

Annales 2009 de l'Option de spécialité, série L
par Philippe Morant, professeur au lycée Vaugelas de Chambéry
(qui n'est pas l'auteur du sujet...)

Généralités

L'option « lourde » Musique ne s'adresse pas à des grands spécialistes techniciens de la musique – et surtout pas seulement aux élèves avancés des conservatoires - mais à tous les mélomanes qui souhaitent acquérir ou peaufiner une connaissance plutôt globale du phénomène musical dans son rapport avec le texte, l'image, l'histoire, la société... Trop peu choisie - à tort - par les élèves qui obtiennent généralement une note très correcte (et coefficient 6) au bac, elle souffre de « l'obligation » pour le candidat d'appartenir à la filière Littéraire, qui a encore mauvaise presse auprès des parents. Dieu sait si, pourtant, la formation « pré-spécialisée » dans les sciences « de la nature » a montré ses limites et combien capitale est, pour des adolescents voués à une future vie professionnelle souvent très éloignée de ce qu'ils attendent, une formation humaniste et le développement de leur esprit critique.

L'épreuve de musique « lourde » au Bac comprend :

- une partie orale, lors de laquelle le candidat devra, à partir de l'écoute d'un extrait d'une œuvre qu'il a étudiée dans l'année, montrer les connaissances qu'il a acquises tant de l'œuvre elle-même que de la problématique à travers laquelle il l'a étudiée (musique et temps, musique et texte, musique savante-musique populaire, musique et timbre) ; puis une exécution instrumentale ou vocale prouvant, plus que sa haute technicité, son plaisir d'interpréter « honnêtement » une pièce et d'en proposer un prolongement personnel, justifié par une « démarche compositionnelle » qui intègre une des quatre problématiques citées.
- une partie écrite lors de laquelle on lui soumettra un extrait d'œuvre qu'il ne connaît pas forcément (avec trois écoutes et un support écrit).

Le sujet de l'épreuve écrite comporte :

une succession de questions relativement simples mais qui peuvent présenter un écueil car elles :

- sont souvent assez « vagues » (les questions techniques sont peu nombreuses et faciles – voire inexistantes cette année)
- contiennent souvent la réponse dans leur propre formulation ;
- et s'interpénètrent...

C'est pourquoi il faut bien saisir la spécificité de chaque question, afin de ne pas ressasser les mêmes idées dans tout le devoir... et y répondre par des exemples précis et bien choisis, pour éviter de proférer les évidences, que tout candidat, avec un minimum de jugeote, peut formuler.

Au risque de paraître démodé, j'ajoute qu'un devoir se doit d'être clair **dans le fond** (formulation correcte, phrases construites et utilisation de termes bien choisis et dont on connaît la signification) **comme dans la forme : le correcteur n'est pas là pour essayer de comprendre ce qu'un lycéen a voulu dire, malgré une orthographe totalement déficiente et un graphisme de je-m'en-foutiste.** (Je considère, pour ma part, comme je-m'en-foutiste quelqu'un qui, après trois années passées dans l'option au lycée, écrit cœur à la place de chœur, balai à la place de ballet et forêt à la place de Fauré !). **N'hésitez pas à réaliser des tableaux, à utiliser des couleurs...** Un texte du genre « de la deuxième partie du deuxième temps de la 27^e mesure à la fin du premier temps de la 35^e, les doubles croches qui sont liées à la noire pointée juste avant le silence de la partie d'alto... » fatigue vite le correcteur !

I. Proposition de correction du sujet du baccalauréat 2009

Voici un devoir - rédigé par mes soins - qui correspond à peu près, ce me semble, à ce que les correcteurs attendaient pour l'épreuve de 2009 d'un bon candidat, à la culture « moyenne ». Pour chaque question j'y ajouterai :

En II, des remarques (ce qu'il ne fallait pas faire)

En III, pour ceux qui souhaitent aller plus loin, une rapide présentation du mythe et essentiellement diverses citations de musicologues qui éclairent l'œuvre et le génie de Rameau.

Ajoutons pour ceux qui pensent ne jamais avoir été confrontés à l'œuvre de Rameau, que *La Nuit*, rendue célèbre par un certain film de choristes..., est une adaptation pour chœur faite par Joseph Noyon & Édouard Sciortino, du duo des Prêtresses de Diane que l'on peut entendre à l'acte I, scène 3.

*« Rendons un éternel hommage
À la divinité qui règne sur nos cœurs.
Mais pour mériter ses faveurs
N'offrons à ses autels que des cœurs sans partage »*

Hippolyte et Aricie (tragédie lyrique de Rameau sur un livret de Simon-Joseph Pellegrin)

Acte II, scène 2 et 3.

