COURS RAMEAU



I. L'ART BAROQUE : GÉNÉRALITÉS

Voir animation Prezi sur le site (http://www.musique-orsay.fr)



1. Grandiose et théâtralité.

2. Le mouvement.

3. La lumière.

4. L'illusion.

5. Réalisme des sentiments.

6. Le rococo.

7. Le théâtre.

II. LA MUSIQUE BAROQUE

Le baroque musical couvre **le XVIIe siècle et la première moitié du XVIIIe**.

ECOUTES :

- *The first Book of Consort Lessons* (1599) de Thomas Morley (1557-1602)
- *Le Devin du village, Ouverture*, (1752), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

On retrouve dans la musique toutes les caractéristiques de la période baroque en général : **recherche de grandeur, de théâtralisation, de virtuosité, d'émotion**.

La musique va donc naturellement servir aux différents pouvoirs en place (**monarchie, église**).

1. La musique : un art au service de la monarchie

A l'époque baroque, les compositeurs n'ont aucune autonomie artistique, ils sont « au service de … » **princes, rois et mécènes.** Ils sont des **serviteurs** qui obéissent à l'autorité dont ils dépendent. **La musique, comme les autres arts, doit servir le prestige de la monarchie.**

VIDÉO : Extrait du film *Le Roi danse,* de Gérard Corbiau (2000)

Jean-Baptiste Lully, compositeur d'origine italienne, passera toute sa vie au service de Louis XIV.



A chaque occasion, le musicien doit accomplir sa tâche : faire briller un peu plus la cour en composant **des œuvres glorifiant le roi**.

ECOUTES : Extrait du film *Vatel* (2000), de Roland Joffé.



A Versailles, le musicien est un **artisan** et la musique une institution. **La Chapelle** est au sommet de la hiérarchie et le Maître de chapelle compose des œuvres pour toutes les cérémonies religieuses.

ECOUTES :
- *Te Deum*, « Ouverture » de J.B. Lully.
- Extrait du film *Le Roi Danse.*



La Chambre (musique profane), fonctionne quand le roi la commande, à toute heure de la journée. Le compositeur doit répondre aux « menus plaisirs » du roi en produisant quantité de ballets, divertissements, sonates, etc.

VIDÉO : Extrait du film *Le Roi Danse.*



Jean-Baptiste Lully
(1632-1687)



Louis XIV
(1638-1715))



La soumission des compositeurs aux princes ou à l'Eglise les oblige à produire de nombreuses pages de musique :

Telemann écrit 620 ouvertures, **Vivaldi** 600 concertos dont 230 pour violon, **Lully** produit un opéra par an, **Bach** fournit une cantate tous les dimanches …

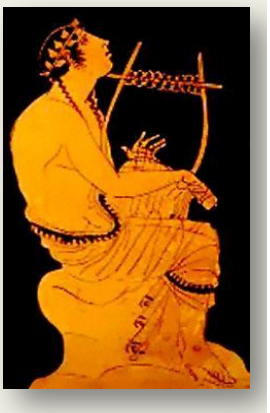
2. La naissance de l'opéra.

En réaction au style de la Renaissance, les compositeurs italiens du début XVIIème siècle veulent rompre avec le style **polyphonique** (la superposition de plusieurs mélodies chantées). Ils adoptent un style musical **plus simple** qui met en valeur **une seule mélodie accompagnée par des accords : la monodie accompagnée**. La volonté de donner plus **d'expression** au texte chanté et le besoin de **mettre en scène** la musique les poussent à donner naissance à l'opéra. *Orfeo* de **Monteverdi** est le premier véritable opéra (1607).

ECOUTES : - *Qui habitat*, Josquin des Près (1440-1521, style Renaissance).
- *Lamento d'Ariana*, C. Monteverdi (style Baroque).

Orfeo **de Claudio Monteverdi (1567-1643)**

L'action se déroule en Grèce et évoque la légende d'Orphée.



A travers le chant et la voix, Monteverdi cherche à mettre **le texte en relief**, à lui donner le plus **d'expressivité** et à exprimer **l'émotion** comme elle aurait été rendue par un acteur.
Les personnages de l'opéra, c'est une nouveauté, sont caractérisés par des **registres particuliers** : Orfeo, ténor - la messagère, mezzo - Eurydice, soprano.

ECOUTE : « Duo Orfeo-Messagère », *Orfeo*, C. Monteverdi.

L'orchestre accompagne les voix et **renforce l'évolution du drame**. Le compositeur fait appel à une palette de timbres instrumentaux très large.



ECOUTE : « Ouverture », *Orfeo*, C. Monteverdi.

L'opéra est une œuvre vocale, profane, dramatique, représentée sur scène dans laquelle les textes sont entièrement chantés et accompagnés d'un orchestre.

L'opéra comprend : une ouverture, des intermèdes instrumentaux, des chœurs, une alternance d'airs (aria) et de récitatifs.

ECOUTES : extraits de l'opéra *King Arthur* (1691) de Henry Purcell (1659-1695)

- Ouverture
- Chaconne (danse)
- Chœur

Les **airs** et les **récitatifs** permettent à la fois de **valoriser les voix** et de **mettre en valeur le texte** pour comprendre le déroulement de l'histoire.

Récitatif : Composition pour voix seule ou accompagnée, le plus souvent par une **basse continue**, dont **la ligne mélodique suit le débit, les inflexions et le rythme naturel de la parole**. Dans le récitatif, le texte est primordial et permet **l'évolution de l'action** dramatique de l'opéra.

ECOUTES : Exemple de **récitatif** dans l'opéra *Platée* (1745) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), « Le tout puissant amour ».

Air : Composition vocale avec accompagnement instrumental. L'air (aussi appelé **aria**) constitue une **pause lyrique dans l'action dramatique**. Elle permet à un personnage de mettre **sa voix en valeur**.

ECOUTES : extraits de *Platée,* J.P. Rameau.

- Air : « Amour, amour »,
- Récitatif, chœur et air : « Formons les plus brillants concerts »



Jean-Philippe Rameau
(1683-1764)

Né en Italie au début du XVIIème siècle, l'opéra se propage dans tous les pays d'Europe.

En France, **Jean Baptiste Lully** s'impose dans la création dramatique. Très en faveur à la cour de Louis XIV, il adapte l'opéra au goût français, ce sera **la comédie-ballet**, alliant chant, danse et comédie.

VIDÉO : « Marche pour la cérémonie des Turcs », *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670, J.B. Lully, extrait du film *Le Roi danse*.





Molière
(1622-1673)

Les effets **grandioses et solennels** de ses œuvres ravissent le Roi-Soleil et il reçoit en 1672 le **monopole** de tout le théâtre en musique. Il produit quantité d'opéras, tragédies en musique, en s'inspirant de sujets mythologiques (Alceste, Thésée, Atys, Isis, Persée…), prétexte **à louer la grandeur du roi.**

ECOUTES : « C'est lui dont les dieux ont fait choix », *Isis*.

A cette époque, Charpentier, Marin Marais, Campra, Delalande ont du mal à donner la pleine mesure de leur talent en raison **du droit de censure** dont Lully bénéficie.

VIDÉO : extrait du film *Le Roi danse*. Monopole de Lully, brouille avec Molière, mort de Molière sur scène, représentation d'*Isis*.



Dans toute l'Europe, les rois, les empereurs, sont **divinisés**. Les arts, la musique et l'opéra en particulier, par l'utilisation de **sujets mythologiques**, aura cette fonction d'éblouir la cour et de **glorifier le souverain**.



Louis XIV et sa famille
Jean Nocret



VIDÉO : extrait du film *Le Roi danse.*

3. Le développement de la musique instrumentale.

Au début de l'époque baroque, les instruments sont encore ceux de la **Renaissance**. Pour les cordes frottées, c'est la famille des **violes** qui domine.



Viole de gambe

ECOUTES :

- Dessus de viole (Jordi Savall)
- *Wko 205 pour viole de gambe*, C. Heinrich Abel.

Le violon (et ses dérivés, alto et violoncelle) apparu au XVIème siècle, considéré au début comme un instrument **vulgaire et populaire**, devient entre les mains des luthiers de Crémone (Amati, Guarneri, Stradivari) un instrument parfait (puissance, précision, virtuosité) qui **détrônera la famille des violes au cours du XVIIème siècle**.

ECOUTES :

- *Partita n°3 pour violon* « Prélude », J.S. Bach (Gidon Kremer)



Violon

Pour les cordes pincées, on utilise encore beaucoup **le luth et le théorbe**, comme instrument accompagnateur ou de manière soliste.



Théorbe

ECOUTES : - *Sarabande pour luth*, Sylvius Leopold Weiss.
- *Toccata* (1604), Hieronymus Kapsberger (c.1580-1651)

Là aussi, petit à petit, ces instruments vont être supplantés par un instrument plus puissant et plus précis **: le clavecin**.

ECOUTES :

- *Concerto pour clavecin* « Allegro » (1760), Georg Anton Benda

Lorsqu'on ajoute à ces instruments **polyphoniques** (plusieurs sons en même temps), un instrument grave (viole de gambe ou violoncelle), cela forme ce que l'on appelle la **basse continue.**



Clavecin

Basse continue : accompagnement régulier en accord, soutenant la quasi totalité de la musique à l'époque baroque.

Les instruments à vent sont encore de facture très simple, la trompette n'a pas de piston, la flûte traversière (*traverso*), et le hautbois n'ont qu'une seule clef. La clarinette n'existe pas encore.



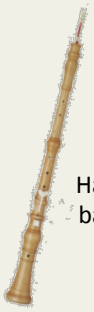
Trompette baroque

ECOUTES :
- *Concerto pour trompette*, de Georg Philipp Telemann.
- Trio : traverso, théorbe et viole de gambe.
- *Concerto pour hautbois et violon BWV 1060, Jean-Sébastien Bach*.



Traverso

C'est aussi à l'époque baroque que prennent forme (ou se stabilisent) la plupart des formes instrumentales : **La suite, la fugue, le concerto grosso, le concerto de soliste, la sonate.**



Hautbois baroque

ECOUTES :
- *Toccata et Fugue en ré mineur* BWV 565, de J.S. Bach
- *Concerto grosso*, d'Antonio Vivaldi.
- *Concerto pour mandoline et orchestre* RV 425, d'A. Vivaldi.
- *Sonate pour clavecin en ré mineur K. 517*, de Domenico Scarlatti.

Mais à l'époque baroque, la notion d'orchestre est encore vague, et dans de nombreux cas, **l'instrumentation n'est pas fixe**. Par ailleurs, le chef, à cette époque, se contente de battre la pulsation avec un bâton.

ECOUTES :
- *Marche pour la cérémonies des Turcs*, de Lully.

- Extrait du film *Le Roi Danse.*



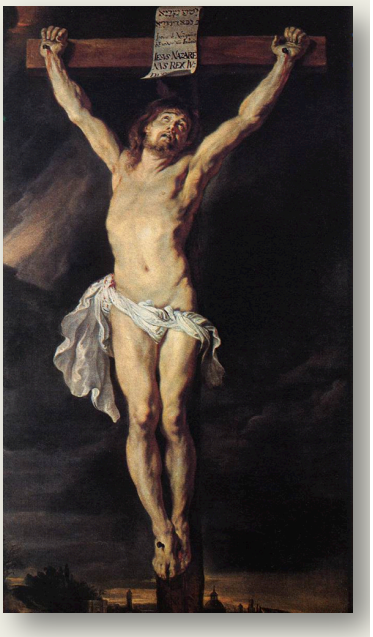
Cepandant, la notion d'**orchestration**, prend forme progressivement. Au moment où Rameau écrit ses premières œuvres lyriques (à partir de 1733), **l'instrumentation est fixée**.

Au XVIIIe siècle l'utilisation du bâton pour la direction va être abandonnée, la direction sera alors assurée par **le claveciniste**, puis par le **1er violon** jusqu'au XIXe siècle, où la nécessité d'un « réel » chef va se faire sentir, compte tenu de l'agrandissement des orchestres et de la complexité des œuvres.

4. La musique religieuse.

Comme l'opéra pour le monarque, la musique religieuse aura pour fonction de promouvoir la **grandeur de Dieu et de l'église**. A l'inverse, ce sera aussi dans ce domaine que l'on pourra entendre des œuvres d'une **grande dévotion** communiquant des **émotions intenses.**

ECOUTES :
- *Le Messie*, « Hallelujah » (1741) , de Georg Friedrich Haendel. **Grandeur et puissance.**
- *Nisi Dominus* « Cum dederit », de Vivaldi. **Dévotion et intimité.**



Comme pour la musique instrumentale, c'est aussi à l'époque baroque que vont apparaître ou se stabiliser les **principales formes musicales sacrées** :
ECOUTES :
La Messe : *Messe en Si*, Jean-Sébastien Bach.

L'Oratorio : Oratorio *Le Messie* « Hallelujah », Georg Friedrich Haendel.

La Passion : *Passion selon St Jean*, J.S. Bach.

Le Choral : « Jesus bleibet meine Freude » de la *Cantate 147*, J.S. Bach.

La cantate et le Motet.

5. Procédés d'écriture.

a) L'harmonie.

L'harmonie relève de l'utilisation de hauteurs émises **simultanément**. L'approche harmonique est donc basée sur les **enchaînements d'accords**. C'est une écriture que l'on qualifie de **verticale** :

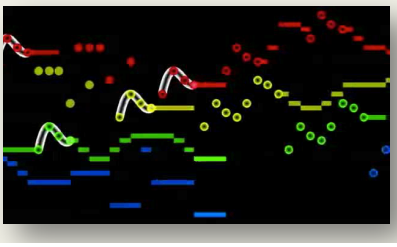
ECOUTE : *Choral BWV 244-63* « O Haupt voll Blut und Wunden », J.S. Bach.

b) Le contrepoint.

A l'inverse, le contrepoint relève de l'utilisation de hauteurs émises **successivement**.

On parle dans ce cas d'écriture **horizontale**.

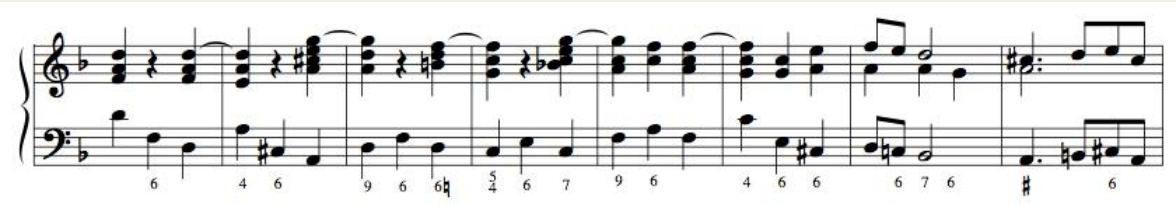
VIDÉO : - Explication du contrepoint par Jean-François Zygel.
- *Toccata et Fugue en ré mineur*, Jean-Sébastien Bach. Ecriture verticale, puis horizontale.



