

Avis au lecteur

Ce « résumé » est une compilation de notes, d'informations et de recherches effectuées sur Internet mais aussi une série de transcription – non négligeables – du *Guide illustré de la musique* de Ulrich Michels. D'aucuns reconnaîtront certains passages. Il est à ajouter aussi quelques phrases, précisions empruntées au cours écrit par Sébastien Letocart ainsi que certains larges extraits tirés du syllabus donné par Jean-Marie Marchal.

Ce texte a été fait pour plus de commodité d'étude comparé à une pile de notes manuscrites incohérentes.

L'auteur vous signale au passage que ce texte est encore un « premier jet » et mérite certainement approfondissements et finition mais par manque de temps – et de courage – cela n'est pas encore fait. Il vous fait également remarquer qu'il a consacré un nombre certain d'heures à compiler, chercher et retaper les informations trouvées et que ces heures ne lui seront, hélas, pas rendues. Ayez donc une petite pensée pour lui. Si vous distribuez ce texte, pensez à lui attribuer les crédits.

L'auteur se dégage de toutes responsabilités quant aux résultats finaux de vos épreuves, il n'est nullement responsable s'il le lecteur rate par manque de certaines informations voire l'erreur de certaines informations. Cependant, il vous encourage à lui faire remarquer, constructivement, certains passages, paragraphes lacunaires ou contenant des fautes.

L'auteur vous souhaite tout de même une bonne lecture.

Histoire de la musique

A. L'Antiquité : le berceau de la musique européenne

Par manque de sources, il est difficile d'avoir des renseignements précis sur les traditions musicales du passé. Ainsi, concernant la musique des Hébreux, le manque d'instruments et de reproductions fit que l'on se reportât à l'*Ancien Testament*.

A l'origine, il n'y avait aucun musicien professionnel. Le chant, le jeu et la danse étaient du ressort de tous mais essentiellement des femmes. Il est à noter la présence de chœurs alternés dont Moïse et Myriam étaient respectivement chantres des hommes et des femmes.

Selon la Bible, **Jubal** fut le premier joueur d'instrument. Les auteurs médiévaux reconnaîtront encore en lui, l'inventeur de la musique.

A la fin la dernière des trois périodes (époque nomade, époque royale et époque de la diaspora), trois styles musicaux sont pratiqués : la *psalmodie*, la *leçon* et l'*hymnodie*.

- La **psalmodie** (récitation des psaumes) : la musique suit la structure d'un vers psalmique : elle transpose le vers parlé dans une phrase mélodique précise, dite « formule psalmique ».
- La **leçon** (lectures) : la lecture de la Prose biblique et les prières sont faites dans un chant proche du langage parlé, un certain *Sprechgesang* qui soulignait le début et la fin des phrases, les césures et les endroits importants par des accents particuliers.
- L'**hymnodie** : la répétition par strophes des mélodies dépend de la structure du texte. Issue peut-être de la psalmodie, l'hymnodie est devenue une forme typique du chant collectif chrétien.

Concernant l'Égypte dont l'histoire est scindée en quatre parties (Ancien, Moyen, Nouvel Empire puis Basse Époque), l'héritage instrumental est bien plus important. Au moment de la création de l'Ancien Empire, la musique s'est d'ores et déjà libérée de ses origines liées au culte et à la magie pour devenir un art que l'on pratique différemment au temple, à la cour et dans le peuple. Les instruments d'« époque » sont notamment la flûte longue et la harpe.

Il est à noter que la musique orientale est **monodique** par tradition ou en simili-polyphonie par l'ajout d'un bourdon. (polyphonie étant à partir du moment où le compositeur écrit au minimum 2 voix.)

Dans la Grèce antique, les sources sont données par les fameux vases grecs et parfois les traces d'un instrument d'origine. Grâce aux nombreuses représentations de ces vases, et d'autre part, l'*Illiade* et l'*Odyssée* de Homère (VIII^e s. ACN), il est désormais possible de concevoir une image plus claire de la musique à cette époque.

Généralement, le **chant domine**, accompagné par les instruments à cordes (citharodie) ; ce chant est souvent exécuté par les héros homériens eux-mêmes ou par des chanteurs professionnels, les **aèdes**. Plus tard, il existera du chant accompagné à l'aulos (aulodie).

Outre la citharodie et l'aulodie, il y a la **pratique du chant choral**, toujours accompagné d'instruments dont le rôle est essentiellement – pour ne pas dire exclusivement – accompagnateur. Cependant, au VII^e s., apparaît aussi le jeu purement instrumental, la citharistique pour les cordes et l'aulétique pour l'aulos.

Chant choral dont l'exercice était très souvent **couplé au théâtre** durant la période classique (V-IV^e s. ACN). Le chœur exécutait le chant d'entrée puis les chants de scène et enfin le chant de sortie. Au fil du temps, l'importance du chœur diminue tandis que l'on représente davantage les états d'âme et

les passions individuelles. Les solistes chantent des « solos » et des « duos », souvent dans le genre enharmonique, très expressif. Vers le V^e s., on élargit la tessiture et on donne la préférence aux genres chromatique et enharmonique. Ainsi, l'interprète disposait des genres **diatonique**, **chromatique** et **enharmonique** pour interpréter selon ses émotions.

Encore, la musique grecque reste monodique.

Dès le VI^e s., **Pythagore** fonda la musique sur de **bases numériques**, bien qu'en réalité, il s'agissait surtout de rapport d'intervalles.

La musique des Grecs est règlementée selon 7 modes qui se différencient par la place des demi-tons dans la « gamme ». Ainsi, des quatre modes de « base », le **mixolydien**, le **lydien**, le **phrygien**, le **dorien** découlent trois autres qui sont une quinte au-dessous (**hypo-**) ou au-dessus (**hyper-**).

- *si-si*, **mixolydien** ou hyperdorien
- *do-do*, **lydien**
- *ré-ré*, **phrygien**
- *mi-mi*, **dorien** ou hypomixolydien
- *fa-fa*, **hypolydien** ou hypermixolydien
- *sol-sol*, **hypophrygien** ou hyperlydien
- *la-la*, **hypodorien** ou hyperphrygien

L'instrumentarium grec est divisé en instruments à cordes, à vents et les percussions.

Parmi les instruments à cordes, la **kithara**, la **lyre**, la **harpe**, le **luth**. Parmi les vents, **l'aulos**, la **syrix (flûte de Pan)**, le **salpinx** et plus rarement, la **flûte traversière**. Percussions, **crotales**, **cymbales** et **tympanon**.

Concernant le répertoire, 40 exemples de notations datant d'avant J.-C. furent retrouvés parmi lesquelles **l'épithape de Sèkilos** et **le fragment d'Euripide**.

Les Romains n'apportèrent que peu de bouleversements dans le paysage musical. Ils se contentèrent pour la plus grande partie, de récupérer les arts musicaux grecs et simplement les « perpétuer ». Les contributions qui leur sont attribuables concernent en général les cuivres, instruments utilisés dans l'armée. Quelques noms, le **tuba**, le **lituus**, la **bucina** et le **cornu**. Les Romains utilisaient aussi **l'orgue hydraulique** pour les combats et autres événements dans les amphithéâtres. Cet instrument ne perdit son caractère purement profane qu'au haut Moyen Âge.

B. Le Moyen-Age : le Christianisme et sa musique

La musique de l'Église primitive a pour point de départ les premières communautés chrétiennes qui formaient, durant les trois premiers siècles, des sectes (interdites) durant l'Antiquité païenne. Ce n'est qu'en 313, avec **l'édit de Milan**, que les chrétiens eurent droit à la **liberté religieuse**. Les empereurs romains, trouvant intéressant de renforcer leur pouvoir temporel, en firent la religion d'État. Dans leur pratique musicale, il y a la **musique sacrée juive** (tradition des **psaumes chantés**) et la musique de la fin de l'Antiquité.

Les **instruments étaient bannis du service religieux** car ils étaient liés au culte païen et remettaient en mémoire leurs épisodes orgiaques, qui **détournaient de la parole** qui devait être proclamée. Cependant, en privé, on pouvait jouer des chants religieux sur la kithara mais pas sur l'aulos. **L'exécution des psaumes** (psalmodie) et la **composition de textes nouveaux** (hymnes) seront plus tard la base du chant chrétien.

La monodie sacrée d'avant la réforme grégorienne est peu claire et par là, il existait plusieurs manières de chanter le sacré : le chant de l'Église Milanaise, le chant bénéventin, le chant de l'Église primitive de Rome, le chant mozarabe et le chant gallican.

