

L'ESTHETIQUE MUSICALE DE J.J.ROUSSEAU
à travers le rôle du récitatif et la signification
expressive des accords dans son opéra-pastoral

LE DEVIN DU VILLAGE

par Marie-Geneviève PINSART

Première partie - DU RECITATIF.

A- INTRODUCTION.

De 1743 à 1753, Jean-Jacques Rousseau élabore une nouvelle esthétique musicale, fondamentalement basée sur la supposition qu'il existe un lien original entre la musique et la langue parlée. Cette hypothèse s'étaie non seulement sur le plan théorique au travers de nombreux écrits mais également, et c'est là que résident l'originalité et l'intérêt d'une telle démarche, au niveau de la composition musicale. L'opéra-pastoral Le Devin du Village, qu'il compose en 1752, se présente comme le paradigme de la nouvelle musique française. Nous allons tenter, en nous appuyant sur cette oeuvre et en la mettant en parallèle avec Hippolyte et Aricie (1733) de Jean-Philippe RAMEAU, de déterminer à la fois le rôle imparti au récitatif et la signification expressive des accords.

" Le récitatif doit être la base et comme les gros murs de l'édifice, et toutes les autres parties doivent concourir pour en former les embellissements " (EN)^(A), dit Cahusac, le principal librettiste de Rameau. Les discussions portant sur les qualités respectives des récitatifs italien et français, comme celles qui animèrent la fameuse Querelle des Bouffons, affectent par conséquent la conception de la tragédie lyrique dans son ensemble.

Le récitatif se distingue de l'air en ce qu'il est indéterminé quant à la forme et à l'étendue, tandis que l'air présente une construction musicale régulière et articulée en un tout complet. D'autres distinctions peuvent s'établir mais, comme nous allons le voir, elles souffrent de nombreuses exceptions.

(A) Références des citations:	Sigles:
CAHUSAC : Encyclopédie, article "Déclamation"	EN
CASTILLON : Supplément de l'Encyclopédie (1770)	SE
GRIMM : Correspondance littéraire	CL
LECERF de la VIEVILLE : Comparaison de la musique italienne et de la musique française	CD
RAMEAU : Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels (1732)	T
Code de musique pratique	C
ROLLAND : R. Strauss et R. Rolland, correspondance	S
ROUSSEAU : Dictionnaire de musique	D
Nouvelle Héloïse	NH
Essai sur l'origine des langues	E
VOLTAIRE : Dictionnaire philosophique	DP
Lettre à l'abbé d'Olivet (1767)	L

Le récitatif est un " discours récité d'un ton musical et harmonieux "(D). Le " ton musical " est fourni par des sons variés et appréciables qui définissent le chant par rapport à la parole. " C'est une manière de chant qui approche beaucoup la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur " (D). Voltaire évoque l'interprétation d'une actrice " du temps de Corneille, Racine et de Molière" : " cette mélodie ressemblait à la déclamation d'aujourd'hui beaucoup moins que notre récit moderne ne ressemble à la manière dont on lit la gazette. Je ne puis mieux comparer cette espèce de chant, cette mélodie, qu'à l'admirable récitatif de Lulli, critiqué par les adorateurs de doubles croches qui n'ont aucune connaissance du génie de notre langue, et qui veulent ignorer combien cette mélodie fournit de secours à un acteur ingénieux et sensible " (DP).

Lulli avouait d'ailleurs s'inspirer de la déclamation de la Champmeslé, interprète de Racine, pour composer ses récitatifs.

L'accent de la langue est " la semence de toute musique "(D) et, pour Rousseau, doit être compris comme une " modification de la voix parlante dans la durée ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé" (D). Les syllabes sont donc susceptibles de se prolonger diversement dans le temps et de former un rythme ; elles peuvent également être prononcées plus ou moins haut et engendrer un dessin mélodique sur de petits intervalles. L'accent du langage parlé contient par conséquent les deux composantes essentielles de la musique : rythme et intonation. Rousseau différencie soigneusement l'accent de la Nature, qui arrache à tout homme des cris inarticulés, de l'accent de la langue propre à une nation et dépendant de circonstances extérieures telles que le climat, le lieu, le temps, la sensibilité...c'est ce qui forge le génie de chaque langue, ses possibilités et ses limites expressives. Chaque modification de la voix étant assimilable à un accent, celui-ci se multiplie à l'infini. Rousseau associe certains d'entre eux à des genres musicaux déterminés :

- l'accent rythmé se marie avec les airs de danse
- l'accent grammatical avec le récitatif
- l'accent pathétique avec l'air dramatique
- l'accent musical avec la symphonie.

Cette diversité expressive liée à la prosodie contraste avec la division, traditionnelle dans les pays occidentaux, entre la mélodie et l'harmonie. La musique n'est pas indépendante, elle doit se soumettre à des éléments langagiers ou aux différentes fonctions qu'on lui attribue. Aussi Rousseau distingue-t-il dans le discours simple trois types d'accents que le musicien devra respecter.

B- LE RÛCITATIF ET L'ACCENT.

I- L'accent grammatical.

Il renferme " la règle des accents par lesquels le son de chaque syllabe est grave ou aigu et celle de la quantité,

par laquelle chaque syllabe est brève et longue " (D). La connaissance de l'accent tonique et de la durée est le fruit d'un long apprentissage accompli dès la plus tendre enfance. " Le musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet accent ; il ne saurait chanter son air sans s'apercevoir s'il parle bien ou mal, et il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler "(D) . " Bien parler " signifie pour Rousseau respecter les règles contenues dans le Traité de Prosodie française de l'abbé d'Olivet ou dans la Grammaire de Port Royal. Pour respecter une bonne prosodie musicale, le compositeur doit veiller " à exprimer les syllabes longues du discours par des notes d'une valeur convenable, et celles qui sont brèves par des notes de moindre valeur; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues et brèves sur des notes d'égale valeur, pourvu que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, et surtout dans le premier temps "(D).

