

# RAMEAU, ENTRE ART ET SCIENCE



*études réunies par*  
SYLVIE BOUSSOU,  
GRAHAM SADLER  
ET SOLVEIG SERRE



*études et rencontres*  
DE L'ÉCOLE DES CHARTES

RAMEAU,  
ENTRE ART ET SCIENCE

Publié avec le concours  
du service des commémorations nationales  
du ministère de la Culture et de la Communication,  
de la Société Jean-Philippe Rameau  
et de l'IReMus



© École nationale des chartes 2016  
Tous droits réservés. Aucune reproduction, même partielle, sous quelque forme  
que ce soit, n'est permise sans l'autorisation écrite du détenteur des droits.

ISBN 978-2-35723-082-8  
ISSN 1760-5687

*études et rencontres*  
DE L'ÉCOLE DES CHARTES

47

RAMEAU,  
ENTRE ART ET SCIENCE

Études réunies par  
Sylvie Bouissou, Graham Sadler  
et Solveig Serre

PARIS  
ÉCOLE DES CHARTES  
2016

*Illustration de couverture* : Louis Carmontelle, *Monsieur Rameau* (1760), Chantilly, musée Condé.

*Exemples musicaux, maquette, PAO et index* : Érik Kocevar

# INTRODUCTION

PAR

SYLVIE BOUISSOU

Au cours de la longue vie non tranquille de Jean-Philippe Rameau, art et science ont constitué les deux pôles autour desquels ont gravité ses réflexions, ses interrogations, ses découvertes et ses créations tant pratiques que théoriques. Certains titres témoignent d'ailleurs de cette nécessité viscérale et intellectuelle de ne pas dissocier l'objet artistique de l'objet savant : *Nouveau système de musique théorique ou l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique* (1726) ; *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique* (1737) ; *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical* (1750). « Artiste philosophe », pour renvoyer à d'Alembert qui ne manque pas de souligner la spécificité inconfortable d'un tel statut, Rameau a voué toute son énergie à son art et à ses fondements théoriques au risque d'être stigmatisé, critiqué, adulé, vilipendé ou sacralisé dans un processus irrationnel probablement réservé aux seuls grands génies de l'Histoire.

À l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Rameau, la nécessité d'un colloque international s'est imposée d'elle-même afin d'offrir à la communauté musicienne et scientifique l'opportunité d'un bilan sur les recherches effectuées, en cours et futures. Depuis le dernier colloque international consacré à Rameau à Dijon en 1983, dont Jérôme de La Gorce avait réuni les actes, les recherches sur le compositeur ont considérablement progressé grâce aux travaux conduits par la communauté internationale et en particulier, depuis 1996, par l'équipe du programme « Rameau » de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF), laboratoire de recherche du CNRS, de la Bibliothèque nationale de France et du ministère de la Culture devenu, en 2014, Institut de recherche en musicologie (IReMus). Ce colloque s'est donné pour objectif de confronter les points

de vue les plus actuels des chercheurs et des musiciens dans différents domaines afin de coller au mieux à la personnalité et à l'envergure des champs d'activité de ce « musicien-savant ».

À travers les articles qui forment ce volume, l'art et la science se mêlent étroitement comme précisément pour rendre hommage à celui qui, toute sa vie, a voulu les unir en plaçant obstinément la musique au cœur des débats intellectuels européens en véritable père de l'interdisciplinarité.

Les trois premières parties de cet ouvrage s'attachent au pôle artistique et social s'interrogeant d'abord sur le rapport de Rameau au théâtre et à la théâtralité, ensuite aux regards de ses contemporains sur l'homme et son art, et, enfin, sur l'interprétation de sa musique à travers les âges, de l'époque de Gluck à aujourd'hui.

Les trois dernières parties renvoient au pôle scientifique : scientifique dans l'approche actuelle de l'étude des sources et des collections qui fait largement appel à la génétique ; scientifique aussi dans l'évaluation des enjeux théoriques majeurs des écrits de Rameau, avant et après la fracture de 1749 ; scientifique enfin dans les modes d'approches analytiques de sa musique, par la convocation de disciplines connexes à la musicologie comme la linguistique, les mathématiques et la critique, ou encore en sollicitant les propres outils d'analyse musicale imaginés par Rameau lui-même.

# RÉSUMÉS

Traduction française : Héroïse Miereanu

## PREMIÈRE PARTIE. RAMEAU FACE AUX THÉÂTRES

### *Rameau ou les virtualités d'une musique de l'œil* par Vincent Dorothée

Si la recherche musicologique et l'évolution des interprétations musicales ont su susciter depuis quelques années un véritable regain d'intérêt pour la musique de Rameau, on peut en revanche regretter que les représentations scénographiées de ses opéras demeurent encore si sporadiques. La situation paraît d'autant plus paradoxale que cette musique suggère, appelle et exige le visuel d'une façon si particulière que Rameau semble pouvoir être considéré comme un musicien véritablement scénographe, capable de concevoir d'emblée différentes interrelations entre le sonore et une dramaturgie du décor et de la danse.

Au-delà de cette caractéristique singulière de la production opératique de Rameau, c'est plus précisément la nature et les virtualités du « tressage » musico-visuel auquel elle donne lieu que cette étude se propose d'interroger. À la différence de la conception wagnérienne de l'œuvre d'art totale, l'œuvre opératique de Rameau, riche d'univers sonores tout aussi puissamment suggestifs, parvient en même temps à ne pas abolir dans le flux musical la nécessité du dispositif scénique. Bien différente de la synthèse dix-neuviémiste des arts, la conception ramiste du spectacle inciterait-elle le metteur en scène et le scénographe contemporain à développer un nouveau dialogue, potentiellement plus « frictionnel », dissonant ou distancié, entre le sonore et le visuel ? Quelle(s) résonance(s) peut-on déceler entre une telle conception, notre mode de perception et les arts visuels contemporains ?

Telles sont les questions destinées à alimenter une réflexion sur les virtualités scéniques de cette musique d'opéra à l'époque contemporaine.

*La résistance de Rameau à la réforme dramatique de Voltaire*  
dans *Le Temple de la Gloire*  
par Julien Dubruque

Parmi les œuvres de Voltaire et de Rameau, c'est paradoxalement celle dont la musique est perdue, *Samson*, qui a le plus retenu l'attention de la critique. Pour Catherine Kintzler, qui raisonne avec virtuosité à partir des sources littéraires, il est probable que l'échec de cet opéra n'est pas circonstanciel, mais résulte d'un désaccord esthétique profond entre ses auteurs. Or, si *La Princesse de Navarre* relève d'un genre, la comédie-ballet, qui fait figure d'exception tant dans l'œuvre de Voltaire que dans celle de Rameau, nous disposons, pour tester et approfondir l'hypothèse kintzlérienne, du seul opéra conservé des deux hommes : *Le Temple de la Gloire*. Sa genèse, que l'on peut reconstituer d'après les sources musicales, nous fait bien assister à une lutte : d'un côté, Voltaire, bien loin de s'acquitter d'une « œuvre de commande » qu'il reniera par la suite, n'a renoncé à aucune de ses ambitions de réforme de l'opéra, telles qu'elles s'étaient manifestées dans *Samson* et *Pandore* (promotion d'un ton sérieux contre les « simples dialogues d'amour », du « spectacle » contre le récitatif, de la « fête » métastasienne contre le ballet français) ; de l'autre, Rameau, le musicien révolutionnaire, reste « tendre », « voluptueux », « passionné », « lascif » et défend le récitatif lullyste tout comme le lyrisme italianisant. Il ne pouvait en résulter qu'un « monstre » esthétique, dont l'échec fut à la mesure de la réputation de ses auteurs, et qui, dans sa dernière forme, rend manifeste le renoncement de Voltaire, qui ne travaillera plus jamais avec Rameau ; il avait même préféré laisser achever leur dernière œuvre commune, *Les Fêtes de Ramire*, par un tiers, alors un jeune inconnu : Rousseau.