Les compositeurs baroques porteront à leur apogée les techniques d'harmonie et de contrepoint, mais vont créer un nouveau style, **la monodie accompagnée**. Ils vont soutenir la mélodie par un accompagnement, ce sera **la basse continue**.

c) La basse continue (ou continuo).
Lorsque les compositeurs écrivent en **monodie accompagnée**, l'instrument soliste (ou la voix) est plus important que l'accompagnement. Il est soutenu par deux instruments, l'un assurant **les basses** (violoncelle ou viole de gambe), l'autre, un **instrument polyphonique pouvant jouer les accords** (clavecin, théorbe ou luth).

C'est ce que l'on appelle **la basse continue**.



ECOUTES :
- *5ème sonate du 4e livre de sonates pour violon et basse continue*, de Jean-Marie Leclair. On constate bien la hiérarchie entre le violon et les deux instruments qui assurent le continuo.

c) Alternance et contraste.

Comme en peinture, en architecture et en peinture, la musique baroque joue sur les **contrastes**, les **oppositions de plans sonores**, les **alternances de groupes instrumentaux**, les **alternance de mouvements vifs et lents**, les **oppositions de nuances** (*forte-piano*).

ECOUTE : *Les quatre saisons*, « l'été », op. 8, RV 315,1er mvt, Antonio Vivaldi.

d) Émotion et virtuosité.

Pour les compositeurs baroques, tout est bon pour émouvoir.
Tous les moyens sont mis en œuvres pour **enivrer l'auditoire**.

ECOUTES :

- *Didon et Enée*, « When I am laid in earth », Henry Purcell.

- *Les quatre saisons*, « l'été », op. 8, RV 315, 3ème mvt, Antonio Vivaldi.

- *Ombra fedele anch'io*, Riccardo Broschi,
extrait du film *Farinelli* de Gérard Corbiau (1994).

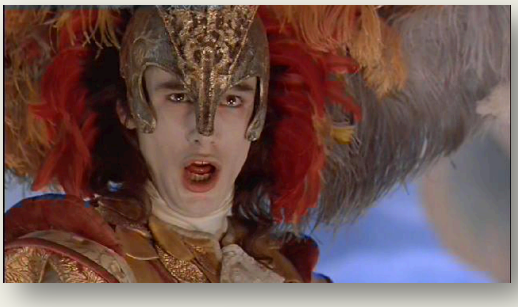


6. Caractéristiques régionales.

a) Le style italien.

La musique baroque italienne est celle de tous les **excès** et de toutes les **passions**. L'opéra italien est dominé par la **voix des castrats** qui fascinent le public.

ECOUTES : Extrait du film *Farinelli*.



La musique italienne, c'est le style **coloratura** (donner de la « couleur »). L'interprète doit émouvoir **par tous les moyens** : changements de timbre, de tessiture, virtuosité, émotions exacerbées, etc.

La musique italienne s'est vu critiquée pour sa **légèreté** et ses **excès**, elle a néanmoins profondément influencé (par adhésion ou réaction) la musique baroque européenne.

Principaux compositeur italiens :
Claudio MONTEVERDI (1567-1643)
Arcangelo CORELLI (1653-1713)
Antonio VIVALDI (1675-1741)
Domenico SCARLATTI (1685-1757)



Antonio VIVALDI

b) Le style français.

Le style musical français à l'époque baroque se veut plus **noble**, plus **élégant** que le style italien. La musique française est majoritairement dévolue au monarque, mais a aussi un autre visage, moins grandiose, plus intimiste, c'est **la musique de salon**.
Vocale ou instrumentale, la musique de salon excelle en **raffinement**, en **ornements**, elle faisait la joie des **salons précieux** de l'époque. C'est dans ce cadre que seront jouées les **pièces de clavecin de Rameau**.

ECOUTES : *Les barricades mystérieuses* de François Couperin (1668-1733).

Principaux compositeurs français :
Jean Baptiste LULLY (1632-1687)
Marc Antoine CHARPENTIER (1634-1704)
Marin MARAIS (1656-1728)
François COUPERIN (1668-1733)
Jean Philippe RAMEAU (1683-1764)



Lecture de Molière (1728)
Jean-Françoise de Troy

c) Le style allemand.

« La musique est le plus précieux trésor du monde après la Parole de Dieu » (Martin Luther).

La religion protestante (fondée sur les thèses de Luther) a un impact considérable sur la vie quotidienne en Allemagne. La musique allemande est donc fortement enracinée dans la culture luthérienne et sera d'une manière générale **plus sérieuse**, **moins frivole** que la musique italienne.
Tous les genres de musique connaissent du succès, **sauf l'opéra**, considéré comme facteur de corruption de la société.
L'œuvre monumentale de **Jean-Sébastien Bach** renouvelle et approfondit toutes les ressources de la musique de son temps.



Johann Sebastian BACH

Principaux compositeurs allemands :
Heinrich SCHUTZ (1585-1672)
Georg Philipp TELEMANN (1681-1767)
Johann Sebastian BACH (1685-1750)

d) Ailleurs.

La musique baroque voyage énormément. Elle touche toute l'Europe, et à chaque fois prendra une **couleur locale** tout en gardant ses **caractéristiques principales**.

Compositeurs principaux :
Henry PURCELL (1659-1695). Compositeur anglais.
Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759). Compositeur allemand, naturalisé anglais.
Carlos DE SEIXAS (1704-1742). Compositeur portugais.
François-Xavier RICHTER (1709-1789). Compositeur morave (tchèque).
Padre SOLER (1729-1783). Compositeur espagnol.


Georg Friedrich HAENDEL


Henry PURCELL

III. LE CLAVECIN.



1. Présentation et histoire.

Le clavecin est un instrument de musique à cordes, muni **d'un ou plusieurs claviers**, dont chacune des cordes est **« pincées »** par un dispositif nommé **sautereau**. D'où sa sonorité proche de celles des instruments à cordes pincés comme la guitare, le luth ou le théorbe.

VIDÉOS : Fonctionnement du clavecin.

Le clavecin a connu son heure de gloire aux **XVIIe et XVIIIe siècles**, **dans toute l'Europe**, et dispose d'un répertoire immense, aussi bien **seul**, qu'en **petites formations**, qu'en accompagnement de **basse continue** d' ensembles plus importants. Il est emblématique et indissociable de la musique baroque.

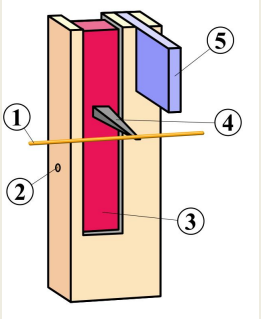
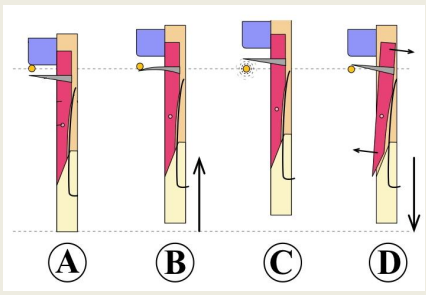
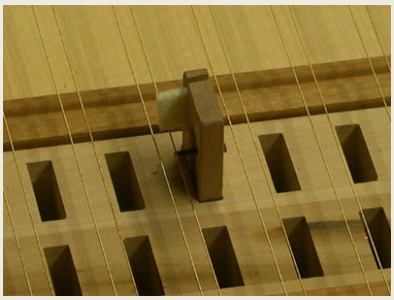


Schéma d'un sautereau : 1 - corde ; 2 - axe de la languette ; 3 - languette ; 4 - plectre ou bec ; 5 - étouffoir.
Lorsque la touche est enfoncée, le sautereau monte. Le bec (en plume) vient pincer la corde (B). Lorsque la touche est relâchée, une bascule de la languette (D) permet au bec de ne pas pincer la corde lors de la descente.





L'origine du clavecin remonte au Moyen Âge : il est une évolution du **psaltérion**, auquel a été adapté un clavier. C'est au **XIVe siècle** que l'on trouve les plus premiers documents. Un manuscrit en latin d'Arnaut de Zwolle, datant de **1440**, inclut des schémas détaillés du “clavicymbalum” (ancien nom du clavecin).
Le clavecin le plus ancien encore conservé est de facture italienne ; il est daté de **1521**, a été construit par le facteur Jérôme de Bologne.


Psaltérion

VIDÉO : Le psaltérion



Le terme de “clavecin” est un terme générique, qui peut désigner, en fonction des pays, des époques, de l’utilisation, des instruments, toujours à clavier et à cordes pincées, mais de noms et d’aspects différents (suivant la longueur et la disposition des cordes). **Virginal, épinette, muselaar, ottavino**, ces instruments sont tous plus rudimentaires que le “grand clavecin” (ils ont un seul clavier, une seule rangée de cordes, une faible puissance), ils conviennent à une musique simple, dans un cadre intimiste, mais moins au répertoire français des XVIIe et XVIIIe siècle qui nécessite un “grand clavecin”.


“Grand” clavecin


L’Epinette


L’Ottavino


Le Virginal (anglais)


Le Muselaar

Le clavecin (comme l’orgue) a la particularité de ne pas être sensible à la dynamique du jeu. Autrement dit, contrairement à un piano, jouer fort ou doux, ne modifie pas le volume du son. Les facteurs d’instruments vont donc, sur le grand clavecin, ajouter **plusieurs rangés de cordes**, accessibles par plusieurs claviers ou par des dispositifs de coulissement, afin d’enrichir la palette sonore de l’instrument. On appelle ces différentes combinaisons de sons **des jeux**.

Lorsque Rameau indique sur ses partitions “fort” ou “doux”, cela indique donc un **changement jeu**. On passe de **plusieurs cordes pincées simultanément à une seule** pour les passages doux. Cela sous-entend donc d’avoir à sa disposition un “grand clavecin” avec deux claviers et au moins deux jeux.

ECOUTE : *La Poule*, 1728, J.P Rameau (interprétations : Christophe Rousset, Hank Knox)

La facture du clavecin va se développer dans toute l’Europe, mais principalement en **Italie**, en **France** et en **Flandre**, toujours suivant le même principe, mais avec quelques particularités locales.


Clavecin italien

- Italie : Les clavecins sont construits dans un bois léger et fragile. Ils sont peu décorés. Ils ont un son clair, limpide et permettent beaucoup de virtuosité.
ECOUTE : *Sonate pour clavecin*, en Ré K. 535, D. Scarlatti (Scott Ross sur clavecin italien).

- Flandre : A l’inverse, les clavecin Flamands sont solides, aux parois épaisses, ils ont un son plein et puissant. **La famille Ruckers** a révolutionné la facture du clavecin en produisant des instruments d’une qualité incomparable.
ECOUTE : *Sonate en mi mineur*, C.P.E Bach (G. Leonhardt sur clavecin Ruckers).

- France : En France, il faut retenir les noms de la famille **Blanchet** et de Pascal-Joseph **Taskin**. Les clavecins français sont généralement à 2 claviers (avec couleurs des touches inversées) et ont une sonorité proches des clavecins Ruckers mais permettant plus de variétés (ajout de jeux).
ECOUTE : Clavecin Taskin (1769)


Clavecin français
(adapté d’un Ruckers)

2. Accord et tempérament.

On peut parfois avoir l'impression que certaines pièces de clavecin de l'époque baroque sonnent faux.

ECOUTE : *Suite en ré mineur*, "Prélude", Louis Couperin (1626-1661).

C'est qu'en fait le **tempérament égal** (accorder l'instrument avec la même distance entre chaque demi-ton), utilisé de nos jours, n'existait alors pas.

Comment accorder un clavecin ?

Un peu de math et de physique… (pour les réfractaires, la conclusion page suivante !)

On sait depuis Pythagore que lorsqu'on divise une corde en 2, le son émis est l'octave aiguë du son de la corde. Si la corde bat à une fréquence de 100Hz (100 battements par seconde), en divisant la corde en deux, on obtient 200 battements par seconde, c'est l'octave aiguë.
Si maintenant, on divise la corde en 3, on obtient alors la 12ème, c'est-à-dire la quinte à l'octave supérieure. Si l'on souhaite trouver la fréquence de la quinte, il faut donc faire :
100x3=300 (c'est la 12^{e}) / 2 (la 12^{e} à l'octave grave, c'est la 5te) : 150Hz

Pour résumer, pour passer à l'octave on multiplie par 2, pour passer à la quinte on multiplie par 3/2.

Imaginons que l'on veuille accorder un clavecin. Commençons par les octaves. Nous allons accorder tous les do.
Le plus grave 100Hz, puis 200Hz pour le suivant, puis 400, puis 800, etc. jusqu'à 12800Hz (7 octaves). Nous avons donc fait $100x(2)^7$ = **12800**

On veut maintenant accorder les autres notes à partir de la 5te. On va donc en superposer douze (do - sol - ré - la - mi - si - fa# - do# - sol# - mi*b* - si*b* - fa - do), on devrait ainsi retomber sur notre do (7 octaves plus haut) :
$100 \times (3/2)^{12} = 100 \times (531441/4096) \approx$ **12974 !**

Aïe ! Dans un cas nous avons un do à 12974Hz, dans l'autre à 12800Hz, pourtant, nous sommes parti de 5tes et d'8^{ves} physiquement justes. C'est un problème !
Il parait donc impossible d'accorder un instrument à clavier en partant d'intervalles acoustiquement justes.

Il en va de même pour les 3^{ces}. Lorsqu'on divise une corde en 5, c'est la 3^{ce} (2 octaves plus haut). La fréquence d'une 3^{ce}, 2 octaves plus haut qu'une note de fréquence 100Hz est donc de **500Hz** (100x5).

Si l'on superpose quatre 5tes (do - sol - ré - la - mi) à partir d'un do de fréquence 100 Hz, on devrait donc aussi tomber sur un mi de fréquence 500Hz :
$100x(3/2)^4 = 100x(81/16) = 100x5{,}0625 =$ **506,25Hz**
Là non plus, cela ne fonctionne pas, les deux mi n'ont pas la même fréquence !

(reprise pour les réfractaires aux maths !)

Pour conclure, on s'est vite rendu compte **qu'accorder un instrument à clavier avec des intervalles acoustiquement justes, était impossible**. C'est un problème qui va occuper les théoriciens pendant de nombreuses années. Il a fallu admettre que les intervalles n'aient donc pas tous le même degré de justesse. Certains seront tout à fait justes et d' autres … très faux (comme il y a des années à 365 jours et tous les 4 ans, une année à 366 jours pour rattraper le retard).

De nombreuses solutions ont été trouvées. Certaines privilégiant la justesse des 5tes, d'autres celles des 3^{ces}, etc.
C'est ce que l'on nomme les **Tempéraments** (la manière d'accorder).

Chaque tempérament (chaque accord) présente ses avantages, ses inconvénients et sa sonorité propre.