1) Décrivez les atmosphères successives de cet extrait. Pour chacune, vous en préciserez les éléments caractéristiques. (3 points)

	Mesures	Effectif	Tonalité	Atmosphère, caractère	Caractéristiques
Entrée de Pluton	1 à 9	Bois, cordes et Basse Continue	DO M	Triomphal, solennel	Homophonie absolue, arpèges d'accords parfaits
Récitatif de Thésée	10 à 25	B C et bassons obligés	De Do à Sol M	Grandiloquent péremptoire	Disjoint, en arpèges, ambitus important (13 ^e)
Récitatif de Pluton	25 à 41	BC	De Sol à Do M	Accusateur	Plus conjoint, ambitus moins important (9e) registre élevé.
Récitatif de Thésée	41 à 48	BC	<i>la min</i> à <i>mi min</i>	Résigné	Courbe mélodique ascendante puis descendante (reprend le registre et l'ambitus de Pluton).
Air de Thésée	49 à 70	cordes + BC	<i>la min</i> – <i>do M</i> – <i>la min</i>	Résolu, affirmé	Rythme régulier, cellule dactylique omniprésente, courbe mélodique ascendante, demi-cadence et cadences parfaites, symétrie.
Dialogue Pluton – Thésée Pluton	71 à 89	BC	<i>do M</i> – <i>ré min</i> - <i>la min</i> <i>la min</i> - <i>mi min</i>	Réprobateur – défensif – Ordonnateur	Assez modulant, disjoint, registre plutôt élevé
Pluton et sa cour	90 à 173	Violons bassons BC et chœur	<i>do min</i>	Agité, violent,	Contrapuntique, cellule obstinée à la basse ; mesure ternaire

2) Montrez comment les procédés musicaux utilisés par Rameau dramatisent ces deux scènes d'*Hippolyte et Aricie* (3 points).

C'est une véritable progression dramatique que propose Rameau dans cet acte. Il y renouvelle constamment l'intérêt de l'auditeur, non seulement en faisant se succéder - comme nous venons de le voir - différentes atmosphères, mais aussi en utilisant des effectifs divers et variés, passant de la « symphonie » (terme qui qualifie à l'époque une pièce purement orchestrale dans un opéra) à la monodie avec instruments obligés (ici deux bassons) puis au *recitativo secco* (chant proche du parlé sur basse continue seule), à un air accompagné par l'orchestre, et enfin à cette scène où les chœurs sont portés par un orchestre de violons et bassons. Le compositeur alterne également les écritures (homophone, contrapuntique, par plans superposés, homorythmique) mais n'altère jamais la compréhension du texte, grâce à un syllabisme omniprésent dans ce passage, retrouvant même à l'occasion la scansion grecque digne d'un *stasimon* euripidien. Enfin le caractère itératif des dernières paroles du chœur ajoute, dans la dernière scène, l'accumulation à la densification progressive des événements musicaux (monnayage de plus en plus important, participation progressive de la basse continue à l'agitation générale).

3) La tragédie chantée a toujours tenté de se rapprocher de la tragédie théâtrale : illustrez de quelles manières Rameau s'attache à rester au plus près du texte dans les différentes parties de cet extrait. (3 points)

Si le public de cette première moitié du XVIII^e siècle vit d'abord en Rameau un audacieux novateur, et les lullystes un dangereux révolutionnaire, tous finirent par saluer, en ce Dijonnais, un digne héritier du Florentin. Le fait est que l'auteur des *Boréades* montre un respect de la prosodie française tout à fait similaire à celui de son auguste prédécesseur. Nous le démontrerons facilement en examinant la mise en musique des premiers vers du livret, formé - comme pour une œuvre dramatique de l'époque - d'une succession d'alexandrins et d'octosyllabes (exception faite de l'hexasyllabe « sans me punir moi-même »), présentant des rimes plates et croisées.

Un rapide relevé des ponctuations montre que les cadences parfaites se trouvent toutes sur des ponctuations textuelles fortes (points, points d'interrogation et points-virgules)..

Soulignons les accents prosodiques, **mettons en gras les temps forts** des mesures à 2/2 (et **tous les temps** des mesures à 3 et 4/4) *et en italiques les syllabes qui portent les notes les plus longues de chaque mesure.*

Inexorable **Roi** de l'**Empire** infernal,
Digne **frère**, et *digne Rival*
Du Dieu qui **lance** le tonnerre,
Est-ce **donc** pour **venger** tant de **monstres divers**,
Dont ce **bras** a purgé la **terre**,
Que l'on me **livre** en **proie** aux **monstres** des **Enfers** ?

