

Des Passions et des Sons: Notes sur l'Orchestration de Rameau

Paixões e Sons: Notas sobre a Orquestração de Rameau

Didier Guigue

Universidade Federal da Paraíba
didierguigue@gmail.com

Résumé: Partant de la prémisses que Rameau pense les ressources sonores de l'orchestre comme un élément qui peut intervenir activement dans l'articulation d'une dynamique musicale mise au service de l'expression de situations dramatiques, nous nous proposons dans cet article d'étudier l'*ariette Un Horizon Serein*, de l'opéra *Les Boréades*, sous l'optique de son orchestration. Notre but est d'élucider comment le compositeur travaille les sonorités orchestrales dans le but de rendre tangibles à ses auditeurs les éléments dramatiques exposés dans le poème. Après avoir identifié les principaux topiques liés aux mot-clefs que le compositeur retient du poème, nous décrivons leurs configurations en insistant sur la diversité de leurs présentations sonores.

Mots-clefs: Rameau; opéra; sonorité; expression dramatique; orchestration fonctionnelle.

Abstract: Starting from the premise that Rameau uses the sound resources of the orchestra as an element that can intervene actively in the articulation of a musical dynamics towards the expression of dramatic output, we propose in this article to study the *ariette Un Horizon Serein*, from the opera *Les Boréades*, from the perspective of its orchestration. Our goal is to elucidate how the composer manages the orchestral resources in order to make tangible to his listeners the dramatic issues exposed in the poem. After having identified the main topics related to the key words the composer retained from the poem, we describe their configurations by emphasizing the diversity of their sound presentations.

Keywords: Rameau; opera; sonority; dramatic expression; functional orchestration.

Resumo: Partindo da premissa que Rameau usa os recursos sonoros da orquestra como um elemento que pode intervir ativamente na articulação de uma dinâmica musical posta a serviço da expressão de situações dramáticas, nós nos propomos neste artigo a estudar a *arieta Un Horizon Serein*, da ópera *Les Boréades*, sob a perspectiva de sua orquestração. Nosso objetivo é elucidar como o compositor trabalha com as sonoridades orquestrais a fim de tornar tangível para seus ouvintes os elementos dramáticos expostos no poema. Depois identificar os principais tópicos ligados às palavras chave que o compositor reteve do poema, descrevemos suas configurações enfatizando a diversidade das apresentações sonoras.

Palavras-chave: Rameau; ópera; sonoridade; expressão dramática; orquestração funcional.



1 - Rameau et la question de la sonorité au XVIIIe siècle

Au XVIII^e siècle, la difficulté règne quand il s'agit de définir des notions encore aussi peu cernées que timbre et son (Buzon 2013). Dans ce contexte, il peut être productif de suivre Cornelia Fales dans sa thèse selon laquelle beaucoup de discours sur les questions d'unisson, de consonance et dissonance conduisent en fait à des conclusions sur le timbre, bien qu'attribuées, de manière équivoque, aux paramètres hauteurs ou intensités (Fales 2005). C'est pourquoi l'on peut considérer que Rameau, dans ses écrits théoriques, propose, entre autres éléments, un début de formalisation de la dimension du sonore dans la musique, avec les outils dont il disposait pour élaborer ses concepts¹. En effet, après des siècles de spéculations arithmétiques, d'abstractions spatiales dont le but était d'organiser les structures musicales à partir d'une géométrie plane et bi-dimensionnelle, voilà que Rameau montre la vraie nature de la musique : le son comme « objet physique » (Kintzler 1983, p. 24). Selon les mots du compositeur : « Les traités et les systèmes sur l'harmonie n'ont été multipliés sans fruit et sans succès que parce qu'on n'avait point encore envisagé le phénomène du corps sonore² ».