ECOUTES : "Prélude n°1" du *Clavier bien tempéré*, J.S. Bach.
- Tempérament égal
- Tempérament Erlangen (XVe)
- Tempérament Fogliano (1529)
- Tempérament Werkmeister III (1691)
- Tempérament Rameau (1725)

Finalement, **à la fin du XVIIIe siècle, le tempérament égal sera adopté**. Ce sera un compromis (pour certain un appauvrissement). Il n'y aura plus aucun intervalles véritablement justes, mais aucun véritablement faux !

Dans le tempérament égal, chaque demi-ton est identique et égal à $\sqrt[12]{2}$ de l'octave.
Donc, à partir d'un do de fréquence 100HZ, la quinte, le sol (qui est à 7 demi-ton du do) est égale à :
$100x(\sqrt[12]{2})^7 = 100x1,498=$**149,8**Hz.
La quinte, dans le tempérament égal, est donc légèrement plus petite qu'une quinte acoustiquement juste (**150**Hz)

Le tempérament égal permettra des **modulations nouvelles** et permettra surtout de jouer **dans toutes les tonalités**, sans avoir à accorder l'instrument à chaque fois.

C'est ce nouveau tempérament (cette nouvelle manière d'accorder l'instrument) que va utiliser Jean-Sébastien Bach dans son recueil *Le Clavier bien tempéré* (1722). Il peut ainsi écrire des pièces dans toutes les tonalités. Mais ce tempérament va mettre du temps à s'imposer.

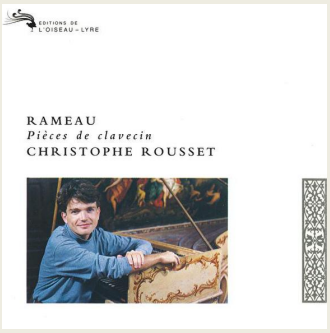
Dans les pièces de Rameau au programme du bac, **C. Rousset joue sur un clavecin tempéré de manière inégale** (tempérament mésotonique et tempérament Rameau), sauf la dernière pièce, *La Dauphine*, jouée en tempérament égal.

ECOUTES : - *Premier livre de pièces de clavecin*, "Courante", 1706, J.P Rameau (interp. C. Rousset, tempérament **inégal**).
- *La Dauphine* (1747), J.P Rameau (interp. C. Rousset, tempérament **égal**).



Diapason

En plus du tempérament inégal, la hauteur du diapason (le "la" actuel à 440Hz) n'a été normalisé **en France qu'en 1859**.
A l'époque baroque, l'accord est donc très variable et généralement inférieur à 440Hz, afin d'éviter une tension trop importante sur les cordes.
De nos jours il est d'usage d'utiliser un diapason à **415Hz** (c'est-à-dire ½ ton en dessous) ou **392Hz** (1 ton en dessous) pour interpréter de la musique baroque.
Christophe Rousset joue sur un clavecin à 392Hz (les pièces sonnent un ton en dessous)



3. L'école française de clavecin.

Le clavecin va s'épanouir dans toute l'Europe, comme instrument soliste et accompagnateur, **mais il va trouver en France un terrain de prédilection**. A l'exception de Scarlatti, les Italiens étaient en effet plus attirés par les nouvelles possibilités du violon, quant aux Allemand, il y a certes un répertoire énorme de J.S. Bach mais qui ne tire pas spécifiquement parti des possibilités et de la sonorité de l'instrument. Il disait d'ailleurs préférer le **clavicorde** pour ses possibilités de nuances dans le toucher (malheureusement, l'instrument n'a jamais été assez sonore pour pouvoir être véritablement utiliser).

ECOUTE : "Prélude n°1", *Clavier bien tempéré*, J.S Bach (sur un clavicorde)

Autrement dit, il est fort probable que si J.S. Bach avait eu un piano à sa disposition, il aurait écrit ses pièces pour cet instrument.

Le Clavicorde.
Instrument à cordes frappées, sensible à la dynamique du jeu, ancêtre du piano actuel.
Contrairement à une idée reçue, **le clavecin n'est pas l'ancêtre du piano**. Les deux instruments ont suivi des évolutions parallèles (comme la famille des violes et celle des violons).



Il n'en va pas de même des compositeurs français, qui ont considéré l'instrument comme un instrument à cordes pincées à part entière, à l'image du **luth qui connaissait un engouement considérable**.
Ils ont, au début du XVIIe, commencé par **jouer au clavecin des pièces pour luth**, puis par écrire pour clavecin des pièces **inspirées du style "luthé".**

Les deux répertoires sont alors très proches.

ECOUTE :
- *Sarabande pour luth*, François Dufault (1604-1672)
- *Pavane pour clavecin*, Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672)





Tous les procédés d'écriture pour luth vont être transposés au clavecin :

- **Beaucoup d'ornements** (petites notes non écrites) pour enrichir le son, le rendre plus vivant.

- **Beaucoup d'arpèges** (notes d'un accord jouées successivement) et **d'arpèges brisés** :



Arpège et arpège brisé

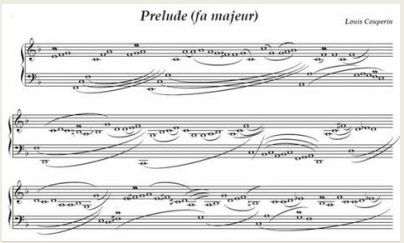
Table d'ornements



- **La succession des morceaux est conservée**. Il s'agit de la **Suite de danses**, toujours **dans la même tonalité** (pour éviter les changements d'accord), souvent précédé d'un Prélude :
  - Prélude (libre)
  - Allemande (binaire, lente, majestueux)
  - Courante (rapide, à 3 temps)
  - Sarabande (lent, à 3 temps)
  - Gigue (rapide, binaire ou ternaire)

Ces danses ne sont alors plus dansées, mais **ont chacune un caractère propre**. Peuvent s'ajouter le Menuet, la Gavotte, le Passepied, la Chaconne, etc.

- Spécificité française, le Prélude est généralement **non-mesuré**, c' est-à-dire que seules les notes sont écrites, le rythme est laissé à l' appréciation de l'interprète.



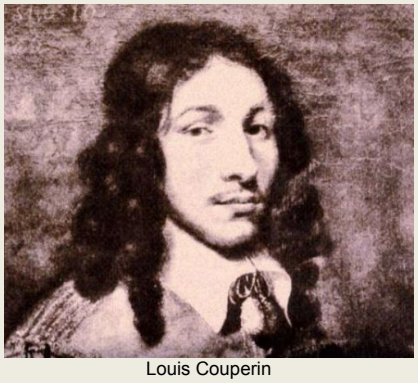
ECOUTES :

- "Allemande", "Courante", "Sarabande" et "Gigue" de la *Suite en fa majeur* de Louis Couperin (1626-1661).
- *Prélude non-mesuré*, Louis Couperin

Les compositeurs français pour clavecin les plus importants au XVIIe siècle sont :



Jacques Champion de Chambonnières
(1601-1672)
Père de l'école française de clavecin



Louis Couperin
(1626-1661)

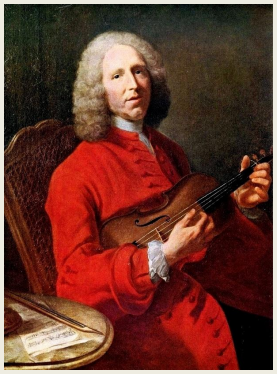


Jean-Henry d'Anglebert
(1629-1691)

Au XVIIIe sicèle :



François Couperin
(neveu de Louis)
(1668-1733)



Jean-Philippe Rameau
(1683-1764)

François Couperin et Jean-Philippe Rameau vont faire évoluer le style. La musique **va s'éloigner du répertoire du luth** pour profiter pleinement des possibilités du clavier (gammes, contrepoint, virtuosité). Le Prélude non-mesuré va être abandonné, ainsi que les titres liés à la Suite de danse (Allemande, Gigue, etc.). Ils préféreront **des titres plus évocateurs** (*L'Enchanteresse*, *Les Papillons*, *Le Reveil-matin*, *Tambourin*, *Les Sauvages*, etc.).

ECOUTES :

- *L'awdolescente*, F. Couperin (écrit en contrepoint à 2 voix, tirant pleinement partie des 2 mains de l'interprète).
- *Les Cyclopes*, J.P Rameau (beaucoup de gammes, de notes répétées, de virtuosité, d'accords plaqués, loin du répertoire pour luth).

C'est aussi le résultat d'un changement d'époque. Nous sommes passés du XVIIe au XVIIIe siècle, **du règne de Louis XIV à celui de Louis XV**. Époque **plus légère, plus frivole, moins solennelle**. Les Salons Précieux attendent une musique raffinée, aux évocations poétiques.

Mais **l'esprit des Lumières** et la **Révolution française** vont faire rapidement tomber le clavecin en désuétude, car trop intimement associé à la Noblesse et à la Monarchie. On lui préférera le ***piano-forte*** **(inventé en 1758)**, instrument à cordes frappées, qui, comme son nom l'indique, permet de jouer *piano* (doux) et *forte* (fort), mais d'une puissance bien supérieure au clavicorde. W.A. Mozart (né en 1756, Rameau est toujours en activité) écrit ses premières pièces pour, indifféremment le clavecin ou le piano-forte, mais s'oriente rapidement et définitivement vers le second.

ECOUTE : *Fantaisie en ut mineur* (1782, au piano-forte), W.A. Mozart (1756-1791)



Piano-forte de W.A. Mozart

Les dernières pièces spécifiquement écrites pour clavecin datent des années 1770-1780. Elles n' ont alors plus rien à voir avec le style "luthé" des débuts.

ECOUTE : *Variations sur Les Sauvages*, 1770, Jean-François Tapray (1737-ca.1810)

Le répertoire de la musique pour clavecin **va donc être oublié durant tout le XIXe siècle**. Il faudra attendre le XXe siècle pour voir des interprètes, **Wanda Landowska** (1879-1959) en chef de file, s'intéresser à nouveau à cet instrument.

ECOUTE : *Fantaisie Chromatique*, J.S. Bach, interp. W. Landowska (1935).

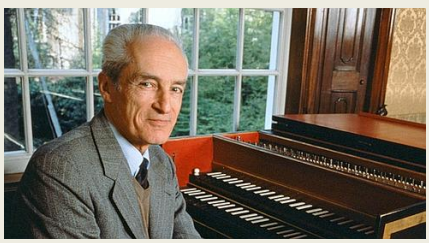


Wanda Landowska

Et des compositeurs s'intéresser aussi à nouveau à l'instrument.

ECOUTE : *Concert Champêtre* (1928), Francis Poulenc (1899-1963).

Depuis les années 1970, la musique baroque, et la musique pour clavecin en particulier, suscite à nouveau beaucoup d'intérêt. De nombreux interprètes vont œuvrer pour la redécouverte de ce patrimoine musical :
Gustav Leonhardt, Christopher Hogwood, Ton Koopman, Kenneth Gilbert, Scott Ross, Christophe Rousset, Pierre Hantaï, etc.



Gustav Leonhardt



Pierre Hantaï

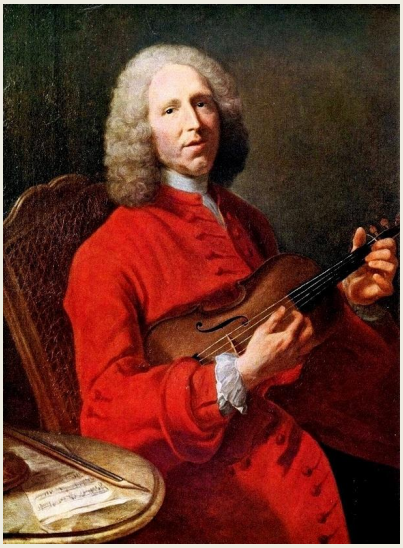


Christophe Rousset



Scott Ross

IV. JEAN-PHILIPPE RAMEAU



1. Biographie.

Jean-Philippe Rameau est un **compositeur et théoricien français**, né en **1683** à Dijon et mort en **1764** à Paris. Il appartient, comme J.S Bach (1685-1750), D. Scarlatti (1685-1757) et G.F Haendel (1685-1759) au **baroque « tardif »** (la 1ère moitié du XVIIIe siècle).

Rameau est une **figure majeure du XVIIIe s**. français et, est considéré comme le plus **grand musicien français** (pour ses écrits et sa musique) **avant le XIXe siècle**.

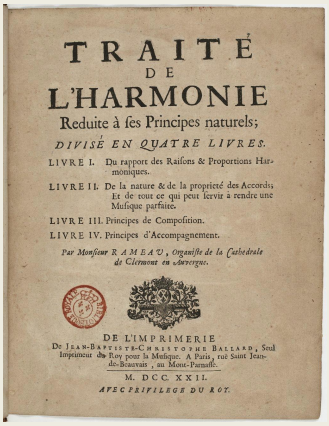
La vie de Rameau se décompose en **deux grandes périodes** :
- 1683-1733
- 1733-1764

a) Première période (1683-1733)
On sait peu de choses sur les trente premières années de Rameau. Rameau était un homme **solitaire, travailleur et discret**, essentiellement préoccupé par la musique.

On sait qu'il s'est **beaucoup déplacé durant cette période**, au grès **des engagements comme organiste** qu'il pouvait trouver — à l'époque baroque il n'y a pas beaucoup de moyens de gagner sa vie pour un musicien, soit on travaille pour Versailles, c'est la voie « royale », soit on est engagé comme organiste pour les offices quotidiens (comme J.S. Bach par ex. et bien d'autres).
Rameau est lui-même **le fils d'un organiste**, qui aurait préféré le voir magistrat. Mais Jean-Philippe ne s'intéresse qu'à la musique et ses études sont vite expédiées. Il en gardera un **style littéraire médiocre, qui lui sera reproché par la suite**.
Son père lui apprend les rudiments de la musique, il part ensuite en Italie, à 18 ans (1701), pour se former.

Il est ensuite : violoniste ambulant à Montpellier, organiste à Avignon (1702), puis à Clermont-Ferrand (1703), organiste à Paris (1706) où il publie son ***1er recueil de pièces pour clavecin***, organiste à Dijon (1709), puis à Lyon (1713), puis à Clermont-Ferrand (1715)

A Clermont-Ferrand il « se pose » de 1715 à 1722, et élabore son ***Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*** (1722).
Il arrive à Paris en 1722 et publie son ***Second livre de pièces de clavecin*** (1724).


TRAITÉ
DE
L'HARMONIE
Reduite à ses Principes naturels;
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.
LIVRE I. Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques.
LIVRE II. De la nature & de la propriété des Accords; Et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.
LIVRE III. Principes de Composition.
LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.
Par Monsieur RAMEAU, Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne.
DE L'IMPRIMERIE
De Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, rue Saint Jean-de-Beauvais, au Mont-Parnasse.
M. DCC. XXII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Pendant ces premières années parisiennes, Rameau poursuit ses recherches et publie son ***Nouveau système de musique théorique*** (1726), qui vient compléter le traité de 1722.
En 1726, il épouse la jeune Marie-Louise Mangot qui a dix-neuf ans (lui-même en a quarante-deux). Ils auront quatre enfants et malgré la différence d'âge et le **caractère difficile du musicien**, il semble que le ménage ait mené une vie heureuse.