Les syllabes accentuées du discours doivent être rendues musicalement par des notes longues ou par une place particulière dans la mesure. En tant que " déclamation récitative " , le récitatif ne supporte aucune division stricte de la mesure. Si le compositeur, cependant, le note en quelques mesures déterminées, c'est pour en fixer la correspondance de la basse continue et du chant. Que signifie alors l'expression " non mesuré " qui qualifie généralement le récitatif simple ?

Pour le récitatif français, cela veut dire qu'il n'est pas astreint au même type de mesure. Les changements de mesure, nombreux, sont amenés par la nécessité de placer les fins de vers et les césures importantes sur le premier temps d'une mesure, sans altérer la prosodie et sans faire intervenir des silences qui ralentissent le débit. La langue française est bâtie sur des tournures de phrases assez longues qui, comme nous le verrons, reçoivent souvent des dessins mélodiques indépendants de la déclamation.



Le récitatif italien n'utilise qu'un seul type de mesure, le 4/4. Le chanteur est libéré de la contrainte imposée par les changements de mesure et appuie son interprétation sur le rythme de la langue italienne. Le récitatif " Quest'è per me disgrazia " de la Serva Padrona de Pergolèse conserve la même et unique découpe en 4/4 durant ses 81 mesures.

Le texte du Devin est composé de phrases courtes au vocabulaire simple, séparées par un silence de longueur variable. Ce style littéraire inhabituel aux livrets français permet de choisir, à la manière italienne, une seule mesure, le 4/4, durant tout le récitatif. Rousseau introduit des exceptions à la règle et passe du 4/4 au 3/4 lorsqu'un personnage, poussé par un sentiment violent, interrompt la phrase de son interlocuteur :

COL. COLIN.

reux! D'un a-mant plus cons - tant ... Ah de ma mort sui -

Rameau, outre les changements de mesure, donne encore plus de vivacité au dialogue récité en faisant commencer la réplique sur la dernière syllabe du premier interlocuteur :

NEPTUNE

Ton bras à l'uni vers est encor néces -
saires. Soit le dernier de vos bien faits!

- sai - re. Va! ton fils n'est pas

Ciel! ne puis-je attendre un pè - re? Que je vengemon fils!

mort. Diane a prissoin de son

Il n'est pas mort! Quels Dieux au - rant pris sa dé - fen - se?

On rencontre le même type d'anticipation chez Rousseau lorsqu'il faut rendre une impression de rapidité :

COLIN.

Je ne puis m'en dé - dire, il la faut abor - der.

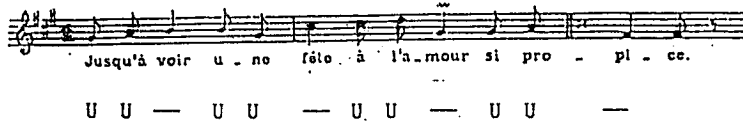
Et encore :

BOLE COLIN.

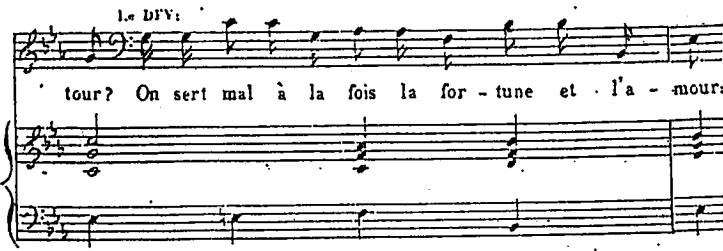
reux Par un sort à mon tour je me sens poursui - vi - e, Je de - vin n'y peut rien Que je suis mal - heu - reux

Rousseau adapte donc l'usage italien de la mesure unique aux exigences de la langue française.

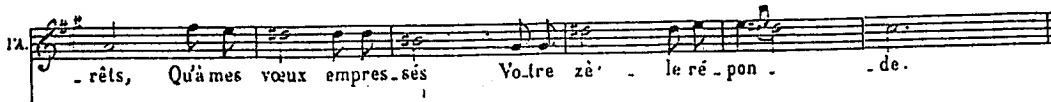
Depuis Lully, la découpe de l'alexandrin n'a pas changé et reste en quatre anapestes.



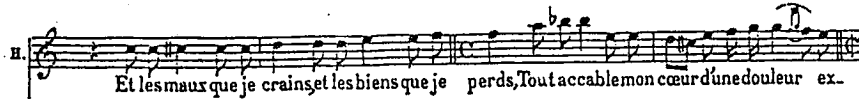
Chaque syllabe longue se trouve sur le premier temps ou sur le temps fort de chaque mesure. Rousseau observe le même principe quand il scande l'alexandrin :



Dans la scène 5 du Prologue d' Hippolyte et Aricie, Rameau souligne par une blanche la valeur longue de l'anapeste.



Ou encore :



Grimm se plaint de " la prosodie française, que tous nos musiciens du pays, depuis le grand Rameau jusqu'au petit Bois-mortier, ont si impitoyablement estropiées dans leurs ouvrages"(CL).

Rameau soumet volontiers le respect de la prosodie à l'effet expressif, il découpe parfois l'alexandrin de manière inégale, en néglige la césure ou en varie le mouvement :



La principale critique adressée à la langue française concerne les syllabes muettes finales : " la gloire et la victoire, à la fin d'une tirade, font presque toujours la gloire-eu, la victoire-eu, notre modulation exige trop souvent ces tristes désinences " (L).