Ce qui nous intéressera ici est la manière dont Rameau mettra en pratique cette conscience du sonore dans son œuvre dramatique. En effet, à cette époque-là en France, le théâtre est le locus idéal où il est donné au compositeur la possibilité de manipuler assez librement la matière sonore, sous la justification, ou le prétexte, de « représenter » musicalement les péripéties de la scène. En dehors de ce domaine, en effet, les codifications, techniques ou sociales, ne permettent pas facilement des expériences osées. C'est la nécessité, pour la musique, d'« imiter », par le biais de l'« illusion », la « nature » des choses et des passions humaines³, et d'illustrer ou encore transposer en sons, les sentiments et les actions mises en jeu sur scène, qui libère le compositeur d'un cadre formel, lequel, en dehors de cet espace, possède des restrictions de toutes sortes.

Bien entendu, les poètes aguerris au métier n'économisent aucunes ficelles dans leurs scénarios pour offrir aux compositeurs la possibilité d'inventer des effets spectaculaires, garantie de succès auprès d'un public autant avide de

¹ Il n'est pas dans notre propos, dans ce texte tout autant que dans nos objectifs de recherche, d'entrer dans la discussion, d'ailleurs bien documentée, des problèmes que les formalisations de caractère scientifique du compositeur ont soulevé dans le milieu académique de son temps. Sur ce sujet, cf., entre autres, O'Dea 1994.

² Extrait de lettre citée in Girdlestone, 1962, p. 548. Par *corps sonore*, Rameau entend le *son fondamental*.

³ Sur le sens de ces notions dans l'esthétique classique, et comme elles se font présentes dans le théâtre et dans l'opéra, cf. Kintzler, *op. cit.*, p. 48 et sq.



machineries que de fortes sensations sonores : passions impossibles et tragiques, armées de barbares menaçant la paix des peuples, « crimes, cataclysmes et maléfices », tonnerres et descentes aux Enfers sont autant d'occasions que les musiciens les plus progressistes ne perdent jamais pour tester des combinaisons sonores ou harmoniques qui échappent au conventionnel (Bouissou 2011).

Protégé par sa célébrité et le mécénat de Le Riche de La Pouplinière, qui lui a offert un véritable laboratoire orchestral privé (Cucuel 1913a, 1913b), Rameau va pouvoir se permettre de tester des solutions qui, d'une part, commencent à émanciper la musique de son devoir de mimésis et qui, d'autre part, laissent déjà entrevoir la construction d'une logique musicale basée sur la sonorité. Il pense l'orchestre comme une source de moyens sonores diversifiés qui permettent d'intervenir activement dans la dynamique du discours musical, établissant des rapports dialectiques avec la logique harmonique. Il introduit donc, de manière systématique, la manipulation du son comme dimension supplémentaire de l'articulation interne de la musique. Au cours de ce processus, peut disparaître la notion de « mélodie », si on la définit comme une structure clairement perceptible et détachée au-dessus de l'« accompagnement ». Cette approche, on le sait, lui vaudra de nombreuses critiques, qui invariablement assimilent certaines de ses solutions sonores à du bruit: « Ce goût pour le difficile et les bizarreries les plus singulières est le signe de la décadence de notre musique⁴».

2. Notes sur l'orchestration de "*Un Horizon serein*"

Pour illustrer ce que nous avançons, nous allons nous pencher sur l'*ariette* "*Un horizon serein*", extraite de son dernier opéra, *Les Boréades* (ca 1763), précisément de l'Acte I (Scène IV)⁵. John Eliot Gardiner affirme qu'« aucun autre opéra de Rameau ne fait aussi vivement ressortir l'intrigue par la seule musique instrumentale » (Gardiner 1990, p. 18). Jean-Louis Martinoty, de son côté, souligne: « La densité de la partition, exceptionnelle même au regard des oeuvres plus célèbres du compositeur, révèle un approfondissement de la trame du discours musical, une audace rare d'autant plus spectaculaire qu'elle amenuise ainsi le texte auquel la musique est censée s'asservir ⁶.» Il poursuit: « On observe comment la musique, toujours collée au texte par une systématique illustration, l'absorbe en fait, ignorant superbement tout le mouvement dialectique qui fera la gloire de l'opéra italien jusqu'à Mozart» (Martinoty 1990, p. 21).