Pendant cette même période, il publie son ***Troisième*** (et dernier) ***livre de pièces de clavecin*** (1728), compose de petits **Opéras comiques**, populaires, pour la Foire Saint-Germain et quelques **Cantates** (œuvres chantées, narratives, de petite envergure, sans mise en scène).

A près de cinquante ans, Rameau n'a donc que peu composé : trois recueils de pièces pour clavecin (2h de musique environ), quelques opéras-comiques, quelques cantates, mais **est reconnu pour ses écrits théoriques sur la musique**.


Alexandre Le Riche de la Pouplinière

b) Seconde période (1733-1764).
Une rencontre va changer le cours de sa vie. Vers les années 1730, Rameau entre en relation avec le fermier général (collecteur d'impôts) **Alexandre Le Riche de la Pouplinière**, l'un des hommes les plus riches de France, amateur d'art qui entretient autour de lui un cénacle d'artistes dont il fera bientôt partie. Il y rencontre Voltaire, Rousseau, D'Alembert et toute « l'intelligentsia » parisienne.

Il dirige l'orchestre de la Pouplinière et anime les nombreuses fêtes qu'il organise. C'est là qu'il va rencontrer L'abbé Simon-Joseph Pellegrin qui lui fournira le livret de sa 1ère œuvre d'envergure ***Hippolyte et Aricie*** (1733).

Hippolyte et Aricie, tragédie-lyrique, va d'abord être créée chez **la Pouplinière**, puis à l'**Académie Royale de musique** (équivalent de l'Opéra National actuel) en 1733. La pièce déconcerte tout d'abord mais finalement fait un triomphe. Elle installe Rameau au **sommet de la scène lyrique française** jusqu'à la fin de sa vie.

La tragédie-lyrique

La tragédie-lyrique est une sorte d'**opéra « à la française »**. Le terme « opéra », au sens strict, ne devrait en effet être utilisé que pour les œuvres italiennes ou d'influence italienne. L'opéra est apparu au début du XVIIe siècle en Italie (*Orféo* de Monteverdi, 1607), avant de se répandre en Europe au milieu du siècle. L'opéra laisse une grande place à la **virtuosité**, aux **airs de solistes** et aux **vocalises** (la compréhension du texte est seconde). En France, un style national et concurrent va être créé par **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687) pour **Louis XIV**, c'est la **tragédie-lyrique**.
ECOUTES : *Le Roi Danse* (la tragédie lyrique par J.B Lully)

La tragédie-lyrique se veut **plus noble** que l'opéra italien, valorise moins la voix soliste, mais laisse une grande place **à la danse, à la compréhension du texte, et aux chœurs**. D'autres genres, moins solennels que la tragédie-lyrique, mais sur le même principe, vont voir le jour : la comédie-lyrique, la comédie-ballet, l'opéra-ballet, la pastorale, l'acte de ballet. **C'est ces genres lyriques que Rameau va pratiquer, mais pas « l'opéra », au sens italien du terme**.

A partir de 1733, Rameau va alors enchaîner les œuvres lyriques (liste des œuvres principales) :

- *Hippolyte & Aricie*, tragédie-lyrique, 1733 (**ECOUTE** : « Trio des Parques »)
- *Les Indes galantes*, opéra-ballet, 1735 (**ECOUTE** : « Air des Sauvages »)
- *Castor et Pollux*, tragédie lyrique, 1737
- *Dardanus*, tragédie lyrique, 1739
- *Platée*, comédie lyrique, 1745 (**ECOUTE** : « Air de la Folie »)
- *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, opéra-ballet, 1747
- *Zaïs*, pastorale héroïque, 1748
- *Pygmalion*, acte de ballet, 1748
- *La Naissance d'Osiris*, comédie-ballet, 1754
- *Les Boréades*, tragédie lyrique, 1764 (**ECOUTE** : « Entrée » de l'acte IV)



Platée, « Air de la Folie »

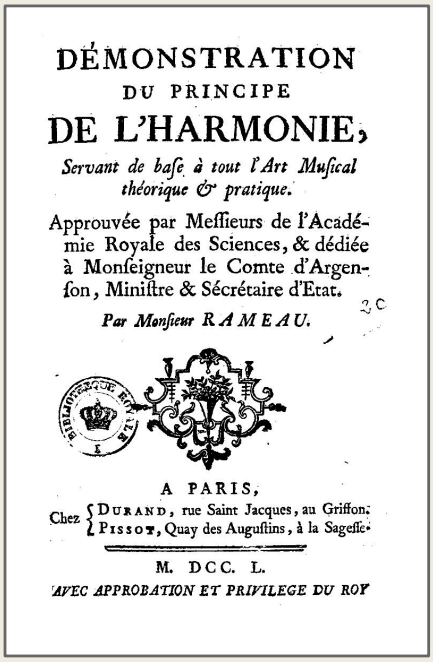
Rameau est nommé **musicien officiel de Louis XV** en 1745 et est **anobli en 1764**, peu avant de mourir.

2. Ses écrits théoriques.

Avant 1733 et ses premières œuvres lyriques, Rameau est avant tout considéré comme un grand **théoricien de la musique**. A la fin de sa vie, et malgré ses immenses succès, il regrettera d'ailleurs le temps « perdu » à la composition, au détriment de la réflexion théorique.
Féru de mathématiques et de physiques, lecteur de Descartes, il élabore méthodiquement une **théorie de la musique se basant sur des principes naturels** (principes acoustiques).

Il rédige quatre ouvrages théoriques :

- *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722)
- *Nouveau système de musique théorique* (1726),
- *Génération harmonique* (1737)
- *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)


DÉMONSTRATION
DU PRINCIPE
DE L'HARMONIE,
Servant de baſe à tout l'Art Muſical théorique & pratique.
Approuvée par Meſſieurs de l'Académie Royale des Sciences, & dédiée à Monſeigneur le Comte d'Argenſon, Miniſtre & Sécrétaire d'Etat.
Par Monſieur RAMEAU.
A PARIS,
Chez DURAND, rue Saint Jacques, au Griffon;
PISSOT, Quay des Auguſtins, à la Sageſſe.
M. DCC. L.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY

Au fil de ses écrits il élabore une théorie qui va révolutionner la compréhension musicale et qui va servir de base, encore aujourd'hui, à l'analyse harmonique.

Ses principales démonstrations :

- L'identité de l'octave (deux notes distantes d'une octaves sont identiques),
- L'accord parfait (do-mi-sol) est naturel,
- Renverser un accord (do-mi-sol → mi-sol-do) de change pas sa nature (il garde la même basse fondamentale, ici do),
- Un son se décompose en une fondalementale et des harmoniques,
- Les consonances et les dissonances sont naturelles, elles s'expliquent acoustiquement.

Par ailleurs, il explique le principe des modulations, des modes, et modifie l'accord des instruments à clavier en s'approchant du tempérament égal (tempérament dit « Rameau »)

Certains de ces principes nous paraissent évidents (l'identité de l'octave par ex.), mais ils ne l'étaient pas au XVIII[e] siècle. **L'héritage de Rameau est donc énorme au niveau théorique**.
Rameau était conscient de ses avancés théoriques et se permettra de les défendre publiquement, de corriger certains articles de l'encyclopédie naissante, **ce qui lui vaudra certaines inimitiés**. Par ailleurs, son style littéraire médiocre (du fait de sa scolarité écourtée) lui vaudra **nombre de railleries des intellectuels de l'époque.**

Néanmoins, malgré les revers rencontrés de son vivant, c'est bien **sa théorie musicale qui sera conservée** les siècles suivants et encore enseignée, de nos jours, dans les conservatoires.

3. Sa musique.

a) Son style

- Rameau, dans ses œuvres, met en applications ses recherches théoriques. Bien que respectant l'esthétique baroque (ornementation, basse continue, etc.), sa musique est donc **harmoniquement riche, audacieuse et en avance sur son temps.** Aussi bien dans sa musique pour clavecin, que dans ses œuvres lyriques, Rameau utilise nombre de **modulations nouvelles**, **d'enchaînements inouïs** pour l'époque, qui, tout d'abord déconcertèrent le public du XVIII[e] siècle (on le traitera de « savant », très péjoratif), mais finalement le ravirent.

- Au niveau instrumental, **il fait évoluer la technique du clavecin** en s'éloignant du jeu « luthé », et en prenant vraiment en compte la spécificité du clavier.

ÉCOUTE : *Les Cyclopes* (2[ème] Livre de pièces de clavecin, 1724). Virtuosité, nombreuses gammes, main gauche souvent en accompagnement (anticipe l'époque classique).

- Pour l'orchestre, il sait tirer partie des **spécificités de chaque instrument**, il est très attentif au timbre de chacun et sait à merveille adapter **la couleur de son orchestration au sentiment recherché**. Il est considéré comme le **premier grand orchestrateur** de l'histoire de la musique. Ses orchestrations sont raffinées et colorées, elles influenceront Berlioz et Debussy notamment.

ÉCOUTE : Extraits d'œuvres.

Musicalement, Rameau est donc en avance sur son temps, mais, paradoxalement, il l'est dans un cadre ancien.

Pour le clavecin, il conserve **l'ancienne suite de danse** et pour la scène, il s'en tient à **la tragédie-lyrique** créée par Lully au XVII[e] siècle. **Il est donc audacieux sur le fond, mais conservateur sur la forme**. Cela lui sera reproché et fera de lui **la cible des partisans du renouveau de la musique française**.

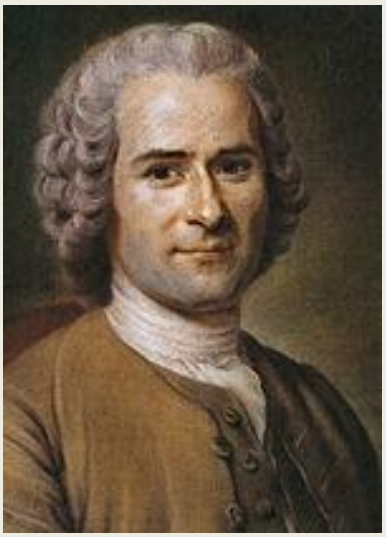
b) La Querelle des Bouffons

En 1750, la France est déchirée, entre les partisans de la **musique italienne** (l'opéra) et les partisans de la **musique française** (la tragédie-lyrique). Les premiers sont soutenus par la Reine (c'est « **le coin de la Reine** »), les seconds par le Roi (le « **coin du Roi** »). La musique italienne (l'opéra) passe pour une **musique neuve et tournée vers l'avenir**, la musique française (la tragédie-lyrique) est considérée comme **passéiste et démodée**.

La représentation à l'Académie Royale de Musique en 1752 d'un intermezzo (œuvre chantée, légère et comique), *La serva padrona* de Pergolèse, par une troupe italienne (les « bouffons »), va déclencher les hostilités. Chacun prenant partie, pour ou contre cette musique.
Les encyclopédistes et les philosophes (**Rousseau en particulier**) vont se ranger du côté de la musique italienne. Rousseau ira même jusqu'à écrire :

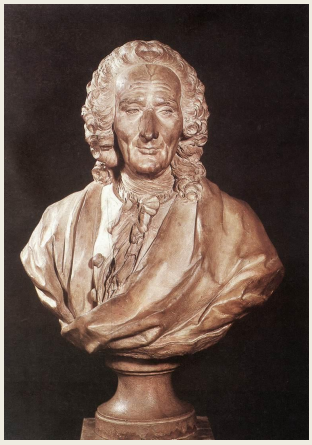
« Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Rameau, **premier représentant du style français**, va alors être la cible de nombreuses critiques. La Querelle des Bouffons va vite s'éteindre et malgré ses excès, elle aura tout de même eu le mérite d'ouvrir la France à des **influences musicales extérieures**, d'y donner, musicalement, **un souffle nouveau**. La musique lyrique va en effet profondément se modifier en France, à la fin du siècle, sous l'influence de l'opéra italien.



Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), écrivain, philosophe et musicien, « ennemi » de Rameau.

c) Postérité



Buste de Rameau (1761)

En partie à cause de la Querelle des Bouffons, du changement des mentalités à la fin du XVIII^{e} siècle (Révolution Française), de l'influence des musiques italiennes et allemandes, **la musique de Rameau va tomber dans l'oubli**.

Même si une rue parisienne lui est dédiée en 1806, qu'il sera choisit pour orner l'entrée de l'Opéra Garnier (1861), **sa musique n'est plus comprise**. Sauf par Hector Berlioz qui dira de lui : « Rameau est le premier musicien français qui mérite le nom de maître ».

Il faudra véritablement attendre le **début du XX^{e} siècle** pour qu'une nouvelle génération de musiciens français (Dukas, Saint-Saens, Debussy) ne redécouvrent sa musique et son importance.

Debussy dira de lui :

« L'immense apport de Rameau est ce qu'il sut découvrir de la "sensibilité dans l'harmonie" ; ce qu'il réussit à noter certaines couleurs, certaines nuances dont, avant lui, les musiciens n'avaient qu'un sentiment confus. »

« Rameau, qu'on le veuille ou non, est une des bases les plus certaines de la musique, et l'on peut sans crainte marcher dans le beau qu'il traça, malgré les piétinements barbares, les erreurs dont on l'embourba. C'est pourquoi, aussi, il faut l'aimer, avec ce tendre respect que l'on conserve à ses ancêtres, un peu désagréables, mais qui savaient si joliment dire la vérité. »

« Souhaitons, qu'à côté de la "Société Bach", qui s'occupe si activement de conserver le souvenir de cet ancêtre de toute musique, il se fonde une "Société Rameau", celui-là est notre ancêtre par le sang ; nous devons bien cet hommage à son esprit. »

Il lui dédiera une de ses œuvres : « Hommage à Rameau » (*Images* pour piano).

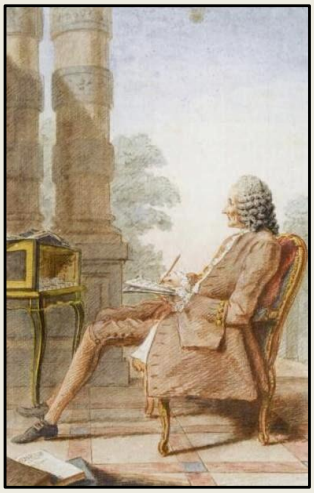


Statue de Rameau à l'opéra de Paris (opéra Garnier)

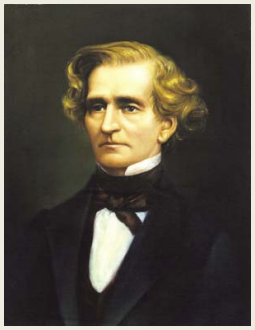
Depuis les années 1950, Rameau bénéficie d'un retour en grâce et d'une réhabilitation. Ses œuvres sont à nouveau jouées. Sa dernière tragédie-lyrique *Les Boréades* (1763), non représentée de son vivant, sera créée en 1982 à Aix-en-Provence, puis en 2003 à l'opéra de Paris.