On constate qu'à de très rares exceptions (« a » et « que »), **les temps (forts) sont tous placés** sur les accents prosodiques *et portent tous des valeurs plus longues* : comme Lully avant lui, Rameau suit à la lettre (si l'on peut dire) la prosodie française. S'il ne la respecte pas tout à fait au troisième vers, c'est parce qu'il réserve un sort particulier à la première syllabe du mot « lance », qui ne dure globalement pas moins d'une ronde pointée. La raison évidente en est que Rameau, en digne contemporain de Newton, veut illustrer ce mot par une courbe mélodique qui représente particulièrement bien la trajectoire d'un objet qu'on lance. Ce figuralisme est une seconde manière pour Rameau de rester plus près du texte. On en relève bien d'autres :

Mesure 21, « la Terre » et mesure 25 « les Enfers » presque aux deux extrémités de l'ambitus

Mesure 37, la ligne sinueuse et conjointe du « tourment éternel »

Mesure 53, la quinte ascendante de la « victoire »

Mesures 65-66, la quarte diminuée du « malheur »

Mesure 76, la modulation en *ré* mineur pour le « péril d'un ami si tendre »

Mesure 108, l'intervalle de septième diminuée sur « barbare ».

Etc.

4) Cette question concerne les mesures 49 à 70

1. Comment est organisé ce passage ? Délimitez les différentes parties qui le constituent et précisez les éventuelles parentés qu'elles entretiennent (2 points)

- a. Sous les drapeaux de Mars, unis par la valeur,
- b. Je l'ai vu sur mes pas voler à la victoire.
- c. Je dois partager son malheur,
- d. Comme il a partagé mes périls et ma gloire.

Pour étoffer un peu cet air, Rameau répète les vers par deux (ababcdcd). Mais la musique ne suit que de loin cette régularité :

Nous avons bien une première phrase musicale (sur ab) répétée de manière quasi-identique (toutes les cordes sont une octave plus bas dans la seconde ; la basse chute de deux octaves à la fin ; enfin les violons 1 et 2 échangent leur rôle aux mesures 52 et 57).

Mais l'itération des deux vers suivants (cd) voit une nouvelle phrase musicale.

La structure du passage est donc :

Mesure	49-50	51-53	54-55	56-58	59	60-64	65	66-70
Vers	a	b	a	b	c	d	c	d
Musique	A		A		B		B'	

Pourtant à y regarder de plus près, on se rend compte que ce qui motive cette transformation de la seconde phrase musicale B', c'est avant tout la volonté de Rameau de moduler de *do* majeur à *la* mineur. Les rythmes dactyliques des deux phrases B-B' (inverses de ceux de la phrase A) sont très proches, ainsi que les courbes mélodiques de la voix. Le violon 1 se permet même (aux mesures 64-67) d'imiter les cellules mélodiques confiées à la voix dans la phrase A (mesures 55-57) !

2. Décrivez les différents plans sonores qui structurent l'écriture de cet extrait et les relations qu'ils entretiennent. (2 points)

Pour ce faire, il convient de bien distinguer l'écoute, de la lecture de la partition. À l'audition, on ne perçoit que deux plans sonores :

le premier constitué de la voix de basse de Thésée et du violoncelle de la basse continue qui la double ;

le second d'un « tapis » sonore réalisé par les autres cordes et la réalisation de la basse continue par le clavecin.

À la lecture, une dichotomie s'impose cependant entre la partie des violons 1 dont le rythme suit de près celui de la mélodie de Thésée, et donc en contrepoint strict (au sens étymologique) avec cette dernière, et les hautes-contre et tailles dont les notes plus longues affichent davantage une volonté de remplissage harmonique. Quant aux violons 2, ils alternent ces deux rôles, acquérant parfois leur propre autonomie.

5) Vous comparerez l'interprétation entendue à la partition (nuances et dynamiques, accents, phrasés, ornements etc.). Que pouvez-vous en déduire ? (2 points)

Le temps est fort heureusement révolu où les œuvres baroques étaient dénaturées par des interprètes ne faisant aucune différence entre une œuvre de Bach et une œuvre romantique (on songe par exemple à la transcription du prélude et fugue en ré par Stokowski...) De nos jours les interprètes essaient - grâce aux nombreux travaux musicologiques - d'aborder ce répertoire sans le trahir. C'est pourquoi l'interprétation actuelle montre légitimement de nombreux points de divergence entre la partition et l'enregistrement, :

- les ornements ajoutés : on sait que la partition n'était qu'un canevas sur lequel le chanteur se devait d'ajouter des appoggiatures, des broderies etc.. (dès la onzième mesure, mesure 28, 31 etc.)
- il n'y a pas vraiment dans l'extrait d'exemples de rythmes modifiés (points allongés, binaire transformé en ternaire etc.) mais évidemment une assez grande liberté rythmique dans les récitatifs, encore qu'ici les chanteurs n'en abusent pas.
- Les accents d'insistance ajoutés par les chanteurs (sur « voler » mesure 52, sur « ternir » Mesure 72), les diminutions de valeurs (comme pour « Mars » mesure 50) vont dans le sens d'un phrasé vivant.
- Quant à la dynamique, qui à l'époque joue plutôt de contraste que vraiment de fluctuations subtiles, elle est fidèle à l'esprit de ce passage, d'une certaine véhémence. Notons que certaines nuances (fort et doux) sont indiquées sur la partition, ce qui est assez rare à l'époque et difficilement réalisable par le clavecin...