Afin d'**unifier l'Église**, le Pape Grégoire décida d'uniformiser la façon de chanter dans les églises, d'où finalement le nom de chant grégorien. Naturellement, cela prit du temps avant que l'on ne chantât comme le voulait le Pape. A partir du IX^e s., l'orgue apparaît dans les églises pour accompagner les hymnes et peut-être aussi le plain-chant. Seule la *Chapelle Sixtine* à Rome conservera le chant *a capella* sans orgue. La notation du chant se fait par le biais des neumes qui sont les graphies utilisées pour donner une idée de la ligne mélodique.

La psalmodie

Un psaume se compose de vers ayant un nombre variable de syllabes. Il est chanté sur un ton dit, *psalmodique* et est organisé selon une formule bien précise.

- l'*intonation*, souvent ascendante,
- la *teneur* pour réciter le psaume : le nombre de notes dépendant du nombre de syllabes du vers,
- la *flexe*, petite césure si le vers est trop long,
- la *médiate*, cadence mélismatique au milieu du verset,
- la *terminaison* qui ramène à la *finale*.

Normalement, deux vers de psaumes ne succèdent jamais. Ils sont entrecoupés par une « antienne », une réponse. Pour une bonne transition, la fin du verset doit concorder avec le début de l'antienne. L'exécutant doit maîtriser ses *differentiae* (souvent sur *saeculorum amen*, dont la formule abrégée est *e u o u a e*). En outre, l'antienne est souvent placée avant le verset. Aussi, un psaume est rarement chanté intégralement. On se contente souvent d'extraits ou d'un choix de vers isolés.

L'exécution du chant peut être alterné, auquel cas, s'offre deux méthodes d'exécution. D'abord le chant antiphonaire qui désigne une alternance de demi-chœurs ; ensuite, le chant responsorial qui, lui, désigne une alternance entre un chœur et un soliste. Il est à noter que ces deux méthodes possèdent leurs propres caractéristiques d'exécution.

L'hymne

Les hymnes sont des textes originaux en vers, comme la grande doxologie « Gloria in excelsis Deo ». (*NdR : doxologie, louange aux trois personnes de la Trinité, placée en fin de prière.*)

Les modes ecclésiastiques

Inspirés des modes grecs, les modes ecclésiastiques n'ont en commun avec ces derniers que les noms car leur désignation est radicalement différente. Aux huit modes anciens, viendront s'ajouter par la suite quatre autres modes dont deux deviendront notre majeur et mineur actuels.

- Le **dorien** devient le mode de ré
- Le **phrygien** devient le mode de mi
- Le **lydien**, fa
- Le **mixolydien**, sol.
- L'**éolien**, la (ajouté au XVI^e s.)
- L'**ionien**, do (ajouté au XVI^e s.)

A chaque tonalité principale *authentique*, vient s'ajouter une tonalité secondaire *plagale* avec la même finale, mais une quarte plus bas. (Ex: dorien, ré-ré, a pour tonalité secondaire, l'hypodorien, la-la)

Aussi l'organisation du plain-chant monodique se fait comme suit :

- l'**ambitus** (étendue) : les mélodies évoluent souvent dans un ambitus d'octave, mais elles se retrouvent fréquemment élargie d'un ton dans le grave et deux dans l'aigu
- la **finale** : sorte de fondamentale ou tonique de la mélodie
- la **teneur** (ton de récitation) : souvent une quinte au-dessus de la finale, une sorte de dominante. Elle peut être considérée comme la note principale de la mélodie.
- Les **formules mélodiques** : intervalles et tournures caractéristiques.

Le trope

Le trope est un complément incorporé ou mis à la suite du plain-chant. Il peut être considéré comme l'insertion d'un texte nouveau au sein d'une mélodie courante, ce qui est une adaptation d'un texte à un mélisme ou trope mélogène. (cf. Exemple avec Kyrie)

La séquence

La séquence est un cas particulier du trope : c'est en effet l'adaptation d'un texte au long mélisme de la dernière syllabe de l'*alléluia*. Ce genre connut un tel succès que le nombre de séquences s'éleva un temps à près de 5000 parmi lesquelles on en conservera que 5, notamment le *Dies Irae* et le *Stabat Mater*.

Le drame liturgique

Ce sont de petites pièces religieuses indépendantes dont l'origine remonte aux tropes de l'introït de Pâques et Noël, sur lesquels on développa des dialogues chantés qui furent bientôt accompagnés d'une action dramatique.

C. La musique profane et la Lyrique courtoise

A partir du XI^e s., ceux qui ont le pouvoir et la richesse, en général, les **nobles** commencent à s'intéresser à la musique. Leur pouvoir leur permet de laisser des traces de leurs œuvres. Ces nobles d'un style poético-musicien sont les troubadours, dont **le premier fut Guillaume IX d'Aquitaine**. Les **troubadours** proviennent de la **France du Sud** où la langue d'oc est parlée. Plus tard, grâce à la petite-fille de Guillaume et par le biais de multiples mariages et ascensions au pouvoir, l'art des troubadours se communiqua à la **France du Nord**, où ils prirent le nom de **trouvères**.

Les poèmes qu'écrivirent les troubadours et trouvères ont été retrouvés dans des manuscrits ou des **chansonniers** où, bien souvent, la musique n'est pas notée ou très peu. Les chansons de Guillaume sont un divertissement animé et courtois tandis que d'autres traitent de l'amour courtois dans leurs chansons. **Amour courtois** qui parle de bien-aimée lointaine, de nostalgie et la douleur de l'éconduit. La dame est de si haut rang qu'on ne peut l'atteindre.

D'autres utilisent un style savant et rhétorique, le **trobar clus**. Cette poésie est hermétique et exprime des pensées philosophiques au moyen de métaphores et d'allusions à la mythologie.

Et évidemment, les **chansons à danser** dont beaucoup sont restées populaires. Elles évoquent le printemps et le divertissement.

Les générations des troubadours se divisent en 5 périodes couvrant l'étendue du XI^e jusqu'au début du XIII^e, leur règne sera achevé par les guerres contre les Albigeois :

- **1^{re} période (1080-1120)** : Guillaume IX

- **2^e période (1120-1150)** : Jaufré Rudel
- **3^e période (1150-1180)** :
- **4^e période (1180-1220)** : Folquet de Marseille
- **5^e période (jusqu'en 1300)**

Les générations des trouvères se divisent, en trois, couvrant la période du XII-XIII^e s.

- **1. (1150-1200)** : Chrétien de Troyes, Richard Cœur de Lion
- **2. (1200-1250)** : Gautier de Coinci
- **3. (1250-1300)** : Adam de la Halle

Les différents types de chansons

Le type litanie : interprété comme les épopées anciennes où chaque vers était chanté sur la même mélodie.

- la **chanson de geste** : poème héroïque en vers, sans strophes bien délimitées mais avec des couplets libres appelés laisses.
- **Rotrouenge** : chanson comportant en général 6 strophes avec refrain. Le soliste chantait le couplet, le chœur le refrain.

Le type séquence : comme dans les séquence religieuse à double verset, les versets ont ici, deux à deux, la même rime et la même mélodie avec finale ouverte et finale close.

- le **lai**
- le **descort**
- l'**estampie** : cette dernière forme était uniquement instrumentale.

Le type hymne : il vient de la forme de l'hymne ambrosienne en 4 sections avec mélodie sans répétition, a b c d.

- **forme Bar** : en trois parties : ab, ab, cd ou cde.

Chansons de danse : formes avec refrain, dérivées du type séquence (lai raccourci) :

- la **ballade**
- le **virelai**
- **rondeau** : alternance d'un chœur et d'un soliste.

Aussi, les thèmes du Moyen Âge ne sont pas exclusivement biographiques. Il existe plusieurs « répertoires » :

- la **chanson (canzone, lied)** : chanson d'amour courtois (thèmes du désir inassouvi et de réalisations simulées)
- la **chanson d'aube (alba)** : l'aube sépare le couple d'amoureux
- la **pastourelle** : chante l'amour entre un chevalier et une bergère
- le **sirventès** : chanson politique, morale ou satirique
- la **chanson de croisade** : appel à la croisade ou narration de celle-ci
- le **planh** : déploration sur la mort d'un seigneur

La musique espagnole a été influencée par le sacré et le profane formant un amalgame des deux. Le recueil des *Cantigas de Santa Maria* en est la preuve. Rédigé pendant le règne du Roi de Castille Alphonse, dit le Sage, il contient quelques 427 **textes semi-religieux** écrits en galicien. La plupart sont un **hymne religieux, en hommage à la Vierge Marie**, et racontent un miracle dû à l'intervention de Marie. Il y a en outre de nombreuses iconographies en couleurs de musiciens jouant d'une grande variété d'instruments d'époque.³

Les *Carmina Burana* est le nom donné au manuscrit découvert dans l'abbaye de Benediktbeuern. Il s'agit d'une **compilation de chants profanes et religieux** partiellement notés en neumes. Chants **composés** en allemand, latin, français **par des ecclésiastiques défroqués et/ou des étudiants vagabonds** ; le manuscrit compte des chansons d'amour, des chansons à boire et à danser, mais aussi des pièces religieuses.