*Rameau et les théâtres de la Foire : nouvelles perspectives*  
par Bertrand Porot

La participation de Rameau aux spectacles de l'Opéra Comique durant les années 1723-1726 est désormais bien connue. En revanche, son retour sur cette scène en 1743 a longtemps été contesté par les musicologues à la suite d'Arthur Pougin. Ce dernier attribuait au neveu de Rameau, Jean-François, la direction musicale de la saison d'été 1743. Graham Sadler, en 1974, remettait en question cette interprétation, en se fondant notamment sur la mésentente entre Rameau et la direction de l'Opéra : le compositeur avait émigré sur une autre scène parisienne. En 1993, la publication de documents d'archives par André Magnan confirmait l'hypothèse de Graham Sadler : Jean-François Rameau, durant l'année 1743, se trouvait en province et n'était pas encore une personnalité connue des Parisiens.

Nos propres recherches sur l'Opéra Comique viennent encore conforter ces nouvelles découvertes. En effet, depuis longtemps, l'Opéra Comique n'est plus un

modeste théâtre forain, mais bien une scène artistique à part entière, notamment sous la direction de Jean Monnet (1743-1744). Ce dernier fait appel à des artistes confirmés (Favart, Boucher, Corrette, Blaise), voire à des débutants, futurs étoiles, comme Noverre. De plus, l'analyse de documents comptables de la régie artistique de Favart pour les années 1744-1745, jette une nouvelle lumière sur cette scène. L'analyse de ces comptes, conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F Po Carton Favart I), nous permet de comprendre pourquoi Rameau s'était engagé pour une nouvelle saison auprès d'un théâtre pour lequel il avait, à l'évidence, de l'estime. En effet, qu'il s'agisse de la troupe des chanteurs et des danseurs ou encore de l'orchestre, tout montre la qualité et l'ambition artistique que Monnet déployait pour ce spectacle.

*Les parodies de Favart: entre la Foire et l'Académie royale de musique*  
par Flora Mele

Rameau renouvela le goût pour la musique française et fit évoluer les mentalités; en même temps, ses œuvres furent parodiées, signe de sa popularité, non seulement par leur nombre mais aussi par la rapidité de leur éclosion. La parodie était cantonnée essentiellement à l'Opéra Comique, aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne. Elle était basée sur une alternance entre musique et discours parlé, qui permettait de parodier de manière assez sévère, mais avec un regard tout autant respectueux, la structure et le contenu des opéras donnés à l'Académie royale de musique.

Charles-Simon Favart fut un représentant du théâtre de la Foire et du Théâtre-Italien pour lequel l'écriture était un métier à tisser permanent dont la base était précieusement conservée. Il reprit et parodia Rameau dans plusieurs de ses ouvrages et il réutilisa ces mêmes sources pour faire de nouveaux spectacles. Il s'agissait d'une technique se rapprochant du pastiche, dans l'acception d'une imitation volontaire, menant à la variation sur thème.

Nous utilisons les manuscrits de Charles-Simon Favart, matière première de son travail, comme un « magasin de bonnes choses faites », pour signaler les liens avec Rameau que ce soit sous la forme d'emprunts ou d'interprétations parodiques avec une étude particulière des parodies des *Indes galantes* et des *Fêtes d'Hébé*.

*Comment terminer un opéra?*  
par Rebecca Harris-Warrick

Les normes établies par Lully pour l'opéra français supposent que bien terminer une œuvre consiste à la conclure par un chœur qui affirme les hiérarchies sociales et cosmiques précédemment mises à l'épreuve au cours de l'ouvrage. Ces chœurs – sans doute dansés – rendent visible aussi bien qu'audible cette affirmation. Si les tragédies qui finissent en désastre (tel un suicide) ne se conforment pas à ces normes,

de plus en plus vers le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les autres genres (ballet et pastorale) autorisent une conclusion par des danses instrumentales tandis que le chœur de réjouissance est remis au début du divertissement final, désormais dominé par des ariettes et des solos de danse pour les vedettes de la troupe.

La carrière de Rameau se développe dans cette période où la tragédie en musique subit la pression des genres plus légers, lesquels empruntent à leur tour aux théâtres de la Foire et aux Italiens (entre autres, les pratiques de la contredanse et du vau-deville). Si les fins des deux premières tragédies de Rameau respectent les normes de Lully, *Dardanus* en 1739 s'achève sur une chaconne purement instrumentale – la première tragédie depuis 1708 à se conclure ainsi. De plus, cette chaconne est précédée de danses binaires et d'une ariette, tendance propre à nombre de ballets. Les créations postérieures de Rameau, aussi bien que ses nombreuses révisions présentées à la scène, ne se conforment pas à un seul schéma, mais ont néanmoins tendance à s'achever sur des danses plutôt que sur un chœur.

Cette étude traite des questions idéologiques, esthétiques et pratiques soulevées par un changement aussi profond dans la manière de conclure un opéra.

## DEUXIÈME PARTIE. REGARDS SUR RAMEAU

### *Les relations sociales des Rameau à la lumière des archives judiciaires de la ville de Dijon* par Érik Kocevar

Les Rameau, père, fils et filles, eurent des rapports assez « particuliers » avec quelques-uns de leurs concitoyens. Le dépouillement des archives judiciaires de la ville de Dijon révèle diverses affaires assez glauques, chargées d'injures et de brutalités impliquant Jean Rameau, le père, au caractère bien trempé, ainsi que ses enfants, Jean-Philippe, Claude-Bernard et deux de leurs sœurs. Quelques affaires le prouvent, comme celle de l'orgue de Saint-Nicolas ou celle du notaire dijonnais transpercé par l'épée de Claude-Bernard, ou encore ce citoyen bastonné à coups de canne par Jean-Philippe. Pourtant, Jean Rameau et sa famille semblaient bien insérés socialement dans la capitale du duché de Bourgogne, participant activement à la vie musicale locale et entretenant des relations avec des membres de la haute bourgeoisie dijonnaise, ainsi que le prouvent les qualités des parrains et marraines des enfants Rameau.

