

Note de programme

Bénédicte Hertz

Si la « Musique de la Chambre du roi » appelle souvent le souvenir de Louis XIV et de Versailles, c'est en réalité François Ier qui fonda cette entité, scellant le désir d'avoir à sa disposition un corps permanent de musiciens chargés des plaisirs artistiques de la cour. L'ensemble de la Musique du roi se compose alors de trois départements distincts. La Chapelle, le plus ancien des corps, est affectée aux services religieux. La Grande Écurie assume des fonctions d'apparat et se produit essentiellement en extérieur. Quant à la Chambre, elle est chargée de toute la musique profane jouée à la cour. L'une des particularités de la Musique de la Chambre est d'employer des voix féminines, outre les voix enfantines des pages qui se partagent entre la Chambre et la Chapelle. L'ensemble est assez polymorphe : il fait appel à des effectifs divers, vocaux ou purement instrumentaux, solistes ou gros ensemble, s'adaptant aussi bien à un cadre intime qu'à des divertissements publics, tels que les ballets ou les bals, ou même des opéras.

Le présent programme pourrait s'apparenter à l'un des « petits concerts de chambre » accompagnant le Coucher du roi. En effet, on sait que celui-ci donnait lieu à l'exécution de petites pièces en trio. Louis XIV semblait particulièrement affectionner cette formation réduite qui donnait à entendre pendant une trentaine de minutes les toutes dernières notes d'une journée rythmée par la musique. À moins qu'il ne s'agisse d'un concert chez Madame de Maintenon où le roi se rendait, ou encore de l'une de ces « soirée d'appartement » que le monarque aimait à donner dès son établissement à Versailles. Celles-ci ont lieu plusieurs soirs de la semaine, en présence de proches et de courtisans, dans la Galerie des Glaces et les salons des Grands Appartements. La musique se mêle alors au cliquetis des boules de billard, des pions de dames et des pièces de monnaie des parieurs, au chuintement des cartes, au claquement des talons des danseurs et aux bavardages autour du buffet de rafraîchissements et de friandises. La sévère Étiquette s'assouplit, le roi s'expose en privé et les compositeurs de la Chambre livrent un florilège délicat de pièces intimes.

Les *Concerts royaux* ont été écrits par François Couperin spécialement pour le Roi-Soleil, lors des deux dernières années de sa vie, en 1714 et 1715. L'auteur s'en explique dans sa préface : « Je les avais faites pour les petits concerts de chambre, où Louis quatorze me faisait venir presque tous les dimanche de l'année. Ces pièces étaient exécutées par Messieurs Duval, Philidor, Alarius et Dubois ; j'y touchais le clavecin. » Madame de Maintenon cherchait alors à égayer un souverain éprouvé de nombreux deuils et il est fort probable que ce soit elle qui ait organisé ce type de divertissement régulier. Si les *Concerts royaux* ont été créés par cinq musiciens, Couperin précise que l'effectif est là aussi entièrement modulable. L'écriture de ces suites de danses sur deux portées en permet l'exécution au clavecin seul aussi bien qu'à divers ensembles comportant violon, hautbois, flûte, viole ou basson qui « concertent » les uns avec les autres, ainsi que l'indique le titre générique de l'œuvre.

Marin Marais a voué presque sa vie entière à la vie musicale de la cour, y développant l'excellence du goût français et s'affirmant comme le plus grand maître de la basse de viole. Il joue à la Musique de la Chambre depuis le 1er août 1679, avec la charge d'« Ordinaire pour la Chambre du roi pour la viole ». Titon du Tillet décrit avec délice l'exécution en 1709 de ses *Pièces en trio*, au milieu desquelles probablement la *Suite en mi mineur* : « [Marais] donna à Sa Majesté un concert de ses pièces de violes, exécuté par lui et par trois de ses fils : le quatrième, qui portait pour lors le petit collet*, avait soin de ranger les livres sur les pupitres, et d'en tourner les feuillets. » (*Le Parnasse français*). L'écriture en trio implique trois voix, dont celle de basse continue qui peut être tenue par un ou plusieurs instruments, viole de gambe, clavecin ou basse de violon. La nomenclature du volume publié en 1692 à Paris, « *Pièces en trio pour les flûtes, violons et dessus de viole avec basse continue* », laisse libre champ à une variation de l'effectif des dessus instrumentaux.

Après la mort de Louis XIII, l'Air de cour vit ses derniers feux. Il avait pourtant été le genre de prédilection de la musique vocale au XVIIe siècle, faisant la part belle au luth. Lambert est nommé maître de musique de la Chambre en 1661. Il avait auparavant dansé aux côtés de Lully, auquel il donnera sa fille Madeleine. Sous son influence naît un dérivé à l'Air de cour, l'« Air sérieux », écrit pour une ou plusieurs voix seule et basse continue. Celui-ci connaîtra un succès sans précédent, grâce essentiellement à la parution mensuelle de recueils gravés par les Ballard. « Ombre de mon amant » correspond parfaitement à l'archétype du genre. La pièce est strophique, avec un refrain au caractère extrêmement plaintif et languissant. Le poème supporte des vers réguliers qui doivent beaucoup chez Lambert aux Précieux.