Le **Minnesang** fit son apparition vers le **milieu du XII^e s.** Littéralement, il signifie *chanson d'amour courtois* et comme en France, il est le fait de la **noblesse, de la chevalerie et des privilégiés**. Plus tard avec le déclin du système féodal et le développement des villes au XIV^e s., le Minnesang se détache du Meistersang des bourgeois.

Les **théories sur l'origine** du Minnesang s'intéressent fort aux textes pour lesquels, elles ont émis diverses thèses d'influence : la **thèse latine** (influence de la poésie classique d'Ovide et d'Horace), la **thèse médiévale** (inspiration des romans du Moyen Âge), la **thèse arabe** (influence du Culte de la Femme en Espagne et de la poésie arabe) et très dubitativement, la thèse de l'origine populaire.

Concernant l'origine des mélodies, il pouvait s'agir de *contrafacta* (imitations) de chant religieux ou provenir du répertoire profane autochtone. Les chansons adoptent surtout la forme Bar et la structure de séquence du lai français.

Les poètes composent en général leur propre mélodie ; ainsi, chaque poème avait sa mélodie propre. Cependant, il était possible d'adapter à un poème une mélodie préexistante. Le **lied** désigne d'abord un texte de forme strophique, cependant, les poèmes n'étaient en principe pas récités mais chantés.

Le poète-musicien chantait le plus souvent lui-même mais il pouvait être accompagné d'instrumentistes s'il ne s'accompagnait pas lui-même. Ceux-ci exécutant le prélude, les interludes et le postlude. Il est à noter que les accompagnements ne sont pas notés mais toujours improvisés.

Au contenu des chansons, le thème est très semblable à celui des troubadours et trouvères, l'**amour courtois** en opposition à l'**amour vulgaire**. A côté de l'amour, il y avait aussi des chansons satiriques appelés **Spruch** (équivalent du sirventès).

Les générations du Minnesang s'identifient à l'histoire de la littérature :

- **1^{re} période (1150-1170)** : *Minnesang primitif des pays du Danube* (sans influence occidentale ?)
- **2^e période (1170-1200)** : *Printemps du Minnesang* (avec une forte influence occidentale)
- **3^e période (1200-1230)** : *Apogée du Minnesang* avec **Walther von der Vogelweide**
- **4^e période (1230-1300)** : *Tournant du Minnesang* (passage dans les milieux bourgeois)
- **5^e période (XIV^e/XV^e s.)** : *Minnesang tardif* (coexiste avec le *Meistersang*)

Les sources restent encore divers chansonniers et fragments.

Les **Meistersinger** étaient représentés par des **bourgeois** qui se rassemblèrent en écoles semblables à des **corporations** régies selon des règles strictes et des statuts. Il disparut au XVII^e s. Leurs **textes** étaient la plupart du temps **tirés de la Bible** mais comprenaient aussi des chansons comiques et à danser. Les **mélodies restent modales** avec une tendance vers le majeur-mineur ; la forme de

strophe la plus courante est la forme Bar (aab) qui peut présenter une reprise finale de a. La **progression** devait se faire **par concours**, c'est-à-dire, chaque semaine le chanteur interprétait sa nouvelle chanson devant jury qui devait émettre son appréciation en se fiant aux nombreuses règles. Ainsi, on distinguait les **apprentis**, qui faisaient encore des fautes, des **poètes**, qui chantaient de nouveaux textes sur d'anciennes mélodies, des **maîtres**, qui composaient et textes et mélodies.

D. L'apparition de la polyphonie

L'apparition de la polyphonie écrite se déroule en même temps que l'ère des troubadours et trouvères. De fait, car la polyphonie était déjà pratiquée de façon rudimentaire avec les bourdons, les octaviations, etc. La première source traitant de la polyphonie est un traité du IX^e s., le *Musica enchiriadis*. Il décrit outre, les chants parallèles à l'octave, un *organum à la quinte* et un *à la quarte*. Tout deux sont écrits par rapport à une voix préexistante, nommée d'abord *vox principalis* puis *cantus firmus* à partir du XIII^e s.

L'évolution de la polyphonie commence par un cantus accompagné par la voix organale (seconde voix) en quintes inférieures parallèles. On parle alors d'**organum parallèle** en note contre note. Le note contre note désigne simplement que les deux voix évoluent en même temps – dans un même plan vertical. Il est à remarquer que l'on peut aussi doubler les voix à l'octave, obtenant ainsi 4 voix, dont l'accompagnement était possible à l'orgue.

Ensuite, vient la voix organale à la quarte. Pour éviter le triton dans une succession de quartes parallèles, on utilise alors des intervalles plus petits tels que la tierce ou la seconde. Ainsi, la voix organale devient un plus indépendante et n'est plus une simple doublure du cantus. On parle alors d'**organum libre**, toujours en note contre note mais plus parallèle.

A partir de 1100, l'organum s'enrichit du mouvement contraire et même du croisement de voix. Ainsi, la voix organale devient partiellement indépendante et se trouve souvent au-dessus du cantus. Elle devient le « **discantus** », le contre-chant. On peut aussi « colorer » la voix organale avec de petits mélismes, surtout en fin de vers. On appellera cette forme finale, l'**organum fleuri** (par référence aux mélismes). A noter que le discantus peut être du note contre note voire du mélisme contre mélisme, cf. *infra*.

Ainsi à partir du XII^e s., la polyphonie apparaît sous une forme nouvelle qu'est l'organum qui non plus improvisé, mais bien composé et noté. Le plain-chant ne se trouve plus en haut, mais à la partie inférieure, comme base, alors que la voix organale, du fait de sa position supérieure, prend plus d'importance. La principale école en est l'**abbaye St-Martial de Limoges**. Comme dit *supra*, se développe en même temps la nouvelle lyrique profane des troubadours en Aquitaine. Il arrivera que les mêmes mélodies soient utilisées aussi bien pour les chants profanes que pour les chants religieux.

Apparaît aussi de nouvelles formes de chant liturgique, notamment le **conduit**. Il s'agit d'un chant interprété pendant l'office, avant les leçons, tandis que le diacre s'avance vers le lutrin. Comme « **chant d'accompagnement** », le conduit est utilisé aussi pour l'entrée et la sortie de personnages importants dans les drames liturgiques de l'époque.

Plusieurs structures sont distinguables dans l'organum de l'époque de St-Martial :

- La **technique du bourdon** : sur une note longuement tenue (syllabe) du cantus, la voix organale développe un mélisme chanté sur la même syllabe. Le rythme est libre mais les chanteurs doivent veiller à donner la même durée aux syllabes des deux voix superposées.
- La **technique du déchant, discantus** : écriture note contre note, selon deux procédés : *syllabe contre syllabe* (les deux voix suivent le rythme du texte), *mélisme contre mélisme*.

Ensuite vient l'époque de Notre-Dame, une première apogée dans l'histoire de la polyphonie. Son nom provient de l'école de chant de la cathédrale Notre-Dame de Paris et coïncide à peu près avec celle de la construction de la cathédrale. Même si la plupart des compositeurs restent anonymes, les noms de **Léonin** (vers 1180) et **Pérotin** (vers 1200) sont clairement cités.

Pendant l'époque de Notre-Dame, l'organum n'est plus seulement le principe de la polyphonie en général, mais aussi l'**adaptation du plain-chant**. L'organum de Léonin est à 2 v. Le plain-chant porte le nom de cantus ou ténor (d'abord teneur puis ténor) et la partie supérieure, *discantus* ou *duplum*. Pérotin fit passer la polyphonie à 2 v. aux organa à 3 et 4 v. Les voix sont appelées : tenor, duplum, triplum et quadruplum. De plus, toutes les voix sont dans le registre aigu des hommes et de fait, les voix se chevauchent et se croisent fréquemment à cause de l'ambitus restreint, aussi se distinguent-elles essentiellement par le rythme.