*Rameau, Cahusac et les rituels de la franc-maçonnerie française :  
curieux parallèles entre Zoroastre et une « divulgation »  
des pratiques maçonniques de l'époque du compositeur  
par Graham Sadler*

Des décennies de recherches ont permis d'identifier la présence d'allusions à la doctrine maçonnique et à ses croyances dans de nombreux opéras de Rameau, en particulier dans les livrets écrits par Louis de Cahusac. Sur ce point, nul opéra n'égale *Zoroastre* (1749). Les références maçonniques y sont presque transparentes : thématique de lutte acharnée entre le Bien et le Mal, tonalité didactique et philosophique et allusion à l'illumination post-initiatique. Curieusement, les travaux antérieurs se réfèrent peu aux sources maçonniques datant de l'époque de Rameau. Pourtant, afin d'établir des corrélations entre opéras de Rameau et pratiques maçonniques, il semble crucial de se fonder sur des sources maçonniques contemporaines de l'époque du compositeur afin d'éviter tout risque d'anachronisme.

Partant de cette conviction, le présent article se centre sur un ouvrage inédit de l'abbé Larudan, publié à l'époque précise où Rameau et Cahusac commencent à travailler sur *Zoroastre* : *Les francs-maçons écrasés* (1747), une « divulgation » des pratiques maçonniques de cette période. Bien que l'ouvrage ait été largement condamné par les historiens de la franc-maçonnerie, sa présentation des éléments du rituel maçonnique se trouve corroborée par les catéchismes maçonniques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dès lors, le fait que certains aspects des *Francs-maçons écrasés* présentent des liens étroits avec les caractéristiques propres au livret de *Zoroastre* revêt une importance toute particulière. L'intrigue de Cahusac, qui débute avec la mort violente du roi de Bactriane et continue avec l'ascension de Zoroastre – de son statut d'initié à son rôle de « roi désigné » –, semble être une adaptation libre du rituel de la réception du Maître décrite par Larudan. En outre, *Les francs-maçons écrasés* attestent de l'utilisation, très tôt, des talismans dans le rituel maçonnique. Le vocable employé dans l'un des catéchismes publiés par Larudan souligne d'ailleurs la symbolique des talismans offerts à Zoroastre pour l'aider à surmonter les obstacles pendant son voyage initiatique.

D'autres parallèles relevés entre *Zoroastre* et *Les francs-maçons écrasés* doivent être soulignés : l'utilisation des Furies pour symboliser l'ignorance (l'antithèse des Lumières), ou encore la notion d'égalité, si chère à la loge maçonnique – et sur laquelle Larudan insiste – qui inspire de façon notable la pantomime du ballet figuré final dans lequel Zoroastre invite les timides Bergers et Pâtres à pénétrer dans le Temple de la Lumière.

Si les références aux pratiques maçonniques relevées dans *Zoroastre* se trouvent principalement dans le livret, l'écriture instrumentale et le choix de sonorités spécifiques évoquent, eux aussi à de certains égards, les rites de la franc-maçonnerie.

*Chabanon et l'héritage de Rameau*  
par Ghyslaine Guertin

« M. Rameau me fut connu, et je l'aimai; je pratique son art et respecte ses talents: je brûle du désir de contribuer en quelque sorte à sa gloire ». Cette déclaration de Chabanon, dans son *Éloge* au compositeur publié en 1764, est sans équivoque quant à ses liens avec l'homme et l'œuvre. Chabanon a suffisamment fréquenté Rameau pour décrire les traits distinctifs de son caractère. Son intérêt envers le compositeur est motivé par le plaisir que procure son œuvre et la curiosité d'en connaître les raisons. Étonné par l'enthousiasme du public lors des représentations pour *Hippolyte et Aricie*, des *Indes galantes*, ou de *Castor et Pollux*, il s'interroge sur la nature du génie du compositeur. Or, qu'en est-il de son écoute de Rameau? Que permet-elle de découvrir?

Le compositeur, violoniste, théoricien et esthéticien, reconnaît, en Rameau, l'harmoniste savant avec sa théorie des accords. Mais son écoute est davantage dirigée vers la principale caractéristique du génie du musicien qu'il considère peu connue à son époque: « le caractère entièrement neuf de ses chants, leur prodigieuse variété. » En effet c'est « le créateur de mélodies » et « le symphoniste qui chante » plutôt qu'il en peint qui inspirent Chabanon et notamment dans son analyse raisonnée sur la musique, à l'occasion de *Castor et Pollux*. Il y découvre de véritables chefs-d'œuvres de mélodie dans l'ouverture de l'opéra et les mouvements d'orchestre, dans les instruments qui chantent plus que la voix, et dans les airs de danse.

*Nicolas-Louis Le Dran (1687-1774),*  
« amateur de l'harmonie », lecteur de Rameau  
par Thomas Vernet

Au mois de janvier 1765, Nicolas-Louis Le Dran, responsable du dépôt des archives des Affaires étrangères, publie le fruit de ses travaux sous le titre *Sur les signes Do, Di, Ca, pour l'indication des accords en musique*. À travers son ouvrage, il entend réformer la sténographie de la basse continue en substituant aux chiffres, jugés trop nombreux et trop complexes, un nouveau code, plus analytique et fonctionnel, basé sur les trois seuls signes alphabétiques – *Do, Di, Ca*. Le Dran confie à plusieurs reprises que l'idée même de cette « nouvelle méthode destructive » lui fut inspirée par la lecture de la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732) de l'illustre Rameau.

De nombreux mémoires conservés au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (F Pn NAF 4543 et 4544) permettent de dépasser l'anecdote en approchant de près les sources utilisées par Le Dran. Ce riche corpus est formé à la fois de textes personnels et de nombreux extraits, recopiés et annotés, de traités contemporains choisis par Le Dran pour nourrir sa réflexion,

notamment des textes de Rameau, Levens, Clément, Roussier, Serre ou Blainville, des articles de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire de musique* de Rousseau ou encore du *Mercur de France*.

À partir de ces sources inédites, nous nous proposons de voir comment la pensée de Le Dran put être nourrie par les théories ramistes et combien celles-ci purent toucher un public d'amateurs en passant à travers le prisme d'une « science mondaine », dont l'objet était de valoriser le caractère « aimable » de la musique en favorisant une approche pratique de l'harmonie et de l'accompagnement.