Beaucoup plus contestables sont certains partis pris par le chanteur, par exemple d'octavier la mesure 24, alors que le compositeur a sciemment opéré une descente d'octave pour figurer les enfers !

6) Comparez cet extrait à une ou plusieurs œuvres de votre connaissance faisant appel à la voix et mettant en évidence un rapport dramatique entre le texte et la musique.

[La dernière question, mettant toujours en jeu la connaissance d'autres œuvres par le candidat, ne peut avoir de réponse-type] cf. II.

II. Les écueils...

1) Il s'agissait bien ici de décrire des atmosphères, en utilisant des termes plutôt « littéraires ». Les éléments caractéristiques, eux, se devaient d'être précis et plus techniques. Dire d'un passage en récitatif que le compositeur y a mis peu d'instruments pour faire ressortir la voix, ou pour donner un caractère plus sombre prouve simplement une méconnaissance de la tragédie en musique...

2) Encore fallait-il ne pas faire de contresens sur cette racine *drame*, du grec *Δραμα* qui apparaît à plusieurs reprises dans le sujet et se rapporte à l'action, et à sa mise en scène, et **qu'il ne faut pas confondre avec le mot tragique !**

3) C'était à mon goût la question la plus intéressante du sujet, où le candidat pouvait faire montre de ses connaissances acquises dans le rapport texte-musique. Il ne fallait cependant pas se contenter d'envisager le rapport sémantique (figuralismes), mais également le rapport « physique » entre les accentuations musicales, les valeurs de notes et la prosodie (verbale), entre la ponctuation et les cadences. Et prendre des exemples précis !

4) **1.** Cette question était relativement facile ; mais là encore, pourquoi ne pas tenter d'être clair ? Utilisez les lettres, les tableaux !! Dire qu'il y a une « ressemblance » entre les phrases musicales qui portent les mêmes vers, ce n'est rien dire... Il fallait montrer la grande similitude des phrases A, et les points communs beaucoup plus subtils entre les B, et entre A et B ! **2.** Sans prendre la partition à bras le corps, on **ne pouvait** parler de ces plans sonores... Mais la formulation invitait à ne pas se noyer dans les détails !

5) Répondre à cette question sans faire allusion à l'interprétation du Baroque en général était impossible. Cela menait à des contresens.

6) La notion de « rapport dramatique » aurait dû pousser les candidats à trouver des exemples de comparaison issus de l'opéra, plutôt que de choisir les œuvres imposées : Fauré et Haydn !

En théorie, le programme traité en Première aurait dû les y aider...

Quand bien même ils prenaient ces exemples, il fallait en tirer de vraies comparaisons, avec des citations précises ; ne pas enfoncer des portes ouvertes sur la différence entre accompagnement au piano et à l'orchestre, ou entre une mise en musique d'un poème de Jean de La Ville de Mirmont et un texte « tiré » de Jean Racine ! Cette dernière question est toujours la plus mal traitée dans les copies et, pourtant, toujours celle qui « rapporte » le plus de points !

III. Allons plus loin...

1) Commençons par le commencement. Quelle est l'histoire d'*Hippolyte et Aricie* ?

Le mythe de Phèdre, qui servit de sujet aux tragédies d'Euripide, Sénèque, Garnier, Racine... est au départ un mythe assez complexe et « barbare » qui ne se prête guère à l'élaboration d'une tragédie en musique telle qu'on la concevait à l'époque de Rameau... Symbole de la lutte entre Artémis (Diane), déesse de la chasse et de la chasteté (ou fidélité quand ça n'est plus possible !), et Aphrodite (Vénus) du désir amoureux, Phèdre est déchirée entre ses devoirs conjugaux envers Thésée et l'amour incestueux qu'elle porte à son beau-fils Hippolyte.

Sur les conseils peu avisés de sa nourrice, elle va « s'enfoncer » en accusant Hippolyte d'avoir attenté à son honneur, alors qu'il vient de condamner cet amour coupable et non réciproque. Racine a ajouté, pour rendre, en plus, Phèdre jalouse (une expérience plus grande des femmes ?) le personnage secondaire d'Aricie ; dont l'abbé Pellegrin, auteur du livret, fera un personnage central. Si le grand tragédien avait, en passant, expliqué l'absence de Thésée au début de la pièce par sa descente aux enfers pour tenter d'en sortir son ami Pirithoüs, le librettiste tire de ce détail l'intégralité du second acte, forcément très spectaculaire et ayant un rapport certain avec le sujet « obligé » des premiers opéras, à savoir Orphée.

Pour aller encore plus loin, il faut savoir qu'intervient ici une vieille connaissance, Hélène de Sparte (décidément très demandée !), que Thésée et Pirithoüs ont enlevée et jouée aux dés, un soir où Bacchus avait encore frappé ! Le fils d'Égée ayant gagné la jeune fille (de 10 ans et déjà apparemment d'une beauté à chercher les ennuis), il a promis à son ami de l'aider à la remplacer. Pourquoi faire simple : ils n'ont rien trouvé de mieux, comme remplaçante, que Perséphone (Proserpine), la femme d'Hadès (Pluton), le roi des Enfers.

