

CNSM PARIS  
DEPARTEMENT DE MUSIQUE ANCIENNE

# **LES SOLFEGES CLASSIQUES**

## **(France 1600-1800)**

### **Support de cours**

**Bref rappel de la solmisation**  
**La solmisation au XVII<sup>e</sup> siècle**  
**Solfège par transposition**  
**Apparition d'une méthode logique**  
**Solfège de l'agrémentation**  
**Importance et succès des solfèges d'Italie**  
**La naissance du solfège instrumental**

Structure du cours  
Citations  
Exemples musicaux

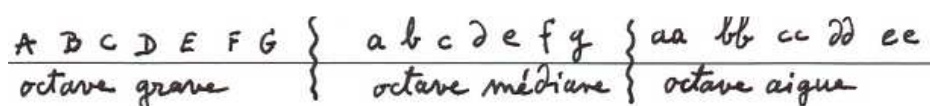
# Bref rappel de la solmisation

## Principes simplifiés

Pour tout ce qui concerne la Renaissance, consultez l'aide-mémoire publié par Olivier Trachier sous le titre *Contrepoint du XVI<sup>e</sup> siècle* (Editions Durand). Rien n'est plus clair que cet ouvrage. L'auteur donne des cours au CNSM, nous ne saurions trop les recommander.

## Notation.

Les « sons » sont représentés par des lettres :



Un Sol grave est représenté par la lettre grecque  $\Gamma$  (gamma).

Le Si peut être naturel ou bémol : il est représenté par les lettres **b** ou  $\text{b}^{\flat}$  (b rond ou mol, b carré ou dur).

Echelle complète :

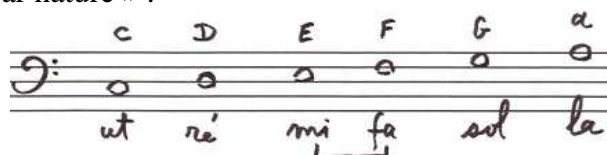


## Lecture.

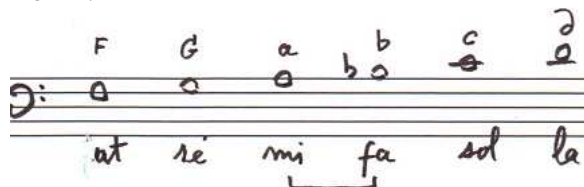
Les « noms » des notes sont au nombre de 6 : ut, ré, mi, fa, sol, la. C'est un hexacorde, Dans lequel il n'y a qu'un seul demi-ton : mi-fa.

Afin de lire tous les demi-tons mi-fa, l'hexacorde est mobile. Chaque mode de lecture porte un nom.

Lecture dite « par nature » :



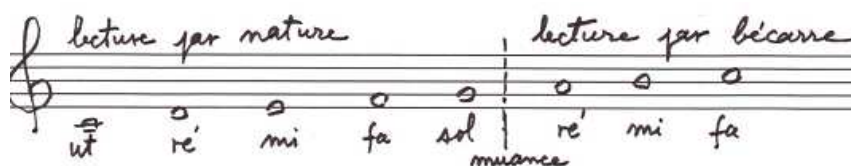
Lecture dite « par bémol » :



Lecture dite « par bécarré » :



En lisant, on doit passer d'une lecture à l'autre (muance). Le système des muances est organisé. En voici l'exemple le plus simple :



## La solmisation au XVII<sup>e</sup> siècle

Dès le début de la période qui nous concerne (1600-1800), nous possédons un ouvrage explicite : Pierre Maillart – *Les tons ou discours sur les modes de la musique et les tons de l'Eglise, et la distinction entre iceux*. Lyon, 1610.

Son solfège correspond clairement à la solmisation que nous venons de schématiser, schématisation qui fausse toujours un peu la réalité.