### TROISIÈME PARTIE. INTERPRÉTER RAMEAU

#### *Chanter Rameau à l'époque de Gluck (1764-1785)*

par Benoît Dratwicki

Les opéras de Rameau survécurent à la mort du compositeur de vingt ans exactement. En pleine « révolution gluckiste », le répertoire ancien continue à être représenté à l'Académie royale de musique, mais dans des conditions de plus en plus éloignées de celles de sa création. Outre la réforme de l'orchestre (1767), l'inauguration de deux nouveaux théâtres à Paris et Versailles (1770) ou l'évolution de l'art chorégraphique sous l'impulsion de Noverre, c'est surtout le renouveau de la troupe de l'Opéra, dans les années 1760, qui modifie l'interprétation de Rameau. En effet, une nouvelle génération de chanteurs s'empare de la scène durant le mandat de Rebel et Francœur (1757-1767) ; formée à une autre façon de déclamer, de chanter et de jouer, elle réoriente complètement l'esthétique de l'Académie royale de musique sous le règne de Louis XVI. Arnould, Levasseur, Duplant, Legros ou Larrivée sont quelques-unes des égéries de l'époque. Les partitions de Rameau – notamment *Castor et Pollux* – sont alors partiellement remaniées pour s'ajuster aux nouvelles caractéristiques de la troupe. Notre article tente de définir les enjeux et les modalités de la représentation d'un répertoire en passe de devenir ancien, entre « restitution » et « adaptation », à l'aube du romantisme.

#### *L'esthétique et le dessein rationnel dans Hippolyte et Aricie : implications pour la représentation et la mise en scène* par Cynthia Verba

Si Rameau, dans ses écrits théoriques, ne s'exprime quasiment pas sur les valeurs du théâtre lyrique, l'analyse de ses tragédies en musique laisse envisager qu'il a conduit une réelle réflexion sur les mécanismes du spectacle. Autrement dit, on peut trouver dans ses écrits comme dans ses compositions lyriques, des suggestions

pour la représentation et la mise en scène. Cet article les identifie et étudie comment elles sont interprétées dans les représentations récentes d'*Hippolyte et Aricie* à Glyndebourne (mise en scène de Jonathan Kent). Cette production propose des perspectives particulièrement éclairantes, car elle rend hommage aux qualités expressives de la musique de Rameau, tout en s'engageant dans des stratégies susceptibles d'intéresser un public moderne souvent dérouté par les mécanismes d'un genre très national et soumis à de fortes conventions. Pourtant, Rameau lui-même a cherché à relever le défi de ce conservatisme en se montrant particulièrement inventif et en utilisant de nombreuses stratégies créatives dans chacune de ses tragédies en musique. À partir de l'examen des représentations d'*Hippolyte et Aricie* à Glyndebourne, dont les options de mise en scène peuvent faire l'objet de controverse, nous examinons les solutions envisagées par Rameau lui-même quant à la mise en scène.

*Jean-Philippe Rameau enregistré (1904-2014)*  
par Élisabeth Giuliani

L'invention du disque et le développement de l'édition phonographique correspondent assez précisément à la « redécouverte » de l'œuvre de Rameau à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Cinquante ans plus tard, l'ère du microsillon a accompagné le parcours d'artistes qui réinterprétaient le répertoire baroque.

L'examen du corpus de la production phonographique d'œuvres de Rameau (accessible à travers la collection sonore de la Bibliothèque nationale de France, les catalogues de bibliothèques et les écrits de discographie critique), internationale et plus que centenaire, propose ainsi différents angles pour observer les résonances de la culture musicale dans les médias : l'évolution dans le temps, quantitative et qualitative, de la place de l'œuvre de Rameau dans l'offre de disques, comparée à celle de ses contemporains ; l'analyse des paramètres d'une carrière phonographique par, notamment, l'étude des rééditions et des « interprétations dérivées » et la comparaison entre les productions « sur le vif » et les enregistrements ; la construction et la déconstruction de modèles pour l'interprétation de ses œuvres et l'émergence d'interprètes de référence ; la définition d'un style « français » et sa signification idéologique.

## QUATRIÈME PARTIE. AU CŒUR DES SOURCES

*Les copistes de musique en France à l'époque de Rameau*

par Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau

Les sources musicales des œuvres de Rameau restent dans leur ensemble très difficiles à dater. Qu'il s'agisse des partitions manuscrites, des inserts intégrés au fil des représentations dans les sources de production, des matériels d'orchestre, le problème de datation reste entier. Outre l'analyse des différentes éditions du livret, l'identification des mains des copistes est alors le meilleur moyen pour définir la période de réalisation des sources manuscrites à condition de connaître la période d'activité des copistes professionnels.

Si on connaît mieux désormais les noms de Lallemand et de Durand, on ne sait encore que peu de choses sur le parcours et les activités d'autres grands copistes tels que Jean-Pierre Mapatou dit Dumas, Pierre Brice ou encore François Blouquier. Quelle est leur manière de travailler, comment s'organise un atelier, comment sont-ils formés? Quels sont leurs liens avec les grandes institutions comme l'Opéra de Paris, le Concert Spirituel ou les Menus-Plaisirs du roi?

Le recensement systématique des graphies de copistes des œuvres de Rameau, effectué dans le cadre du *Catalogue thématique des œuvres musicales*, ainsi que l'établissement de la liste de leurs productions, permettent de répondre désormais en partie à ces questions. La comparaison des mains des copistes de l'ensemble des sources manuscrites musicales de Rameau, leur identification à l'aide de documents d'archives ou de lettres autographes, la codification des copistes restés anonymes et la définition des périodes d'activité de chacun d'entre eux, ont nécessité la mise en place d'une méthodologie ici présentée. Le fruit de ce travail sera mis en ligne sous la forme d'un *Dictionnaire des copistes*.

*Une source méconnue de Castor et Pollux*

par Denis Herlin

De toutes les œuvres lyriques, *Castor et Pollux* est la seule œuvre à avoir été reprise aussi tardivement. En 1754, en pleine Querelle des Bouffons, Rameau, sollicité par Rebel et Francœur, inspecteurs de l'Académie royale de musique, remanie sa tragédie créée en octobre 1737, soit dix-sept ans auparavant. S'il subsiste de nombreuses copies manuscrites de *Castor et Pollux*, jusqu'à une date récente aucune « source de production » n'avait été retrouvée. Lors du travail entrepris dans le cadre du *Catalogue thématique des œuvres musicales*, un important manuscrit présentant les caractéristiques habituelles des sources de production a été découvert dans les collections de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne. Par ses ajouts, repentirs

et interfoliations, celui-ci livre tout un pan de l'histoire de l'œuvre, de sa reprise en 1754 jusqu'à celles des années 1780. Due à deux copistes principaux, notamment Durand, officiellement rattaché à l'Académie royale de musique de Paris, cette source apporte un nouvel éclairage sur la manière dont Rameau procéda pour réviser *Castor et Pollux*, sans doute dans des délais fort rapides. À travers une analyse approfondie et détaillée des particularités de ce manuscrit, et particulièrement de plusieurs pages esquissées, il s'agit de démontrer la richesse des multiples lectures d'une source de production et l'apport qu'elle représente pour la genèse de l'œuvre, pour son histoire et pour l'évolution de l'interprétation au cours des décennies qui suivent la création.

