

Jean-Philippe Rameau et la musette ou le loup dans la bergerie

Jean-Christophe MAILLARD *

La musette est une petite cornemuse à soufflet, utilisée en France du dernier tiers du XVI^e siècle jusqu'à sa disparition progressive dans les années 1780¹. On l'a vue dans les fêtes galantes de [Watteau](#), [Boucher](#) et [Lancret](#), ou dans les natures mortes de [Chardin](#), [Vallayer-Coster](#), [Delaporte](#) et [Oudry](#)². On a entendu les parodies qu'en ont fait les clavecinistes, jolies mélodies lancinantes accompagnées d'une basse en ostinato. Les collectionneurs se sont réjouis d'en posséder, les musées ont cherché à mettre en valeur sa beauté purement décorative, la délicatesse de sa facture et la richesse de ses matériaux. On l'a longtemps assimilée à un gracieux jouet musical, aux ressources très pauvres. « Entièrement dénuée d'expression et trop vouée à l'exécution de morceaux d'un art rudimentaire », selon Constant Pierre qui n'en avait pourtant jamais entendue³, la musette est longtemps resté une belle inconnue, instrument momifié et obsolète.

En partant de ce principe, on est en droit de se demander les raisons qui ont pu pousser Rameau à employer un tel instrument dans douze de ses productions lyriques : un savant théoricien, épris de science et de nouveauté, méchamment critiqué par ses contemporains pour la prétendue complexité de ses œuvres, serait venu se compromettre dans l'univers lénifiant et ignare des petits bergers et des moutons toilettés. Un diable de savoir et de raffinement dans le bénitier de la pureté naïve ou plutôt, contexte oblige, un loup tombé dans une bergerie innocente et inculte ?

Les jugements ont pu s'affiner, voire se transformer totalement depuis les quelques décennies où l'on peut réentendre des musettes dans divers contextes, dont celui du répertoire lyrique. Les recherches ont montré que la musette a connu une lente évolution⁴. À partir des modèles de la tradition populaire, on a d'abord eu l'idée de concentrer le bourdon en un cylindre trapu aux perces multiples, se reliant les unes aux autres de manière à obtenir en raccourci trois ou quatre tuyaux qui seraient sinon allés se nicher sur les épaules du musicien. Ce fut ensuite le tour du soufflet, reprenant le principe en miniature de celui qui alimente en air les orgues. La perce cylindrique du chalumeau mélodique lui conférant un son adouci, la musette s'est rapidement associée aux autres instruments à danser de la classe aisée et de l'aristocratie. Avec les recherches des Hotteterre et des Philidor au milieu du XVII^e siècle, elle a connu des mutations analogues à celles que connurent, par le biais des mêmes musiciens-facteurs, les flûtes, les hautbois et les bassons. À l'époque de Lully, elle était partie prenante de l'orchestre royal et s'apparentait à ces instruments qu'on appelle aujourd'hui *baroques*. Instrument au timbre doux et raffiné, elle jouait déjà avec un chromatisme presque total, exploitait la technique particulière de l'articulation par doigté fermé, qui lui conférait un phrasé comparable en expressivité à celui des flûtes et des hautbois.

LA MUSETTE À L'OPÉRA

L'esthétique de la musique baroque, notamment dans l'opéra français, se fonde largement sur la peinture des caractères : dans ce contexte d'imitation, ou de représentation de la nature, l'emploi de la musette contribue à celle de la pastorale et de la vie champêtre. D'autres archétypes appartiennent eux aussi à la palette du musicien : l'évocation de la tempête, des Enfers, de la guerre, du triomphe, de la liesse populaire, de la ferveur religieuse par exemple. S'il faut admettre que notre instrument, par conséquent, dispose d'un rôle limité dans son pouvoir évocateur, l'importance donnée à cette rusticité sublimée, tant dans l'opéra que dans le contexte artistique en général, est tellement primordiale qu'il risque bien de bénéficier d'une place de choix dans l'éventail sonore de la musique

