

Généralités

La période qui va d'environ 1600 à 1750 forme une époque stylistique cohérente de l'histoire de la musique, qu'on appelle le **baroque** (concept emprunté à l'histoire de l'art), l'*ère de la basse continue* (RIEMANN) ou du *style concertant* (Handschin). Après 1750, le mot baroque (qui désignait à l'origine, en portugais, une perle irrégulière) caractérise l'emphase et la surcharge de l'art ancien. La musique baroque passait donc pour riche en dissonances, peu naturelle, avec une harmonie confuse et des lignes mélodiques complexes - bref, "baroque" (ROUSSEAU, 1768 ; KOCH 1802). Il faut attendre le XIXe siècle pour qu'un regard neuf soit porté sur le baroque.

Le changement stylistique intervenu vers 1600 fut fortement ressenti à l'époque, où l'on continuait de pratiquer l'ancienne polyphonie, disposant ainsi pour la première fois de deux styles (*stile antico, stile moderno*). L'opéra - principal genre du baroque - est également né autour de 1600. Le changement qui s'est opéré vers 1750 (mort de BACH) est moins net. Les nouvelles tendances - simplicité, sensibilité, naturel - se dessinent dès 1730 pour conduire vers 1780 à l'apogée du classique.

Conception du monde

L'homme du baroque, à la différence de celui de la Renaissance, ne se voit plus uniquement créé à l'image de Dieu, critère et idéal de la beauté, mais comme un être sensible dans ses passions et son imagination. Le baroque cultive le luxe et l'éclat, aime la plénitude et les excès, et étend les frontières de la réalité au moyen d'illusions. Si la Renaissance, dans son goût pour la clarté antique, était apollinienne, le baroque apparaît, lui, comme dionysiaque dans son élan de sensibilité - en attendant la synthèse réalisée par le classicisme.

La représentation du monde, à l'époque baroque, est harmonieuse et rationnelle, et se reflète dans la musique : dans la symbolique des nombres, dans l'harmonie et le rythme de la basse continue. Les schismes religieux et les guerres ont certes apporté des troubles, mais en suscitant une nostalgie de l'ordre. Même les passions humaines (HOBBS : "L'homme est un loup pour l'homme") ne se laissent gouverner que par un ordre rationnel. Ceci conduit, dans l'art et dans la vie, à de grandes stylisations.

Cette nouvelle conscience de soi détermine en outre la conception de la Nature, qui ne repose plus sur la tradition et la foi ; l'empirisme et la critique - inspirés par la conviction qu'il existe une harmonie globale - débouchent sur une nouvelle image du monde. COPERNIC, GALILÉE, KEPLER montrent que la Terre n'est pas au centre de tout ;

DESCARTES, PASCAL et SPINOZA professent une éthique et une morale à la fois humaine et raisonnée. C'est aussi à cette époque que sont fondées les académies scientifiques et artistiques, dont l'objectif est de rehausser le niveau de l'artisanat et de l'art. Ce sont les mathématiques qui dominent, car l'harmonie des nombres régit l'ensemble de l'univers et de ses phénomènes. L'harmonie des sphères est musique, et toute musique symbolise en même temps l'ordre universel.

Le processus créateur

L'artiste ne se contente plus d'imiter la Nature, comme à la Renaissance, mais il crée au même titre que celle-ci, avec sa sensibilité et sa raison. Il paraît souvent aller à l'encontre de la Nature : l'architecte bâtit des palais et dessine des jardins en imposant des schémas géométriques et mathématiques à des cadres inhospitaliers ; le poète écrit des œuvres qui obéissent à une savante rhétorique ; le musicien est un *musicus poeticus*. Toutes les formes créées par l'homme l'éloignent en fait de la Nature. Nombre d'aspects de la vie, à l'époque baroque, paraissent ainsi artificiels et peu naturels : sa langue fleurie, ses perruques, son étiquette de cour ou ses castrats. Le monde est un vaste théâtre avec des acteurs, des maîtres de cérémonies et de la musique.

L'élan critique vers le modernisme dans les domaines religieux, philosophique et scientifique a cependant brisé l'évidence métaphysique intérieure. La métaphysique avait modelé au Moyen Âge tous les aspects de la vie - on le voit dans les cathédrales et on l'entend dans la place centrale qu'occupe la *cantus firmus*. Alors que le baroque se tourne vers l'ici-bas : on le voit dans les palais et églises luxueux et on l'entend dans l'individualisme du style concertant. Le nouveau libéralisme, né en Angleterre, conduira à la Révolution française et aux républiques bourgeoises modernes. L'absolutisme de l'Ancien Régime semble comme une dernière résurgence de l'ancienne façon d'être. En ce sens, l'œuvre tardive de BACH apparaît de même comme la dernière stylisation d'une tradition musicale ininterrompue depuis le Moyen Âge.

La réalité politico-sociale

L'État baroque est encore une société de classes : le roi et la noblesse, le clergé, la bourgeoisie et les paysans. Mais cet ordre de droit divin ne peut continuer à s'imposer que par la force. Louis XIV s'appuie sur la noblesse, le clergé et l'armée, tandis que dans les villes se développe une classe bourgeoise possédante et cultivée. Le peuple en revanche s'appauvrit de plus en plus. Quatre personnes sur cinq sont analphabètes en Europe. La **musique populaire** transmise oralement (chansons, danses) est perdue pour la plus grande part.

Les **principales institutions**, pour la musique, sont la cour, l'église, la municipalité, les écoles, à quoi s'ajoutent la musique de chambre pratiquée par les bourgeois et les théâtres d'opéra.

[\(index\)](#)

Conception de la musique

Arrière-plan culturel

Le style baroque est né en Italie : à Rome (St-Pierre) pour l'architecture, en Italie du Nord (Venise) pour la peinture et la musique. Alors que le style de la Renaissance était international, celui du baroque apparaît comme *national*. La musique italienne (l'opéra), domine l'Europe entière.

La croyance au progrès, la philosophie des Lumières et un nouveau naturalisme mettent un terme au baroque au XVIII^e siècle. Car le baroque cultivait plutôt le retour du même sous des apparences changeantes. Tout s'écoule et se fige en même temps, à l'image de la fontaine de Rome. La réalisation dans l'instant, la représentation de passions uniques, le repos et le mouvement s'expriment aussi bien dans une église baroque que dans une fugue de BACH. L'imaginaire et l'illusion séparent l'art de la Nature et de la réalité pour en donner une image : ce sont les ciels peints aux plafonds, les paysages fantastiques, les danses stylisées, les spectacles d'opéra ou de ballet qui durent plusieurs heures. On aspire à créer l'œuvre d'art totale. Dans les églises et les châteaux, l'architecture, la peinture, la poésie, la musique concourent pour frapper l'imagination en créant un spectacle théâtral qui envoûte les sens, tout en portant une signification profonde et une riche symbolique.

De même que l'art baroque représente les hommes, la musique baroque en exprime les sentiments et les passions. L'homme se conçoit cependant encore comme un élément dans un tout, et non comme un individu doué d'une liberté personnelle. La musique baroque donne donc des sentiments une représentation non pas *personnelle* mais *stylisée*.

Le rationalisme est présent dans bien des domaines ; dans la symbolique des nombres, l'harmonie fonctionnelle, les structures formelles, la tradition contrapuntique, mais aussi dans la division mathématique, et anti-naturelle, de l'octave réalisée par l'accord tempéré d'un Werckmeister.

Représentations et classifications

Le baroque reprend à l'Antiquité l'idée d'une **harmonie des sphères**. Celle-ci remonte aux Pythagoriciens, qui croyaient que le mouvement des astres produisait des sons, en rapport avec leur proportions harmoniques. Pour ARISTOTE il ne pouvait exister de musique des sphères, faute de frottements dans l'univers. Le Moyen Âge chrétien associa cette idée païenne et antique de l'harmonie des sphères à la louange céleste de Dieu (*musica angelica*, Jacobus von LÜTTICH).

Harmonies entre les planètes deux à deux		Mouvements apparents quotidiens			Harmonie des planètes isolées		
Diverg. Converg.							
	SATURNE	Apogée Périgée	1' 46" a 2' 15" b	entre et	1' 48" 2' 15"	4/5	Tierce majeure
a/d=1/3	b/c=1/2						
	JUPITER	Apogée Périgée	4' 30" c 5' 30" d	entre et	4' 35" 5' 30"	5/6	Tierce mineure
c/f=1/8	d/e=5/24						
	MARS	Apogée Périgée	26' 14" e 38' 1" f	entre et	25' 21" 38' 1"	2/3	Quinte
e/h=5/12	f/g=2/3						
	TERRE	Apogée Périgée	57' 3" g 61' 18" h	entre et	57' 28" 61' 18"	15/16	Demi-ton
g/k=3/5	h/i=5/8						
	VÉNUS	Apogée Périgée	94' 50" i 97' 37" k	entre et	94' 50" 98' 47"	24/25	Diesis
i/m=1/4	k/l=3/5						
	MERCURE	Apogée Périgée	164' 0" l 384' 0" m	entre et	164' 0" 394' 0"	5/12	Dixième mineure

Harmonie des sphères, d'après J. Kepler, *Harmonices mundi*, 1619

À la fin du Moyen Âge, l'harmonie des sphères fut dissociée de toute représentation sonore

réelle pour devenir une simple abstraction mathématique (Adam von FULDA). À l'époque baroque, Johannes KEPLER (1571-1630) s'inscrit encore dans cette tradition.

Dans le cinquième livre de *Harmonices mundi* (1619), il déduit du mouvement des planètes des rapports sonores, qui réalisent une harmonie à quatre voix telle une symphonie des mondes. La comparaison des différentes vitesses des planètes, à l'apogée et au périhélie de leurs trajectoires elliptiques autour du soleil, donne pour chaque planète un rapport numérique qui correspond à un intervalle musical. (*Saturne : Tierce majeure ; Jupiter : Tierce mineure ; Mars : Quinte ; Terre : Demi-ton ; Vénus : Dièse ; Mercure : Dixième mineure*) Pour KEPLER, l'harmonie des mondes exprime la beauté de la création et la louange de Dieu.

La plupart des représentations et des classifications de la musique remontent à BOËCE qui transmet au Moyen Âge les théories de l'Antiquité et la divise en :

- *musica mundana* : l'harmonie du monde et des sphères, les saisons, etc., l'harmonie macrocosmique ;
- *musica humana* : l'harmonie de l'être humain (membres, tempérament, corps, âme), l'harmonie microcosmique ;
- *musica instrumentalis* : la musique en tant que réalité sonore, rendue par les instruments ou la voix humaine.

La *musica mundana* et la *musica humana* devinrent par la suite *musica theorica* (*theoretica*) ou *speculativa* (XIII^e siècle), la *musica instrumentalis*, *musica practica*.

La *musica speculativa* était enseignée dans les écoles latines et les universités, dans le cadre des *artes liberales*, les sept arts libéraux, qui regroupaient trois sciences du mot (*Trivium*) - grammaire, rhétorique et dialectique - et quatre sciences des nombres (*Quadrivium*) - arithmétique, géométrie, astronomie (astrologie) et musique. La *musica speculativa* de Johannes de MURIS (Paris, 1323), qui élargissait la théorie de BOËCE, était encore enseignée au XVIII^e siècle.

Au sein de la *musica practica*, on distinguait depuis la fin du Moyen Âge :

- la *musica plana*, monodique ;
- la *musica mensurabilis*, polyphonique, également appelée musique figurée (d'après les *figuræ*).

La **musica humana** de BOËCE s'est ensuite transformée en musique vocale, la *musica instrumentalis* en musique instrumentale.

Pendant la Renaissance et le baroque, c'est la musique pratique qui prédomine, encore que la *musica speculativa* prenne à l'époque baroque une importance nouvelle avec les recherches en astronomie et en acoustique (GALILÉE, MERSENNE, SAUVEUR). Pour SCHÜTZ, la musique, parmi les arts libéraux, est encore comme "le soleil au milieu des planètes" (1641). Pour LEIBNIZ aussi, malgré la théorie des passions : "*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*" (1712). Mais la conception esthétique et sensuelle de la musique la fera bientôt passer dans le domaine des beaux-arts.

[\(index\)](#)

Langage musical

Le baroque reprend et développe la **symbolique sonore** de la Renaissance. L'apparence musicale représente quelque chose d'autre, d'extra-musical :

- les lettres ou syllabes désignant les notes représentent des noms, tel b-a-c-h (le contrepoint dans la fugue n°20), Hercules (dans la messe de JOSQUIN, *Hercules Dux Ferrarie* ;
- Les signes de croix symbolisant la croix du Christ, de même que l'ordonnement des sons en forme de croix (voir plus loin, l'article sur *Baroque* : SCHÜTZ) ;
- parmi les symboles numériques, 3 représente la trinité, la perfection, l'esprit ; 4 les éléments, le monde ; 12 les apôtres, l'Église (voir *Baroque* : *Musique d'église catholique II*) ; on utilise également l'alphabet numérique (A = 1, B = 2 etc.) ;
- les structures comme la *canon* représentent les poursuites (*caccia*, *fuga*), mais aussi la loi, l'obéissance ;
- certaines figures ont plutôt une fonction de correspondance que de symbole (voir plus bas : *musica poetica*).

Dans les *Vêpres de la Vierge* de MONTEVERDI, les trois voix se rejoignent en un unisson sous le texte "et ces trois sont un". BACH cite son propre nom en alphabet numérique dans le choral *Vor deinem thron tret ich hiermit*, grâce

aux notes de la mélodie dont il augmente le nombre par des ornements (41=rétrograde de 14). Dans l'*Orgelbüchlein*, le choral compte 158 notes (Johann Sebastian BACH, sous le titre *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*).

