

Peintures musicales sans frontières

C'est bien le son de l'attente. Trois appels ascendants de fanfare inaugurent l'Ouverture, avec une telle force et une telle assurance que l'on s'attend à voir un haut dignitaire s'avancer sur la scène d'un instant à l'autre. Les premiers violons enchaînent avec une partie rapide, un mouvement agité à 6/8, comme il est de bon ton dans une ouverture. Mais si l'auditeur avait pensé entendre alors la fugue traditionnelle, il s'est trompé : dès la deuxième mesure, tout l'orchestre fait son entrée. Et le compositeur fait ensuite se heurter le rythme ternaire qui se poursuit avec des groupes de doubles-croches aux violons.

Georg Philipp Telemann a toujours été l'homme des surprises. Dans l'Ouverture de sa suite d'orchestre *Les Nations* – sans doute composée à l'occasion d'une des « célébrations de la délégation des commerçants de Hambourg » (« *Jubelfeiern der Hamburgischen Handlungs-Deputation* ») –, il montra au grand public qu'il se libérait de la tradition et travaillait déjà dans le style galant, très mélodique. Il se servait en même temps de ce qu'on appelait le style français, qu'il connaissait depuis son enfance grâce à la chapelle de la cour de Hanovre, bien avant d'être allé lui-même à Paris. Dès 1718, il faisait l'éloge de cet orchestre, dans le style fleuri de son temps : « Ici, le noyau le meilleur de la science française s'est épanoui en un arbre élancé et un fruit des plus mûrs ».

Le style français était cependant lui-même un amalgame. Le « goût mêlé » faisait fusionner des éléments français et italiens, ce qui convenait très bien Telemann. Il n'aimait pourtant pas seulement les musiques française et italienne, mais aussi la musique populaire polonaise, que l'on ne connaissait avant lui en Allemagne qu'au mieux dans ses grands traits. Telemann ne fit donc pas que suivre la mode, il influença lui-même le style de son époque.

Les mouvements qui suivent l'Ouverture révèlent eux aussi en Telemann un Européen avant la lettre. Il attribue à certaines nations des traits de caractère – nous dirions sans doute aujourd'hui des stéréotypes – comme la nonchalance et la solidité des Suisses ou encore la passion des Portugais. Les Turcs s'avancent dans un bruit de bottes, avec les roulements de tambour des janissaires, et pour les Moscovites, les cloches du Kremlin sonnent sur un ostinato de basse pendant trente-quatre mesures – sans être impressionnées le moins du monde, ni dans le rythme ni dans l'harmonie, par la ligne syncopée des violons. Ces descriptions de caractéristiques étaient très appréciées à l'époque, même si l'on ne saurait dire avec certitude si ce fut Telemann qui intitula cette œuvre *Les Nations*.

En ce qui concerne la suite d'orchestre dite *La Putain*, il n'est pas même sûr qu'elle soit de la main de Telemann. Cela ne tient pas à la frivolité de son sujet. Telemann avait un grand sens de l'humour ; il aurait été tout à fait capable de citer, dans la partie rapide de l'Ouverture, la rengaine « *Ich bin so lang bei dir nit g'west* » (« Ça fait si longtemps que j'ai pas été avec toi »). Les rythmes de danse ont un caractère fruste qui convient à une compagnie de paysans s'appêtant à faire la fête à la kermesse du village. On ignore si la gaucherie de cette suite était la plaisanterie d'un génie ou si un imitateur a trébuché en essayant de marcher dans ses traces musicales.

Les deux airs tirés de l'opéra de Telemann *Orpheus oder Die wunderbare Beständigkeit der Liebe* (*Orphée, ou la merveilleuse constance de l'amour*) nous entraînent dans un tout autre univers de sentiments. Ils abordent le mythe dans une perspective inhabituelle, à partir du point de vue d'Orasia, reine de Thrace. Elle a jeté son dévolu sur le chanteur dont elle fait disparaître la femme, Eurydice. L'air « C'est ma plus chère envie » nous fait entendre l'espoir naissant d'Orasia de conquérir Orphée. La mélodie flatteuse, subtilement ornée, nous laisse deviner à quel point la reine est éprise. Et comme l'amour d'Orphée pour Eurydice perdure au-delà de la mort, Orasia le fait assassiner lui aussi – pour apprendre ensuite que même les ombres des deux morts restent encore liées l'une à l'autre. Son air calme « Hélas ! Quels soupirs me répondent », seulement accompagné par le continuo, est la dernière expression, poignante, d'une tendresse pour laquelle il n'y avait de place ni dans la vie ni dans la mort.