*La réception de Rameau à Lille à travers les matériels Raparlier du fonds Decroix*  
par Thomas Soury

Bien que la carrière de Rameau se soit déroulée principalement à Paris, la province put également entendre la musique du compositeur. Le fonds Decroix conservé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France conserve notamment plusieurs matériels d'exécutions relativement complets, témoins d'une forte programmation ramiste à Lille. Dans son article sur le fonds Decroix, Élisabeth Lebeau (*Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1955, t. II) suggère que Claude-François, fils aîné Rameau, aurait donné à Decroix ces matériels afin de les faire exécuter à Lille sous la direction de Raparlier, alors directeur du théâtre de la ville. Pourtant certains fascicules datés semblent avoir été copiés dans les années 1750 bien avant le directorat de Raparlier. Quel est donc le parcours de ces matériels ? Pour quelles institutions ont-ils servi ? Sont-ils fidèles aux représentations que donne à la même époque l'Académie royale de musique de Paris ? Qui étaient ces interprètes dont le nom apparaît sur la couverture de chaque partie ?

Grâce à une étude minutieuse de ce corpus notamment sur les mains des copistes, les différentes mentions d'interprètes, le choix des œuvres, nous nous proposons dans cet article d'éclairer plus finement la vie musicale lilloise de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et ainsi mieux percevoir la diffusion de la musique de Rameau en dehors de Paris.

*Decroix et sa collection des œuvres de Rameau*  
par Laurence Decobert

La collection des œuvres de Rameau réunie par Jacques-Joseph-Marie Decroix (1746-1826) reste encore aujourd'hui « l'un des beaux bijoux du département de la Musique de la Bibliothèque nationale », comme l'écrivait Élisabeth Lebeau en 1955 dans le premier article présentant cet ensemble exceptionnel. Cette collection de près d'une centaine de pièces, pour la plupart manuscrites, entrée en 1843 à la

Bibliothèque royale, restait mal connue jusqu'aux travaux récents sur les éditions des œuvres musicales de Rameau (*Opera omnia*, sous la direction de Sylvie Bouissou) et sur le *Catalogue thématique* élaboré par Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et Denis Herlin. Ces recherches ont non seulement permis d'identifier une grande partie des copistes des manuscrits, de Nicolas-Antoine Bergiron de Briou à Decroix lui-même, en passant par Pierre Montan Berton, les copistes de l'Académie royale de musique et ceux du Concert de Lille, mais surtout d'analyser la place de ces manuscrits parmi l'ensemble des sources. Une approche globale de cette collection prenant en compte ces nouvelles découvertes permet aujourd'hui de mieux comprendre la démarche qui fut celle de Decroix, inlassable « collecteur » de tous les fragments qui pouvaient subsister, jusque dans les papiers du fils de Rameau après sa mort, et qu'il recopiait souvent lui-même. De la même manière qu'avec Voltaire dont il était un fervent admirateur et pour lequel il collabora activement à la fameuse édition de Kehl, il avait l'intention de lancer une souscription pour éditer l'intégralité des œuvres de Rameau. Ce projet ne vit pas le jour, mais en raison de la clairvoyance des héritiers de Decroix, la plus grande – du moins la plus précieuse – partie de cette collection fut transmise à la postérité grâce au don à la Bibliothèque royale. C'est cette démarche que nous tentons de reconstituer en précisant la chronologie et la logique de formation de la collection en nous appuyant sur les recherches les plus actuelles.

## CINQUIÈME PARTIE. ENJEUX THÉORIQUES

### *Un théoricien pour notre temps* par Thomas Christensen

Il y a environ vingt ans, j'ai publié la première étude majeure en anglais sur la théorie de Rameau (*Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993). À l'époque, même les auteurs les plus conciliants à l'égard de Rameau avaient souvent une représentation quelque peu caricaturale de certaines notions de sa théorie de la musique, obscurcies par les préjugés d'une naïveté scientifique remontant à ses conflits avec Rousseau et d'Alembert. Dans cet ouvrage, j'ai cherché à réhabiliter l'image de Rameau comme celle d'un penseur tout à fait original et sérieux, l'un de ceux dont les idées, nombreuses, ne peuvent être comprises qu'à travers le dialogue et le débat, comme d'ailleurs beaucoup de figures intellectuelles de son époque.

J'utilise cette étude pour montrer que certains éléments empiriques développés dans ses écrits, à propos de la basse fondamentale, du corps sonore, des théories sur

la génération harmonique et du traitement des dissonances, des modèles de tonalité et des cadences, s'inspirent de notions contemporaines tirées des sciences naturelles, de la philosophie, de l'esthétique et de la psychologie.

Si je ne m'attribue pas le mérite de ce constat, je me réjouis d'observer que beaucoup d'autres musicologues – en Amérique du Nord et en France – ont continué à explorer les racines culturelles de la théorie musicale de Rameau et ont reconnu l'extraordinaire niveau de sophistication de ses arguments. Les travaux qui ont suivi ont considérablement enrichi notre compréhension du compositeur et, à l'évidence, de sa musique. Plus personne ne présenterait aujourd'hui – comme l'a fait Cuthbert Girdlestone – les développements théoriques de Rameau sur la musique comme dénués de pertinence et mineurs par rapport à l'ensemble de son travail de composition. Au contraire, j'arguerais du fait qu'il existe beaucoup d'affinités et de corrélation entre son travail de théoricien et de compositeur.

Parmi les arguments théoriques les plus incisifs avancés par Rameau, nombreux sont ceux qui font l'objet d'un intérêt renouvelé et d'une attention toute particulière de la part des musicologues actuels qui portent un regard neuf sur les problèmes de la théorie tonale influencés par ses idées. Dans cet article, il s'agit de tenter de prendre la mesure de l'influence croissante de Rameau au cours des dernières décennies en tant que penseur de la musique et de proposer quelques clés de lecture, notamment comprendre comment le théoricien et musicien qu'est Rameau a pu acquérir une telle importance et une telle vitalité au *xxi*<sup>e</sup> siècle.

*Entre nature et histoire : Rameau, Rousseau et l'analyse du tétracorde des Grecs*  
par Christophe Corbier

Le tétracorde des Grecs est un aspect central (et généralement méconnu) du différend qui a opposé dans les années 1750 Rameau et Rousseau, tous deux attentifs à cet élément fondamental dans le système diatonique grec. Dans le *Dictionnaire de musique*, Rousseau place le tétracorde grec au cœur de la différence entre système moderne et système antique : les principaux articles théoriques du *Dictionnaire* font référence au tétracorde et doivent être lus en relation avec l'*Essai sur l'origine des langues*, où Rousseau établit sur des bases théoriques et historiques, à partir du tétracorde, l'opposition entre « mélodie orale » et « mélodie harmonique ».

Rousseau insiste tant sur le tétracorde grec parce qu'il y décèle la pierre d'achoppement de la théorie ramiste. En effet, du *Traité de l'harmonie* à l'*Origine des sciences*, Rameau revient constamment sur le problème du tétracorde : objet historique renvoyant à une pratique musicale révolue, le tétracorde des Grecs contrevient à un système anhistorique fondé sur le principe de l'harmonie. Tandis que le tétracorde est expliqué, dans la *Génération harmonique*, sur des bases rationalistes, l'interprétation de Rameau se modifie dans les années 1750 quand il répond aux Encyclopédistes.

