ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

RAMEAU

Les quelques idées générales que nous avons essayé d'approfondir dans nos précédents articles, n'auraient guère de valeur, si l'on n'essayait point d'en faire une application pratique à un certain nombre de cas particuliers.

C'est ce que nous nous proposons de tenter maintenant, espérant être arrivés à dégager une notion suffisamment nette du style pour pouvoir en étudier les caractères distinctifs chez différents musiciens.

Sans doute eût-il été intéressant de rechercher ces caractères chez des compositeurs antérieurs au XVIIIe siècle ; mais si les noms et les œuvres de certains d'entre eux commencent à être aujourd'hui assez répandus, grâce aux progrès des travaux des musicographes, et par les éditions qui ont été entreprises, il nous est très difficile de nous placer dans l'état d'esprit nécessaire pour apprécier les qualités particulières de style dont ils ont fait preuve. La distance qui nous sépare de ces époques éloignées est grande : le style est fait souvent de détails, et ces détails ne peuvent plus nous frapper aujourd'hui aussi vivement que les contemporains. De plus, l'art musical s'est profondément transformé et nous vivons actuellement sur une conception complètement différente de celle qui avait cours au Moyen-Age et à la Renaissance.

C'est au XVIIIe siècle précisément que s'est opérée cette transformation. De polymélodique (1) — polyphonique suivant le terme consacré — qu'elle était, la musique est devenue harmonique. La découverte par Zarlino du principe des accords commence seulement alors à porter ses fruits : de toutes parts, les recherches se multiplient, les théories neuves surgissent et les acousticiens découvrent le phénomène de la résonance harmonique, dont ce Rameau, précisément, de qui je veux vous entretenir, a la grande gloire d'avoir fait, le premier, l'application logique à la science musicale. La mélodie désormais ne se séparera plus de son soutien naturel : l'accord. Et, de nos jours, cette conception n'a point changé : la musique est allée en progressant chaque jour davantage dans le sens de l'harmonie, sans qu'on puisse assigner, présentement, de terme à cette évolution. La *basse fondamentale* de Rameau a enveloppé de son réseau puissant et subtil le vieux contrepoint de nos pères, et nous voyons son influence s'étendre jusqu'aux plus modernes audaces harmoniques.

Aussi sommes-nous encore très près aujourd'hui de ce grand musicien, et pouvons-nous l'apprécier, dans une certaine mesure, avec nos oreilles contemporaines. Nous lui devions le juste hommage de le considérer comme le fondateur de notre musique, et c'est pourquoi nous avons inscrit son nom illustre en tête de ce chapitre.

Mais d'autres raisons nous ont encore guidé dans ce choix. Rameau est, parmi les musiciens, une figure dont le relief s'accentue d'une façon toute particulière par ce fait que, dans tout le début de sa carrière, il s'est appliqué à rechercher un principe stable sur lequel il avait la conviction que devait s'étayer son art. Il avait peu composé, lorsque, en 1733, âgé de cinquante ans, il donna sa première œuvre importante : *Hippolyte et Aricie*, et il n'était connu que par son ouvrage : « *L'harmonie réduite à ses principes naturels* », auquel il avait consacré plus de vingt années de profonde méditation et de labeur assidu.

Or, ceci est particulièrement intéressant au point de vue qui nous occupe. Si l'on y veut bien réfléchir en effet, les recherches auxquelles s'étaient livré Rameau n'avaient d'autre objet, dans son esprit, que de lui faire découvrir les *lois* qui régissent le véritable *style* musical. L'heureuse rencontre de hasard, l'aimable facilité, ne suffisent point à cet esprit éminemment réfléchi, imbu des doctrines philosophiques qui se font jour à son époque ; il lui faut l'appui, la clarté, la ferme certitude de sa raison. Relisons d'ailleurs ce qu'il a écrit lui-même à ce sujet dans son *Traité de l'harmonie* : « *Il est certain que l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions à proportion des accords qu'on y emploie. Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants : il y a encore une certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions, et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir...* ». Suit, en effet, cette explication, très significative, que je ne puis citer ici en entier, mais où, en substance, Rameau analyse quelles sont les *formes d'accords* les plus propres à l'expression de tel ou tel sentiment particulier, et quel emploi raisonné l'on en peut faire. Un peu plus loin, le compositeur parle des diverses tonalités, enfin de la mélodie, où il reconnaît d'ailleurs qu'il est « *presque impossible de donner des règles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste* ».

Mais il semble même que son ambition eût

(1) Mélodie assez limitée, d'ailleurs, dans son essor, non seulement par l'influence nécessaire des diverses parties les unes sur les autres, mais gênée encore par des formes imposées, qui n'avaient souvent d'autre attrait que celui de la difficulté vaincue....

été de formuler aussi des lois pour la mélodie. et, comme l'observe fort justement M. Louis Laloy, « *Rameau ne quitte pas ce domaine interdit à la science sans y jeter un regard de regret et d'envie. Si l'instinct reprend ici ses droits, ce n'est pas en vertu d'un privilège de la musique, mais par une infirmité de notre pensée que, dans le fond du cœur, il espère corriger un jour. Il ne lui plaît pas que rien échappe à l'empire de la raison : son esprit ordonnateur a horreur de tout ce qui est indéterminé, insaisissable, arbitraire. L'infini, pour lui, c'est le vague ; l'inconscient c'est l'obscur. Il rêve d'un art sans mystère* » (1).