⁴ Cf. Girdlestone, *op. cit.*, p. 156-157 (à propos de *Hippolyte et Aricie*), *passim*.

⁵ Nous utilisons comme source, y compris pour les figures, le manuscrit de Jean-Baptiste Serre (entre 1771 et 1789) conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (gallica.bnf.fr).

⁶ C'est nous qui soulignons.



Un horizon serein,
Le doux calme des airs,
Invitent à voguer sur l'onde.

Tout-à-coup le vent gronde
Il amène l'orage
Et soulève les mers.

Ce sont sur ces vers de Louis de Cahusac que Rameau construit la partie A de l'*ariette*, chantée par Alphise ou sa confidente Sémire. *Ariette* est le terme par lequel les contemporains désignaient l'*aria da capo* d'origine italienne. Elle se distingue de l'air français par l'accent donné au brio de la mélodie et à la virtuosité de l'interprète. Pour cette raison, elle est traditionnellement, dans l'opéra français, le lot de personnages de second plan. Sylvie Bouissou montre que Rameau transforme peu à peu sa fonction « en lui conférant une substance dramatique et en la confiant aux protagonistes et non plus aux rôles secondaires » (Bouissou 2017, p. 280). Il est significatif, par conséquent, que le librettiste ait fait en sorte que *Un Horizon serein* puisse être chanté autant par Sémire (personnage secondaire) qu'Alphise (héroïne).

Le calme plat par beau temps sur la mer, tout-à-coup perturbé par les vents et une forte tempête, est une allégorie des deux états contradictoires entre lesquels oscillent les passions amoureuses dans la pensée classique. Cette contradiction est un des principaux ressorts dramatiques du genre. Comme le souligne Bedouk, « il s'agit de concilier, à grands coups d'antithèses et d'oxymores, l'aspect plaisant, charmant de l'amour (qu'on voit par exemple dans la Pastorale ou la littérature galante) avec la douleur qu'il provoque dans le cœur de l'amoureux, qui se décrit comme enchaîné, esclave, prisonnier, dans les fers[...]» (Bedouk 2013).

Rameau crée à partir de ce texte une longue section – la partie *da capo* de l'*ariette* – (104 mesures, soit environ 4 minutes), dans les tonalités de Do mineur et son relatif majeur. Cette structure est basée sur les trois « mots-clefs » qu'il retient du poème : l'horizon (qui est « serein »), le vent (qui « gronde ») et les mers (« soulevées » par le vent). Il va pour cela sélectionner un certain nombre de topiques⁷ qui vont « mimétiser » musicalement ces trois moments du drame. Chaque moment constitue, en quelque sorte, ce que nous appellerons un « groupe sémantique ». Nous considérerons les topiques qui leur sont attachés comme des paradigmes, dans la mesure où chacun d'eux connaît un nombre

⁷ Les topiques, on le sait, peuvent être définis comme des entités musicales ou sonores – motifs, petites structures ou formes, patterns rythmiques, sonorités, combinaisons ou gestes instrumentaux, etc – qui sont porteuses de sens conventionnel et reconnu de l'auditeur, dans un contexte historique et socio-culturel donné. Elles font partie de l'arsenal sonore principal des moyens d'expression des ressorts dramatiques à l'époque baroque (cf. Dauphin 2017, p. 61 *et sq.*).



plus ou moins élevé de variations, chaque fois dans une orchestration différente – aspect qui nous intéressera ici au premier chef.

