

## ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

### RAMEAU

(Suite)

ERRATUM. — Rectifions d'abord une coquille typographique qui s'est glissée dans notre précédent article : à la page 731 du Guide n° 25 du 25 mars, 1<sup>re</sup> colonne, 25<sup>e</sup> ligne avant le bas de la page, lire « Cambert » et non « Lambert ». Il s'agit du musicien remarquable qui fut le premier introducteur de l'Opéra en France, et non du beau-père de Lully, maître de musique de la chambre du roi.

Un des traits les plus frappants qui caractérisent la mélodie de Rameau, est la flexibilité des 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés de la gamme dans le mode mineur. C'est en effet aux diverses altérations de ces degrés qu'il a recours dans les situations dramatiques. Elles lui fournissent une marche chromatique, qui revient très souvent dans son œuvre et à laquelle il paraît attacher une signification pathétique particulière : succession des deux broderies supérieures mineures des 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés diésés (ou bécarres selon la tonalité), ramenant avec force la tonique. Il est curieux de rencontrer une formule tout à fait analogue dans un duo de Quinault, écrit pour une « revue » de Le Grand : *La Nouveauté*, représentée au théâtre de la Foire en 1727 (1). Chose assez piquante, cette revue met précisément en scène un musicien nommé *La Cascade* qui prétend renouveler l'art dramatique : dans la nouvelle conception d'opéra de ce compositeur, les acteurs « *chanteraient seulement les notes et gesticuleroient comme s'ils disaient les plus belles choses du monde ; et cela vaudrait mieux que de mauvaises paroles qu'on n'entend point...* » ! S'agit-il là d'une simple fantaisie, ou bien, dans le cas du compositeur en question, Le Grand voudrait-il désigner Rameau lui-même, arrivé à Paris en 1723, et qui sans doute devait commencer à être connu dans les milieux musiciens de la capitale ? Il est difficile de se prononcer, quoiqu'il paraisse assez peu probable que Rameau dont le caractère était peu communicatif, ait fait connaître à qui que ce soit ses projets et ses conceptions concernant l'art dramatique. Quoiqu'il en soit, la musique de Rameau avait déjà fait une apparition — modeste, il est vrai — en 1723, sur cette même scène du théâtre de la Foire, dans un air composé à la demande de Piron, pour sa comédie de *l'Endriague*, et destiné à la « demoiselle Petitpas », devenue célèbre depuis, et qui n'avait alors, écrit Piron, que « quatorze ans et deux

souliers ! ». Le morceau était, paraît-il, de « haute musique ». Il n'est donc pas impossible que Quinault, adroit pasticheur, ait saisi au passage ce trait extrêmement caractéristique de la musique de Rameau, et l'ait reproduit. Je vous mets en tout cas, sous les yeux [ex. : (1)], mon Cher Lecteur, l'exemple de Quinault (1727), et en regard [ex. (2)], un fragment de l'air d'Hippolyte, au IV<sup>e</sup> acte d'*Hippolyte et Aricie* (1733). Les deux exemples sont dans la même tonalité de la mineur, et vous remarquerez le même emploi, signalé plus haut, des altérations des 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés ; la même harmonisation aussi, et la même attraction cadencielle vers la sous-dominante majeure, par emprunt, sous forme d'accord de sixte, à la modalité majeure de la tonique. Au reste il est parfaitement permis de supposer également que Rameau n'ignorait point les œuvres applaudies au théâtre de la Foire, et dans lesquelles, selon toutes vraisemblances, il serait possible de retrouver, en plusieurs endroits, des formes mélodiques semblables à celle-ci. Par ailleurs nous aurons, plus loin, l'occasion de faire d'autres curieux rapprochements d'un genre analogue. Mais ce que je veux surtout vous faire observer ici, c'est que Rameau s'est assimilé cette formule au point de la faire complètement sienne. La lecture de ses œuvres vous en convaincra aisément. Je veux seulement vous citer encore un cas où cette même formule — ce lieu commun musical si vous le voulez — se développe avec une ampleur vraiment magnifique, certainement très supérieure à tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors. Vous le trouverez au II<sup>e</sup> acte de *Castor et Pollux*, dans le dialogue entre Téléaire et Pollux. Ce dernier vient de comprendre que Téléaire aime Castor : « *Que n'ai-je le sort de mon frère ?* — s'écrie-t-il douloureusement — *Ses jours mortels furent bornés ; mais les jours fortunés étaient faits pour vous plaire* ». C'est sur ces derniers mots que Rameau concentre toute l'expression musicale de la pensée. Et c'est encore sa marche favorite qui lui sert ici. Mais voyez, [ex. (3)], à quel raffinement harmonique elle le conduit : abaissement chromatique d'abord du 7<sup>e</sup> degré (1<sup>re</sup> mesure de l'ex. 3, 2<sup>e</sup> temps), transformation temporaire du mode mineur en majeur par l'*ut* # (sixte ajoutée à l'accord minorisé du 5<sup>e</sup> degré, dernier accord de la 1<sup>re</sup> mesure), amenant, ainsi que dans l'exemple précédent, la descente du 7<sup>e</sup> degré, ainsi altéré, sur le sixième diésé, ce qui fournit ce curieux et expressif accord mineur du 2<sup>e</sup> degré de la gamme, que l'on voit sur le premier temps, et qui n'est autre chose que la substitution à l'accord de *ré* majeur, indiqué par l'attraction cadencielle, de son parallèle mineur inférieur ; l'abaissement chromatique du 6<sup>e</sup> degré, en même temps que le retour au 7<sup>e</sup> degré normal per-