scénique du temps : « la musette, instrument pastoral par excellence, connaît en ce siècle de vogue pour la bergerie une faveur exceptionnelle », affirme Jérôme de La Gorce⁵. Chez les prédécesseurs de Rameau, le contexte est clairement défini. Selon les règles assises par Lully, une tragédie lyrique se divise en cinq actes et un prologue, chaque acte possédant un divertissement se référant aux fameux caractères musicaux que nous venons d'évoquer partiellement. La musette intervient donc presque inévitablement dans un divertissement pastoral, ou encore dans un prologue. L'ordonnance de la scène où la musette intervient est souvent réglée selon le principe d'un air instrumental, suivi d'un air chanté et/ou d'un chœur. Suivent diverses danses où la musette peut encore intervenir, l'intervention de l'instrument restant malgré tout relativement bref. Lorsqu'une scène pastorale intervient dans un opéra-ballet, la situation dramatique peut se montrer plus lâche, et les interventions instrumentales plus abondantes, mais le contexte reste le même : on cherche une musique douce, naïve et « naturelle », donc dépourvue d'artifices et de contrastes trop surprenants. À l'apparition des musettes se font alors entendre des mélodies de caractère tendre, souvent d'un ambitus resserré, ou aux lignes mélodiques conjointes, dans un tempo modéré et bien sûr accompagné du fameux bourdon caractérisé par un ostinato de tonique ou de dominante.

Marche pour les Bergers
à l'air.
Violon.
et deux Musettes.
B. C.
Bassons imitant la Cornemuse.

Marin Marais, *Sémélé* (IV,2), Paris, Auteur, Hurel, Foucaut, 1709, p. 199,
© Bibliothèque nationale de France.

Dans ce premier exemple, la musette est expressément indiquée par Marin Marais : il n'en est pas de même dans cette scène de Colin de Blamont. A-t-on affaire à une scène de « musette sans musette » ? L'instrument est ici parodié, comme on peut le faire aussi lorsqu'on imite les sonneries de trompette ou les fanfares de trompe de chasse... mais l'Académie Royale de Musique se sent-elle obligée d'opérer ainsi des restrictions budgétaires ? À moins que l'auteur tienne absolument à ce que cet instrument occasionnel (tout comme le sont le cor et la trompette) ne figure pas dans la nomenclature générale ?

Gay. **PREMIERE MUSETTE.** FIN.

BASSONS.

BASSE CONTINUE.

François Collin de Blamont, *Les Fêtes grecques & romaines* (III,3),
Paris, Ballard, 1723, p. 228
© Bibliothèque nationale de France.

Cet exemple d'un air fort connu en son temps, de surcroît présent dans nombre de recueils de musette dont la célèbre [Méthode pour la musette](#) de Jacques Hotteterre le Romain, soulève une question récurrente : peut-on mettre une musette là où elle n'est pas indiquée ? Les interprètes actuels n'oseraient trancher, et en une ajouter ici. L'interrogation reste ouverte, et on verra que si plusieurs solutions s'offrent aux musiciens d'aujourd'hui, il est difficile de décider quelle est la « bonne », si tant est qu'il y en ait une.

RAMEAU ET LA MUSETTE

Michel Pignolet de Montéclair triomphait, en 1732, avec son opéra tiré des Écritures, *Jephté*. Rameau n'avait pas manqué d'être impressionné par les couleurs variées et brillantes de cette très belle production dont le succès s'avéra durable pour l'époque. *Jephté* avait largement conforté le désir de Rameau de se consacrer enfin à la composition d'ouvrages lyriques. Il n'est pas étonnant d'y trouver une scène pastorale où les musettes occupent une place particulièrement prégnante (IV,3, [pastourelles](#) et [2^e menuet](#)), et il est probable que notre compositeur y fut sensible.

D'ailleurs, celui-ci était déjà très certainement connaisseur en la matière : hormis le fait qu'il avait largement œuvré pour les théâtres de foire, où la musette apparaissait assez souvent, il faut savoir aussi que Rameau avait épousé la fille d'un musicien du Roi, Jacques-Siméon Mangot, affilié au corps des Hautbois et Musettes de Poitou, dénomination certes anachronique en cette époque, mais rassemblant depuis des décennies les plus brillants membres des dynasties des Hotteterre et des Philidor, versés dans la plupart des instruments en bois tourné et souvent brillants interprètes à la musette, voire auteurs de musiques pour l'instrument. Mangot était certes un personnage discret, mais son entourage professionnel l'avait forcément impliqué dans de nombreuses réalisations où intervenait la musette. D'autre part, les concerts de La Pouplinière, dont Rameau dirigeait l'orchestre, avaient fait appel à deux illustres virtuoses de la musette et de la vielle, Charpentier et Danguy, et il semblerait même que notre compositeur leur aurait écrit spécialement quelques pièces... perdues malheureusement⁶. C'était en 1733, date du premier opéra achevé par le compositeur, *Hippolyte & Aricie*.