L'édition intégrale de ses œuvres (musique et écrits), entreprise par Saint-Saëns en 1895, mais interrompue par la 1ère guerre mondiale, est reprise en 1991 et, et en cours d'achèvement (lien : Rameau, Opera Omnia).

Rameau est désormais une **figure centrale** de l'histoire de la musique. Son goût pour l'harmonie, ses orchestrations raffinées et colorées, sa détermination à défendre la musique et la langue française, le placent en **chef de fil** de toute une lignée de compositeurs français, qui revendiqueront tous son héritage : Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Maurice Ravel, Claude Debussy, Henri Dutilleux, Francis Poulenc, Erik Satie, Olivier Messiaen.



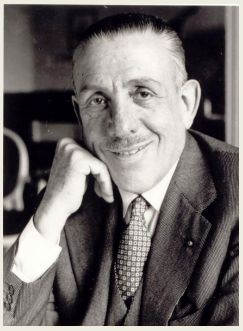
Jean-Philippe Rameau (1683-1764)



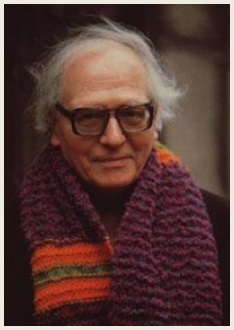
Hector Berlioz (1803-1869)



Claude Debussy (1862-1918)



Francis Poulenc (1899-1963)



Olivier Messiaen (1908-1992)

V. RAMEAU ET LE CLAVECIN.

Les quatre pièces au programme du bac appartiennent au répertoire pour **clavecin seul**. Elles ont donc été écrites dans la **première période de la vie de Rameau** (avant 1933, avant *Hippolyte et Aricie*).

L'ensemble de l'œuvre pour clavecin de Rameau dure environ 3h. Elle compte **trois recueils de pièces pour clavecin seul**, des **pièces en concert** (pour clavecin, violon et viole) et **deux pièces isolées** (*Les petits marteaux*, *la Dauphine*) :

Premier livre de Pièces de Clavecin (1706)	Pièces de Clavecin (1724)	Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1728)	Pièces de Clavecin en Concert (1741)
Suite en La - Prélude - Allemande 1 - Allemande 2 - Courante - Gigue - Sarabande 1 & 2 - Vénitienne - Gavotte - Menuet	**Suite en Mi** - Allemande - Courante - Gigue en rondeau 1 - Gigue en rondeau 2 **- Le Rappel des oiseaux** - Rigaudon 1 & 2 - Musette en rondeau - Tambourin - La Villageois (rondeau) **Suite en Ré** - Les tendres plaintes (rondeau) - Les Niais de Sologne - Les Soupirs - La Joyeuse (rondeau) - La Follette (rondeau) - L'Entretien des Muses - Les Tourbillons (rondeau) - Les Cyclopes - Le Lardon (menuet) - La Boiteuse	**Suite en La** - Allemande - Courante - Sarabande - Les Trois Mains - Fanfarinette - La Triomphante **- Gavotte et six doubles** **Suite en Sol** - Les Tricotets (rondeau) - L'Indifférente - Menuet 1 & 2 **- La Poule** - Les Triolets **- Les Sauvages** - L'Enharmonique - L'Egyptienne	**Premier Concert** La Coulicam La Livri (rondeau gracieux) Le Vézinet **Deuxième Concert** La Laborde La Boucon L'Agaçante 1er Menuet - 2e Menuet **Troisième Concert** La Lapoplinière La Timide Tambourin 1 & 2 **Quatrième Concert** La Pantomime L'Indiscrète La Rameau **Cinquième Concert** La Forqueray (fugue) La Cupis La Marais

1. Caractéristiques générales.

a) L'ornementation.

La musique de clavecin, en générale, est **très ornée**. Celle de Rameau ne fait pas exception. Les ornements (que l'on appelle **« agréments »** à l'époque baroque) sont de petites notes, non écrites, représentées par un symbole, qui permettent d'enrichir le son. C'était nécessaire pour le clavecin, dont **le son est très court**, ne peut pas être tenu et qui ne permet pas de changements de dynamique.

Ainsi, chaque recueil de Rameau, est précédé d'une **table d'agréments**, qui permet d'expliquer comment interpréter les symboles indiqués. **ECOUTE** : Les **principaux agréments** utilisés dans les pièces au programme :





Table d'agréments du 2e *Livre* (1724)

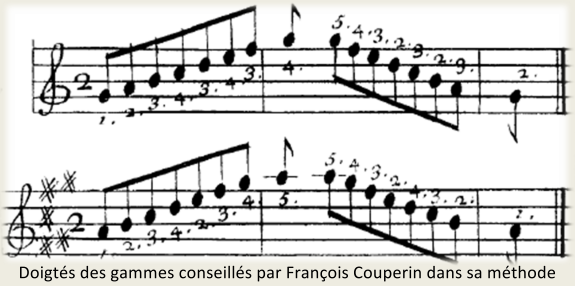
ECOUTE : Début de la Gavotte, sans et avec ornements.



b) Innovations techniques.
Les Recueils de clavecin de Rameau ont tous un **but pédagogique**. Ils sont précédés de **longues préfaces** expliquant la bonne position des mains à avoir, la bonne pratique des agréments, comment jouer tel ou tel passage. Ces préfaces sont nécessaires car **les innovations de Rameau sont nombreuses** :

- **L'utilisation du pouce et le passage du pouce** sous les autres doigts. Dans sa *Méthode pour la mécanique des doigts* (préface du *2ème Livre de pièce de clavecin*, 1724), il explique :
« Pour continuer un roulement [une gamme] *plus étendu que celui de la leçon* [plus de 5 notes] *il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le 1 par dessous tel autre doigt que l'on veut et à passer l'un de ces autres doigts par dessus le 1. Cette manière est excellente ».*

A l'époque baroque l'utilisation du pouce au clavier est rare. On avait coutume de jouer avec 4 doigts (index à annulaire), les doigts au bord des touches, le pouce pendant à l'extérieur du clavier. Cette technique venait de l'imitation du jeu du luth et des doigtés utilisés par les luthistes.
L'innovation de Rameau est une révolution. L'utilisation du pouce va permettre une **dextérité nouvelle**, et va généraliser l'utilisation **des accords et du contrepoint**.
Cette innovation ouvre la voie à la technique pianistique. A la même époque J.S Bach et D. Scarlatti vont dans le même sens.



Doigtés des gammes conseillés par François Couperin dans sa méthode *L'art de toucher le clavecin* (1716). Pas de passage du pouce.

- **Réduction de nombre de clés**. A partir de 1728 (*3ème Livre de pièces pour clavecin*), Rameau n'utilise que les **clés de sol et fa4**, à la place des 7 clés alors en usage (sol, ut 1 à 4, fa 3 et 4).

« La Raphaéle ». *Second Livre pièces de Clavecin* de François Couperin (1716)
Écriture « traditionnelle » du clavecin avec changements de clés.



- Attribution d'un **rôle différent à chacune des mains** : la mélodie pour la main droite, l'accompagnement pour la main gauche. Là encore, en raison de l'imitation du jeu du luth, cette distinction n'était pas du tout évidente avant Rameau.



Les Cyclopes (extrait), J.P Rameau (1724).
Répartition très claire des rôles entre la main gauche et la main droite.
La formule d'accompagnement de la main gauche (que Rameau nomme "batterie") préfigure les **formules d'accompagnement de l'époque classique.**

- Utilisation de **toute l'étendue du clavier.** Au fur et à mesure des recueils, Rameau progresse vers l'aigu et vers le grave. Le clavecin devient **un orchestre à lui tout seul**, comme le sera le piano au siècle suivant. Rameau va exploiter toutes les possibilités du clavecin jusqu'à ses limites.

Toutes ces innovations (utilisation du pouce, simplification de l'écriture à 2 clés, rôle différent des 2 mains, utilisation entière du clavier), paraissent évidentes aux pianistes actuels, mais étaient nouvelles au début du XVIIIe siècle. **Rameau révolutionne la technique du jeu au clavier, en anticipant la technique du piano.**

Il n'est donc pas anormal de vouloir interpréter ses œuvres au piano, comme dans les extraits imposés pour l'épreuve du bac.

2. Aperçu des différents recueils.

a) Premier recueil (1706)

Écrit à 23 ans, ce premier recueil compte 10 morceaux. Il est encore très influencé par la musique de clavecin du XVIIe s. **Le style « luthé » est encore très présent**.
Rameau reste attaché au modèle de la **Suite de danses** (ici en La) et débute par un **Prélude non-mesuré**.



ÉCOUTE : *Prélude*, 1706. Le début est typique de la musique de luth du XVIIe, mais s'enchaîne par un mouvement vif, plus virtuose, qui tranche avec le début.

Dans les pièces suivantes, Rameau reste attaché à ses prédécesseurs, mais innove, par petites touches, harmoniquement et dans la manière d'aborder le clavier.

Il développera dans les recueils suivants.

b) Deuxième recueil (1724)

Rameau a 40 ans et s'installe définitivement à Paris lorsqu'il publie se second *Livre de pièces pour clavecin*. Il comprend deux suites (en mi et en ré). La première est encore tournée vers la danse (Suite de danse), dans la seconde, il choisit des **titres évocateurs, descriptifs et poétiques** et les morceaux ne sont plus précisément reliés à une danse en particulier. On appelle ces pièces des **pièces de caractère**.
L'ensemble est précédé d'une **préface pédagogique** et d'une **table d'agréments**. Ces pièces vont impressionner par leur **virtuosité et leur invention harmonique et mélodique**.
La pièce *Le rappel des oiseaux*, au programme du bac, est issue de ce 2ème recueil.

ÉCOUTES : *Le rappel des oiseaux*, *Tambourin*, *Les Tendres plaintes*, *Les Cyclopes*.

Le succès de certaines de ces pièces conduira Rameau à en orchestrer certaines.

ÉCOUTE : « Tambourin » (*Les Fêtes d'Hébé*, 1739).

Dans ce recueil, Rameau **se détache totalement du jeu luthé** de ses prédécesseurs. La virtuosité et la technique digitale qu'il met en œuvre dans certaines pièces est proche de celle de **Domenico Scarlatti**, compositeur italien, contemporain de Rameau.

ÉCOUTES : *Les Cyclopes* (Rameau) / *Sonate K.141* (D. Scarlatti). Technique du clavier très proche entre les deux compositeurs qui pourtant ne se connaissaient pas.



Domenico Scarlatti (1685-1757)
Compositeur italien ayant presque exclusivement composé pour clavecin. Compositeur atypique, dans la mesure où l'Italie est alors plus intéressée par l'opéra et le violon que par le clavecin.
Il laisse une œuvre monumentale qui influencera profondément la technique du piano.

c) Troisième recueil (1728)

Intitulé *Nouvelles Suites de pièces de clavecin*, ce recueil poursuit les recherches du précédant dans le domaine de la **technique instrumentale** et dans le domaine **harmonique**.
Deux suites le compose, la 1ère en La, issue de la **suite de danse**, la seconde en Sol, aux **titres évocateurs** (pièces de caractère).
La Gavotte (1ère suite), *La Poule* et *Les Sauvages* (2ème suite) au programme du bac, sont issues de ce recueil.

d) Pièces de clavecin en concert (1741)

Composées bien après les 3 recueils pour clavecin seul, ces pièces (de caractère) sont écrites pour clavecin, violon et viole. La spécificité de l'écriture de Rameau pour cet effectif est que le **clavecin et la viole n'assurent pas la basse continue** en accompagnement du violon, comme c'était le cas dans les sonates à l'époque baroque.

ÉCOUTES : - *Sonate n°5 pour violon et basse continue* (livre IV), Jean-Marie Leclair (1697-1764). Le clavecin et le violoncelle ne font qu'accompagner harmoniquement le violon qui occupe le devant de la scène.
- *La Forqueray* (5ème concert), J.P Rameau. Les 3 instruments ont la même importance. C'est un dialogue à trois.

Cette nouvelle répartition des rôles **anticipe le trio classique et romantique** (abandon de la basse continue).

ÉCOUTE : *Trio avec piano*, op.100, Franz Schubert (1797-1828). Ici aussi, chacun prend la parole à tour de rôle, il n'y a pas de hiérarchie des instruments.

***

La production de Rameau pour le clavecin est donc, dans sa durée (3 heures) assez modeste, mais elle est **d'une importance capitale dans l'histoire de la musique**. Le clavecin sert de **laboratoire** à Rameau pour expérimenter ses découvertes harmoniques, **il révolutionne la technique du clavier** (au même moment que Jean-Sébastien Bach et Domenico Scarlatti) et c'est l'écriture pour clavier elle-même qui s'en trouve profondément modifiée.

Son œuvre pour clavecin anticipe la technique du piano et jette un pont entre l'époque baroque et l'époque classique.

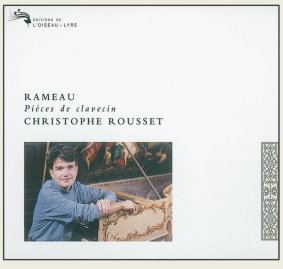
ECOUTES : - *Menuet en rondeau* (œuvre pédagogique, 1724), J.P Rameau.
- *Menuet KV5* (1762), W.A. Mozart. Composé à l'âge de 6 ans, ce menuet, encore très proche de celui de Rameau (qui est encore en vie), montre le passage très progressif du baroque au classicisme.

VI. ANALYSE DES ŒUVRES AU PROGRAMME.

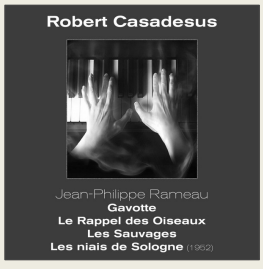
1. *Le rappel des oiseaux*, Suite en mi, Pièces de clavecin (1724)

ÉCOUTES : Les deux versions imposées

Christophe Rousset
(album *RAMEAU, Pièces de clavecin*, enreg. 1991)



Robert Casadesus
(album *Jean-Philippe Rameau*, enreg. 1952)



Suivi de partition :



Le recueil de 1724 compte deux suites (une en mi et une en ré).

Le rappel des oiseaux fait partie de la **1ère suite**, qui regroupe 10 pièces, **toutes en mi** (majeur ou mineur).

