1753 ne réapparaissent pas en 1772. Ces renseignements sont réunis ici dans un tableau comparatif (NB: en 1772, Rousseau compose encore deux duos sur des paroles de Rolli. Ce sont des compositions entièrement nouvelles. Il n’y a pas de duos parmi les *Canzoni* en 1753; nous les laisserons de côté).

CANZONI	
1753 (originales)	1772 (reconstitutions)
Beviam’o Dori Si ride amore Già ride primavera Se tu m’ami Ruscelletto a far soggiorno Or che niega La neve è ella montagna	Tous ces airs se retrouvent pratiquement identiques
Solitario bosco ombroso Che ti giova, cara fille	Rousseau reprend ces poèmes mais y met de nouveaux airs
Soli cagion crudele Grazie agl’inganni tuoi Tornasti, o primavera	Ces trois airs manquent

<sup>79</sup> OC I, p. 31–35; cit. p. 31 et 35.

<sup>80</sup> Jansen, *Rousseau*, 145/6. Ce *Registre des copies de musique* fut tenu par Rousseau d’avril 1772 à août 1777. Jansen put le consulter (*Rousseau*, p. 474); il semble avoir disparu depuis.

J'ai parlé jusqu'ici de «reconstitutions»; cela demande des précisions. Les sept *Canzoni* retranscrites presque note pour note en 1772, Rousseau n'avait sans doute jamais cessé de les chanter. Comment expliquer autrement que les différences soient, à vingt ans d'intervalle, aussi minimes: quelques notes d'ornements, quelques variantes d'accompagnement? Les cinq autres morceaux, il ne les «pratiqua» plus depuis longtemps; et l'effort de sa mémoire s'avère impuissant à les rappeler. Rien que de très normal dans ce phénomène de décantation, qu'il ne m'appartient d'ailleurs pas d'étudier ici; par contre, il m'a paru intéressant de chercher, dans la structure même des morceaux, ce qui pouvait aider à rendre compte d'un tel phénomène.

La longueur d'une pièce, sa complexité d'ensemble paraissent ne jouer qu'un rôle secondaire. Rousseau a oublié *Che ti giova*; pourtant la pièce est courte (9 mesures) et de structure simple (A: | :B, correspondant à une structure harmonique I-V: | :V-I). Au contraire, il se souvient de *Già riede primavera*, qui a 53 mesures et fait se suivre deux sections de mesure et de tempo différents; l'harmonie y est également plus travaillée (accords de 7<sup>e</sup> diminuée, de sixte augmentée, alternance majeur/mineur ... etc.). Dans la première section du morceau, la basse continue reconstituée en 1772 apparaît plus complexe que la basse d'origine; en fait, elle n'en est qu'une réalisation en accords brisés. Cela confirme la remarque faite plus haut: Rousseau jouait ses propres morceaux. D'une fois à l'autre, il leur apportait de menus changements; ici, ces changements restent dans les limites d'une pratique assez libre de l'accompagnement improvisé au dix-huitième siècle:

1753

Già riede primavera

1772

Già riede primavera

Parfois, ces changements aboutissaient à des améliorations; ainsi dans le même morceau, aux mesures 16 à 20, la basse maladroite de 1753 a été remplacée par une solution bien meilleure:

1753

Scherza fra l'erbe e i fiori Scherza fra l'erbe e i ...

1772

Scherza fra l'erbe e i fiori Scherza fra l'erbe e i ...

Au contraire de la structure d'ensemble d'une pièce, la structure de la mélodie – le type mélodique – a joué un rôle déterminant dans la question qui nous occupe. D'une manière très générale on constate que Rousseau a gardé en mémoire les pièces dont l'air a une structure régulière, «carrée» (type 2+2+2 ... ou 4+4+4 ... mesures), structure obtenue le plus souvent par duplication ou répétition d'éléments très courts; c'est le cas de l'air *Già riede primavera* cité ci-dessus. Les pièces qu'il oublie sont d'une structure mélodique moins simple, moins régulière. Seule exception, *Tornasti, o primavera*; on y reviendra.

