

## La fugue dans les motets de Rameau : l'exemple du « Cor meum » du *Quam dilecta*

Jean DURON \*

Les extraits musicaux sont  
enregistrés par Arnaud Pumir. Ils  
sont signalés par l'icône. 

« Les Fugues se peuvent faire en tant de manieres, qu'il faudroit un livre entier pour les expliquer toutes, particulièrement si l'on vouloit en mettre des exemples : mais parce que je laisse cette longue pratique aux bons Compositeurs, il suffit d'expliquer en general ce que c'est que Fugue, laquelle consiste en deux parties, dont la premiere s'appelle *Guide*, parce qu'elle precede & montre à la seconde partie, qu'on nomme *Consequence*, par quels degrez & intervalles elle doit chanter: & parce qu'elle l'imité, on l'appelle *Imitation, Replique, Redite, Echo, &c.* »<sup>1</sup>

Et Mersenne d'illustrer son propos pas trois exemple de fugues, la première à la quarte, la seconde à la quinte et la troisième (« contrefugue »), par mouvement contraire :



Le terme de « fugue » bien loin du sens qu'on lui donne aujourd'hui – une forme musicale – désigne seulement l'élément thématique qui donne lieu à une imitation, ce que nous appelons maintenant le « sujet ».

Pour un savant comme Mersenne qui conçoit en 1636 la musique comme une science mathématique, l'habileté d'un musicien – sa « profonde science » – peut se juger à sa capacité à inventer des fugues. Parmi « ceux qui ont été excellens en France », il cite notamment Thomas Champion, organiste et épinette du roi, capable de faire des « fugues à l'improviste » et pour cela, « le plus grand Contrauponctiste de son temps »<sup>2</sup>. Mersenne estime également que la fugue apporte « un grand ornement à la Musique, car la partie qui precede semble fuir devant celle qui suit, & qui luy respond en redisant la mesme chose ». Et de conclure par une note plus personnelle : la fugue serait « d'autant plus sensible à l'oreille, qu'elle est plus proche, c'est à dire, qu'il y a moins de pauses, quoy qu'elles soient plus ingenieuses lors qu'elles sont éloignées de 3 ou 5 pauses »<sup>3</sup>.

Si le théoricien ne perçoit pas encore – ne peut pas percevoir à l'époque – les conséquences formelles de ce style d'écriture contrapuntique, on entrevoit pourtant dans ses écrits l'idée que ce style de contrepoint engage l'écriture de toute une pièce et qu'un bon « sujet » serait celui qui porterait de multiples possibilités d'imitations plus ou moins semblables. Une « fugue » – au sens moderne du terme – serait donc l'exploitation systématique de toutes les occurrences imitatives du sujet initial.

Moins d'un siècle plus tard, le rouennais Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, bon connaisseur de la musique de son temps, juge en 1705 que les fugues sont « une des beautés de la Musique la plus noble & la plus vive »<sup>4</sup>. Elles font, dit-il, « à l'Eglise, comme à l'Opera, les délices perpétuelles des Italiens »<sup>5</sup>, qui les considèrent comme de « grandes preuves de sciences »<sup>6</sup>. Mais, cet admirateur inconditionnel de Lully et du style français peut aussi regretter que les compositeurs du royaume se complaisent à ce jeu contrapuntique et à cette « érudition italienne » :

« Au fond, les Compositeurs pensent-ils que cet usage des fugues leur apporte tant de gloire ? Je sçai qu'elles plaisent à l'oreille, en ce qu'on aime à entendre un seul chant diversifié & traité sur toutes les cordes. Cependant ce n'est qu'un pur travail, un pur ouvrage de l'étude & de l'application, & où le goût n'a que la moindre part, une pure ressource des esprits bornés. Il ne sauroit être fort honorable à ceux qui ont du génie, d'user souvent d'une chose, qui est le secours ordinaire de ceux qui n'en ont point. »<sup>7</sup>

Que reproche-t-il en fait à la fugue des Italiens ? principalement les fréquentes répétitions – du fait de l'omniprésence du sujet – et les paroles rebattues. À ce propos, il rapporte une savoureuse anecdote qui se passe à Versailles en 1683 lors du fameux concours pour le recrutement des sous-maîtres de la Chapelle royale et qui montre comment un maître de chapelle renommé de Notre-Dame de Rouen, Jacques Le Sueur, venu présenter l'un de ses motets, fut éconduit et comment « deux malheureuses fugues ruinèrent la fortune de ce pauvre homme » :

