

Jean Saint-Arroman
Journal LXXVIII
Octobre 2024

Les journaux de septembre, d'octobre et de novembre auront pour sujet la chaconne et la passacaille. J'entends fort souvent dire que ces deux formes n'offrent pas de différence. En concert, les tempi sont souvent inversés (passacaille vive et chaconne lente!). Ces trois journaux tenteront de faire la lumière sur ces deux formes :

Septembre : les ouvrages théoriques.

Octobre : la chaconne dans le répertoire.

Novembre : la passacaille dans le répertoire et synthèse de l'étude des deux formes.

La chaconne dans le répertoire.

Pour ce qui est de la composition, il me semble indispensable de se fier aux œuvres plus qu'aux théoriciens.

• *Mesures*

La centaine de chaconnes étudiées ne laisse aucun doute : la mesure adoptée est presque toujours $3/4$, indiquée par le seul chiffre 3.

1683 – LULLY, Jean-Baptiste, *Phaëton, tragédie mise en musique*. Page 94 :



Je n'ai rencontré, lors de cette analyse, que six exceptions, qui donc, restent des exceptions : Nicolas GEOFFROY : chaconne à $6/4$ – Joseph BOISMORTIER : chaconne à $2/4$ – Etienne Joseph FLOQUET : chaconne à $2/2$ indiquée par le seul chiffre 2 – François COUPERIN : chaconne à $2/2$ indiquée par le seul chiffre 2, deux chaconnes à $3/8$.

• *Anacrouse*

La chaconne commence le plus souvent sur le second temps.

1684 – LULLY, Jean-Baptiste, *Amadis, tragédie mise en musique*. Page 235 :



Le rythme de cette anacrouse est très fréquent, mais ce n'est pas le seul, loin de là. Voici quelques autres débuts de chaconne rythmés différemment.

1707 - GAUTIER de Marseille, *Duos pour les flûtes et pour les violons*. Page 94 :



1745 – RAMEAU, Jean-Philippe, *Le temple de la gloire*, manuscrit. Page 289 :

Cet exemple montre une syncope très expressive.



1758 – RAMEAU, Jean-Philippe, *La lyre enchantée*. Page 43 :



Bien évidemment, on rencontre des chaconnes dont le début fait exception à cette tradition de débiter par le second temps.

Après 1658 – COUPERIN, Louis. *Manuscrit Bauyn, volume II*. Folio 24 recto :

« Chaconne de Mons^r Couperin » :



Avant 1694 – GEOFFROY, Nicolas. *Livre des piéces de clavessin*. Copie manuscrite. Page 90 :



1696 – MARAIS, Marin, *Ariane et Bacchus*. Page 139 :



• *La basse et l'anacrouse*

Lorsque le dessus commence sur le second temps, la basse débute souvent sur le premier temps, mettant en valeur l'entrée du dessus.

1703 – REBEL, Jean-Fery, *Ulysse, tragédie mise en musique*. Page 40 :



1730 – ROYER, Pancrace, *Phyrrus, tragédie mise en musique*. Page 214 :



Mais, il arrive aussi souvent que la basse et le dessus commencent également sur le second temps.

1715 – DESTOUCHES, André Cardinal, *Télémaque*. Page 159 :



• La basse obstinée

En variant la formule de basse, les compositeurs échappent à la monotonie. On rencontre donc des basses obstinées fort différentes.

Voici la forme la plus classique de cette basse obstinée :

1734 – LECLAIR, Jean-Marie, *Troisième livre de sonates à violon seul*. Page 26 et suivantes, « ciaccona » :



C'est une forme de basse que l'on rencontre fréquemment.

1665 – LULLY, Jean-Baptiste, *L'amour médecin, ballet*. Copie de Philidor, 1690. Première audition en 1665. La chaconne sert d'ouverture.