Tout cela reste encore vague, et il faut passer aux analyses. Nous choisirons les deux morceaux pour lesquels Rousseau compose une nouvelle musique en 1772: *Solitario bosco ombroso* et *Che ti giova*.<sup>81</sup> Ils existent donc en deux versions différentes; et cela permet de comparer comment, à vingt ans d'intervalle, Rousseau a travaillé sur le même poème. On peut d'emblée faire deux constatations: 1) les versions les plus récentes sont aussi les plus simples, les plus schématiques; 2) les airs anciens, que Rousseau croit avoir oubliés, transparaissent en plusieurs endroits des nouvelles compositions (NB: on trouvera une édition de ces morceaux en annexe).

1. *Solitario bosco ombroso*. Le début des deux versions présente d'indéniables traits de parenté:

1753 So - li - ta - ri - o bos - co om - bro - so A te - vie - ne af - fli - to - cor

1772 So - li - ta - ri - o bos - co om - bro - so A te vie - ne af - fli - to - cor

En y regardant de plus près, on remarque cependant des différences importantes. La mélodie de 1753, avec ses cinq mesures, est remplacée par une mélodie carrée (2+2 mesures) d'un type totalement différent de la première, type dont les points d'appui pourraient être schématisés par les degrés III-V-II-IV-III du mode majeur. Quelles que soient les ressemblances superficielles existant entre le début des deux versions, celle de 1772 est donc plus proche d'une autre mélodie des dernières années comme *Tendre fruit des pleurs de l'aurore* par exemple, dont les points d'appui tombent sur les mêmes degrés:

III V II IV III  
Ten - dres fruits des pleurs de l'au - ro - re

Dans la mélodie de 1772, la carrure régulière ainsi que le choix de la mesure (C au lieu de 3/4) paraissent refléter une attention accrue portée à l'accentuation régulière du poème sur les troisièmes et septièmes syllabes de chaque vers. Les accents prosodiques coïncident ainsi avec

81 Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Rés. Vm<sup>7</sup> 667, p. 141 et 146.



le début de chaque mesure. Ce n'était pas le cas en 1753, où accent et mesure sont en conflit durant tout le début du morceau. Ce conflit ne doit d'ailleurs pas être interprété comme le signe d'une maladresse. Il est voulu. La preuve: il se résout au début du troisième vers, lorsque l'amant au «cœur affligé» dit aller au bois «pour trouver quelque repos» («per trovar qualche riposo»); cf. la discussion ci-dessous). C'est ici un bon exemple de la manière dont Rousseau pouvait concevoir vers 1753 les rapports entre un texte (considéré sous ses aspects prosodiques et sémantiques) et sa musique.

Dans la seconde partie du morceau, juste après la double barre médiane, la version de 1772 présente une mélodie sur pédale de dominante, suivie d'un rappel du début:

Cette solution, une seule des *Canzoni* de 1753 l'adoptait, et encore partiellement. Elle devient par contre très fréquente dans les airs composés après 1770. Dans sa «reconstitution» Rousseau remplace donc par une formule une solution d'abord plus originale, plus picturale aussi: chromatismes, intervalles mélodiques de quarte augmentée et d'octave diminuée, accord de 7<sup>e</sup> diminuée en deuxième renversement s'étendant sur une mesure entière – tout cela pour souligner «le silence et l'horreur»:

Constatons encore que l'accentuation du vers «Nel silenzio e nell'orror» entraîne avec elle l'apparition d'une hémiole, isolant encore un peu plus le passage clairement à trois temps qui précède, et dont on a déjà parlé. L'originalité même de la solution de 1753 paraît bien l'avoir condamnée à l'oubli.

2. *Che ti giova cara fille*. Cette pièce est la seule des *Canzoni* à adopter en 1753 la solution de la mélodie sur pédale de dominante, au début de la seconde partie. Après ce qu'on dit à propos de la chanson précédente, on ne s'étonnera pas que les deux versions soient à cet endroit pratiquement identiques. Mais c'est le début des deux compositions qui mérite le plus d'attention:

1772

Che. ti - gio - va - ca - ra - fil - le

Ce qui faisait l'originalité de la version la plus ancienne disparaît de la seconde: 1) la blanche initiale. Liée de surcroît au premier temps de la mesure suivante, elle est comme une hésitation à poser la question: «Che ... ti giova»? Au même moment, la basse présente un septième degré surbaissé (*fa bécarre*) qui incline toute la ligne du début vers la sous-dominante. L'effet est rendu plus sensible encore par ce qui pourrait passer pour une faute d'écriture: les deux quintes parallèles tout au début du morceau (*sol-ré, fa bécarre – do*). Mais la faute disparaît si l'on accorde au *do* de la voix sa vraie valeur: celle d'un ornement (ici une *appoggiature*, écrite en toutes notes dans un accord de seconde); 2) le mélisme sur «cara»; par contraste avec le mouvement descendant qui précède, il présente les notes les plus aiguës de tout le morceau. Les deux éléments évoqués sous 1) et 2) ont une double conséquence. D'abord, le premier vers est scindé en deux moitiés, déclamées identiquement:

Che ti gio - va ca - ra fil - le

Ensuite, la première partie de la pièce jusqu'à la double barre contient cinq mesures, alors qu'on en attendrait un nombre pair, étant donné le parallélisme de la structure rythmique qu'on vient de mettre en évidence. La mélodie témoigne d'une grande souplesse. Rien de tout cela dans la version de 1772. En lieu et place, une construction mélodique «carrée» (2+2 mesures), correspondant aux deux vers de longueur égale et déclamés identiquement à la croche; en plus, le début du second vers reprend le début du premier, dans une structure duplicante extrêmement simple. A tous égards, la mélodie de 1753 est donc plus subtile, plus complexe aussi que celle de 1772. Comme pour la chanson précédente, c'est là sans doute une des causes de l'oubli où elle tomba.

Pour clore cette étude sur les *Canzoni*, il faut s'arrêter à une dernière mélodie: *Tornasti, o primavera*. Elle se distingue des autres en étant la seule mélodie mineure du recueil; c'est aussi une de celles dont Rousseau ne se souviendra pas en 1772. Elle nous intéresse au premier chef parce qu'elle offre de nombreux traits qui la rapprochent d'une autre, chère entre toutes à Rousseau: celle que lui chantait sa tante Suzon lorsqu'il était enfant (*Tircis je n'ose*), et qu'évoque une des pages les plus célèbres des *Confessions*.<sup>82</sup> Le début des deux morceaux offre exactement la même structure mélodique de base; d'ailleurs la basse de *Tornasti* accompagne sans problème *Tircis*, au moins jusqu'au début de la troisième mesure. *Tornasti, o primavera* apparaît en somme comme une version variée de l'air de tante Suzon, plus ornée et d'un caractère plus expansif aussi:

<sup>82</sup> OC I, p. 11/2. Sur l'air de tante Suzon, cf. Philip Robinson, *Jean-Jacques Rousseau, Aunt Suzanne and solo song*, in: *The modern language review*, 73 (1978), 291–296; id., *More on Rousseau, Aunt Suzanne and solo song*, *ibid.*, 74 (1979), 820–822.

Musical score for two pieces. The first piece, 'Tircis', is in 2/3 time and features a melody with a triple repetition of a descending interval. The second piece, 'Tornasti', is in 2/4 time and features a melody with a triple repetition of a descending interval, marked with a '3' above the notes.

Tir - cis je n'o - se E - cou - ter ton cha - lu - meau sous l'or - meau

Tor - nas - ti o pri - ma - ve - ra E l'er - be - ver - de e i fio - ri

Par ailleurs, et sans qu'il soit question de ressemblance à proprement parler, on peut voir une analogie entre les deux mélodies du fait de la présence dans chacune d'elle de la triple répétition d'un élément descendant, varié à chaque fois: la tierce *do-si-la* dans *Tircis* (mesure 2/3 de l'exemple ci-dessus), la quinte *mi-ré-do-si-la* dans *Tornasti*:

Musical score for 'Tornasti' in 2/4 time. The melody features a triple repetition of a descending interval, marked with a '3' above the notes.