« Le Roi & toute sa Cour l'écoutoient avec une grande attention. Au septième Verset, *cadent à latere tuo*, &c. Le Sueur avoit peint cette chute, ce mot *cadent*, par un chœur en fugue, qui faisoit un roulement de sept ou huit notes en descendant, & quand de grosses basses parcouroient cette octave bruyante, & apuyoient ferme sur le dernier ton, il n'y avoit point d'Auditeur qui ne dût se représenter, selon le Sueur que cette invention avoit charmé, un homme roulant du haut d'une montagne en bas, & faisant à la fin le bruit qu'on fait, lors qu'on tombe très rudement. Cette peinture ne frapa que trop un des Courtisans qui étoient là. *Bon*, dit-il, à un des éclats de la fugue, à un de ces *caaaaAdent*, en voilà un de bas, qui ne se relevera point. Cette plaisanterie troubla le sérieux & le silence de toute l'Assemblée. »<sup>8</sup>

## RAMEAU, THÉORICIEN DE LA FUGUE

Dans son [Traité de l'harmonie](#) qui fut publié chez Christophe Ballard en 1722, Rameau consacre deux chapitres à cette question. Le premier se trouve dans le livre second « De la nature & de la propriété des Accords ; et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite »<sup>9</sup>. Dans ce court texte, Rameau semble répondre à Lecerf de La Viéville et justifier l'utilité des paroles rebattues. Il y traite non point de la fugue elle-même, mais des « paroles que l'on met en Musique [qui] ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaye, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le Chant, et par l'Harmonie, que par le mouvement ». Pour lui, la répétition des paroles peut être du meilleur effet :

« S'il se trouve une conformité de sentimens dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lors qu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le Chant dont on se sert pour les exprimer, ce que nous appellons Imitation ; et cette Imitation n'a d'autres bornes, que celles de ne point ennuyer l'Auditeur par sa longueur, ou par une trop grande répétition, étant libre d'imiter une partie du Chant ou le tout, selon le juste discernement du Compositeur ; et les Cordes sur lesquelles doit rouler cette imitation, dépendent absolument de nôtre goût, pourvu que l'on puisse y remarquer l'uniformité de Chant que l'on aura voulu y faire entendre.

Si les mêmes paroles repètent quelquefois, ou si elles peuvent se repeter, il est bon de les faire toujours entendre avec le même Chant ; ce qui introduit une nouvelle espèce d'imitation, qui est plus bornée que la précédente, et qu'on appelle Fugue. »

Mais c'est évidemment dans le livre troisième de ce *Traité*, celui des « Principes de Composition » que Rameau entre vraiment dans le vif du sujet<sup>10</sup>, en donnant notamment un modèle de fugue sur le très beau texte du 4<sup>e</sup> verset du psaume 68 : « Laboravi clamans, raucæ factæ sunt fauces meæ »<sup>11</sup>, pour cinq voix solistes et basse continue :

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The lyrics 'La-bo-ra - - - vi cla - - - mans' are written below the top staff. The bottom staff has figured bass notation: 6 #, 4, #, 5#, 6, #. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

On retrouve ici, dans le texte qui précède l'exemple, certains arguments exposés un siècle auparavant par Mersenne dont il avait lu l'*Harmonie universelle* : ainsi la Fugue fait « une partie de la beauté de la Musique » (p. 93), ou est « un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût » (p. 358). Mais, en Moderne, il ajoute aussitôt que, pour construire une belle fugue », le compositeur doit avoir une « parfaite connoissance de l'Harmonie » qui seule peut permettre de découvrir toutes les routes qui s'offrent à lui pour exprimer les différents sentiments : « le choix de ces routes dépend de nôtre goût, et ce goût a besoin d'une certaine experience, qui ne s'acquiert qu'à force de voir et d'entendre les Ouvrages des plus habiles Auteurs dans ce genre » (p. 359).