Voici son tableau :

12 LES TONS DE M. PIERRE MAILLART

Ordre des clefs.	haut.	ce.					la.	
		ad.					la.	sol.
		ce.					sol.	fa.
		bb.					fa.	my.
	moyen.	aa.				la.	my.	re.
		g.				sol.	re.	ut.
		f.				fa.	ut.	
		e.			la.	my.		
	Bas.	d.			sol.	fa.	ut.	
		c.			fa.	my.		
		b.		la.	my.	re.		
		a.		sol.	re.	ut.		
Lettre des clefs.	G	F	fa.	ut.				
		E	la.	my.				
		D	sol.	re.				
		C	fa.	ut.				
	B	B	my.					
		A	re.					
		G	ut.					
	Clef prin- cipales.							

De- duc- tions.

Cependant, le XVII<sup>e</sup> siècle voit la généralisation progressive d'une solmisation à deux heptacordes (deux échelles de lecture comprenant le si, d'où le nom fréquent de « méthode du Si »).

Jean Rousseau – *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*. Paris, 1683.

E	si b	mi
D	la	ré
C	sol	ut
B	fa	si bécarré
A	mi	la
G	ré	sol
F	ut	fa

Cette persistance d'une forme de solmisation – pour le chant, et probablement surtout pour les maîtrises – se retrouvera encore au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mais, pour les musiciens modernes abordant le répertoire du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècles, un détail à ne pas oublier, est la manière d'indiquer les tonalités dans les partitions.

Nicolas Antoine Lebègue – *Les pièces de clavecin* [Premier livre]. Paris, 1677 :

*Prelude En d la re sol*

d = son de la tonique    la = lecture par bémol    ré = lecture par nature    sol = lecture par bécarré

*Prelude En a mi la re*

a = son de la tonique    mi = lecture par bémol    la = lecture par nature    ré = lecture par bécarré

Les modes majeurs et mineurs sont souvent indiqués par leur tierce caractéristique.

Nicolas Antoine Lebègue – *Second livre de clavecin*. Paris, s.d. (= 1687) :

*Suite En gré sol b*

Ou bien « suite en g ré sol tierce mineure ».

Voici une table des matières utilisant ces indications. Michel De La Barre – *Premier livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse-continue*. Paris, 1710 :

<b>TABLE.</b>		
<i>SUITE I<sup>re</sup></i>	<i>D, la re, tierce majeure.</i>	<i>Page - 1.</i>
<i>SUITE II<sup>e</sup></i>	<i>G, re sol, tierce majeure.</i>	<i>Page - 10.</i>
<i>SUITE III<sup>e</sup></i>	<i>E, si mi, tierce mineure.</i>	<i>Page - 23.</i>
<i>SUITE IV<sup>e</sup></i>	<i>G, re sol, tierce mineure.</i>	<i>Page - 33.</i>
<i>SUITE V<sup>e</sup></i>	<i>D, la re, tierce mineure.</i>	<i>Page - 43.</i>

# Solfège par transposition dit « au naturel ».

Un ouvrage traite ce sujet en détail :

Alexandre Frère – *Transpositions de musique, réduites au naturel par le secours de la modulation. Avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites ; et la manière d'en surmonter les difficultés.* Paris, 1706.

L'assimilation de cet ouvrage n'est pas aisée. L'auteur prend soin de nous en avertir :

« Je suppose qu'on ait au moins trois ou quatre mois de pratique pour comprendre aisément ce que cet ouvrage renferme ».

Pour nous, l'assimilation en est d'autant plus difficile que le vocabulaire employé par l'auteur est loin de nos habitudes, et son emploi manque souvent de cohérence.

**Corde** Nom donné à chaque degré de l'échelle sonore (A B C D etc.).

**Colonne** Chacun des deux heptacordes de lecture : voix de b = colonne 1. Voix de bécarré = colonne 2.

**Sujet** Ce nom est donné parfois à la tonique, parfois à un thème.

**Modulation** C'est une espèce de prélude chanté avant un air, qui fait connaître les notes principales de la tonalité. Par extension, Frère nomme parfois « modulation majeure » ou « modulation mineure », le mode majeur ou mineur.