Ces trois moments constituent autant de sous-sections structurelles successives, de taille à peu près identique. La première, qui développe le groupe sémantique Horizon, contient 17 mesures (m. 15-31); la section du groupe Vent qui la suit, 18 (m. 32-49); et la troisième, Mers, 16 (m. 50-66). Cette structure tripartite, qui totalise 51 mesures et que nous nommerons A, est précédée d'une introduction instrumentale (m. 1-14). Celle-ci révèle, de manière condensée, les principaux topiques de Horizon (m. 1-6) et Vent (m. 6-14) (Figure 1). La structure est ensuite reprise dans son intégralité (A'), mais de forme ramassée (m. 67-104).

L'orchestration de ce numéro nous donne la nomenclature suivante. Par convention, nous attribuons une lettre à chaque pupitre, en accord avec l'ordre descendant dans lesquels ceux-ci sont présentés dans la partition de référence (cf. Figure 1)⁸:

a = Violons

b = Flûtes

c = Cors

d = Altos

e = Fagotti

f = B.C.

g = Contrebasse⁹

et S pour indiquer la partie de Soprano

⁸ La plupart des pupitres sont occasionnellement divisés en deux. Dans ce cas, dans notre convention alphabétique, la lettre désignant le pupitre est suivie de l'exposant 1 ou 2 selon le *divisi* concerné, par ex.: a¹, a².

⁹ La partie de Contrebasse constitue une version simplifiée de la basse continue. Elle est notée sur la même portée que celle-ci (cf. Figure 1) dans le manuscrit de Serre. Dans le matériel utilisé lors des répétitions de 1763 en présence du compositeur, elle figure seulement comme "partie séparée". Cf. Cyr 2012, p. 54 *et sq.*; Gardiner *op. cit.*, p. 19.



The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled 'Ariette pour alpha ou le Chef d'orchestre'. The notation includes a vocal line with lyrics and an orchestral arrangement with multiple staves for various instruments. The paper is aged and the handwriting is in French.

Figure 1: *Un Horizon Serein*, m.1-13.



MUSICA THEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical
Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis
© TeMA 2017 - ISSN 2525-5541

Les figures 2, 3 et 4 dressent un tableau synoptique des topiques. Ces tableaux se lisent, de gauche à droite: (1) label du topique; (2) association sémantique liée au poème – écriture droite: référence directe au poème, écriture italique: référence indirecte (topique sans partie chantée); (3) un exemple de la réalisation du topique, en réduction – les lettres renvoient aux pupitres instrumentaux, selon la convention mentionnée ci-dessus; (4) mesures où il apparaît pour la première fois au complet; (5) nombre d'occurrences ou variations) | nombre d'orchestrations différentes.

Notre objectif va être de décrire les principaux topiques, en insistant sur la diversité de leurs présentations sonores. C'est dans le but de mieux fixer cet aspect que nous avons croisé ces deux informations: le nombre d'occurrences (variations) du paradigme et le nombre d'orchestrations différentes de celui-ci.

Groupe sémantique "Horizon"				
H1	"Un horizon serein"		15-16	6 6
H2	"Le doux calme des airs"	(cf. V2) 	16-18	10 10
H3	"Invite à voguer sur l'onde"		18-23	12 10
H4	<i>ondes calmes sur lesquelles on vogue</i>		29-32	3 3

Figure 2: Synoptique des topiques pour le groupe sémantique Horizon



Groupe sémantique "Vent"					
V1	grondement		6	8 5	
V2	alarme	(var. de H2) 	6-8	6 6	
V3	vent fort		7-9	7 4	
V4	rafales		7-9	16 9	
V5	chute du vent		10-11	4 2	
V6	"Tout-à-coup le vent gronde Il amène l'orage"		32-34	9 5	
V7	"gronde" (vocalise)		35-38	4 6 ??	

Figure 3: Synoptique des topiques pour le groupe sémantique Vents

Groupe sémantique "Mers"				
M1	"Et soulève les mers"		48-56	5 3
M2	soulèvement des vagues		56-58	10 8

Figure 4: Synoptique des topiques pour le groupe sémantique Mers

2.1. Groupe sémantique Horizon

Le groupe sémantique Horizon comporte quatre topiques, dont trois liés aux trois premiers vers du poème (H1, H2, H3). Sa caractéristique orchestrale est l'association des violons, flûtes et bassons dans le registre contralto, et l'absence de support de basse, ce qui produit la sonorité éthérée recherchée. Nous nous bornerons à décrire les deux premiers.