E l'er - be - ver - de e i fio - ri E i gio - va - ni - li a - mo - ri Tor - na - ro - no con te

Dans leur deuxième partie, les deux morceaux présentent également des ressemblances frappantes. Après la double barre, tous deux passent directement et sans modulation du mode mineur au relatif majeur; tous deux reprennent la levée initiale (V-I). Puis l'air de tante Suzon expose en majeur la tierce mélodique mineure du début, suivie d'une petite figure (f) qui va se répéter. *Tornasti, o primavera* utilise la même structure de tierce mélodique ascendante; mais cette structure est ici «étalée» sur quatre mesures. Elle se présente comme en augmentation, augmentation chromatisée et ornée; et la figure d'ornementation est identique à la petite figure (f) de l'air de tante Suzon:

Musical score for two pieces. The first piece, 'Un coeur s'expose à trop...', is in 2/4 time and features a melody with a triple repetition of a descending interval, marked with a '3' above the notes. The second piece, 'E il mio felice sta-to Te-co me vol-ta-na-to', is in 2/4 time and features a melody with a triple repetition of a descending interval, marked with a '3' above the notes.

Un coeur s'ex - - - - - po - se à trop...

E il mio fe - li - ce - sta - to Te - co me vol - ta - na - to

Concluons. Lorsqu'il compose *Tornasti, o primavera*, peu avant 1753, Rousseau utilise donc inconsciemment les éléments d'une des chansons de son enfance qu'il a le plus aimée, mais qu'il a alors oubliée. Cette chanson que lui chantait sa tante Suzon ne remontera à sa mémoire que bien plus tard, vers 1766, alors qu'il a rassemblé ses souvenirs d'enfance et qu'il rédige la première partie des *Confessions*. La parenté entre les deux airs, ce fil ténu qui les relie n'est peut-être pas aussi insignifiant qu'il y paraît d'abord. Tous deux sont associés pour Rousseau à la découverte de la musique. C'est aux chansons de tante Suzon qu'il a dit devoir «le goût ou plutôt la passion pour la musique qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après»;<sup>83</sup> et c'est en écoutant des chansons de barque vénitienne qu'il se rendit compte un jour

83 OC I, p. 11/12.

qu'il n'avait «pas ouï chanter jusqu'alors».<sup>84</sup> Ainsi, au-delà des raisons objectives liées aux événements de l'année 1753 et dont on a longuement parlé, il y en a d'autres sans doute, plus secrètes, qui font mieux comprendre pourquoi Rousseau, tout à la fin de sa vie, tenait tant à retrouver un exemplaire de ses *Canzoni*.

84 Ibid., p. 314.

## Zusammenfassung / Résumé

Les douze courtes Canzoni publiées anonymement par Rousseau à Paris en 1753 étaient devenues introuvables en 1770, même pour leur propre auteur et éditeur, Rousseau lui-même. C'est pourquoi il décida peu après de les récrire de mémoire. Cette reconstitution de 1772 nous restitue sept des Canzoni avec leur mélodie d'origine, deux avec une nouvelle mélodie, alors que les trois dernières semblent avoir disparu de la mémoire de Rousseau.

D. Muller montre que ces courtes Canzoni ne sont pas du tout des œuvres d'importance mineure dans l'activité de Rousseau, mais qu'elles sont à mettre en relation directe avec la «Querelle des Bouffons», qui mena également à la publication par Rousseau de la «Serva Padrona» de Pergolesi ainsi que de son propre «Devin du village». Ces Canzoni sans prétention révèlent également des aspects essentiels de l'esthétique musicale rousseauiste, elles se veulent la démonstration de cette musique italienne élevée par lui au rang de paradigme, et cela avant la publication par Rousseau de sa «Lettre sur la musique française» (novembre 1753). La tournure vénitienne du titre «... da batello» ne renvoie pas par hasard aux expériences musicales fondamentales vécues par Rousseau à Venise. De plus, la reconstitution de 1772 permet de se faire une idée des mécanismes de la mémoire musicale chez Rousseau et d'avancer des suppositions concernant sa pratique régulière du chant. Et ce qui n'est finalement pas le moins important: sur la base de deux versions différentes, les principes de la mise en musique d'un texte par Rousseau deviennent tangibles au-delà de toute variante. (Deux des «Canzoni da batello» sont reproduites en appendice dans les deux versions, ainsi qu'un air publié en 1753, mais que Rousseau oubliera par la suite.)