Une des nouveautés de l'époque Notre-Dame est le motet (ou *motetus*, petit mot) qui fit son apparition à la fin du XIII^e s. A l'origine, simple texte de commentaires spécifiques à la séance du jour, il devint au final un genre totalement indépendant qui sera développer dans l'époque suivante, l'*Ars Antiqua*.

Léonin (environ 1150-1210) fut l'un des principaux pionniers de la polyphonie de l'organum. Il fut notamment l'auteur du *Magnus Liber Organi* qu'employa plus tard Pérotin.

Pérotin (environ 1160-1230) fut tout comme Léonin, un des « fondateurs » de la musique polyphonique. Il fut maître de chapelle à Notre-Dame de Paris, et révisa notamment le *Magnus Liber Organi* de Léonin. Il fit progresser la polyphonie en composant des œuvres à 3 ou à 3 voix.

E. Le XIII^e siècle, l'Ars Antiqua

La période de l'*Ars Antiqua* s'étend plus ou moins entre 1240-1310. Le concept étant apparu par opposition à l'*Ars Nova* vers 1320. Aussi, il est difficile de déterminer avec précision le moment de passage entre les époques de Notre-Dame et l'*Ars Antiqua* et d'en marquer la frontière. De plus, les mêmes genres appartiennent aux deux époques et autant la notation que le rythme se développèrent beaucoup lors du XIII^e s. On pourrait être tenter de rattache l'*Ars Antiqua* à l'apparition de la notation mesurée et aux genres qui lui correspondent, et de la séparer de la période modale. Notons que les termes *Ars Antiqua* et *Ars Nova* se rapportent uniquement à la polyphonie.

Le **motet est le genre principal** de cette période. Il résulte d'ailleurs de l'adaptation de textes aux voix supérieures des clausules de l'époque de Notre-Dame. C'est donc le texte qui le caractérise puisque la musique existait déjà. Cela explique pourquoi le motet était important autant pour la littérature que pour la musique. **Initialement religieux** et en latin, chanté à l'église en fin d'office en tant qu'ornement, il devient bientôt français **puis profane** et de plus en plus chanté hors de l'église, et ce du fait qu'il n'était pas liturgique. Le motet était chanté par des solistes accompagnés par des instruments et était déterminé par le nombre des voix pourvues de texte. A noter que **chaque voix avait des textes différents**. La partie de ténor, elle, n'était jamais pourvue de texte ; ce qui permettait une exécution instrumentale de cette partie.

- **Motet simple à 2 voix**, ténor et duplum ou « motet » avec texte, latin ou français.
- **Motet double à 3 voix**, ténor, motetus (duplum) et triplum. Les voix supérieurs avaient 2 textes différents, ces derniers pouvaient être tout deux en latin ou en français, parfois un mélange des deux. Le triplum a toujours un texte plus long et est plus rapide que le duplum. Il s'agit du motet le plus répandu de l'époque.
- **Motet triple à 4 voix**, avec quadruplum. Chacune des voix supérieures a un texte différent en latin, français ou mélangé.

- **Motet-conduit, 3-4 voix**, ténor et voix supérieures avec le même texte ce qui introduit une certaine isorythmie (évolution des voix selon une même rythmique). Et contrairement au conduit, le texte du ténor est seulement indiqué, car il ne provient pas d'une chanson mais d'un mélisme de plain-chant.

Parmi les genres qui se sont perpétués durant l'*Ars Antiqua* :

- L'**organum** de l'époque de Notre-Dame est encore chanté mais la création s'essouffle
- Le **conduit** reste apprécié mais il est lentement mais sûrement supplanté par le motet. Parfois des conduits religieux ont des chansons profanes pour teneur, et inversement. Les *contrafacta* sont donc courantes.
- Le **hoquet** remonte à la période de Notre-Dame pour ce qui concerne sa technique, son emploi se développe
- Le **rondeau** passe à plusieurs voix et est considéré comme le précurseur de la chanson polyphonique.

Concernant le hoquet, il s'agit en quelque sorte d'un « **découpage de la voix** ». Les parties supérieures des organa des sections où les différentes voix, entrecoupées de pauses, alternent de telle sorte qu'il y en ait toujours une sur un silence quand l'autre chante, et inversement. Le changement se fait rapidement, d'une note à l'autre, d'où le nom de **hoquetus** ou hoquet. Les sections en hoquet demandent de la virtuosité et sont **très expressives**. C'est pourquoi on les trouve aux passages les plus importants. D'une technique, le hoquet est devenu un genre au cours du XIII^e s. Dans le manuscrit de Bamberg, on trouve des hoquets sans texte, visiblement conçus pour instruments.

Le premier théoricien de la **notation mesurée** fut Francon de Cologne. Il écrivit son traité vers 1280 dans lequel il désigne la **brève** comme une unité principale. Brève qui est aussi appelée battement ou **temps**. La brève vaut 3 **semi-brèves**, la **longue** vaut 3 brèves. La plus grande valeur est la double-longue (2 longues). Ce **système** est d'abord **ternaire** : les groupes de trois munis du symbole trinitaire sont parfaits, leur durée étant, spécialement celle de la longue, la perfection (*perfectio*).

Les **compositeurs** les plus importants de l'*Ars Antiqua* sont en autres :

- **Adam de la Halle**, également trouvère du XIII^e s., il étudia à Paris grâce à une bourse et décrocha le titre Maître ès Art.
- **Jean de l'Escurel**, trouvère parisien, son œuvre est considérée comme annonciatrice des innovations de l'*Ars Nova*. Elle est composée de rondeaux, ballades et virelais.
- **Francon de Cologne**, premier théoricien de la notation mesurée. Le système qu'il introduit sera utilisé jusqu'au XVI^e s.
- **Jacques de Liège**, auteur du *Speculum Musicae* en 7 livres, et défenseur de l'*Ars Antiqua*.

Les **principaux manuscrits** de l'époque sont :

- **Bamberg**, Nord de la France, 100 pièces (motets essentiellement, 1 motet à 4v.)
- **Burgos**, monastère de Las Huelgas, 186 pièces (organa, motets, conduits, etc.)
- **Montpellier**, environ 330 pièces (surtout des motets)
- **Turin**, Liège, 34 pièces (conduits, motets)

Les Codex d'Angleterre sont très semblables aux manuscrits continentaux de par leur contenu. On y

retrouve :

- **Gymels** (organum anglais) : le texte de la voix supérieure étant souvent syllabique et tropé (comme les premiers motets de Notre-Dame)
- **Motets** : la partie de ténor est plus libre, les voix supérieures sont accordées l'une à l'autre : rythme identique pour le même texte.
- **fragment de messe**
- **séquences**
- **chansons**
- **rondeaux**

Les notions de consonance en Angleterre sont différentes par le fait, qu'ils autorisent l'emploi de la **tierce et de la sixte**. Au XV^e s., les intervalles de tierce-sixte deviennent aussi à la mode sur le continent : c'est le *faux-bourdon*. La technique de faux-bourdon consiste à placer le duplum à la sixte supérieure (qui est une tierce inférieure montée d'une octave) et le triplum à la tierce inférieure.

Les instruments, surtout les vièles, pouvaient accompagner les parties vocales. Dans les motets, ils exécutaient aussi la partie de ténor. Il y avait aussi quelques pièces à 1 voix, représentant de la musique de danse, souvent improvisée à l'époque. On les appelle **ductia** ou **estampie**. De par la structure, ils ressemblent à la séquence.

F. Le XIV^e siècle, l'Ars Nova

L'époque de l'*Ars Nova* couvre 1320-1380. Cette dernière est spécifiquement française et a pour centre Paris. Le nom a été donné par un certain **Philippe de Vitry** (1291-1361 ; poète, musicien et homme politique, disciple de Pétrarque, évêque de Meaux à partir de 1351), ayant pour origine un de ses traités portant le nom d'*Ars Nova*. Lui critique la **sécularisation** du motet. (NdR, *sécularisation* : passage du sacré au profane, car « vivre dans le siècle » signifiait « vivre dans le profane »). Jacques de Liège entre dans la querelle de ce nouvel art, et rassemble toute la théorie musicale du Moyen Âge dans 7 volumes de son *Speculum Musicae*, défendant ardemment et adroitement l'*Ars Antiqua*. Pendant ce temps, **l'organum et le conduit disparaissent** tout comme l'Église s'affaiblit et la musique profane domine. D'Avignon, **le Pape Jean XXII condamne** en 1324-1325 **l'Ars Nova** dans sa bulle *Docta Sanctorum* (menace de punition si la nouvelle musique est interprétée à l'église). Ainsi, l'*Ars Nova* marque une **scission claire entre le religieux et le profane**. Cette époque va également apporter sa pierre à l'édifice de la notation musicale en précisant le système franconien (NdR, de Francon de Cologne). Au XIV^e s., la **bourgeoisie** apparaît comme l'embryon d'un **contre-pouvoir économique** à la féodalité avec l'apparition des corporations. Cependant, il reste encore une période de liberté, ces quelques jours de décalage entre les calendriers julien et grégorien (cf. *Carmina Burana*). Il commence à apparaître des œuvres satiriques qui critiquent le pouvoir en place (cf. *Roman de Fauvel*).