Une fois entré dans la bergerie, à quel festin peut se livrer le loup ? Rameau saura déjà exploiter les archétypes usuels, tout en proposant des pages qui les hissent à un degré de perfection impressionnant. Car notre auteur, faut-il le rappeler, a l'ambition d'exceller dans tous les genres. Le défi du minimalisme, imposé par la naïveté et la simplicité d'une musique pastorale, n'est pas pour l'effrayer : que l'on songe, dans un registre voisin, à l'extrême simplicité qu'il imprime aux refrains de ses nombreuses contredanses, rencontrées lors de ses ouvrages scéniques et parfois même destinées à les clôturer⁷. Si l'on observe le thème de la Musette en Rondeau des *Fêtes d'Hébé* (III,6), on ne peut qu'être surpris du peu de matériau qui le compose : une échelle de cinq notes

empruntées à une gamme majeure plagale d'*ut* (*sol, do, ré, mi, fa*), quatre mesures s'articulant symétriquement sur un antécédent et un conséquent : c'est tout.



The image shows a page of a musical score for 'Musette, en Rondeau' by Jean-Philippe Rameau. The score is for a string quartet and includes parts for Musettes et h.b., Violin I, Violin II, Viola, and Basses. The tempo is marked 'Tentement' and the piece ends with 'Fin.'.



Jean-Philippe Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (III,5),
Paris, Auteur, Boivin, Leclair, 1739, p. 159
© Bibliothèque nationale de France.

Si l'on observe l'orchestration, d'infimes subtilités lui permettent de rehausser la mélodie de manière très discrète : petite descente des violons lorsque la mélodie trouve son bref repos central, ponctuation des cors ajoutés *ad libitum* très adoucis dans une [version manuscrite tardive](#)⁸. Les musettes associées aux hautbois – comme souvent – donnent la couleur pastorale, soutenue par le bourdon des basses et soulignée par l'orchestre qui, quoique conséquent – aux deux hautbois, musettes et basson s'adjoignent cinq parties de cordes et le continuo – y ajoute cette couleur ouatée et nouvelle des cors qui échappent aux clichés de la musique de chasse si utilisés à l'époque. Curthbert Girdlestone, visiblement fasciné par cette page⁹, évoque « l'épaisse bourre des cordes [...], la densité des parties intérieures [...] et le rythme traînant et irréal [...] par lesquels] Rameau obtient ses effets d'atmosphère »¹⁰. En utilisant le principe du rondeau, le retour cyclique du thème ne fait qu'accentuer son effet à la fois doux et pesant : un premier couplet très court, puis un second d'une durée double, confié aux hautbois, le refrain intervenant donc par trois fois et imprimant son climat particulier, marqué par ses fins descendantes – le rhétoricien évoquerait la *katabasis*, réputée pour exprimer entre autres l'humilité, la servitude, et ici la douceur et l'abandon. Peut-on y voir l'un des archétypes d'une musique pastorale ? Il est en effet troublant de constater que ces effets, que l'on va retrouver ailleurs, paraissent illustrer de manière éloquente les propos de Fontenelle lorsqu'il décrit le climat de l'églogue et le sentiment de paix passive de ses acteurs : « Alors on a le cœur rempli, et non pas troublé ; on a des soins, et non pas des inquiétudes, on est remué, mais non pas déchiré ; et ce mouvement doux est précisément tel que l'amour du repos, et que la paresse naturelle le peut souffrir »¹¹.

Les thèmes de musettes chez Rameau peuvent se développer de façon aussi simple, même si l'exemple ci-dessus en est le plus frappant. La première musette de *Nais* (II, 5) se construit elle aussi sur un rondeau, dont les caractéristiques mélodiques ne font que corroborer nos propos. Non seulement la courbe descendante est répétée par six fois, mais elle est soulignée par un effet de gradation qui fait à chaque fois augmenter l'amplitude de cette ligne caractéristique : *fa*, puis *la*, puis *do* étant les pics initiaux de cette série de chutes terminée par un double martèlement des notes *si* et *do* :



Jean-Philippe Rameau, *Naïs* (II,5), copie manuscrite (après 1749), p. 172,
BnF-musique (fonds du Conservatoire), D 8404,
© Bibliothèque nationale de France.