Rameau, s'adressant plus particulièrement au jeune musicien, donne surtout de précieux conseils techniques pour la réalisation du sujet et la construction de la réponse. Sans entrer dans ces détails très pointus, on retiendra ici ce qui touche plus particulièrement au dessein général du mouvement fugué et aux effets qu'il produit sur l'auditeur. La fugue – *i.e.* le « sujet » donc, ou plus précisément « un certain Chant que l'on veut faire regner dans la suite d'une Piece » – doit guider l'attention de l'auditeur tout au long du mouvement. Elle le surprend agréablement, dit-il, renaissant sans cesse « tantôt dans une partie, tantôt dans une autre ». Ces apparitions impromptues dans différentes parties doivent avoir assez de force pour « détourner son attention des parties qui pourroient pour lors être dénuées de Chant ». C'est « par ce moyen que l'on peut adroitement attirer l'Auditeur, en fixant son attention sur l'objet qui le frappe le plus » (p. 331-332).

Ce sujet est par définition contraint, car « l'on ne doit point imaginer de Chants pour en former une Fugue, dont on ne se represente en même-temps la Basse et la Réponse » (p. 336). C'est le personnage principal de l'action musicale : il est dual, parce que pensé avec sa basse – dans le meilleur des cas, son « contre-sujet » avec lequel il coexiste – ; il est aussi propre au travestissement, par sa réponse, dans laquelle il se présente « muté » et donc avec un affect sensiblement différent.

Quant au rapport que le « sujet » entretient avec le « contre-sujet », le compositeur doit pouvoir l'imaginer, dès le début, propre au renversement. C'est un autre artifice :

« il peut même être composé de façon, qu'il conviendrait mieux à la Basse qu'à aucune autre partie ; ce qui est indifférent, en ce que le renversement nous fournit plusieurs manieres de composer une Basse, ou de faire servir de Basse une Partie, dont le Chant conviendrait mieux à un Dessus. » (p. 336)

Rameau aborde également, assez succinctement, la question des différentes possibilités d'imitation du sujet avec lui-même ou avec sa réponse. C'est ce que nous appelons aujourd'hui les « strettes ». Ces entrées plus ou moins rapprochées de la tête du sujet, par-dessus ou par-dessous, créent autant de figures différentes et contribuent à la richesse et à la diversité du mouvement :

« L'on peut attendre que le Chant de la Fugue soit entierement terminé, pour faire entrer chaque Partie l'une après l'autre ; mais il se trouve quelquefois des desseins au milieu desquels chaque partie peut entrer, ce qui fait un fort bon effet. » (p. 340)

Le renversement du sujet, est pour Rameau « le nœud de toute la diversité que l'on peut apporter dans l'Harmonie ». Il donne même « de nouvelles graces à la Fugue ». C'est en quelque sorte un nouveau travestissement du personnage. Cette technique fort ancienne consiste à inverser la ligne mélodique du sujet – ce que nous appelons le « mouvement contraire » – en faisant descendre en proportion les intervalles ascendants et, à l'inverse, en faisant monter les intervalles descendants. Rameau s'en explique ainsi :

« de sorte qu'ayant imaginé un Dessein, on le renverse de façon, que les mêmes Intervalles qui ont été entendus en montant, se font entendre en descendant ; et ceux qui ont été entendus en descendant, se font entendre en montant, sans rien changer d'ailleurs. » (p. 340)

Le compositeur explique enfin par le menu les précautions que le compositeur doit prendre lorsqu'il veut écrire des fugues multiples – ce que nous nommons aujourd'hui des « fugues à sujets multiples » – qui peuvent se superposer ou non. Il insiste sur la nécessité de bien différencier ces sujets, d'en choisir « une qui nous guide » et de prévoir « que les Entrées de chaque Fugue soient entendues distinctement, sans que l'une offusque l'autre, faisant cesser à propos pour quelque temps la Partie qui doit reprendre une Fugue » (p. 357). L'exemple du *Laboravi clamans*, construit sur quatre sujets A, B, C et D<sup>12</sup>, vient illustrer cette démonstration. Rameau y superpose les sujets AB, BC, AC, CD, ABC, BCD.

Toutes les bases d'un traité de fugue moderne sont donc posées dans le *Traité de l'harmonie* en 1722, sauf la question du plan tonal qui génère elle aussi de nouvelles figures – et donc de nouveaux

affects – du sujet-personnage qui peut être exposé en mineur pour un sujet majeur – et réciproquement –, ou à la sous-dominante ce qui permet d’annoncer la fin du mouvement. Il n’aborde pas non plus les possibilités, pourtant connues de longue date, du sujet en augmentation – valeurs rythmiques doublées. Pour autant, ces nouvelles figures sont largement utilisées dans les fugues de ses grands motets.