Le **motet** reste encore le maître genre de cette époque, surtout le motet double français. Le sujet est cette fois l'amour, la politique, la société, etc. Bien qu'il s'agisse d'un genre pour initiés, il est néanmoins une forme d'art reconnue. Les parties sont dorénavant mixtes : vocales-instrumentales :

- Le **triplum**, devient le cantus, registre de soprano, voix d'enfants et voix d'hommes aigües, rythme rapide
- Le **motetus**, voix principale à l'alto, mouvement plus fluide

- Le **ténor**, partie instrumentale de soutien en valeurs longues sur plusieurs mesures.

A côté du motet se développe les formes à refrain, repris sous la seule catégorie de **chanson** :

- La **ballade** a normalement 3 strophes avec refrain et une conclusion. La ballade est la forme de chanson la plus fréquente.
- Le **rondeau** est une forme monodique, avec refrain chanté par un chœur, sauf s'il est polyphonique. On y trouve des particularités telles que des jeux sur le canon, les nombres et la rime.
- Le **virelai** est plus rare que le rondeau et la ballade. Contrairement au rondeau et à la ballade, les vers sont ici de longueurs différentes.

Le **hoquet** est désormais plus fréquent dans son apparition qu'au XIII^e s. Cependant, il apparaît toujours à des endroits particuliers de la pièce, par exemple, à la fin des motets entre les différentes voix.

La **chasse** (ou *chace* ou encore *fuga*) est un canon à 3v. à l'unisson qui décrit un événement de la chasse ou du printemps.

De plus en plus de parties de l'ordinaire de la messe sont mises en musique selon divers procédés (Kyrie et Credo selon la composition sur plain-chant, Agnus Dei selon la composition du motet, et certains sous style de chansons). Les premiers cycles d'Ordinaires aussi sont des composition libres et pas encore des cycles complets. Il y a 2 exemples marquants :

- **messe de Tournai** : 3 voix, début du XIV^e s., provenant du manuscrit de Tournai, et de différentes époques : anciens rythmes modaux dans les compositions sur plain-chant, binaire nouveau, etc.
- **Messe de Guillaume de Machaut**, 4 voix, *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* et *Ite missa* (NdR, *sous-entendu Ite missa est*) sont en style de motet, *Gloria* et *Credo* en style de chanson.

L'**isorythmie** est une extension de l'isopériode : l'égalité s'étend des périodes aux valeurs même de leurs propres notes (NdR, *un exemple facile* : « *Au Clair de la lune* » est une *chanson isorythmique*). Ainsi, l'organisation du ténor avec la distinction du *color* (hauteur des sons) et du *talea* (durée des sons) s'est lentement étendue aux parties supérieures. Le motet isorythmique représente le summum de la structure rationnelle dans la musique de l'époque gothique.

La **notation mesuraliste** représente l'extension du système franconnien. Si le système de Francon proposait la semi-brève comme plus petite valeur, à présent, la plus petite valeur est la semi-minime qui vaut la moitié de la minime valant elle-même le tiers ou la moitié de la brève suivant le degré.

Ce système expose 4 degrés complets :

- mode maxime: rapport maxime-longue
- mode : rapport longue-brève
- temps : rapport brève-semi-brève
- prolation : rapport semi-brève-minime

Le nouveau système s'est doté aussi d'un système de couleurs et de mesures :

- Certaines notes sont colorisées en rouge, cela indique un changement de mesure provisoire.
- Des signes de mesure sont utilisés pour des passages plus long et surtout pour différencier les 4 combinaisons de temps et prolation.
 1. Temps parfait, prolation majeure : 9/8

2. Temps parfait, prolation mineure : 3/4
3. Temps imparfait, prolation majeure : 6/8
4. Temps imparfait, prolation mineure : 2/4

En général, lorsque le **temps** est parfait, cela indique qu'il y aura **3 temps par mesure**. La **prolation** indique la subdivision en croches de chaque temps, donc si majeure, il y aura **3 croches par temps**. En toute logique, 3 temps par mesure avec chaque temps divisé en trois, il s'agit d'un 9/8.

Guillaume de Machaut (vers 1300-1377) : secrétaire du duc de Luxembourg et roi de Bohême, il voyagea beaucoup à travers l'Europe. Il fut chanoine à Reims ; il composa une grande œuvre poétique à laquelle s'ajoutent 23 motets, 19 lais, 100 chansons et 1 messe. Il est notamment le premier à avoir écrit une messe complète à 4 voix.

Le **Trecento** italien apparaît peu après l'*Ars Nova* français et va le surpasser pour la verve (*NdR, la verve désigne une éloquence ou une chaleur de l'imagination chez l'artiste*) mélodique et la clarté de l'harmonie mais non pour la structure rationaliste et l'élaboration rythmique. La chanson polyphonique du Trecento fut cultivée par l'aristocratie dans le Nord de l'Italie d'abord puis surtout à Florence. Le Trecento connaît **trois générations** de compositeurs, respectivement de 1330-1350, 1350-1390 et 1390-1420. A partir de 1360 environ, on observe une **influence de l'Ars Nova** sur le Trecento. Sans doute cela est-il lié à la **domination de princes français** dans certaines villes et au **retour du Pape d'Avignon vers Rome** en 1377.

Les **principaux genres** du Trecento sont :

- La **caccia** traite de la chasse et d'autres scènes mouvementées où abondent les interjections.
- Le **lauda** : textes religieux (parlant du Christ ou de Marie) mais d'origines profanes et écrits en italien.
- La **ballata** : c'est la forme principale de la seconde génération. Elle apparut vers 1365 à 2 voix puis à 3 voix et supplanta le madrigal. La forme de la ballata peut correspondre à celui du virelai.
- Le **madrigal** : il s'agit d'une idylle pastorale parlant de l'amour par allusions ou bien avec un humour très cru, c'est aussi une satire ou une sentence.

Quelques compositeurs importants :

- **Jacopo da Bologna** : un des premiers représentant du Trecento, il est connu pour ses madrigaux et pour son style reconnaissable par ses mélodies douces et claires.
- **Francesco Landini** : il fut certainement le plus célèbre et le plus apprécié des compositeurs de la seconde génération du Trecento. Aveugle, il fut néanmoins poète, compositeur et organiste à la cathédrale de Florence.
- **Matteo da Perugia** : il fut le premier maître de chapelle de la cathédrale de Milan entre 1402-1407. Il composa une trentaine d'œuvres dans le style de l'*Ars Subtilior*. Les formes qu'il aborda sont notamment le virelai, la ballade et le rondeau.

Après la mort de Machaut qui porta l'*Ars Nova* à un sommet insurpassable, le manque d'impulsion nouvelle fait que les compositeurs poursuivent sur l'ancienne voie et l'*Ars Nova* « dégénère » vers l'*Ars Subtilior*, toujours plus complexe, plus raffiné, plus riche en nuances. Ce « style » ne subsistera pas longtemps étant donné que vers la fin du XIV^e s., la tendance est un retour vers la simplicité, vers l'euphonie dont les moteurs sont les laudas et les carols anglais.

Johannes Ciconia fut l'un des premiers *franco-flammand* qui vint en Italie. Mais il fut certainement celui qui fit une synthèse entre l'école française et italienne puisque d'origines liégeoises, il séjourna

en Italie où il fut chantre à la cathédrale de Padoue. Il fut de l'avis du retour vers la simplicité et l'euphonie. Son style d'écriture annonce le style des Pays-Bas.

G. La Renaissance (XV^e et XVI^e siècles)

Le point central de cette période est la musique polyphonique, portée à son sommet avec Roland de Lassus et Palestrina. La musique instrumentale acquiert une première indépendance. Originaire de la Bourgogne, le mouvement s'étendra en France jusqu'en Italie. Italie qui sera à la tête du mouvement au XVI^e siècle. C'est l'Angleterre avec John Dunstable et l'Italie à l'époque de Ciconia qui lanceront le mouvement.