1684 – LULLY, Jean-Baptiste, *Amadis, tragédie en musique*. Pages 235 et suivantes :



1705 – LULLY, Jean-Baptiste, *Trios de la chambre du Roy*. Tome I. Manuscrit, atelier de PHILIDOR. Folio 47 verso :

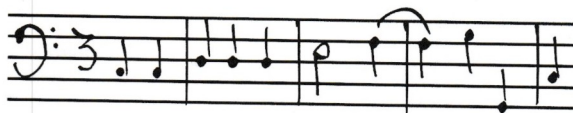


1737 – DESMARAIS, Henry François, *Sonates pour la flûte traversière avec la basse continue*. Page 32 : « ciaccona » :



On rencontre aussi des parties de basse montantes.

1685 – LULLY, Jean-Baptiste, *Ballet du temple de la paix*. Page 198 :



1688 – COLLASSE, Pascal, *Achille et Polyxène* (seul le premier acte est de Lully). Page 214 :



1705 – LE ROUX, Gaspard, *Pièces de clavessin*. Page 38 :

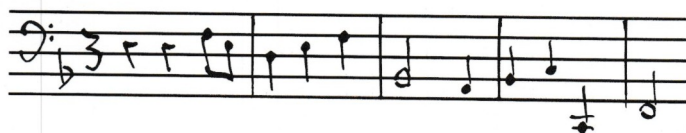


Mais la basse obstinée échappe souvent à ces deux schémas.

1722 – COUPERIN, François, *Troisième livre de Pièces de clavecin*. Page 20 :



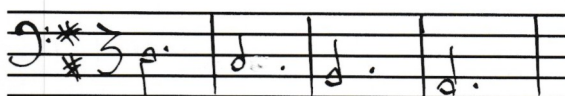
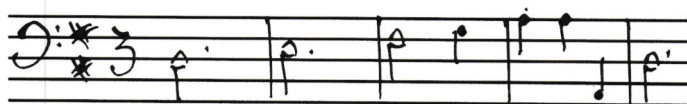
1738 – REBEL, François et FRANCCŒUR, François, *Ballet de la Paix*. Page 190 :



La basse obstinée n'obéit donc pas à un modèle unique, ni par sa mélodie, ni par son rythme, ni par sa longueur, même si certaines formules sont plus fréquentes que d'autres.

Les compositeurs utilisent parfois plusieurs basses obstinées dans la même chaconne.

1763 – DAUVERGNE, Antoine, *Polixène, tragédie en musique*. Page 215 et suivantes :



• *Mentions ajoutées par les compositeurs*

Les mentions que les compositeurs ont ajoutées à leurs chaconnes précisent le tempo et le caractère de cette forme. Le tempo est souvent indiqué par les termes « gay », « gayement », « léger », « modérément », « gracieusement sans lenteur », « gravement sans lenteur », « allegro », etc.

Nous dirions aujourd'hui que c'est généralement un tempo « allegro moderato ».

Si le compositeur déroge au tempo habituel, il le signale. Par exemple, RAMEAU, dans *La lyre enchantée*, note « un peu lent ». CAMPRA dans *Les muses* demande « lentement ». Mais ce sont là de véritables exceptions.

Les tonalités et modes.

On ne peut pas dire qu'il y ait de tonalité préférée pour la chaconne. Cependant, sur 22 chaconnes composées entre 1650 et 1700 et ayant une tonalité unique : onze sont écrites en Sol majeur, 4 en Ut majeur, 2 en Ré majeur, 2 en Si bémol majeur, une en La majeur. Deux chaconnes seulement sont écrites en mode mineur. On peut donc affirmer que la chaconne est écrite le plus souvent en mode majeur. Toutes ces chaconnes ne comportent qu'une partie, mais d'autres sont divisées en trois parties : Majeur-mineur-Majeur.

La partie centrale en mineur est souvent plus courte que la première et la dernière en Majeur.

1696 – MARAIS, Marin, *Ariane et Bacchus*. Page 139 et suivantes : chaconne.

Première partie en Majeur, de 186 mesures

Seconde partie en mineur, de 78 mesures

Troisième partie en Majeur de 35 mesures.