En 1905, Richard Strauss, composant la musique de Salomé à partir du texte français d'Oscar Wilde, reçut à ce sujet les conseils de Romain Rolland : " L'e muet est une des grandes difficultés de la langue française. Il faut bien se garder de le supprimer : c'est un des principaux charmes de notre poésie; mais il est très rare qu'un étranger le sente bien. C'est moins un son qu'une résonance, un écho de la syllabe précédente, qui vibre, se balance et s'éteint doucement dans l'air. C'est parce

qu'on lui prête une quantité uniforme , et égale à la syllabe précédente, qu'on croit que l'e muet est monotone. Il n'en est rien : c'est une des musiques de notre langue ; il est, en quelque sorte , la draperie légère du mot ; il l'entoure d'une atmosphère liquide " (S). L'e muet ne peut être supprimé : " un' femm' " " ce n'est plus du français, c'est de l'argot "(S); il doit être suggéré, en demi-teinte. Musicalement, il se rend par une valeur de note plus petite. Voici quelques exemples tirés du Devin



II- L'accent pathétique ou oratoire.

Il " exprime les sentiments dont celui qui parle est agité, et les communique à ceux qui l'écoutent. Cet accent ne peut faire l'objet d'une étude comme les précédents parce qu'il appartient au génie qui éveille à volonté tous les sentiments" (D).

Pour Voltaire, " un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'inventions, s'il n'est point original, n'est point réputé génie; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasserait " (DP). Le génie a des dispositions naturelles qu'il peut développer indépendamment de toute imitation. "Lulli, qui ne vit aucun bon musicien en France, avait le génie de la musique "(DP). Le mal est sans remède pour le musicien besogneux calculant des effets au lieu de puiser à la source de l'inspiration. Pour Rousseau, on ne découvre pas le génie d'un artiste en analysant son oeuvre mais en la ressentant. Cette émotion ne surgit que dans un terrain favorable car le génie " ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter "(D).

Les hommes créatifs sont peu nombreux dans une société, mais ils atteignent par leurs oeuvres le milieu plus fourni des hommes de goût. " Le goût se forme insensiblement dans une Nation qui n'en avait pas parce qu'on y prend peu à peu l'esprit des bons artistes. On s'accoutume à voir des tableaux avec les yeux de Le Brun, du Poussin, de Le Sueur. On entend la déclamation notée des scènes de Quinault avec l'oreille de Lulli, et les airs et les symphonies , avec celles de Rameau. On lit les livres avec l'esprit des bons auteurs "(D).

L'artiste doit, à travers son oeuvre, éveiller les sentiments moraux du public, il a un rôle d'éducateur à tenir. " Je n'ai point, pour moi, d'autre manière de juger de mes lectures que de sonder les dispositions où elles laissent mon âme, et j'imagine à peine quelle sorte de bonté peut avoir un livre qui ne porte point ses lecteurs au bien "(NH).

C- FONCTIONS DU RECITATIF.

Le récitatif se divise en plusieurs genres qui, du récitatif simple au mesuré, se distinguent par l'intervention croissante d'un accompagnement musical indépendant du texte. La fonction du récitatif est triple : lier la contexture du drame, séparer les airs pour les mettre en valeur et " prévenir l'étourdissement que donnerait la continuité d'un grand bruit ".

Dans le Devin, le récitatif occupe les fonctions suivantes:

- a) expliquer une situation :
par exemple - scène 1 " il m'aimait autrefois "
 - scène 3 " j'ai tout su de Colin "
- b) permettre la communication et la rencontre :
par exemple - scène 2 "perdrai-je Colin sans retour "
 - scène 4 " l'amour et vos leçons "
 - scène 6 " je l'aperçois "
(tous trois Colette - Devin)
- c) pour faire avancer l'action en déterminant la position de chaque personnage dans le conflit :
par exemple - scène 2 " je vous rendrai le sien "
 - scène 4 " l'amour et vos leçons "

La durée du récitatif est déterminée par la nécessité de son objet car " ce n'est point dans le récitatif qu'agit le charme de la musique et cependant ce n'est que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra ". Nous allons découvrir au cours de ce chapitre en quoi consiste précisément ce "charme"(D).

D- LES DIVERS GENRES DE RECITATIF.

I - Le récitatif simple.

Le récitatif simple comporte une déclamation chantée et un accompagnement à la basse continue. Il suit principalement l'accent grammatical, ce qui l'oblige à s'adapter au génie particulier de chaque langue. Le récitatif français révèle son rapport au langage par le terme " débité " qui le qualifie. Le débit est une récitation précipitée où l'on " presse à dessein le mouvement du chant "(D) pour le rapprocher de la rapidité des paroles. Si l'expression et la grâce dépendent de la précision du mouvement, elles sont défigurées par sa précipitation. Ceci s'applique tout particulièrement aux usages français puisque, pour la langue italienne " débiter ce serait vouloir parler plus vite que la parole et par conséquent bredouiller "(D). La langue italienne possède une mobilité dans le choix et la tournure des expressions ainsi qu'un dynamisme des accents qui rencontrent les exigences d'une mise en musique. Par contre, les constructions de phrase plus rigides et le rythme plus lent de la langue française, doivent être modifiés pour le chant. Le récitatif débité a souvent été critiqué par les partisans de la musique italienne pour son caractère artificiel et révélateur de l'opposition choquante entre l'accent musical et celui du discours. Le récitatif simple est soutenu par la basse continue.

II- Le récitatif accompagné.