Le concept de Renaissance fut employé par le peintre Vasari en 1550 et, il est désormais utilisé pour désigner la période de l'art du XV^e et XVI^e s. Renaissance signifie nouvelle naissance de l'homme basée sur la rencontre consciente avec l'Antiquité. A cette époque, l'homme s'intéresse à lui-même avec le concept de l'Humanisme (lancé par Érasme et Thomas More). C'est pendant cette période que Renaissance et Humanisme se rencontrent. A la découverte de l'homme s'ajoute également la découverte scientifique :

- En 1492, découverte de l'Amérique par C. Colomb, premier tour du monde par Magellan entre 1519-1521.
- Essor des sciences naturelles modernes avec entre autres Copernic, Galilée et Kepler.
- Invention de l'imprimerie par Gutenberg vers 1455 et de l'impression musicale par Hahn à Rome en 1476.

En même temps, l'idée que l'homme a de lui-même se reflète dans les **désordres religieux** et les **crises de foi**, les nombreux conciles du XV^e s. Mais aussi la **Réforme de Martin Luther** avec ses 95 Thèses demandant une relation plus directe avec Dieu, notamment par l'utilisation de sa propre langue, en l'occurrence, l'Allemand. Il prônera aussi la participation active du peuple lors des chants de l'Église, d'où l'**invention des chorals**, nouveau genre permettant au peuple de chanter avec les musiciens professionnels. Ensuite, la scission de la Réforme en luthériens, calvinistes et huguenots. Naît aussi l'anglicanisme pour permettre à Henri VIII de divorcer d'Isabelle d'Aragon.

Le plus célèbre des conciles fut celui de **Trente** qui durera de 1545 jusqu'à 1563, soit près de 20 ans. Il s'agit de la Contre-réforme catholique. Au terme, le concile **autoriserait les instruments** à l'Église et se rangerait pour une **musique plus simple et abordable** pour le peuple **au profit du texte religieux** qui devient **plus compréhensible**. Palestrina sera le musicien « officiel » du Pape.

Dans les autres arts, il y a une simplification des lignes, des formes et des proportions pour l'architecture ; recherche du naturel et la perspective en peinture ; création de formes libérées pour ce qui concerne la sculpture. La musique, elle, tend à « s'humaniser » par une série d'éléments :

- Le mélange des timbres cède le pas aux sonorités pleines.
- **La ligne mélodique donne naissance à l'accord** par superposition polyphonique, ce n'est plus l'empilement de lignes mélodiques uniquement pensées de façon contrapuntique, c'est à dire de manière horizontale.
- La composition successive des parties fait place à la conception simultanée.
- Les **accords s'enrichissent des tierces et des sixtes**.
- L'harmonie fonctionnelle à trois sons s'élabore.
- On prend une mélodie simple construite comme la respiration de l'homme pour idéal.

- On préfère une pulsation vivante au rythme compliqué du gothique.
- On délaisse les organisations compliquées du passé pour des formes et des proportions simples
- On **recherche le naturel** : la musique doit imiter la nature tandis que la musique vocale imite le texte, c'est à dire, en traduit l'expression et l'atmosphère.

En général, la musique tend à revenir vers une simplicité naturelle.

La Renaissance se divise en 5 générations de compositeurs :

- I. 1420-1460 : Dunstable, Dufay, Binchois
- II. 1460-1490 : Dufay, Ockeghem, Busnois
- III. 1490-1520 : Obrecht, Isaac, Josquin, Mouton
- IV. 1520-1560 : Willaert, Gombert, Clemens non Papa, Janequin
- V. 1560-1600 : A. Gabrieli, De Monte, Palestrina, Lassus, Victoria

Les principales **formes sacrées** de la Renaissance sont :

- Les **messes**. L'**ordinaire de la messe** est composé selon la technique de parodie, avec prédominance de la forme cyclique sur un *cantus firmus*. Les messes sont en général composées selon la technique du motet.
Le **propre de la messe**, composé aussi selon la technique du motet, est plus courante.
- Les **pièces liturgiques** : nombreux magnificat, hymnes et antiennes
- Les **motets** : textes surtout religieux, tirés de la Bible. Les rares motets profanes sont graves et solennels. La structure du motet se modifie : la pluralité des textes est abandonnée, de même que l'isorythmie. On recherche une **nouvelle organisation contrapuntique**, plus libre, fondée sur le procédé de l'imitation.

Le **procédé d'imitation continue** : une voix lance un thème qui est alors repris par les autres, sur une phrase du texte religieux. Ensuite, sur le prochain texte est introduit une nouvelle donnée, un nouveau thème, une nouvelle architecture imitative est alors lancée.

La **parodie** est une des caractéristiques de la Renaissance. Son principe consiste à **remplacer la ligne de plain-chant liturgique** au *cantus firmus* **par un thème d'une chanson profane**.

L'Homme armé fut la chanson la plus souvent parodiée. On se servait aussi de compositions polyphonique entières. Le concile de Trente s'éleva contre ce procédé.

Les principales **formes de profane** sont :

- La **chanson française** issue de la chanson polyphonique médiévale, son apogée est atteint au XVI^e s.
- Le **madrigal italien**. Il s'agit du genre le plus raffiné et le plus expressif du XVI^e s. Il est aussi un champ d'exploration musical vu que ses textes sont très contrastées puisque traitant de l'amour. (*cf. madrigalisme*)
- Le **tenorlied allemand**. C'est une forme à la fois instrumentale et vocale comme la chanson polyphonique avec *cantus firmus* (mélodie du lied) au ténor.

Les **formes populaires** sont la frottola italien (*style prédominant des chansons populaires italiennes, précurseur en une certaine mesure du madrigal*), le balletto, la villanelle (*en musique, il s'agit d'une ancienne danse rustique accompagnée de chant ainsi qu'une mélodie, un air*

d'instruments composé sur le modèle de cette danse) entre autres, de facture très verticale.

C'est aussi à la Renaissance que les instruments prennent une **importance nouvelle** et s'en suit une musique instrumentale plus riche. A cette époque, notamment grâce à la naissance de cette musique instrumentale spécifique, apparaissent les familles d'instruments et le développement de la basse qui aboutiront à des traités (Virdung et Praetorius sont à leur apogée).

L'Angleterre utilisa surtout la polyphonie dans le domaine religieux. Le motet isorythmique n'apparaît que rarement et la chanson polyphonique n'est pas adoptée. On préfère les formes anglaises plus simples. Le **carol** est l'une des spécificités de l'Angleterre. Issu du conduit au début du XV^e s., il s'agit de chants de Noël à 2-3 voix avec refrain. Dans l'ensemble, l'Angleterre se montre traditionnelle par rapport à l'*Ars Nova* française.

A l'époque de la Renaissance, la **cour de Bourgogne**, alors alliée à l'Angleterre, **est opposée au roi de France**. Cette alliance est à l'origine de la progression de la musique au cours de la Renaissance, notamment grâce à deux musiciens qui séjournèrent à la cour de Bourgogne alors : Lionel Power et John Dunstable. Coutume d'époque, la puissance d'un souverain se mesurait à son entourage d'artistes. C'est pour cela qu'il y a eu essor de l'art en général.

Les **musiciens sont souvent invités** par des puissants, ainsi ils voyagent beaucoup. Ils travaillent dans les chapelles des princes, rois et ducs... La plupart des **chapelles sont itinérantes** à l'époque : c'est à dire que la chapelle voyage avec leur commanditaire. C'est principalement grâce aux deux musiciens dont les noms ont été précités que la musique va entrer progressivement dans le style de la Renaissance. Ils font essentiellement de la musique sacrée et plus rarement du profane ou liturgiques.

John Dunstable (environ 1390-1453) était un compositeur anglais, chanoine et musicien du Duc de Bedford. Son séjour à la cour de Bourgogne lui permit d'échanger ses idées avec les idées continentales.

A la **chapelle de Bourgogne**, séjourne Robert Morton, également anglais, il fut chantre de cette chapelle appartenant au duc de Bourgogne. Mais aussi Gilles Binchois, célèbre pour ses œuvres profanes, chantant l'amour courtois. Ses chansons sont souvent mélancoliques. Il fut maître de chapelle de Philippe le Bon, et maître de la *chanson bourguignonne* (ballade, rondeau, virelai). Il ne choisit que les meilleurs poèmes pour faire ses chansons ; il est à remarquer que l'homme avait un certain goût pour les mélanges tout comme il était harpiste.