## LES MOTETS DE RAMEAU

Ce que nous connaissons actuellement de l’œuvre religieux de Rameau se limite à cinq œuvres<sup>13</sup> :

<i>Exultet cælum</i>	PERDU, petit motet à 3 voix et symph.	(?)
<i>Laboravi clamans</i>	« Quinque », 5 voix solistes & bc	av. 1722
<i>Deus noster refugium</i>	motet à grand chœur (4 parties)	av. 1718 (1715 ?)
<i>Quam dilecta</i>	motet à grand chœur (5 parties)	av. 1725 (?)
<i>In convertendo</i>	motet à grand chœur (5 parties) 1 <sup>re</sup> version PERDUE 2 <sup>e</sup> version	av. 1722 (ca 1710 ?) 1751



début du *Quam dilecta* (copie tardive du fonds Decroix, ap. 1771)  
ms, BnF (musique) Vm<sup>1</sup> 507



début de l'*In convertendo* (1751)  
ms autogr., BnF (musique) Rés. Vm<sup>1</sup> 248

## LES FUGUES DES GRANDS MOTETS DE RAMEAU

Outre la fugue du *Laboravi clamans* (73 mesures) que nous avons évoquée précédemment, Rameau a composé six fugues dans ses grands motets, dont quatre sont écrits pour chœur :

<i>Deus noster refugium</i>	n° 6, quatuor « <a href="#">Conturbatæ sunt</a> »	104 mes.
	n° 7, chœur à 4 parties « <a href="#">Dominus virtutum</a> »	151 mes.
<i>Quam dilecta</i>	n° 2, chœur à 5 parties « <a href="#">Cor meum</a> »	142 mes.
<i>In convertendo</i>	n° 2, chœur à 5 parties « <a href="#">Tunc repletum</a> »	140 mes.
	n° 6, trio « <a href="#">Qui seminant</a> »	50 mes.
	n° 7, chœur à 5 parties « <a href="#">Euntes ibant</a> »	107 mes.

Ce sont pour la plupart des mouvements très développés et l'on remarquera que Rameau ne se prive pas d'enchaîner deux mouvements fugués. Comme on le voit dans les exemples ci-dessous, ces très beaux sujets présentent des expressions variées ; certains sont fort agités, d'autres gracieux, joyeux ou désespérés :

*Deus noster refugium*, n° 6, quatuor « *Conturbatæ sunt* »

*Deus noster refugium*, n° 7, chœur « *Dominus virtutum* »

Cor me - - um et ca - ro me - a

*Quam dilecta*, n° 2, chœur « Cor meum »

Tunc re - ple - tum est gau - di - o os nos - - trum

*In convertendo*, n° 2, chœur « Tunc repletum »  
(ce sujet était probablement celui de la première version de l'œuvre.)

Qui se - mi nant in la - cry - mis

6 5 $\frac{1}{2}$  9 4  $\frac{1}{2}$

*In convertendo*, n° 6, trio « Qui seminant » (1751)

E - un - tes i - bant et fle - - bant

*In convertendo*, n° 7, chœur « Euntes ibant » (1751)

## LA FUGUE « COR MEUM » DU *QUAM DILECTA*

Chacune de ces fugues de Rameau mériterait une analyse détaillée. Nous nous limiterons ici à celle du *Quam dilecta*, composée à peu près à la même époque que le *Traité de l'harmonie*, qu'elle permet d'illustrer. Elle s'appuie sur un sujet très élégant dans le ton de Ré Majeur qui, selon Rameau, « convient aux Chants d'allégresse et de réjouissance », mais aussi au « grand » et au « magnifique »<sup>14</sup>. Ce sujet module vers le ton de La Majeur, vers la dominante donc, ce qui permet « d'animer le Chant » et le rendre « susceptible de toute la fierté dont on voudra l'accompagner »<sup>15</sup>. Procédant par sauts de quarts ascendantes, il peint avec une noblesse enjouée le premier stique du second verset du psaume 83 : « Mon cœur, et même chair... »<sup>16</sup> ?