Ainsi se développent les archétypes : ce type de mélodie, d'ailleurs, se retrouve le plus souvent dans le répertoire qui parodie l'instrument : lorsque le clavecin, le violon ou la viole jouent une Musette, c'est presque inmanquablement dans ce style tendre, minimaliste, voire lénifiant que se fait entendre le couplet du rondeau, car la musette est presque obligatoirement faite sur ce schéma, structure moins mouvementée que la forme bipartite des danses ou des mouvements de sonates inspirées de l'Italie : au lieu de suivre un schéma tonal dynamique et diversifié, pratiquant la modulation et le développement, on retourne régulièrement au *da capo* du motif initial, ciment de toute la pièce. Dans le cas des *Fêtes d'Hébé* comme dans celui de *Naïs*, un air et un chœur reprenant des éléments thématiques de cette pièce instrumentale la précèdent ou la suivent, prolongeant cette ambiance si particulière faite de douceur, d'abandon et de statisme.

Mais Rameau ne se contente pas de tels clichés, tout comme d'ailleurs un certain nombre de ses prédécesseurs, tels au moins André Campra et Michel Pignolet de Montéclair, eux aussi maîtres en matière de scènes pastorales¹². Les bergers peuvent effectivement s'exprimer sur des mélodies plus complexes, utilisant des courbes plus ascendantes, des tempi plus lestes : la musette convient merveilleusement à la danse, également. Les entrées des musettes dans *Hippolyte & Aricie* (V,8), tout comme dans les *Indes Galantes* (prologue), débutent par une phrase ouverte, d'une apparence beaucoup plus extravertie. La marche accompagnant l'entrée des *Paladins* est particulièrement joyeuse et sinieuse mélodiquement, en totale contradiction avec les jolies et mélancoliques Musettes de beaucoup d'autres ouvrages. *Le Temple de la Gloire* fait jouer aux musettes une gavotte rapide relativement complexe par rapport aux exemples précédents, d'une simplicité de jeu extrême – quoique réclamant une grande expressivité.



Jean-Philippe Rameau, *Le Temple de la Gloire* (I,2), copie manuscrite (1746-),
Versailles, Bibliothèque municipale, Ms. Musical 131, p. 91-92,
© Bibliothèque municipale de Versailles.

Les détracteurs de la musette se sont souvent plaints de la monotonie des deux seules tonalités de la musette la plus répandue, la *musette du cinq*, accordée pour jouer en *ut* et en *sol*. L'essentiel de l'abondant répertoire pour musette (une centaine de recueils) s'y cantonne largement. À l'image de quelques-uns, Rameau va diversifier autant que faire se pourra l'éventail des tonalités et l'ambitus des instruments, entraînant l'emploi d'instruments spécifiques. On peut dresser ici un petit inventaire

de ces différentes ressources. Tout d'abord, l'emploi d'un chalumeau ravalé : la *musette du cinq* ne connaissant pas de note plus basse que la *fa₃*, on peut concevoir un instrument plus long dont les trois clés ajoutées dans le bas permettent, une fois bouchées, de faire entendre un *mi*, un *ré* et un *do*. Plusieurs modèles de ce type sont conservés de nos jours, à partir de *musettes du cinq* mais probablement aussi à partir d'autres instruments jouant dans d'autres tonalités¹³. Il existait effectivement, à l'époque de Rameau, au moins deux autres modèles de musettes : la musette que nous nommerons *du sept* puisqu'elle est accordée une tierce mineure plus bas, le *cinq* se mutant alors en *sept*, si l'on suit la convention héritée de l'antique tablature pour dénommer le *la*¹⁴. Destinées à jouer en *la* ou en *mi*, des musettes de ce type sont employées dans *Hippolyte & Aricie*, *La Guirlande* et peut-être *Les Fêtes d'Hébé*, si l'on décide de joindre les musettes au bel arrangement que le compositeur fait de sa propre Musette dans son *Deuxième livre de Pièces de Clavecin* (Paris, 1724)¹⁵. À l'inverse, il existe également un instrument accordé un ton au-dessus de la *musette du cinq* (*musette du quatre* ?), qui jouera alors en *ré* et en *la*, que l'on trouve aussi chez Rameau, dans *La Guirlande*, *La Princesse de Navarre*, *Les Fêtes de Ramire* et *La Naissance d'Osiris*. Ainsi, les pièces écrites par Rameau où intervient la musette sont elles écrites en *ut*, *sol*, *la*, *ré* et *mi* : l'éventail restreint s'élargit considérablement.