Rameau est confronté à la relativité du goût et à l'évolution de la musique : désormais, la vraisemblance et l'autorité des Anciens, dénoncées par la philosophie cartésienne, occupent une place presque aussi importante que la vérité mathématique et les lois de la nature. Le tétracorde pose donc le problème de l'historicité de la musique, revendiquée par Rousseau et finalement acceptée par Rameau.

Une autre différence surgit entre les deux musiciens. Chacun développe une conception de l'histoire universelle et de l'histoire musicale dans deux textes qui se répondent : les *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* et l'*Essai sur l'origine des langues*. Leur différence doit être étudiée à la lumière des recherches et des débats historiographiques de leurs contemporains et en prêtant attention aux sources antiques et modernes mobilisées de part et d'autre. Il apparaît alors que ce que l'on qualifie parfois de « délire » rationaliste et mystique chez le dernier Rameau se fonde sur des raisonnements légitimes quand on les replace au sein de leur contexte intellectuel.

L'art de la basse fondamentale *de Rameau* :  
*pratique et pédagogie raisonnées de la composition harmonique*  
par Isabelle Rouard

*L'art de la basse fondamentale* est un ouvrage pratique et pédagogique qui reflète l'enseignement dispensé par Rameau vers 1737. Cette méthode applique la notion de basse fondamentale (moyen de générer et de classer les accords) à la régulation de l'enchaînement des accords : un même principe régit donc les simultanés et les successions (sens « vertical » et « horizontal » de l'écriture).

Rameau tente de codifier les successions d'accords en utilisant une hiérarchie d'intervalles qui découle du principe de la résonance du corps sonore. La structure de l'ouvrage est calquée sur celle du langage harmonique lui-même, du simple au complexe, ce qui fournit en outre une excellente progression pédagogique. Les explications des nombreux exemples musicaux composés par Rameau figurent parmi les premiers textes d'analyse musicale jamais écrits, et nous introduisent en quelque sorte dans son « atelier » de compositeur.

Cette étude propose une mise en perspective de *L'art de la basse fondamentale* avec les ouvrages théoriques publiés de Rameau, particulièrement la *Génération harmonique* (1737) qui lui sert d'arrière-plan théorique, et le *Code de musique pratique* (1760), pour ses prolongements pédagogiques.

*La Démonstration du principe de l'harmonie face à ses Mémoires (1749-1750) :*  
*enjeux nouveaux d'une démonstration, entre mise en pièces et mise en scène*  
par Nancy Diguierher-Mentelin

En 1750, la publication de la *Démonstration du principe de l'harmonie* marque un tournant décisif dans la carrière intellectuelle de Rameau dont le rapport à la

théorie bascule au gré de nouvelles orientations philosophiques. Son système de musique s'y trouve réinvesti en vertu d'une ambition démonstrative inédite, littéralement à l'affiche de cet ouvrage: il ne s'agit pas seulement de publier, mais de faire massivement approuver le *Mémoire* académique qu'au moment de sa mise sous presse Rameau a rebaptisé sous ce titre, *Démonstration du principe de l'harmonie*, avec une hardiesse qui fera l'objet de toutes les critiques.

Le projet de cette étude est d'éclairer les enjeux d'une telle bascule dans la trajectoire théorique du compositeur. Quelque peu délayés dans la condamnation générale faite à ses prétentions démonstratives, ces enjeux propres s'avèrent accessibles à l'examen des deux versions manuscrites connues à ce jour du *Mémoire* dont Rameau a donné lecture, en 1749, à l'Académie des sciences. La mise en regard de ces *Mémoires* fait apparaître la genèse extrêmement riche de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, et révèle la profonde cohérence d'une rebaptisation si controversée. Le texte publié n'est en effet que la partie émergente d'un échange intellectuel d'une très grande fécondité qui a réuni, autour de ces manuscrits et de la visée théorique nouvelle que Rameau y attachait, les interventions respectives de Diderot et de d'Alembert. À l'heure même du lancement de l'*Encyclopédie*, cette double collaboration donne à voir, derrière l'épisode isolé de la publication de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, un « moment 1749 » à plusieurs voix: Diderot et d'Alembert y ont tous deux pris une part importante, intervenant tantôt au soutien des intérêts que Rameau se découvre, tantôt en leur magistrale défaveur. Au cœur de ces échanges, par-delà le projet théorique initial du compositeur, se tient ainsi une ambition démonstrative très caractérisée, qui se déclare aux côtés de Diderot et qui résiste aux prescriptions de d'Alembert, pour les besoins de cette cause spécifiquement musicienne à laquelle, désormais, Rameau dédie ses écrits.

#### SIXIÈME PARTIE. MÉTHODES D'ANALYSE ET INTERDISCIPLINARITÉ

##### *L'influence de la linguistique sur la théorie de la modulation développée par Rameau* par Charles Dill

Dans un essai fondateur, Cynthia Verba a retracé l'influence des traditions musico-théoriques sur la théorie de la modulation développée par Rameau. La présente contribution part de ces travaux pour étudier comment ses idées font appel à certaines convictions relatives au langage.

C'est d'ailleurs souvent dans le contexte de l'analyse du langage que Rameau a abordé le thème de la modulation à travers ses commentaires sur la scansion dans

le *Traité de l'harmonie*, sa comparaison avec le langage dans le *Nouveau système*, et encore ses discussions sur l'harmonie, le chromatisme et le cadre textuel dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*. Tout au long de ses ouvrages, il est davantage concerné par la dimension syntaxique de la musique – c'est-à-dire, comment la modulation s'accorde avec les vers de la poésie – que par la façon dont elle s'exprime à travers le texte. Ceci fait sens, puisque son objectif théorique est d'expliquer comment les harmonies et les tonalités s'enchaînent. Toutefois, ses descriptions s'inspirent également d'un siècle de discours sur le langage et ses liens avec la musique. Une analyse des théories postcartésiennes du langage, développées à partir des années 1660 par Arnauld et Cordemoy, révèle un profond intérêt pour la manière dont la signification du langage s'exprime sur le plan syntagmatique. En musique, des auteurs comme Bacilly, Grimarest et Batteux ont été influencés par les discussions sur le langage et fortement concernés eux-mêmes par ce sujet, comme également les détracteurs les plus acharnés de la musique, dont Boileau. Le parallèle entre leurs théories du langage et la théorie de la modulation de Rameau est remarquable, aussi bien dans les termes employés que dans le choix des sujets développés.

Ces similarités permettent de mieux comprendre la représentation que se faisait le compositeur des liens entre texte et musique. Alors que ses contemporains disaient de Rameau qu'il s'attardait trop sur la musique, au détriment du texte, ses écrits sur la modulation révèlent au contraire que ses convictions sur la musique et le langage étaient en phase avec celles du public. Ici réside l'aspect radical de sa théorie de la modulation.