Suite en Mi
Allemande
Courante
Gigue en rondeau 1
Gigue en rondeau 2
Le Rappel des oiseaux
Rigaudon 1 & 2
Musette en rondeau
Tambourin
La Villageois (rondeau)

Le rappel des oiseaux est une **pièce de caractère** (ou pièce de genre). C'est-à-dire que son titre n'a pas pour origine le nom d'une danse (gavotte, sarabande, etc.), c'est un titre évocateur, poétique, qui présage d'une **musique imitative, descriptive ou narrative. C'est la première pièce de caractère de Rameau.**

La pièce, ainsi que d'autres de la suite (*Rigaudon*, *Tambourin*), est un hommage à la Provence, région que Rameau a connue dans sa jeunesse, lorsqu'il tenait l'orgue d'Avignon.

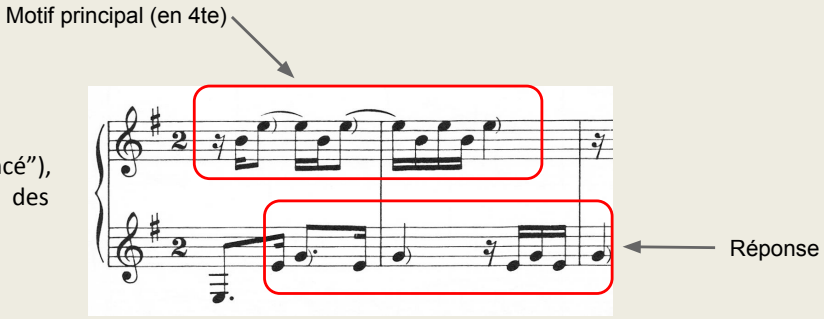
Globalement, la pièce évoque **les incessants sifflements, gazouillis de deux petits oiseaux, leurs dialogues, leur agitation continuelle**. Le mot "rappel" dans le titre fait, quant à lui, sans doute référence à l'oiseleur rappelant ses oiseaux.

> Néanmoins, comme on va le voir, la pièce va bien au-delà de cette simple imitation. C'est une **pièce complexe, très construite**, où le motif des oiseaux sert de **prétexte** à Rameau pour faire montre de tout son savoir-faire **musical et dramatique**.

La pièce est de **forme binaire avec reprise** : AA BB

A			B		
mi min.	→	½ cad.	Sol maj.	→	C. parf. (mi)

L'ensemble de la pièce est construite sur un petit **motif de 4te ascendante, obstinément répété**, immédiatement suivi par la réponse de la main gauche en 3ce (la réponse du second oiseau) :



L'agrément placé sur les notes aiguës ("pincé"), **renforce ici le caractère imitatif** du chant des oiseaux.

Rameau va progressivement **varier** le motif :





et **l'étendre à tous les intervalles** :



Alors que l'on aurait pu s'attendre après l'écoute des premières mesures à une musique légère et enjouée, on s'aperçoit vite que la pièce prend des allures **plus tendue et dramatique**, notamment par l'utilisation **d'intervalles dissonants** (4te augmentée et 5te diminuée dès la 6ème mesures) :



La suite confirme cette impression.

Insistance sur **l'intervalle tendu de 7ème** et une main gauche très mobile :



Cette première partie est ponctuée de **marches harmoniques*** qui lui donne un caractère très **orchestral**, voir **théâtral** :



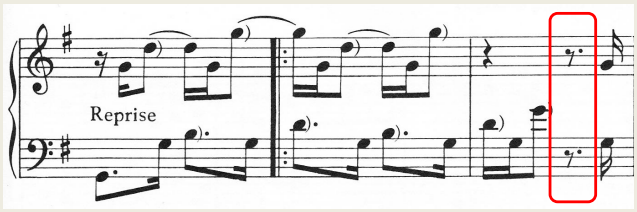


***Marche harmonique** : élément musical (harmonique et souvent mélodique), répété à l'identique, soit en montant, soit en descendant.

Cette première partie A, bien que simple harmoniquement (des I^{er} et V^{e} degré) **va déjà loin dans la variation du motif initial** de l'oiseau. La 4te ascendante du début n'est qu'un **point de départ**, **une source d'inspiration**. Rameau déforme le motif, le varie, l'exploite déjà au maximum.

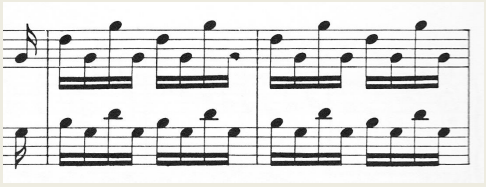
La partie B, va aller encore plus loin, en ajoutant d'audacieuses modulations.

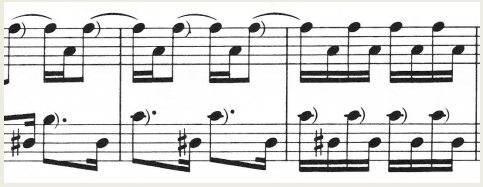
La partie B débute comme la partie A, mais en Sol majeur (relatif de mi). Rien d'extraordinaire, mais elle est **brusquement interrompu par un silence**, étonnant, dramatique (les oiseaux ont-ils peurs de quelque chose ? Rameau souhaite-t-il attirer notre attention ?) :



Après cette rupture, Rameau va user de tous les moyens à sa disposition pour **dramatiser le discours** :

Répétition obstinée :

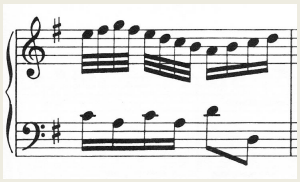




Tension mélodique (par des retards) :



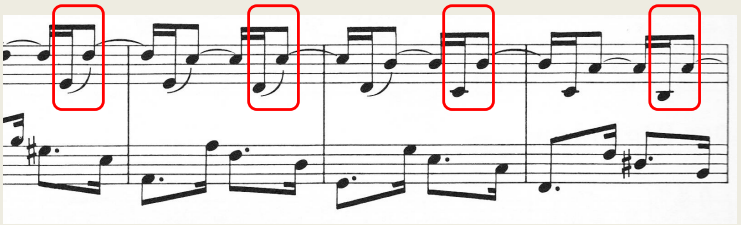
Phrases très rapides (Rameau les appelait des “roulements”) :



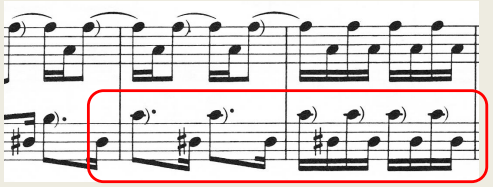
Nombreux chromatismes :



Et toujours des intervalles dissonants :

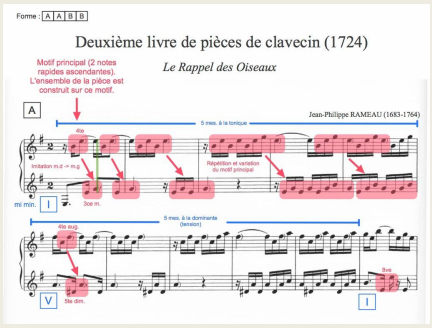


7ème



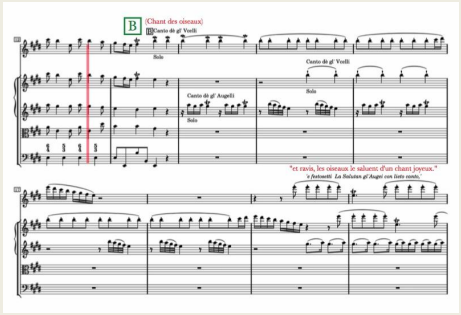
7ème diminuée

Synthèse de l’analyse en vidéo :



Finalement, *Le Rappel des Oiseaux* est déjà une pièce plus proche de la **musique d'opéra**, que de la musique de salon. Tous les procédés mis en œuvres tendent à **dramatiser le discours au maximum**, à créer une sorte de narration, mais **sans histoire précise**. Chez Rameau, **la musique se suffit à elle-même**. On retrouve le même procédé dans les *Quatre Saisons* de Vivaldi, composé l'année suivante (1725). Dans "Le printemps", il y a certes des oiseaux, une narration, plus ou moins précise, mais l'essentiel est d'ordre musical (l'histoire n'a finalement que peu d'importance).

ÉCOUTE : "Le Printemps", *Concerto pour violon et orchestre*, Op.8 n°1, A. Vivaldi.



Par ailleurs, le travail de variation sur un motif très simple, que fait Rameau, est précurseur d'un style d'écriture musical que l'on nomme "**développement motivique**" (développement sur un motif). L'exemple le plus frappant étant le 1er mouvement de la 5ème symphonie de Beethoven. 7 minutes de musique entièrement bâties à partir d'un seul motif, lui aussi très simple :



ÉCOUTE : *5ème symphonie*, 1er mvt., L.v. Beethoven



Au niveau du jeu du clavecin, Rameau se détache totalement du jeu "luthé" de ses prédécesseurs, et utilise le clavecin **de manière orchestrale**, comme le piano le sera un siècle plus tard.

Cette pièce, *Le Rappel des Oiseaux* témoigne donc déjà d'une **grande maturité** de Rameau au niveau de la composition et d' un style très affirmé, **dramatique et théâtral**. Ce n'est donc pas étonnant qu'elle précède de peu sa première tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (1733).

Les interprètes.



Robert Casadesus, pianiste et compositeur.

Robert Casadesus (1899 - 1972) est aujourd'hui considéré comme l'un des grands pianistes français du 20ème siècle. Issu d'une famille de musiciens, il obtient à quatorze ans un premier prix de piano au Conservatoire de Paris. L'année suivante, il commence ses premières tournées en Europe entamant ainsi une carrière internationale qui durera un demi-siècle.
En 1935, Robert Casadesus se fait entendre pour la première fois aux Etats-Unis. Toscanini l'invite l'année suivante et le succès est immédiat ; ceci marquera le début de très nombreuses tournées, tout particulièrement aux Etats-Unis, mais aussi dans une quarantaine de pays en Europe, au Moyen-orient, en Afrique du Nord et au Japon.
Ses nombreuses apparitions en public (près de 3000 concerts) et sa discographie abondante (une centaine d'enregistrements) lui confèrent une renommée toujours vivace de nos jours.
Compositeur confirmé, il laisse une œuvre importante constituée de 69 opus dont sept symphonies, plusieurs concertos et de nombreuses œuvres de musique de chambre.



Christophe Rousset, claveciniste et chef d'orchestre.

Christophe Rousset (1961) développe très tôt une passion pour l'esthétique baroque, et commence des études de clavecin à la Schola Cantorum de Paris, qu'il poursuit ensuite au Conservatoire Royal de La Haye. À 22 ans, il remporte le prestigieux Premier prix du Concours de clavecin de Bruges (1983) ainsi que le Prix du public.
Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec Les Arts Florissants, avant de créer son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991.
Son projet est alors d'explorer l'Europe musicale des XVIIe et XVIIIe siècles (opéra, cantate, oratorio, sonate, symphonie, concerto), ce qui l'amène à la fois à découvrir des partitions inédites et à interpréter des œuvres plus populaires.
Il est aujourd'hui invité à diriger dans les salles de concert du monde entier : Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Théâtre du Capitole, De Nederlandse Opera, Opéra de Lausanne, etc.. Il participe aussi à de nombreux enregistrements discographiques (Harmonia Mundi, L'Oiseau-Lyre, Fnac Music, EMI-Virgin, Decca, Naïve).
Parallèlement à ses activités de chef d'orchestre, Christophe Rousset poursuit sa carrière de claveciniste international et enregistre de nombreux compositeurs : Couperin, Rameau, Bach, Forqueray, D'Anglebert, Froberger.

Écoutes complémentaires.

- "Rossignols amoureux", *Hippolyte et Aricie* (1733), J.P Rameau

Dialogues entre la voix et les bois. Ambiance bien plus paisible, plus sereine que dans le *Rappel des oiseaux*.

Rossignols amoureux,
Répondez à nos voix
Par la douceur de vos ramages.
Vos chants sont tendres hommages
À la divinité qui règne dans nos bois.
Rossignols amoureux,
Répondez à nos voeux
Par la douceur de vos ramages.

- *Le Reveil des oiseaux* et air de Tirésie "Tout semble s'animer", *Naïs* (1749), J.P. Rameau

Citation du *Rappel des oiseaux* au début de l'extrait, puis dialogue voix/bois. Ambiance, ici aussi, plus paisible.



Extrait du livret de Naïs

(Les Oiseaux qui sont sous les berceaux de feuillages paraissent s'éveiller.)

TIRÉSIE

Tout semble s'animer sur ce naissant feuillage.
Heureux Oiseaux l'Amour veut-il vous inspirer ?
Quels sons brillants !...
Quel doux ramage ! L'avenir va se déclarer.

(Les Oiseaux chantent : ils prononcent l'Oracle ; Tirésie l'explique à mesure qu'ils le prononcent.)

TIRÉSIE

Ciel ! Qu'entends-je...
Brisez vos fers : Craignez du Dieu des Mers
La fureur vengeresse... Quel est cet Inconnu ?
Quel éclat ! Quels concerts !
Sous ses pas quels gouffres ouverts !...
Naïs un doux penchant te presse,
L'Amour triomphe & je te perds.

(Il rentre dans sa Grotte.)

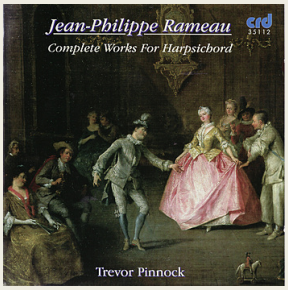
- *Le Rappel des oiseaux*, Duo Sempre. Version pour 2 guitares. Le dialogue main droite/main gauche est bien mis en avant par chacune des guitares.



2. *Gavotte et six doubles*, Suite en la, Nouvelles suites de pièces de clavecin (1728)

ÉCOUTES : Les deux versions imposées

Trevor Pinnock
(album *RAMEAU, Complete Works for Harpsichord*, enreg. 1988)



Alexandre Tharaud
(album *Tharaud joue RAMEAU,* enreg. 2001)



Suivi de partition :



Le recueil de 1728 compte deux suites (une en la et une en sol).

La Gavotte fait partie de la **1ère suite**, qui regroupe 7 pièces, **toutes en la** (majeur ou mineur).

Suite en La
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Les Trois Mains
- Fanfarinette
- La Triomphante
- **Gavotte et six doubles**

La Gavotte est **une danse, de caractère populaire**, simple, à 2 temps, adoptant une carrure de 4 mesures. Le terme de "double" désigne au XVIIIe siècle **une ou plusieurs variations** sur une danse au sein d'une suite.