(1) J'emprunte ces détails à l'intéressant article de G. Cucuel, paru dans « l'Année musicale 1912 », sur « La Critique musicale dans les Revues du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

mettent (2<sup>e</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mesure), aussitôt après, la réapparition de la tonique qui s'affirme ensuite avec plus de force par la marche S.D.T. (1), renforcée par l'habituelle quarte et sixte. « Mais, allez-vous objecter mon Cher Lecteur, tout ceci me paraît être de l'harmonie et, présentement, me semble-t-il, nous étudions la mélodie chez Rameau... ». Les choses pourraient être envisagées en effet du point de vue harmonique, qui, nous l'avons déjà signalé, était celui-là même de Rameau, puisqu'il considérait l'harmonie comme génératrice de la mélodie, et préexistant en quelque sorte à celle-ci. Mais ce passage tendrait à nous démontrer, au contraire, si vous le voulez bien considérer, que c'était sans doute là une illusion du grand musicien : l'harmonie y est en effet *entièrement* gouvernée, ainsi que nous avons essayé de le montrer, par les différentes altérations, de caractère purement mélodique, que subissent les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés de la gamme mineure. Seul l'emprunt au mode majeur, par l'introduction de l'*ut* # pourrait ici présenter un caractère harmonique, affirmant, par l'attraction cadencielle, la valeur du 4<sup>e</sup> degré (sous-dominante). Ce passage, à notre sens, fait voir principalement à quel point l'harmonie et la mélodie sont profondément et indissolublement liées ensemble. Et dans un pareil cas, je crois qu'il n'est pas téméraire d'affirmer qu'il y a réaction de la mélodie sur l'harmonie, plutôt que l'effet contraire, qui demeure celui cependant que l'on observe le plus fréquemment chez Rameau.

C'est ce que nous remarquerons en particulier dans les traits caractéristiques qui nous restent encore à noter au point de vue de son style mélodique. Ainsi Rameau se plaît, en particulier dans le mode majeur, et dans les morceaux d'un caractère fier, héroïque, où destinés à exprimer une idée de puissance, à faire entendre succes-

sivement les sons de l'accord parfait. Lully en avait déjà donné quelques exemples, et nous avons vu que dans la *Symphonie héroïque*, Beethoven n'en usait point autrement. Les ex. (4) (marche des Athlètes au 1<sup>er</sup> acte de *Castor et Pollux*), (5) (chœur : *Triomphe vengeance*, qui précède), sont, entre tant d'autres qu'on pourrait citer du même genre, particulièrement probants. Parfois l'accord, ainsi arpeggé, n'est plus simplement un accord parfait, mais une 7<sup>e</sup>, voire une 9<sup>e</sup>, comme dans l'ex. (6) (air de Phœbé dans *Castor et Pollux*, au début du III<sup>e</sup> acte : *Des portes des Enfers écarter votre roi*). Nous avons déjà cité un exemple de la même nature dans notre précédent article, aussi ne nous paraît-il pas utile d'y insister davantage.