Or, ce choix des éléments divers qui sont appelés à concourir à l'édification de l'œuvre et dont nous entretient ici l'auteur du *Traité de l'harmonie*, ce n'est point autre chose, nous l'avons vu, que le style lui-même, ou la *personnalité* de l'artiste joue le rôle le plus important. Mais Rameau ne veut point voir ce dernier point si essentiel : il est un classique avant tout, et pour lui, c'est la seule raison qui doit être le guide dans le choix des éléments et dans leur mise en œuvre... Ou plutôt, plus exactement, c'est, en vérité, sa foi inébranlable en son art qui l'illusionne et le porte ainsi à transporter du domaine subjectif en l'objectif des opérations de l'esprit très nettement conscientes chez lui — car son tempérament d'analyste s'est dès longtemps appliqué à en démêler le fil — mais qui, pour d'autres, chez qui les mouvements de l'âme s'extériorisent plus immédiatement en effluves sonores, participent le plus souvent de l'inconscient, ou, tout au moins, du subconscient.

Il ne peut donc subsister pour nous aucun doute : Rameau recherche le *style absolu*, la Beauté universelle et parfaite en somme et c'est dans ce but unique qu'il s'est livré à une si longue étude des moyens esthétiques de son art, parmi lesquels il a retenu tout d'abord l'harmonie comme étant le plus essentiel. Noble ambition, en vérité, cas à peu près unique, en ce qui concerne tout au moins les musiciens : et voilà l'une des meilleures raisons qui puissent militer en faveur de notre choix.

Sans qu'il soit nécessaire de mettre en avant le génie universellement reconnu, dès son époque, en tous pays, en dépit des attaques dont il fut l'objet, de ce grand maître français, il y a encore une raison historique qui est fort importante pour le cas qui nous occupe. La représentation d'*Hippolyte et Aricie* produisit la plus grande impression. Les uns tenaient pour cette musique nouvelle, mais un bon nombre, et parmi ceux-ci les admirateurs fervents de Lully, de qui l'on croyait bien alors que l'art ne serait jamais dépassé, n'y voyait que des dissonances cruelles, des « accords baroques » (1), du manque de « naturel », une instrumentation bruyante dont les sons étaient faux au point « de faire peine aux oreilles les moins délicates » enfin une harmonie qui prenait « un ton géomètre qui effarouche le cœur et n'offre que de grandes vérités d'algèbre ! ». Une querelle fameuse s'ensuivit, dans laquelle lullistes et ramistes — on appelait par dérision ces derniers les *Ramoneurs* ! — luttèrent avec acharnement. Quoiqu'il en soit, l'ouvrage eut un succès considérable, et le *Mercure de France* en octobre 1733, enregistrait, en somme, l'opinion du véritable public musicien de France en appréciant ainsi l'œuvre de Rameau : « *Musique mâle et harmonieuse, d'un caractère neuf* ».

Nous devons donc admettre, devant tous ces témoignages, que la musique de Rameau choqua les uns, enthousiasma les autres, mais d'une manière générale frappa tout le monde par son caractère personnel. C'était, par le fait, lui reconnaître un style dont on n'avait point encore vu d'exemple jusqu'alors. Aujourd'hui, ce style nous est familier, et ne pourrait, sans doute, nous offrir que peu de choses qui nous étonnent : notre objet ne sera donc pas tant de rechercher ces dernières que de montrer d'où il tire ses origines, et les raisons pour lesquelles il a pu paraître aux contemporains d'une nouveauté si saisissante. Ainsi nous aurons démêlé, je pense, les plus essentielles de ses caractéristiques.

(*A suivre*) **Etienne ROYER.**

(1) L. Laloy « Rameau » : 2e éd. p. 128.

(1) Il n'est pas besoin de rappeler la fameuse épître de J.-B. Rousseau à Louis Racine : « Distillateurs d'accords baroques... » etc.

Un lecteur du « Mercure de France » vient d'adresser à cette revue une lettre qu'Emile Zola envoya de Médan le 24 juin 1897 à un musicographe qui lui avait demandé quelques renseignements particuliers pour une Monographie de la clarinette :

« Hélas, Monsieur, je n'ai jamais été qu'un clarinettiste bien médiocre, et cela date de si loin ! Vous trouverez dans l'ouvrage de Paul Alexis : « Emile Zola, Notes d'un ami », quelques précisions sur le pauvre musicien que j'ai été.

La clarinette est un instrument merveilleux — qu'on ridiculise un peu, je ne sais pourquoi — mais je suis totalement indigne de vous en entretenir ; je ne puis que vous louer de vous être passionné pour elle, et d'en parler comme d'une femme aimée... Les « femmes aimées », n'est-ce pas ainsi que Berlioz désignait les clarinettes parmi les voix de l'orchestre ?

Bien cordialement. »

Emile Zola.