La pièce est en **la mineur**, et adopte la forme **AA BB** (A de 8 mes. et B de 16 mes.) :

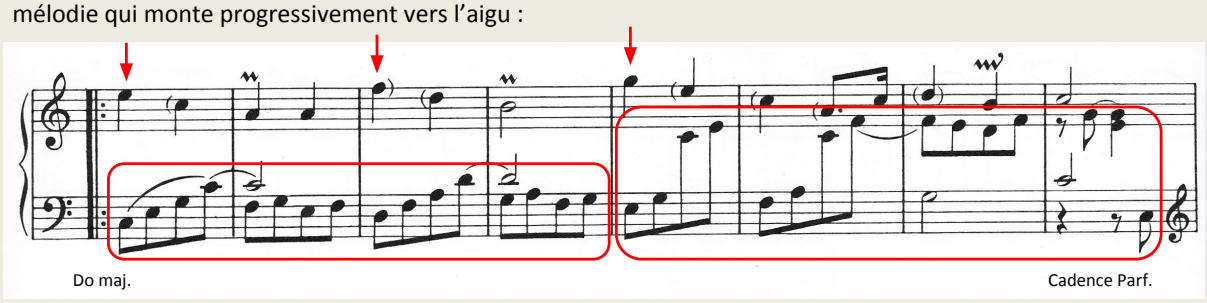
A			**B**				
la min.	→	½ cad.	Do maj.	→	C.Parf	(la)	→ C.Parf

Le Thème est **simple, chantant** :



La partie B, garde cet esprit de simplicité, mais évolue néanmoins.

- **croches à la main gauche** pour donner du mouvement,
- mélodie qui monte progressivement vers l'aigu :

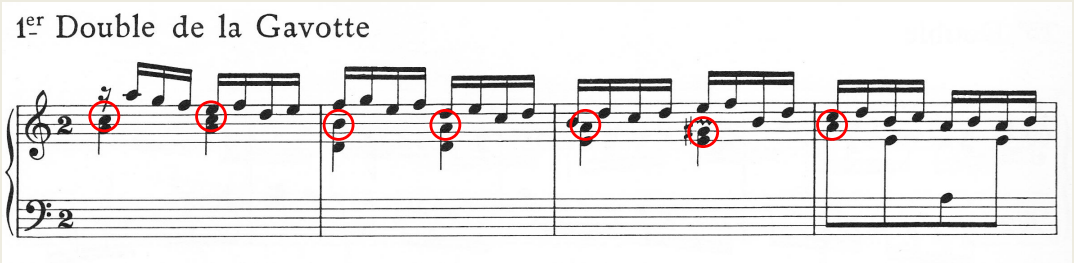


- le point culminant est atteint au début des 8 dernières mesures (avant le retour en la min.) :



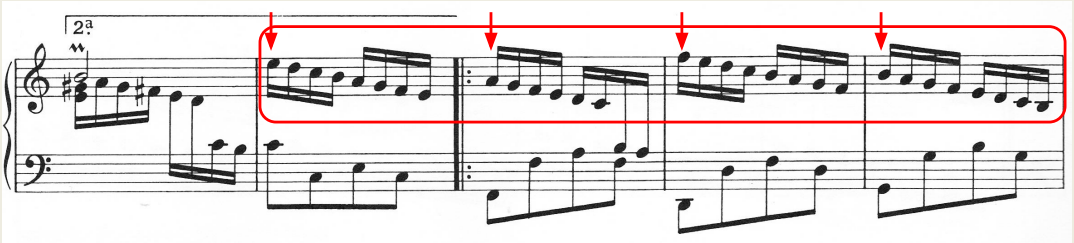
Pour chacune des 6 variations qui suivent, **l'harmonie et la carrure seront conservées. Le thème aussi**, mais plus ou moins facilement identifiable par moments.

1er double :



Le thème est à la main gauche. La main droite "**brode**" en double-croches.

Dans la partie B les broderies sont remplacées par une série **de gammes descendantes**. Rameau ne conserve alors que les notes essentielles du thème (à la main droite), qui devient alors **moins clairement identifiable**.



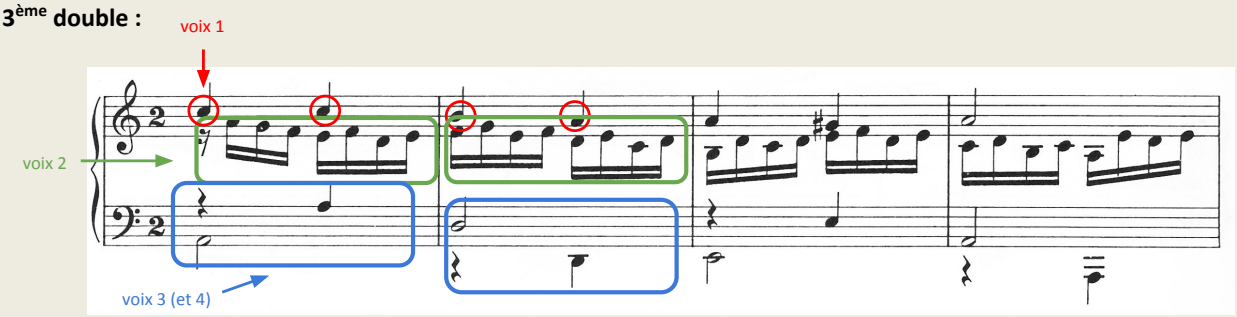
Au-delà du travail de variation en lui-même, tous ces doubles vont être pour Rameau l'occasion de **montrer les nouvelles possibilités techniques du clavecin**. **L'utilisation du pouce**, préconisée par le compositeur dans la préface du recueil, est, par exemple, ici indispensable, aux deux mains.

2ème double :



Ce double est le **miroir du précédent** : série de gammes ascendantes à la main gauche, avec le thème en accords à la main droite.

3ème double :



Ce double est écrit à 4 voix (on en entend en réalité 3) :

- **thème** à la voix 1
- **contre-chant** brodé à la voix 2 (au centre)
- **basses** à la main gauche, voix 3 (et 4),

4ème double :



Cette variation consiste en une série **d'arpèges avec notes répétées, alternées entre la main gauche et la main droite**. C' est l'occasion pour Rameau de mettre en œuvre sa **nouvelle norme d'écriture** : les hampes vers le bas pour la main gauche, les hampes vers le haut pour la main droite. Cette convention est encore utilisée de nos jours pour l'écriture du piano (plus claire, elle évite les lignes supplémentaires et les changements de clés).
Dans ce double, **le thème est réduit aux notes essentielles** (notes aiguës de chaque arpèges).

5ème double :



Cette avant dernière variation présente un **large arpège à la main droite dont la note centrale fait entendre le thème** en notes répétées (écho de la variation précédente).
La main gauche joue les basses et fait entendre le même arpège en fin de carrure.

6ème double :



Cette dernière variation est **la plus théâtrale**. La main gauche répond à la main droite du double précédent (**larges arpèges avec notes répétées**), la main droite **martèle des accords avec le thème** à la note supérieure.

Résumé de l'analyse en vidéo :



Toutes ces variations ont clairement un **but pédagogique**. Il s'agit d'une part de bien **différencier le rôle de chacune des deux mains** et d'autre part de **généraliser l'utilisation du pouce**.
Ces pièces n'ont plus rien à voir avec l'ancien style "luthé". C'est une **écriture pour clavier**, qui prend véritablement en compte **toutes les possibilités techniques** qui en découle.
On ne trouve pas d'équivalent à l'époque dans la musique française. Il faut chercher du côté de **D. Scarlatti** ou de **G.F. Haendel** pour trouver une approche identique du clavier.

ÉCOUTE : "Air et variations", *Suite n°5*, 1720, Georg Friedrich Haendel (1685-1759)



Ces pièces **ouvrent la voie au classicisme** : carrure très stricte, plans sonores clairs (mélodie/accompagnement), écriture pour clavier bien établie (accords, gammes).

ÉCOUTE : 12 V*ariations sur "Ah, vous dirais-je maman"*, 1778, W.A. Mozart (1756-1791)



Beaucoup de similitudes avec Rameau :

- Œuvre pédagogique,
- Thème populaire, très simple,
- 8 + 16 mes. répétées,
- Variations dans le même esprit (gammes, accords, dialogues mg/md)
- Dernière variation très proche : mg très mobile en double-croches, md en accords.

Les interprètes



Trevor Pinnock (1946), chef d'orchestre et claveciniste britannique, spécialiste réputé de la musique baroque.

Enfant, il est élève du chœur de la cathédrale de Canterbury puis étudie l'orgue et le clavecin au Royal College of Music. En 1973, il fonde *The English Concert*, ensemble spécialisé dans l'interprétation de musique baroque sur instruments anciens, qu'il dirigera jusqu'en 2003, date à laquelle il cède son poste pour se consacrer à une carrière internationale d'interprète et de chef invité.
À la tête de l'English Concert, il donne au disque l'intégrale des *Concertos pour clavecin* de Bach, tenant le rôle de soliste, ainsi que les plus grandes œuvres du répertoire baroque pour orchestre, l'intégrale des symphonies de Mozart et plusieurs œuvres majeures de musique chorale. Parmi ses enregistrements solistes, plébiscités par la critique, on compte, entre autres, les *Partitas* pour clavier, *le Concerto italien* et les *Variations Goldberg* de Bach ainsi que des *Sonates* de Scarlatti. **Il s'avère également un grand spécialiste de Jean-Philippe Rameau, dont il a enregistré de nombreuses pièce de clavecin.**
En 1992, il est promu commandeur dans l'ordre de l'Empire britannique et, en 1998, Officier dans l'ordre des Arts et des Lettres.



Alexandre Tharaud (1968), pianiste français.

Il débute le piano à 5 ans et entre à 14 ans au Conservatoire de Paris où il remporte un premier prix. Lauréat de concours internationaux, sa carrière se développe rapidement en Europe, puis aux États-Unis et au Japon.
Il aborde tous les répertoires (du baroque au contemporain) et à ceux qui l'interrogent sur la pertinence de jouer au piano de la musique initialement écrite pour clavecin, il répond ne pas être sûr que l'« authenticité passe par un instrument donné ». Il s'inscrit ainsi dans la lignée des pianistes du XX^{e} siècle, comme Yvonne Lefébure ou Marcelle Meyer, qui ont défendu et contribué à faire connaître le répertoire du XVII^{e} siècle et du XVIII^{e} siècle, en l'interprétant au piano. Il accorde par ailleurs une grande importance à la musique de chambre (membre du quatuor Ébène).

Alexandre Tharaud n'hésite pas à franchir des frontières en collaborant avec Bartabas (spectacle équestre et musical), la chanteuse Juliette ou le réalisateur Michael Haneke pour le film *Amour* (dans lequel il interprète son propre rôle).

Il a reçu plusieurs récompenses pour ses enregistrements dont le Grand Prix de l'Académie Charles-Cros pour son interprétation des œuvres de Francis Poulenc (1997), puis pour celle des œuvres de Maurice Ravel (2003). **Son enregistrement des Suites de Jean-Philippe Rameau a été plébiscité par la critique (Choc du Monde la Musique, ffff Télérama).**

Écoute complémentaire.

Gavotte et six doubles, Zagreb Guitar Quartet. Version pour quatuor de guitares.



3. *La Poule*, Suite en sol, Nouvelles suites de pièces de clavecin (1728)

ÉCOUTES : Les deux versions imposées

Christophe Rousset
(album *RAMEAU, Pièces de clavecin*, enreg. 1991)



Alexandre Tharaud
(album *Tharaud joue RAMEAU,* enreg. 2001)



Suivi de partition :



Le recueil de 1728 compte deux suites (une en la et une en sol).

La Poule fait partie de la **2ème suite**, qui regroupe 8 pièces, **toutes en sol** (majeur ou mineur).

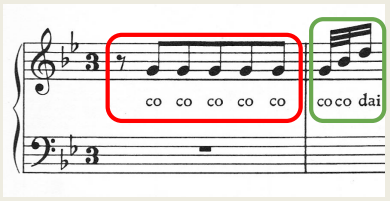
Suite en Sol
- Les Tricotets (rondeau)
- L'Indifférente
- Menuet 1 & 2
- **La Poule**
- Les Triolets
- **Les Sauvages**
- L'Enharmonique
- L'Egyptienne

La Poule est une **pièce de caractère** qui fait écho au *Rappel des oiseaux*. Il y a aussi l'imitation du chant d'un volatile ("co co co co co daï" mentionné sur la partition), qui pourrait prêter à sourire, mais qui, comme dans le *Rappel des oiseaux*, **n'a rien d'humoristique**. La pièce va vite prendre un caractère dramatique.

Thème principal :



Ce thème de la poule est construit en 2 parties (une série de notes répétées, un arpège montant très rapide) :



Il va servir à construire l'ensemble de la pièce.

Début du motif (notes répétées) :









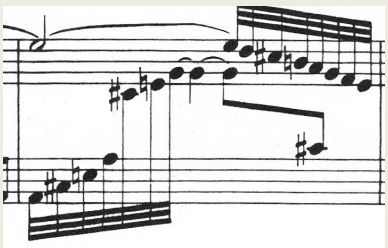


Fin du motif (arpège) :













A ce thème principal vont s'ajouter **quelques mélodies secondaires**, toujours accompagnées du thème de la poule.

mes. 8



mes. 26



mes. 69



Cette pièce prend donc la forme d'une **variation (très libre)** sur un thème. Elle est construite en 2 parties avec reprises :

A	Mes 1	Mes. 8	Mes. 17	Mes. 26	Mes. 33	Mes. 52
Carrure	7	9	9	7	20	8
Thème "La poule"	Exposition sol min.		Réexposition Sib majeur		Développement	Coda
Mélodies secondaires		X		X		

B	Mes 60	Mes. 69	Mes. 77	Mes. 89	Mes. 96
Carrure	9	8	12	7	15
Thème "La poule"	Exposition ré min.				Développement final sol min.
Mélodies secondaires		X	X	X	

Comme dans le *Rappel des oiseaux*, l'idée pour Rameau est de **varier au maximum le motif initial** (renversement, allongement, répétitions, modulations, empilement) pour **rendre le discours le plus narratif possible, le plus théâtral et dramatique possible.**



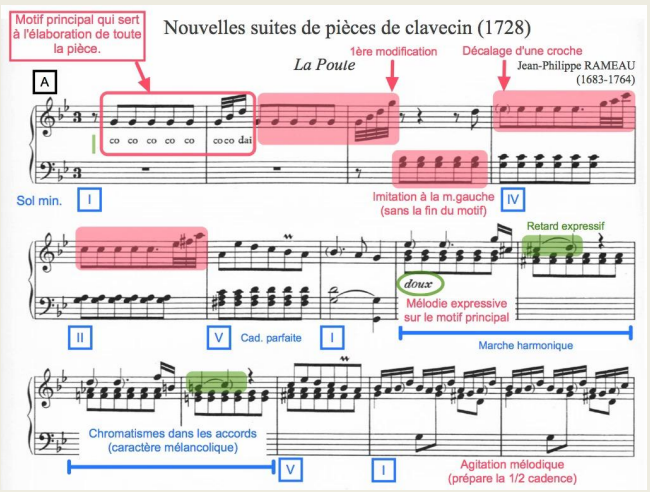
Développement final : répétition obstinée du début du motif en accords à la md., de la fin à la m. g, et une chute inexorable vers le grave.