Musica poetica

Reprenant les notions aristotéliennes - *faire, penser et produire* - , les humanistes du XVIe siècle ont divisé la musique en *musica theoretica, practica et poetica* (théorie, pratique et composition).

La *musica poetica* a pour but l'œuvre (*opus*), laquelle assure à son créateur (le *musicus poeticus*) la renommée. S'inspirant de la rhétorique, la musique se conçoit comme un **langage sonore** (LISTENIUS, 1537 ; FABER, 1548 ; BURMEISTER, 1606 ; HERBST, 1643 ; WALTHER, 1708).

On enseigne la composition, de l'*invention* d'un motif jusqu'à l'*exécution* et l'*ornementation*, en passant par la *construction* (*inventio, dispositio, elaboratio et decoratio*) ; la composition se divise en *sections* ou *phrases* (*incisiones, periodi*), et utilise un certain nombre de figures.

Ainsi une note aiguë représente la hauteur, ou la montagne, le ciel, une note grave la vallée ou l'enfer. Le demi-ton chromatique exprime la souffrance et la douleur, de soudaines pauses le silence ou la mort, etc. Les quelques 150 figures avec leurs noms savants latins ou grecs se groupent suivant leur type en images, tournures mélodiques, etc.

À l'aide des figures, le texte est mis en musique et aussitôt interprété : l'opposition "Reiche" ("riche") et "leer" ("vide") s'exprime par un changement de tonalité (de do maj. à ré maj.), une *mutatio per tonum* ; "leer" est répété avec insistance (*repetitio*), en écho, pour donner l'impression d'un espace vide ; la basse s'immobilise, se fait vide elle aussi. La rupture soudaine avec les silences conclusifs (*apocope*) renforce encore une fois l'impression de vide.

La richesse et la diversité des idées (*varietas*) dans les compositions savantes réjouissent l'auditeur et donnent valeur et beauté à la musique. la musique doit cependant sa qualité à une somme d'éléments isolés qui ne s'enseignent pas et qui constituent l'œuvre d'art.

La théorie des passions

L'idée centrale du baroque est la représentation en musique des passions et des états d'âme. L'Antiquité avait déjà associé la musique aux différents états d'âme, ce qui avait conduit à lui prêter une valeur morale (PLATON). dans la musique de la fin de la Renaissance et du début du baroque, le madrigal italien classique et tardif comme la *musica reservata* s'efforcent d'exprimer le contenu affectif du texte. Pour la joie, on utilise le majeur, les consonances, le registre

aigu, le tempo rapide (*allegro*), pour la tristesse le mineur, la dissonance, le registre grave, le tempo lent (*mesto*). L'exécution contribue elle aussi à exprimer les passions, au moyen par exemple de "coulés" plaintifs entre les notes.

Pour DESCARTES (*Traité des passions de l'âme*, 1649), les six passions fondamentales (l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse) connaissent des nuances innombrables et des combinaisons.

Les instruments, de même que les tonalités, servent eux aussi à rendre les passions.

Section	Tonus		Vertu	Instruments pour les symphonies à 3 voix
1	Dorien	ré	Foi	3 cornets, 1 positif
2	Phrygien	mi	Espérance	3 dessus de violon, 1 b.c.
3	Eolien	la	Amour	3 dessus de viole, 1 théorbe
4	Lydien	fa	Justice	2 flûtes, 1 instr. archet
5	Mixolydien	sol	Force	2 trompettes, 1 trombone
6	Ionien	do	Prudence	2 chalemies, 1 régale
7	Hyperéolien	si bémol	Modération	2 fifres, 1 harpe

Toutes s'expriment sous une forme hautement stylisée. Autres écrits sur la théorie des passions : M. MERSENNE (*Harmonie universelle*, 1636), A. KIRCHER (*Musurgia universalis*, 1650), J. MATTHEWSON (*Der vollkommene Kerpellmeister*, 1739).

Les **instruments du baroque** sont issus de l'instrumentarium très riche de la Renaissance. À l'exception du pianoforte, les inventions sont rares, et on préfère exploiter les possibilités de certains instruments anciens afin de rendre les passions de façon adéquate : les autres passent rapidement de mode. On utilise entre autres (avec divers types pour chacun d'eux) dans la musique savante : violon, alto, violoncelle, luth, guitare, théorbe, harpe, clavecin, orgue, flûte, hautbois, cornet, trompette, cor, timbale. Au début du baroque, il existe encore de nombreux instruments à anche qui ensuite disparaissent, à l'exception du hautbois et du chalumeau.

[\(index\)](#)

Structure musicale

La musique baroque apporte un certain nombre d'éléments nouveaux, qui sont l'expression d'une évolution interne, par opposition aux innovations structurelles de la Renaissance : l'harmonie tonale majeure-mineure, la basse continue, le style concertant, la monodie, le système métrique moderne.

Les **tonalités majeures-mineures** s'éloignent des modes ecclésiastiques ; la ligne contrapuntique de l'école flamande tombe en désuétude, au profit de l'*accord parfait*, qui devient l'expression d'une nouvelle conscience de la Nature et le point de départ de la basse continue. SAUVEUR découvre ensuite la série des harmoniques, RAMEAU développe pour la première fois l'idée d'une harmonie fonctionnelle (*Traité de l'harmonie*, Paris, 1722).

La **basse continue** est le fondement harmonique de la musique baroque. La simple *basso seguente* des compositions à plusieurs voix du XVI^e siècle - la voix la plus grave - devient à l'époque baroque un élément essentiel : une ligne de basse ininterrompue (*basso continuo*), qui avec ses harmonies implicites (réalisées à vue par le continuiste) sert de soubassement aux voix concertantes.

Le **style concertant** correspond à une individualisation des différentes voix, encore accrue par les libertés que permettent l'improvisation et l'ornementation. Les voix concertantes trouvent dans les harmonies qu'elles forment au-dessus de la basse continue l'unité de leur jeu avec et contre l'une l'autre. Le style concertant se retrouve dans tous les genres, et non uniquement dans le concerto.

Monodie. Le baroque cherche à mettre en musique des textes lyriques ou dramatiques en s'inspirant de la *monodie antique*, dont on savait qu'elle produisait sur l'auditeur "de merveilleux effets". faute de connaître cette musique, on inventa une nouvelle *monodie* où les textes étaient chantés par une voix *soliste*, sur une musique qui en rendait les passions (comme dans le madrigal polyphonique), accompagnée par la basse continue (au lieu de l'habituel accompagnement au luth).

Les premières pièces du genre nouveau sont réunies dans les *Nuove musiche* (Florence, 1601) de CACCINI, avec entre autres des monodies extraites de ses premiers opéras. Ces pièces sont baptisées *aria*, et sont alors strophiques, ou *madrigal*, auquel cas elles sont *composées de bout en bout* (comme la cantate de chambre italienne, plus tardive). Les caractéristiques stylistiques de la monodie sont les suivantes :

- La voix chantée suit le *rythme de la langue*. C'est "une nouvelle manière de chanter", qui consiste "quasi à parler en harmonie" (préface de CACCINI) ;

- le débit mélodique correspond au découpage des phrases ;
- les mots significatifs ("étoile", "amour", "ciel") sont placés sur les temps forts ;
- le texte détermine les tonalités : région de sol min. pour la douleur, région de fa maj. pour la joie ("amour", "ciel") :
- la voix et la basse, dans une écriture à deux parties, sont le plus souvent en relation d'octave, de quinte ou de tierce ;
- la basse a un caractère de basse fondamentale, avec des sauts d'octave, de quinte et de quarte et des progressions cadentielles ; le remplissage harmonique (la main droite du clavecin, normalement improvisée, est ici réalisée) donne assurance et soutien à la voix ;
- la pièce doit se "chanter avec passion" ("*cantare con affetto*"), avec des ornements et des gestes appropriés.

Le système métrique moderne

Le *tactus* désigne la battue (*battuta* en italien), et se compose de posés (*thesis*) et de levés (*arsis*) dans le mouvement des mains et des pieds, les deux gestes constituant une seule unité dont la durée s'appelle *integer valor notarum* (valeur entière des notes). Le mouvement peut être égal (*tactus aequalis* ou *simplex*) ou inégal (*tactus inaequalis* ou *proportionalis*, c.-à-d. ternaire). La notation mensuraliste distingue le mouvement (*tactus*) et le temps écoulé (valeur des notes ou *mensur*). dans le même temps, on peut se mouvoir lentement (*tactus maior, tardior*) ou deux fois plus vite (*tactus minor, celerior*). Normalement (ca 1600), la battue est à la semi-brève, la battue à la brève (*alla breve*) donnant un tempo redoublé (*proportio dupla*). Si le tempo change au cours d'un morceau ou d'un mouvement, ce changement est proportionnel : le chiffre 3 après le signe de mesure indique la *proportio tripla* (3:1) ou *sesquialtera* (3:2), c.-à-d. que trois semi-brèves ont la même durée qu'une ou deux auparavant.

Vers 1600, au lieu de leurs anciens rapports de durée quantitatifs, les notes acquièrent, sous l'influence de la danse, des accents qualitatifs, des poids différents dans l'**échelle des accents** (BESSELER) suivant leur place dans la mesure. La mesure est l'unité *métrique* régulière (le **mètre**), que la musique remplit avec un débit *rythmique* irrégulier (le **rythme**). Dans les cas extrêmes, la nouvelle conception du temps - libre et expressive (le *tempo dell'affetto, dell'anima* de Monteverdi) vient briser l'ancienne notation mensuraliste et la battue.

La **barre de mesure**, qui au XVIIe siècle servait à ordonner la partition, prend une signification métrique (en

précédant l'accent) qu'elle gardera jusqu'au début du XXe siècle.

Notation. Depuis ca 1600 les valeurs de notes sont binaires, modifiées éventuellement par des points d'augmentation, des liaisons ou des chiffres (pour les triolets p. ex.). Bon nombre de subtilités demeurent du domaine de l'exécution (p. ex. le *tempo rubato*).

[\(index\)](#)

Opéra I : Italie : débuts

L'**opéra** est né à Florence aux alentours de 1600. Auparavant, la musique et le drame s'étaient déjà trouvé associés sous d'autres formes :

- le **drame** et le **jeu liturgique** du Moyen Âge ;
- le **drame scolaire** avec chœurs et chansons ;
- les pièces avec **musique de scène** ; p. ex. l'*Œdipe* de SOPHOCLE avec une musique d'A. GABRIELI (Vicence, 1585) ;
- la **pastorale**, tel l'*Orfeo* de POLIZIANO (ca 1480) ;
- le **madrigal dramatique**, où l'action se déroule sur une suite de madrigaux, souvent grossiers, avec ses personnages de la commedia dell'arte (Pantalon, la Docteur, etc.) p. ex. Orazio VECCHI, *L'Amfiparnaso* (Modène, 1594).

Les **intermèdes** comptent au nombre des prédécesseurs immédiats de l'opéra. Donnés entre les actes d'un spectacle, ils sont bâtis sur un thème indépendant et font appel aux décors, à la pantomime, à la parole, à la musique (danses, solos, chœurs, en particulier madrigaux).

Le premier des 6 intermèdes de *La Pellegrina* de G. BARGAGLI (Florence, 1589) représente les effets de l'harmonie des sphères. Au centre, la Nécessité, qui règne sur le monde avec les trois parques. De chaque côté, quatre planètes (sept plus la Lune) et six sirènes (qui guident les planètes) ; treize musiciens de cour en costume jouent les rôles de héros (Eroi) ; texte de BARDI, RINUCCINI, musique de MARENZIO, CACCINI, etc.

Le deuxième intermède met en scène le concours qui oppose les muses aux piérides. Au milieu

Apollon, qui sert de juge, au Parnasse, avec cinq hamadryades et Pégase, le cheval ailé. Le sujet antique et la disposition symétrique sont encore dans l'esprit de la Renaissance, tandis que la magnificence des décors, des costumes et de la musique reflètent toute la sensualité du baroque.

La **Camerata florentine**, l'un des cercles académiques fondés à la Renaissance d'après le modèle antique, permet de ca 1580 à 1592, à des poètes (OTTAVIO, RINUCCINI, GABRIELLO, CHIABRERA), nobles, érudits, philosophes et musiciens de se rencontrer chez le comte Bardi puis chez le comte Corsi.

On s'efforce d'y retrouver les "merveilleux effets" de la musique antique, en particulier de la *monodie* grecque, chant soliste accompagné à la cithare. Galilei chante ainsi accompagné au luth des lamentations de Jérémie et d'Ugolin extraites de *l'Enfer* de DANTE.

Vincenzo GALILEI (†1591), père de l'astronome, découvre les *Hymnes* de Mésomède (perdus) et, prenant partie contre la polyphonie flamande, écrit le traité *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence, 1581).

Les *Nuove musiche* (Florence, 1601) de Giulio CACCINI comportent certaines des premières monodies.

Emilio de CAVALIERI (ca 1550-1602) écrit avant 1595 trois *favole pastorali* avec des airs, des danses et des récitatifs (perdus).

Le premier opéra qui ait survécu est *Dafne* (1598), texte de RINUCCINI (d'après *les Métamorphoses* d'OVIDE), musique de Jacopo PERI (1582-1643) et CORSI ; puis Marco da GAGLIANO (1582-1643) en écrit un pour Mantoue (1608), et SCHÜTZ pour Torgau (1627). *Euridice* est donné pour la première fois en 1600. Le texte est de RINUCCINI, la musique de PERI, qui définit le *stile recitativo* comme un intermédiaire entre la parole et le chant, où la musique suit le texte. Des chœurs viennent s'y adjoindre, à l'imitation des modèles antiques. En 1600 CACCINI met en musique la même *Euridice*.