H1 porte le premier vers dans le ton initial. Dans sa première apparition complète (c'est-à-dire avec la partie vocale, m. 15-16) (cf. Figure 7 plus loin), la mélodie sinieuse de la voix féminine est colorée par un contrepoint orné aux



bassons dans un registre rapproché. Ce topique sera repris six fois dans six arrangements différents de la combinaison soprano – violons – bassons.

C'est lui qui introduit l'*ariette* (m. 1, cf. Figure 1), avec les violons au lieu de la voix pardessus les bassons. Ceux-ci poursuivent ce motif encore pendant deux mesures tandis que violons et flûtes abordent H2. Les autres variations ont comme constante la présence des bassons en tierce, sauf m. 18-20 (violons seuls) et lors de sa reprise concise (A', m. 67), quand l'évocation poétique est abandonnée à la seule soprano.

Le topique H2, qui enchaîne immédiatement (m. 16-18, Figure 7), présente un motif rythmique anapestique (deux courtes + une longue) qui colle à la scansion « le doux cal – (me) » du vers. Sur le plan instrumental Rameau rajoute les flûtes à l'ensemble précédent, ce qui rend H1 et H2 très perméables l'un à l'autre (H1 ne serait qu'un sous-ensemble timbral de H2) tout en marquant une subtile différence de coloration. On le rencontre 10 fois, à chaque fois dans une orchestration différente malgré l'univers instrumental restreint: (a); ((a)(b²)); ((a)(b²)(b¹)); ((b²)(b¹)); (b²b¹); (S); (e); ((e)(b)); (b); ((S)(b¹)(a¹)). On observe que le compositeur utilise une texture plus maigre dans l'introduction (m. 2-6) et dans la deuxième section (m. 68-70) par la division des pupitres, que dans la première exposition chantée (m. 17-20). Il est par ailleurs intéressant de noter que ce motif sera repris dans le deuxième groupe sémantique (cf. description de V2 ci-après) – c'est-à-dire dans un contexte dramatique divergent.

2.2. Groupe sémantique Vent

Le groupe Vent, où se localise l'expression de l'agitation amoureuse, est le plus riche. Cette suprématie n'est pas surprenante, dans la mesure où le personnage masculin central de l'opéra est Borée, dieu du Vent du Nord. C'est aussi celui qui contient les topiques les plus conventionnels. On en compte sept, dont les 5 premiers (V1 à V5) sont exclusivement instrumentaux, mimétisant divers effets attribués à la violence des vents – rafales, chutes, grondements... V6 concentre la partie chantée du poème, que V7 prolonge par une vocalise descendante sur « gronde ». A la différence du groupe précédent, on constate la plus grande stabilité sonore de ce groupe, dans la mesure où tous les topiques connaissent des versions à orchestration identique.

Pour bien figurer le grondement sourd du vent (et du dieu) furieux, le compositeur regroupe dans V1 son orchestre sur le Sol grave, créant une pulsation qui engendre une espèce de vibration d'amplitude (cf. par ex. m. 38, Figure 5); cet effet acoustique est obtenu en liant le deuxième sol en croche au premier. Cette pulsation dure en général une mesure et s'enchaîne sur une tenue. La force qui caractérise ses apparitions en bloc dans la première partie (m. 6, 33, 38, cf. Figure 1, Figure 5) s'effrite considérablement lors de la reprise A', surtout du fait de la réduction sonore par suppression des unissons: à 96, l'entrée du premier cor, piano, est déplacée de deux temps par rapport à celle du premier basson et il reste seul m. 97 (Figure 6).