La basse continue du récitatif accompagné est soutenue par l'orchestre à cordes. Celui-ci fait entendre de longues notes filées sur des mesures entières. L'indication "sostenuto" signifie qu'il ne faut plus "frapper des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le récitatif ordinaire" (D), c'est-à-dire le simple.

Depuis le 17^e siècle, les Italiens utilisent le récitatif accompagné pour peindre des passions violentes. Il a chez eux un caractère exceptionnel qui n'est pas du tout présent en France. Comme le souligne Grimm, Rameau a largement contribué à développer cette forme : "Lulli ne savait que soutenir par la basse une voix qui psalmodiait ; Rameau ajoute presque partout à ses récits des accompagnements d'orchestre" (CL). L'orchestre réalise l'harmonie de la basse continue et donne un sentiment d'unité et de force : "L'orchestre n'y fait que remplir l'harmonie par des accords soutenus, et lorsque cet accompagnement est bien exécuté, l'on croirait n'entendre qu'un seul instrument, plus parfait encore que l'orgue, parce qu'il y a plus d'analogie entre les sons graves et les sons aigus des instruments à cordes que dans ceux à vent" (D).

Pour renforcer l'impression de plénitude, Rameau utilise fréquemment les doubles cordes aux deux parties de violon, ce qui forme un ensemble de quatre notes simultanées (par exemple, Hippolyte et Aricie, IV, Phèdre "Dieux cruels, vengeurs implacables").

Ce type de récitatif est employé pour une invocation, un ordre, une prière, lors de la proclamation d'un événement capital. "Il ne faut songer, en faisant ces sortes d'accompagnements, qu'à former une harmonie frappante. Il est bon même quelquefois d'y mettre des notes fort longues, et ils peuvent par ce moyen faire plus d'effet que les accompagnements les plus chantants n'en font dans les morceaux gracieux et légers. Ces notes longues conviennent surtout dans les invocations. M. Rameau a bien su en faire usage dans beaucoup d'endroits de ses opéras" (D). En prolongeant l'harmonie des accords, l'orchestre crée un climat qui renforce la portée expressive du texte récité.

(aux Parques)

tin n'enserapas plus doux. Vous qui de l'a.ve. nir per. cez la nuit pro.

fon. de, Qui te. nez en vos mains et la vie et la mort,

III- Le récitatif obligé.

" Entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie il oblige, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, de sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui, et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre " (D).

L'acteur ne trouve pas les termes suffisants pour exprimer ses sentiments, tout se bouscule et se mélange dans son esprit. Impuissant à communiquer une telle impétuosité, il ne peut que se taire au paroxysme de l'émotion. La langue parlée rend les idées, les raisonnements, les calculs et les réflexions, tandis que la langue chantante est fille de l'accent passionné, de l'élan spontané et irréfléchi. Le récitatif tient, par rapport à l'air, la fonction du langage parlé dans l'opéra; mais il arrive, dans les moments de haute tension affective, que le raisonnement soit subitement interrompu par une lame de fond émotionnelle. L'orchestre se fait alors l'interprète de cet élan incoercible et primitif : " les passions parlèrent avant la raison " (E) et elles continuent à se manifester de manière imprévisible.

" Jusqu'ici la musique française n'a su faire aucun usage du récitatif obligé. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du Devin du Village ; il paraît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée en devenait plus intéressante. Que ne ferait point le récitatif obligé dans des scènes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin " (D).

Rousseau est injuste en prétendant que la musique française n'a " su faire aucun usage " de ce récitatif. Rameau l'emploie avec un effet saisissant dans un grand nombre de ses oeuvres. Ce qui est exact par contre, c'est que Rousseau lui confère, dans le duo n°7 du Devin, une signification et un rôle particuliers. Le récitatif obligé survient au moment émotionnel le plus intense du Devin, celui de la rencontre des deux amants. Il unit le versant négatif de l'oeuvre, la dispute de Colette et Colin, au versant positif, la réconciliation et la fête finale.

Le récitatif obligé est souvent utilisé dans les monologues où les héros peuvent laisser libre cours à leurs sentiments. Dans le Devin, il est inséré dans un duo pour les raisons dramatiques que nous avons évoquées ci-dessus. L'orchestre répète deux fois une mélodie qui contraste étrangement par son calme, sa douceur et son caractère galant avec le climat tendu de la déclamation récitative. On peut comprendre cette opposition de

deux manières. La première explication repose sur le genre " rustique et badin "(D) du Devin. L'orchestre, par un tour ironique, rappelle que le sujet est léger : pas de dieux vengeurs, de personnages sacrifiés, mais une mésentente entre un berger et une bergère. En montrant par son allure sereine la quotidienneté et la banalité d'une telle situation, la musique en renforce la vraisemblance. Chaque auditeur peut aisément s'identifier au couple-type que forment Colin et Colette. Le choix d'un récitatif obligé, avec les interventions orchestrales qu'il implique, serait guidé dans ce cas par la visée moralisatrice du livret.

La seconde interprétation, basée sur la mise en scène, ouvre une perspective intéressante. Rousseau n'a prévu qu'un seul décor pour le Devin : la maison du devin, des arbres et des fontaines, et dans le fond de la scène, un hameau. Pour justifier la participation des villageois aux réjouissances finales, il faut qu'ils assistent, même de loin, aux scènes précédentes. " Du pur cristal des fontaines sortirent les premières amours "(E), il est donc tout-à-fait plausible de fixer le rendez-vous des amants près des arbres et des fontaines. Durant le récitatif obligé, les amants, chacun de son côté, s'éloignent peu à peu des villageois vaquant à leurs occupations (au centre du théâtre) pour rejoindre le lieu de rencontre : " je tremble en m'offrant à sa vue ", " il me voit ", " trop près sans y songer je me suis approchée "... L'orchestre traduirait l'insouciance des gens du village, au courant certes de la dispute mais ne mesurant pas l'enjeu de ce qui se déroule. Il n'y aurait plus alors d'interventions orchestrales mais une continuité musicale où se détachent des fragments de récitation. A l'écoute, " l'unité de mélodie " est respectée puisque l'idée des villageois inconscients et celle des tourments amoureux sont présentées successivement : elles ne se mélangent que psychologiquement pour l'auditeur qui comprend la solitude des deux amants enfouis dans leur malheur.

