

Genres et formes

Aria

Cantate

Concerto

Fugue

Messe

Musique à programme

Oratorio

Passion

Plain-chant

Récitatif

Sonate

Symphonie

Canon

Chanson, lied

Danse

Madrigal

Motet

Opéra

Ouverture

Pièce à caractère

Prélude

Sérénade

Suite

Variation

Genres et formes/Aria

Aria et basse obstinée

Le terme *aria* désigne, du XVe s. au XVIIIe s., une formule de basse cadentielle qui, plusieurs fois répétée, sert de base pour des variations (*basso ostinato*). Ces types de basse, très appréciés, étaient très répandus : *aria di ruggiero*, *aria di viciliano*, *aria di ronutnesca*.

Schéma permettant l'improvisation, l'*aria*, à partir de la fin du XVIe s, joue le même rôle pour la composition. Elle se rencontre essentiellement dans :

- la danse : jusqu'au XVIIIe s., dans la *suite*, l'*aria* conserve le caractère de danse ;
- les variations instrumentales (basse obstinée), notamment dans la musique pour clavier et pour luth, mais aussi pour cordes (ORTIZ. 1553) ;
- la musique vocale : des strophes différentes se succèdent sur le même motif de basse qui se répète, la mélodie étant souvent légèrement variée. Il existait des textes innombrables chantés sur la même basse, généralement des *ottave rime* (8 vers) ; la mélodie pouvait être improvisée.

Cette forme vocale s'appelait *air* en France (notamment air de cour) et *ayre* en Angleterre, En Italie, l'*aria* strophique se rencontrait aussi dans les cantates et les premiers opéras.

L'aria dans les premiers opéras.

Dans les premiers opéras, le chant, très lié au texte, était un récitatif accompagné par la b. c, ou par l'orchestre ; un style mélodique très proche du madrigal donna naissance à de plus vastes unités de style *arioso*, et de forme libre.

Un célèbre exemple d'*aria* de ce type : le Lamento d'Arianna, de l'opéra Arianna de MONTEVERDI (Mantoue, 1608). Le motif initial exprime la douleur de façon saisissante (chromatisme, silences, mouvement mélodique ascendant, puis chute finale exprimant la résignation). La musique suit le texte de très près : elle est à son service.

Dans l'opéra vénitien bourgeois du XVIIe s'apparaît une certaine normalisation des arias, qu'expliquent en partie l'abondance et la rapidité de la production (jusqu'à 80 arias par opéra), Il s'agit de pièces brèves sur des rythmes de danses connues comme la forlane (à 6/4), la villota (danse rapide à 6/8), la sicilienne (danse modérée à 6/8).

Principaux types d'arias illustrés à Venise :

— L'aria avec clavecin : accompagnée par la seule b. c., encadrée par des ritournelles orchestrales.

— L'aria avec orchestre : accompagnement d'orchestre, avec ritournelle entre les strophes ; plus tard apparaissent 1 ou 2 instruments concertants, généralement des vents.

L'air à devise représente une extension de ce type : le motif initial, tel une devise, est présenté par l'orchestre, repris par le chanteur accompagné par la seule b. c., puis repris une fois encore par l'orchestre avant que commence l'aria proprement dite.

L'aria da capo devint avec Alessandro SCARLATTI (1660-1725), à l'apogée de l'opéra napolitain, la forme principale de l'aria de l'époque baroque. Presque toutes les arias de BACH et de HAENDEL sont de ce type, Le texte se compose de 2 courtes strophes ; après la seconde, qui contraste par son caractère avec la première, celle-ci est reprise en entier (cette reprise est indiquée à la fin de la seconde partie par da capo al fine).

À partir de 1700 environ, la première strophe bipartite, avec ritournelle orchestrale (a), est répétée avec quelques modifications (a'), Le schéma tonal est fixe. La reprise de la Ier partie donne au chanteur l'occasion de déployer sa virtuosité en ornant sa mélodie.

En raison de la reprise, l'aria da capo est une forme statique, non dramatique ; elle ne permet pas la poursuite de l'action. Ce rôle revient au recitativo secco, de sorte que récitatif et aria sont généralement liés. Un bref arioso, ou un récitatif accompagné les sépare parfois. L'aria, pour sa part, exprime les sentiments.

Exemples d'aria da capo ; l'aria di bravura (exprimant la colère, la vengeance, la passion, etc.), l'aria di mezzo carattere (pour exprimer la tendresse, l'amour, la douleur, etc.), l'aria parlante.

Évolution ultérieure de l'aria

Pour éviter que soit interrompu le cours de l'action, GLUCK réduit les dimensions de l'aria, qui doit aussi exprimer plus naturellement le texte.

HAYDN et MOZART cultivent volontiers la cavatine, de forme généralement bipartite (sans reprise).

Issue de l'opéra buffa du XVIIIe s., l'aria di scena (libre alternance de sections différentes), se retrouve au XIXe s., à côté de la cabaletta, aria reposant sur un même motif rythmique (VERDI),

La fin du XIXe s. voit disparaître les formes closes et structurées d'aria (mélodie continue de WAGNER) ; certains compositeurs néoclassiques du XXe s. cultivent à nouveau les formes anciennes de l'aria (p. ex. STRAVINSKI, *The Rake's Progress*).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Canon

Canon signifie l'imitation stricte d'une voix (dux ou antécédent) par une autre (comes ou conséquent). Au sens propre, le canon est la règle qui fixe cette imitation.

Canon obligé. Seul l'antécédent est noté. Il est reproduit exactement par les autres voix, qui entrent successivement à intervalles de temps réguliers (distance d'entrée a) et, éventuellement, sur une autre note (intervalle d'entrée b, p. ex. : quinte, octave, quarte). À la fin du canon, les voix peuvent terminer chacune l'une après l'autre, ou bien toutes ensemble (point d'orgue).

Canon circulaire ou perpétuel : les différentes voix retournent à leur commencement, de sorte que le canon peut se poursuivre indéfiniment (canon perpetuus). La plupart des canons de société appartiennent à ce type.

Canon en spirale : canon perpétuel dans lequel l'antécédent termine un ton plus haut qu'il n'a commencé, de sorte que les voix s'élèvent à chaque fois d'un ton, formant ainsi une spirale (ex. J.S. BACH, l'Offrande musicale, n°3).

Canon énigmatique : distance et intervalle d'entrée ne sont pas indiqués et doivent être découverts.

Canon mélangé. Il se compose d'un canon obligé auquel s'ajoutent des voix libres, On trouve le plus souvent deux parties supérieures en canon et une basse libre.

Éléments caractéristiques du canon

1 Nombre de voix : il est normalement de 2 ou 3, mais peut atteindre 8 et davantage. Les canons comportant un grand nombre de voix se composent en général de canons simples superposés : 2 pour le canon double, 3 pour le canon triple, etc. Ces canons simples entrent généralement simultanément.

2 Distance d'entrée : plus elle est réduite, plus la progression harmonique est difficile. Cette distance est nulle dans le cas du faux-bourdon et du canon sine pausis (sans silences).

3 Intervalle d'entrée : il peut être différent pour chacun des conséquents ; le plus souvent, cependant, il est le même pour tous les conséquents : canons à l'unisson, à la seconde, à la tierce, etc,

4 La réponse donnée par le conséquent comporte souvent des altérations (réponse tonale), parce qu'une imitation exacte des intervalles de l'antécédent (réponse réelle), amènerait une

modulation trop éloignée.

5 Sens du mouvement : dans le canon normal, le conséquent suit l'antécédent dans le même sens (mouvement semblable), Dans le canon en miroir, le conséquent progresse par mouvement contraire comme si tous les intervalles se trouvaient réfléchis par un miroir horizontal. Dans le canon à l'écrevisse (ou canon rétrograde), le conséquent marche à reculons ; dans le canon en miroir et à l'écrevisse, les deux mouvements (contraire et rétrograde) se combinent.

6 Relation de rythme et de tempo entre antécédent et conséquent : le rythme et le tempo peuvent être différents d'une voix à l'autre. ici apparaît l'art le plus complexe du canon : le canon de proportions.

Le canon de proportions.

Dans le système de notation mensuraliste des XIII^e-XVI^e s., différentes relations rythmiques pouvaient être indiquées par des signes de proportion. Les voix entrent simultanément à la quinte et à l'octave. Elles font entendre les mêmes notes, mais avec des rythmes différents :

- soprano : demi-cercle barré (alla breve), correspondant à la mesure à 2/4 ;
- alto : cercle, correspondant à la mesure à 3/4
- ténor : comme le soprano, mais avec le chiffre 3, correspondant à la mesure à 2/4 avec triolets (ou mesure à 6/8) ;
- basse : demi-cercle, correspondant à la mesure à 2/2.

La notation ultérieure ne permet plus que d'accélérer ou de ralentir le tempo, en conservant le rapport entre les valeurs de durée (canon par augmentation ou par diminution).

Historique.

Le premier canon qui nous soit parvenu est une œuvre anglaise datant du XVII^e s. Au XIV^e s., la chasse française et la caccia italienne évoquent l'une et l'autre des scènes de chasse, que traduisent les voix du canon qui se poursuivent. La technique de composition et les pièces portent aussi le nom de fuga (fuite). La polyphonie vocale franco-flamande des XV^e-XVI^e s. voit l'apogée du canon ; celui-ci devient un objet d'étude et est considéré comme un critère des capacités d'un compositeur (nombreuses représentations de canons sur des portraits de musiciens).

Le canon occupe une place privilégiée dans les dernières œuvres de BACH : les Variations Goldberg, les Variations canoniques sur Vom Himmel hoch, l'Offrande musicale et l'Art de la fugue. L'époque classique et la période romantique ne firent que peu usage de cette technique.

Le XXe s. connaît une certaine renaissance du canon, notamment grâce aux techniques sérielles.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Cantate

La cantate est une œuvre pour voix avec accompagnement d'instruments ; elle comporte en général plusieurs mouvements indépendants (récitatifs, arias, chœurs, ritournelles instrumentales).

La cantate en Italie

À la fin du XVIIe s., l'évolution de la musique polyphonique aboutit en Italie à la monodie accompagnée. Cette tendance s'affirme au début du XVIIIe S. chez CACCINI (Nuove musiche, 1601), chez PERI (Varie musiche, 1609) et, dans le domaine religieux, chez VIADANA (Cento concerti ecclesiastici, 1602). Mais le terme de cantata n'apparaît, comme titre d'une composition, qu'en 1620, chez GRANDI. Cette première cantate italienne, pour voix seule, est de structure strophique : une basse obstinée se retrouve Identique à chaque strophe, tandis que la mélodie varie d'une strophe à l'autre.

Déjà chez FERRARI (1633-1641) se rencontre l'alternance de sections de type récitatif et de sections de type arioso ; l'évolution ultérieure de la cantate est marquée par l'abandon de la basse obstinée, le développement des arias et des récitatifs, l'apparition de ritournelles instrumentales. L'École romaine (ROSSI, CARISSIMI) s'illustre surtout dans la cantate pour voix seule et basse continue. L'École de Bologne, avec notamment COLONNA et TOSI, développe considérablement l'accompagnement orchestral.

Avec l'École napolitaine, la forme devient en quelque sorte normalisée : 2 ou 3 arias da capo séparées par des récitatifs. Compositeurs principaux : A. SCARLATTI, STRADELLA, LEO, VINCI, HASSE, HAENDEL.

La cantate d'église en Allemagne

La cantate profane se répandit peu hors d'Italie au XVIIIe s.

En revanche, un genre spécifique se développa dans le domaine de la musique religieuse protestante : la cantate d'église (généralement nommée à l'époque concerto). Les premières cantates d'église reposaient sur des textes bibliques, des chorals, des odes spirituelles, et parfois des textes libres, de caractère contemplatif. On peut donc distinguer, d'après le texte utilisé :

- la cantate-biblique ;
- la cantate-choral (Choralkantate) : elle utilise les strophes d'un choral, soit de façon très stricte (variation de choral ou partita de choral : chaque mouvement de la cantate est une variation sur le même hymne), soit plus librement ;
- la cantate-ode (Odenkantate), transposition de la cantate italienne pour voix seule : chanson strophique, dont chaque strophe est traitée différemment ;
- des formes intermédiaires, mêlant des éléments de ces trois formes principales.

La «réforme» de Neumeister. Vers 1700, ERDMANN NEUMEISTER, pasteur de Weissenfels, écrit des textes de cantates pour tous les dimanches et jours de fêtes religieuses de l'année (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik*, 1700). Considérant la cantate comme un opéra, il destine ses vers à être traités soit en récitatifs, soit en arias da capo. Par la suite, il revient en partie à la cantate ancienne, reprenant textes bibliques et strophes de choral à partir de son 3^e cycle (1711). Les textes de NEUMEISTER ont été mis en musique notamment par KREIGER, ERLEBACH, TELEMANN et BACH.

Les cantates de BACH sont, dans l'ensemble, conformes aux types de NEUMEISTER (principaux librettistes de BACH : S. FRANCK à Weimar, HENRICI, dit PICANDER, à Leipzig) ; mais elles présentent une très grande diversité formelle :

La cantate n° 4 (composée vers 1708, mais remaniée en 1723-24) est un exemple de partita de choral, forme archaïque, particulièrement stricte, de cantate-choral : le choral est traité en c.f., chaque verset constituant un mouvement différent de la cantate ; comme dans les anciens Concerts spirituels, l'œuvre commence par une introduction instrumentale (Sinfonia) et s'achève par un choral à 4 voix. Le n° 38 (1724) et le n° 140 (1731) représentent deux autres types, plus libres, de cantate-choral. Le n° 56 (1726) est une cantate de type italien, pour voix seule. Le n° 79 (composé vraisemblablement en 1725) appartient au type «réformé» de NEUMEISTER. Toutes les cantates s'achèvent par un choral.

Les cantates étaient souvent composées en cycles annuels (BACH écrivit à Leipzig 5 cycles comprenant chacun 59

cantates ; 3 seulement ont été conservées). Leur exécution prenait place pendant l'office, avant et après la prédication (les cantates sont souvent bipartites ; ex. n° 79), La musique doit renforcer le sens du texte liturgique. Dans la tradition du figuralisme, BACH forge son propre langage : les mêmes motifs mélodiques ou rythmiques se trouvent placés sous des textes semblables.

Après BACH, la cantate religieuse déclina. Seule se maintint au XIXe S. la cantate profane, p. ex. chez MENDELSSOHN.

La cantate en France

Importée d'Italie à la fin du XVIIe S., la cantate s'épanouit en France dans la 1er moitié du XVIIIe S. (CLÉRAMBAULT, RAMEAU). Elle disparaît vers 1750, pour renaître pendant la période révolutionnaire, sous le nom d'ode ou de chant patriotique. Quelques compositeurs du XIXe s. illustreront à nouveau ce genre (BERLIOZ, GOUNOD, FRANCK).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Chanson, lied

Sur le plan littéraire, lied désigne un poème dont les strophes ont la même structure (nombre de vers et de pieds), sur le plan musical, la mise en musique d'un tel texte, Chaque strophe peut être chantée sur la même mélodie (lied strophique) ou sur une mélodie différente (lied durchkomponiert, «à composition continue»).