Cor me - um et ca - ro me - a

Sa réponse, qui ramène en Ré Majeur, se caractérise par la mutation de tête qui élargit en quinte la quarte initiale, ce qui lui confère une plus grande majesté :

*mutation*

Cor me - um et ca - ro me - a

Le contre-sujet – ou si l’on suit la terminologie de Rameau, la « seconde fugue » – est bâti sur la suite du verset : « ...sont transportez de joye au moment que je pense au Dieu vivant »<sup>17</sup>.

e-xul-ta - ve - - - - - runt in De - um vi - vum.

Radioux, pétillant avec ses notes répétées, ses volutes de croches, ce chant répond très exactement aux principes du *Traité* :

« L'on peut faire entendre plusieurs *Fugues* différentes ensemble, ou les unes après les autres ; mais il faut, autant que cela se peut, qu'elles ne commencent pas toujours dans le même *Temps* ou dans la même mesure, sur tout lorsqu'on les entend pour la première fois ; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, c'est-à-dire, que si l'une contient des *Rondes*, l'autre contienne des *Blanches*, des *Noires*, &c. au gré du Compositeur ; & que si elles ne peuvent pas être entendues ensemble, qu'au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. » (p. 340)

S'enchaînant au sujet qu'il semble poursuivre, il lui est parfaitement superposable et le décalage des entrées, préconisé par Rameau, crée un bel effet de surprise.

e-xul-ta - ve - - - - - runt in De - um vi - vum.

Cor me - um et ca - ro me - a

Pour l'auditeur, cet enlacement des deux voix génère une nouvelle entité, un nouvel état des deux personnages. En bon contrapuntiste, Rameau conçoit ces deux parties pour qu'elles puissent être renversées et donc que le contre-sujet puisse servir de basse au sujet, ce qui crée *de facto* un nouvel effet :

Cor me - um et ca - ro me - a

e-xul-ta - ve - - - - - runt in De - um vi - vum.

Ce contre-sujet débordant de joie donne lieu à un fort ingénieux système d'imitation qui amplifie l'effet d'allégresse. Rameau se sert de ces canons joyeux comme divertissements, pour faire oublier le sujet, un court laps de temps, ce qui donnera plus d'effet à son entrée.

e-xul-ta - ve - - - - - runt in De - um

e - xul-ta - ve - - - - - runt

e - xul-ta - ve - - - - -

Ce système de divertissement sur le contre-sujet en imitation vient ponctuer les grandes sections du mouvement, s'accroissant à chaque nouvelle présentation, comme dans celle-ci où toutes les voix participent de la liesse générale :

*dessus*  
 e-xul-ta-ve - - - - - runt in De - um vi - vum

*hautes-contre*  
 e-xul-ta-ve - - - - - runt, e - xul - ta - ve - -

*tailles*  
 e - xul-ta - ve - - - - -

*basses-tailles*  
 e - xul - ta - ve - runt in De - um vi - vum, in De -

*basses*  
 e - xul - ta - ve - - - - -

Mais revenons au sujet. L'exposition de toutes ces figures a occupé un tiers des 142 mesures du mouvement, et l'auditeur a mémorisé suffisamment l'ensemble des matériels. Rameau peut alors faire intervenir le sujet travesti, dont chacune des métamorphoses sera perçue comme un nouveau personnage de l'action musicale. Ce sera tout d'abord le sujet renversé en mouvement contraire, avec les quarts descendantes, chanté pour la première fois au pupitre des basses. Le personnage, toujours plein de majesté, perd toutefois son caractère bon enfant, au profit d'une noble et solennelle gravité :

Cor me - um et ca - ro me - a

C'est l'occasion pour Rameau de jouer également avec le contre-sujet qu'il présente lui aussi en mouvement contraire. Dans l'exemple ci-dessous, il superpose même mouvements droit et contraire :

e - xul-ta-ve - - - - - runt

e - xul - ta - ve - - - - - runt

Aux 3/5<sup>e</sup> du mouvement, le grand chœur s'interrompt pour laisser la place à l'exposition du sujet dans son ultime présentation, dans le ton de si mineur qui, selon Rameau, « convient à la douceur et à la tendresse »<sup>18</sup>. La modulation de la phrase vers fa # mineur ajoute un côté plaintif.

Cor me - um et ca - ro me - a

Rameau donne à cette exposition en mineur une importance considérable en reprenant, dans l'étalement des parties, le même schéma utilisé dans l'exposition initiale. Ce procédé astucieux crée,



malgré la différence de tonalité et de couleur, une sorte d'effet de retour, voire de *da capo*, qui fait un grand effet sur l'auditeur.