Ce rapport complexe du récitatif, de la musique et du geste dans ce duo du Devin resurgit d'une manière tout à fait neuve dans Pygmalion, le mélodrame que Rousseau composa en 1770.

La présence de l'orchestre dans le récitatif obligé du Devin peut être diversement interprétée :

- soit qu'il joue un rôle moralisateur lié aux prétentions du livret,
- soit en s'unissant au jeu de scène, il introduit un élément significatif indépendant du sens de la déclamation.

Rameau utilise le récitatif obligé dans des monologues pour exprimer le trouble, l'hésitation avant une résolution importante ou le désespoir, comme dans cette 4e scène d'Hippolyte et Aricie :

ph. *- fers c'est par moi qu'il des - cend. Nep.tu.ne, de Thé. sée a cru venger l'ou.*

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "fers c'est par moi qu'il des - cend. Nep.tu.ne, de Thé. sée a cru venger l'ou." The score consists of two measures of music.

Ph. tra - ge. J'ai ver - sé le sang inno - cent. Qu'ai - je fait? — Quels re -



Ph. - mords — Ciel! J'en - tends le ton - ner - re. Quel



Ph. bruit! — Quels ter - ri - bles é - clats! Fuy -



Ph. - ons! — Où me ca - cher? Je sens trembler la



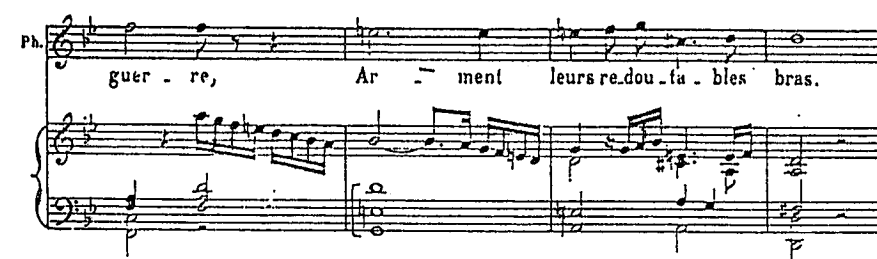
Ph. ter - re. Les En - fers s'ou - vrent sous mes



Ph. pas.. Tous les Dieux con - ju - rés pour me li - vrer la



Ph. guer - re, Ar - ment leurs re - dou - bla - bles bras.



Ph.
Dieux cruels, vengeurs implacables! Suspendez un courroux qui me glace de froid! Ah! si vous êtes équi.

Cet extrait comporte deux types de récitatifs :

- " Qu'ai-je fait " jusqu'à " Leurs redoutables bras " est un récitatif obligé. L'accompagnement rend le caractère pathétique de la situation par des trémolos, des accords répétés et des fragments de gammes ou d'arpèges unissant les interventions de Phèdre.

- " Dieux cruels, vengeurs implacables " enchaîne avec un récitatif accompagné. En dehors des monologues, Rameau l'utilise dans des scènes à plusieurs personnages ou pour souligner les images frappantes de certaines tirades. Ainsi dans la première scène d'Hippolyte et Aricie sur " sonne ", " que le signal affreux se donne " et " tremblez ".

P.
... bien! que la trompette sonne, Que le signal affreux se donne, Et le temple et l'autel vont tomber à ma voix. Tremblez!

La troisième scène d'Hippolyte et Aricie " Mais de courroux l'onde s'agite " emploie le récitatif obligé pour rendre l'effet des eaux déchaînées. Ces passages de grandes agitations sont rendus musicalement par de grands intervalles, un rythme bien marqué, des modulations brusques, des trémolos, des gammes et des arpèges en valeurs brèves et des transitions enharmoniques.

IV- Le récitatif mesuré.

" Dans le cours d'un récitatif débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical et se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant puis, coupée de la même manière par quelque autre réflexion vive et impérieuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant le débit de la parole "(D).

Sous l'impulsion d'une idée nouvelle, le récitatif simple prend un rythme marqué, une mélodie mieux dessinée et une organisation musicale qui le rapprochent de l'air : " Les sentiments de joie, de tristesse, de haine et de fureur amènent des réflexions que les musiciens expriment par ce qu'on appelle récitatif mesuré ; c'est une sorte d'union du récitatif avec le chant, et qui tient de plus près à la modulation des sons qu'à la déclamation " (D).

Les Italiens désignent cette forme hybride de récitatif et d'air par le terme d' arioso : " Arioso ou arioso veut dire: du même mouvement que si l'on chantait un air ". Cette définition, donnée par Brossard dans son Dictionnaire de musique(1703), montre clairement que l'arioso s'interprète " à la manière " de l'air mais ne se confond pas avec lui.