La pièce se termine **abruptement**, par la fin du thème de la poule, projeté vers le grave, comme la fin du spectacle, la **fermeture du rideau** :



La **rythmique imprévisible**, les **carrures irrégulières**, les **changements de nuances** (*fort* et *doux*), inédits au clavecin, renforcent le côté **narratif et dramatique**, on imagine l'agitation de la poule, ses cris perçants, déambulant à pas saccadés et irréguliers, jusqu'au couperet final.

Analyse en vidéo :



Écoutes complémentaires

- *Le coucou*, Premier Livre de pièces de clavecin, 1735, Louis-Claude Daquin (1694-1772)

Écrite peu de temps après *La Poule*, cette pièce de L.C. Daquin, un contemporain de Rameau, utilise le même procédé de variation sur un motif simple et imitatif (ici le coucou). On note cependant moins de théâtralité chez Daquin que chez Rameau.



- *Concerto n°3 pour flûte*, "Il Gardellino", Op. 10 RV 428 (1728), Antonio Vivaldi (1678-1741)

Écrit la même année que *La Poule*, ce concerto pour flûte évoque le chardonnet (“il gardellino”). Mais comme chez Rameau, il ne s’agit nullement d’une simple imitation, l’œuvre est solidement construite et si le chardonnet est omniprésent, la musique est néanmoins autonome et progresse librement tout au long des 3 mouvements.





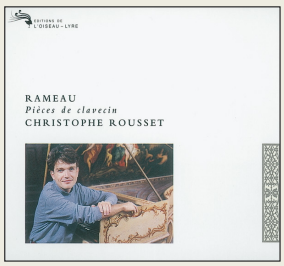
- *La Poule*, Dan Mumm, version Métal !



4. *Les Sauvages*, Suite en sol, Nouvelles suites de pièces de clavecin (1728)

ÉCOUTES : Les deux versions imposées

Christophe Rousset
(album *RAMEAU, Pièces de clavecin*, enreg. 1991)



Alexandre Tharaud
(album *Tharaud joue RAMEAU,* enreg. 2001)



Suivi de partition :



Les Sauvages fait partie de la **2ème suite** (en sol), qui regroupe 8 pièces.

C'est sans doute la pièce **la plus connue** de Rameau. Transcrite pour tous les instruments, maintes fois adaptée, c'est "un tube" dès sa création.

Pièce de caractère, elle décrit **la danse de deux indiens d'Amérique**. L'idée est venue à Rameau lors de la représentation à une foire d'une authentique danse d'indiens d' Amérique.

Suite en Sol
- Les Tricotets (rondeau)
- L'Indifférente
- Menuet 1 & 2
- **La Poule**
- Les Triolets
- **Les Sauvages**
- L'Enharmonique
- L'Egyptienne

Description de la danse de Deux Sauvages exécutée pour le première fois le Lundi 10 Septembre 1725 sur le Théâtre des Italiens. Ce texte fut publié pour le première fois dans le Mercure du mois de Septembre 1725.

Les Comédiens Italiens, avant leur départ pour Fontainebleau, donnèrent sur leur Théâtre une nouveauté des plus singulières. Deux Sauvages venus depuis peu de la Louisiane, grands & bien faits, âgés d'environ vingt-cinq ans, dansèrent trois sortes de danses, ensemble & séparément, & d'une manière à ne pas laisser douter qu'ils n'aient appris les pas & les sauts qu'ils font, très loin de Paris. Ce qu'ils prétendent figurer est sans doute fort aisé à entendre dans leur pays, mais ici rien n'est plus difficile à pénétrer : voici ce que nous en avons pu apprendre.
Le premier Danseur représentait un Chef de sa Nation, vêtu un peu plus modestement qu'on ne l'est à la Louisiane, mais en sorte que le nu du corps paraissait assez. Il avait sur la tête une espèce de couronne, pas riche, mais fort ample, ornée de plumes de différentes couleurs. L'autre n'avait rien qui le distinguât d'un simple guerrier. Le premier fit entendre à celui-ci, par sa façon de danser, & par ses attitudes cadencées, qu'il venait proposer la paix, & présenta le calumet ou étendard à son ennemi. Ensuite, ils dansèrent ensemble la danse de la paix. [...]

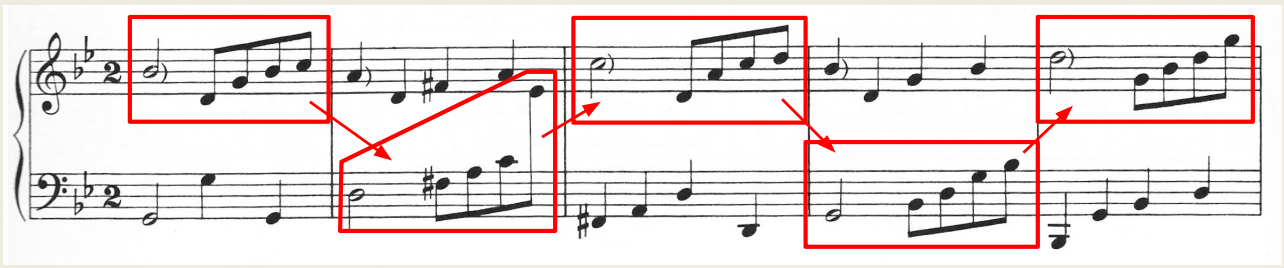


Après la découverte des Amériques, le mythe du "bon sauvage", que l'on retrouve chez Montaigne, Diderot, Rousseau, s'est répandu en France. **Le terme n'est donc pas péjoratif**, il tente de décrire, au contraire, un peuple vivant proche de la nature, paisiblement, ne connaissant pas la corruption du monde moderne.

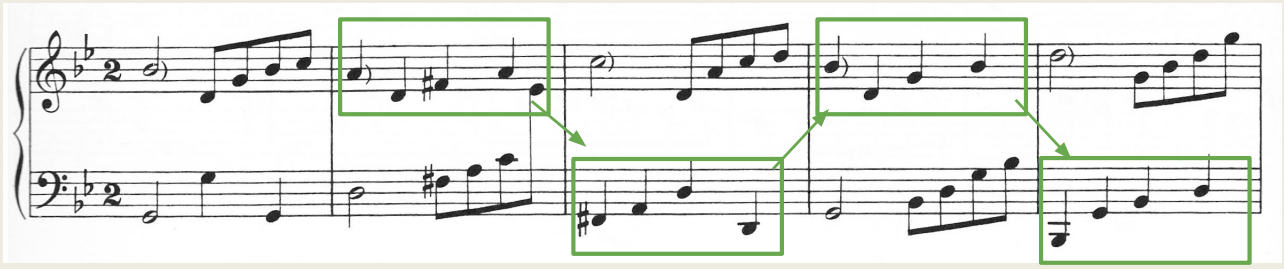
Au niveau de la construction musicale, *Les Sauvages*, est la pièce la plus simple des œuvres de Rameau au programme. **La volonté de simplification vient bien sûr du thème évoqué**.
L'œuvre est construite sur un **motif rythmique, très dynamique**, omniprésent tout au long de la pièce :



Sans doute l'adaptation de rythmes **joués aux tambours**, entendus lors de la représentation des Indiens.
Ce motif, joué en arpège, va être présenté **alternativement à la main droite et à la main gauche**, sorte de dialogue rapide des deux indiens :



Il est **accompagné par des noires**, aussi jouées en arpège et en dialogue :



La pièce est de **forme rondo**, c'est-à-dire faisant alterner **un refrain et des couplets** : **A B A C A**

Refrain (**A**) :

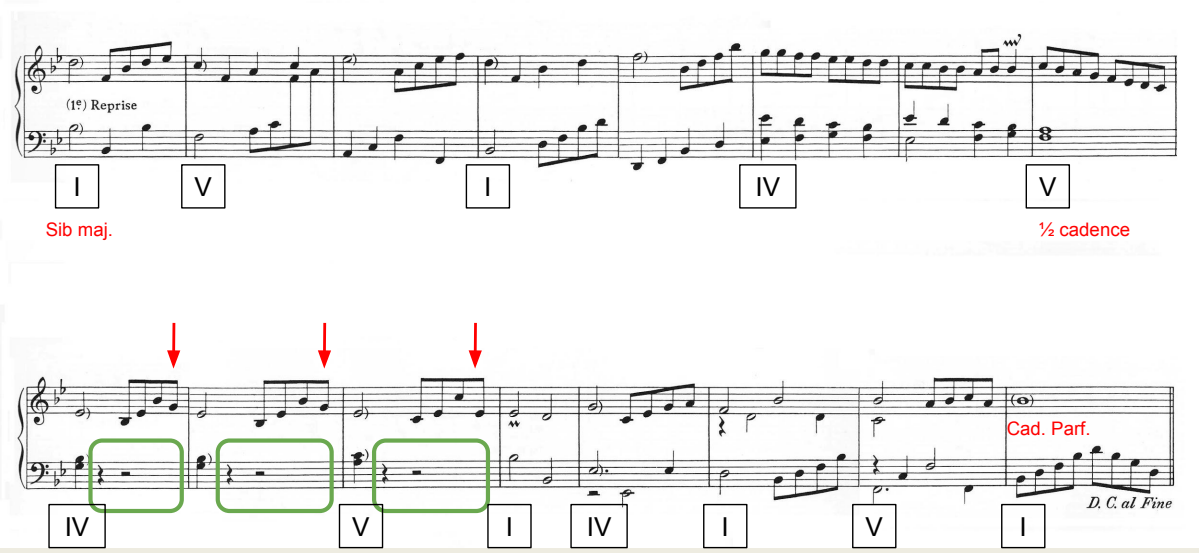


La **carrure de 8 mesures** est très claire :
- 8 mesures (4+4) aboutissant à une **½ cadence** (mélodie conjointe pour préparer la cadence)
- 8 mesures (identiques), aboutissant à une **cadence parfaite** (même mélodie conjointe).

L'harmonie est simple (**3 accords**).

Donc, pas de recherche de complexité dans ce thème, mais au contraire, une recherche **de simplicité, de "naturel"**.

Partie contrastante (**B**) :



Les 8 premières mesures sont la réplique exacte de celle de la partie A, mais en **Sib majeur**.

Les 8 mesures suivantes, sont plus contrastantes :

- L'arpège ascendant est modifié,
- Silences à la main gauche, qui interrompent soudainement le flux musical.

Cette partie B est conclue par une cadence parfaite en Sib, avant le retour du refrain A.

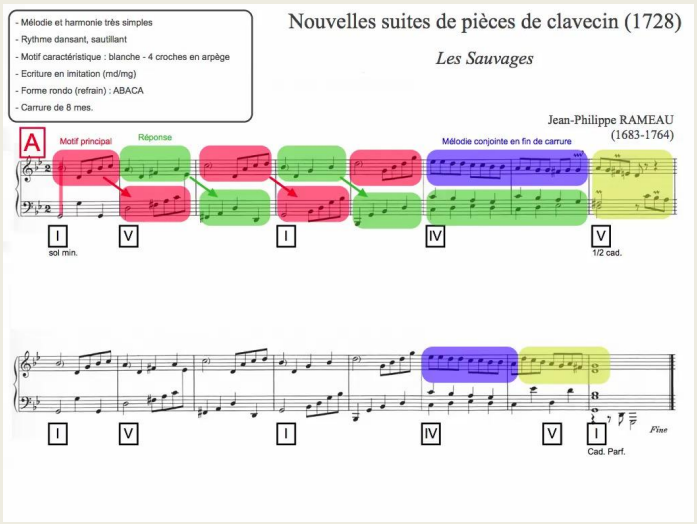
Partie contrastante (**C**) :



Cette partie (**C**) présente beaucoup plus de contrastes que la partie B :

- modification mélodique (alternance arpège/gamme),
- rupture mélodique importante dans les 8 dernières mesures (saut d'octave),
- marche harmonique modulante,
- beaucoup de chromatismes.

Les Sauvages est donc une pièce simple, dont le succès s'explique par une **rythmique caractéristique**, **très entraînante**, une **mélodie facilement mémorisable**, **une organisation** (carrure, forme rondo) **claire** et de **subtiles et progressives variations** tout au long de la pièce. Résumé de l'analyse en vidéo :



Le succès de la pièce sera telle que Rameau éprouvera le désir de **l'orchestrer, d'y ajouter une mélodie chantée** et de l' intégrer un sein d'une œuvre de plus grande envergure : l'opéra-ballet ***Les Indes Gallantes*** (1735).

L'œuvre fait alterner **airs chantés, pièce orchestrale et danses** et est caractéristique du genre de l'**opéra-ballet** (le premier de Rameau).
Malgré un livret assez "léger" l'œuvre sera un triomphe et assurera à Rameau une **renommée durable**.

L'œuvre se passe successivement en Turquie, en Perse, au Pérou et chez les Indiens d'Amérique. C'est dans cette 4ème partie que sera inséré l'***Air des Sauvages***.

Adario, chef des indiens, a été vaincu par le français Damon et l'espagnol Don Alvar qui tentent chacun de conquérir le coeur de l'indienne Zima. Mais, ni les promesses (de mariage) de l'un, ni la liberté offerte par l'autre n'arrivent à convaincre Zima qui préfère rester vivre avec Adario en harmonie avec la nature. La Danse du Grand Calumet est suivie d'un chant pour deux solistes et choeur sur des paroles du librettiste (auteur du livret de l'opéra) Louis Fuzelier :

ZIMA et ADARIO :
Forêts paisibles,
Jamais un vain désir ne trouble ici nos coeurs,
S'ils sont sensibles,
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.
CHOEUR DES SAUVAGES :
Forêts paisibles,
Jamais un vain désir ne trouble ici nos coeurs,
S'ils sont sensibles,
Fortune, ce n'est pas au prix de tes faveurs.

ZIMA et ADARIO :
Dans nos retraites,
Grandeur, ne viens jamais
Offrir tes faux attraits !
Ciel, tu les as faites
Pour l'innocence et pour la paix.
Jouissons dans nos asiles,
Jouissons des biens tranquilles !
Ah ! Peut-on être heureux,
Quand on forme d'autres voeux ?

La signification du texte de Fuzelier est que les Sauvages ont bien plus de raisons de connaître le bonheur car ils ne recherchent pas à tout prix la richesse, la puissance et la gloire.

ÉCOUTES :
- Version de concert (Magali Léger et Laurent Naouri, les Musiciens du Louvres, dir. Marc Minkowski)
- Version scénique (Direction musicale William Christie, opéra Garnier)





Écoutes complémentaires.

Variations sur Les Sauvages pour clavecin (1770), Jean François Tapray (1738 - 1819). Une des dernières œuvres écrite spécifiquement pour le clavecin, avant le passage au piano-forte.



Here In This Place, album Private Domain (2009), Iko. Reprise “pop” de l’air des Sauvages (version des *Indes Galantes*).