*habit ecclésiastique

Jean-Féry Rebel a grandi à la cour du Roi-Soleil : son père Jean était chanteur à la Chapelle royale et « chantre ordinaire » de Marie-Thérèse d'Autriche. Élève de Lully, beau-frère de Lalande, Jean-Féry tient rapidement sa partie de violon dans les corps de musiciens de la cour. Il est célèbre pour avoir tenu le poste prestigieux de maître de musique de l'Académie royale de musique en 1720, puis la direction du Concert spirituel parisien entre 1734 et 1735. Cependant, il exerce aussi la charge de compositeur de la Chambre du roi à partir de 1726. Ses *Sonates en trio* pour violon sont une sorte de jalon, une transition entre la sonate italienne à l'influence apparente et l'apparition d'une véritable école de violon à la française, portée quelques années plus tard par Jean-Marie Leclair. La cour comptait ainsi plusieurs dynasties de musiciens officiant auprès du roi. L'une des plus importantes d'entre elles, les Hotteterre, est attachée à la facture des instruments à vent –musette, chalumeau, hautbois et flûte. Jacques-Martin, dit « Le Romain » joue tour à tour chacun de ces instruments, comme il était souvent l'usage à l'époque, et exerce à la fois à la Grande Écurie et à la Chambre. Pourtant son nom passera à la postérité grâce au seul traverso, la flûte traversière ou flûte allemande, pour lequel il écrit la première méthode en 1707, les *Principes de la flûte traversière*, et plusieurs recueils de pièces. Le premier de ces livres, paru en 1708, est dédié à Louis XIV en personne. Composé de suites de danses aux noms évocateurs, il constitue une pierre angulaire du répertoire pour cet instrument à la sonorité douce et timbrée.

Le genre de la Cantate française, auquel appartient *Léandre et Héro*, est tout à fait particulier dans le paysage musical français du début du XVIIIe siècle. Inspiré de la cantate italienne, il va susciter pendant trente ans un immense engouement. Cette véritable tragédie lyrique miniature se développe autour d'un modèle de structure alternant trois airs et trois récitatifs. Elle compose avec des éléments stylistiques italiens, tout en restant résolument française dans le soin attaché à la déclamation et à la mélodie. Louis-Nicolas Clérambault écrivit pas moins de vingt-cinq cantates, dont nombre d'entre elles absorbe peu à peu des éléments symphoniques. On trouve ainsi dans *Léandre et Héro* une ritournelle initiale d'amples dimensions, quasi indépendante, servant d'introduction à un récitatif accompagné qui tient de l'arioso. Clérambault déploie une magnifique palette de sentiments, soutenue par des variations de tempos typiquement italiennes : Léandre, frénétiquement agité de sa passion pour Héro dans le premier air, montre dans son second air une tendresse extrêmement sensuelle. Il enjoint les divinités des mers à se calmer pour lui permettre de traverser le détroit et de retrouver sa bien-aimée. La « Tempête » qui se lève fait appel aux artifices communs de l'opéra : martèlement de la basse et traits de doubles croches figurant les bourrasques. Léandre est emporté par les flots et Héro se noie de désespoir à l'annonce de la triste nouvelle.

Mais l'attendrissement de Neptune sur la fin tragique des ces deux amoureux fidèles sauve la tragédie en les rendant à la vie.

Le Sommeil d'Ulysse est publié dans un recueil de cantates profanes en 1715, soit deux ans après *Léandre et Héro*. C'est l'œuvre d'une des rares femmes compositrices de son époque, Elisabeth Jacquet de La Guerre. Sa réputation de claveciniste est solidement assise et elle fut alors la seule compositrice reconnue à la cour. À l'instar de Clérambault, la musicienne pousse à l'extrême les cadres du genre, introduisant de larges épisodes instrumentaux dans le schéma de base de la cantate qui alterne récitatifs et airs. Là aussi, l'opéra s'invite, avec une « Tempête » et un « Sommeil » de veine lulliste. L'argument s'arrête sur la figure d'Ulysse : celui-ci s'est attiré les fureurs de Neptune, qui dans sa rage lève une terrible tempête pour le faire périr. Minerve est appelée à la rescousse ; elle apaise les flots et plonge le héros dans un sommeil mystérieux, bercé d'un tendre enchantement. La déesse bienfaitrice reprend un ton guerrier pour lui vanter la protection d'Alcinoos, roi de l'île où il vient de s'échouer. La cantate se termine sur un air à la gloire d'Ulysse, à qui la sagesse donne la victoire. *Le Sommeil d'Ulysse* appartient très certainement aux chefs-d'œuvre du genre.