Figure 5: Un horizon serein, m. 33-38

Figure 6: Un horizon serein, m. 96-99 (transcription de l'auteur)

L'appel de cors (« alarme » dans notre tableau, Figure 3) est le topique sonore qui caractérise V2. Les six variations de ce topique l'emploient. La dernière, qui conclue avec éclat la pièce, joint aux cors les altos, bassons, continuo



et contrebasse (m. 100-104). V2 est constitué d'un motif qui reproduit la même cellule anapestique que H2 (Figure 7).

Figure 7 : Un horizon serein, m. 1-10.

La présence du même motif dans deux contextes différents appelle deux interprétations.

La première est de l'ordre de la technique compositionnelle, qui traduit la volonté de souder organiquement diverses articulations structurelles par un moyen exclusivement sonore. La variation opérée, en l'occurrence, s'exerce sur l'orchestration: des violons et flûtes (m. 2-5), nous passons aux cors (6-7). Rameau est conscient que, par le seul biais de ce changement, il obtient la mutation sémantique qu'il recherche: nul besoin de modifier autre chose. De plus, le fait de présenter dans la même instance les deux versions sonores du même motif, au tout début du numéro, l'un après l'autre, permet à l'oreille de les mettre spontanément en rapport, par les critères combinés de similitude et proximité, ce qui va faciliter l'identification du deuxième quand celui-ci apparaîtra isolément, plus tard.

Et cela nous mène à la deuxième interprétation, celle basée sur la correspondance au drame. En effet, c'est la même mer, c'est-à-dire le même objet amoureux, la même passion, qui tour à tour, et parfois de manière abrupte, peut transporter le sujet passionné de la plus douce volupté aux plus affreux tourments. Il est donc fondamental que cet objet soit identifié et reconnu, et que sa transformation soit en même temps radicale mais liée sans ambiguïté à une même source. Le lien motivique entre H et V n'est pas réservé aux seuls cors: Rameau entretient ce même rapport organique dans la partie chantée. En effet, il se retrouve, symétriquement, dans les motifs générateurs des mélodies du chant de ces deux sous-sections, contenues, respectivement, dans les topiques H2 et V6 (comparer ces motifs dans la Figure 2 et la Figure 3). « Le doux calme des airs »



se transmute en « tout-à-coup le vent gronde » par un procédé de variation du même noyau motivique. La soprano doit toutefois, maintenant, « lutter » contre l'orchestre qui multiplie les interventions à partir de divers topiques superposés. A la m. 34, par exemple (Figure 5), son trille sur le sol aigu fait face à l'appel des cors (V1) et au reste de l'orchestre (V4). Et à la m. 47, elle se retrouve à l'unisson avec les cors tandis que les violons jouent V5, les altos V3 et les basses V4.

La densité sonore est un peu moins chargée lors de la reprise de cet épisode (m. 79-89), les « rafales » sont nettement affaiblies, elles n'apparaissent plus qu'isolément en pupitres séparés (entre les m. 81 et 84, Figure 8). Mais cette réduction n'est là que pour mettre en valeur l'apothéose de la partie chantée, qui va prendre possession, à son climax et en solo (m. 83), de la fusée, composante de V4. La réduction de la densité orchestrale a donc pour objectif de concentrer l'attention sur la partie vocale au moment crucial de l'expression dramatique, proche de la conclusion.

Figure 8 : Un horizon serein, m. 80-84.

D'une manière générale, Rameau opère une ségrégation sonore systématique entre les groupes Horizon et Vent, réservant pour le premier une instrumentation légère (violons, flûtes, bassons dans le registre contralto), sans enfase sur la basse, alors que pour V il convoque l'orchestre entier dans lequel les cors forte et les tutti jouent un rôle acoustique prépondérant. Outre l'intensité (Horizon est doux, Vent est forte), les patterns rythmiques sont un



autre facteur important d'identification: valeurs relativement longues pour Horizon (les croches liées par deux prédominant), alors qu'on les trouve stressées jusqu'à la fusée pour Vent.