En Italie, l'arioso joue le rôle d'intermédiaire entre un récitatif et un air bien différenciés. En France, par contre, on a tendance à gommer cette distinction : " c'est un défaut insupportable des opéras français qu'il y ait si peu de différence entre leur récitatif (si l'on peut lui donner ce nom) et leurs airs qu'on peut à peine distinguer "(DP). En effet, l'usage fréquent des récitatifs accompagnés et obligés prépare, par les interventions orchestrales, l'envolée mélodique de l'air. En 1767, cependant, Rousseau témoigne que le clivage entre l'air et le récitatif est de nouveau en vigueur en Italie : " Arioso, ce mot italien, à la tête d'un air, indique une manière de chant soutenue, développée et affectée aux grands airs "(D).

Le récitatif mesuré affecte une phrase du récitatif simple ou prend l'ampleur d'un véritable morceau mélodique. Dans le premier cas, il attire l'attention de l'auditeur soit par :

- a) une répétition textuelle des paroles et du chant, ce qui est assez rare.
- b) une répétition de paroles sur une mélodie différente, ce qui est plus courant.

La scène V du Prologue d'Hippolyte et Aricie nous en fournit un exemple magnifique. Les sept premières mesures, en récitatif simple, se prolongent en récitatif mesuré sur " Que son flambeau s'allume aux flammes de l'Amour ! ". La répétition, comme élément de stylisation, structure le morceau et favorise l'apparition d'efflorescences mélodiques. La guirlande de triples croches sur " flamme " ne relève pas du tout d'impératifs liés à l'accent grammatical. Ce trait de virtuosité, dicté par l'expression, est caractéristique du développement purement musical de l'air .

1^{ra} - si - de. Que son flambeau s'al-lume aux flammes de l'A-mour! Que son flambeau s'al-

1^{ra} - lume aux flam - mes, aux flam - mes de l'A-

1^{ra} - mour! Que son flambeau s'al-lume aux flam -

1^{ra} - mes, aux flam - mes de l'A-mour!

Les Italiens et Lulli ont transformé les répétitions de paroles en un procédé systématique de composition qui leur a été souvent reproché. " De toutes les répétitions, je n'en connais pas de plus froides et de plus ridicules que celles qui sont en usage dans nos scènes d'opéras, où, lorsque le musicien rencontre un couplet qui finit par deux vers un peu épigrammatiques, il ne manque pas de les faire répéter, quoiqu'ils commencent souvent par la conjonction et ou par la préposition mais. Il est à remarquer encore que cette répétition, se faisant sur la même mélodie, ne répand aucune variété, aucune expression dans la scène; de sorte que les acteurs ressemblent à ces beaux esprits de société qui répètent leurs bons mots lorsqu'on ne les a pas bien entendus "(D).

Dans le second cas, le récitatif mesuré porte sur plusieurs phrases et forme un morceau relativement étendu. L'orchestre soit l'accompagne tout le temps, soit lie les phrases juxtaposées, soit encore réalise l'enchaînement avec un air. C'est le cas dans la deuxième scène de Pygmalion " Que d'appas, que d'attraits ".

Deuxième partie -

DE LA SIGNIFICATION EXPRESSIVE DES ACCORDS.

A- L'ACCORD.

Indépendamment de leur fonction tonale, les accords ont une signification expressive selon qu'ils sont consonants, dissonants, directs ou renversés. Nous aborderons ces notions à travers les écrits théoriques et les partitions de Rousseau et de Rameau.

" Tout son donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses harmoniques, et que c'est par eux qu'il est un son : cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, et l'on ne distingue qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort " (D). La seule harmonie pour Rousseau est donc l'unisson, car dès qu'on " distingue les consonances, la proportion naturelle étant altérée, l'harmonie a perdu de sa pureté " (D).

Rousseau rêve d'une harmonie totale qui n'imposerait pas de limites à l'étendue des sons du grave à l'aigu et qui rendrait l'intervalle entre deux sons variable à l'infini. Chaque peuple, ou même chaque individu, déterminerait son propre espace sonore en ne considérant que les exigences physiologiques de l'ouïe. Tous les harmoniques appartiennent à la Nature et rien, a priori, n'empêche le musicien d'utiliser d'autres sons que ceux privilégiés par l'harmonie européenne ou, plus précisément, celle prônée par Rameau.

Dans l'unisson, les harmoniques s'entre-détruisent et " concourent ensemble à produire et renforcer la sensation unique du son principal " (D). C'est cette unité et cette simplicité qui guident la conception d'unité de mélodie et de déploiement harmonique. Rousseau conseille de " choisir et tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, et que celui qui le fait le mieux ressortir soit à la basse " (D). Le travail souterrain de l'harmonie se concentre en une ligne mélodique pour l'oreille.

L'altération de la simplicité du son ou de la " proportion naturelle " (D) survient lorsqu'on double certains harmoniques ; ceux-ci ont en effet leurs propres harmoniques qui, n'appartenant pas tous au son fondamental, ont pour effet de le rendre dur. Il faut par conséquent privilégier les premiers sons de la génération harmonique. Rousseau classe les consonances dans cet ordre, qualitativement décroissant :

- a) les consonances parfaites: unisson, octave, quinte et quarte,
- b) les consonances imparfaites : tierces et sixtes majeures et mineures.

On dit de deux sons qu'il sont consonants parce que " leur accord plaît à l'oreille " (D). Les théoriciens proposent des explications différentes et parfois divergentes pour rendre compte de ce sentiment de bien-être. Par exemple, il sera la

conséquence de l'isochromie, ses retours égaux et concordants des vibrations des deux sons. Pour d'autres, il faut au contraire que les vibrations ne se confondent pas trop souvent mais s'accordent par intervalles pour que l'oreille puisse " comparer les sons avec plaisir "(D).