Die 1753 von Rousseau in Paris anonym gedruckten zwölf kurzen Canzoni waren im Jahr 1770 für ihren eigenen Autor und Verleger, für Rousseau selbst, dort nicht mehr auffindbar. Deshalb entschloss er sich wenig später, sie aus der Erinnerung erneut aufzuschreiben. Diese Rekonstruktion oder – wie es der Verfasser nennt – «reconstitution» von 1772 bringt sieben der Lieder in praktisch unveränderter Form, zwei mit gleichem Text aber neuer Melodie, während drei offenbar aus Rousseaus Gedächtnis verschwunden waren.

Anhand der in wenigen Exemplaren überlieferten Sammlung von 1753 zeigt Muller, dass die kurzen Lieder keineswegs eine Nebensächlichkeits sind in Rousseaus Wirken, sondern ursprünglich in direktem Zusammenhang mit der «Querelle des Bouffons» stehen, die auch zu Rousseaus Publikation von Pergolesis «Serva Padrona» und des eigenen «Devin du village» führte. So zeigen die anspruchslosen Canzoni wesentliche Aspekte von Rousseaus Musikästhetik, ja sind eine eigentliche Demonstration der zum Paradigma erhobenen italienischen Musik, und dies noch vor Rousseaus im November 1753 publizierten «Lettre sur la musique française». Die venezianische Schreibweise des Titels «... da batello» weist nicht zufällig auf Rousseaus musikalisches Schlüsselerlebnis in Venedig zurück. Anhand der Rekonstruktion von 1772 lassen sich überdies erhellende Einblicke in die Mechanismen von Rousseaus Erinnerung gewinnen und Vermutungen über seine regelmässige Praxis des Singens anstellen. Und was schliesslich nicht am unwichtigsten ist: Anhand zweier verschiedener Fassungen werden Rousseaus Prinzipien der Vertonung jenseits aller Varianten greifbar. (Zwei der Canzoni da Batello sind im Anhang in beiden Fassungen wiedergegeben, dazu ein 1753 veröffentlichtes Stück, das Rousseau später vergessen hat.)

# Annexe

Annexe I

173

Andante sostenuto

174

Andante

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in French and appear to be a recitative or a slow, expressive passage. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The overall mood is solemn and reflective.

3  
L'âme s'élève vers le ciel  
Et se plaint d'être en terre  
Où l'on ne peut plus vivre  
Et qui n'est que douleur  
Et qui n'est que tristesse  
Et qui n'est que désespoir

4  
Quelle voix, ô Dieu, que j'entends  
La voix d'un ange qui me parle  
Comme d'un ami qui me parle  
Quand je suis seul et que je pleure  
Quand je suis seul et que je pleure  
Quand je suis seul et que je pleure

## Solitario bosco ombroso

1753

*Larghetto*

1. So-li - ta - ri - o bos - co om - bro - so A te - vie - ne af -  
flit - to - cor A te - vie - ne af - flit - to - cor  
Per - tro - var - qual - che ri - po - so Nel si - len - zio e nell' or -  
ror Nel si - len - zio e nell' or - ror.

2x

2

Ogni ogetto ch'altrui piace  
Per me lieto più non è:  
O perduto la mia pace,  
Son io stesso in odio a me.

3

La mia Fille, il mio bel foco  
Dite o piante è forse qui?  
Ahi la cerco in ogni loco  
E pur sò ch'ella parti!

4

Quante volte, o fronde amate  
La vostr' ombra ne coprì!  
Corso d'ore si beate  
Quanto rapido fuggì!

5

Dite almeno amiche fronde  
Se'l mio ben più rivedrò?  
Ahi che l'Eco mi risponde  
E mi par che dica, no.

## Solitario bosco ombroso

1772

*Adagio*

1. So - li - ta - ri - o bos - co om - bro - so A te

vie - ne af - flit - to - cor - Per tro - var qual - che ri - po - so Nel si -

len - zio e nell' o - ror Nell si - len - zio e nell - o - ror

6

Sento un dolce mormorio  
 Un sospir forse sarà:  
 Un sospir dell' Idol mio  
 Che mi dice, tornerà.

7

Ahi ch'è il suon del rio che frange  
 Tra quei sassi il fresco umor,  
 E non mormora, ma piange  
 Per pietà del mio dolor.

8

Ma se torna, fià più tardo  
 Il ritorno e la pietà;  
 Che pietoso in van lo sguardo  
 Su'l mio cener piangerà.