– Lied strophique : la mélodie épouse le rythme des vers et la structure des strophes, en traduisant le ton général de l'ensemble du texte sans tenir compte de l'éventuel changement d'atmosphère d'une strophe en particulier (idéal de GOETHE, réalisé par ZELTER),

– Lied durchkomponiert : une relation très étroite peut s'instaurer entre texte et musique car celle-ci exprime chaque détail du texte mais se trouve à son tour mise en valeur par le texte lui-même.

Au Moyen Âge, à côté des hymnes spirituelles apparaissent les chansons profanes des troubadours, des trouvères et des Minnesänger puis des Meistersinger. Les chansons sont à une voix, leur forme strophique est très recherchée.

Au XIII^e s. apparaissent aussi des pièces polyph., notamment le conduit religieux à 2-4 v. (époque de Notre-Dame) et le rondeau profane à 3 v. (ADAM DE LA HALLE).

Au XIV^e s., fleurit en France la chanson polyph., expressive et de haute valeur poétique (MACHAUT) avec ses formes à refrain : rondeau, ballade et virelai. La voix principale, chantée (cantus, discantus ou duplum) est au-dessus du tenor instr. et, dans le type à 3 v., au-dessus du contratenor. Il s'y ajoute un triplum dans le type à 4 v., plus rare.

Le Trecento italien connaît une riche tradition profane avec la ballata, la caccia et le madrigal.

Au XV^e-XVI^e s., c'est la chanson polyph. française qui domine.

En Allemagne apparaît le tenorlied. La mélodie du lied est à la partie de ténor, les autres parties sont jouées ou chantées. Les principaux compositeurs en sont : H. FINCK, H. ISAAC, L. SENFL. Les ténors proviennent du lied courtois ou sont nouvellement composés. L'écriture syllabique en accords prédomine avec des passages mélismatiques plus mouvementés, comme dans les motets.

À ceci s'oppose la chanson française du XVI^e s., de caractère différent, plus aimable, avec souvent des passages rapidement déclamés. La chanson est généralement à 3-6 v. Il existe un grand nombre d'arrangements pour une voix chantée avec accompagnement au luth,

Si l'Italie adopte la canzone alla francese, elle n'en possède pas moins une riche culture dans le domaine de la chanson : frottole, villanelle et madrigal.

Avec la monodie, vers 1600, apparaissent de nombreuses formes de chansons avec accompagnement de b.c. telles que l'air de cour fr., le madrigal à 1 v. (MONTEVERDI), les concerts spirituels (SCHÜTZ), les cantates (GRANDI) et les lieder strophiques appelés arias (ALBERT, KRIEGER).

Vers la fin du XVIII^e s., apparaît le concept de lied populaire développé par HERDER dans un mouvement enthousiaste pour le naturel et la simplicité qui s'y rattache.

La mélodie *Der Mond ist aufgegangen* (La lune s'est levée) de J.A.P. SCHULZ (*Lieder im Volkston*, 1785) présente les caractéristiques typiques du lied populaire :

- une tournure simple qui «cherche à rendre l'apparence de la chose connue...» (SCHULZ), un rythme calme, équilibré, un ambitus restreint, pas d'intervalles difficiles, facile à chanter et à retenir ;
- une organisation claire calquée sur le poème : deux inflexions mélodiques avec la même fin (a, a') sur la même rime, une 3^e, de tournure voisine avec fin suspensive (b 1) et conclusive à la

répétition th 2).

Le XIXe s., après la préparation du classicisme viennois (MOZART, BEETHOVEN), marque l'avènement du lied artistique all. (SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF).

Le lied Marguerite au rouet fut écrit par Schubert à l'âge de dix-sept ans, et passe pour être le premier du genre. L'œuvre traduit le contenu et l'atmosphère du poème de GOETHE. L'accompagnement du piano devient un élément essentiel : les doubles croches de la main droite rendent, en un dessin circulaire, le mouvement de rotation du rouet, le rythme de la main gauche, l'action du pied sur la pédale, la blanche pointée le support immobile du rouet. Le prélude crée le climat avant même que le texte commence puis le chant s'élève comme une méditation.

Le lied artistique est également regroupé en grands cycles comme la Belle meunière et le Voyage d'hiver de SCHUBERT, les Amours du poète de SCHUMANN, Magelone de BRAHMS entre autres.

Le lied avec accompagnement d'orchestre (le Chant de la terre, MAHLER) est une extension du genre,

Le lied artistique trouve un prolongement hors d'Allemagne, avec la mélodie (MOUSSORGSKY, DUPARC, DEBUSSY). Il n'y a pas de nouveau type de lied au XXe s. mais l'École de Vienne, avec SCHOENBERG (Livre des jardins suspendus op. 15, 1908), BERG et WFOERN, enrichit considérablement ce genre.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Concerto

Avant de désigner un genre bien défini, le terme concerto (ou concertato ; du lat. concertare, lutter) désignait, au début du XVIIe s., un style fondé sur l'opposition de plusieurs groupes vocaux et instr. Issu de la polychoralité de l'École vénitienne (fin XVIe début XVIIe s.), ce style concertato devint caractéristique de la période dite «baroque» (ca 1600-1750), souvent nommée «ère du style concertant»,

Le style concertant repose aussi sur la basse continue.

Le concerto vocal baroque

Les premiers concertos étaient pour la plupart des œuvres vocales, issues de la tradition du motet et du madrigal ; p. ex. : les Cento concerti ecclesiastici de VIADANA (1602) ou les Kleine Geistliche Konzerte de SCHÜTZ (1636-1639)

pour 1 à 3 voix solistes, b.c. et quelques instr. solistes. Par la suite, avec l'introduction de sections orchestrales et chorales, de récitatifs, et d'arias, le concerto vocal devint cantate.

Le concerto instrumental baroque

On peut distinguer 3 types de concertos :

- Le concerto orchestral : opposition de deux ou plusieurs groupes de force sensiblement égale, selon l'ancienne tradition vénitienne , ex. particulièrement célèbre le 3e Concerto brandebourgeois de BACH
- Le concerto grosso : un groupe de solistes (concertino, soli) s'oppose à un groupe plus important (concerto grosso, tutti, ripieno). Le concertino comprend normalement 3 parties instr., correspondant à l'effectif de la sonate en trio : 2 violons (ou flûtes, ou hautbois) et b. c. (violoncelle, clavecin). Le ripieno se tait pendant les épisodes solistes, mais les solistes participent aux tutti (au contraire, l'alternance est complète dans le concerto classique). Le concerto grosso apparut en Italie du Nord vers 1670 (STRADELLA 1676, CORELLI 1680, VIVALDI à partir de 1700). La succession et la structure des différents mouvements correspondaient à la sonate d'église ou à la sonate de chambre ; à partir de VIVALDI, les mouvements sont en général au nombre de 3 (vite-lent-vite).
- Le concerto de soliste : il apparut à peu près en même temps que le concerto grosso. Principaux instr. solistes: trompette, hautbois, violon (TORELLI, 1698), clavier (BACH, à partir de 1730 environ).

Les concertos de VIVALDI (à partir de l'op. 3, publié en 1712) sont particulièrement significatifs, Ils comportent 3 mouvements ; les cantilènes du mouvement lent central étaient souvent improvisées sur quelques accords de la b. c. Les 2 mouvements rapides adoptent la forme de la ritournelle : le tutti fait entendre un certain nombre de fois le thème principal, intégralement ou par fragments (partie centrale seule pour la 2e ritournelle, début seul pour la 3e en mi min., etc.) ; entre ces ritournelles du tutti s'insèrent des épisodes solistes modulants (couplets).

La thématique des concertos de VIVALDI, reposant sur l'accord parfait, est d'une grande solidité harmonique. L'influence de ces concertos fut considérable au XVIIIe s.

Le concerto classique et romantique

Le concerto classique, dont le soliste est souvent le violon ou le piano, est généralement en 3 mouvements. Le 1er mouvement est de forme sonate modifiée avec double exposition (ex. Concerto pour piano en la maj. K 488, de Mozart):

L'orchestre présente seul une exposition abrégée des deux groupes de thèmes, mais le second groupe reste ici dans la tonalité principale. Le soliste entre alors pour une 2e exposition ; il introduit la modulation usuelle à la tonalité de la dominante pour le 2e groupe de thèmes, qui contraste généralement avec le 1er. Une section virtuose, d'animation croissante, s'achève habituellement par un trille ou un double trille, et clôt cette 2e exposition (B"). L'orchestre assure la transition vers le développement, pendant lequel dialoguent le soliste et l'orchestre. Après la réexposition, juste avant la conclusion, se trouve la cadence : le soliste, seul, improvise sur les thèmes précédemment entendus, tout en donnant libre cours à ses capacités techniques. Jusqu'à l'époque de BEETHOVEN, cette cadence était improvisée ; elle fut ensuite entièrement écrite.

Le mouvement central du concerto est en général de caractère cantabile et de forme lied ; le finale, de caractère virtuose, adopte souvent la forme rondo.

À côté du concerto pour soliste, il existe le double et le triple concerto (BEETHOVEN : pour violon, violoncelle et piano) et la symphonie concertante, genre très voisin, pour différents instruments concertants (MOZART). À l'époque romantique, on enchaîne parfois certains mouvements (attaca, déjà chez BEETHOVEN) ; le Konzertstück (WEBER) est en un seul mouvement mais le concerto peut aussi comporter 4 mouvements (BRAHMS, Deuxième Concerto pour piano en si b maj., avec scherzo). La partie de soliste est toujours plus virtuose.

Au XXe s., on assiste en partie à un retour à l'ancienne conception faisant librement concorder tous les instruments : BARTOK, Concerto pour orchestre (1944) LUTOSLAWSKI, Concerto pour orchestre (1954).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Danse

La danse, présente dès les premiers stades de l'évolution de l'humanité, a toujours été étroitement liée à la musique.

Aux pas et contre-pas de la danse correspondent le nombre pair des accents et la structure mélodique et rythmique en périodes symétriques ; à cela s'ajoute le principe de répétition. Pendant l'Antiquité, le Moyen Âge et la

Renaissance, la musique de danse était le plus souvent improvisée. Structure typique : la répétition d'incises musicales (puncta) avec ouvert et clos, selon le principe de la séquence (estampie, ductie).

Une mélodie de base (ou armature) pouvait aussi former le point de départ d'une improvisation monodique ou polyphonique, à la manière du blues dans la musique de jazz. Ce principe est celui de la basse danse, répandue surtout en Bourgogne au XVe s. et dans la première moitié du XVIe s.

Ces basses danses étaient des danses marchées de différents caractères, déjà groupées en suites. Les traités de l'époque décrivent en outre un très grand nombre d'autres danses.

Toutes les danses, qu'elles fussent populaires ou aristocratiques, étaient des danses de groupe, avec formation de couples au sein du groupe ; la danse de couple, aujourd'hui prédominante, n'apparut qu'au XIXe s. Dès la Renaissance se constituent des paires de danses : une danse lente de rythme binaire est suivit d'une danse rapide de rythme ternaire. Ces paires restent en usage pendant la période baroque, mais de véritables suites apparaissent à cette époque, notamment dans les nombreux ballets que comportent les opéras (sujet allégorique et représentation scénique) ; la noblesse elle-même participe à ces ballets. Les principales danses de la période baroque :

Pavane, de l'esp. paro (le paon), ou du nom de la ville ital. de Padoue : danse solennelle de cour, remplace la basse danse vers le milieu du XVIe s. ; généralement suivie d'une saltarello, ou d'une gaillarde ; au début du XVIIe s., introduit fréquemment la suite orchestrale en Allemagne.

Gaillarde : danse rapide ital. et fr. de rythme ternaire, suit la pavane.

Allemande : danse modérée, de rythme binaire, commençant par une anacrouse stylisée, se place en tête de la suite.

Courante : danse rapide ital. et fr. de rythme ternaire la corrente ital, est plus rapide que la courante fr. ; 2e pièce de la suite.

Chaconne : chanson à refrain d'origine espagnole, puis danse sur basse obstinée, comme la passacaille.

Bourrée : ronde française d'Auvergne, devient danse de cour à la fin du XVIe s.

Sarabande : danse lente d'origine espagnole, s'introduit au XVIIe s. à la cour fr. ; à 3 temps, avec début de phrase sur le 1e, et prolongation du 2e temps ; de caractère grave et solennel, elle devient la 3e pièce principale de la suite.

Gavotte : danse populaire fr., modérée pénètre à la cour au XVIIe s. ; comporte généralement une anacrouse,

Sicilienne : pièce de caractère dansant, très proche de la pastorale.

Gigue, de l'angl. jig (instr. servant à faire danser) : danse populaire d'origine anglaise ou irlandaise ; s'introduit à la cour fr. au XVIIe s. ; rapide, d'écriture fuguée ; danse conclusive de la suite.

Menuet : danse française sans doute d'origine populaire (Poitou) ; introduit par LULLY à la cour de Louis XIV au milieu du XVIIe s. ; mouvement modéré, rythme ternaire.

Polonaise : danse nationale polonaise, sans doute de rythme binaire à l'origine, à 3/4 depuis le XVIIIe s. ; lente, souvent de caractère mélancolique,

Avec la chute de l'Ancien Régime, l'ancienne danse de cour déclina et la danse bourgeoise prit sa place. L'éveil de la conscience nationale au XIXe s. entraîna le développement des différentes danses nationales.

— La polonaise et la mazurka vinrent de Pologne ;

— la polka, de Tchécoslovaquie ;

— le boléro, d'Espagne ;

— la habanera, de Cuba ;

— le tango, d'Argentine ;

— l'écossaise, de rythme ternaire, d'Écosse ;

— le ländler, danse populaire assez lente, à 3 temps, pratiquée en Autriche, en Allemagne du Sud et en Suisse alémanique donne naissance au XVIIIe s. à

— la valse : elle devient la danse la plus répandue au XIXe s., sous le nom de valse viennoise ;

— en France, on cultive particulièrement le quadrille (dansé par 4 couples au moins), le galop (dont le rythme imite celui d'un galop de cheval), et le cancan (issu du galop, vers 1860).

Toutes ces danses étaient aussi présentes dans l'opérette du XIXe s.

Au XXe s., les danses américaines sont à la mode : la valse anglaise ou valse lente (1920), le fox-trot, le slow fox, le blues (proche du jazz) et le charleston ; puis les danses latino-américaines d'origine africaine : la samba brésilienne (années 1920) et les danses cubaines : rumba et cha-cha-cha (années 1950).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Fugue

La fugue est une forme polyphonique vocale ou instrumentale très organisée ; elle se caractérise notamment par l'entrée successive des différentes voix selon le principe de l'imitation stricte. Le nombre des voix est généralement de 3 ou 4.

Forme très stricte dans son principe, la fugue, dans sa réalisation, permet à l'imagination de se déployer très librement.