**Pièce de musique transposée** Pièces dans le mode mineur.

**Réduire au naturel** C'est transposer les tons majeurs en Ut Majeur, et les tons mineurs en ré mineur.

**Tierces** La tierce majeure naturelle est ut-mi. La tierce mineure naturelle est ré-fa. Les autres tierces sont dites « transposées ».

**Chant irrégulièrement écrit** Il manque un # ou un b à la clef.

## Principes de la méthode par transposition

Toutes les pièces écrites dans des tonalités majeures, sont transposées en Ut M.

Toutes les pièces écrites dans des tonalités mineures, sont transposées en ré m.

Ceci est censé aider les musiciens à apprendre la musique et à solfier.

Mais ces transpositions ont de multiples inconvénients.

Les altérations accidentelles et les modulations.

Gammes mélodiques mineures employées, différentes en montant et en descendant. Ce qui ne correspond pas à ce qui est à la clef.

Gammes mineures dont l'armure est en b : à l'époque, en France, le b concernant le sixième degré manque (2 b en ut mineur).

Gammes mineures dont l'armure est en # : en mi mineur par exemple, ut # et ré # ajoutés en montant, mais ré et ut naturels en descendant.

L'auteur construit alors un système de lecture très complexe, destiné à résoudre ces problèmes. Il a remplacé la complexité de la solmisation par une méthode toute aussi difficile. Son examen détaillé n'apporte rien au musicien moderne.

## Apparition d'une méthode logique

La méthode qui consiste simplement à appeler chaque note par son nom, d'ut à si, a d'abord été utilisée par les instrumentistes, avant d'être employée pour le chant. Il est très curieux de voir combien on a mis de temps pour y arriver.

Montéclair, compositeur de talent, pédagogue reconnu (professeur des filles de François Couperin), auteur de plusieurs ouvrages théoriques, emploie les noms de chaque note pour solfier, et ceci pour le chant. Il présente ce mode normal de lecture comme évident : il existait donc bien avant la publication de ses œuvres théoriques.

Michel Pignolet de Montéclair – *Principes de Musique divisez en quatre parties*. Paris, 1736.

*Pour apprendre à bien appliquer les parolles aux notes, il faut dans les commencements, choisir une Musique Simple et facile.*  
*Lorsqu'on a Solfié quelques notes, il faut Se Souvenir de leur nom et de leur intonation en y joignant les parolles qui sont écrites au dessous. Par exemple.*

*Aimez Dieu de tout vôtre cœur, C'est le precepte du Seigneur.*

On peut dire que dès 1730, ce solfège, qui est le nôtre, était courant. Et ceci, malgré la méthode par transposition de Frère, toujours en usage.

Voici un extrait de solfège manuscrit du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. On y voit chacune des notes réelles nommée par son nom, sans solmisation, sans transposition :

la la ut si sol ut la... fa

re la re la la sol sol si ut

Cependant, les notes d'agrément ou de passage prennent le nom de la note réelle. Ceci introduit le chapitre qui suit.



## Solfège de l'agrémentation

Le principe est le suivant : les agréments sont chantés sous le nom de la note réelle.

Exemple sur un port-de-voix simple :



La note réelle est do – le port-de-voix est un si.

On chante donc le tout sur la syllabe do.

L'avantage est considérable : le chanteur est obligé de lier le port-de-voix à la note principale.

L'instrumentiste qui s'exerce à chanter avant de jouer ne pourra plus séparer une appoggiature (port-de-voix) de sa résolution (note réelle).

Le flûtiste ou le hautboïste devra exécuter les deux notes d'un seul coup de langue.

L'instrumentiste à archet devra employer le même coup d'archet pour passer les deux notes.