Les sujets des premiers opéras sont souvent issus des **pastorales** inspirées entre autres de Théocrite et de Virgile : *Le Tasse*, *Aminta* (1573), Guarini, *Il pastor fido*, *Le Tasse*, *Jerusalem délivrée* - ou de la mythologie grecque (*Métamorphoses* d'Ovide). On y goûte les passions fortes, les prodiges, les surprises (esthétique maniériste). Ces pièces s'appellent alors *favola pastorale*, *dramma per musica* ou, à partir de 1600 environ, *opera*.

L'Orfeo de MONTEVERDI, donné en 1607 pour l'anniversaire de F. Gonzague (texte de STRIGGIO fils), est la

première partition d'opéra à avoir survécu, avec une riche instrumentation destinée à caractériser les personnages et les situations. Les trombones servent ainsi pour les scènes infernales, le son nasillard de la régale pour le passeur Charon, l'orgue aux tuyaux en bois pour Orphée, les cordes pour le sommeil.

La toccata initiale pour timbales et trompettes, répétée trois fois est suivie du prologue de la Musique ("le pouvoir de la Musique") : air strophique avec ritournelle. Cette dernière, imprégnée de tristesse, revient après la mort d'Euridice (actes II et IV).

Le nouveau *stile recitativo*, devenu *stile espressivo* et *rappresentativo*, s'autorise des libertés nouvelles dans le maniement des dissonances et des tonalités pour exprimer les événements et les sentiments.

Ainsi lors de l'annonce de la mort : la messagère, mi maj. ("ta belle Euridice") ; Orphée, changement soudain en sol min., au pressentiment de la nouvelle ("malheur à moi, qu'entends-je ?"). La messagère, mi maj. ("ton épouse bien-aimée") ; silence ; soudain mi min., tristesse et douleur ; descente dramatique de la voix ("est morte"). Orphée se lamente ; douloureuse progression chromatique ("malheur à moi !").

[\(index\)](#)

Opéra II : Italie : opéra vénitien

Poètes et musiciens reçoivent des commandes d'opéras et de ballets de la noblesse. À **Mantoue**, pour le mariage de Gonzague en 1608, on donne tout un festival d'opéras :

- *L'Arianna*, récitatifs de PERI ; seul le *Lamento d'Arianna* subsiste.
- *Idropica*, texte de GUARINI, intermèdes de CHABRERA, musique de MONTEVERDI, ROSSI.
- *Il trionfo d'onore*, idée de F. GONZAGUE, texte de STRIGGIO, musique de GAGLIANO ;
- *Il ballo delle ingrate*, opéra-ballet, texte de RINUCCINI, musique de MONTEVERDI.
- *Il sacrificio d'Ifigenia*, texte de STRIGGIO fils, musique de GAGLIANO.

À partir de 1613 MONTEVERDI est maître de chapelle à St-Marc de **Venise**. Outre sa musique d'église, il écrit à la demande de la noblesse des opéras, pour Venise et d'autres villes (dont beaucoup pour Mantoue ; presque tout est

perdu). Pour les premiers théâtres d'opéra publics à Venise (à partir de 1637), il compose ses trois derniers opéras : *Le nozze d'Enea con Lavinia* (1641, perdu), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), et *L'incoronazione di Poppea* (1642).

Néron aime Poppée, l'épouse du prêteur Ottone, et veut se séparer de l'impératrice Octavie. Il oblige son maître Sénèque, qui le met en garde, à boire un poison mortel. Ottone et son amie Drusilla essayent, sur le conseil d'Octavie, de tuer Poppée et sont bannis. Néron répudie Octavie et couronne Poppée impératrice.

MONTEVERDI caractérise très fortement les personnages et les scènes : Néron (castrat) est brutal, Ottone (castrat) faible, Sénèque digne et sage (voix de basse caractéristique) Outre les récitatifs, ariosi et airs ne figurent que trois symphonies.

Certaines scènes typiques ressortent, telle la scène du sommeil : le rythme berçant, le tempo lent, le registre grave dépeignent le sommeil calme et rassuré de Poppée, sur qui veille sa nourrice Armalta.

L'**opéra vénitien** comporte toutes les nuances de *recitativo secco*, des *recitavi accompagnati* et *ariosi* dramatiques et lyriques, des *arie* de différentes sortes : avec accompagnement de clavecin, d'orchestre, souvent avec instruments concertants, ou avec des structures purement musicales, comme la *basso ostinato*.

Les **chœurs** et les **ballets** sont presque totalement absents (pour des raisons financières) ; en cas de besoin on faisait appel à des figurants.

L'**orchestre** demeure relativement réduit : une fondation de cordes, à laquelle s'ajoutent diverses formations de vents. On utilise en général deux clavecins, l'un pour l'accompagnement des récitatifs (b.c.), l'autre pour le maître de chapelle, qui dirige souvent les chanteurs placés directement sur scène (tournant le dos à l'orchestre, que dirige le premier violon).

Le **sujet**, mythologique, historique, toujours héroïque, conduit à une action scénique de caractère dramatique, pictural et animé.

Le **livret**, tout aussi important que la musique, est en général imprimé et vendu le soir de la représentation avec des chandelles. *Giason* de CAVALLI en possède toutes les caractéristiques majeures :

Jason répudie son épouse Issifile au profit de Médée. Apollon se range du côté de Jason, l'Amour de celui d'Issifile. Le roi Égée œuvre pour Médée tandis qu'Oreste aide Issifile, qui se

bat pour garder Jason. Les serviteurs donnent parfois un reflet comique de l'action (*parti buffe*). Médée a pour elle les esprits infernaux. Jason finit par retourner à Issifile.

Des style musicaux déterminés correspondent aux différents rangs des personnages, et le bel canto orné reste l'apanage des dieux et des nobles.

Dieux, personnages allégoriques			Apolon Soprano	Amour Soprano			Chant avec coloratures, bel canto
Nobles, rôles principaux	Ege Ténor	Médée Soprano	+	Jason Ténor	≠	Issifile Soprano Oreste Basse	
Domestiques, etc.	Demo	Delfa		Besso		Alinda	Mélodies simples
Enfers	Esprits						Chœurs, ballet

Le **récitatif** sert à caractériser les personnages (presque à la façon de leitmotive), grâce à des changements d'instruments de basse continue. Jason (alto masculin, castrat) peut ainsi être toujours accompagné par le luth et le théorbe, Médée par la harpe, Issifile par l'orgue (petit positif), les autres par le clavecin. De telles pratiques d'exécution sont rarement notées.

Jason Luth	Médée Harpe	Issifile Orgue	autres Clavecin	Choix des instruments ad. lib.	Instruments anciens Flûtes à bec Chalemies Cornets Violons Altos Saqueboutes Viols de gambe Violones Bassons	Instruments modernes Flûtes traversière Hautbois Trompettes Violons Altos Trombones Violoncelles Contrebasses Bassons
Récitatifs					Airs 2-3 voix	Symphonies, ritournelles, danses 3-5 voix
Possibilités d'instrumentation et de caractérisation						

Les **airs** ont un accompagnement écrit à deux ou trois voix, dont l'instrumentation n'est en général pas fixée par le compositeur. Le maître de chapelle instrumente l'accompagnement, ainsi que les **symphonies** et **ritournelles** (3-5 voix) pour chaque représentation en fonction des disponibilités et des goûts.

La répartition des différentes voix est l'affaire du maître de chapelle. Un copiste copie les parties pour la représentation d'après la partition. Aujourd'hui encore le chef d'orchestre doit instrumenter les anciennes partitions d'opéra, en décidant en outre s'il veut utiliser des instruments anciens ou modernes.

Dans l'invocation des furies par Médée, l'accompagnement reste simple, et la partie vocale animée est en accord avec la violence de ses sentiments ; on y notera la transition avec changement de mesure et de registre, ou la voix suit le rythme et le contenu du texte.

L'**action dramatique** ne reste pas confinée au récitatif, mais progresse également dans les airs, duos et ensembles.

Il en va de même pour la **dimension comique**, comme le montre la scène du bégaiement Demo-Oreste ; les allées et venues des deux personnages, accompagnés de gestes, se traduisent par une écriture au rythme et à la mélodie extrêmement stylisés. L'opéra vénitien a toujours gardé un caractère bouffe.

[\(index\)](#)

Opéra III : Italie : Venise, Rome, Naples

L'opéra naissant utilise des types d'airs et de scènes précis, p. ex. le *lamento*.

Le *Lamento* de Cassandre de CAVALLI est bâti sur une basse obstinée, la quarte chromatique descendante - une figure qu'on appelle *passus duriusculus*, le "cheminement difficile et peu naturel d'une voix contre elle-même" (C. Bernhard), expression de la souffrance et de la douleur. À cette basse se superpose le chant, qui suit le rythme du texte, interrompu par des soupirs (*suspirones*).

À Venise en 1637, les deux Romains FERRARI et MANELLI ouvrent le **premier théâtre d'opéra public** : le Teatro S. Cassiano (inauguré avec l'opéra *Andromeda* de Manelli). D'autres théâtres d'opéra suivent, en particulier le *grand Teatro Gromani a S. Giovanni Grisostomo* (1678), où l'on trouve la disposition caractéristique :

- Les **loges**, réservées à l'aristocratie et à la bourgeoisie.
- Le **parterre**, sans sièges au départ, qui peut également servir à des tournois et à d'autres manifestations. Ces places sont vendues à tous. Lorsque des sièges y furent installés, les derniers rangs restèrent encore libres.
- L'**orchestre** est généralement très petit, en particulier à Venise.
- Le **proscenium** est somptueusement orné, aux armes de la noblesse.
- La **scène** est dans le prolongement de la salle, toutes deux étant bien éclairées.

La dimension des théâtres d'opéra répond à l'importance de la cour (à Versailles vivent plusieurs milliers de nobles) ou encore, s'il sont destinés à un public bourgeois, à des considérations d'ordre commercial. Le *Teatro Grimani* compte ainsi quelque 1000 places.

À Venise, il existe de 6 à 8 théâtres d'opéra, voire jusqu'à 16 au XVIII^e siècle, qui présentent constamment de nouveaux opéras. C'est ce qui explique le grand nombre d'opéras et leur tendance à la standardisation, et témoigne en même temps de l'important succès de ce genre. Ce sont des œuvres divertissantes, mais aussi instructives et émouvantes (conformément aux idées sur le théâtre empruntées à l'Antiquité), avec leurs scènes irréelles, leurs enchantements et leurs métamorphoses.

L'opéra ne se donne que lors de certaines **saisons** (*stagione*) ; à l'époque du carnaval, de Pâques jusqu'à l'été, à l'automne, jusqu'à l'avent. Pendant le carême et l'avent, les oratorios remplacent les opéras.

Dans le domaine de l'opéra, c'est **Venise** qui ouvre la voie au XVII^e siècle. On donne des opéras vénitiens dans nombre de villes d'Italie et d'Europe, en faisant venir pour cela, dans la mesure du possible, des maîtres de chapelle, des chanteurs et des instrumentistes italiens. Parmi les plus importants représentants de l'opéra italien, outre Monteverdi, il faut citer :

Pier Francesco CALLETTI-BRUNI, dit CAVALLI (1602-76), de Crema, chanteur, organiste et maître de chapelle (1668) à S. Marco ; auteur de 42 opéras, dont *Giasone* (1649) et, pour le mariage de Louis XIV, *Ercole amante* (Paris, 1662).

Antonio CESTI (1632-69), d'Arrezzo, 1652 Innsbruck, 1666 vice-maître de chapelle à Vienne ; auteur de *L'Orontea* (Venise, 1649), *Argia* (Innsbruck, 1655), *Dori* (Florence, 1661), *Il pomo d'oro* (Vienne, 1668, pour le mariage de Léopold I^{er}).

Autres compositeurs : SACRATI, ZIANI, LEGRENZI, PALLAVICINO, POLLAROLO.

Vers la fin du XVIIe siècle, Venise s'ouvre de plus en plus aux influences extérieures. On y aime l'*ouverture à la française* ; le *recitativo secco* et l'*aria da capo* s'imposent. La normalisation de la représentation des passions se prolonge, en particulier dans l'école napolitaine et dans l'opéra italien du XVIIIe siècle de façon générale.

L'air de Famarondo de POLLAROLO est un exemple typique du style héroïque : sauts de quarts et quintes, à la manière d'une fanfare, trémolos, grandes lignes.

Rome suit au départ l'exemple de l'opéra florentin, dont elle accueille certains compositeurs (BARDI, CAVALIERI). L'opéra spirituel, l'oratorio et plus tard l'*opera buffa* s'y développent indépendamment.

Compositeurs :

Stefano LANDI (1586/87-1639), *La morte d'Orfeo* (1619), *Sant'Alessio* (1632).

Domenico MAZZOCCHI (1592-1665), *La catana d'Adone* (1626).

Alessandro STRADELLA (1644-82), *La forza dell'amor paterno* (Gênes, 1678), *La rosaura* (Rome, 1688).

Autres compositeurs : A. AGAZZARI, M. MARAZZOLI, M. ROSSI, L. VITTORI.