Le contre-sujet, lui aussi dans de nouveaux atours, plein d'une grâce touchante, participe de ce jeu contrapuntique :

## LES STRETTES

Dans chacune des sections de son chœur, Rameau agrémente son discours de strettes ou canons plus ou moins resserrés, préparés en amont, au moment de la conception du sujet. C'est là encore un artifice de contrepoint, qui montre l'habileté du compositeur, la qualité d'un sujet de fugue pouvant se mesurer au nombre de strettes qu'il génère. Chaque combinaison produit un effet particulier et confère un nouveau caractère au sujet. Ces strettes contribuent donc à donner de la variété et de l'énergie au discours musical.

D'un point de vue technique, ces canons peuvent se situer au-dessus du sujet ou, au contraire, lui servir de basse. Ils peuvent réunir des mouvements droits ou contraires, le sujet avec lui-même, ou bien le sujet et sa réponse. Ils peuvent enfin se faire à différents rapports de hauteurs, soit à l'unisson, à la seconde, à la quinte, etc., ce qui permet de moduler.

Le chœur « Cor meum » du *Quam dilecta* de Rameau est particulièrement riche, et l'on observera successivement les strettes

### ... PAR MOUVEMENTS DROITS PAR-DESSUS

avec le sujet, au 9<sup>e</sup> temps et à la seconde

avec le sujet, au 7<sup>e</sup> temps et à l'octave

avec le sujet, au 3<sup>e</sup> temps et à la quinte

Musical score for the subject at the 3<sup>e</sup> measure and fifth degree. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: Cor me - um et ca - ro me - a. A speaker icon is located to the right of the score.

**... PAR MOUVEMENTS DROITS PAR-DESSOUS**

avec le sujet, au 7<sup>e</sup> temps et à l'octave (renversable d'une précédente)

Musical score for the subject at the 7<sup>e</sup> measure and octave. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: Cor me - um et ca - ro me - a. A speaker icon is located to the right of the score.

avec le sujet, au 5<sup>e</sup> temps et à la quinte inférieure

Musical score for the subject at the 5<sup>e</sup> measure and fifth degree below. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: Cor me - um et ca - ro me - a. A speaker icon is located to the right of the score.

avec la réponse, au 5<sup>e</sup> temps et à la quinte inférieure (légèrement différente de la précédente)

Musical score for the answer at the 5<sup>e</sup> measure and fifth degree below. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: Cor me - um et ca - ro me - a. A speaker icon is located to the right of the score.

**... PAR MOUVEMENTS CONTRAIRES**

avec le sujet, au 7<sup>e</sup> temps et à l'octave

Musical score for the subject at the 7<sup>e</sup> measure and octave. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The lyrics are: Cor me - um et ca - ro me - a. A speaker icon is located to the right of the score.

au 7<sup>e</sup> temps du sujet anticipé, et à la quinte

Cor me - um et ca - ro me - a

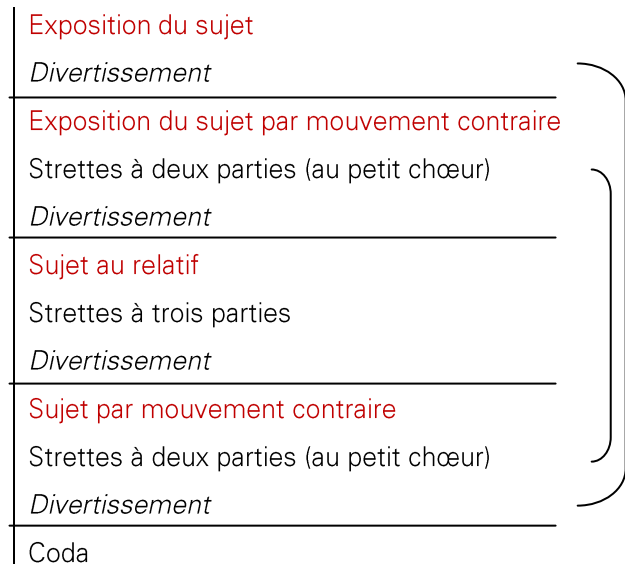
### ... SUPERPOSITION DES MOUVEMENTS DROIT ET CONTRAIRE

Le sujet de Rameau ne permet pas la superposition des deux mouvements, effet grandiose qui marque souvent le climax de la pièce. Néanmoins, au 6/7<sup>e</sup> du mouvement, juste avant de conclure par une dernière exposition des éléments et une coda sur le contre-sujet, Rameau propose cette formule qui produit un effet similaire, y compris par sa disposition aux parties extrêmes.