2.3. Groupe sémantique Mers

Ce troisième groupe correspond, sur le plan allégorique, au résultat de l'effet de la violence du vent, qui « soulève les mers » (cf. tableau Figure 4): le topique M1 porte le dernier vers du poème sur une longue vocalise oscillante, qui n'est pas sans rappeler la technique du hoquet médiéval, et qui cherche à simuler le mouvement des vagues. L'orchestre, exceptionnellement, se réduit à un simple accompagnement, ce qui laisse à la soprano toute la responsabilité de l'expression dramatique, en même temps qu'il ménage un moment de virtuosisme où la soliste peut briller. Ceci nous donne l'occasion de souligner que Rameau a eu soin de faire coïncider, au sein de la structure globale de l'air, la concession incontournable au bel canto qui définit le genre *ariette* avec l'apex dramatique que le poème imposait.

3. En guise de conclusion

Par ces brèves notes, nous souhaitons mettre en évidence le parti-pris de Rameau: la création d'une dynamisation constante de la superficie sonore au moyen d'une redistribution permanente des motifs entre un grand nombre de solutions sonores diversifiées et non-répétées. Nous y décelons la recherche de solutions de permutations et distributions des ressources sonores disponibles, au sujet desquelles on peut penser que Rameau imaginait qu'elles seraient capables de porter l'expression des turbulences de l'action théâtrale, au même titre que le jeu des consonances et dissonances harmoniques, le choix des intervalles mélodiques ou des patterns rythmiques. Martinoty estime d'ailleurs que *Les Boréades* annonce la naissance, sans postérité directe, d'« un nouveau rapport dialectique du texte à la musique par l'aggravation du discours orchestral conquérant peu à peu son autonomie» (Martinoty op. cit., p. 22).

Références

1. Bedouk, Valérie. 2013. La passion amoureuse dans l'opéra. https://www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2013-03/la-passion-amoureuse-dans-l-opera_v.bedouk_2013-03-17_16-43-32_478.pdf (consulté le 19 Janvier 2017).



2. Bouissou, Sylvie. 2011. Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France. Paris: Minerve.
3. _____. 2017. Jean-Philippe Rameau. Paris: Flammarion (édition numérique).
4. Buzon, Frédéric de. 2013. « L'émergence du timbre dans la pensée musicale ». *Musimédiane*, 7 (2013).
<http://www.musimediane.com/spip.php?article151> (consulté le 22 février 2016).
5. Cucuel, Georges. 1913a. *Études sur un orchestre au XVIIIe siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière*. Paris : Librairie Fischbacher.
6. _____. 1913b. *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*. Paris: Fischbacher.
7. Cyr, Mary. 2012. *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd.
8. Dauphin, Claude. 2017. *Musique et liberté au siècle des lumières*. Paris: L'Harmattan.
9. Fales, Cornelia. 2005. Listening to Timbre during the French Enlightenment. *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology*. Traube, C.; Lacasse, S. (éd.). Montréal: CIM05.
http://oicrm.org/wp-content/uploads/2012/03/FALES_C_CIM05.pdf (consulté le 10 février 2016).
10. Gardiner, John Eliot. 1990. « *Les Boréades* ». *Rameau: Les Boréades. Livret du CD homonyme*. Paris: Erato/Radio-France.
11. Girdlestone, Cuthbert 1962 [1957]. *Jean-Philippe Rameau. Sa vie, son oeuvre*. Paris: Desclée de Brouwer.
12. Kintzler, Catherine. 1983. *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Le Sycomore.
13. Martinoty, Jean-Louis. 1990. « Une stratégie du refus ». *Rameau: Les Boréades. Livret du CD homonyme*. Paris: Erato/Radio-France.
14. O'Dea, Michael. 1994. « Rousseau contre Rameau : musique et nature dans les articles pour l'Encyclopédie et au-delà ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 17 (1994), p. 133-148.