La cantate *Le Berger fidèle* de Jean-Philippe Rameau est également écrite pour un petit ensemble et emprunte, elle aussi, son sujet à la mythologie grecque. Le berger Myrtil apprend que sa bien-aimée Amarillis doit être immolée à la déesse Diane. Il se lamente : « Par un horrible sacrifice / Peux-tu briser des nœuds si doux ? » Et Rameau crée un contraste en musique dans un espace minimal : Myrtil vient à peine de soupirer sur les nœuds de l'amour que les instruments interviennent soudain avec un brusque *staccato* en *la* mineur, avec un *fa* dissonant par-dessus, pour représenter le sacrifice. L'histoire se conclut bien sûr par une fin heureuse, comme le voulait le goût de l'époque : Myrtil s'offre à mourir à la place d'Amarillis, ce qui émeut tant la déesse qu'elle leur fait grâce à tous deux.

Lorsque Telemann séjourna à Paris en 1737 et 1738, Rameau était à l'apogée de sa gloire. Il n'était certes pas incontesté, avec sa façon par trop radicale de ne tenir aucun compte des conventions musicales. Depuis quelques années, une querelle faisait rage entre les tenants de la tradition et les partisans d'une musique plus moderne. Tandis que ces derniers s'enthousiasmaient pour l'abondance des modulations et des dissonances dans la musique de Rameau, ces innovations étaient précisément ce qui paraissait du bruit aux oreilles des traditionnalistes.

On ignore si les deux compositeurs se sont rencontrés à Paris. Telemann a très probablement assisté à une représentation de l'opéra de Rameau *Castor et Pollux*, créé peu de temps après son arrivée. On sait en outre qu'il a fréquenté l'opéra à Paris, car il écrivit plus tard que la chapelle de la cour d'Eisenach – où il avait été maître de chapelle de 1709 à 1712 – avait « surpassé l'orchestre de l'opéra parisien, si célèbre, que j'ai entendu il y a peu de temps ». Plusieurs années encore après sa visite, il s'entretint par lettres avec Carl Heinrich Graun, son collègue de Berlin, sur la manière française de composer, et en particulier sur celle de Rameau, se montrant grandement séduit par la capacité à varier les rythmes : « Les changements de mesure ne posent aucune difficulté aux Français. Tout s'échappe l'un après l'autre, comme du vin de champagne ».

La suite de mouvements tirés du ballet héroïque *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* révèle toute la richesse inventive de Rameau. On y entend littéralement la magnificence imposante d'une soirée de ballet à Paris, avec des costumes spectaculaires, avec des Muses et des Grâces, des satyres et des figures allégoriques. L'Ouverture, il est vrai, commence avec une certaine retenue. Les douces pédales des altos et des bassons font entrevoir un lever de soleil méditerranéen, comme si Rameau voulait situer géographiquement la pièce. L'intrigue – lâchement nouée – repose en effet sur la mythologie égyptienne. Dans la partie rapide, le compositeur allume un feu d'artifice de virtuosité. Son écriture innove en cela qu'il ne fait pas seulement intervenir les instruments à vent pour enrichir la sonorité de l'orchestre, mais en leur donnant une fonction concertante.

Telemann aurait peut-être révisé son jugement sur l'orchestre de Paris s'il l'avait entendu dix ans plus tard. Rameau en améliora en effet le niveau en imposant aux cordes de jouer nombre de traits techniques, des pizzicatos, des doubles cordes ou des glissandos, augmentant sans cesse ses exigences. Un ensemble instrumental se développa ainsi qui fut en mesure de rendre justice à son langage musical multiforme, à une musique qui reste jusqu'à nos jours emblématique du baroque français. Les temps où certains la qualifiaient de bruit et de raffut sont passés depuis longtemps.

© **Verena Fischer-Zernin 2017**
(traduction **Laurent Cantagrel**)