On comprend pourquoi il n'est pas très content, le Pluton... Il enchaîne les deux amis, ou plutôt les lie magiquement à un banc, et Thésée ne s'en sortira (et encore en y laissant un morceau de jambe paraît-il) que grâce à Hercule qui passait par là pour kidnapper le chien Cerbère (chacun ses goûts)...

D'où le manque de compréhension du dieu des Enfers dans deux scènes présentées ici, qui, dans l'esprit des auteurs, se placent sans doute quelque temps après la première libération de Thésée ! Précisons qu'à la fin de l'acte, le héros (décidément très bien vu) s'en sortira grâce à Hermès (Mercure) qui viendra plaider sa cause (normal pour le dieu du Commerce) au nom de Poséidon (Neptune). Hadès le laissera partir, non sans avoir demandé aux Parques (il ne manquait plus que celles-là !) de l'avertir qu'il ne « l'emporterait pas au Paradis », si je puis dire !

De quoi faire une bien belle musique, comme le montre Cuthbert Girdlestone dans son imposant livre sur Rameau :

« Aucune tragédie antérieure consacrée à Hippolyte n'avait mis en scène les aventures de Thésée aux Enfers et en vérité il y a peu de rapport entre cet acte et le reste de l'intrigue. Rien dans l'opéra ne serait obscur si on l'omettait. Mais que ne perdrons-nous pas ! Nous ne saisissons pas toute la grandeur de Thésée et ses deux autres solos paraîtraient d'une puissance disproportionnée pour un personnage aussi secondaire. La grande musique qui lui échoit dans cet acte lui confère une stature digne de ces effusions. Et ce serait beaucoup perdre que de perdre Thésée. Le rôle de Phèdre est si comprimé et si desséché que, malgré son air du troisième acte, elle n'est pas une héroïne tragique ; elle n'est guère qu'un obstacle à l'amour d'Hippolyte et Aricie. Les amoureux sont élegiaques, pas tragiques. Thésée seul l'est, et il l'est pleinement dans sa lutte contre les dieux en la personne de Pluton et contre les Parques elles-mêmes, privé de son ami, privé de sa femme et de son fils, Rameau, assurément bien plus musicien que dramaturge, a néanmoins saisi toute la possibilité que le livret de Pellegrin lui donnait pour créer un héros tragique d'une grandeur monumentale. Dramatiquement, donc, [tiens donc !] l'élimination de cet acte entraînerait une grande perte. Pour la musique la privation serait encore plus déplorable. Peu d'actes de Rameau passent par une pareille suite d'humeurs opposées : héroïque, vindicative, suppliante, prophétiquement menaçante¹.

Décidément si Girdlestone n'était pas mort en 1975, on pourrait le croire l'auteur de ce sujet de Bac ! En 1960, Jean Malignon avait déjà écrit à propos de l'acte II : « Notons en passant que cet acte n'est en aucune façon

¹ Girdlestone (Cuthberth), *Rameau*. Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

« tragique », mais délibérément spectaculaire : élément inutile à l'action, si nous voulons – à tort – voir ici une tragédie du type « Phèdre » ; élément d'intérêt majeur, au contraire, si nous consentons enfin à voir dans l'opéra versaillais un divertissement grandiose, une Suite de Fêtes. »²

2) Lionel de La Laurencie, musicologue encore bien antérieur (mort en 1933) écrit des choses fort intéressantes sur les talents de Rameau : « Quel remarquable tempérament dramatique il possède ! Comme il s'entend à bâtir la scène lyrique, à faire converger tous ses moyens expressifs vers le but à atteindre, à resserrer les épisodes autour du fait principal ! Voici, par exemple, le deuxième acte d'*Hippolyte*, l'acte des Enfers. Dès le prélude, l'atmosphère dramatique se précise et, à partir du grandiose et terrible air de Pluton, la tension pathétique augmente sans cesse jusqu'à l'admirable « trio des Parques »³.