En ce qui concerne les appoggiatures, cette façon de jouer doit être généralisée : on a déjà vu, dans une œuvre pour violon de J.S. Bach par exemple, l'appoggiature prise en poussant, et la note réelle prise en tirant (ou le contraire). C'est un non-sens musical. Les deux notes doivent être passées du même coup d'archet.

L'exercice est aussi important pour les chanteurs que pour les instrumentistes : la lecture chantée des agréments obligera les chanteurs à bien lier le port-de-voix à la note réelle. Passant au texte, ils éviteront de réattaquer cette note principale... après son appoggiature.

Voici quelques exemples extraits des *Principes de Musique divisez en quatre parties* de Michel Pignolet de Montéclair :

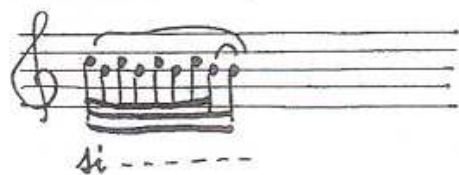
La fa a re c mi u ut re, fa mi i Sol mi i la mi i Si mi i Si u ut re la a ut re.

mi fa-a port de voix. mi fa-a fa mi-i mi fa-a Sol la-a.

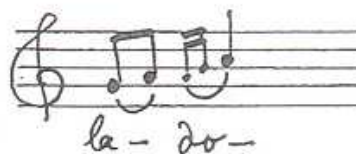
fa-a Chute L.M. fa a ut mi i la la a mi Chute L.M. So ol ut re re ut re-c.

On peut ainsi établir une sorte de solfège des principaux agréments français :

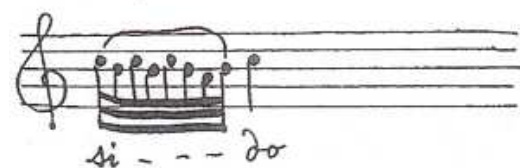
Tremblement simple



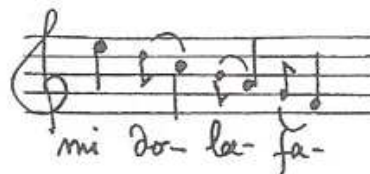
Port-de-voix double



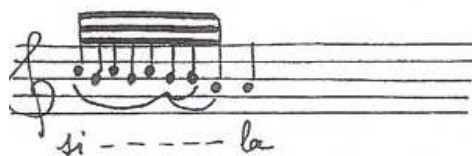
Tremblement ouvert



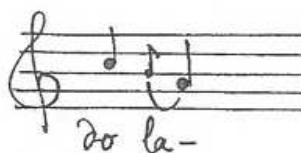
Coulés



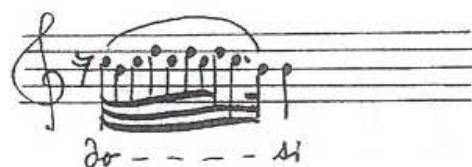
Tremblement avec cadence



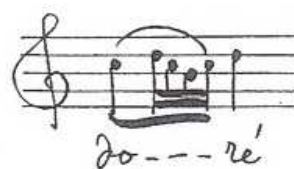
Coulé de tierce



Tremblement avec préparation



Doublé



Pincé simple



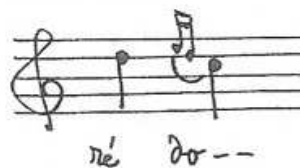
Port-de-voix et pincé



Port-de-voix simple



Coulé double



(le « doublé » peut prendre d'autres formes, ce n'est qu'un exemple).



Dans le *Deuxième livre de pièces pour la flûte* (avec basse continue), Michel De La Barre propose deux sarabandes. Elles sont écrites sans barre de reprise, mais les reprises sont présentées en toutes notes avec leur agrémentation. C'est un exemple intéressant : on voit comment agrémenter les reprises des mouvements lents. On peut appliquer à la sarabande qui suit le solfège de l'agrémentation, à titre d'exercice modèle.