## Che ti giova, cara fille

1753

1. Che ti gio - va, ca - - - ra -  
 fil - le, Tan - to preg - gio di bel - tà, Se d'a -  
 mor al - le fa - vil - le Il tuo cor non ar - de - rà?

2

Spira all'alme un dolce foco  
 Di tue luci il bel fulgor;  
 Ma l'ardore dura poco  
 Se chi'l dà no'l sente ancor.

3

Quando poi l'ardor che spira  
 Ninfa bella sentirà,  
 Quanto è caro chi l'ammira  
 Quanto dolce è la beltà.

4

Venga pure un'altra bella  
 Fido amante ad invaghir:  
 Non è vaga, non è quella,  
 Non è degna d'un sospir.

5

Se vien poi quel caro oggetto  
 Tutto brio tutto splendor;  
 Il respir s'arresta in petto  
 Brilla il guardo, e balza il cor.

6

Quale onore, qual ricchezza  
 An tal forza su'l pensier?  
 Fido amor, gentil bellezza  
 Son del mondo il sol' piacer.

## Che ti giova cara fille

1772

1. Che ti — gio - va — ca - ra — fil - le Tan - to —  
 preg-gio\_ di\_ bel - tà, Se d'a - mor al - le\_ fa - vil - le Il tuo  
 cor\_ non ar - de - rà Il\_ tuo\_ cor\_ non ar - de - rà.

## Tornasti o primavera

1. Tor - nas - ti, o pri - ma - ve - ra, E l'er - be - ver - de e i

fio - ri, E i gio - va - ni - li a - mo - ri Tor - na - ro - no con te.

E il mio - fe - li - ce sta - to Te - co u - na vol - ta na - to

col dol - ce - tuo ri - nas - sce - re Tor - nò piu dol - ce a me.

6 x6 6 6 x6 6

7<sup>b</sup> x4 x6 5

2

Sulla nativa spina  
Aspetta già la rosa  
Che l'alba ruggiadosa  
Le bagni il molle sen:  
Son nati i bei giacinti,  
Gli anemoni dipinti  
Le mammole e ranuncoli  
Ghirlanda del mio ben.

3

Già pria d'ogn'altro frutto  
Veggio sulla collina  
La verde mandolina  
Sollecita a fiorir;  
E la cerasa anch'ella  
Che fiori doppio quella  
Già la sua scorza pallida  
Comincia a colorir.

4

Con queste prime frutta  
Con questi primi fiori,  
Cortese e bella Dori,  
E nato il nostro amor;  
Ma non è già quel fiore  
Che appena nato muore  
Ne il sol che lo fè sorgere  
Fa perdergli'l vigor.

6

Quel molle praticello  
In grembo a cui declina  
Dal piè della collina  
Del rivo il fresco umor,  
Par che a posar ne invite  
Sull'erbe sue fiorite  
Dipinte a mille vari  
Amabili color.

8

Ascolta l'usignolo  
All'ombra delle fronde  
Con l'altro che risponde  
Un bel concerto far,  
E la prontissima Eco  
Nascota in quello speco  
Delle lor note flebili  
L'estremo replicar.

5

Partirono col Verno  
La pioggia e il freddo vento,  
E placidetto e lento  
Zeffiro ritornò.  
Il suolo rigermoglia  
E l'erba, il fior, la foglia  
Al colle, al prato, all'albero  
Il sole riportò.

7

I campi riposati  
Già il curvo aratro fende,  
E il vomere risplende  
Sopra il lavor che fà.  
Sì le gramigne ingrato  
Uccidera l'Estate  
E in sua stagion piu prodiga  
La mesce crescerà.

9

Vien meco, o bella Dori  
Che vuò de fior novelli  
Ai vaghi tuoi capelli  
Una ghirlanda far;  
E le due canzonette  
Che son le tue dilette  
Del rivo sopra il margine  
Ti voglio poi cantar.

10

Tu poscia a me volgendo  
Amorosetti i rai;  
Quell'aria canterai  
Si grata al nostro cor,  
Quella che all'alme amanti  
Rammenta i primi istanti  
Gl'istanti del principio  
Del nostro dolce amor.