Et plus loin :

« Il est à remarquer que ce récitatif dont les défauts n'avaient point échappé aux contemporains de Rameau, notamment à Chabanon, s'affirme cependant souvent plus expressif que les airs. Nous parlons ici en général et nous n'oublions point les brillantes exceptions des airs de Télémaque et d'Iphise, par exemple, ou du dramatique arioso de Thésée au 2^e acte d'*Hippolyte*. »⁴

« Enfin la rythmique de la mélodie toujours souple, d'une incroyable variété, s'adapte parfois avec un rare bonheur aux situations dramatiques. Ainsi le chœur des Divinités infernales du II^e acte d'*Hippolyte*, présente une succession de rythmes 3 et 3/2 qui élargit singulièrement la signification du texte et en rend la prophétie plus terrible. Grâce au jeu des syncopes, Rameau suggère des impressions d'angoisse, transpose l'irrégularité du souffle, les heurts de son halètement, ou découvre un véhicule adéquat aux demandes pressées et véhémentes. »⁵

« Ce qu'il importe de retenir de la mélodie vocale de Rameau, c'est d'abord son caractère de certitude, de fermeté : c'est encore sa noblesse, sa fierté, sa grâce mélancolique et touchante. Qu'elle soit empreinte de la majesté sombre de Pluton ou de Thésée... »⁶

Et Girdlestone d'ajouter : « Rameau a profité pleinement des occasions que le texte lui offre pour un spectacle musical et pour l'expression d'émotions violentes qui s'entrechoquent, tant personnelles que collectives. De plus, en Thésée il a créé un personnage vraiment individuel. La musique du roi lui appartient en propre ; aucun autre personnage de Rameau n'en a de semblable. Sa composition affective est évidemment simple ; les principaux éléments en sont la dignité et l'assurance, ainsi qu'une violence contenue qui fait contraste avec la fureur débridée des démons clabaudeurs et l'implacabilité *staccato* de Tisiphone. Mais avec ces quelques qualités, Rameau a su dresser une des figures les plus monumentales de l'opéra tragique. »⁷

Et plus particulièrement sur cette scène, une belle réponse à la question 2 : « L'entrée de Pluton redonne à la musique force et personnalité. Les deux airs dans lesquels Thésée le supplie de l'unir à Pirithoüs sont des chefs-d'œuvre de déclamation rapide, découplée et vigoureuse, où l'expression du sentiment est, pour ainsi dire, grattée jusqu'à l'os, avec une nudité digne de Racine à son plus dépouillé. Le premier suit la vieille pratique qui fait doubler le continuo par la voix et qui remonte aux premiers temps de l'opéra français ; elle se rencontre dans le *Pomone* de Cambert et avait été empruntée à l'opéra italien où Cesti et Cavalli l'emploient. Lully lui donne une déclamation rythmique accentuée mais il en fait un usage qui nous paraît excessif. A l'époque elle tombait en désuétude. Le second air a les mêmes enjambées que le récitatif avec une basse bondissante fort animée. (Il y a un basson obligé à propos duquel Rameau écrivit sur la partition : « recommandé aux bassons de nourrir les sons sans les détacher et faire chanter de mesure » [ceci pour le soliste] ; « on me l'a promis »). La troisième scène consiste en une exhortation de Pluton à sa cour et la réponse chorale et chorégraphique de ses séides. Dans un air syllabé, composé en grande partie de notes répétées, Pluton somme les fleuves des Enfers, chacun par son nom, de venger Proserpine et lui-même. La partie vocale est martelée et sans mélodie, plus près de la parole que du chant, mais par-dessus l'orchestre tisse un accompagnement fiévreux avec un mouvement ondoyant comme la partie de piano d'un lied romantique. Le dessin n'est pas fixe et les violons ne cessent d'onduler en tierces et sixtes d'un bout à l'autre. Les paroles, avec les changements inévitables, sont reprises par le chœur des démons, ténors et basses. On ne peut entendre ce chœur sans en reconnaître la beauté et la puissance dramatique ; c'était cependant à ce genre de mouvement que Rousseau songeait lorsqu'il se plaignait que, dans l'opéra français en

² Malignon (Jean), *Rameau*, Paris, Seuil, 1960, coll. Solfèges.

³ La Laurencie (Lionel de), *Rameau*, Paris, Henri Laurens éditeur, 1908

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

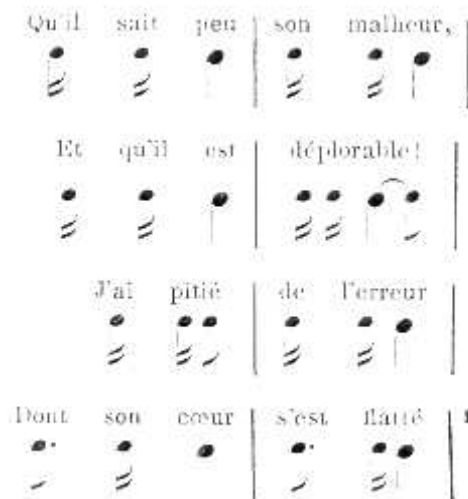
⁷ Girdlestone, *op. cit.*

général et chez Rameau en particulier, l'orchestre prédominait tellement sur la voix que l'accompagnement noyait le chant. »⁸

3) Il suffit de lire les préceptes que Rameau donne lui-même dans ses ouvrages théoriques, pour réaliser combien il a réfléchi à la question, et pour admettre que rien, dans sa mise en musique des vers, ne sera dicté par le hasard : « un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre, et, comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle... être bon déclamateur au moins en soi-même, sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser pour y conformer sa mélodie, son harmonie et son mouvement ». « Il faut que le chant imite la parole, de sorte qu'il semble qu'on parle au lieu de chanter ».