Toutes les fugues sont différentes. Prenons, à titre d'ex., une fugue de BACH, Clavier bien tempéré I, fugue II (ut mineur). Elle est à 3 voix et, comme toute fugue simple, elle est monothématique. La première présentation du thème, à la voix intermédiaire, est appelée sujet ou dux (conducteur) ; la seconde, à la voix supérieure (mes. 3-4), s'appelle la réponse ou comes (accompagnateur). Le sujet est dans le ton principal, ut min., tandis que la réponse, transposée à la quinte supérieure, est dans le ton de la dominante (sol min.). Pour des raisons harmoniques, le saut de quarte do⁴-soi³ du sujet (mes. 1) devient, dans la réponse, saut de quinte, sol⁴ -do⁴ (mes. 3) ; ce changement, qui porte le nom de mutation, permet d'obtenir une réponse tonale au lieu d'une réponse réelle (cf. canon). - Tandis que la voix supérieure fait entendre cette réponse, la voix intermédiaire se poursuit par une ligne de contrepoint appelée contre-sujet.

La 3e entrée est à nouveau celle du sujet, à la voix inférieure (mes. 7-8) ; elle est précédée d'un retour à la tonalité principale (mes. 5-6). Le contre-sujet apparaît à la voix supérieure, tandis que la voix intermédiaire fait entendre un 2e contrepoint (mes. 7-8).

Ainsi s'achève ce qu'on appelle l'exposition de la fugue : toutes les voix ont fait entendre une fois le thème entier. La succession sujet-réponse est obligatoire (dans une fugue à 4 voix, on entendrait à présent une autre réponse), mais l'ordre d'entrée des différentes voix est variable.

L'exposition est suivie d'un divertissement (ou épisode) modulant, sur la «tête» du sujet (mes. 9-10), puis d'un développement (mes. 11-12) - la partie supérieure, seule, développe le thème dans son intégralité, tandis que les 2 autres voix font entendre les 2 contrepoints. Le développement est au ton relatif, mi b maj.

Viennent ensuite : un divertissement (mes. 13-14) ; un développement au ton de la dominante (sol min.) avec le thème à la voix intermédiaire (mes. 15-16, milieu de la fugue) ; un divertissement (mes. 17-19), un développement au toit

principal (ut min.), avec thème à la voix supérieure (mes. 20-21) ; un divertissement plus important (mes. 22-26) ; enfin, un dernier développement, en ut min., avec le thème à la basse (mes. 27-28). Un épisode cadentiel (mes. 29) mène à la coda, qui fait entendre pour la dernière fois le thème, en ut min., au-dessus d'une pédale de tonique, à la basse (mes. 29-31).

La fugue fait ainsi alterner des sections de contrepoint strict (développements) et des épisodes plus souples (divertissements). Le nombre de ces sections, leur longueur, le plan tonal, etc, varient d'une fugue à l'autre, de même que les procédés contrapuntiques utilisés : strette (entrée du thème à l'une des voix avant que la précédente ait terminé), renversement, récurrence, augmentation, diminution, etc..

La fugue avec permutation des voix, sans divertissements, est une forme particulière de la fugue simple. Autres types de fugue : les fugues polythématiques (à plusieurs thèmes) :

- double fugue : fugue à 2 thèmes, qui peuvent entrer simultanément dès le début de la fugue (p. ex. MOZART, Kyrie du Requiem), ou bien séparément, dans deux expositions successives, avant d'être liés l'un à l'autre ;
- triple fugue : fugue à 3 thèmes, exposés de la même manière que dans le 2e type de double fugue ;
- quadruple fugue : fugue à 4 thèmes sur le même principe que la triple fugue.

La fugue peut être précédée d'un prélude, d'une toccata ou d'une autre forme libre de ce genre.

Historique

La fugue (le terme latin fuga, fuite, désigna d'abord le canon) se développa au XVIIe s. à partir des formes instr. du XVIe, s. et du début du XVIIe s. comme la fantaisie, le tiento et surtout le ricercar.

À partir de la fin du XVIIe s., elle figure dans certains contextes bien définis : la section centrale de l'ouverture à la française, les mouvements rapides de la sonate d'église, le concerto grosso (fugue concertante) ; la fugue chorale se trouve dans la cantate, l'oratorio, la messe (Kyrie, Amen du Gloria, Credo), etc.. La fugue connaît son apogée avec l'œuvre de J.S. BACH (notamment : Clavier bien tempéré I, 1722 et II, 1744, l'Art de la fugue, 1749-1750).

La période classique, puis le Romantisme, tentèrent de lier la fugue à la forme sonate, ou de l'associer à un contenu «poétique» (BEETHOVEN) ou «programmatique». Aux fugues monumentales du post-romantisme (LISZT, REGER) succédèrent les fugues «néoclassiques» du XXe, s. (HINDEMITH, STRAVINSKI)

[\(index\)](#)

Genres et formes/Madrigal

Le madrigal est un genre vocal polyphonique italien ; il existe 2 types bien distincts :

- le madrigal du XIVE s. (madrigal du Trecento ;
- le madrigal de la Renaissance, qui se répandit largement hors d'Italie.

Le madrigal du Trecento connut son apogée pendant le second tiers du XIVE s. L'étymologie du terme est incertaine. Les thèmes principaux sont l'amour et l'érotisme. La plupart des images poétiques viennent de la nature. Les poètes les plus représentatifs sont PÉTRARQUE, BOCCACE, SACCHETTI et SOLDANIERI. Comme la langue, la forme du texte est relativement simple :

À son époque de maturité, le madrigal est constitué de 2 ou 3 tercets (terzetti) suivis d'un refrain de 2 vers (coppia) chaque vers compte de 7 à 11 syllabes l'ordre des rimes est de type abb, cdd... ee ou aba cbc... bb.

Le madrigal est écrit généralement pour 2 voix (parfois 3). Les strophes ont la même mélodie, le refrain une mélodie distincte. Dans les tercets, la voix sup. est volontiers virtuose, embellie de mélismes, tandis que la partie de ténor est plus simple. Le refrain est plus bref, mais présente une facture analogue.

Sous l'influence de la caccia apparut dans la 2e moitié du XIVE s. le madrigal en canon, à 2 ou 3 voix (avec, dans ce cas canon aux 2 voix sup. et partie de ténor indépendante).

Principaux compositeurs : JACOPO DA BOLOGNA, GIOVANNI DA CASCIA (JOHANNES DE FLORENTIA), PIERO MAGISTER, puis FRANCESCO LANDINI.

Le madrigal de la Renaissance n'a, du point de vue musical, rien de commun avec le madrigal du Trecento. Cependant, ses poètes se réclament des auteurs de madrigaux du XIVE s., notamment de PÉTRARQUE et BOCCACE.

Équivalent profane du motet, le madrigal devient un genre raffiné, expressif et marqué par le maniérisme : un art pour connaisseurs et amateurs (musica reservata). il est interprété par des solistes (I voix par partie), éventuellement doublés par des instruments.

Le texte du madrigal est généralement en rimes libres. Les poètes les plus importants sont PIETRO BUMBO, ARIOSTE, LE TASSE, etc. La musique s'organise en fonction du texte en une suite de brèves sections, destinées surtout à mettre en valeur tel passage du texte, tel mot (imitar le parole, ZARLINO, 1558). Grâce à cette liberté formelle, le madrigal devient au XVIe s. une sorte de laboratoire pour la nouvelle musique.

Le premier madrigal (1er recueil publié : 1530) est encore simple ; de structure alternativement homophone et polyphonique, il est écrit le plus souvent à 4 voix, souvent groupées en bicinium.

Dans le madrigal de PHILIPPE VERDELOT (1540) : les voix sup., puis les voix inf, forment un bicinium, avant la cadence commune. Noter aussi le brusque saut harmonique de ré maj. à si b maj. (relatif de sol min.), qui fait apparaître (mes. 2) une fausse relation éclatante entre le ténor (fa #) et l'alto (fa #). Le texte dit à cet endroit : «silencieux, amoureux, enflammé d'amour».

Le madrigal classique (ca 1550-1580) est généralement à 5 voix (parfois 6). Des tournures inhabituelles, dans le domaine du rythme, de l'harmonie, du chromatisme, sont de plus en plus utilisées, à des fins expressives (madrigalisme). Les principaux compositeurs sont VERDELOT, FESTA, ARCADELT, Puis WILLAERT, DE RORE., LASSUS, PALESTRINA, DE MONTE, A. GABRIELI.

Les derniers madrigalistes (jusqu'en 1620 env.) poussent à l'extrême cet art expressif et raffiné ; les plus importants sont GESUALDO, MARENZIO et MONTEVERDI.

L'arrangement par MONTEVERDI en madrigal à 5 voix (VIe Livre de madrigaux, 1614) de la monodie du Lamento d'Arianna (de l'opéra perdu Arianna, Mantoue, 1608). Le texte est chanté par toutes les voix, Noter les imitations, le mouvement contraire entre les voix, les fausses relations, le chromatisme expressif, l'accentuation des mots lasciate et mi (laissez-moi mourir, laissez-moi mourir) et la calme cadence parfaite dans le registre grave sur le mot morire, mourir. Avec le Ve Livre de madrigaux de MONTEVERDI (1605) apparaissent le madrigal pour voix seule avec b. c. et le madrigal concertant, qui annoncent le nouveau style du XVIe s.

Dans la structure d'un madrigal pour voix seule de MONTEVERDI (VIIe Livre de madrigaux, 1619). Aux instruments seuls sont confiés l'introduction (Sinfonia), les intermèdes (conclusion de la sinfonia reprise comme ritournelle) et la conclusion (élargissement de la sinfonia initiale). Les ritournelles sont identiques ; les sections vocales, toutes différentes, comportent des mélismes de caractère virtuose et des ornements improvisés.

Au XVIe et au début du XVIIe s., le madrigal ital. fut pratiqué à l'étranger, notamment en Allemagne et en Angleterre.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Messe

La messe (du lat. missa, de l'Ite missa est final) est, outre les heures canoniales de l'office, le service religieux le plus important de l'Église catholique. Sa forme liturg. définitive en langue lat. se fixa à partir du Ve s. env. pour l'Occident, à la différence de l'Orient, plus diversifié. Elle fut réformée au Concile de Vatican II (1964-69) dans l'intention de faire participer plus activement les fidèles à la célébration (par ex. langue du pays au lieu du latin), mais sa structure est demeurée la même tout au long de l'histoire de la musique :

La liturgie évangélique commence par un chant d'entrée (introït) et l'invocation de l'assemblée (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, chacun 3 fois), puis retentit le chant de louange de la doxologie (Gloria) et la prière du prêtre (oraison).

Suivent les leçons (épître et évangile), chantées recto tono depuis le jubé à la grand-messe, entre lesquelles s'intercalent des chants tropés (graduel avec alleluia ou trait et séquence pendant les jours de carême et de pénitence). La liturgie évangélique s'achève avec le sermon, la profession de foi (Credo, uniquement les dimanches et jours de fête) et l'oraison (oratio communis).

Les rites de l'Eucharistie comprennent le chant d'offertoire, la prière du prêtre sur les offrandes (secrète) et la partie centrale de la messe avec la prière solennelle (préface), l'invocation des Saints (Sanctus et Benedictus) et la consécration du pain et du vin en une prière silencieuse (canon de la messe). Puis viennent le Notre Père (Pater noster) et la prière d'intercession (libera nos).

La communion commence par la fraction de l'hostie et l'invocation de l'assemblée à l'Agneau de Dieu (Agnus Dei) puis viennent la communion des fidèles et la dernière prière du prêtre (postcommunion). La messe se termine par une formule de congé (Ite missa est) et une réponse de l'assemblée (Deo gratias, le Jeudi saint et aux messes de procession : *Benedicamus Domino*), Depuis Vatican II, la bénédiction précède l'Ite missa est.

Le chant grégorien fait partie de la messe, il est chanté par le prêtre, le chœur (schola cantorum) et l'assemblée. On distingue la messe basse, simple, de la messe solennelle (grand-messe, messe pontificale et papale). Font partie des chants du chœur et de l'assemblée :

— l'ordinaire de la messe : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Ces 5 parties ont le même texte pour toutes les messes, mais pas toujours la même musique. Le Gloria et le Credo sont entonnés par le prêtre avant la schola ;

— le propre de la messe : introït, graduel, alleluia, offertoire, communion. Ces 5 parties changent à chaque messe. Elles sont cycliques selon l'année liturgique (pr. du temps) ou les fêtes des Saints (pr. des Saints).

L'ordinaire est antiphonique ; dans le propre, le graduel et l'alleluia (ou le trait) sont responsoriaux, l'introït, l'offertoire et la communion sont antiphoniques. À ceci s'ajoute le chant soliste du prêtre.

Les mélodies de l'ordinaire sont parfois très anciennes, et certaines datent du Xe s. Mais les chants du propre sont encore plus anciens que ceux de l'ordinaire.

Adaptations polyphoniques de la messe

Les adaptations du propre sont courantes au temps de la polyphonie primitive puis se font rares en raison de l'étendue des cycles annuels (Magnus liber vers 1200 ; Choralis Constantinus d'ISAAC avant 1517 ; Cycles d'offertoires de PALESTRINA de 1593).

De l'ordinaire, on ne mit en musique, au moyen Âge, que quelques fragments d'abord, réunis en cycles au XIVe s. (Messe de Tournai) jusqu'à ce que, à partir des XVe-XVIe s., l'adaptation complète des 5 parties de l'ordinaire deviennent une règle (messe musicale).

Le plain-chant liturgique (cantus firmus) fut la base et la source de l'adaptation polyphonique aux XVe-XVIe s.

Pour la forme de composition, on distingue :

- la messe à teneur : cantus firmus à la partie supérieure ou au ténor ;
- la messe-chanson : chanson profane utilisée comme cantus firmus ;
- la messe-parodie : adaptation d'un motet ou d'une chanson polyphonique.

Avec le changement de style autour de 1600 apparaît la messe concertante avec voix solistes, b. c. et instruments.

La messe-cantate baroque, influencée par l'opéra et l'oratorio et qui décompose les parties de l'ordinaire en numéros, arias, duos, chœurs, mène aux messes orchestrales classiques (HAYDN, MOZART) et romantiques (SCHUBERT, BRUCKNER).

Depuis le XVIIe s., les versets *Christe* dans le Kyrie et *Benedictus* dans le Sanctus sont très souvent écrits pour solistes, l'*Amen* du Gloria et du Credo ainsi que l'*Hosanna* du Sanctus sont traités en fugue.

La Messe en si mineur de BACH et la Missa solemnis de BEETHOVEN dépassent, par leur envergure, le cadre de la liturgie (exécution en concert).

Requiem. Dans l'ordinaire de la messe des morts (1570), il manque le Gloria et le Credo, en revanche le propre comprend le graduel, le trait et la séquence Dies irae, partie la plus développée dans les adaptations polyphoniques.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Motet

Le motet est un genre polyph. de la musique vocale. Il vient du Moyen Âge et a subi de nombreuses transformations au cours de son histoire.