Guillaume Dufay marque les débuts de l'école « franco-flamande » en combinant avec adresse l'*Ars Nova* de Guillaume de Machaut, l'harmonie anglaise de Dunstable et la mélodie italienne. Il annonce aussi le madrigalisme et la musique de la Renaissance. Il acquit une grande renommée par la qualité de ses rondeaux et il utilisa des thèmes profanes pour certaines de ses messes.

L'apothéose du XV^e siècle est marquée par **Johannes Ockeghem**, compositeur franco-flamand. Il fut un des grands maîtres du canon et porta le procédé intellectuel de l'imitation à son apogée. Les thèmes sont lancés mais les reprises sont renversées, en miroir ou en miroir renversés. Les plans intellectuels sont de plus en plus complexes, au point que cela peut devenir des dérives intellectuelles ou des délires de composition. Il fit sa carrière en France, à la cour du duc de Bourbon, puis comme maître de chapelle du roi.

Au tournant du XV^e siècle, toute l'évolution se résume dans l'œuvre d'un seul homme. Une œuvre telle qu'elle est appelée de son vivant, *Ars Perfecta*. Cet homme se nomme Josquin des Prés (ou Desprez). D'origine picarde, ses œuvres sont l'aboutissement de l'évolution du siècle ; on retrouve dans sa musique une certaine expressivité, voire sensualité : des harmonies pleines, etc.

H. Renaissance – Musique sacrée

Franco-flamands

Cette période traitera la **musique de la Renaissance à partir de la 3^e période** de la musique franco-flamande avec des compositeurs comme J. Obrecht, **Josquin des Prés** et H. Isaac. Cette période marque son style par un **retour à une nouvelle simplicité**, à la clarté et à la netteté de l'écriture, liée avec beaucoup de douceur dans la sonorité. Ceci est obtenu grâce à de nombreuses cadences sur les mots importants pour le sens du texte, une conduite parallèle des voix avec des sonorités pleines et une mélodie plus simple et un rythme plus fluide.

Le principal compositeur de cette époque fut **Josquin des Prés** (1450-1521) qui travailla longtemps en Italie. Il porta la musique à un **sommet dans l'art d'exprimer et de traduire un texte**, tout en conservant une écriture claire et nette. Son œuvre se compose surtout de messes, de motets et de chansons.

Dans **ses messes**, il utilise encore le cantus firmus en longues notes tenues au ténor, mais il change fréquemment de place et passe aux différentes voix. Souvent, **le cantus firmus est traité en canon à 2 voix**, spécialement entre le soprano et le ténor. À côté, Josquin imagine aussi **des sections libres au contenu symbolique**. (Il compose ainsi un cantus firmus pour le duc de Ferrare en donnant à syllabe du nom « *Hercules Dux Ferrarie* » une note de la gamme ayant la même voyelle.) De plus, dans les messes, la **formation de cycle purement musical** prend de l'importance. Le cantus firmus commence le Kyrie de la messe sur un ut et dans le mode de do, et à chaque partie, il est monté d'un ton. Donc au Gloria, il commencera sur ré et le mode de ré. Il est à noter que Josquin conclut chacune de ces parties par une modulation qui conduit toujours au même mode, ici le dorien (mode de ré).

Les **motets** redeviennent plus nombreux, ils sont **religieux avec des textes tirés de la Bible et du propre**. Ils sont désormais en deux parties, *pars prima* et *secunda* souvent avec changement de mesure, avec ou sans cantus firmus.

Les motets tout comme les messes, et surtout dans les pièces libres sans cantus firmus, on retrouve usage de l'**imitation continue**. C'est-à-dire que l'on exploite un matériau thématique qui se répartit entre toutes les voix en imitation réciproque, souvent au début de différentes sections.

La musique du Renaissance se voit s'enrichir, par rapport à la musique du Moyen-Âge, d'une **véritable symbolique musicale**. Ainsi l'auditeur devait connaître la signification de ces symboles pour pouvoir les comprendre. (Utilisation de triolets dans le Credo pour symboliser la Trinité, et le troisième jour de la création)

Durant la 4^e période, les genres dominants dans la musique religieuse sont le motet qui reste le principal genre vocal, la messe, puis les hymnes, les lamentations, les magnificat, les passions, etc.

L'ancien **motet avec cantus firmus devient plus rare**. Le nouveau est composé librement. C'est le texte qui en détermine la structure ; il est mis en musique *section par section*. Chaque section a un nouveau motif en imitation à toutes les voix, de même que la **sonorité s'amplifie : la norme d'écriture passe à 5 et 6 voix**. Cette période recherchera **moins la limpidité musical pour plus développer les effets sonores ainsi que les conduites de voix**, plus imaginatifs. L'expression du texte passe désormais avant les préoccupations d'architecture purement musicale. Le « nouveau » motet devient plus grave et mystique, ce qui apparaît également dans la beauté de la ligne directrice à tous les niveaux.

Au niveau des messes, elles suivent le même art contrapuntique que les motets. Une nouvelle forme

fait une apparition plutôt bien appréciée : la **messe parodie**. Bien que le procédé est déjà connu auparavant, ce dernier procédé spécifique à la messe parodie est bien nouveau : il consiste à l'adoption d'une pièce polyphonique complète avec laquelle on se permet des variantes comme le rajout de voix, le fractionnement pour y insérer des passages libres, etc. Le procédé montre que les éléments profanes étaient utilisés pour la musique religieuses bien que le phénomène inverse n'ait jamais été observé. Le concile de Trente en interdit l'usage mais cela ne fut pas suivi d'effet.

Les compositeurs principaux de cette période sont Nicolas Gombert (1500-1560), Jacobus Clemens non Papa (1512-1555) et Adrien Willaert (1480-1562).

La 5^e période marque l'apogée de la polyphonie franco-flamande avec l'œuvre de Roland de Lassus. La musique poursuit sa servitude envers l'expression des images du texte et des sentiments qu'il contient.

Le **motet reste la forme principale**, en latin, souvent religieux, enchaînant des sections en imitation continue ; les parties de la messe ont aussi une structure de motet. Les voix, souvent 5-6, sont toutes sur le même modèle ; mais on remarque la **prédominance de la voix supérieure** tandis que la basse, soutien harmonique, procède par sauts cadentiels où s'affirment peut à peu les tonalités majeures et mineures. **L'équilibre des voix convient à merveille à l'exécution a cappella** bien que les **instruments soient souvent utilisés**. Enfin, on parvient à une synthèse entre la clarté dans l'œuvre de Josquin et les structures plus obscures à l'époque de Gombert.

Le **dynamisme de la musique profane pénètre l'art du contrepoint**, notamment par ses passages homophones et ses rythmes de danses. Inversement, la virtuosité de celui-ci dans la conduite des voix est devenue la base de toute musique savante.

Cette époque bien que marquant l'apogée des franco-flamands annoncent leur déclin aussi. Même si les maîtres franco-flamands sont encore demandés dans les cours européennes, on retrouve désormais des **compositeurs autochtones à leurs côtés**. Cette période sera aussi marquée par le Concile de Trente.

L'École Romaine

On reprend sous le nom d'École Romaine un **groupe de compositeurs qui furent actifs à la chapelle pontificale, au XVI^e s.**, et dont le principal représentant fut **Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)**.

Les **caractéristiques essentielles** de cette école sont une **prédominance de la musique sacrée**, une **synthèse entre la polyphonie franco-flamande et la mélodie italienne**, un style **purement a cappella**, une régularité rythmique ainsi que l'emploi du chant grégorien comme cantus firmus.

L'École Romaine **mit en pratique les décisions prises à la suite du Concile de Trente**, pour faire face à la Réforme de Luther. Ainsi, tout en autorisant la polyphonie (avec une grande précaution cependant), les exigences du concile étaient les suivantes :

- **compréhension du texte** : elle devait être obtenue par une déclamation de style homophonique, des parties comportant un texte dense, le style polyphonique étant utilisé seulement pour les passages comportant très peu de textes (sanctus, amen, etc.)
- **expression grave**, par opposition au style madrigalesque
- **rejet des cantus firmus profanes et de la parodie**, ce dernier point n'a qu'été très peu appliqué.