Michel De La Barre – *Deuxième livre de pièces pour la flûte*. Paris, 1710.

*Sarabande*

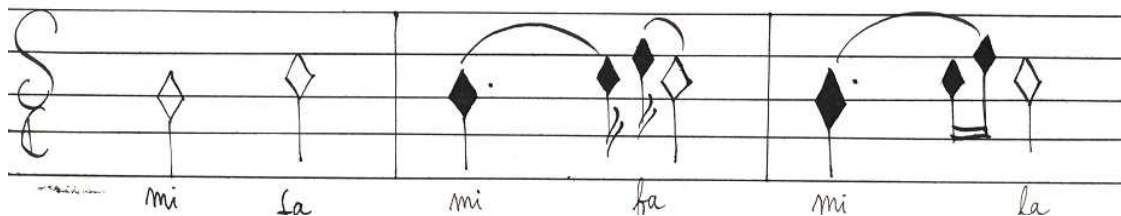
1<sup>re</sup> fois → 4x — 6 6x 5

2<sup>me</sup> fois → 6 6x # —

etc.

Cette manière de solfier l'agrémentation existait au XVII<sup>e</sup> siècle, alors qu'on pratiquait encore la solmisation à deux heptacordes. Les noms des notes ne correspondent pas à notre lecture actuelle, ce qui complique singulièrement le problème. La pratique de la solmisation sur le solfège de l'agrémentation n'apporte rien aux musiciens modernes. On l'évitera donc.

Jean Millet – *La belle méthode ou l'art de bien chanter*. Lyon, 1666.



(lire « mi-fa mi-fa mi-fa ». le f des « fa » a été coupé).

Le solfège de l'agrémentation, utilisant notre lecture actuelle (note portant son nom), est un passage presque obligatoire pour toute agrémentation complexe, comme, par exemple, les doubles des airs de cour, les leçons de Ténèbres, les secondes reprises ornées, les petites reprises.

## Solfèges d'Italie

Ces solfèges viennent effectivement d'Italie. Le principe en est simple : on solfie en chantant sur une voyelle (par exemple : a ou è) - celui qui solfie est accompagné (généralement par un clavier ou une harpe).

Rameau a encouragé l'utilisation de ces solfèges, mais il n'a été suivi qu'après son décès. Lors de sa création (1795), le Conservatoire de Paris a adopté les solfèges d'Italie de Pierre Levesque et Jean-Louis Bêche, et a maintenu cet emploi jusqu'en 1822. Ensuite, on trouve des formes de solfège issues des solfèges d'Italie jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

### Avantages des solfèges d'Italie.

- Vocaliser les notes sur une seule voyelle, au lieu de dire le nom des notes, c'est donner une unité à la mélodie. De plus, celui qui chante devra placer des respirations logiques par rapport à l'harmonie et à la mélodie.
- L'accompagnement est simple : la main droite donne l'harmonie et la basse est fondée sur une pulsion rythmique régulière. Ainsi, l'accompagnement procure-t-il au chanteur une base rythmique et harmonique.

C'est une éducation « progressive » de la justesse, du rythme, et une maîtrise de la respiration.

Examinons la méthode de Levesque et Bêche.

Pierre Levesque et Jean-Louis Bêche – *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*. Paris, 2<sup>e</sup> édition, 1778. C'est la réédition que j'ai consultée. L'édition originale date de 1772 et fut suivie de nombreuses rééditions, de 1778 à 1810 environ.

## Préface

En Italie, on accompagnait (fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) en réalisant une basse non chiffrée. Levesque et Bêche ont chiffré les basses pour respecter l'usage français.

## Avertissement

Les auteurs donnent le plan de leur méthode, divisée en quatre parties :

1/ Principes de musique.