Formation du motet. Au Moyen Âge, pour mettre en valeur le texte de certaines parties solistes du plain-chant, on pouvait utiliser la polyphonie. Dans le plain-chant polyph. de l'époque de Notre-Dame, vers 1200, on adapta les sections mélismatiques du plain-chant d'une manière très rationnelle : on ordonna les notes de ces mélismes selon une formule rythmique courte, la *talea* :

Cette formule comprend 5 valeurs de notes (et 2 silences). Si on répète la formule 3 fois, on obtient 15 notes du mélisme in saeculum ordonnées rythmiquement. Si toutes les notes du mélisme ont été utilisées après la nième répétition de la formule, on peut les répéter (*color*).

Au-dessus de ce mélisme ainsi organisé en partie de soutien ou «tenor», on dispose une voix sup. libre (*organum double*). Cette section à 2 v. est appelée *déchant* ou *clausule*.

À l'époque de Notre-Dame, la partie sup. de la clausule a encore un texte en vers lat., initialement un trope du texte du tenor (ici in saeculum) mais qui, bientôt, peut aussi être en fr., profane, voire érotique (chanson d'amour française).

Le double avec texte s'appelle *motetus*, ainsi que le genre nouveau qui en résulte. Il se détacha du plain-chant et devint le principal genre profane de l'Ars antiqua et de l'Ars nova (XIIIe-XIVe s.).

Les clausules à 3 v. pourvues de textes avec 2 parties sup, devinrent les doubles motets, les clausules à 4 v. les triples motets avec 2 ou même 3 textes différents.

Le motet isorythmique est le motet spécifique de l'Ars nova au XIVe s. (VITRY, MACHAUT). La formule rythmique, la *talea*, est plus longue et polyphonique. Sous une forme fragmentée, elle englobe toute la pièce.

Au XVe s., le motet redevient sacré, liturgique et est utilisé pour le traitement musical du propre de la messe ou

des offices. Ses textes peuvent alors être ceux des psaumes ou des évangiles. Une forme nouvelle de motet à 3 v. apparaît avec le style de chanson, sans cantus firmus.

Le motet sur cantus firmus aux XVe-XVIe s. prend pour cantus firmus une section de plain-chant à la partie de ténor mais sans organisation rythmique rigide, en lui laissant sa fluidité naturelle, Toutefois, le ténor évolue plus lentement que les parties sup. mais avec souvent le même texte que celles-ci. Les valeurs longues du ténor traversent la pièce en servant de soutien. Le cantus firmus a un caractère symbolique. Sa mélodie est souvent imitée partiellement par les autres voix, ou est utilisée comme matériau thématique.

Dans le motet à 1 v. In pace de JOSQUIN, l'alto commence par un mouvement ascendant à la quarte suivie d'une seconde descendante, imité par le soprano à intervalle de quinte. Ce motif est apparenté au ténor par les quatre premières notes du cantus firmus. Plus loin, il reparait au soprano, mes. 5.

En Allemagne, apparaît au XVIe s. le motet-lied. Il prend pour cantus firmus une mélodie religieuse all. (choral) et l'introduit au ténor ou au soprano, dans le style du choral harmonisé à 4 v. ou du tenorlied, mais avec une vivante alternance des parties homophoniques et polyphoniques,

En Angleterre apparaissent au XVIe s. les anthems, motets anglais d'après les modèles du continent.

Le motet en imitation continue du XVIe s. constitue l'apogée de l'évolution du motet et l'aboutissement de la polyphonie vocale franco-allemande, Le cantus firmus disparaît, toutes les voix participent également au matériau thématique, les soggetti, qui sont composés, et changent pour chaque partie du motet.

Le motet de LASSUS, Jubilate Deo, comporte 5 sections qui s'agencent selon une division judicieuse du texte. Le but est en effet d'exprimer pleinement le contenu du texte par la musique.

Les sections sont reliées entre elles par le mouvement ample et sans cassure des voix. Ainsi s'insère, dans la cadence finale de la 3e section (ex.), le nouveau soggetto quia au ténor. Il est immédiatement repris aux basse/alto puis au soprano, donc à toutes les voix (imitation continue).

L'exécution était purement vocale (a capella) ou accompagnée d'instruments.

Formes tardives

Au XVIIe s. apparaît le motet concertant avec soliste et b.c. Les premiers recueils en sont les Concerti ecclesiastici de VIADANA (1602). Les Kleine Geistliche Konzerte (Petits concerts spirituels) de SCHÜTZ sont aussi des motets de ce style composés sur des versets de la Bible. Ce genre se développe particulièrement en France sous la

forme du grand motet (M.A. CHARPENTIER, CAMPRA, DU MONT).

En outre, le motet pour chœur polyph. dans l'ancien style subsiste, ex. : la *Geistliche Chormusik* de SCHÜTZ comportant de nombreux motets à double chœurs à la manière vénitienne ; on le trouve encore avec les 6 motets de BACH.

Les XIXe et XXe s. n'ont pas créé de nouveaux types de motet mais on en écrit cependant (BRAHMS, HINDEMITH, POULENC).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Musique à programme

Par l'expression musique à programme, on désigne ce type de musique instrumentale dont le «sujet extra-musical» est indiqué par un titre ou par un programme. Le «sujet» est de préférence une succession de situations, d'actions, de tableaux ou de pensées

On peut aussi considérer comme musique à programme les ouvertures (d'opéras, d'oratorios, de musiques de scène), dans la mesure où elles reflètent le contenu des œuvres qu'elles introduisent, de même que la plupart des ouvertures de concert et des pièces de caractère. N'appartiennent à ce genre, en revanche (et en dépit de leur sujet extra-musical), ni la musique vocale, ni la musique de ballet, ni la musique de film.

Au domaine de la musique à programme s'oppose celui de la musique «pure», «libre» de tout sujet extra-musical, et dans laquelle impressions et sentiments ne sont pas — en dehors des indications pour l'interprétation — traduits en mots.

Il existe trois possibilités de «traduire» en musique le domaine de l'«extra-musical» :

- l'imitation des bruits et sons naturels (musique descriptive) ;
- la transposition musicale d'impressions visuelles et l'expression symbolique ;
- l'expression de sentiments et d'atmosphères.

La musique descriptive repose sur l'imitation, notamment celle des cors de chasse, des chants d'oiseaux («tierce du coucou») et du tonnerre. Les moyens mis en œuvre et l'exécution, d'abord très stylisés, deviennent plus raffinés grâce à l'extension de l'orchestre au XIXe s.

Ainsi VIVALDI imite le sombre roulement du tonnerre par la répétition d'une même note en doubles croches rapides, dans le registre grave des cordes. Pour obtenir le même effet, BEETHOVEN utilise dissonances, grondement des violoncelles et des contrebasses, et roulement de timbales dans la nuance ff. BERLIOZ, enfin, utilise 4 timbales et peint avec réalisme le grondement du tonnerre qui enflé en se rapprochant, puis diminue en s'éloignant. La citation des chants d'oiseaux, chez BEETHOVEN, apparaît très stylisée : mesure à 6/8, tonalité de si b maj., timbre des bois.

Transposition et expression symbolique. Si la musique permet d'imiter directement les sons et les bruits, en revanche les impressions visuelles (les sens autres que l'ouïe et la vue ne jouent aucun rôle en musique) ne peuvent être traduites musicalement que par des analogies :

- le mouvement : un changement de vitesse sera rendu par un changement de tempo correspondant ; un changement de hauteur par un changement de tessiture (haut/aigu, bas/grave) ; un changement de distance par un changement de nuance (près/fort, loin/doux). Les mêmes procédés permettent de «décrire» un état, comme la profondeur, l'éloignement, etc. Certains timbres peuvent aussi jouer un rôle (appel de cor dans le lointain, p, ex.) ;
- la lumière : clarté ou obscurité sont rendues par des sons aigus ou graves. Ainsi, VIVALDI décrit la fuite du gibier poursuivi, puis sa mort, par un trait rapide s'achevant dans le grave («à terre»). Les éclairs, au contraire, sont évoqués par un rapide mouvement ascendant brusquement interrompu (brève note finale suivie d'un silence).

Pour exprimer ce qui ne relève pas du monde matériel, la musique utilise une sorte de symbolisme, que l'on désigne généralement sous le nom de figuralisme. Celui-ci se développe essentiellement pendant la période baroque ; les théoriciens, surtout en Allemagne, dressèrent à cette époque une sorte de répertoire de «figures» musicales : p. ex., la quarte descendante en degrés chromatiques conjoints exprime la douleur.

Lorsqu'une mélodie est, à l'origine, liée à un texte, la seule citation de la mélodie, grâce au mécanisme de l'association, renvoie clairement au texte.

Ainsi, vers la fin de «Feux d'artifice» (Préludes, IIe livre), DEBUSSY cite des fragments de La Marseillaise.

La technique du leitmotiv repose aussi sur l'association : entendu une première fois avec une idée, un personnage, etc., le leitmotiv, à chacune de ses apparitions ultérieures, renvoie à cet élément extra-musical (p. ex. : le motif de la Moldau chez SMETANA).

L'expression de sentiments et d'atmosphères convient tout à fait à la musique, en raison du caractère imprécis du

«sujet». Il ne s'agit plus ici de «programme» au sens strict. Certes, la musique repose sur certaines associations (tristesse/mouvement lent, joie/mouvement rapide), mais celles-ci sont assez vagues et floues.

P. ex., MOUSSORGSKY rend par une mélodie sombre et triste les sentiments que provoque la vue d'un «vieux château» («Il vecchio castello»).

Musique à programme et forme musicale. La musique à programme commande la succession des mouvements d'un poème symphonique comme La Moldau de SMETANA ; mais la structure de chaque mouvement peut être davantage déterminée par les règles de la musique «pure» que par le programme (p. ex., forme lied dans les Noces paysanne).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Opéra

L'opéra est un drame musical dans lequel la musique participe essentiellement au déroulement de l'action et à la peinture des atmosphères et des sentiments. La réunion de différents arts (musique, dramaturgie, décors, danse, etc.) est fertile en possibilités, mais aussi en contradictions ; aussi l'histoire de l'opéra présente-t-elle des aspects très variés.

L'opéra apparut à la fin du XVI^e s. à Florence, où un cercle d'humanistes (poètes, musiciens, érudits), la Camerata fiorentina, cherchait à redonner vie au drame antique, auquel participaient à la fois acteurs, chœurs et orchestre. Ainsi furent créés, sur le modèle des pastorales du XVI^e s., les premiers livrets d'opéra, que l'on mit en musique avec les moyens de l'époque.

- la nouvelle monodie (voix accompagnée par la b. c.) ;
- les chœurs madrigalesques
- les ritournelles et danses instrumentales.

Les premiers opéras, sur des textes de RINUCCINI, sont Dafne (1597, perdu) et Euridice (1600) de PERI ainsi que Euridice de CACCINI (1600).

Le passage au grand opéra baroque se fit avec l'Orfeo de MONTEVERDI (Mantoue 1607, texte de STRIGGIO).

Le récitatif de MONTEVERDI, très expressif, appartient au stile rappresentativo ; l'Orfeo comporte aussi des passages traités en arioso (déclamation plus chantante, accompagnement orchestral), des chœurs, des arias et un

orchestre fourni, avec symphonies, ritournelles et danses.

Venise devient bientôt le centre de l'opéra en Italie du nord. Le premier opéra commercial y ouvre ses portes en 1637. Les légendes héroïques et l'histoire ancienne fournissent les thèmes des dernières œuvres de MONTEVERDI et des innombrables opéras nouveaux, ceux notamment de CAVALLI et de CESTI. — À Rome se développe, à côté de l'opéra profane, un opéra sur des sujets religieux.

À la fin du XVII^e s. et au début du XVIII^e s. l'École napolitaine domine, avec A. SCARLATTI (1660-1725). Précédé d'une ouverture dite à l'italienne, l'opéra seria (opéra sérieux) napolitain présente une succession de recitativi secci, exposant l'action, et d'arias da capo, où s'expriment les sentiments des personnages. La musique occupait la première place dans l'opéra seria, et l'action devenait presque accessoire ; les morceaux de musique furent numérotés (opéra à numéros). C'est à Naples qu'apparut, au début du XVIII^e s., l'opéra buffa ; ce genre comique, né de la réunion des intermezzi qui entrecoupaient l'opéra seria, mettait en scène les personnages de la commedia dell'arte (ex. : PERGOLESI, *La Serva padrona*, 1733). L'opéra buffa du XVIII^e s. donna l'élan qui ébranla la forme rigide de l'opéra seria, notamment par l'introduction d'ensembles vocaux et de finales. — D'autre part une réforme de l'opéra seria fut tentée par GLUCK, vers 1770. — Vers 1750 apparut en Allemagne le Singspiel, genre comique, très simple en langue all. (comédie parlée mêlée de chansons).

L'opéra de la période classique, notamment l'opéra buffa de MOZART, représente une dramatisation de l'ancien opéra à numéros.

L'acte II des *Noces de Figaro* de MOZART (1786) en offre un bon exemple. Le rec. secco est chargé, conformément à la tradition, de présenter l'action, mais la forme et le rôle dramatique sont très différents d'un numéro à l'autre : arrêt de l'action et expression musicale pure (n° 11, 12, 14), action simple (n° 13 : déguisement), union étroite entre action et musique (n° 15 : Chérubin saute par la fenêtre ; n° 16 : finale tourbillonnant). Noter d'autre part, la structure tonale de l'acte entier (tonalité de base : mi b maj.) et la structure du finale (présence d'un centre de symétrie, augmentation du nombre des personnages, accélération du tempo et de la progression dramatique).

La France avait, dès la fin du XVII^e s., sa propre tradition d'opéra avec la tragédie lyrique de LULLY. Très influencée par la tragédie littéraire (5 actes), celle-ci comportait, sur le plan musical, des récitatifs très variés, des airs, ainsi que des chœurs et des danses en grand nombre, elle était introduite par une ouverture à la française. — Au milieu du XVIII^e s., la Querelle des Bouffons donna l'impulsion au développement de l'opéra-comique bourgeois (comportant des dialogues parlés).

Après la Révolution et l'Empire apparaissent le grand opéra (MEYERBEER.), puis l'opéra lyrique (GOUNOD, MASSENET) et l'opérette (OFFENBACH).

En Allemagne, la dissolution de l'opéra à numéros, amorcée avec l'opéra romantique (WEBER, le Freischütz, 1821), se réalise radicalement dans le drame musical de R. WAGNER, caractérisé notamment par un nouveau type de chant (mélodie continue), le rôle dramatique de l'orchestre, l'emploi du leitmotiv, celui du chromatisme.

Le XIXe s. voit apparaître des formes nationales d'opéra dans la plupart des pays européens ; l'opéra italien poursuit sa brillante carrière (ROSSINI, VERDI, PUCCINI),

Au XXe s, qu'ouvre une œuvre très particulière (Pelléas et Mélisande de DEBUSSY, Paris 1902), on assiste à une utilisation nouvelle des anciennes formes (BERG), puis à l'expérimentation dans le domaine du théâtre musical (ZIMMERMANN, KAGEL).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Oratorio

Par oratorio, on entend généralement une œuvre religieuse pour soli, chœur et orchestre, exécutée en concert (c'est-à-dire sans représentation scénique).