Ces préceptes sont exactement ceux de Lully, et très instructif est à cet égard l'étude de Romain Rolland (encore un grand précurseur en musicologie, qui nous quitta en 1944) sur la déclamation et les récitatifs de Lully : [je ne cite qu'un passage, mais ceci pour donner envie de lire le chapitre/livre entier, remarquable de documentation comme tous les écrits de Rolland. C'est d'autant plus facile qu'ils sont en ligne : vive Internet !]

« Le récitatif de Lully « épouse donc fidèlement les mouvements du discours ». Avant tout, il en épouse les rythmes poétiques, il se modèle sur le vers; et c'est là, il faut bien le dire, une cause de grande monotonie. On a loué la versification de Quinault, son habile alternance de vers de longueurs diverses, et son attention à multiplier ou à réduire les accents rythmiques. Mais en dépit de tous ses efforts, sa déclamation, traduite en musique par Lully, est dominée, comme toute la déclamation du temps, par l'accentuation exagérée de la rime dans les vers courts, de la césure et de la rime dans les vers de douze syllabes. On trouve dans les opéras de Lully des steppes de récitatifs et d'airs, où le premier temps de chaque mesure tombe avec une rigueur implacable sur la rime, ou sur la césure de l'hexamètre. C'est d'une monotonie accablante; et si c'est ainsi que la Champmeslé déclamait du Racine, nous aurions quelque peine aujourd'hui à l'entendre sans bâiller.



⁸ *Ibid.*

Il n'est rien | dans les cieux,
 Il n'est rien | ici - bas
 De | si charmant | que vos appas.
 Rien ne peut | me toucher | d'une flamme si forte.⁹
 Arrêtez, | belle Iris, | différez | un moment
 D'accomplir | en ces lieux | ce que Junon | dé-si-re.

Quand, à la monotonie de ce perpétuel dactyle, se joint, comme il arrive souvent, la monotonie de la ligne mélodique, il n'y a rien au monde de plus fastidieux : c'est le ronronnement vide de l'alexandrin classique, le rythme mécanique d'un moulin à prières. Il arrive, par bonheur, que dans quelques scènes, la déclamation devient plus libre, s'anime, s'entrecoupe, se brise, se rythme autant que possible sur le souffle de la passion, sans négliger toutefois l'accentuation de la rime et de la césure. Ainsi, la scène admirable, et d'ailleurs à peu près unique, chez Lully, pour sa spontanéité musicale, des Adieux de Cadmus à Hermione. La mesure y garde un flottement perpétuel : toujours une mesure à quatre temps alterne avec une mesure à trois. La mélodie n'est pas entraînée par la déclamation, mais l'entraîne, et la fait s'alanguir sur certains mots « partir », « mourir », avec une voluptueuse mélancolie. La musique reflète l'émotion, d'une façon transparente. »⁹

4) Le passage dont on nous propose l'étude ici n'est pas un récitatif mais un air. La différence, bien moindre qu'en Italie, mérite un peu notre attention. Voici ce qu'en écrit Paul-Marie Masson (musicologue mort en 1954) :

« Si le récitatif, dans l'opéra français du XVIII^e, a un caractère chantant qui le rapproche des airs, les airs à leur tour se rapprochent du récitatif par le souci de l'exacte déclamation des paroles. Les airs italiens ont des motifs mélodiques saillants, des rythmes très marqués, comparables à ceux de la musique instrumentale. Au contraire, les airs français suivent fidèlement le rythme du discours, et leur intérêt musical réside surtout dans l'emploi expressif des accents mélodiques et de l'harmonie. Les étrangers, habitués à l'opéra italien, ont alors assez de mal à distinguer les airs du récitatif. Cela est particulièrement vrai dans les airs qui sont mêlés au drame, ce qu'on appelait des « airs de scène. [...] A côté des airs des scènes, qui sont naturellement les plus dramatiques, il faut faire une place aux airs du divertissement, qui sont des danses chantées reproduisant à peu près la mélodie de certaines danses jouées par les instruments et sur laquelle le librettiste a mis des paroles, ou, comme on disait alors, des « canevas ». On a ainsi des menuets chantés, des gavottes chantées, etc. [...] Parmi les airs du divertissement, il faut encore citer l'air spécialement écrit pour la voix et même pour la virtuosité vocale, « l'ariette ». Les ariettes, malgré cette désinence diminutive qui peut induire en erreur, sont une imitation des grands airs à vocalises de l'opéra italien. Mais, tandis que chez les Italiens ces grands airs font partie du drame, les Français les relèguent d'ordinaire dans le divertissement, et les considèrent surtout comme des morceaux de bravoure, destinés à faire briller le chanteur favori du public. [...] Enfin dans les divertissements de caractère solennel (cérémonies religieuses, scènes de magie ou scènes infernales), on trouve certains airs de grande allure et d'une haute tenue musicale. »¹⁰

En ce qui concerne les plans sonores et plus généralement l'orchestration chez Rameau, voici un passage de La Laurencie assez explicite :

⁹ Rolland (Romain), *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908. À lire en ligne, pour les personnes intéressées, sur : <http://www.archive.org/download/musiciensdautrefois00roll/musiciensdautrefois00roll.pdf> de même que cet autre ouvrage du même auteur : <http://www.archive.org/download/lescrateursdel00lala/lescrateursdel00lala.pdf>

¹⁰ Masson (Paul-Marie), Rameau, in *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960.