C'est le nom qui était donné à la théorie musicale, suivie d'intonations, de gammes sans basse et de petits solfèges avec la basse.

2/ Usage des clefs et des chiffrages de mesure.

Noter que les auteurs n'utilisent pas la clef de sol<sup>1</sup>, parce qu'elle peut être assimilée à la clef de fa<sup>4</sup>.

3/ Solfèges dans tous les tons.

Les exercices sont de difficultés très progressives. Les pièces sont disposées selon l'ordre des dièses et des bémols.

4/ Solfèges en trio (deux dessus et basse continue).

A la fin de l'avertissement, les auteurs donnent une liste de termes italiens avec leur traduction française. Voici cette liste en italiques :

<i>Cantabile</i>	<i>Chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix.</i>
<i>Largo ou lento</i>	<i>Le plus lent des mouvements, il exige que les sons soient filés. En dehors d'un exercice, ceci est musicalement douteux : on n'imagine guère un mouvement lent dont toutes les notes soient filées.</i>
<i>Larghetto</i>	<i>Un peu moins lent que le Largo.</i>
<i>Adagio</i>	<i>Posément.</i>
<i>Affettuoso</i>	<i>Affectueusement. Mouvement moyen entre l'Andante et l'Adagio.</i>
<i>Andante</i>	<i>Gracieusement et marqué. Le terme « marqué » conserve son sens ancien : strict respect du tempo. Il s'agit bien d'une définition italienne du terme « andante » : le tempo est plus modéré que lent et il est très régulier.</i>
<i>Andantino</i>	<i>Un peu moins vite que l'andante.</i>
<i>Allegro</i>	<i>Gai. La distinction entre « léger » (allegro moderato) et « gai » (allegro) a disparu.</i>
<i>Allegretto</i>	<i>Moins vif que l'Allegro.</i>
<i>Amoroso</i>	<i>Tendrement, Passionnément.</i>
<i>Vivace</i>	<i>Gai et Animé. Les auteurs donnent au terme « vivace » une valeur de tempo allegro. En général, « vivace » ne concerne qu'une expression animée, « jouer avec vivacité ».</i>
<i>Presto</i>	<i>Vite.</i>
<i>Prestissimo ou presto assai.</i>	<i>Très vite.</i>
<i>Con brio</i>	<i>Avec « gayeté » et Eclat. On ne trouve pas encore ici la définition des romantiques.</i>

<i>Tempo giusto</i>	<i>Dans le Mouvement propre à la Mesure.</i> Ceci suppose un tempo attaché à chaque chiffre de mesure. Au XVII <sup>e</sup> siècle, on rencontre assez souvent un lien entre chiffage de la mesure et tempo. C'est loin d'être général, et, à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle, très douteux.
<i>Grazioso</i>	<i>Gracieusement.</i>
<i>Moderato</i>	<i>Mouvement moyen entre le Lent et le Gay.</i>
<i>Sostenuto</i>	<i>Soutenu.</i>
<i>Mezzo Forte ou Mezza Voce.</i>	<i>A Demi-Voix ou Demi-Jeu.</i> L'expression « à demi-jeu » est souvent employée durant la seconde moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle pour caractériser le jeu du violon dans les pièces pour clavier avec « accompagnement » de violon ad libitum. Disposition fréquente à cette époque.
<i>Piano ou Dolce</i>	<i>Doux.</i>
<i>Pianissimo</i>	<i>Très doux.</i>
<i>Forte</i>	<i>Fort.</i>
<i>Fortissimo</i>	<i>Très fort.</i>

### ***Principes de musique***

Il convient de retenir quelques détails de ce chapitre.

Le point placé après la note a sa valeur actuelle : on ajoute la moitié de la valeur de la note. Ceci est donc acquis en 1770. Au début du siècle, la valeur de ce point était parfois plus aléatoire.