L'oratorio apparut en Italie au début du XVIIe s., mais le terme ne se généralisa que vers 1650. La Rappresentazione di anima e di corpo de CAVALIERI (Rome, 1600), un des premiers témoignages du genre, est en fait un opéra religieux (réc., chœurs et danses ; mais surtout : action scénique et costumes). L'oratorio sera d'ailleurs constamment influencé par l'opéra et ne s'en distinguera parfois que très peu.

Le personnage principal de l'oratorio est le narrateur (historicus, testo) dont les récitatifs (ténor et b.c.) présentent le texte biblique ; sur cette trame se greffent les différents épisodes musicaux. Les sujets sont empruntés à l'Ancien Testament, mais aussi au Nouveau Testament et aux légendes des saints. Le livret peut être en latin (oratorio latino) ou en italien (oratorio volgare). Le meilleur représentant de l'oratorio latin fut G. CARISSIMI à Rome (1605-1674). Son élève M.-A. CHARPENTIER introduisit en France ce type d'oratorio, sous le nom d'histoire sacrée.

L'oratorio volgare connaît un développement considérable à partir de la fin du XVIIe s. D'une part, sous l'influence de l'école napolitaine (avec notamment A. SCARLATTI), l'opposition entre recitativo secco, et aria da capo s'impose

dans l'oratorio comme dans l'opéra. D'autre part, l'oratorio italien se répand à l'étranger (surtout à Vienne). — Enfin, l'oratorio vulgaire de l'époque baroque va trouver sa plus belle expression dans les 26 oratorios anglais de HAENDEL (p. ex. «: Esther, 1732 Israël en Égypte, 1739 ; le Messie, 1741) ils se distinguent surtout par le rôle prépondérant des chœurs et auront une influence importante, notamment sur les 2 derniers oratorios de HAYDN.

En Allemagne, les livrets de C.F. HUNOLD, dit MENANTES (ca 1700) et de BROCKES (1712) marquent véritablement la naissance de l'oratorio en langue all., que préfiguraient, au XVIIe s., les Historien de SCHÜTZ.

L'Oratorio de Noël de BACH (1733-34) est une série de 6 cantates pour les 3 jours de Noël, la circoncision, le premier dimanche de l'année, la fête de l'Épiphanie. Le texte biblique (recitativo secco, confié au ténor) alterne avec des textes libres (chœurs, récitatifs accompagnés, arias). La musique de plusieurs morceaux est empruntée à des cantates profanes antérieures, selon le procédé de la parodie ; ainsi, p. ex., le 1er chœur «Jauchzet, frohlocket !» (musique : cantate Tânet ihr Pauken, BWV 214). Par sa mélodie, «O Haupt voll Blut und Wunden», le 1er choral «Wie soll ich dich empfangen» présente symboliquement les souffrances du Christ. L'oratorio de C.W. RAMLER Der Tod Jesu (1755), musique de C.H. GRAUN, inaugure un nouveau type d'oratorio (souvent appelé «drame lyrique»), en accord avec la sensibilité de la 2e moitié du XVIIIe s.

Les 2 oratorios all. de HAYDN, la Création (1797) et les Saisons (1801) ouvrent une page nouvelle dans l'histoire du genre.

Le texte de la Création, dû à G. van Swieten, est fondé sur le livre de la Genèse et sur le Paradis perdu de Milton ; il décrit la création de la terre, des plantes, des animaux, de l'homme, puis évoque la vie du premier couple humain au Paradis. D'inspiration religieuse, il est surtout un hymne à la nature et à l'amour humain. Haydn fait ici un usage saisissant de la musique descriptive, p. ex. dans la «Représentation du Chaos» (sombre tonalité d'ut min., emploi des cordes avec sourdine, alternance de forte et piano, harmonie très dissonante), suivie de l'apparition soudaine de la lumière (fortissimo de tout l'orchestre sur un accord d'ut maj.).

L'œuvre s'organise en 3 parties (le plus souvent, 2 parties seulement à l'époque baroque) ; comme un opéra, elle est divisée en numéros ; réc. acc., arias et chœurs alternent, tandis que la narration de la Création elle-même est confiée aux 3 archanges (rec. secco). L'œuvre s'achève par un chœur, vaste fugue à la louange de Dieu.

Le succès de la Création fut considérable il suscita la formation de chœurs en grand nombre et donna une nouvelle impulsion au genre lui-même. Les oratorios sont nombreux au XIXe s., qu'il s'agisse de sujets religieux (p. ex. : BEETHOVEN, Le Christ au mont des oliviers, 1803 ; MENDELSSOHN, Paulus, 1836, Elias, 1846) ou de sujets féeriques

(SCHUMANN, le Paradis et la Péri, 1843). Dans la Légende de Ste Élisabeth (1862), LISZT utilise exclusivement des textes latins tirés des Écritures, mais introduit des morceaux instrumentaux, dans l'esprit du poème symphonique.

L'oratorio acquiert aussi un nouvel essor en France au XIXe s., sous des titres variés (Mystère, Drame sacré, etc.), et dans des formes diverses, sous la plume notamment de BERLIOZ (L'Enfance du Christ, 1854), SAINT-SAËNS et FRANCK.

Le XXe s. marque une renaissance du genre, dans des directions très variées ; p. ex. : le Roi David (1921) et Jeanne d'Arc au bûcher (1935) d'HONEGGER, l'opéra-oratorio profane Œdipus Rex de STRAVINSKI (1927), l'Échelle de Jacob de SCHOENRER (1917/1922).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Ouverture

L'ouverture est une pièce instr, servant d'introduction à un opéra, un oratorio, une suite, etc,

Jusqu'au XVIIe s, ces préambules n'avaient pas de forme fixe. Il s'agissait généralement de pièces brèves destinées à attirer l'attention de l'auditeur, marquant ainsi le début de la représentation. Ainsi se présente, p. ex., la brève fanfare qui, sous le nom de «Toccatà», ouvre l'Orfeo de MONTEVERDI (1607).

Au XVIIe s. l'ouverture d'opéra prend très souvent, en Italie, le nom de sinfonia, et adopte volontiers une structure bi-partite (lent-vif), qui sera celle de l'ouverture à la française.

L'ouverture à la française

Créée par LULLY, elle devient le type d'ouverture le plus répandu à l'époque baroque. Elle se compose de 2 ou 3 parties :

- 1re partie : lente, de caractère majestueux ; mesure binaire, rythme pointé, style homophonique ;
- 2e partie : rapide, généralement en mesure ternaire ; le style est contrapuntique (cette partie commence habituellement par un fugato) ;
- 3e partie (facultative) : à l'origine, retour au tempo primitif pour les accords cadentiels ; par

la suite, reprise partielle de la 1re partie.

Il était courant de rassembler, sous le nom de suite, une série de danses orchestrales, dont l'exécution était précédée d'une ouverture à la française. Les 4 Ouvertures (Suites) pour orchestre de BACH illustrent, ce procédé.

L'ouverture à l'italienne

Un type d'ouverture très différent apparut à Naples, notamment dans l'œuvre de A. SCARLATTI (à partir de 1696). Cette ouverture, qui porte le nom de *sinfonia*, s'organise en 3 parties :

- 1re partie : rapide (*allegro*), souvent réduite à quelques accords ;
- 2e partie : lente (*andante*), de caractère chantant (*cantabile*), souvent réservée à un soliste (violon) ;
- 3e partie : très rapide (*presto*) sur un rythme de danse.

Sans rapport avec l'opéra qu'elle introduisait, la *sinfonia* s'en détacha bientôt et fut exécutée au concert (début du XVIIIe s.) ; puis on composa des *sinfonie* directement pour de telles exécutions, L'ouverture à l'italienne devint ainsi la source essentielle de la symphonie.

L'ouverture classique

Elle répond au désir — souvent exprimé en France au cours du XVIIIe s, — que l'ouverture introduise véritablement l'opéra : création d'atmosphère, lien thématique (RAMEAU, GLUCK). L'ouverture adopte souvent la forme sonate.

L'ouverture de l'Enlèvement au sérail de MOZART (1781-82) suit encore clairement le schéma de la *sinfonia* italienne. Mais la 1re partie est en même temps une exposition de sonate, comportant la modulation caractéristique du ton principal (ut maj.) au ton de la dominante (sol maj.) pour le 2e thème, (Ce 2e thème, A' est d'ailleurs issu du Ier, A.) Au lieu d'un développement vient ensuite la partie lente centrale, qui présente, en mineur, le thème du premier air de l'opéra (Belmonte : «Hier soll ich dich denn schen»). L'ouverture n'est donc pas seulement une introduction directe à la première scène de l'opéra ; au-delà de la «couleur locale» turque, elle présente le véritable sujet de l'œuvre : l'amour, triomphant des épreuves. La 3e partie est une reprise de la 1re ; mais le thème A' est ici remplacé par une série de modulations.

L'ouverture aux XIXe s. et XXe s.

Les ouvertures de BEETHOVEN pour Fidelio sont toutes liées à l'opéra : les ouvertures Léonore I, II et III créent l'atmosphère et annoncent le point culminant du drame (appel des trompettes signalant l'arrivée du gouverneur). La IVe ouverture (Fidelio), contrairement aux 3 premières, introduit la 1re scène de l'opéra.

L'ouverture «à programme» apparut à l'époque romantique : musique à programme se rapportant au sujet de l'opéra (WEBER, Der Freischütz).

L'ouverture de concert, écrite directement pour le concert, n'introduit pas à un opéra ; elle s'apparente souvent à la musique à programme (MENDELSSOHN, Les Hébrides), mais ce n'est pas toujours le cas (Ouverture tragique et Ouverture académique de BRAHMS).

L'ouverture pot-pourri rassemble les principales mélodies de l'opéra (ROSSINI).

Enfin, l'ouverture peut introduire une musique de scène (BEETHOVEN, Egmont, MENDELSSOHN, Songe d'une nuit d'été).

Au cours du XIXe s. apparaît le prélude, qui crée une certaine atmosphère et conduit directement à l'opéra (WAGNER, Tristan).

Comme au XIXe s. il n'existe au XXe s. aucune norme pour les ouvertures : chacune est une solution individuelle.

P. ex., l'introduction de Wozzeck, de BERG, est très brève. Elle commence par un accord de ré min., reposant sur la quinte diminuée mi-si b ; un crescendo conduit à une forte dissonance (situation de conflit sans issue), sur un roulement de tambour «décrivant le milieu militaire» (BERG). Le thème final des hautbois se retrouvera par la suite avec les mots : «mir wird ganz Angst um die Welt» ; il joue le rôle d'un leitmotiv.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Passion

La représentation de la Passion du Christ à l'Église repose sur les récits contenus dans les Évangiles. C'est sans doute du IXe s. que date la répartition des rôles entre plusieurs personnages, à chacun desquels étaient attribuée une corde de récitation (teneur) différente :

— le Christ : teneur fa2 (texte chanté par le prêtre) ;

- l'Évangéliste teneur ut2 (texte chanté par le diacre)
- autres personnages, individuels (soliloquentes) et collectifs (turbæ) : teneur fa3 (texte chanté par le sous-diacre).

Le «ton de la Passion» fut conservé comme base des compositions polyphoniques ; c'est pourquoi la plupart des Passions ultérieures étaient en fa.

La Passion-motet

Dans ce type de Passion, l'ensemble du texte évangélique, y compris la partie de l'Évangéliste, est traité polyphoniquement. À l'exception du chœur introductif et du chœur conclusif, seul est utilisé le texte biblique. Étroitement lié au ton de la Passion, ce type de Passion s'organise, à la manière du motet, en différentes sections, reposant chacune sur un motif qui lui est propre, et comportant des imitations ; le nombre de voix varie (4 voix pour l'Évangéliste, 2 ou 3 voix pour les soliloquentes, 4 ou 5 voix pour les chœurs). Le plus ancien exemple connu est dû à A. de LONGUEVAL (longtemps attribué à OBRECHT) et date de 1500 environ ; son texte mêle les 4 Évangiles. La passion réformée, en langue all., fut illustrée notamment par BURCK (1568), LECHNER (1598) et DEMANTIUS (1631).

La Passion-répons

Ici, le chantre alterne avec le chœur ; les paroles de l'Évangéliste sont chantées à 1 voix, celles des soliloquentes à 2 ou 3 voix ; Les turbæ sont traitées polyphoniquement.

Ce type de Passion polyphonique apparut en France, sans doute dès la fin du XIVe s. Son apogée se situe au XVIIe siècle.

La Passion selon saint Matthieu de LASSUS (1575) est introduite par un bref chœur à 5 voix. La narration revient à l'Évangéliste : le texte des soliloquentes est écrit à 2 ou 3 voix : ces brefs duos et trios sont traités en imitations. Les chœurs de foule (turbæ) sont à 5 voix.

Les premières Passions en langue allemande sont dues à J. WALTER (eu 1530) ; chez lui, seuls les chœurs de foule (turbæ) sont polyphoniques.

La Passion-répons réformée se répandit rapidement en Allemagne, où elle trouva sa plus belle expression chez SCHÜTZ (selon Luc, après 1653 ; selon Matthieu et Jean, toutes deux vers 1665),

L'Évangéliste et les soliloquentes sont à 1 voix ; la récitation liturgique est parfois remplacée par un nouveau type

de déclamation qui s'appuie sur le principe de la monodie.

Les turbæ sont à 4 voix ; très expressives, elles sont traitées à la manière du madrigal.

La Passion-oratorio

Au cours du XVII^e s., plusieurs innovations apparurent dans la Passion : la basse continue, l'accompagnement orchestral, le choral (chanté par l'assemblée) et l'air (Th. SELLE 1643). Ainsi apparaît la Passion-oratorio qui, sous l'influence de l'opéra et de l'oratorio adopte :

- le recitativo secco, pour la partie de l'Évangéliste et des soliloquentes, soutenu par l'orgue et une basse d'archet ;
- le récitatif accompagné, qui s'intercale en général entre le recitativo secco et l'air ;
- l'aria da capo, l'arioso et les chœurs sur des textes libres.

BROCKES, METASTASIO, entre autres, écrivirent de véritables livrets de Passions. L'utilisation de textes libres offrit de nouvelles possibilités aux compositeurs, soit pour la construction des scènes, soit pour l'architecture d'ensemble.

La Passion selon saint Matthieu de BACH (1729) se compose de 78 numéros (les morceaux de musique sont numérotés, comme dans l'opéra et l'oratorio) ; elle s'organise en 2 parties et comprend 3 chœurs, 13 chorals, 11 arioso et 15 airs (le texte est de PICANDER).