Dans le mode mineur, et pour exprimer un accent pathétique, Rameau fera volontiers cadence *directement* de la tierce à la tonique (1). Lully avait fait de même dans l'air d'*Amadis* : *O ciel Amadis est mort* [ex. (7)].

Nous retrouvons une formule de ce genre dans le commentaire du chœur [ex. (8)] qui clôt si tragiquement le 4<sup>e</sup> acte d'*Hippolyte et Aricie*, après l'admirable monologue de Phèdre.

Monteverde semble avoir été l'un des premiers à pressentir la puissance évocatrice de cette chute de tierce mineure pour exprimer l'idée d'un malheur irréparable (2). Ce trait n'est donc pas absolument particulier à Rameau : il nous a paru toutefois intéressant de le noter pour montrer l'assimilation qui s'est opérée chez lui du style dramatique en usage à son époque.

Un autre trait, celui-là plus personnel, semble-t-il, est celui qui consiste, dans une cadence, à faire diriger mélodiquement une note d'un accord non pas vers la note voisine aiguë ou grave, ainsi qu'il est d'usage de le faire, mais vers une autre note séparée d'elle par un intervalle plus ou moins grand. Cet effet est entièrement dépendant de l'harmonie. Rameau l'em-

(1) Succession cadencielle normale des accords parfaits de sous-dominante, dominante, tonique, avec ou sans adjonctions de dissonances.

(1) Effet plus mélodique qu'harmonique à proprement parler.

(2) Cf. le « Récit de la Messagère », dans « Orfeo ».

The image shows a musical score with three systems of staves. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time, key of G major, and features a vocal line with lyrics: "que devient ta ma gloire aux yeux de l'un - vers? Ah". The second system (measures 5-10) continues the vocal line with lyrics: "A ma - dis est mort". The third system (measures 11-14) is in 2/4 time, key of G major, and features a vocal line with lyrics: "Je vais devenir la vie et me". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings like "grave et fier".

plie souvent dans les situations pathétiques. Un exemple, mainte fois cité et qu'il me semble inutile de reproduire ici, car il est dans toutes les mémoires, se trouve sur les mots « *pâles flambeaux* » dans l'air de Télémaque « *Tristes apprêts* », au 1<sup>er</sup> acte de *Castor et Pollux*. La 7<sup>e</sup> de la dominante, au lieu de descendre à la tierce — ainsi qu'il est préconisé par tous les traités d'harmonie! — rejoint directement la tonique, faisant ainsi un saut de quarte, dont la puissance expressive s'accroît par le timbre sombre du *mi b* terminal, que la voix de soprano peut émettre en « voix de poitrine ». En voici un autre exemple d'un caractère également pathétique [ex. 9], au moment où, au IV<sup>e</sup> acte de *Hippolyte et Aricie*, Hippolyte vient d'annoncer à cette dernière sa résolution de quitter la Cour : après l'interjection d'une tendresse si ingénue : « *Cependant vous partez* », la jeune fille est saisie d'effroi à la pensée de Phèdre, et voyez sur le mot « *victime* » la voix descendre, par l'intervalle de quarte diminuée sur la sensible (tierce de l'accord de dominante) au lieu de se porter normalement à la quinte (2<sup>e</sup> degré de la gamme de la mineur), (1) effet tout à fait propre à rendre l'accablement d'une âme désespérée.