Là ne sont pas les seules velléités d'innovation chez Rameau. Elles apparaissent aussi dans la recherche du timbre, du coloris instrumental. Si la musette est très souvent – et Rameau ne fait pas exception à la règle – associée au hautbois, et que sa partie consiste à jouer une mélodie de bout en bout, soutenue par l'orchestre ou par le simple continuo, le compositeur va aussi chercher de nouvelles combinaisons sonores, et des manières d'énoncer la thématique de manière moins rigide. Ainsi, quelques secondes du prologue des [Indes Galantes](#) plongent l'auditeur dans un climat sonore totalement inédit, même s'il est composé d'éléments récurrents dans les scènes d'opéra : c'est leur mixture qui cause l'effet, dicté par le texte :

Musettes, résonnez dans ce riant bocage,
Accordez-vous sous l'ombrage
Au murmure des ruisseaux,
Accompagnez le doux ramage
Des tendres oiseaux.

Les vers de Fuzelier sont porteurs de topiques littéraires et sonores, appels évidents pour le compositeur à des choix instrumentaux particuliers. Rameau néglige volontairement les ruisseaux, qui auraient pu être représentés par une mélodie fluide et linéaire. En revanche, les musettes font entendre les notes d'un prélude, puis tiennent des valeurs longues qui assurent une partie de l'harmonie, tandis que les petites flûtes évoquent les roucoulements des oiseaux. L'espace de quelques mesures ce sont deux petites flûtes, deux musettes et les seules tailles qui se font entendre.

Accompa - gnez le doux ra - ma - ge des ten - dres oi - seaux:

Petites flûtes

[Musettes]

Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes* (prologue, 2), ms (ca 1735-1760),
BnF-musique, Vm² 328, p. 19,
© Bibliothèque nationale de France

Il est d'usage, à l'arrivée de personnages caractérisés, de faire entendre quelques mesures introductives jouant les premières notes de l'air qui va suivre : c'est l'*annonce*, qui peut même parfois de limiter à un court prélude de quelques notes. Si Rameau ne manque de s'y plier, faisant entendre non seulement les musettes, mais quand le contexte s'y prête, les trompettes, les cors, ou tout simplement l'orchestre sans timbre prédominant, il extrapole à partir du principe de base. L'*annonce* des musettes dans [La Princesse de Navarre](#) (III,5, f. 62^v-64^v) pose ainsi un problème des plus délicats : insérée dans la seconde partie de l'air précédent, chanté par un Guerrier, les instruments jouent en si mineur, puis enchaînent sur une pièce en Ré Majeur. L'incapacité de faire jouer le bourdon dans la première partie implique probablement de la jouer avec les bourdons bouchés, puis de les ouvrir pendant le *da capo* de l'air, où elles ne jouent pas. Dans *La Guirlande*, le cas est plus simple, mais les musettes succèdent, l'espace de quelques très courtes mesures, aux flûtes et aux hautbois, lors d'un pittoresque passage en revue des timbres instrumentaux : les ambitus des deux instruments, par ailleurs, peuvent favoriser l'emploi de deux modèles différents, ce qui n'est absolument pas usuel en temps normal. L'emploi d'une *musette du quatre* et *du sept* paraît une solution possible¹⁶, à moins d'imaginer une hypothétique *musette du quatre* avec ravalement.

Le cœur fit résonner la première Musette.

Jean-Philippe RAMEAU, *La Guirlande* (sc. 7),
Paris, Auteur, Boivin, Le Clair, 1751, p. 38,
© Bibliothèque nationale de France.