Les livrets des premiers *opere buffe* à Rome sont l'œuvre du cardinal Giulio ROSPIGLIOSI : *Chi soffre spera* (1639 ; musique MAZZOCCHI, MARAZZOLI), *Dal male il bene* (1653 ; musique ABBATINI, MARAZZOLI). À partir de 1652 on y ouvre un théâtre d'opéra public. On y aime les décors imposants, les chœurs importants, les grands orchestres.

L'opéra dit **napolitain** est très influent au XVIIIe siècle. Ses liens avec Rome sont étroits. Naples aime une partie orchestrale riche et soignée. Premier compositeur représentatif :

Francesco PROVENZALE (ca 1626-1704), 1686 maître de chapelle à la cathédrale. Dans l'aria de Menalippa (1672) on notera la clarté de la disposition et la simplicité formelle de la construction et des motifs (basse obstinée en 3 segments, qui descend de ré à la), auxquels le texte se superpose aisément. Le chant est orné.

[\(index\)](#)

Opéra IV : Italie : opéra napolitain

La **scène d'opéra baroque** permet de représenter un vaste espace, en déplaçant le point de fuite loin derrière la scène, les décors latéraux et de fond étant peints en conséquence (SERLIO, ca 1600). La juxtaposition d'éléments *antiques* (temples, colonnes) et *baroques* (ports, navires) crée un univers artistique stylisé conforme au sujet de l'opéra. La *perspective centrale* et la *perspective angulaire*, créant l'illusion d'espaces latéraux, se combinent.

L'**action scénique** est aussi animée que possible et répartie le plus souvent en trois actes, avec entre 12 et 16 décors réutilisables (scène types).

Costumes. Les chanteurs apparaissent somptueusement vêtus, conformément à la mode de l'époque, et rarement dans des costumes historiques stylisés. Les personnages mythiques, les esprits, les animaux portent quant à eux des costumes de fantaisie.

Chanteurs. Les principaux chanteurs (*primo uomo, prima donna*) peuvent exiger au moins deux ou trois airs par opéra, dans lesquels ils font montre de leur art. La voix de castrat, venue d'Espagne (et d'origine maure) sert d'abord dans la musique d'église, puis dans l'opéra. Les castrats unissent la pureté d'une voix de garçon (*voce bianca*) à la puissance d'une voix d'adulte. véritables étoiles, ils chantent les rôles de héros, mais aussi les rôles de femme.

L'idéal stylistique est le **bel canto**, le *beau chant* italien, empli d'expression, de virtuosité, de raffinement vocal. À cet idéal correspond le style noble et exigeant de l'*aria da capo*. dans le *da capo* (la reprise), le chanteur peut briller grâce à ses ornements improvisés, ses coloratures (*passi*, traits) et ses cadences, tous éléments rarement notés. Le XVIIIe siècle reste dominé par l'*opéra italien*, qu'on qualifiera de façon quelque peu restrictive de **napolitain** au siècle suivant. Les centres en sont Naples, Rome, Turin, Milan, Venise, puis Vienne, Dresde (Hasse), Hambourg, Londres (Haendel).

Opera seria

Dans cet *opéra sérieux*, c'est le chant qui est au premier plan, en particulier dans les nombreux airs (souvent avec instruments concertants) qui interrompent l'action pour se faire l'expression d'une passion donnée. L'action se déroule en *recitativo secco*, composé à la hâte. On utilise également des récitatifs accompagnés dramatiques et lyriques, des cavatines, des ensembles et des chœurs. La *sinfonia* napolitaine, sans rapport avec l'opéra, sert d'ouverture.

Vers 1700 l'opéra italien devient plus simple, plus stylisé (influence du classicisme français, CORNEILLE, RACINE), avec moins de scènes comiques.

Librettistes :

Apostolo ZENO (1668-1750), Venise, 1718, poète à la cour de Vienne, auteur de 47 livrets d'opéras et de 12 livrets d'oratorio.

Pietro METASTASIO, dit MÉTASTASE, Rome, puis Naples 1717, 1730 succède à ZENO à Vienne, auteur de 57 livrets d'opéra (*dramma per musica*), avec des personnages types qui sont à la fois le reflet et le modèle des conventions de la cour. Ils sont le plus souvent au nombre de six, dont deux couples d'amoureux, déchirés par le conflit entre devoir et passion. Des airs types remplacent le chœur des Grecs.

Compositeurs :

Alessandro SCARLATTI (1660-1725), Palerme, 1672 (?) Rome, élève de CARASSIMI, maître de chapelle de la reine Christine de Suède à Rome, 1684 maître de chapelle de la cour de Naples. Plus de 800 cantates de chambre, 114 opéras dont *La Rosaura* (Rome 1690), *Griselda* (Rome 1721), *Il trionfo dell' onore* (comédie avec musique, Naples 1718). Style soutenu, empreint de clarté et de pathos, instruments concertants (souvent par deux), grand maître pour les Napolitains âgés, trop savant pour les jeunes.

HAENDEL ; L. VINCI (ca 1690-1730) ; N. PORPORA (1686-1768) ; G. BONONCINI (1670-1747).

Giovanni Battista PERGOLESI, dit PERGOLÈSE (1710-36), Naples, élève de VINCI, DURANTE, musique de chambre et d'église, *5 opere serie*, célèbre intermezzi.

Parmi les compositeurs plus jeunes : N. JOMELLI (1732-74) ; T. TRAETTA (1727-79) ; F. di MAJO (1732-70) ; HASSE ; GLUCK.

Opera buffa

Depuis 1630 environ, l'opéra vénitien comporte des scènes comiques (sous l'influence du théâtre espagnol) qui font appel au *parlando*, aux *chansons légères* et aux *parodies*. Vers 1700, ZENO les sépare de l'*opera seria*, après quoi elles trouvent leur place, comme autrefois, dans l'*intermezzo* et la *commedia in musica*. Les personnages sont issus de la *commedia dell' arte*, les sujets - à la fois populaires, sentimentaux et légers - de la vie quotidienne de la bourgeoisie. La musique se veut simple et naturelle : pas de castrats, pas de *bel canto*, mais des chansons, des cavatines, des ensembles et nombre de parodies de l'*opera seria*.

L'intermezzo *La serva padrona* (1733) de PERGOLESI remporte un vif succès (à Paris, en 1752, il déclenche une controverse). Des motifs brefs, qui procèdent par répétitions et contrastes,

donnent une musique claire, rigoureuse, spirituelle. L'œuvre contribue pour beaucoup à façonner le style de l'*opera buffa* (et du classicisme).

[\(index\)](#)

Opéra V : France

En France aussi, on cherche vers la fin du XVI^e siècle à créer un genre nouveau à l'imitation du théâtre antique, et qui engloberait tous les arts : poésie, musique, danse, architecture, peinture, costumes. Le poète J.-A. de BAÏF et le musicien T. de COURVILLE fondent à Paris en 1570, sur le modèle antique, l'*Académie de poésie et de musique*. La première œuvre significative née de cette fusion, dans le genre nouveau du **ballet de cour**, est le *Ballet comique de la Royne* (1581).

Dans le **ballet de cour** se trouvent réunis une action poétique, des danses, de somptueux costumes, des décors et de la musique : *chants* (chœurs à 4 ou 5 voix), *récits* (solos strophiques ou madrigalesques, précurseurs de l'air et du récitatif), et *musique instrumentale* (accompagnement orchestral, danses). Les sujets, très allégoriques, sont empruntés à la mythologie. D'abord exécuté par la cour elle-même (à l'instar des cortèges et des mascarades de la Renaissance), puis par des danseurs professionnels, le ballet français demeurera l'une des caractéristiques de l'opéra français.

La **comédie-ballet** est la contrepartie bouffe du ballet de cour ; elle prend naissance comme genre théâtral lorsque Molière s'associe à LULLY en 1664 pour produire *la Princesse d'Élide*. Le point de départ est la comédie parlée, à laquelle s'intègrent les ballets ; puis s'y ajoutent des solos chantés (récits, airs) et des ensembles (ex. *le Bourgeois gentilhomme*, 1670). Moins il y a de musique, et plus la comédie-ballet se rapproche de la comédie ordinaire avec danses et chansons (après la mort de MOLIERE en 1673).

Pastorale. L'opéra italien tente également de prendre pied à Paris. On donne ainsi toute une série de représentations d'opéras italiens à la cour française, dans des productions toujours plus fastueuses, avec des orchestres et des chœurs renforcés et en y ajoutant des ballets : SACRATI, *La finta pazza* (1646), CAVALLI, *Egisto* (1646), ROSSI, *Orfeo* (1647), CAVALLI, *Ercole amante* (1662, pour le mariage de Louis XIV). C'est sous cette influence italienne que naît la pastorale française, en commençant par la *Pastorale d'Issy* (1659) et *Pomone* (1671) de CAMBERT,

texte de PERRIN, pour l'inauguration de la première véritable compagnie d'opéra. PERRIN fait faillite en 1672, à la suite de quoi LULLY fonde l'Académie royale de musique, inaugurée avec *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (texte de QUINAULT). La pastorale reste ensuite marginale jusqu'au *Devin du village* (1752) de ROUSSEAU.

La **tragédie lyrique**, ou *tragédie en musique*, sous l'influence de la tragédie classique de CORNEILLE (1606-84), QUINAULT (1635-88) et RACINE (1639-99), et à l'image de la tragédie antique, comporte cinq actes et est écrite en alexandrins et en pentamètres ; les sujets sont empruntés aux mythes et légendes et à l'histoire héroïque. La musique est calquée sur la déclamation de la tragédie.

Le genre est défini par QUINAULT et LULLY, d'abord avec *Cadmus et Hermione* (1673), puis, entre autres, *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Persée* (1682), *Armide* (1686).

LULLY emploie :

- l'**ouverture à la française** ;
- un **prologue** (avec éloge du roi) ;
- le **récitatif** français, d'une écriture élaborée, qui suit le texte et comporte donc de nombreux changements de mesure, mais aussi avec des mélodies qui reviennent à la manière de refrains ;
- des **ensembles** ;
- des **chœurs** (souvent à 3 voix) ;
- l'**air**, souvent avec un refrain entre les strophes, mélodie syllabique, sans coloratures ;
- des **ballets** (dances), écrits pour orchestre à 5 parties, élaborées ;
- des **pièces instrumentales** "à programme".

Les *scènes* se conforment à certains types (orage, sommeil, etc.). Elles sont composées comme des tableaux en nombreuses parties avec récitatifs, airs, danses, chœurs, sinfonies.

Avec la tragédie lyrique est né un opéra national français, auquel s'opposent à Paris une minorité de partisans de l'opéra italien.

Jean-Baptiste LULLY (1632-87), de Florence, arrivé à Paris en 1646, violoniste, en 1653 compositeur de la cour (24 violons du roi), forme le style français dans l'opéra, le ballet, la suite ; influence toute l'Europe ; meurt à la suite d'un coup de bâton qu'il se donne au pied en dirigeant.

A. CAMPRA (1660-1744) ; A. DESTOUCHES (1672-1749).

L'**opéra-ballet** naît, vers la fin du XVII^e siècle, de la réunion de 2 ou 3 divertissements (ballet et musiques insérés dans une pièce, 2 ou 3 actes), chacun bâti sur un thème plus ou moins indépendant. Ces spectacles luxueux et colorés, destinés à remplir toute une soirée, consistent en scènes de ballet (prologue, entrées), airs, chœurs. L'opéra-ballet coexiste avec la tragédie lyrique jusqu'au milieu du XVIII^e siècle : CAMPRA, *l'Europe galante* (1697), *Les Muses* (1703), *les Fêtes vénitiennes* (1710) ; DELALANDE et DESTOUCHES, *les Éléments* (1721) ; RAMEAU, *les Indes galantes* (1735), *les Fêtes d'Hébé* (1739).

Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764), Dijon, 1722 Paris ; *Pièces de clavecin* (1724) ; tragédies lyriques : *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) ; nombreux écrits théoriques, dont *Traité de l'harmonie* (1722), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750).

L'opéra comique, dont la vogue naît en 1752, a ses origines au XVII^e siècle, dans les *comédies en vaudeville* et les *comédies mêlées d'ariettes*.

[\(index\)](#)

Opéra VI : Angleterre

Le **masque**, l'un des premiers genres scéniques autonomes avec musique en Angleterre, est issu des cortèges et mascarades de l'Europe de la Renaissance. Il atteint son apogée au XVII^e siècle avec le poète Ben JONSON et l'architecte Inigo JONES. Il est construit de la manière suivante :

Au *prologue* succède l'*entrée* des masques (*masquers*, amateurs nobles) puis la pièce proprement dite, sur un sujet mythologique ou allégorique, avec pantomimes, danses, dialogues, airs (avec luth), chœurs (madrigaux). Un bal (*main dance*) conclut la soirée, auquel tous participent avant de se démasquer.

En 1609 JONSON introduit dans le *Masque of Queens* un **antimasque** parodique (avec acteurs professionnels). En 1620, on adopte aussi le récitatif italien. Encore autorisé malgré les restrictions culturelles imposées par Cromwell, après sa mort en 1658, sous la Restauration, le masque, face à l'opéra, se réduit à un divertissement sous forme d'intermède.

Le premier **opéra** anglais véritable est *The siege of Rhodes* (Londres, 1656), texte de W. DAVENANT, *pasticcio* musical de 5 compositeurs. Influences continentales : récitatif et air italiens, ouverture, chœurs et danses français. L'opéra anglais reste plutôt un spectacle avec musique. Compositeurs : M. LOCKE, G.B. DRAGHI, J. BANISTER, H. PURCELL, etc.