Les émules de Descartes, poursuit Rousseau, prennent pour une "opération de l'esprit" le principe du sentiment de l'harmonie. Pour eux, le plaisir diminue à mesure que les rapports formés par les sons deviennent plus composés. Or, l'accord du clavecin, guidé par les règles du tempérament, ne laisse "aucune consonance dans son rapport exact "(D). Rousseau retourne ici les arguments de ses adversaires en s'appuyant sur leur propre système pour en montrer les lacunes et les défauts de cohérence. Il évoque ce procédé, de manière humoristique, dans sa Réponse au Roi de Pologne : " si quelqu'un venait pour me tuer et que j'eusse le bonheur de me saisir de son arme, me serait-il défendu, avant que de la jeter, de m'en servir pour le chasser de chez moi ? " .

Rousseau propose lui aussi une explication physique du plaisir que procurent les consonances en la référant à sa conception métaphysique de l'art musical. En admettant que le son soit constitué d'une infinité d'harmoniques, ceux qui "appartiennent à deux sons formant consonance " se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus longtemps et rendent ainsi plus agréable l'accord de ces sons "(D). Si le plaisir naît du caractère " appréciable " des sons, il ne tombe pas pour autant sous la coupe de la raison, calculant et établissant de manière irréfutable l'effet produit par le rapport qu'entretiennent entre eux deux sons. Le jeu mathématique n'a pas droit de cité en musique parce que l'objectif de celle-ci est moral : elle doit imiter les accents de la passion pour émouvoir le coeur humain. " Je n'ai point pour moi, d'autre manière de juger de mes lectures que de sonder les dispositions où elles laissent mon âme, et j'imagine à peine quelle sorte de bonté peut avoir un livre qui ne porte point ses lecteurs au bien ", dit Julie dans la Nouvelle Héloïse. " Porter au bien " est également la seule justification acceptable de recherche et de composition musicales. La signification des paroles doit pleinement se déployer à travers la mélodie et le soutien harmonique.

Dissoner signifie " sonner à double"; les sons, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent et sont entendus par elle comme distincts, quoique frappés à la fois. " Il y a une infinité de dissonances possibles mais, comme dans la musique on exclut tous les intervalles que le système ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre ". L'espace sonore défini par une culture reconnaît certains sons comme consonants, ce sont rigoureusement ceux de l'accord parfait pour la musique occidentale, et définit les règles pour introduire les notes dissonantes. Ces sons " étrangers " à une harmonie doivent être " préparés " et " sauvés ". Remarquons au passage la connotation religieuse qui affecte non seulement les termes mais également la structure du système harmonique, la composition ternaire de l'accord parfait par exemple.

Dans son Dictionnaire de musique, Rousseau s'appuie sur le critère de la sensibilité de l'ouïe pour définir ce qu'il appelle les " véritables " intervalles dissonants. Ceux-ci font partie du système harmonique, " ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle et se rapportent au son fondamental commun " mais, n'entrant pas dans la catégorie des sons appréciables, ils doivent soit être rejetés de la pratique, soit être admis comme dissonants.

L'introduction d'une dissonance dans une suite d'accords parfaits " choque l'oreille " (D), attire l'attention et provoque par sa résolution un plaisir de sensation. Mais sa véritable utilité apparaît dans les cadences et les modulations qui divisent les phrases musicales par des repos plus ou moins parfaits. " La musique étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espèce " (D). La notion de discours musical dérive directement chez Rousseau de sa conception de la langue originelle, où parler et chanter n'étaient qu'une seule et même chose.

B- LA CADENCE OU LE MOT DE LA FIN...

L'harmonie est un tissu de consonances et de dissonances où on ne sort d'un accord dissonant que par un " acte de cadence " (D) c'est-à-dire par l'intermédiaire de deux sons dont l'un annonce la cadence et l'autre la termine. On peut donc dire que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences " (D). L'auditeur est conduit, selon des successions harmoniques variables, d'un état d'attente (la dissonance) à une situation de repos (la consonance). Rousseau distingue trois types de cadences .

1- La cadence harmonique ou parfaite.

Le passage de la dominante à la tonique a une signification conclusive et un caractère " mâle et fort " (D) dans le discours; elle correspondrait au point.

Air n° 8 du Devin

lui fus cher un jour ...
lui fus cher un jour ..

2- La cadence arithmétique ou irrégulière. (1)

Elle aboutit à la tonique par la sous-dominante. Moins fréquemment employée que la précédente, elle n'a pas de caractère conclusif et laisse l'auditeur insatisfait. De là vient sans doute l'impression " faible et douce " (D) qu'elle évoque pour Rousseau. Par contre, Rameau l'a utilisée dans une situation terrifiante (Hippolyte et Aricie, acte IV, scène 3)

(1) Appelée aujourd'hui cadence plagale.

C- ACCORDS CONSONANTS, ACCORDS DISSONANTS.

Dans son *Traité de l'Harmonie*, Rameau précise l'emploi expressif des accords consonants et dissonants. " Les accords consonants se rencontrent partout, mais ils doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence...La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées...Le désespoir, et toutes les passions qui portent à la fureur ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des dissonances de toute espèce, non préparées ".

Bien qu'il recommande de ne pas " entasser dissonance sur dissonance ", Rameau est influencé par le style italien qui, au grand étonnement de l'arrière-garde lulliste, use sans complexe des accords dissonants : " de quoi on a été étonné, dit Lecerf, et de quoi les Français zélés ont murmuré, c'est que les Italiens emploient mille dissonances, sans les sauver. Afin que la dureté en soit plus sensible, ils les jettent et les laissent toutes crues "(CO)

Cet extrait de la scène 3 de l'Acte II d' *Hippolyte et Aricie* utilise une dissonance " toute crue", c'est-à-dire non préparée et non résolue, sur le mot " enfer ".