La notation blanche, pour la mesure à 3/2, est « peu usitée ». Cela signifie donc que la notation blanche pouvait encore être utilisée en 1772. Mais probablement comme un vestige du passé.

Les altérations accidentelles ne sont pas encore valables pour toute une mesure, comme ce sera le cas dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles ne sont valables que pour une note ou sa répétition immédiate. La position des auteurs est ici un peu conservatrice.

On distingue encore le demi-ton majeur (diatonique) du demi-ton mineur (chromatique), mais les auteurs ne disent rien de leurs valeurs respectives.

Ces « Principes » emploient les armures actuelles pour les tons mineurs en bémols. Par exemple, deux bémols en sol mineur. Les français avaient jusque là indiqué un bémol de moins que les italiens, le sixième degré n'étant pas fixe (gamme mélodique). Par ailleurs, dans les exemples de gammes mineures, c'est la gamme mélodique qui est employée.

La table des agréments, très significative de l'évolution durant le dernier tiers du siècle, est étudiée dans les cours sur l'agrémentation.

Tous les « petits solfèges » sont notés en clef d'ut1.

### Extraits de la méthode

Page 10, numéro 12 : Une blanche pour chaque temps, une ronde pour la mesure entière.

La basse anticipe la mélodie et facilite donc la justesse des intonations. Sa simplicité assure une bonne tenue rythmique.

The image shows a handwritten musical score for exercise 12, page 10. It consists of four systems of two staves each. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Moderato'. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and fingerings (numbers 1-7). Some notes are marked with 'x4' indicating repetition. The piece ends with a double bar line.

A partir du numéro 37, les leçons sont en majorité prise chez les auteurs italiens. Elles font étudier les sept clefs : ut1 (20 pages) – sol2 (25 pages) – ut2 (8 pages) – ut3 (9 pages) – ut4 (8 pages) – fa3 (8 pages) – fa4 (6 pages).

Suivent quelques leçons avec changement de clefs.



### ***Usage des clefs et des mesures.***

A partir du n°37, les leçons sont prises chez les italiens. Elles font étudier successivement les 7 clefs : Ut 1 (20 pages) – Sol 2 (25 pages) – Ut 2 (8 pages) – Ut 3 (9 pages) – Ut 4 (8 pages) – Fa 3 (8 pages) – Fa 4 (6 pages).

Le terme « mesure composée » a encore son sens ancien : les mesures composées sont celles dont le signe comporte deux chiffres – les mesures simples sont celles dont le signe ne comporte qu'une lettre ou un chiffre.

Ceci est important : on ne peut comprendre les traités et les méthodes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sans connaître ces définitions.

- Mesures à 2 temps et ses composées  
Mesure simple : 2  
Mesures composées : 2/4 6/4 6/8
- Mesures à 3 temps et ses composées  
Mesure simple : 3  
Mesures composées : 3/2 3/4 3/8 9/4 9/8
- Mesures à 4 temps et ses composées  
Mesure simple : C  
Mesures composées : 12/4 12/8

Signalons qu'à cette époque, le signe C est le plus souvent employé pour le deux temps « alla breve », et n'a plus son sens ancien - le 4/8, utilisé pour un 2/4 très vif n'est généralement plus employé.

Suivent les leçons avec changements de clef (peu nombreuses).