L'unique opéra de PURCELL, *Dido and Æneas* (Londres, 1689) est l'opéra anglais le plus important du XVII^e siècle. En un prologue et 3 brefs actes, il relate le destin de Didon abandonnée.

La plainte de Didon devant la mort révèle l'expressivité et l'intimité de l'art de Purcell : un mouvement descendant et exténuant du récitatif, un air (*song*) bâti comme une chaconne sur la basse de *lamento*, empli de douloureuses dissonances, mais avec une ligne mélodique simple et chantante.

PURCELL est en outre l'auteur de 48 musiques de scène et de 5 semi-opéras (*semi-operas*, pièce avec beaucoup de musique), dont *King Arthur* (1691, Dryden), *The Fairy Queen* (1692, d'après le *Songe d'une nuit d'été* de SHAKESPEARE), *The Tempest* (1695, d'après SHAKESPEARE).

Henry PURCELL (1659-95). Londres, chanteur à la chapelle de la cour, 1679 organiste à Westminster Abbey, 1682 organiste de la Chapel Royal, 1683 conservateur des instruments royaux ; musique d'église (*anthems*), musique de chambre (sonates en trio, fantaisies pour violes), œuvres scéniques ; lignes mélodiques chantantes, subtiles harmonies chromatiques ; fusion de toutes les influences en un style propre.

L'opera seria italien en Angleterre

À Londres, les premiers opéras italiens sont chantés par des Anglais et des Italiens chacun dans leur langue (à partir de ca 1710). L'opéra italien, en tant qu'élément étranger, objet de nombreuses attaques, s'effondre vers 1740. L'*opera seria*, et donc l'opéra baroque de façon générale, connaît son apogée en Angleterre avec HAENDEL.

HAENDEL débute au Haymarket Theatre avec *Rinaldo* (1711), œuvre haute en couleurs ayant pour sujet la magicienne Armide. Suivent *Il pastor fido* (1712), *Teseo*, *Silla* (1713), *Amadigi* (1715).

La **Royal Academy of Music** est fondée en 1719. HEIDEGGER en est le directeur administratif, et HAENDEL le directeur artistique. Celui-ci engage des chanteurs étoiles comme SENESINO (castrat), DURASTANTI, Faustina BORDONI-HASSE (sopranos).

Autres opéras de HAENDEL : *Radamisto* (1720), *Muzio Scevola* (1721, *pasticcio* : acte I AMADEI, acte II BONONCINI, acte III HAENDEL), *Floridante* (1721), *Ottone, Flavio* (1723), *Giulio Cesare*, *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Scipione, Alessandro* (1726), *Admeto, Riccardo I* (1727), *Siroe, Tolomeo* (1728).

La Royal Academy ferme en 1728. HAENDEL et HEIDEGGER fondent une nouvelle académie.

Opéras :

Lotario (1729), *Partenope* (1730), *Porro* (1731), *Ezio* (1732), *Sosarme* (1732), *Orlando* (1733), puis fin de l'académie. Fondation d'une entreprise concurrente avec ARRIGONI, BONONCINI et PORPORA. *Adrianna* (1734) et *Il pastore fido* (1734, 1re version 1712) de HAENDEL sont donnés dans des conditions difficiles. Puis pour son propre compte au Covent Garden Theatre : *Ariodante, Alcina* (1735), *Atalante* (1736), *Arminio, Giustino, Berenice* (1737). Puis pour le King's Theatre de HEIDEGGER : *Faromondo et Serse* (1738), et à nouveau pour son propre compte : *Giove in Argo* (1739), *Imeneo* (1740), *Deidamia* (1741, son dernier opéra).

HAENDEL surpasse les compositeurs italiens par la force de son invention harmonique et mélodique, l'ampleur de sa conception, une intériorité et une expression plus grandes. Au-delà de l'enchaînement récitatif et air, il bâtit des scènes dramatiques avec *accompagnati*, ensembles et chœurs.

Le **ballad opera**, avec dialogues et mélodies populaires (*ballad tunes*) naît dès le XVIIe siècle ; c'est une forme burlesque, ironique et parodique. En 1728, on donne à Londres *The Beggar's Opera* (*l'Opéra des gueux*), texte de John GAY, musique de J.C. PEPUSCH, qui écrit une ouverture et utilise des mélodies connues pourvues d'une basse continue. la chanson de Polly illustre ce type de mélodie simple et populaire. l'action se passe parmi les gueux, les bandits et les prostituées (*l'Opéra de quat'sous* de BRECHT/WEIL en est une version moderne). Le succès du *ballad opera* provoque la faillite de l'opéra italien en Angleterre.

[\(index\)](#)

Opéra VII : Allemagne, etc.

Les pays de langue allemande, qui connaissent le **drame scolaire** de la Renaissance, avec chansons et chœurs, empruntent à l'Italie le genre nouveau de l'**opéra**.

En 1627, pour le mariage princier à Torgau, H. SCHÜTZ met en musique *Dafne* de Rinuccini, dans la traduction de M. OPITZ (musique perdue).

Le premier opéra de langue allemande qui subsiste est *Seelewig* (Nuremberg 1644), texte de G.P. HARSDÖRFFER, musique de S.T. STADEN, "poème sylvestre spirituel", œuvre morale et allégorique à la manière des drame scolaires : une âme en danger trouve la vertu. Les personnages portent tous des noms à la signification transparente. La musique consiste en chansons strophiques (baptisées airs) ; le récitatif, à l'imitation des modèles italiens, reste fidèle au texte dans sa déclamation (intervalles expressifs, qui s'opposent à la simplicité du chœur des nymphes).

Les difficultés économiques dues à la guerre de Trente Ans (1618-1648) ont interdit à un genre aussi onéreux que l'opéra de s'épanouir en Allemagne. De nombreuses cours cultivent cependant l'opéra comme divertissement et à l'occasion de fêtes (mariages, anniversaires) ; à côté des opéras français et italiens apparaissent des opéras allemands, avec dialogues, airs et chœurs, des récitatifs d'influence italienne, des ouvertures et des danses françaises.

Dans tous les lieux de résidence les plus importants s'ouvrent des théâtres de cour, le plus souvent dans un cadre restreint ; seul Hambourg possède à partir de 1678 un théâtre d'opéra public comme Venise. Principaux théâtres et compositeurs :

Braunschweig, à partir de 1639 *Singspiele* allemands, à partir de 1680 opéras français et italiens. Compositeurs : J.J. LÖWE, J.S. KUSSER, R. KEISER, G.C. SCHÜRMAN (1672/73-1751), J.A. HASSE, C.H. GRAUNN (ca 1704-59).

Hanovre, avec le maître de chapelle Agostino STEFFANI (1654-1728) à partir de 1688, inauguration du théâtre de cour en 1689 avec *Enrico Leone*, HAENDEL y séjourne lui aussi brièvement (1710). En 1714 la cour part pour l'Angleterre.

Weissenfels, avec Johann Philipp KRIEGER (1649-1725), influence sur HAENDEL.

Dresde, centre d'opéra italien avec G.A. BONTEMPI (1624-1705) ; C. PALLAVICINO (1630-

88), N.A. STRUNGK (1640-1700), A. LOTTI (1666-1740), J.A. HASSE (1699-1783) ; renommée mondiale grâce aux opéras italiens.

Munich, à partir de 1656, avec J.K. KERLL (1627-93) ; opéras italiens avec A. STEFFANI et P. TORRI (1650-1737).

Vienne, influence vénitienne, adaptations et nouvelles compositions ; des compositeurs italiens écrivent pour Vienne ou y travaillent : CESTI, maître de chapelle de la cour 1666-68, *Il pomo d'oro* (1668) ; Antonio DRAGHI (1634/35-1700), Rimini, 1658 Vienne, 1669 maître de chapelle ; 172 opéras et 43 oratorios.

Au XVIII^e siècle : Giovanni BONONCINI (1670-1747), Bologne, Rome, 1698-1712 à Vienne ; *La fede pubblica* (1699), *L'Etearco* (Vienne 1707, Londres 1711) ; F.B. CONTI (1681/82-1732), 1701 à Vienne (théorbiste) ; Antonio CALDARA (1670-1736) Venise, élève de LEGRENZI, Rome, 1715 à Vienne, 80 opéras, beaucoup de musique de chambre ; Johann Joseph FUX (1660-1741), 18 opéras, musique de chambre. Poètes de la cour : ZENO et METASTASIO.

À **Hambourg** s'ouvre en 1678 le premier théâtre d'opéra "public et populaire", au Marché aux oies. Johann THEILE (1646-1724), élève de SCHÜTZ, écrit pour l'inauguration l'opéra *Adam und Eva* (perdu).

Il subsiste des fragments de sa musique pour l'opéra *Orontes* (1678), entre autres un lamento de DORISBE aux lignes mélodiques chantantes, syllabiques, avec une basse très animée.

À Hambourg on donne de nombreuses compositions nouvelles, mais aussi des traductions et des adaptations d'opéras italiens et français. dans ce cas on ne traduit souvent que les récitatifs ou on en compose de nouveaux. L'opéra de Hambourg connaît son apogée de 1686 à ca 1710 ; il ferme en 1738.

Autres musiciens :

Johann Sigismund KUSSER (1660-1727), 1695-96 Hambourg, élève de Lully, influence française.

Reinhard KEISER (1674-1739), 1697 directeur de l'opéra, 77 opéras, instruments concertants, écriture orchestrale élaborée.

Johann MATTHESON (1681-1764), écrits : *Das neueröffnete Orchestre*, 3 vol. (1713-21), *Grosse Generalbass-Schule* (1731), *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739), *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740).

Georg Philipp TELEMANN (1681-1767), 1721 Hambourg, 45 opéras, dont des opéras comiques comme *Pimpinone* (1725), *Emma und Eginhard* (1728).

Le jeune HAENDEL travaille de 1703 à 1706 à l'opéra de Hambourg (violoniste, claveciniste à partir de 1704). Il y écrit ses premiers opéras : *Almira*, *Nero* (1705), *Florendo* et *Daphne*, dont seul *Almira* subsiste, qui témoigne de ce mélange de style caractéristique de Hambourg : livret italien en traduction allemande (de FEUSTKING), récitatifs allemands à la manière italienne, 45 airs allemands et 15 italiens, ouverture et danses françaises, orchestre riche en couleurs à la manière française. Mélodies puissantes et claires, avec souvent d'habiles imitations instrumentales.

[\(index\)](#)

Oratorio I

En Italie, l'esprit de la Contre-Réforme est marqué par un fort regain de piété, qui, outre les messes et les autres offices divins, donne naissance à des cérémonies religieuses non liturgiques. Laïques et prêtres se rencontrent ainsi dans l'*oratorio* (oratoire, chapelle) pour des exercices spirituels (*esercizi spirituali*), suivant l'exemple donné par saint Philippe NERI, à partir de 1558 dans l'oratoire du monastère S. Girolamo della Carità et à partir de 1575 dans celui de S. maria de Vallicella, sous le nom de Congregazione dei preti dell' oratorio. Sans la contrainte de la liturgie, on peut donner à ces rencontres la forme que l'on souhaite. Outre les prières, les sermons et les lectures bibliques, on chante des airs psirituels : les **laudes** à une ou plusieurs voix (*Laudi spirituali*, 4 à 8 voix, de G. ANIMUCCIA ; madrigaux spirituels à 5 voix de PALESTRINA, 2 vol. 1581). Les laudes ont un caractère lyrique ou narratif, mais aussi *dialogué* - ce qui fait songer au drame spirituel et aux parties dramatiques de l'oratorio ultérieur.

Dans une de ces laudes en dialogue anonyme de 1577, *Anima* (l'Âme) et *Corpo* (le Corps) s'entretiennent de la vertu, du vice et du but de leur existence. La simplicité des lignes mélodiques, l'écriture à 3 voix et la construction strophique montrent qu'elle était chantée par des amateurs.

L'**oratorio** proprement dit naît lorsqu'on reprend dans les *esercizi oratorii* la monodie de la cantate, du madrigal et de l'opéra.

CAVALIERI (qui a composé à Florence *Euridice*), écrit à Rome la *Rappresentazione di anima e di corpo* (ca 1600), sur le même texte, avec des récitatifs monodiques.

La comparaison des deux versions montre que la mélodie est modifiée, pour suivre le rythme et le mouvement du texte, et accompagnée par la basse continue. Le Corps se lamente, dans une écriture riche en images et fortement expressive, sur sa mort et sa descente au tombeau.

Le titre renvoie à l'ancien genre de la *rappresentazione* du XVe siècle. La monodie et la (vraisemblable) représentation scénique en font cependant un "opéra spirituel", comme par la suite AGAZZARI, *Eumelio* (1600) et LANDI, *Il sant' Alessio* (1634).

La monodie pénètre également dans les *dialoghi*, précurseurs immédiats de l'oratorio, écrits sur des sujets tirés de l'Ancien Testament, avec une partie narrative (*testo, historicus*) et des interventions dramatiques. Les pièces solistes en style monodique sont une innovation, auxquelles s'ajoutent des pièces polyphoniques pour soli et chœurs à la manière du motet et du madrigal. Le recueil le plus connu est celui de G.F. ANERIO, *Teatro armonico spirituale di madrigali* (Rome 1619).

Le concept d'**oratorio** n'émerge qu'aux alentours de 1640. On distingue l'*oratorio latino* et l'*oratorio volgare*, en italien.