*Évolutions du langage et mutations formelles : l'architecture harmonique  
des tragédies en musique de Rameau représentées par  
l'Académie royale de musique de 1733 à 1757*  
par Rémy-Michel Trotier

Cinq des opéras de Rameau s'inscrivent dans une tradition déjà ancienne de la tragédie, d'abord littéraire, puis à machines et en musique. Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle français, les spécificités matérielles de la production des spectacles ont induit une remarquable permanence des modèles dramatiques : les tragédies en musique de Rameau, produits de la fin de ce système, partagent nombre de traits communs avec celles représentées au siècle précédent, lorsque le genre était naissant.

Passéistes dans leur conception dramatique, ses opéras sont au contraire tournés, dans leur mise en œuvre musicale, vers l'avenir. Le compositeur, également théoricien, est l'inventeur d'un système de pensée musicale promis à une longue postérité ; nous nous servons encore aujourd'hui de son analyse des renversements, des cadences, et des modulations. Le renouvellement, par Rameau, de la théorie

harmonique, en faisant entrevoir des raccourcis entre des tonalités jusque-là éloignées, étend considérablement les possibilités du langage musical et de son déploiement dans les œuvres dramatiques.

Proposant des représentations graphiques permettant de visualiser l'architecture formelle des ouvrages, et s'appuyant sur des exemples pris dans les quatre grandes tragédies en musique représentées du vivant de Rameau, cette étude montre de quelle façon, à l'intersection de deux paradigmes, les nouveautés de son écriture harmonique ont influencé la composition d'ensemble de ses œuvres, modifiant la pratique d'un pays, façonnant le goût d'une époque, caractérisant le style enfin d'un génie très particulier.

*Le développement de la critique musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle :  
autour du monologue d'Armide*  
par Béatrice Didier

Peu de monologues de l'opéra ont suscité une telle abondance de commentaires, dès sa création en raison de son succès bouleversant à commencer par *Le Cerf de la Viéville*, puis pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle où il est utilisé comme argument pour ou contre l'opéra français (Rameau contre Rousseau) ; ensuite lorsque le texte de Quinault est repris avec la musique de Gluck, le monologue revient dans l'argumentation entre Gluckistes et Piccinistes. On le retrouve encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle, brandi par Berlioz contre Castil-Blaze.

Cette étude souhaite montrer comment, à travers ces commentaires, se manifestent la diversité et l'évolution de la critique musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Diverse, elle peut provenir de critiques appartenant à des clans opposés, et ayant aussi des cultures diverses : musiciens (Rameau, Berlioz), écrivains (d'Alembert, Diderot, Rousseau), journalistes ; elle peut porter davantage sur le livret, sur la musique, sur les interprètes. Les problèmes esthétiques qu'elle soulève sont plus variés qu'on ne pourrait le croire. Les questions les plus anciennes, que ranime pourtant encore *La Harpe*, portent sur le rapprochement entre tragédie et tragédie en musique : cette tirade serait belle parce qu'elle est proche de la tragédie parlée. Cependant d'autres réflexions que cette approche générique se font jour : la question essentielle à l'opéra du rapport entre texte et musique – notamment dans les écrits de Garcin, Diderot, Burney – rebondit quand la musique de Gluck se substitue à celle de Lully, sur les mêmes paroles de Quinault. Enfin la réflexion sur le sublime et le bouleversement qu'il provoque montrerait comment on passe d'une critique qui consiste essentiellement à voir si une œuvre répond à l'observation des règles, à une critique essentiellement sensible aux moments et à la brusque irruption du génie. Évolution du classicisme au romantisme ? Ce n'est pas si simple ; il y a des critiques qui restent fixés vers le passé, tandis que d'autres, presque contemporains, vont de l'avant. À

travers les remous cependant, la critique musicale s'affirme de plus en plus comme un genre littéraire qui a ses difficultés, mais aussi ses réussites propres.

*La théorie de Rameau: un outil d'analyse?*

par Raphaëlle Legrand

Rameau est un des rares créateurs à avoir laissé, dans la musique comme dans la théorie, des œuvres d'égale importance. Il est donc tentant d'analyser la musique de Rameau à l'aide de son système. Une telle démarche se heurte cependant à certaines difficultés, dues pour beaucoup à l'évolution de la théorie ramiste durant plus de quarante ans, notamment en ce qui concerne la terminologie. Par ailleurs, Rameau n'écrit pas ses traités pour décrire son propre langage (comme le fera un Messiaen, par exemple). Si la démarche de Rameau est globalisante – il veut découvrir les fondements scientifiques de son art –, elle se situe dans la pratique à de nombreux niveaux: spéculatif, philosophique, mathématique, mais aussi pédagogique, tant pour la composition que pour l'accompagnement. Dans cette dernière perspective, les recommandations adressées aux apprentis musiciens ne s'appliquent pas nécessairement au langage complexe de l'auteur. La forme hétérogène du *Traité de l'harmonie*, en quatre livres passant de la théorie la plus abstraite à une méthode de basse continue, est bien représentative de cette multiplicité d'approches; ainsi, l'interdisciplinarité est au cœur même de la théorie.

Entre démonstration et prescription, qui occupent l'essentiel de l'œuvre théorique de Rameau, apparaissent çà et là quelques analyses musicales, parmi les premières dans le sens moderne de l'acception: le *Laboravi* dans le *Traité de l'harmonie*, le monologue d'*Armide* de Lully dans le *Nouveau système*, les *Observations sur notre instinct pour la musique* et le *Code de musique pratique*. Ces analyses sont d'ailleurs élaborées en guise d'arguments à l'appui de discussions, et peuvent de ce fait varier d'un ouvrage à l'autre. Ailleurs, Rameau n'évoque sa propre musique qu'avec parcimonie. Si ces analyses nous sont de précieux modèles, c'est de la théorie elle-même, plus largement, qu'il faut s'inspirer pour analyser Rameau.

Dans cette étude, nous proposons des analyses de quelques extraits du dernier acte de *Castor et Pollux* (1737) en nous fondant sur des outils ramistes, notamment pour l'identification des accords et des cadences. Il s'agit moins de synthétiser la pensée de Rameau pour forger des instruments *ad hoc* que de tenter de comprendre la multiplicité des points de vue afin d'explorer, d'un seul mouvement, la richesse de la théorie et celle de la musique.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i> .....	5
<i>Crédits photographiques</i> .....	6
<i>Introduction</i>	
Sylvie BOUSSOU .....	7
<i>Table des abréviations et sigles</i> .....	9
<i>Numérotation des œuvres dans le Catalogue thématique</i> .....	11

### Première partie

#### RAMEAU FACE AUX THÉÂTRES

<i>Rameau ou les virtualités d'une musique de l'œil</i> par VINCENT DOROTHÉE.....	17
<i>La résistance de Rameau à la réforme dramatique de Voltaire dans Le Temple de la Gloire</i> par JULIEN DUBRUQUE .....	39
<i>Rameau et les théâtres de la Foire : nouvelles perspectives</i> par BERTRAND POROT.....	51
<i>Les parodies de Favart : entre la Foire et l'Académie royale de musique</i> par FLORA MELE .....	69
<i>Comment terminer un opéra ?</i> par REBECCA HARRIS-WARRICK.....	87