« À vrai dire, l'orchestre du musicien d'*Hippolyte* ne diffère guère de celui de ses devanciers ; il comporte essentiellement le groupe des instruments à archet et des bois, et conserve même le clavecin pour la basse continue. Mais, du matériel instrumental mis à sa disposition, Rameau tire, et cela surtout dans les œuvres de sa dernière manière, des effets nouveaux ; il a des trouvailles de distribution, d'association de timbres. D'abord, il vise à enrichir la sonorité et fait jouer les violons en doubles cordes ; par là, il obtient dans l'harmonie une plénitude, une rondeur qui sont bien dans ses idées ; puis, il utilise une assez grande étendue de l'échelle des instruments à archet, profitant ainsi des progrès réalisés dans la technique de chacun d'eux. Ensuite il ajoute à la palette de son orchestre des couleurs plus vives, plus caractéristiques. L'arrivée à Paris de clarinettes et de cornistes allemands qui se produisent chez La Pouplinière et au Concert Spirituel, ne le laisse pas indifférent. De suite, il tire parti de cette nouveauté, et, le premier, en 1751, il introduit les clarinettes à l'Opéra, avec *Acanthe et Céphise* (les clarinettes n'apparaissent à Mannheim qu'en 1758, en Angleterre en 1763, et à Vienne postérieurement à 1767). Au timbre mélancolique de la clarinette, il marie la sonorité mystérieuse et agreste des cors, témoin ce gracieux entracte d'*Acanthe et Céphise*, où les deux instruments associés produisent un effet d'une délicieuse douceur. Et même, on voit Rameau écrire pour les cors des parties mélodiques, leur confier des gammes rapides et périlleuses. Les cors dont il se sert sont généralement en *ré*, mais il emploie aussi les cors en *fa* et en *ut*, notamment dans *Acanthe, les Paladins* et les *Boréades*. Au deuxième acte de ce dernier opéra, un duo d'Alphise et d'Abaris s'accompagne poétiquement de deux violons soutenus par les cors en *ré*. S'il s'ingénie à combiner les timbres, Rameau s'essaye aussi à réaliser au mieux son harmonie, en confiant les notes essentielles à des instruments bien en dehors. On le voit alors séparer les bois du groupe des cordes, abandonner le système du doublement, confier aux flûtes, aux hautbois, aux bassons des dessins particuliers, procéder par entrées successives d'instruments qui soulignent nettement les timbres, et précisent des touches de couleur. Constamment, il accentue l'expression par la mise en œuvre de timbres appropriés ; le duo tragique de Thésée et de Tisiphone au II^e acte d'*Hippolyte* se déroule au-dessus des voix cavernueuses de deux bassons ; le premier rigaudon de cet opéra ajoute à l'allure accorte de son rythme le piment d'une orchestration spirituelle, car le basson y donne comiquement la réplique au flageolet. Il partage même son orchestre en groupes chargés chacun d'un rôle expressif ; c'est ainsi que l'entrée des Sybarites des *Surprises de l'Amour* comporte la division des instruments en deux masses ; l'une, comprenant les violons et les flûtes est affectée aux Sybarites, qu'elle entoure d'une atmosphère de mollesse et de volupté, tandis que l'autre, rassemblant les trompettes et les timbales, souligne l'attitude belliqueuse, le caractère guerrier des Crotoniates. Enfin il pratique certains artifices qui, comme le pizzicato des cordes, soulèvent la mélodie, lui confèrent un je ne sais quoi de léger, d'aérien. Rameau tire du pizzicato d'excellents effets dans *Nais* et dans les *Paladins* pour accompagner des entrées de troubadours. Bref ses essais d'instrumentation permettent de reconnaître en lui un des pères de l'orchestre moderne.»¹¹

5) En ce qui concerne l'interprétation, on comparera avec profit les différentes versions comme celle de(s) :

*Arts Florissants, de William Christie avec Padmore, Panzarella, Hunt, Naouri, James chez Erato

*Musiciens du Louvre de Minkowski avec Fouchécourt, Gens, Fink, Smythe, Naouri, chez Archiv

*Sir Anthony Lewis avec Robert Tear, Janet Baker, Angela Hickey, chez Decca.

¹¹ La Laurencie, *op. cit.*