Les Passions-oratorios les plus célèbres sont celles de HAENDEL (selon saint Jean, 1704), KEISER (Selon saint Marc, av. 1717), TELEMANN (46 Passions, 1722-1764), BACH (selon saint Jean, 1723 ; selon saint Matthieu, 1729 ; selon saint Marc, quelques fragments seulement conservés ; selon saint Luc, perdue).

Dans la seconde moitié du XVIII^e s. et au XIX^e s., se développèrent deux types nouveaux de Passions, dont le texte est entièrement versifié ; l'oratorio de la Passion, et la cantate de la Passion, de caractère non plus narratif, mais contemplatif et dramatique (ex. : C.H. GRAUN, *Der Tod Jesu*, 1756, texte de RAMLER).

Le XX^e s. marque un renouvellement complet du genre ; la Passion utilise parfois des procédés musicaux d'avant-garde (ex. PENDERECKI, *Passion selon saint Luc*, 1964-65).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Pièce de caractère

La pièce de caractère (ou pièce de genre) est une pièce instrumentale brève, écrite le plus souvent pour clavier, et qui porte généralement un titre extra-musical.

Elle n'a pas de forme fixe. Toutefois, la forme lied domine, en raison de la brièveté et du contenu souvent lyrique de ce type de compositions.

La pièce de caractère se situe entre la musique pure et la musique à programme,

Ainsi, dans la pièce de COUPERIN, Pièce de clavecin, La fleurie (1713), on peut considérer comme éléments de musique pure la structure bipartite (forme suite), le caractère de danse, ainsi que la manière dont doit être interprétée cette pièce, clairement indiquée par l'expression «gracieusement»

Mais, d'autre part elle porte un titre extra-musical, qui tente d'en caractériser l'atmosphère. Le titre est donc subjectif, poétique ; sa signification n'est ni claire, ni évidente (COUPERIN propose deux titres : La fleurie ou la tendre Nanette).

La genèse d'une pièce de caractère peut se présenter sous deux aspects différents :

- à partir d'idées purement musicales, le compositeur écrit une pièce présentant un caractère très marqué ; une fois la composition achevée, il lui donne un titre ; le titre peut aussi être ajouté par la suite, à la demande de l'éditeur ;
- le compositeur part d'un sujet extra-musical (tableau, poème, personnage, paysage, etc.), dont il réalise une «transposition» musicale.

Le second procédé correspond à la méthode de composition de la musique à programme. Mais celle-ci tente plutôt de représenter une action ou une suite de tableaux, tandis que la pièce de caractère cherche davantage à rendre une atmosphère, un état effectif.

En élargissant la notion de pièce de caractère, on peut aussi considérer comme appartenant à ce genre des pièces qui présentent un caractère homogène et très marqué, mais ne comportent pas de titre. Plus les éléments extra-musicaux sont un facteur déterminant dans le processus de composition, plus la pièce de caractère se rapproche de la musique à programme. Au sens le plus large du terme, on peut considérer comme pièces de caractère :

- des préludes (P. ex. chez BACH), notamment les préludes de choral, dont le caractère est

déterminé par le texte du choral ; au XIXe s., les Préludes de CHOPIN ; au XXe s., ceux de DEBUSSY (qui comportent un titre placé à la fin), etc.

– des pièces sans caractère particulier : danses, marches, fantaisies, moments musicaux, impromptus, etc. ;

– des pièces comportant un caractère spécifique : ballade, berceuse, capriccio, élégie, intermezzo, nocturne, rhapsodie, romance, etc. ;

– des pièces de caractère au contenu «programmatique» : tombeau ou lamento (épitaphe, chant funèbre), bataille (évocation d'un combat), caccia (évocation de la chasse) ; ces pièces se rencontrent dès le M.Â. et la Renaissance ;

– des pièces de caractère dont le contenu extra-musical est explicité dans un titre.

Pièce de caractère et peinture musicale

Il s'agit d'orienter l'imagination de l'auditeur dans des directions déterminées. En réalité, la frontière n'est pas toujours très nette entre peinture d'un état (pièce de caractère) et peinture d'une action (musique à programme), P. ex., la pièce de SCHUMANN intitulée Kind im Einschlummern («L'enfant s'endort») peint à la fois une atmosphère et des «événements» : elle commence par un balancement de berceuse et s'achève par l'évocation d'un brusque endormissement (accord «suspendu»).

Cycles de pièces de caractère

Les pièces de caractère étaient souvent publiées en recueil (Bagatelles de BEETHOVEN, Romances sans paroles de MENDELSSOHN). Mais une idée centrale, poétique ou musicale, peut en outre lier les pièces pour fournir un cycle (ainsi, p. ex., les Papillons, le Carnaval et les Scènes de la forêt de SCHUMANN) ; il peut aussi s'agir d'un cycle de variations (un même thème donnant naissance à des variations de différents caractères ; ex. : les Variations Abegg de SCHUMANN).

Dans le Carnaval, 20 pièces de caractère (personnages et situations d'un bal masqué) s'ordonnent autour d'une idée centrale, symbolisées musicalement par trois sphinxes. Il s'agit de la petite ville de Asch, en Bohême, ville d'origine d'ERNESTINE v. FRICKEN (Estrella), fiancée de Schumann. Les 4 lettres ASCH désignent, en all, soit les 4 notes la-mi b-do-si (A-Es-C-H), soit les 3 notes la b-do-si (As-C-H) -, dans un ordre différent, elles figurent aussi dans

le nom de SCHUMANN : mi b-do-si-la (Es-C-H-A.)

Bref historique

Des pièces de caractère se rencontrent déjà chez les luthistes des XVI^e et XVII^e s., chez les virginalistes angl., les clavecinistes fr, et leurs successeurs all. du XVIII^e s. La théorie des passions et celle de l'imitation jouèrent Ici un rôle. Étrangère à la période classique, la pièce de caractère devient une forme essentielle à l'époque romantique, puis se dilue dans la musique de salon du XIX^e s. Comme la musique populaire, la musique légère et la musique pop du XX^e s. font usage de titres caractéristiques.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Plain-chant

Le plain-chant est le chant à l'unisson, sans accompagnement, de la liturgie catholique (chant grégorien), plus tard aussi celui de la communauté protestante.

Les chants des deux formes principales du service religieux cathol., classés selon l'année liturgique, se trouvent dans deux livres :

— Le *Graduel Romain* contient les chants de la messe et d'abord les pièces qui changent à chaque messe (propre): introït, graduel, alleluia, trait (*Carême, Requiem*), séquence (fêtes, *Requiem*), offertoire et communion ; puis les parties fixes (ordinaire) : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* avec *Benedictus, Agnus Dei*, puis le *Requiem* entre autres.

— L'*Antiphonaire Romain* contient les chants des offices diurnes : laudes (louange au lever du soleil), prime (I^{re} heure = 7 heures), tierce (3^e heure = 9 heures), sexte (6^e heure = midi), none (9^e heure = 15 heures), vêpres (louange au coucher du soleil, 18 heures), complies (fin du jour, 20 heures). Les chants nocturnes, les matines, se trouvent dans le *Matutinale* ou le *Liber responsariale*,

Le chant grégorien est exécuté par le prêtre, le chantre, le chœur des ecclésiastiques, les enfants de chœur (*schola cantorum*) et par l'assemblée. Interprétations :

- soliste : prêtre et chantre ;
- responsorial : alternance de solo et de chœur ;
- antiphonique : alternance de deux chœurs.

Notation du plain-chant. On utilise 4 lignes et 2 clefs, ce qui convient à l'étendue normale du plain-chant : la clef d'ut et la clef de fa, toutes deux dans différentes positions.

Pour la notation, on se sert de neumes, qui évoluèrent de leur forme ancienne du Moyen Âge à leur forme actuelle, carrée ou losangique, toujours utilisée. Les neumes déterminent la hauteur du son, pas le rythme. Si le chant est syllabique, une note isolée, virga ou punctum, se trouve au-dessus de chaque syllabe, le rythme suit le texte et sa prosodie. Si le texte est mélismatique, deux sons ou plus sur la même syllabe sont représentés par des neumes à plusieurs notes. Les neumes tels que epiphonus, pressus, ancus, quilisma n'indiquent pas la hauteur du son mais l'interprétation. À la fin de chaque portée, il y a un custos, une petite note sans texte qui indique la hauteur du son du début de la portée suivante.

Accentus et concentus désignent depuis ORNITOPARCHUS, 1517, des styles de plainchant :

1. L'accentus est une récitation liturgique sur un degré déterminé, la teneur, ou tuba, comportant certains ornements mélodiques en relation avec la structure du texte : l'intonation au début de la pièce (montée à la teneur), la terminaison à la fin de la phrase (descente vers la finale), la flexe comme virgule, le mètre comme point-virgule ou deux points (suspensif), l'interrogation comme point d'interrogation, et, dans les chants solennels, la médiate à la place de la flexe ou du mètre, etc.. L'accentus est principalement chanté par le prêtre à l'office lors des oraisons et des leçons, à la messe pour l'épître, l'évangile, etc. Plus la forme est solennelle, plus la mélodie est ornée ou « fleurie » (préfaces, passions, etc.). Les teneurs aussi alternent, comme les paroles de l'évangéliste sont chantées sur do, celles du Christ plus solennellement sur le fa grave. L'assemblée participe aussi parfois à l'accentus (acclamations, ex. « Amen »).
2. Le concentus comprend les chants proprement dits. Le rapport musique-verbe va ici du simple syllabisme avec une note par syllabe, au mélism. fleuri avec de nombreuses notes sur chaque syllabe, en passant par les monnayages sur des syllabes isolées.

Modalité. Le plain-chant est diatonique. Pour les 8 tons ecclésiastiques (modi).

Les principaux chants de l'office sont, outre les répons nocturnes :

- les antiennes de l'office : syllabisme simple, psalmodiques avec antiphonie ;
- les antiennes à la Vierge : chœur mélismatique, il n'en subsiste que 4, ex. : le Salve Regina de PETRUS DE COMPOSTELA († 1002).

Les principaux chants de la messe sont antiphoniques :

- introït : chant entrecoupé de mélismes ;
- offertoire : chœurs antiphoniques sans versets de psaume, également mélismatiques ;
- communion : syllabique, simple comme les antiennes de l'office.

responsoriaux :

- graduel : chant ancien, souvent en 4 parties, aux versets très mélismatiques (solo psalmodié) ;
- alleluia : à l'origine pour soliste, chant le plus mélismatique de la messe. Alleluia et versus sont souvent liés par leur sujet, le jubilus a des formes telles que aab ou abb, etc..
Interprétation : intonation en solo de l'alleluia sans jubilus, soliste : versus, chœur : alleluia avec jubilus, soliste : versus, chœur : alleluia avec jubilus ;
- offertoire : de nouveau responsorial depuis 1958 ; avec antienne et solo psalmodié, riche en mélodies très travaillées.

À cela s'ajoutent les chants en chœur de l'ordinaire.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Prélude

Le prélude (lat. praetudium, de praeludere, se préparer à jouer) est à l'origine une pièce instrumentale, servant d'introduction soit à une œuvre vocale (chanson, motet, madrigle etc.), soit à une œuvre instrumentale (une fugue, p. ex.). Au XIXe s., il devient une pièce indépendante et s'apparente à la pièce de caractère.

Les premiers préludes (XVe-XVIe s.)

Le prélude fait partie des premières pièces de musique instrumentale autonome (orgue et clavier, XVe s.). S'il

n'est pas véritablement indépendant (puisqu'il sert d'introduction), il ne s'appuie sur aucun modèle vocal existant et se développe donc dans un style propre, typiquement instrumental : traits, accords, doubles cordes, figures. Ces préludes étaient généralement improvisés. Tout au long de son histoire, le prélude a conservé ce style typiquement instrumental et une certaine liberté formelle qui tient à son origine improvisée.

Les premières sources sont la tablature d'orgue d'ILEBORGH (1448), et d'autres tablatures d'orgue et de luth du XVIe s..

Dans ces sources anciennes, de nombreux termes apparaissent, qui seront encore pratiquement synonymes au XVIIe s. : praeambulum, intonatio, capriccio, toccata, intrada, fantasia, ricercar, tiento, etc. (ces trois derniers comportent des imitations). La toccata connaît une évolution particulière : à la fin du XVIe s. elle comporte des passages fugués. Cette évolution aboutit aux toccatas en plusieurs sections de BUXTEHUDE (jusqu'à 3 sections fuguées), puis à la formation du diptyque toccata et fugue chez BACH. Mais la toccata avec fugue centrale est encore cultivée par BACH (6e Partita pour clavier), et se retrouve même chez SCHUMANN (brève partie fuguée dans la Toccata op. 7).

Les préludes de BACH

Le prélude, chez BACH, est très souvent associé à une fugue, qu'il précède. On peut distinguer plusieurs types de préludes :

- Type «arpèges» : une suite d'accords (souvent notée comme telle) se décompose en une succession d'arpèges. La pulsation rythmique régulière contribue à l'impression de balancement.
- Type «figures régulières» : la suite d'accords se décompose ici en une sorte de guirlande composée de figures symétriques, qui prend appui sur une basse marquant régulièrement chaque temps.
- Type «toccata» : les suites d'accords se décomposent en arpèges, figures et traits rapides, de caractère volontiers virtuose, qu'interrompent soudain des accords plaqués, souvent sur un rythme pointé.
- Type «aria» : sur un accompagnement en accords se développe une longue mélodie expressive.
- Type «invention» : les différentes voix procèdent par imitation (comme dans les Inventions à 2 et 3 voix).
- Type «sonate en trio» : 2 voix en imitation au-dessus d'une solide ligne de basse, analogue à

une b.c.

Le prélude peut s'appuyer sur bien des formes existantes (sauf la fugue) : concerto grosso, ouverture, etc. Dans le Clavier bien tempéré (I, 1722 et II, 1744), Bach a classé les préludes et fugues par tonalités : les 24 tonalités maj. et min. sont représentées, en une succession chromatique ascendante.

Le prélude de choral, exécuté à l'orgue, jouait à l'époque baroque un rôle important dans le culte luthérien ; sa fonction était l'intonation, c.-à-d. qu'il «donnait le ton» avant le chant de choral par l'assemblée. Les diverses formes d'arrangement du choral pour orgue (choral-fugue, prélude, partita, fantaisie de choral) reposent sur un cantus firmus (la mélodie du choral). Dans le prélude de choral, le c.f. simple ou orné, se fait entendre intégralement, généralement à la voix supérieure ; les autres voix accompagnent avec des motifs différents, ou forment des contrepoints qui procèdent par imitation de la voix principale.

Le prélude aux XIXe et XXe s.

Le prélude disparaît complètement à l'époque classique. Il est «redécouvert» par les Romantiques. MENDELSSOHN et SCHUMANN composent des préludes et fugues, directement inspirés de BACH. Mais le prélude perd bientôt sa fonction d'introduction et devient une pièce de caractère indépendante. Chaque prélude s'appuie généralement sur un motif déterminé, et possède un caractère qui lui est propre.