On pourrait citer encore une foule d'autres exemples du même genre. Mais nous devons borner là cet examen déjà long de la mélodie

chez Rameau. Il nous reste à ajouter que cette mélodie procède par intervalles naturels comme chez la plupart des musiciens de son temps, ne dépassant pas en général l'octave, cette dernière employée, d'ailleurs, plutôt exceptionnellement, et presque toujours dans un dessein expressif. Les intervalles augmentés ou diminués, répondent également au même but, mais ce sont presque exclusivement des quartes ou des quintes : la *seconde augmentée* est assez rare dans le mode mineur, Rameau préférant en général, ainsi que nous l'avons vu, hausser le sixième degré. Je ne trouve point à citer d'exemples caractéristiques d'intervalles mélodiques de septièmes, majeures, mineures, diminuées, attaqués directement, encore moins de tierces diminuées. L'usage du chromatisme, par contre, est assez fréquent : nous y avons fait allusion déjà et nous y reviendrons plus en détail quand nous étudierons l'harmonie de Rameau.

(A suivre)

Etienne ROYER.

(1) On voit encore, en cet exemple, l'emploi des 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés diversement altérés de la gamme mineure ; la descente au sixième degré donne encore lieu, dans l'harmonie — que nous n'avons pas reproduite ici — à l'attraction cadencielle sur la sous-dominante. Il y a donc ici emploi simultané de tous les procédés expressifs propres à Rameau.

## L'Édition Musicale

### OUVRAGES DIVERS :

Les lecteurs du « Guide » ont eu à diverses reprises l'occasion de voir exposés, ici même, les principes sur lesquels est établie la **Méthode psycho-physiologique d'enseignement musical** de YOURI BILSTIN. Je signalerai donc à ceux que cette question intéresse que le tome III de cette méthode, consacré à l'**Étude supérieure du violoncelle** (2) vient de paraître, publié en collaboration avec M. MAURICE MARTENOT. Une préface résume tout d'abord les principes généraux sur lesquels s'appuie la méthode psycho-physiologique ; puis les auteurs étudient la position de la main droite (archet) ensuite celle de la main gauche (touche). Suivent les conseils concernant les changements de position, les doubles cordes et accords, et cette partie, très importante, relative aux « changements de cordes » avec le rôle qu'y jouent à la fois la main gauche et la main droite. Les chapitres qui suivent étudient — question encore peu traitée jusqu'à présent — la technique de la « sonorité » : l'on y trouvera maint conseil précieux ; puis ils abordent la technique supérieure (vibrato, harmoniques, pizzicati de diverses sortes, etc.) et enfin l'organisation générale du travail quotidien. L'ouvrage s'enrichit de nombreux exercices, dont les auteurs recommandent la transposition dans les différents tons.

L'apparition du tome premier de l'**Art du Violon** (2) de KARL FLESCH ne manquera point d'attirer

l'attention des violonistes. L'ouvrage a été préfacé par le maître Jacques Thibaud, et traduit de l'allemand, avec beaucoup de clarté, par M<sup>me</sup> Joachim-Chaigneau. On trouvera dans ce volume, des indications utiles, concernant non seulement « l'hygiène » de l'instrument, le choix des cordes, leur montage, l'accord, etc... mais encore des remarques extrêmement documentées au sujet des positions d'arche et de main gauche observées par les différentes écoles et les meilleurs virtuoses de notre temps, et qui, j'en crois, sont complètement inédites. Je note au passage cette curieuse observation, dont tous ceux qui ont pratiqué l'enseignement des instruments à cordes comprendront la valeur : « Concluons... en soulignant auprès des professeurs qui s'occupent de pédagogie élémentaire, la nécessité impérieuse de démontree dès le début à leurs élèves qu'il est impossible de « jouer juste » et de leur prouver que la « rectification » est chose inévitable ». L'ouvrage comprend les généralités techniques indispensables à toute étude préliminaire, et se complète d'exemples et de photographies explicatives indiquant les diverses positions à adopter pour l'accord de l'instrument, la tenue de mains droite et gauche, et l'attitude générale de l'exécutant.

**Comment concevoir et acquérir la virtuosité au piano?** (20), par ABEL DACLA. Il ne s'agit point là d'une « méthode » dans le sens que l'on est habitué à attribuer d'ordinaire à ce mot quand on parle de technique instrumentale. Au surplus il n'est certainement point entré dans l'esprit de l'auteur de vouloir condenser, dans l'espace réduit d'une soixantaine de pages, tous les préceptes relatifs à l'art si complexe du