L'histoire de l'**oratorio latin** se confine pour l'essentiel au XVIIe siècle. Le texte est ici aussi fondé sur l'Ancien Testament, mais considérablement modifié, et avec des ajouts poétiques. Il s'agit d'une forme non liturgique, comme l'oratorio italien. Outre F. FOGGIA, B. GRAZIANI, le grand maître en est :

Giacomo CARISSIMI (1605-74), Rome, 1626 maître de chapelle à S. Rufino, Assise, 1629 maître de chapelle à S. Apollinare, Rome ; auteur d'un traité, *Ars cantandi* ; 16 oratorios latins conservés, destinés pour la plupart à l'oratoire de S. Marcello à Rome, où ils sont donnés pendant le carême. leur forme est tripartite, avec un sermon entre les deuxième et troisième parties.

La partie narrative peut être composée dans le style du motet, en forme de duo ou de chœur, mais aussi sous forme de récitatif monodique avec basse continue, comme dans l'opéra. Elle est entrecoupée d'interventions dramatiques en solo. Les chœurs constituent des parties méditatives ou dramatiques importantes, écrits dans une ample homophonie

(et non dans un savant contrepoint). Les sujets sont empruntés pour la plupart à l'Ancien Testament (*Jonas, Jeptha, Abraham, etc.*), et pour quelques-uns au Nouveau Testament (*Judicium exterminum*).

L'influence stylistique de CARISSIMI est grande, mais l'oratorio latin demeure presque entièrement confiné à Rome, à l'exception cependant des 24 oratorios latins composés par M.A. CHARPENTIER, son élève.

L'**oratorio vulgaire** est plus répandu, et son histoire se prolonge davantage ; il se développe parallèlement à l'opéra, de façon très diversifiée. En dehors de Rome (STRADELLA), il apparaît en Italie du Nord, en particulier à Bologne (COLONNA) et à Modène (BONNONCINI). Les oratorios sont en deux parties, sans doute séparées par le sermon.

Alessandro STRADELLA (1644-82), Rome, assassiné à Gênes ; chanteur, violoniste, compositeur ; mélodies expressives ; musique de chambre, musique d'église, opéras ; oratorios, dont *S. Editta* (Rome 1665), *S. Giovanni Grisostomo, Susanna* (Modène 1681), *S. Giovanni Battista* (Rome 1675).

STRADELLA élabore davantage la partie orchestrale et introduit dans l'accompagnement des airs le principe stylistique concertant du concerto grosso (*tutti*) et du concertino (*solî*), comme le montre l'aria da capo d'Hérode : le chanteur (basse) est accompagné par la basse continue, le concertino (ici 2 violons) et le concerto grosso, dans différentes combinaisons, habiles et hautes en couleurs.

Autres compositeurs du XVIIe siècle : MARAZZOLI, ROSSI, PASQUINI ; DRAGHI, à Vienne, où naît une forme particulière d'oratorio, l'**oratorio du Saint-Sépulcre**, donné pendant le carême sur les tombes de la famille impériale.

[\(index\)](#)

Oratorio II

L'**oratorio** cherche à exploiter les moyens expressifs du baroque pour agir sur l'auditeur, et l'émouvoir. C'est pourquoi l'Église s'intéresse à la *nouvelle* musique, plus à même de produire de tels effets que l'ancienne : le récitatif moderne, l'air en solo, le madrigal concertant. Les récitatifs demeurent écrits sur des textes bibliques, auxquels s'ajoutent des méditations lyriques (*accompagnati*, chœurs), des sections expressives (airs, chœurs madrigalesques) et

des textes édifiants (*accompagnati*, chœurs). L'oratorio est un genre catholique, mais correspond en même temps, par les possibilités d'exégèse du texte qu'il offre, à l'esprit protestant.

Si en Allemagne le terme d'*oratorio* n'est employé qu'au XVIII^e siècle, le genre existait auparavant sous les noms d'*historia*, *dialogue* ou *acte*. Les *collegia musica* (WECKMANN, Hambourg 1660) et les *Abendmusiken* de Lübeck (TUNDER, BUXTEHUDE) exécutent les pièces de ce genre. L'histoire de la Résurrection est mise en musique entre autres par SCANDELLUS (1568), ROSTHIUS (1598), SCHÜTZ (1623) ; on compose aussi des œuvres sur le récit de la Nativité. Les **passions** se rattachent stylistiquement à ce genre.

Au XVIII^e siècle, c'est l'école napolitaine qui marque le style de l'oratorio. Comme dans l'opéra, les formes se limitent au récitatif *secco* ou *accompagnato*, à l'air *da capo*, au chœur, avec quelques rares duos et ensembles. A. SCARLATTI, chef de file de cette école napolitaine, écrit 15 oratorios, en particulier pour Rome.

Dans le trio *Agar, Ismaele, Abramo* (*Agar et Ismaele esillati*, 1683), Scarlatti emploie un chromatisme très expressif. Le motif *la-si bémol-la* est imité non seulement dans les parties vocales, mais aussi par les instruments.

Presque tous les compositeurs d'opéras de l'époque écrivent aussi des oratorios : VINCI, LEO, PERGOLESI, JOMMELI, PADRE MARTINI (Bologne), HASSE (Dresde), CALDARE, FUX, LOTTI (Vienne, avec les librettistes ZENO et METASTASO, qui comme SPAGNA l'avait déjà fait au XVII^e siècle, rapproche l'oratorio de l'opéra, mais surtout HAENDEL.

En Allemagne, on aime les poèmes d'inspiration biblique, auxquels on ajoute des textes poétiques libres : MENANTES (pseudonyme de C.F. HUNOLD), *Der blutige und sterbende Jesus* (Hambourg 1704, musique de KEISER) et B.H. BROCKES, *Der für die sünde der Welt gemarterte... Jesus* (Hambourg 1712, musique de KEISER, TELEMANN, HAENDEL entre autres). Par la suite on mettra aussi en musique des textes purement bibliques, avec des interpolations libres - œuvres qui sont baptisées oratorios, tel l'*Oratorio de Noël* de BACH. En Italie, sous l'influence de SCARLATTI et des Napolitains, **HAENDEL** écrit des oratorios italiens : *Il trionfo del tempo e del disinganno* (Rome 1707, rév. 1731, 1757) et *La resurrezione* (Rome 1708).

Après sa période d'opéras, HAENDEL compose à Londres des **oratorios anglais**, qui constituent l'apogée de l'oratorio baroque de façon générale (en particulier *le Messie*). En Angleterre, la tradition de ces exécutions s'est poursuivie sans interruption jusqu'au cœur du XIX^e siècle. Le succès repose bien entendu sur la qualité des oratorios, mais aussi sur leur contenu, qui, quoique inspiré de l'Ancien Testament, incarne les idéaux de justice, de liberté, de

pensée et de dignité de l'homme chers aux Lumières. ("Je regretterais d'avoir simplement diverti mes auditeurs ; je souhaiterais les rendre meilleurs", HAENDEL, après une exécution du *Messie*.)

Le premier oratorio anglais de HAENDEL est *Esther* (1720, rév. 1732), puis viennent *Deborah*, *Athalia* (1733) ; *Il parnasso in festa* (1734, musique d'*Athalia*) ; *Alexander's Feast* (1737) ; *Il trionfo del tempo e della verità* (1737, 1re version 1707) ; *Saul*, *Israel in Egypt* (1739) ; *L'Allegro* (1740). les exécutions ont lieu pendant le carême au Haymarket Theatre, avec des concertos et des improvisations à l'orgue de HAENDEL entre les actes.

Le Messie (Dublin 1742, Londres 1743, puis tous les ans à l'abbaye de Westminster, avec des effectifs choraux et orchestraux gigantesques) est écrit à la différence de l'opéra pour un large public. 16 airs seulement alternent avec 19 grands chœurs. Ces chœurs allient dans leur sonorité somptueuse la tradition chorale anglaise (PURCELL), la pathos français, le contrepoint et la profondeur allemande. Ainsi le célèbre "Alleluia" est de construction diversifiée, riche en changements, mais demeure facile à comprendre ; les thèmes sont d'une rhétorique claire, parfois de construction symétrique, toujours d'une conduite mélodique énergique (fonction d'"appel" de l'intervalle de quarte). *Le Messie* est, comme tous les oratorios de HAENDEL, en trois parties. Son Messie y apparaît conforme aux idéaux du XVIIIe siècle : héros positif et puissant monarque œuvrant pour le progrès de l'humanité, son unité et son salut. Sa souffrance et sa mort ne sont évoquées que brièvement (réc. n°32) et aussitôt transformées en triomphe (air n°33). Les rapports de tonalité dans le plan d'ensemble symbolisent eux aussi la rédemption (mi maj. ; la mort étant en revanche associée à mi min.) et la puissance divine (ré maj. des chœurs).

HAENDEL écrit ensuite les oratorios suivants : *Samson* (1743) ; *Semele*, *Joseph* (1744) ; *Hercules*, *Belshazzar* (1745) ; *Occasional Oratorio* (1746) ; *Judas Maccabaeus* (1747) ; *Joshua*, *Alexander Balus* (1748) ; *Susanna*, *Solomon* (1749) ; *Theodora* (1750) ; *The Choice of Hercules* (1751 ; 3e acte d'*Alexander's Feast*) ; *Jeptha* (1752) ; *The Triumph of Time and Truth* (1757), version anglaise de *Il trionfo*, 1707/37).

[\(index\)](#)

Musique d'église catholique I

La musique d'église catholique a pour but de souligner la grandeur et la solennité de la liturgie et de renforcer les élans des fidèles. L'expression traditionnelle en est en premier lieu le **chant grégorien** monophonique ; le concile de Trente avait mis en œuvre le renouveau du plain-chant, aboutissant entre autres à l'*Editio Medicea* (ou *Graduel médicéen*) de 1614. Les mélodies chantées par la *schola* étaient accompagnées à l'église par l'orgue, ou alternaient avec des pièces d'orgue polyphonique (*canto misto* ou *spezzato* au lieu du *canto puro* ou *fermo*).

Outre le plain-chant, la musique d'église catholique connaît la **polyphonie** dans le style ancien (*a capella*) et nouveau (style monodique, concertant, avec basse continue), ainsi que la **musique d'orgue**, l'**air spirituel**, et les autres formes de musique spirituelle comme l'oratorio, le *concerto ecclesiastico*, la cantate. La messe, le motet, le psaume, le Te Deum, le Magnificat, l'antienne et la séquence comptent au nombre des genres polyphoniques.

Le concile de Trente avait déclaré le style de PALESTRINA *stilo acclesiastico* : pour le baroque (et pour l'avenir), cela signifie qu'à côté de toutes les innovations de la musique d'église, on continue de pratiquer l'ancienne polyphonie vocale (le style palestrinien), y compris dans les compositions nouvelles.

Ces innovations sont les styles monodiques et concertant. Ce dernier s'est formé avant tout à St-Marc de Venise, tandis que la monodie est empruntée au domaine profane (l'opéra). Les premières pièces vocales spirituelles avec accompagnement de basse continue sont :

Lodovico VIADANA (ca 1560-1627), maître de chapelle à la cathédrale de Mantoue, *Cento concerti ecclesiastico a 1-4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo* (Venise 1602).

VIADANA se plaint que les motets à 5-8 voix sont souvent, faute de chanteurs, mutilés lors de l'exécution (certaines voix manquent). Il a donc composé des *chants solistes* qui ne nécessitent que peu de voix. Il écrit ainsi 40 pièces à 1 voix et 60 pièces à 2-4 voix dans l'*ancien esprit du motet*, mais dans une structure moderne avec basse continue.

VIADANA bâtit son *Salve Regina* sur la mélodie grégorienne. Au lieu de l'ancien mode d'exécution en antiphonie, les versets sont maintenant chantés alternativement à plusieurs voix en style concertant et à une voix en plain-chant. Les voix solistes sont écrites en imitation, et le plain-chant comporte des notes de passage et des ornements ("regina" : do dièse-ré). La basse continue se sépare parfois de la voix de ténor, pour des mouvements cadentiels (mes. 3-4 ;

réalisation ultérieure de la b.c.).

Les Concerti de VIADANA suscitent des imitations, dont les *Kleine gesliche Konzerte* de SCHÜTZ.

La contribution la plus significative à la musique d'église catholique des débuts du baroque est celle de MONTEVERDI :

- messes et mouvements concertants isolés ;
- vêpres, magnificat, psaumes et hymnes concertants ;
- motets polyphoniques dans l'ancien style et motet solistes dans le nouveau ;
- madrigaux spirituels, tel le *Lamento d'Arianna* arrangé en *Pianto della Madonna* (1641).

Chez lui l'ancien *stile molle, temperato* (mou, modéré), da cappella, côtoie le nouveau *stile concitato, da concerto* (agité, concertant).

Dans la *Messe* à 4 voix *a cappella* imprimée en 1641, il propose par endroit des pièces de remplacement modernes, dont l'adjonction est laissée au gré des exécutants.

Dans le *Credo*, on peut remplacer le "Crucifixus" homophone par un *concerto* moderne pour 4 solistes et b.c., où la souffrance de la croix s'exprime au moyen de la basse de *lamento* et d'un chromatisme intense.

Pour le triomphe de la résurrection ("Et resurrexit") et le retour du Christ ("Et iterum"), MONTEVERDI propose à nouveau des pièces concertantes. Dans la première, par opposition à la progression ascendante d'accords de la version en motet, 2 sopranos et 2 violons dépeignent la montée au ciel du Christ avec une *figure ascendante* très claire, dans une alternance *concertante*, et avec augmentation (valeurs pointées la deuxième fois).