Les 24 Préludes op. 28 de CHOPIN (1839) sont, comme ceux de BACH, classés par tonalités, non dans une succession chromatique, mais selon le cycle des quintes, chaque tonalité majeure étant suivie de son relatif mineur.

Genre essentiellement poétique, le prélude est le plus souvent destiné au piano ; son style s'adapte étroitement à l'instrument. Après CHOPIN, les principaux compositeurs sont DEBUSSY (2 fois 12, 1910-13), SCRIBINE, RACHMANINOV (24 préludes, op. 23 et 32), MESSIAEN (8 préludes, 1929) et CHOSTAKOVITCH (48 dont 24 associés à une fugue). Mais le prélude peut aussi être une œuvre orchestrale : en ce cas, il s'apparente au poème symphonique (LISZT).

Enfin, l'ouverture d'opéra, aux XIXe et XXe s., est parfois remplacée par un bref prélude, de forme libre.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Récitatif

Le récitatif est un chant librement déclamé. Son origine remonte à l'Antiquité, et notamment à la psalmodie des premiers chrétiens, il joua un rôle dans la musique religieuse du Moyen Âge (récitatif liturgique). C'est à la fin du XVIIe s. qu'il fit son apparition, en Italie, dans la musique profane.

Le récitatif au XVIIe s. : Italie

Les premiers opéras se composaient essentiellement de récitatifs et de chœurs. Le récitatif avait théoriquement pour modèle la monodie du drame grec ; en pratique, aucun exemple concret de monodie antique n'étant alors connu, on imagina une déclamation chantée, acc. par la b.c..

La voix se déploie librement sur les accords de la b.c. Celle-ci est exécutée soit par l'orchestre, soit, plus généralement, par des solistes : luth, clavecin (à l'église : orgue), et un ou plusieurs instruments mélodiques de basse (viole de gambe, violoncelle, basson). Dans la première moitié du XVIIe s., on distinguait en Italie au moins deux styles de récitatif :

- le stile narrativo (style narratif), le plus simple, était souvent réservé aux messagers, comme dans l'*Euridice* de CACCINI. La mélodie s'organise en fonction du texte : ponctuation et unités de sens déterminant les césures (après boschetto, après fiori). Pour chacune de ces sections, l'harmonie reste la même ; elle change avec l'apparition d'une nouvelle idée, ou pour mettre un mot en valeur. Le rythme suit la déclamation du texte (p. ex. : accent principal sur la syllabe principale boschetto, qui est en même temps la note la plus haute atteinte jusque-là, Des parallélismes dans la structure du texte font apparaître certaines analogies (p. ex. : boschetto - fiori)
- le stile rappresentativo (style représentatif) permet de rendre les sentiments et états d'âme des principaux personnages. Ce style plus expressif, proche du madrigal de cette époque est aussi celui du dialogue et de l'action dramatique (MONTEVERDI). Il s'apparente à l'aria des premiers opéras et à l'arioso.

Au cours du XVIIe s., l'expression des sentiments fut de plus en plus confiée à l'aria, le récitatif ayant désormais

pour seul rôle de présenter l'action. Cette séparation entre récitatif et aria, déjà accomplie dans l'opéra vénitien (CAVALLI, CESTI) devient la règle, à partir de 1690 environ, dans l'opéra napolitain (A.SCARLATTI).

Le récitatif au XVIIe s. : France

Le récitatif naît en France avec la tragédie lyrique, créée par LULLY (1673). Calqué sur la déclamation de la tragédie, il est plus mélodique que le récitatif italien, et se caractérise surtout par sa souplesse rythmique (nombreux changements de mesure).

Le récitatif au XVIIIe s.

Au XVIIIe s, coexistent deux types bien distincts de récitatif :

Le *recitativo secco* (en France : récitatif simple), accompagné de la seule basse continue, Il supporte l'action (dans l'opéra) ou la narration de l'action (dans l'oratorio, la cantate, la Passion). Sa forme et son rythme sont libres.

Certaines formules déterminées apparaissent :

accord de sixte initial ; notes rapides sur les syllabes brèves («schmäheten hin» : répétition pour ainsi dire martelée) ; les mots essentiels sont mis en valeur par des accords altérés (p. ex. Mörder et, plus encore, him : point culminant de la mélodie, avec un accord de sixte napolitaine) ; conclusion «anticipée» par la voix ; l'accord final est souvent celui de dominante, sur lequel s'enchaîne l'air qui suit.

Le *recitativo accompagnato* (en France : réc. accompagné ou obligé) est soutenu par l'orchestre (l'arioso est une forme particulièrement ample et pathétique de réc. acc.). Plus rare que le *rec. secco*, il est en quelque sorte intermédiaire entre celui-ci et l'aria. Réservé au monologue, il exprime des sentiments agités, violents. Dans l'opéra buffa, le *recitativo secco* adopte le style dit *parlando*, qui permet un dialogue rapide, quasi improvisé : la notation est réduite au minimum.

Au cours de la 2e moitié du XVIIIe s., l'opéra seria voit s'étendre le récitatif accompagné ; cette évolution trouve son aboutissement chez GLUCK, qui élimine complètement le *rec. secco*.

Le récitatif depuis le XIXe s.

Le *rec. secco* disparaît progressivement au début du XIXe s. Le *rec. accompagné* quant à lui, se maintient, p. ex. chez Weber et Verdi. Wagner crée ensuite un type «ouvert» de déclamation, à mi-chemin entre réc. et air : la mélodie

continue. Un peu plus tard Debussy crée lui aussi un mode nouveau de déclamation, adapté à la langue fr., et qui s'efforce d'en suivre au plus près le mouvement et le rythme naturels (Pelléas et Mélisande, 1902). En Allemagne, une technique nouvelle de déclamation mise au point par SCHOENBERG, le Sprechgesang (Pierrot lunaire, 1912) est utilisée notamment par A. BERG dans Wozzeck (1922).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Sérénade

Les termes de sérénade, divertimento, nocturno, cassation, désignent des formes très voisines, qui appartiennent à un genre particulier de musique des XVIIe et XVIIIe s. :

la musique de divertissement (ou de circonstance, au plein sens du terme). Musique «légère», sans prétention, destinée le plus souvent à des formations instr. réduites.

La sérénade (hal. serenata, de sereno, ciel serein) est exécutée le soir, en plein air, pour célébrer une fête (mariage princier, anniversaire, etc.). Composition vocale à l'origine (qui, au XVIIe s., s'apparente à la cantate), elle devient à l'époque classique (2e moitié du XVIIIe s.) une forme instr., dont la structure et la distribution des parties instr. sont très variables.

Le divertimento est plus proche de la musique de chambre ; le nombre de mouvements varie de 3 à 12.

Le nocturno (fr. nocturne) et la cassation (étymologie incertaine) s'apparentent à la sérénade.

Sérénade et formes apparentées jouèrent un rôle essentiel dans la formation du style classique et dans la naissance des genres classiques de la musique de chambre. Dans son propre catalogue, HAYDN désigne ses premiers quatuors à cordes, jusqu'à l'op. 20 (1772) du nom de cassatio, puis de divertimento a quadro.

Structure de la sérénade. La sérénade se compose de 5 à 7 mouvements, parfois davantage (comme la Ire Sérénade Haffner de MOZART, K 250).

La sérénade s'ouvre et se clôt par une marche, au son de laquelle arrivaient, puis repartaient les musiciens. La Ire Sérénade Haffner nous est parvenue sans marche ; mais elle était sans aucun doute précédée — et suivie — de la marche K 249.

Héritière de la suite, la sérénade comporte en général au moins 2 menuets ; les autres mouvements l'apparentent

à la symphonie (ou à la sonate) et au concerto.

K 250 commence par un allegro de forme sonate (c'est-à-dire comme une symphonie). Les 3 mouvements suivants (andante en sol maj., menuet en sol min. et ronde en sol maj.) constituent un véritable concerto pour violon : c'est là un trait caractéristique de la sérénade salzbourgeoise. L'andante à variations et l'allegro final (précédé d'une introduction lente) sont chacun précédés d'un menuet.

Sérénade et symphonie sont très proches l'une de l'autre : la Symphonie Haffner K 385 (1782), p. ex., est issue d'une 2e Sérénade Haffner, que MOZART transforma lui-même en symphonie, en supprimant la marche (K 385 a) et le 1er menuet (aujourd'hui perdu), et en modifiant l'orchestration. De même la Petite musique de nuit K 525 (1787) était à l'origine une sérénade (ou un divertimento) ; elle comportait un 1er menuet (aujourd'hui perdu) entre l'allegro initial et l'andante.

Le caractère de la sérénade est généralement gai, léger : c'est une musique de divertissement d'accès facile. Clarté et équilibre de la structure (notamment celle des menuets), simplicité du parcours harmonique, symétrie et régularité des phrases : tout concourt à faire de cette forme une sorte de «modèle» de l'art classique.

Les menuets se composent toujours de 3 parties: menuet, trio (2e menuet formant contraste, écrit à l'origine en trio, pour 2 hautbois et basson), reprise du menuet (sans les reprises internes).

La Ire section du menuet de la Petite musique de nuit comprend 2 phrases a et a'. La phrase a se compose d'une montée staccato jusqu'en do4 (mes. 2), d'une descente par tierces (mes. 3) et d'une demi-cadence qui, par son mouvement de croches égales, dissimule l'anacrouse au moment de la reprise variée de a que constitue a' (mes. 4, 3e temps). Lors de cette reprise, la descente par tierces est avancée d'un temps (mes. 6-7), de façon à assurer une solide cadence parfaite (mes. 8). La Ire phrase b de la 2e section (2e ligne) contraste avec a : nuance p (au lieu de f), mouvement descendant, legato, rythme en croches égales, qui rappelle la mes. 4 de a. Le menuet s'achève par a' (mes. 13 sqq.).

Le trio (dans le ton de la dominante) fait entendre une cantilène c de 8 mes., dans la nuance piano, qui contraste avec la section a. La brève section d contraste avec c du point de vue de la dynamique, mais lui est apparentée sur le plan thématique ; elle débouche d'ailleurs sur une reprise de c. Le menuet est ensuite repris, ce qui assure la symétrie de l'ensemble.

L'effectif instrumental de la sérénade et du divertimento, très variable, va de l'orchestre (MOZART, K 239, 250, 286 ; BRAHMS, Qp. 11) à différentes formations de musique de chambre (solistes) : cordes seules (BEETHOVEN,

Sérénade op. 8 pour trio à cordes, 1797), cordes et vents (MOZART, K 205, 247, 251). Le Septuor op. 20 de BEETHOVEN (1799) et l'Octuor op. 166 de SCHUBERT (1824), s'ils n'en portent pas le titre, ont cependant les caractères essentiels de la sérénade.

Les sérénades pour instruments à vent constituent une catégorie particulière, toujours destinée à être exécutée en plein air (MOZART, K 361, 375, 388).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Sonate

La sonate est une composition instrumentale en plusieurs mouvements.

L'apparition de la sonate (du lat. sonare, sonner) se situe à Venise, à la fin du XVI^e s. Les premières sonates n'ont pas une structure bien précise. Elles se caractérisent souvent par l'usage de la polychoralité — qui permet des contrastes dans le domaine de la dynamique et du timbre — et par une division en plusieurs sections, qui donnera naissance à la construction en plusieurs mouvements. Principaux compositeurs : A. et G. GABRIELI.

La sonate baroque. Au cours du XVII^e s. apparaissent deux types principaux, qui reçoivent à la fin du XVII^e s. une forme bien déterminée, chez CORELLI (1653-1713) :

— la sonate de chambre (sonata da camera) : un prélude suivi de 2 à 4 danses (forme ital. de la suite).

— la sonate d'église (sonata do chiesa) 4 mouvements lent (de style sévère) - vif (fugué) - lent - vif.

Chaque mouvement est généralement bipartite, chacune des parties étant reprise (forme binaire). Tous les mouvements sont dans la même tonalité (mais le 3^e mouvement de la sonate d'église est parfois au ton relatif).

Du point de vue de la distribution des parties, la sonate baroque se présente sous deux aspects principaux :

— la sonate en trio : écrite à l'origine pour 2 parties sup. (2 violons) et b.c. ; adaptée par J.S. BACH d'une part à l'orgue seul, d'autre part à 2 instruments : un instr. mélodique (flûte ou

violon) et un clavecin avec 2 parties obligées (précurseur de la sonate classique piano-violon) ;

– la sonate en solo (un violon et b.c.), apparue au début du XVIIIe s. (CORELLI).

La sonate préclassique, généralement en 3 mouvements (vif-lent-vif), repose sur l'emploi de motifs courts et de phrases nettement contrastées. Les sonates pour clavier seul de D. SCARLATTI (en un mouvement) sont caractéristiques de ce style.

La sonate classique se compose de 3 ou 4 mouvements :

– 1er mouvement : rapide et dramatique, parfois précédé d'une introduction lente il est de forme sonate ;

– 2e mouvement : lent et lyrique, il est de forme sonate ou de forme lied, ou bien se compose d'un thème et variations ; il est en général dans un ton voisin ;

– 3e mouvement : il s'agit d'un menuet, puis, depuis BEETHOVEN, d'un scherzo ; il est absent lorsque l'œuvre ne comporte que 3 mouvements ;

– 4e mouvement (finale), rapide : rondo ou de forme sonate ; comme le menuet le plus souvent, il est dans le ton principal.

Le menuet (scherzo) est parfois en 2e position, le mouvement lent étant alors en 3e position. Ce schéma comporte de nombreuses exceptions ; p. ex. : sonates en 2 mouvements seulement (BEETHOVEN, op.III), thème et variations comme 1er mouvement (MOZART, K 331, BEETHOVEN, op. 26, etc.).

Ce qu'on appelle «forme sonate» était à l'époque classique non un schéma, mais un principe de forme, mis en œuvre dans l'ensemble de la musique instrumentale (sonate pour 1 ou 2 instruments, trio, quatuor, symphonie, etc.). Un mouvement de forme sonate comporte une exposition (parfois précédée d'une introduction lente), un développement, une réexposition et, éventuellement, une coda.

– L'exposition présente les différents thèmes. Un premier groupe de thèmes est exposé dans le ton principal, Une transition (ou pont) développe l'un de ces thèmes ou introduit un matériel nouveau ; elle assure la modulation au ton de la dominante (ou au relatif lorsque l'œuvre est en mineur). Une fois cette nouvelle tonalité affirmée est exposé un second groupe de thèmes, souvent de caractère contrasté. L'exposition s'achève, dans cette nouvelle tonalité, par un groupe cadentiel.

– Le développement utilise soit des thèmes présentés dans l'exposition, soit des thèmes

nouveaux, qu'il dramatise et fait moduler dans des tonalités plus éloignées. il s'achève en général par une demi-cadence au ton principal.

— La réexposition reprend, intégralement ou en partie seulement, le matériel de l'exposition, mais cette fois dans le ton principal.

— La coda éventuelle constitue la conclusion ; elle est une sorte de développement terminal.