Cor me - um et ca - ro me - a

Cor me - um et ca - ro me - a

### STRUCTURE GÉNÉRALE DU MOUVEMENT



**VOIR ET ÉCOUTER LE « COR MEUM » DU QUAM DILECTA**

### CONCLUSIONS

Jean-Philippe Rameau se sert d'un sujet fixe tout au long de ce chœur « Cor meum », ce qui est inhabituel dans la musique française de ce temps où le sujet, relativement fixe rythmiquement, subit des altérations mélodiques importantes.

Ce chant fixe est exploité de manière systématique durant toute la pièce, et ses multiples ressources (réponse, contre-sujet, mouvement contraire, changements de mode, renversables, strettas...) déterminent le dessein général de la pièce et ses grandes sections.

L'exploitation des ressources propres du contre-sujet interrompt l'exposé des différents jeux contrapuntiques sur le sujet et donne lieu à de joyeux divertissements qui soulignent la découpe du mouvement.

Ce sujet et son contre-sujet sont conçus comme des personnages musicaux dont les multiples facettes donnent lieu à une succession d'affects bien diversifiés qui conduisent l'action musicale.

Contrairement à la plupart des fugues françaises contemporaines (hormis celles des motets de Henry Desmarest) qui utilisent l'écriture fuguée ou le fugato pour marquer une section de mouvement par rapport à une autre conçue sur un autre type d'écriture – dialogue d'écritures –, cette fugue de Rameau sert de matière continue au mouvement.

Pour toutes ces raisons, Rameau se singularise ici, dans les années 1720, de ses prédécesseurs ou contemporains français, y compris de musiciens renommés pour leur science du contrepoint, comme Charpentier, Campra, Lalande ou Bernier. En revanche, une fugue comme le « Cor meum » du *Quam dilecta* peut être rapprochée des plus beaux ouvrages des maîtres allemands du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme par exemple de la superbe fugue en mi – mineur du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach.

## NOTES

---

\* [Biographie de l'auteur.](#)

1. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, livre V de la Composition de Musique, proposition IX « Expliquer les Fugues & Contrefugues, avec leurs Guides, les Consequences, les Imitations, & les Canons », p. 317.
2. *Ibid.*, « Première préface générale ».
3. *Ibid.*, livre V de la Composition de Musique, proposition IX, p. 320.
4. Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne, & de la musique françoise*, Bruxelles, Foppens, 2<sup>e</sup> éd., 1705, II, p. 143.
5. *Ibid.*, III, p. 142.
6. *Ibid.*, III, supplément « Eclaircissement sur Buononcini », p. 40.
7. *Ibid.*, III, p. 143.
8. *Ibid.*, III, p. 140. Pour le récit complet de cette anecdote, voir [Lecerf de La Viéville](#), p. 139-143.
9. Chapitre XXVIII : [Du Dessein, de l'imitation, de la Fugue, et de leurs proprietes](#), p. 162-163.
10. Chapitre XLIV : [Du Dessein, de l'imitation & de la Fugue](#), p. 332-362.
11. « Je me suis lassé, je me suis renouë à force de pousser des cris vers le ciel », traduction de J.-Ph. Lallemant, *Le sens propre et littéral des pseumes de David*, Paris, Montalant, 5<sup>e</sup> éd., 1715. Cette fugue se trouve aux [p. 341-362](#) du *Traité*.
12. Respectivement : A « Laboravi clamans », B « raucæ factæ sunt », C « defecerunt oculi mei » et D « dum spero ».
13. Pour de plus amples informations, voir mon introduction dans Jean-Philippe Rameau, *La Musique religieuse*, Versailles, Éditions du CMBV, 2005.
14. Rameau, *Traité de l'harmonie, op. cit.*, p. 157.
15. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe ; où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art*, Paris, chez Prault Fils, 1754, p. 57-58.
16. Traduction de J.-Ph. Lallemant, *op. cit.*
17. *Ibid.*
18. Rameau, *Traité de l'harmonie, op. cit.*, p. 157.