• *L'emploi des chaconnes au théâtre lyrique*

Au théâtre lyrique, la chaconne est souvent employée comme fondement de grands ensembles instrumentaux et vocaux, elle impose son tempo et son rythme à une grande partie située fréquemment à la fin d'une œuvre ou d'un acte.

Trop d'unité nuirait à l'intérêt, lasserait l'attention ; les compositeurs se sont donc efforcés de trouver un équilibre entre unité et variété.

1688 – COLLASSE, Pascal, *Achille et Polixène*. Le premier acte est l'œuvre de Lully, mais les trois autres sont de Collasse. Acte quatrième, page 225 et suivantes.

Un grand ensemble, fondé sur le rythme de chaconne, termine le quatrième acte.

Une grande chaconne pour orchestre à cordes alterne un orchestre à 5 parties (2 violons, 3 parties, basse continue) et plusieurs passages à 3 parties (2 violons et une partie, sans basse continue). Tout cet ensemble est en Ut Majeur.

Intervention d'une troyenne, passage court pour une voix de dessus et basse continue, en ut mineur, sans autre accompagnement. Cette intervention de la voix féminine s'enchaîne avec un passage pour voix de basse, accompagnée de deux parties de violons et d'une basse continue, en Ut Majeur.

Puis, la partie vocale se poursuit avec un chœur à quatre parties, accompagné par l'orchestre à cordes complet (5 parties). Un court passage est destiné à trois voix solistes (premier et second dessus, haute-contre) accompagné de la seule basse continue.

Cette partie chœur et orchestre à cordes termine l'acte, mais s'enchaîne avec un « entracte » relativement court, toujours sur un rythme de chaconne, pour orchestre à cordes.

L'auteur a donc mêlé diverses formations sur le même rythme et tempo de chaconne :

Orchestre à cordes à cinq parties

Orchestre à cordes à trois parties

Voix soliste de dessus et basse continue

Voix soliste de basse avec orchestre à cordes à 3 parties

Chœur à quatre voix et orchestre à cordes à cinq parties

3 voix solistes et basse continue

Si le compositeur ajoute des instruments à vent, il décuple ses possibilités.

On doit toujours penser que la chaconne était une danse très appréciée au théâtre. Dans une pièce aussi longue, des parties dansées étaient un facteur de diversité.

• La variété indispensable dans l'exécution

Quels sont les moyens dont dispose un interprète pour éviter la monotonie dans d'aussi longues pièces, à trois temps d'un bout à l'autre, avec des basses parfois répétitives ?

Les inégalités. Lorsque l'écriture procède par mouvements conjoints, on peut jouer les croches inégales. Certains couplets permettront des inégalités souples, d'autres plus sèches.

Les phrasés. Quand le compositeur ne précise pas le phrasé, on pourra l'ajouter pour tel ou tel couplet.

Les nuances. Là aussi, les compositeurs sont avares d'indications. L'interprète a toujours la possibilité d'en ajouter.

L'instrumentation. Lorsque la chaconne est très longue et son instrumentation un peu monotone, on peut faire jouer certains couplets par des instruments solistes, en respectant bien sûr la disposition choisie par le compositeur.

Synthèse

La chaconne est une pièce notée à trois temps, le plus souvent indiqués par $\bar{3}$ ou $\bar{3}/4$. Elle est divisée en couplets variés, écrits sur une basse contrainte de quatre mesures. Cette basse obstinée est généralement modifiée plusieurs fois au cours de la pièce et elle peut circuler entre les parties. La partie supérieure commence généralement en levant sur le deuxième temps, mais la basse se fait souvent entendre dès le premier temps, ce qui met en valeur la partie supérieure. De nombreuses chaconnes sont écrites en mode Majeur, avec une partie centrale en mineur. Le théâtre lyrique a souvent donné une place de choix à la chaconne : à la fin d'un acte, ou à la fin d'une œuvre. Elle est alors souvent très développée, présentant des parties instrumentales et d'autres vocales pour des solistes ou des chœurs. Par le choix d'inégalités, de phrasés, de nuances, de détails d'instrumentation, l'interprète pourra donner vie à cette pièce parfois très longue et donc difficile.