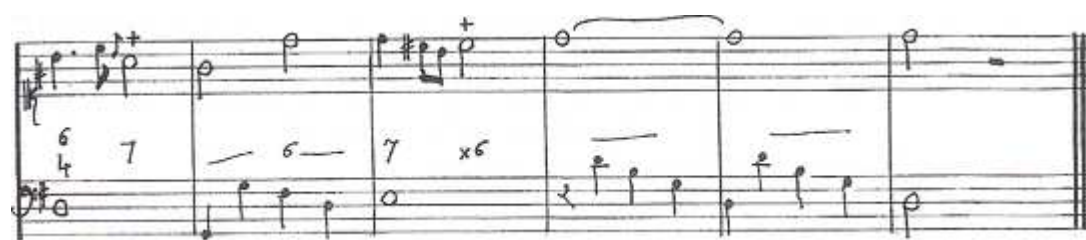
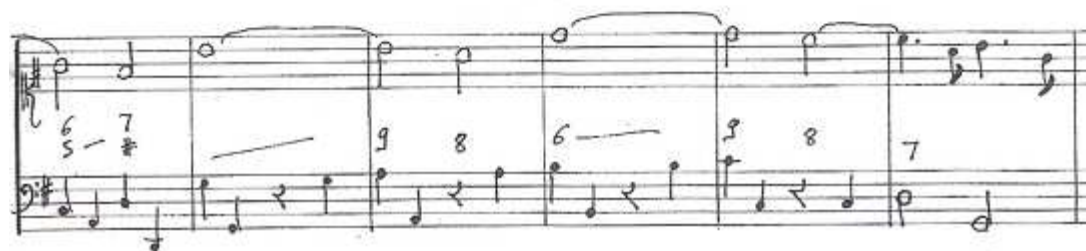
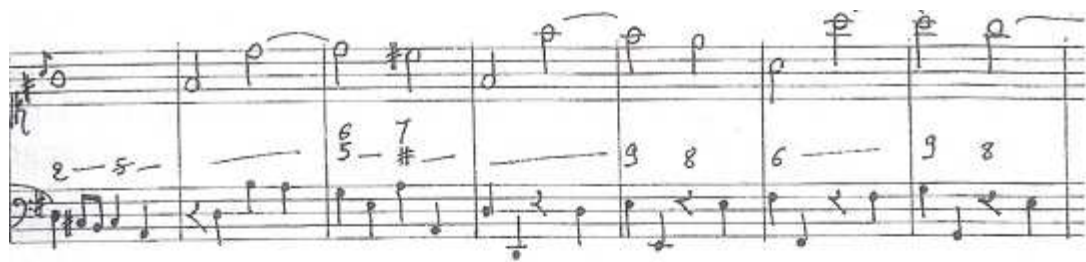
### ***Solfèges dans tous les tons***

Leçons suivant l'ordre des armures en dièses, puis celui des armures en bémols. D'après l'avertissement, la difficulté devrait être progressive, mais elle ne l'est pas toujours.

Voici trois brefs exemples caractéristiques de ce type de solfège.

N°193 – Largo de Leo (page 199)







### *Suppléments à la méthode*

Levesque et Bêche ajoutent ici les *Solfeggi* de Bernacchi, considérés comme difficiles, puis les *Solfèges à deux voix* de David.

Voici le début d'un solfège de Bernacchi :





## Naissance d'un solfège instrumental cohérent

Les méthodes instrumentales de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle présentent de plus en plus d'exercices instrumentaux progressifs, correspondant aux diverses étapes de l'apprentissage du solfège. En général, on part des valeurs les plus longues, en allant vers les plus courtes, puis en les mêlant.... Et peu à peu, on fait le tour des difficultés du solfège, que l'on assimile en jouant et non en chantant.

On connaît même un ouvrage de Panseron intitulé «*Solfège du violoniste* ».

Cette méthode a très longtemps été employée au XIX<sup>e</sup> siècle, mais a pris racine au siècle précédent.

Voici deux extraits de la *Nouvelle méthode de clarinette* de Van der Hagen (Paris, 1798) :

*Leçon sur les Notes pointées.*

*Cette mesure dérive du quatre temps, et forme un double six huit.*

*Ronde pointée*

*Reduction*



## Applications

Les extraits des *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée* de Levesque et Bêche sont exécutés à titre d'exemples durant ce cours.

Le solfège de l'agrémentation est appliqué à de nombreuses pièces, étudiées et jouées à la fin de chacun des cours concernant l'agrémentation.

---