La forme sonate prend sa source dans la forme binaire de la suite : de là le maintien des deux parties reprises (exposition d'une part, développement et réexposition d'autre part). Le développement devenant plus dramatique, on abandonna peu à peu la reprise de la 2e partie, puis aussi, souvent, celle de l'exposition (à partir de la sonate op. 57 de BEETHOVEN, 1804-05).

Au XIXe s., la sonate est de plus en plus traitée comme un modèle abstrait, dont on s'écarte plus ou moins (Sonate de LISZT, en un mouvement).

Au XXe s., avec l'abandon du système tonal qui en était le fondement, la sonate est conçue sur des bases entièrement nouvelles.

[\(index\)](#)

Genres et formes/Suite

La suite est une succession de danses, véritables ou stylisées, ou de pièces libres ; elle joue un rôle particulièrement important à l'époque baroque, En général, les différents mouvements sont dans la même tonalité.

La suite trouve son origine dans les paires de danses du XVIIe s., qui font succéder à une danse lente de rythme binaire une danse rapide de rythme ternaire. À la cour, on les désigne sous les noms de pavane et gaillarde ou de pavane et saltarello. Au XVIIIe s., elles sont remplacées par l'allemande (lente, à 4/4) et la courante (rapide, à 3 temps) ; d'autres danses s'ajoutent fréquemment à cette paire (XVIIe s.) : la sarabande espagnole (lente, grave, à 3/2), la gigue anglaise (rapide, à 6/8 ou 12/8). Ces 5 danses formeront ultérieurement la base de la suite (cf. ci-dessous).

Le nom de suite apparaît pour la première fois dans un recueil de danses publié par ATTAINGNANT à Paris en 1557. La suite de branles désigne ici une succession de branles plus ou moins rapides (gavotte, courante, etc., sont aussi des branles). La suite française du XVIIe s, comprend généralement 4 branles, de plus en plus rapides. Les 2 premiers

sont de rythme binaire, les 2 derniers de rythme ternaire.

D'autres termes servent à désigner la suite :

- partita (ital., de partire, partager)
- ordre : terme utilisé par F. COUPERIN dans ses Pièces de clavecin ;
- ouverture : le mouvement introductif donne ici son nom à la suite entière (cf. ci-dessous J.S. BACH) ,
- titres libres : p. ex., le Banchetto musicale de SCHEIN (1617 ; contient 20 suites pour orchestre) et les Lustgarten neuerteutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intradan de Hassler (1601).

En Italie, la suite prend au XVIIe, s. la forme de la sonata da camera qui mêle parfois aux danses des mouvements libres. La succession des mouvements n'est pas fixe, mais mouvements lents et rapides alternent généralement. CORELLI place en tête un prélude. Chacune de ses sonates constitue véritablement un cycle : tous les mouvements sont dans la même tonalité, et sont parfois liés par certaines parentés thématiques.

En France se développent particulièrement la suite de ballet et la suite pour orchestre (LULLY, RAMEAU), toutes deux de structure assez libre. En revanche, la suite pour luth ou pour clavecin s'appuie sur les 4 danses de base, que complètent d'autres danses de cour : gavotte, bourrée et menuet (CHAMBONNIÈRES, GAULTIER). Les ordres de COUPERIN, de structure très libre, comprennent de nombreuses pièces de caractère.

En Allemagne, la suite prend volontiers, dans la 1re moitié du XVIIe s., la forme d'un cycle de variations (souvent pour orchestre), précédé d'une Intrada. Dans la 2e moitié du siècle, sous l'influence fr., la suite pour clavecin s'appuie sur les 4 danses de base : allemande - courante - sarabande - gigue (chez FROBERGER, la gigue est en 2e ou 3e position), Les suites pour instrument seul de BACH, encore fidèles à ce modèle, constituent l'apogée du genre.

Les suites de BACH sont généralement groupées par 6 :

Dans les Suites françaises comme dans les Suites anglaises (ca 1720), outre les 4 danses de base, de 2 à 4 danses s'intercalent entre la sarabande et la gigue. Les Suites anglaises commencent par un prélude ; la 1re comporte en outre une 2e courante accompagnée de 2 doubles (variations).

Les Partitas (1731) comportent aussi un mouvement d'introduction, dont le titre et la structure diffèrent d'une œuvre à l'autre. Dans la 4e et dans la 6e, un air vient s'intercaler entre la courante et la sarabande ; dans chacune des partitas aussi, des danses libres prennent place entre la sarabande et la gigue,

Les 6 Suites pour violoncelle, qui commencent par un prélude, s'apparentent aux Suites anglaises. En revanche, la succession des mouvements diffère dans chacune des 3 Partitas pour violon seul (I : chacune des 4 danses est suivie d'un double ; II : une immense chaconne suit les 4 danses de base ; III : des 4 danses de base, seule la gigue terminale est présente). Même liberté dans les 4 Ouvertures (suites) pour orchestre, qui commencent par une ouverture à la française très développée.

HAENDEL prend les mêmes libertés dans ses suites pour orchestre (Water Music et Music for the Royal Fireworks) ; mais ses suites pour clavier s'appuient sur les 4 danses de base.

Vers le milieu du XVIIIe s., la suite fut supplantée par le divertimento, la sérénade, la sonate et la symphonie. Des anciennes danses de cour, seul se maintint, dans les nouveaux genres de la musique instrumentale, le menuet.

Aux XIXe et XXe s. les divers aspects de la suite peuvent être groupés en deux principales tendances : la Suite de ballet (RAVEL, Daphnis et Chloé ; STRAVINSKI, L'Oiseau de feu) et la suite de danses, de tendance archaïsante ou néo-classique (DEBUSSY, Pour le piano ; SCHOENBERG, Suite für Klavier op. 25). Mais le terme est pris parfois dans une acception très vague, sans guère de rapport avec son origine (BERG, Suite lyrique).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Symphonie

Dans sa forme classique, la symphonie est une œuvre orchestrale en 3 ou 4 mouvements, qui adopte une structure analogue à celle de la sonate.

La symphonie préclassique. Depuis la fin du XVIIe s., on désigne en Italie du nom de sinfonia des pièces instrumentales sans structure bien précise, destinées à introduire, ou séparer, des compositions vocales. L'ouverture napolitaine d'opéra (sinfonia), en perdant dans la Ire moitié du XVIIIe s. sa fonction d'ouverture, forme l'origine essentielle de la symphonie.

L'ouverture napolitaine se compose de 3 sections (vite-lent-vite) ; la première, par sa structure tonale et ses deux parties reprises, préfigure la forme sonate. Dans la symphonie préclassique, la b.c. disparaît peu à peu ; les cordes constituent le noyau de l'orchestre, les vents ayant un rôle d'accompagnement (2 hautbois, 2 cors). Le style est homophone, l'harmonie simple. Des contrastes thématiques apparaissent.

Les principaux centres, à partir de 1730-40 environ, sont l'Italie du nord (SAMMARTINI, 1700-1775), puis l'École de Mannheim (J. STAMITZ, 1717-1757) et l'École de Vienne (MONN, 1717-1750 ; WAGENSEIL, 1715-1757).

La symphonie classique. Elle est représentée surtout par l'œuvre de J. HAYDN (106 symphonies, comp. de 1757 à 1795) et par celle de W.A. MOZART (46 symphonies conservées, comp. de 1764 à 1788). Les premières symphonies de HAYDN sont encore proches du divertimento ; le nombre de mouvements se fixe à 4 à partir de 1765 environ.

La symphonie n° 94 de HAYDN, dite «La Surprise» appartient au 1er groupe (comp. en 1791-92) des 12 Symphonies londoniennes. Le 1er mouvement est suivi d'un andante, thème et variations, puis d'un menuet et trio, enfin d'un finale rapide, synthèse de rondo et de forme sonate. Le 1er mouvement, de forme sonate, se trouve précédé d'une introduction lente (ex. mus.). L'exposition, qui s'enchaîne sans solution de continuité, présente 2 thèmes assez contrastés. Le développement est très dramatique ; intense travail thématique, modulations de plus en plus rapides (mes. 108 sqq.). la réexposition fait entendre le second thème dans la tonalité principale (ex. mus.), et introduit un épilogue avant le groupe cadentiel.

Les 9 symphonies de BEETHOVEN (comp. entre 1800 et 1823) atteignent à une puissance dramatique jusqu'alors inconnue, La forme s'élargit (développement, coda), l'orchestre s'agrandit. La symphonie prend véritablement une dimension nouvelle, liée parfois à un «contenu extra-musical» : la VIe Symphonie, ou Symphonie pastorale, op. 68 (1806-08) est selon BEETHOVEN, une «Sinfonia caratteristica - ou un souvenir de la vie à la campagne» ; mais il ne s'agit pas pour autant de «musique à programme» : «expression du Sentiment plutôt que peinture», écrit BEETHOVEN. La succession des différents mouvements (qui tous portent un titre) ne s'écarte guère du schéma classique :

1. Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne, allegro ma non troppo de forme sonate (fa majeur) ;
2. Scène au bord du ruisseau, andante de forme lied (si b majeur) ;
3. Réunion joyeuse des paysans, danse paysanne avec trios (au lieu de l'habituel menuet ou scherzo) ;
4. Orage, tempête, mouvement supplémentaire intercalé (fa mineur), de forme libre ;
5. Chant des pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage, allegretto de forme sonate.

La IXe Symphonie, avec son grandiose chœur final, est une sorte de synthèse de symphonie et de cantate. Le mouvement final n'a plus rien de commun avec le finale habituel de la symphonie ; sa forme et son «contenu» sont

étroitement liés au texte de l'Ode à la joie de SCHILLER.

Au XIXe s., la symphonie suit deux directions différentes, qui se réclament toutes deux de BEETHOVEN :

— la première est celle de la «musique pure», qui tente d'élargir la symphonie classique (SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, BRAHMS, BRUCKNER, etc.) ;

— la seconde tente de trouver d'autres formes symphoniques, grâce à un «programme» extra-musical. Elle conduit à la symphonie à programme (BERLIOZ), puis au poème symphonique (LISZT, R.STRAUSS). La Symphonie fantastique op. 14 de BERLIOZ (1830) évoque une passion vécue par le compositeur ; la femme aimée est en quelque sorte symbolisée par un thème qui parcourt toute l'œuvre : «idée fixe». En dépit de ce programme, l'ancienne forme symphonique est aisément reconnaissable (2 scherzi : «Un bal» et «Marche au supplice».

Les 9 symphonies de MAHLER (1884-1910 ; la Xe est demeurée à l'état de fragments) représentent une synthèse de toutes les possibilités symphoniques.

Le XXe s. a produit un très grand nombre de symphonies, pour grand orchestre ou pour orchestre de chambre ; ce sont autant de réalisations individuelles, très éloignées du genre symphonie qu'avait élaboré la période classique (SCHOENBERG, WEBERN, STRAVINSKI, PROKOFIEV, CHOSTAKOVITCH, SIBELIUS, MESSIAEN, BERIO).

[\(index\)](#)

Genres et formes/Variation

La variation, transformation d'un élément musical donné, est un principe fondamental d'organisation formelle de la musique. En outre, elle a donné naissance à des formes musicales (p. ex. la chaconne).

La transformation peut affecter le rythme, la dynamique, l'articulation, la mélodie, l'harmonie, le timbre, la distribution des parties, etc., mais jamais tous ces facteurs simultanément. Technique de composition, la variation apparaît dans des formes plus vastes, généralement pour modifier une répétition (p. ex., la reprise dans l'aria da capo).

Les techniques de la variation peuvent être mises en lumière dans une série de variations.

1. Variation mélodique par ornementation . Les éléments principaux de la mélodie demeurent (notes-pivots). Le monnayage de ces notes-pivots en valeurs inférieures (diminution) fait apparaître broderies, appoggiatures et notes de passage, etc. — Ce type de variation se

rencontre dans la musique instrumentale dès le XVe s.

2. Transformation rythmique d'une mélodie ; changements de tempo et de mesure sont fréquents.

3. Modifications dans la conduite des voix. Seules demeurent constantes la longueur et l'harmonie du thème, tandis que la mélodie (ou la basse) disparaît en partie ou en totalité.

4. Transformation harmonique : elle joue un rôle important dans la musique tonale ; p. ex. : alternance majeur-mineur, modulations passagères, etc.

5. Variation contrapuntique par des imitations libres. Ce travail contrapuntique se rencontre dans le motet, la fugue, le développement de la «forme-sonate» (travail thématique), etc.

6. Variation sur cantus firmus par l'adjonction d'autres voix à une voix donnée.

7. Fantaisie-variation : variation libre utilisant certains motifs mélodiques, harmoniques ou rythmiques ; elle se rencontre dans les divertissements de fugue, les développements de sonate, les variations de caractère du XIXe s., etc.

Dans la musique moderne, la variation systématique des différents paramètres joue un rôle important. Le dodécaphonisme et la technique sérielle reposent par exemple sur la variation continue de la série, en rapport avec la hauteur du son, l'intensité, le rythme, la distribution des parties, etc,

La variation, forme musicale

La suite de variations sur un même thème (mélodie ou ligne de basse) existe depuis le XVIe s.

I. Variations sur une mélodie

Toujours simple et clairement périodique (2, 4, 8, 16 ou 32 mesures), la mélodie employée est facilement mémorisable et se prête aisément à des variations de complication constante. On utilise souvent une mélodie connue.

Principales formes :

- la suite variée (XVIIe s.), avec changement de rythme dans chacune des variations ;
- le double français (XVIIe-XVIIIe s.), répétition ornée d'une danse ;
- la variation de choral ou partita de choral (XVIIe-XVIIIe s.) : la mélodie de choral, traitée en cantus firmus, est ornée ou fait l'objet d'une construction contrapuntique ;
- le thème avec variations (XVIIIe-XIXe s.) pièce isolée, ou mouvement lent de sonate, de

quatuor, de symphonie, etc. Ce type de variations, pratiqué dès la période baroque, se développe considérablement à l'époque classique et surtout pendant le Romantisme.

II. Variations sur une basse

La basse utilisée, généralement brève (4 ou 8 mesures), présente une harmonie claire et solide (mouvement cadentiel) ; elle est constamment répétée. Principales formes de cette technique de la basse obstinée :

- l'aria strophique ital. et la série de variations sur un motif de danse : romanesca, folia, etc. (XVIe-XVIIe s.)
- le ground anglais (XVIe-XVIIIe s.)
- la chaconne et la passacaille : d'origine espagnole (XVIe s.), elles se répandirent en Italie, en France et en Allemagne, où elles connurent un grand succès pendant la période baroque (BACH, HAENDEL) ; quelques exemples à la fin du XIXe s. (BRAHMS, finale de la IVe Symphonie) et au début du XXe s. (WEBERN, op. 1).

La chaconne de BACH (21 partita pour violon seul) utilise comme thème mélodique la partie supérieure des 4 premières mesures, mais les variations reposent en fait sur les 4 notes de basse, qui constituent un clair schéma cadentiel (I, V, VI, V, I). Ce schéma, répété 64 fois, donne lieu à des variations d'une extraordinaire richesse.

[\(index\)](#)