The image shows a musical score for three voices and keyboard accompaniment. The lyrics are: "Dans les en-fers, Que tout trem-ble!". The score is written in a single system with four staves. The top three staves are for voices (Soprano, Alto, and Bass/Tenor), and the bottom two staves are for keyboard accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are written below the vocal staves.

D- EFFETS EXPRESSIFS DU RENVERSEMENT DES ACCORDS.

La présentation directe ou renversée des accords est perçue, au 18e siècle, comme un nouveau moyen d'expression. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, témoigne de cette évolution de la sensibilité musicale. " C'est une grande erreur de penser que le choix des renversements d'un même accord soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversements qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte et l'aigreur du triton, et cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la septième diminuée et de la seconde superflue, de la seconde ordinaire et de la septième. Qui ne sait combien la quinte est plus sonore que la quarte?... C'est une multitude d'observations semblables qui, lorsqu'un habile musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent"(D)

Il faut placer les quintes et les octaves dans le bas de l'harmonie, les tierces et les sixtes dans le haut. Le déploiement harmonique de l'accord parfait favorise la présence de tierces à la ligne de chant.

Le Devin, dans son ensemble, respecte cette disposition. Rousseau conseille également de " reserrer l'harmonie "(D), d'utiliser de petits intervalles dans et entre les accords pour rester dans les " bornes du diapason des voix "(E). Ceci concerne tout particulièrement le chœur où l'auditeur doit clairement percevoir les rapports entre chaque partie ; ceux-ci seront d'autant plus perceptibles que le principe d'unité de mélodie sera respecté. " Il faut faire en sorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde et lui donne un plus vif accent "(D). L'unisson ou l'octave semble le moyen le plus adéquat pour atteindre ce but.

E- DES PRINCIPAUX INTERVALLES.

1- L'unisson.

" L'unisson général, bien employé, est une des plus riches sources de l'expression musicale" écrit Castillon dans Le Supplément de l'Encyclopédie (1770). Ce procédé se répand en France sous l'impulsion de la musique italienne. L'unisson, dont la dénomination englobe parfois l'octave, rend une impression d'énergie et de vivacité. Il est utilisé avec bonheur pour rendre l'appel joyeux des villageois au chœur n°10 du Devin.

Plein jeu. Sous le Devin.

Gai. Du devin de no-tre vil-la-ge chan-tons

Du devin de no-tre vil-la-ge chan-tons

Du devin de no-tre vil-la-ge chan-tons

Du devin de no-tre vil-la-ge chan-tons

Du devin de no-tre vil-la-ge chan-tons

2- La tierce.

" La tierce majeure étant naturellement vive et gaie, tout ce qui est majeur, ou superflu, doit avoir cette propriété; et la tierce mineure étant naturellement tendre et triste, tout ce qui est mineur, ou diminué, doit suivre également cette propriété "(D).

Le dernier récitatif de Colette dans les couplets n°1 du Devin présente la tierce mi-sol sous ces deux formes :

- tierce mineure sur " amour",
- tierce majeure pour marquer et changement d'idée et le début d'une action.

a - mour . le vois . et je

3- La sixte.

Rameau a donné un nouveau rôle à la sixte en l'introduisant dans un accord direct : do-mi-sol-la est un exemple de cet accord de " sixte ajoutée". "Les Italiens et les Allemands n'emploient pas cet accord dans l'harmonie", dit Castillon (SE). Rousseau, suivant l'exemple français dans ce cas, l'utilise dans le récitatif des couplets n°1 du Devin.

-mour et tout augmente ma tris - - tesse..

4- La septième.

L'harmonie de septième mineure - surtout sous la forme du premier renversement $\frac{7}{b}$ - est couramment employée " pour faire désirer ce qui va suivre ", dit Rameau dans le Code de musique pratique. Rousseau l'utilise avec la même intention dans le récitatif du duo n°5 du Devin sur " pourrai-je ".

ser pourrai-je parvenir hé - las!

CONCLUSION.

Le matériel harmonique du 18^e siècle offre bien sûr des intervalles et des accords beaucoup plus variés que ceux qui sont étudiés ici. Il suffit d'entrouvrir n'importe quelle partition de Rameau pour en être assuré. Mais, dans le Devin du Village, ces quelques exemples constituent les seules dérogations apportées par Jean-Jacques Rousseau à l'usage systématique de l'accord parfait.

Rousseau a délibérément opté pour une harmonie très simple. Sa fonction principale est de soutenir discrètement les notes du chant et, exceptionnellement, d'ajouter une touche expressive. Rappelons-nous avec quelle intransigeance il bannit tout accompagnement de son fameux Air de trois notes, " Que le jour me dure..." !

Le principe de l'unité de la mélodie est donc pleinement respecté, ainsi que celui de la primauté de la mélodie sur l'harmonie. Issue de Pergolèse et de ses successeurs italiens, cette idée fondamentale a été reprise et développée par les " mélodistes " français, Rousseau, Grétry, Dalayrac, Monsigny. Malheureusement, en écartant une bonne partie de la puissance expressive des harmonies chères à Rameau, ils se privaient d'un ressort dramatique essentiel. Les Romantiques en retrouveront le secret quelque soixante années plus tard...

Marie-Geneviève PINSART.

Appel à nos membres

Le but principal de la Société liégeoise de Musicologie
est d'étudier et de faire connaître
les richesses musicales du Pays de Liège.

Elle organise des conférences, publie un Bulletin
trimestriel augmenté d'un supplément musical inédit,
édite des Fascicules de musique liégeoise ancienne.

Soutenez son action
en recrutant de nouveaux membres.