De même que chaque pupitre prend une certaine autonomie et que Rameau n'emploie plus forcément les musettes pour leur connotation pittoresque – ce que l'on peut comparer au cas des cors qui déjà trouvent leur utilisation de renfort dynamique et harmonique du tutti, comme ils le seront majoritairement durant la période classique, hors des habituels clichés des musiques de chasse –, on trouve aussi des emplois de la musette quasiment décontextualisés. Habituellement, la musette joue une pièce d'une manière continue, énonçant la mélodie, souvent personnifiée sur scène comme le pâtre musicien guidant par sa musique la troupe chantante ou les danseurs. Le bourdon et le son continu favorisent cette utilisation. Dans *Acanthe & Céphise*, le compositeur a l'idée audacieuse de ne lui confier que de très courtes répliques qui remettent totalement en question l'idée qu'on a de la musette dans un orchestre. D'instrument soliste, héros de la scène, elle devient une simple intervenante, touche colorée de la pièce.

Acanthe & Céphise (II,4)

Jean-Philippe Rameau, *Acanthe & Céphise* (II,4),
Paris, Auteur, Boivin, Leclerc, 1751, p. 71
© Bibliothèque nationale de France.

Le cas peut-être le plus curieux de ce changement se trouve dans *Les Paladins* : le contexte n'est d'ailleurs plus réellement pastoral, puisque la musette est jouée cette fois-ci par de jeunes pèlerins de Cythère, dont l'amant de l'héroïne, qui joue dans le lointain en annonçant sa venue. La musette reste donc un élément descriptif, mais insérée dans un dialogue qu'elle ponctue avec les autres instruments à la manière d'un récitatif obligé.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled 'hautbois et Musette' and 'Viol. p'. The music is written on four staves. The first two staves are for the woodwinds, and the last two are for the violin and voice. The voice part has lyrics in French: '...sors! ces charmes que tu dis, Encor si devoit mon a-lis! Écoute'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The page number '9' is visible in a box at the bottom.

Jean-Philippe Rameau, *Les Paladins* (I,4) (1760), ms (1773-1774),
BnF-musique, Vm² 400, p. 26,
© Bibliothèque nationale de France.

Dans ces derniers exemples, Rameau ne cherche nullement à ébranler les usages et les traditions : il ne fait que poursuivre le cheminement qu'il s'est imposé et qu'il exposait déjà dans sa fameuse lettre à Houdar de La Motte : étudier la nature pour en extraire les caractères et les exploiter de façon raisonnée. « Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiait la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires, affirmait-il alors »¹⁷. À la lueur de cette profession de foi qu'il rédige avant d'avoir même commencé à œuvrer dans le domaine lyrique, on peut apprécier avec l'exemple de la musette le cheminement créatif de Jean-Philippe Rameau. Si le matériau initial paraît parfois ingrat à certains, de par les limites imposées par l'instrument et par le style volontairement naïf de la musique qu'on lui destine, on ne peut manquer d'admirer comment le compositeur exploite cette économie de moyens. Dans le même écrit, court mais lourd de sens, Rameau explique à Houdar : « [...] il ne paraît pas surtout que je fasse de grandes dépenses de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même ». Le minimalisme de la première musette des *Fêtes d'Hébé* parvient à des sommets grâce à un dosage jamais encore essayé. Les mixtures sonores du prologue des *Indes Galantes*, jamais réentendues pas la suite, marquent par leur originalité sans surprendre par une bizarrerie quelconque. C'est finalement avec le plus désarmant des naturels que le loup Rameau fraye avec bonheur parmi les innocents agneaux de la bergerie. Après avoir repensé brillamment les topiques, le voici qui s'aventure dans les expériences sonores, qui déconstruit avec un naturel désarmant les mélodies et les structures, et qui redistribue leurs rôles à des instruments qui paraissaient confinés dans un cocon devenu carcéral. La musette, malgré ses brillants antécédents à la scène et son abondant répertoire instrumental, ne peut plus être soupçonnée d'être un amusant effet de bruitage théâtral. De même, la trompette, le cor, voire le galoubet accompagné du tambourin ou le flageolet prouvent de façon éclatante qu'ils sont les éléments actifs d'un orchestre riche, complexe, au service d'une musique dont émane sans affectation la science du discours et de la couleur.