Baroque "colossal" romain. Le baroque continue de développer la richesse sonore de la musique polychorale vénitienne, en particulier à Rome. NANINO, ANERIO, SORIANO, BENEVOLI, ALLEGRI (dont le jeune MOZART entend à la Chapelle Sixtine le *Miserere* à 9 voix, qu'il note ensuite de mémoire) se situent dans la lignée de PALESTRINA. ANERIO fait de la *Messe du pape Marcel* à 6 voix de PALESTRINA un arrangement à 4 voix, pour la donner avec toute la pompe du baroque.

La *Messe solennelle* écrite pour la cathédrale de Salzbourg par BIBER (ou HOFER ? ; autrefois attribuée à BENEVOLI), sans doute en 1682, fait appel à 53 voix. La fondation est constituée par la b.c. et l'écriture à 4 voix. La plénitude sonore résulte des doublures de voix (de la même façon qu'à l'orgue on peut ajouter à chaque voix des jeux supplémentaires). Des chœurs entiers peuvent ainsi être redoublés et exécutés répartis dans l'espace (une disposition à 12 chœurs est attestée. À cela s'ajoute le principe concertant, qui permet de faire alterner :

- les **tutti** : les chœurs séparément et ensemble ;
- les **ensembles de solistes** : solistes avec b.c., p. ex. "Et incarnatus" pour 3 voix solistes, violon et b.c. (section traditionnellement écrite sous forme de solo) ;
- les **solos** : voix avec b.c.

([index](#))

Musique d'église catholique II

Au XVII^e siècle les **motets** comportent souvent un accompagnement d'orchestre et une symphonie introductive. À Brescia P. LAPPI écrit des motets et des **messes** (1613), avec des chœurs concertants, où alternent des tutti homophones et un chœur soliste polyphonique (à la manière du *concerto grosso*).

Autres compositeurs de musique d'église :

BANCHIERI (1568-1634) *Concerti ecclesiastici* pour double chœur (1595) ; A. GRANDI (†1630) ; T. MERULA (†1665) ; G. ROVETTA (†1668 ; successeur de MONTEVERDI à St-Marc de Venise) ; B. GRAZIANI (†1664).

À Vienne : A. BERTALI (1605-69) ; M.A. ZIANI (1653-1715). Chez DRAGHI, on trouve un "Et incarnatus" écrit pour alto solo et quatuor de violons. J.K. KERLL (1627-93), Munich, Vienne, auteur d'une musique descriptive pleine d'imagination.

France : LULLY ; M.-R. DELALANDE (1657-1726) ; Marc-Antoine CHARPENTIER (1645/50-1704), à Paris, élève de CARISSIMI à Rome, 1684 maître de chapelle à St-Louis, 1698 à la Ste-Chapelle ; messes avec plain-chant tantôt chanté, tantôt à l'orgue, puis orchestre à la place de l'orgue.

Le prélude du *Te Deum* (1690), rayonne de toute la solennité du baroque ; il est écrit pour 4 trompettes ; le *Te Deum* lui-même comprend récitatifs, airs et chœurs.

Au XVIII^e siècle l'école napolitaine exerce également son influence sur la musique d'église. A. SCARLATTI compose plus de 200 messes pour chœur (et double chœur), outre des cantates spirituelles. Tous les compositeurs d'opéra napolitains écrivent aussi de la musique d'église, en y introduisant bon nombre d'éléments issus de l'opéra (récitatifs, airs, chœurs, traitement de l'orchestre). Le texte de la messe est mis en musique par sections isolées, si bien qu'un Gloria ou un Credo peut comporter toute une série d'airs (*messe à numéros*, ou **messe-cantate**) ; d'où une

possibilité d'interprétation subjective des différents articles de foi, une forme diversifiée, mais aussi une durée bien plus importante de la messe. À Vienne J.J. FUX prolonge jusqu'au cœur du XVIIIe siècle une tradition fondée sur l'idéal stylistique de PALESTRINA. Fux (1660-1741), organiste, compositeur (1698) et maître de chapelle de la cour viennoise, est l'auteur d'un traité de contrepoint dont BEETHOVEN se servira encore : *Gradus ad Parnassum* (en latin, Vienne 1725).

FUX écrit des messes sur *cantus firmus* et des messes parodies, où l'écriture à *cappella* alterne avec l'accompagnement instrumental et le style napolitain.

Antonio CALDARA (1670-1736, 1716 à Vienne) compose des messes-cantates avec des parties chorales et solistes. L'orchestre est traité de façon autonome par rapport au chœur ; beaucoup d'ariosos, de chromatismes et de contrastes dynamiques. Sa célèbre *Missa dolorosa* (1735, 1re éd. 1748) a une grande influence sur le classicisme. Elle comporte des duos, renonce au *da capo*, emploie des instruments obligés et reprend la fugue du Kyrie dans le "Dona nobis pacem" final.

G.B. PERGOLÈSE, dont la musique d'église est également d'une vitalité qui annonce le pré-classicisme, joue un rôle particulier.

L'expression douloureuse de son *Stabat mater* est obtenue par des frottements de secondes dans une progression ascendante, qui atteignent leur point culminant après 3 mes. sur une harmonie de sous-dominante pleine de tension. La cadence avec trilles en tierce et rythme de croches (mes. 6) semble annoncer la grâce mozartienne.

La **Messe en si mineur de BACH** comporte dans son texte quelques tournures luthériennes et n'appartient pas à la liturgie catholique. Jusqu'au Sanctus (1724 et 1727), elle ne fut jamais donnée du vivant de BACH, mais occupe, par sa grandeur et sa qualité, une place particulière. BACH l'écrit pour la cour catholique de Dresde en 1733 (Kyrie et Gloria), mais ne la complète qu'en 1748, avec essentiellement des parodies. Il s'agit d'une messe-cantate, avec 24 chœurs, airs et duos.

Le "Crucifixus" est bâti sur la figure de lamento qui sert de basse obstinée (répétée 13 fois). L'élaboration des motifs et la répartition du texte permettent de distinguer 7 sections, y compris l'introduction sans chœur. BACH modifie sans cesse l'harmonisation de la basse chromatique descendante. La souffrance et la douleur s'expriment dans le chromatisme intense de toute l'écriture. le rythme régulier (en croches) de la basse descendante produit l'effet

d'une loi inexorable. Ce n'est qu'à la conclusion que BACH la fait monter, qu'il transforme le mineur en un sol majeur apaisant, qu'il marque un repos dans le rythme, avec un ton entier et un point d'orgue et qu'il fait sonner le chœur a cappella dans un registre grave - tout cela pour traduire le repos dans la tombe.

Le Credo recèle quantité de symboles numériques : le mot "credo" ("je crois") retentit 49 fois (7 fois 7, nombre sacré), "in unum Deum" 84 fois (7 fois 12, 12 représentant les apôtres), la fugue "Patrem onnipotentem" comporte 84 mesures (BACH lui-même le note dans la marge), "et incarnatus est" est dit 19 fois (7 + 12), dans le "Crucifixus" se trouvent 12 accords sur les 24 notes de la basse.

[\(index\)](#)

Musique d'église protestante I

Alors que d'autres réformateurs se montrent hostiles à la musique, LUTHER lui attribue une place centrale dans la vie de l'église.

Pour LUTHER, les fidèles sont l'Église, ils participent activement au culte, comme les prêtres et le chœur. D'où la traduction de la liturgie en allemand (messe allemande) et le remplacement des pièces liturgiques par des chorals au contenu identique.

Les **chorals** protestants ont leur origine pour une part dans les anciens hymnes latins, que l'on cherche à conserver au moyen de contrafactures et de structures rythmiques nouvelles.

Thomes MÜNZER traduit l'hymne ambrosien *Veni redemptor gentium* de sorte que la communauté puisse le chanter en allemand sur l'ancienne mélodie (*choraliter* : à une voix, sur un rythme qui suit le texte). La traduction de LUTHER est plus libre, versifiée ; la mélodie est légèrement modifiée (ornée), mais conserve le mode ecclésiastique dorien.

Verleih uns Frieden gnädiglich, Erhalt uns Herr bei deinem Wort sont d'autres contrafactures de la même mélodie. Autres exemples d'arrangements : *Veni creator spiritus* devient *Komm Gott Schöpfer, heilger Geist* ; le *Sanctus* devient *Jesaia dem Propheten*. Les chants profanes sont eux aussi pourvus d'un texte spirituel (contrafacture,

parodie). LUTHER compose au moins 20 chorals lui-même, dont *Ein feste Burg, Vom Himmel hoch, Aus tiefer Not*.

La communauté chante à une voix, parfois en alternance avec l'orgue (*alternatim*), et à partir du XVII^e siècle avec accompagnement de basse continue (orgue), comme p. ex. dans *Praxis pietatis melica* (Berlin 1647). Les plus anciens recueils de cantiques sont :

- *Achtliederbuch* (Nuremberg 1523-24) ;
- les 2 *Enchiridien* d'Erfurt (1524) ;
- le *Geysliches gesangh Buchleyen* (Wittenberg 1524 ; J. WALTHER, préface de LUTHER) ;
- le *Babstsches Gesangbuch* (Leipzig 1545).

Le style ancien du motet

Le *choral* est mis simplement en musique à 4 voix, avec la mélodie à la voix supérieure. Les fidèles peuvent donc la chanter en même temps. Les instruments doublent les voix, ou jouent des parties supplémentaires avec des préludes, intermèdes et postludes.

Le motet-choral. Une écriture plus complexe (destinée à être chantée par le chœur), avec des imitations entre les voix dans l'esprit du motet, donne naissance au *motet-choral*, bâti sur un choral.

Dans son recueil *Musæ Sionæ*, (9 vol., 1605-10), PRAETORIUS publie 1224 pièces polyphoniques sur des textes bibliques et des chorals. Le motet-choral *Nun komm der Heiden Heiland* est à trois voix (*tricinium*), le choral sert de *cantus firmus* à la basse ; les 2 sopranos sont écrits en imitation, avec des motifs tirés du choral.

Le motet biblique. La composition en style de motet peut également être écrite sur un texte des Écritures.

Le motet-choral et le motet biblique, y compris pour double chœur, sont écrits *a cappella*, mais les voix sont souvent doublées par les instruments. On les donne lors d'offices religieux, mariages, enterrements.

Le répertoire choral du XVII^e siècle est illustré par le *Florilegium Portense* (2 parties, Leipzig 1618-21), 365 motets de 58 compositeurs publiés par E. BODENSCHATZ (†1636), encore en usage à l'époque de BACH.

La musique d'église concertante moderne.

Le nouveau style italien, monodique et concertant, offrent au protestantisme baroque la possibilité d'interpréter des textes spirituels isolés et de les mettre en musique de façon très éloquente. Les modèles sont le concerto ecclesiastico (VIADANA), le madrigal et le concerto de solistes avec instruments concertants

(MONTEVERDI) et le récitatif soliste dans le style représentatif de l'opéra. Les nouvelles pièces sont baptisées concert spirituel, concerto, sinfonia, aria et, par la suite, cantate.

Formation : variable, un ou plusieurs chanteurs, parfois chœur ou double chœur, toujours avec basse continue, souvent avec un ou plusieurs instruments.

Structure : sur la base de la basse continue, disposition libre et diversifiée des parties de dessus, avec imitations, contrastes, représentation du texte (le plus souvent biblique), une musique par endroits homophone et syllabique, le plus souvent polyphonique, peu mélismatique (peu de coloratures) ; la musique est considérée comme un discours (MATTHESON), le compositeur comme un prêcheur.

Parmi les premières œuvres allemandes, généralement en un mouvement, on peut citer SCHEIN, *Opella nova* (Leipzig 1618-26), solos et duos avec 1 ou 2 instruments et b.c. ; puis SCHÜTZ, *Kleine geistliche Konzerte* (1636, 1639) et *Symphoniae sacrae*.

SCHÜTZ conçoit ces pièces comme une *musica poetica*, dont il utilise les figures. Il allonge dans l'invocation "O süßer" la syllabe accentuée et la fait monter d'un demi-ton. "O freundlicher" est chanté un demi-ton plus haut encore. Le sommet est atteint avec la troisième invocation, "o gütiger", sur la note la plus haute (mi). Puis, sur les mots "jesu Christe", SCHÜTZ redescend à la tonique par une cadence parfaite, qui, avec les valeurs longues, expriment le repos et la confiance dans le Christ.

Nombre de mouvements : les sont en un seul mouvement, puis par la suite en plusieurs sections ou mouvements, dont le nombre augmente lorsqu'on ajoute des textes lyriques ou explicatifs au texte biblique. C'est à partir de là que la cantate se développe au milieu du XVIIe siècle.

[\(index\)](#)

Musique d'église protestante

L'historia. Les évangiles des grandes fêtes (et les passions) sont mis en musique pour solistes, chœurs et orchestre, encadrés par des chœurs d'introduction et de conclusion sur des textes poétiques nouveaux.

Dans la *Weihnachtshistorie*, SCHÜTZ laisse à l'évangéliste le choix entre le récitatif liturgique

habituel (noté sous forme de plain-chant) et le nouveau récitatif avec basse continue. La plainte de Rahel est marquée par un chromatisme douloureux ; les instruments de basse continue répètent les mots comme en écho.

Les instruments renforcent les chœurs introductif et conclusif. Des pièces concertantes caractéristiques (intermèdes) s'insèrent dans le récit de l'évangéliste : l'ange de l'annonciation est représenté par un soprano solo et deux violons, les grands prêtres (basses) par des trombones solennels, Hérode par la trompette royale.