## Deuxième partie

## REGARDS SUR RAMEAU

<i>Les relations sociales des Rameau à la lumière des archives judiciaires de la ville de Dijon</i> par ÉRIK KOCEVAR.....	105
<i>Rameau, Cabusac and the Rituals of French Freemasonry: curious parallels between Zoroastre and a contemporary masonic « Exposure »</i> par GRAHAM SADLER.....	117
<i>Chabanon et l'héritage de Rameau</i> par GHYSLAINE GUERTIN.....	133
<i>Nicolas-Louis Le Dran (1687-1774), « amateur de l'harmonie » et lecteur de Rameau</i> par THOMAS VERNET.....	143

## Troisième partie

## INTERPRÉTER RAMEAU

<i>Chanter Rameau à l'époque de Gluck (1764-1785)</i> par BENOÎT DRATWICKI.....	157
<i>Aesthetics and Rational Design in Rameau's Hippolyte et Aricie: Implications for Performance and Production</i> par CYNTHIA VERBA.....	181
<i>Jean-Philippe Rameau enregistré (1904-2014)</i> par ÉLIZABETH GIULIANI.....	199

## Quatrième partie

## AU CŒUR DES SOURCES

<i>Les copistes de musique en France à l'époque de Rameau</i> par SYLVIE BOUISSOU et Pascal DENÉCHEAU .....	215
<i>Une source méconnue de Castor et Pollux</i> par DENIS HERLIN.....	255
<i>La réception de Rameau à Lille à travers les matériels de Raparlier du fonds Decroix</i> par THOMAS SOURY.....	271
<i>Decroix et sa collection des œuvres de Rameau</i> par LAURENCE DECOBERT.....	291

## Cinquième partie

## ENJEUX THÉORIQUES

<i>A Theorist for our Times</i> par THOMAS CHRISTENSEN .....	329
<i>Entre nature et histoire : Rameau, Rousseau et l'analyse du tétracorde des Grecs</i> par CHRISTOPHE CORBIER.....	345
<i>L'art de la basse fondamentale de Rameau, pratique et pédagogie raisonnées de la composition harmonique</i> par ISABELLE ROUARD.....	367
<i>La Démonstration du principe de l'harmonie face à ses Mémoires (1749-1750) : enjeux nouveaux d'une démonstration, entre mise en pièces et mise en scène</i> par NANCY DIGUERHER-MENTELIN.....	381

## Sixième partie

## MÉTHODES D'ANALYSE ET INTERDISCIPLINARITÉ

<i>The Influence of Linguistics on Rameau's Theory of Modulation</i> par CHARLES DILL .....	397
<i>Évolutions du langage et mutations formelles: l'architecture harmonique des tragédies en musique de Rameau représentées par l'Académie royale de musique de 1733 à 1757</i> par RÉMY-MICHEL TROTIER .....	409
<i>Le développement de la critique musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle: autour du monologue d'Armide</i> par BÉATRICE DIDIER .....	431
<i>La théorie de Rameau: un outil d'analyse?</i> par RAPHAËLLE LEGRAND.....	447
<i>Résumés</i> .....	465
<i>Abstracts</i> .....	483
<i>Bibliographie</i> .....	501
<i>Index des noms de personnes</i> .....	529

« Artiste philosophe », pour reprendre l'expression de d'Alembert, Jean-Philippe Rameau a voué toute son énergie à son art et à ses fondements théoriques au risque d'être stigmatisé, critiqué, adulé, vilipendé ou sacralisé dans un processus irrationnel probablement réservé aux seuls grands génies de l'Histoire. À travers les articles qui forment ce volume, l'art et la science se mêlent étroitement comme pour rendre hommage à celui qui, toute sa vie, a voulu les unir et les nourrir mutuellement en plaçant obstinément la musique au cœur des débats intellectuels européens – en véritable père de l'interdisciplinarité.

### Sommaire

**I. Rameau face aux théâtres.** — SYLVIE BOUISSOU, Introduction. — VINCENT DOROTHÉE, Rameau, ou les virtualités d'une musique de l'œil. — JULIEN DUBRUQUE, La résistance de Rameau à la réforme dramatique de Voltaire dans *Le Temple de la Gloire*. — BERTRAND POROT, Rameau et les théâtres de la Foire : nouvelles perspectives. — FLORA MELE, Le cas des parodies de Favart : entre la Foire et l'Académie royale de musique. — REBECCA HARRIS-WARRICK, Comment terminer un opéra ? — **II. Regards sur Rameau.** — ÉRIK KOCEVAR, Les relations sociales des Rameau à la lumière des archives judiciaires de la ville de Dijon. — GRAHAM SADLER, Rameau and the rituals of French freemasonry : curious parallels between Zoroastre and a contemporary masonic « Exposure ». — GHYSLAINE GUERTIN, Chabanon et l'héritage de Rameau. — THOMAS VERNET, Nicolas-Louis Le Dran (1687-1774), « amateur de l'harmonie », lecteur de Rameau. — **III. Interpréter Rameau.** — BENOÎT DRATWICKI, Chanter Rameau à l'époque de Gluck (1764-1785). — CYNTHIA VERBA, Aesthetics and rational design in Rameau's *Hippolyte et Aricie* : implications for performance and production. — ÉLIZABETH GIULIANI, Jean-Philippe Rameau enregistré (1904-2014). — **IV. Au cœur des sources.** — SYLVIE BOUISSOU ET PASCAL DENÉCHEAU, Les copistes de musique en France à l'époque de Rameau. — DENIS HERLIN, Une source méconnue de *Castor et Pollux*. — THOMAS SOURY, La réception de Rameau à Lille à travers les matériels de Raparlier du fonds Decroix. — LAURENCE DECOBERT, Decroix et sa collection des œuvres de Rameau. — **V. Enjeux théoriques.** — THOMAS CHRISTENSEN, A Theorist for our Times. — CHRISTOPHE CORBIER, Entre nature et histoire : Rameau, Rousseau et l'analyse du tétracorde des Grecs. — ISABELLE ROUARD, *L'art de la basse fondamentale* de Rameau, pratique et pédagogie raisonnées de la composition harmonique. — NANCY DIGUERHER-MENTELIN, *La Démonstration du principe de l'harmonie* face à ses *Mémoires* (1749-1750) : enjeux nouveaux d'une démonstration, entre mise en pièces et mise en scène. — **VI. Sixième partie : méthodes d'analyse et interdisciplinarité.** — CHARLES DILL, The influence of linguistics on Rameau's theory of modulation. — RÉMY-MICHEL TROTIER, Évolutions du langage et mutations formelles : l'architecture harmonique des tragédies en musique de Rameau représentées par l'Académie royale de musique de 1733 à 1757. — BÉATRICE DIDIER, Le développement de la critique musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle : autour du monologue d'Armide. — RAPHAËLLE LEGRAND, La théorie de Rameau : un outil d'analyse ?

ISBN 978-2-35723-082-8



Société Jean-Philippe Rameau



Prix France : 26,50 €