NOTES

- *. Jean-Christophe MAILLARD est maître de conférence en musicologie à l'université de Toulouse-Jean-Jaurès, et enseigne la musette au Conservatoire à Rayonnement Régional de cette même ville. Régulièrement sollicité par les principaux ensembles spécialisés dans le répertoire français baroque, il est l'un des tout premiers à avoir fait sonner cet instrument, après deux siècles de silence. Ses recherches gravitent autour du rôle des instruments à vent dans les musiques écrites et orales, et dans l'inventaire et la valorisation des fonds régionaux anciens.
1. Voir l'article « [Musette](#) » dans Denis Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, s.l., 1767, tome 10, p. 714-717 ; voir également l'article « [Musette](#) » dans Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, V^e Duchesne, 1768, p. 305.
 2. D'autres représentations de musette peuvent être signalées dans la peinture française des XVII^e & XVIII^e siècles. Ce sont des portraits en joueurs de musette, comme celui de [Gaspard de Gueidan](#), président à mortier du Parlement de Provence par Hyacinthe Rigaud, ou celui, anonyme, de [Philippe II, duc d'Orléans](#) ; des peintures allégoriques, comme celle de [Louis XIV](#) réalisées par Jean Garnier ; ou des dessins de genre, comme ces [Joueurs de musette](#) d'Antoine Watteau.
 3. Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel* (1899), Paris, Société Française de Musicologie, 2000, p. 89.
 4. Pour l'examen des musettes conservées au Musée de la Musique à Paris au XVIII^e siècle, voir les cotes [E.980.2.387](#), [E.999.9.4](#), [E.2164](#), [E.2163](#), [E.112](#), [E.113](#), [E.2335](#), [E.571](#) et [E.999.9.2](#).
 5. Jérôme de La Gorce, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de Musicologie*, 76/1 (1990), p. 33.
 6. « Au milieu du souper, les sieurs Charpentier et Dangoy [Danguy], célèbres concertants, l'un sur la musette, l'autre sur la vielle, vinrent au milieu du fer à cheval exécuter des morceaux que Rameau avait composés exprès pour cette occasion » ; extrait tiré des archives de la maison de Lévis et cité dans Georges Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris, Fischbacher, 1913, p. 314.
 7. Comme c'est le cas, entre autres, dans *Naïs* et dans *Pygmalion*.
 8. BnF-musique, Vm² 343, p. 225 (copie manuscrite 1771-1789) : « Ces cors ne sont pas absolument obligés [...] mais ils ne peuvent pas nuire des qu'ils menagent leurs sons de maniere a ne point couvrir l'orchestre. »
 9. « [...] fusion très particulière de délices, d'irréalité nostalgique et de mystère [...] D'une magie accablante, c'est un des morceaux les plus impressionnistes de toute la musique du siècle », Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau / sa vie, son œuvre*, s.l., Desclée de Brouwer, 1962, p. 380-381.
 10. *Ibid.*, p. 382.
 11. Bernard de Fontenelle, « Discours sur la nature de l'éplogue » (1688), *Œuvres de Fontenelle*, tome cinquième, Paris, Salmon, Peytieu, 1825, p. 45.
 12. Chez Campra, dans diverses œuvres dont *Les Muses*, *Idoménée*, *Les Âges*, *Les Muses Rassemblées par l'Amour* ou *Hippodamie*, chez Montéclair, dans *Les Fêtes de l'Été* et *Jephthé*.
 13. Un instrument du *Metropolitan Museum* de New York répond à ces caractéristiques, mais il n'a malheureusement pas pu être encore restauré et réaniché, ce qui rend toute affirmation douteuse.
 14. Certains ont opté aujourd'hui pour le terme de *musette d'amour*.
 15. « Les pédales de tonique et de dominante imitant les bourdons sont écrites en notes tenues pour les cordes et, sans doute, pour les véritables musettes dont jouaient les frères Chédeville à l'Opéra », à propos de la seconde *Musette des Fêtes d'Hébé*, dans Raphaëlle Legrand, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia*, IX/1, 2002, p. 17.
 16. C'est d'ailleurs ainsi que nous avons procédé lors de l'enregistrement de l'œuvre avec la *Capilla Coloniensis* dirigée par William Christie (CD Erato 8573-85774-2. Couplé avec *Zéphire*).
 17. Lettre de Jean-Philippe Rameau à Houdar de La Motte (1727), publiée dans le *Mercure de France*, mars 1765, p. 38.