L'oratorio. La passion et l'istoria sont bâties au XVIIIe siècle à la manière d'oratorios (récitatifs, ariosos, airs, chœurs, chorals). La *Passion selon saint Matthieu* (1673) de J. THEILE comporte déjà des airs (sur des textes libres) et des ritournelles instrumentales. par la suite, on réunira souvent plusieurs cantates dans un ensemble plus important (BACH, *Oratorio de Noël*).

On continue de chanter des **motets**, représentatifs de l'écriture contrapuntique dans le style ancien, mais on en compose peu de nouveaux. La *Geistliche Chormusik* de SCHÜTZ en est un exemple célèbre. BACH n'a écrit que 7 motets, dont 4 à double chœur, presque tous des motets funèbres.

BACH bâtit un motet à 5 voix (1723) sur le choral de FRANCK *Jesu meine Freude*. Celui-ci commence par une écriture chorale homophone (*stile semplice*, verset 1), puis illustre davantage le texte, p. ex. avec des énergiques "Trotz, trotz" et les syncopes du choral (verset 3), les brefs "Weg, weg" des voix inférieures sous le choral au soprano. Le verset 6 reprend le premier (forme en arche). Entre les versets, les textes des Épîtres aux Romains sont mis en musique suivant l'art du motet : imitation à 5 voix, chœur aigu à 3 voix, double fugue en 2 partie (au centre), chœur grave à 3 voix, reprise du début (symétrie). le thème de fugue souligne "fleischlich" (syncope), "sondern" (point culminant) - en faisant allusion à la dualité du corps et de l'esprit - ainsi que "geistlich" (vocalise qui symbolise l'eau et l'esprit).

En Angleterre se développe une forme propre de motet, l'**anthem** (du latin *antiphona*), pièce chorale de l'église anglicane chantée en anglais (et non en latin), ou hymne de louange (national) ; il se caractérise par son écriture en imitation, avec de nombreuses sections homophones, sa plénitude sonore et son texte intelligible (TALLIS, WHITE, MORLEY, etc) :

- **Full anthem**, pour chœur *a cappella* ;
- **Verse anthem**, avec alternance chœur et solistes pour chaque verset.

À la Restauration, sous l'influence du style concertant italien, naît la *Restauration anthem*, écrite à la manière d'une cantate pour soli, chœur et orchestre (PURCELL). *Full anthem* et *verse anthem* restent des genres appréciés au XVIII^e siècle (HAENDEL).

Les **Kantoreien** (chœurs d'église et ensembles d'instruments) les plus renommées sont celles de la Ste-Croix de Dresde et de St-Thomas de Leipzig. Presque tous les compositeurs de musique d'église protestante sont soit au service d'une cour, soit cantor.

Christoph DEMANTIUS (1567-1643), Freiberg.

Michael PRAETORIUS (1571-1621), Wolfenbüttel ; *Syntagma musicum*, vol. 1 *Musicae artis analecta* (1614-15, généralités), vol. 2 *De organographia* (1618-20, facture instrumentale), vol. 3 *Termini musici* (1619).

Heinrich SCHÜTZ (1585-1672).

Johann HERMANN SCHEIN (1586-1630), Schulpforta, 1616 Leipzig, cantor de St-Thomas, ami de SCHÜTZ, *Cantional - oder Gesangbuch* (1627-, 4-6 voix).

Samuel SCHEIDT (1587-1654) *Cantiones sacrae* (1620, motets), *Tabulatura nova, Neue Geistliche Concerten* (2-3 voix, 4 vol., 1631), *Liebliche Krafft-Blümlein* (1635, 2 voix, concerts avec b.c.), *tabulaturbuch* (Görlitz 1650, pièces à 4 voix qui suivent l'année liturgique).

A. HAMMERSCHMIDT (1611/12-84), Zittau ;

M. WECKMANN (1621-74), Hambourg ;

J. ROSENMÜLLER (1619-84), Wolfenbüttel.

Christoph BERNHARD (1628-92), Dresde, élève de SCHÜTZ, *Geistliche Harmonien* (1665), 3 traités (non datés) transmettent la théorie et la rhétorique musicale (de SCHÜTZ ?) : *Tractatus compositionis augmentatus*, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con-und Dissonantien*, *Von der Singekunst oder Manier*.

D. BUXTEHUDE (1637-1707) ;

F.W. ZACHOW (1663-1712), Halle.

J.S. BACH (1685-1750).

Georg Philipp TELEMANN (1681-1767), Magdebourg, Leipzig (*Collegium musicum*, dirigé ensuite par BACH), 1712 Francfort, 1721 Hambourg (directeur musical des 5 églises principales), premier périodique musical allemand, *Der getreue Musicmeister*, à partir de 1728 (avec J.V. GÖRNER), 45 opéras, 15 messes, 23 cycles de cantates, 46 psaumes, 6 oratorios de la Passion (*Seliges Erwägen des leidens und Sterbens Jesu*, 1728 ; RAMLER, *Tod Jesu*, 1755-56), 5

oratorios, environ 1000 suites d'orchestres ; concertos, musique de chambre, musique d'orgue ; TELEMANN part du contrepoint baroque, mais préfère l'écriture galante, cultivant un style préclassique d'une grande richesse en idées.

[\(index\)](#)

Lied, air

La chanson de la Renaissance connaît elle aussi aux alentours de 1600 ce changement stylistique qui conduit d'une écriture chorale polyphonique (objective) au **nouveau chant soliste avec basse continue** (subjectif). Ces nouvelles pièces vocales sont soit :

- *simples*, strophiques, syllabiques, avec une basse continue homophone, qui aux alentours de 1750 le cède à un accompagnement de clavier élaboré ;
- de forme plus recherchée, composée de bout en bout, écrites à la manière de cantates, avec parfois des instruments concertants, des ritournelles, des préludes, interludes et postludes.

Contrafacture. Les bonnes mélodies sont souvent pourvues d'un texte neuf. C'est ainsi que *Innsbruck, ich muss dich lassen* (1495, écrit par ISAAC au moment où la cour de l'empereur Maximilien quitta Innsbruck pour Vienne) paraît sous de nombreuses formes : *Christe II* dans la *Missa carminum* d'ISAAC (1496), puis avec un texte spirituel, *O Welt, ich muss dich lassen* (P. FLEMING, 1630), *Nun ruhen alle Wälder* (P. GERHARDT, 1655) et enfin *Der Mond ist aufgegangen* (M. CLAUDIUS, 1778). La mélodie reste vivante au-delà des changements d'époque et de style.

Le lied en tant que reflet de l'époque.

Les textes des lieder reflètent la réalité de la vie à l'époque baroque : la guerre, la maladie, la misère, la peste, la mort, l'amour, la danse, la nature, la morale. Les lieder naissent avec l'épanouissement de la poésie allemande au XVIIe siècle. Ils sont destinés aux cercles domestiques, aux réunions d'amis ou d'étudiants (*collegium musicum*), aux occasions tels que mariages, obsèques, à l'édification morale, au divertissement. Les pensées profanes et spirituelles s'y côtoient ; les contrafactures et les parodies sont nombreuses.

Le **lied populaire** et le **lied savant**, tous deux *composés*, se distinguent par leur style. La plupart des lieder du baroque, destinés aux amateurs, se rapprochent plutôt du lied populaire.

Compositeurs et recueils de lieder.

J.H. SCHEIN, *Venus Kränzlein* (Wittenberg 1609, 5 voix), *Musica boscareccia oder Wald-Liederlein, auf Italian-Villanellische Invention* (3 parties, Leipzig, 1621, 1626, 1628, 50 lieder à 3 voix). Ce lied est composé à l'encontre de la forme du texte ; le rythme prédomine et contraint le texte à suivre le mouvement de danse (motifs en marche indépendants du texte). SCHEIN propose plusieurs formations différentes.

J. ROSENMÜLLER (1619-84), *Welt ade, ich bin dein müde* (1649), *Alle Menschen müssen sterben* (1652), écriture pour cordes parfois à 5 voix.

H. ALBERT (1604-51), neveu et élève de SCHÜTZ, à Königsberg avec le poète Simon DACH (1605-59) ; *Arien*, 8 parties, 1638-50, lieder spirituels et profanes, dont certains à plusieurs voix.

A. KRIEGER (1634-66), Dresde, élève de SCHEIDT, *Arien* (1657).

P.H. ERLEBACH, Rudolstadt, *Harmonische Freude* (1697/1710), *Gott-geheiligte Sing-Stunde* (1704).

G.P. TELEMANN, *Singe-Spiel-und Generalbass-Übungen* (1733).

BACH/SCHEMELLI, *Musikalisches Gesang-Buch* (1736).

SPERONTES, *Singende Muse an der Pleisse* (Leipzig 1736-45).

Angleterre

Outre l'air avec luth, on trouve à partir de ca 1630 des airs avec basse continue (qui peuvent eux aussi être accompagnés au luth). Les airs strophiques sont en général plus simples que les airs composés sur des textes madrigalesques libres. Les modèles italiens prennent des couleurs britanniques.

L'*Air* de Wilson est typique. Les rondes de la basse traduisent l'idée de repos, la mélodie entre en mouvement après s'être douloureusement alanguie, l'alternance maj./min. exprime la détresse de l'âme, de même que la quarte diminuée mi-la bémol et le demi-ton la bémol -sol sous "my heart".

Autres compositeurs : N. LANIER, W. et H. LAWES, J. BLOW, H. PURCELL.

France

Au XVII^e siècle, c'est l'air de cour qui prédomine, accompagné au luth ou par la basse continue. La ligne de basse continue est parfois elle aussi munie d'un texte qui transforme l'air en ensemble. Plusieurs types :

- l'air sérieux ;
- l'air tendre, simple, proche de la danse ;
- l'air à boire.

À partir de ca 1700, l'air prend parfois le nom de **brunette**, comme dans le recueil de BALLARD (1703).

La mélodie de la brunette emprunte le rythme d'une gavotte. Comme dans le double d'une suite de danse, elle est reprise ornée (hampe vers le bas) dans la 2e strophe. Le caractère de la mélodie et la pratique du double témoignent de la préciosité de cette époque. Les strophes sont construites en phrases régulières de 4 mes. ; le schéma harmonique est celui des mouvements d'une suite, avec relatif majeur au début de la 3e phrase et de la 2e partie (refrain).

Autre compositeurs : LAMBERT, LE CAMUS, DE LA BARRE.

Au XVIIIe siècle, le **vaudeville**, chanson de caractère léger est souvent l'objet de parodies.

[\(index\)](#)

Monteverdi

Claudio MONTEVERDI, baptisé le 15.5.1567 à Crémone, †29.11.1643 à Venise, élève d'INGEGNERI (maître de chapelle à Crémone), à partir de 1590 chanteur et altiste à la cour de V. GONZAGUE à Mantoue, épouse en 1599 la cantatrice Claudia CATTANEO (†1607), devient en 1601 maître de chapelle des GONZAGUE puis en 1613 maître de chapelle à **St-Marc de Venise** ; il est alors le musicien le plus estimé de son temps.

MONTEVERDI a contribué au tournant qui marque l'histoire de la musique vers 1600. Partant de l'ancienne polyphonie contrapuntique (*style palestrinien*), que MONTEVERDI appelle la *prima pratica* (préface au 5e livre de madrigaux, 1605), il lui oppose l'écriture moderne ou *seconda pratica*, c'est-à-dire le style concertant, avec une ou plusieurs voix (solistes) accompagnées par la basse continue. Ce style s'autorise des libertés d'écriture pour renforcer **l'expression des sentiments** et la **peinture sonore** (dissonances, rythme, etc. ; d'où les attaques d'ARTUSI contre MONTEVERDI), avant tout dans la représentation d'un texte. La nouvelle musique rend compte de la *forme du texte* (déclamation conforme rythmiquement au texte), de ses *images et symboles* (au moyen de *figures*) et du *contenu* (signification et sentiments). C'est donc le texte (poétique) qui détermine, qui régit la musique : "L'oratione sia padrona

dell'armonia e non serva" (MONTEVERDI). À la différence de l'ancien style choral *objectif*, le nouveau style soliste et concertant paraît *subjectif*.

Le **madrigal** occupe une place centrale dans l'œuvre de MONTEVERDI (8 livres), tout d'abord de style classique, écrit à 5 voix *a cappella*, puis, à partir du 5^e livre, concertant, avec basse continue.

Il combattimento di Tancredi e Clorinda (Venise, 1624) sorte d'oratorio scénique, extrait de *Gerasalemme liberata* du TASSE, est d'un genre nouveau. La pièce raconte l'histoire de Tancrède, chevalier chrétien, et de la bergère Clorinde, qui sont épris l'un de l'autre. Lors d'un combat nocturne, Tancrède tue sans la reconnaître Clorinde, qu'il baptise cependant avant qu'elle ne meure. On y trouve de nombreuses figures picturales, tels que *tremolo* (agitation, mouvements vifs, combat), *pizzicato* (coups, sauts, danse du casque pendant le combat), *trotto del cavallo* (long-court-long-court). Tout cela dépasse l'imagination purement musicale : ainsi, après le simple style narratif (*stile narrativo*) du Testo (le récitant), les sonorités transfigurées, accompagnées par le chœur (des anges) formé par les cordes (violes).

Dans sa **musique d'église**, MONTEVERDI pratique à la fois le style ancien et nouveau, parfois même avec une possibilité de choix. C'est ainsi que dans les *Vêpres de la Vierge*, il juxtapose des psaumes en style ancien (chœur n°1), à un *solo concertant* des plus modernes (n°3) et à une *pièce purement instrumentale* (n°11). De telles interventions autonomes des instruments appartiennent au style nouveau.

[\(index\)](#)