Ainsi, le style de Palestrina, appuyé par la Contre-Réforme, devint **l'incarnation du modèle de la**

musique catholique polyphonique. L'idéal que prône l'École Romaine séduit notamment l'Espagne qui reste un pays très pratiquant, ainsi on retrouve avant Palestrina, C. Moralès et après lui, Th. L. de Victoria et F. Guerrero. **Espagne** où l'on finit par trouver une « scission » des musiciens en **deux chapelles** : la *Capia Espagnola* et la *Capia Flamenca*, l'un composé des chantres et compositeurs locaux, l'autre des franco-flamands.

Il est à noter que les **instruments** ne sont pas officiellement interdits mais sont tout de même **déconseillés et limités dans l'usage** de ceux-ci. **On invente aussi le « madrigal spirituel »**, écrit sur des textes de la Bible. Ils représentent en quelque sorte, l'exutoire des compositeurs du Pape qui y trouvent un lieu de composition où ils peuvent satisfaire leurs désirs. **La musique de l'École Romaine** est une musique **austère mais noble, l'écriture y est « propre » et la dissonance est rare.** Il y a souvent reprise de thème de plain-chant ou invention du thème. Notons qu'il y a une **prédominance de l'accord parfait**, ce qui conduit à une certaine « euphonie ».

Venise

À l'École Romaine va s'opposer l'école de Venise, qui est à l'époque une république dirigée par un doge (*NdR : une des personnes les plus riches d'Europe*), **modèle d'une vision progressiste.** Il se développera à Venise un **style particulier reposant sur la polychoralité et le principe concertant.** On considère comme le **fondateur** de cette école, **Adrien Willaert.**

Au sein de l'école, les références à la musique profane sont autorisées, complexification de la polyphonie, usage des instruments et utilisation des lieux (Basilique de Venise). Cette basilique comportait 2 orgues, placés sur des tribunes situées face à face ce qui très tôt incitait au principe concertant.

La **polychoralité** est une technique ancienne qui remonte à l'exécution des psaumes. Ce fut Willaert qui perfectionna cette **technique de *coro spezzato*** (chœur brisé). La séparation des chœurs permit **d'ouvrir l'espace acoustique** et une distribution différente des chœurs et des instruments fit **découvrir des timbres nouveaux** et fut à l'origine du principe concertant de l'époque baroque. Il était désormais **possible d'appliquer des effets de nuances, par l'écho notamment**, auquel cas il était noté sur la partition, par des **masses sonores différentes, un, deux ou trois chœurs.** Ce déploiement dans l'espace d'une musique aux timbres somptueux correspondait aussi à l'exigence sans cesse croissante d'une musique fastueuse, puissamment expressive. Il y aussi une **apparition progressive d'œuvres concertantes purement instrumentales** et plutôt virtuoses écrites pour « chœurs d'instruments ».

Les compositeurs importants de cette école sont : Adrien Willaert (1480-1562), Cyprien de Rore (1516-1565) célèbre madrigaliste, Andrea Gabrieli (1510-1586) et Giovanni Gabrieli (1555-1612) neveu d'Andrea, il est le principal représentant de l'école vénitienne.

Allemagne catholique

Il s'agit essentiellement de l'Allemagne du Sud qui est restée catholique quand le Nord s'est converti au luthéranisme. D'abord marquée par les franco-flamands, la musique s'émancipera progressivement de cette domination comme un peu partout au même moment, des musiciens du crû formés par les maîtres franco-flamands siègent à leurs côtés puis annoncent discrètement leur déclin.

Roland de Lassus servit notamment sous les ducs de Bavière à Munich, reconnu en tant que « compositeur du siècle », prince des musiciens. Son œuvre est diversifiée et très riche car il composa presque dans tous les genres du XVI^e siècle.

Réforme de Luther

Avec la Réforme, Luther décide de **faire participer musicalement le peuple** en apportant un genre nouveau : **le choral**. Il décide aussi de conserver l'art de la musique savante. Désormais, le rite se fait dans la langue du peuple, le choral est chanté en Allemand à une voix pour l'assemblée ou à plusieurs voix pour la maîtrise. Le choral peut être composé à partir de thème de plain-chant, thèmes de chanson populaire, etc. Luther lui-même composa certains de ces chorals.

Les Huguenots en France

Les Huguenots sont les **calvinistes français**. Calvin décide de suivre l'idée de Luther dans la mesure où l'on fait chanter le peuple à l'église mais son avis sur la musique savante sera différente : il décide d'interdire son exécution et va même jusqu'à la destruction d'orgues. **Les calvinistes chanteront des psaumes**, chant simple à l'unisson ou à 4 voix, en français, écrits à partir des psaumes de la Bible, mis en musique. **Un recueil de psaumes porte le nom de psautier**. Il existe aussi des versions spirituelle de chansons existantes : il s'agit d'un texte à haute valeur spirituelle mis sur une chanson préexistante, d'où le nom « **chanson spirituelle** ». L'exécution de ce genre d'œuvre était plutôt privée.

Claude Goudimel mit en musique la traduction des Psaumes faite par Clément Marot notamment, ses productions sont empruntées par une pureté de l'harmonie.

L'Angleterre

L'Angleterre subit une **histoire perturbée** à cette époque où tantôt le catholicisme domine puis le protestantisme pour ensuite aboutir à l'anglicanisme et parfois encore, effectuer un nouveau cycle parmi ces trois religions.

Dans sa **branche catholique, la musique est en soi, pareille à celle des franco-flamands**. La première moitié sera couverte par le compositeur **John Taverner** et la seconde par **Thomas Tallis** et **William Byrd**, qui bien que catholiques, écrivirent aussi pour les offices anglicans.

Dans le cas de l'anglicanisme, l'Église d'Angleterre devient indépendante et le chef est le Roi ou la Reine d'Angleterre. L'anglais sera utilisé dans le cadre des offices sauf **quelques textes latins qui seront conservés comme le « Te Deum » et le « Magnificat »** qui seront toujours chantés en latin. Parmi les pièces destinées au culte anglican, il y a l'**anthem** qui représente l'équivalent du motet et le **cantique**, deux genres qui seront particulièrement appréciés.

Notons que la **musique catholique est très luxuriante, la musique protestante très simple** au contraire, parfois simplement des psaumes mis en musique. Cette musique est souvent au « service » des Rois et Reines d'Angleterre qui veulent montrer aussi leur puissance artistique et appuyer l'ampleur sonore du chœur plutôt que la rationalité d'architecture des franco-flamands.

I. Renaissance – Musique vocale profane

Italie

Parmi les divers **genres populaires** de la musique vocale, on retrouve **la frottola, la villanelle, des chants de carnaval, des moresques et le balletto**.

- **Le canto carnascialesco**, chanson de carnaval pour les mascarades et les cortèges florentins sous le règne fastueux de Laurent de Médicis, décédé en 1492. D'allure satiriques ou allégoriques, ces chansons sont à 3 ou 4 voix sont simples d'allure populaire. Elles sont

généralement homophones, avec prééminence de la voix supérieure et la forme est strophique.

- **La frottola**, il s'agit d'une chanson polyphonique, apparemment populaire, qui connut un grand succès dans les milieux aristocratiques et bourgeois. **L'amour est le principal thème** des poèmes et les différentes formes poétiques sont la *canzone*, l'ode, le sonnet, etc. La **frottola est à 4 voix** ; purement homophone à ses débuts, elle devient ensuite partiellement polyphonique. La **voix supérieure assoit une position dominante**, la basse sert de soutien harmonique et les autres voix ne sont que du « remplissage ». **L'harmonie est très simple**, parfois de simple cadence V-I ou même I-IV-V-I. La frottola sera **ensuite détrônée par la villanelle et le madrigal**.
- **La villanelle**, chanson strophique d'origine napolitaine. Comme le **balletto** qui lui apparenté, il s'agit d'une **chanson à danser**. Elle est **écrite à l'origine à 3 voix**, avec **prééminence de la voix supérieure** ; elle est de caractère homophone et présente volontiers des accords parfaits et des quintes parallèles d'allure populaires interdits en contrepoint strict. Par la suite, elle est écrite à 4 voix dans un style plus contrapuntique qui se rapproche du madrigal.
- **Le madrigal**, il apparut vers 1530 dans l'entourage du cardinal Pietro Bembo où l'on était à la recherche d'**un art plus raffiné** que celui de la frottola. L'idée était de créer **un genre dont la qualité musicale et littéraire serait aussi noble que la chanson française** à cette époque, dans une langue italienne véritable, porteuse de toute la substance expressive de la langue. On **utilisera donc des textes de Pétrarque** ou on en écrira dans cette lignée. On distingue 3 phases dans « l'histoire » du madrigal. Notons que ce madrigal de la Renaissance n'a rien à voir avec le madrigal du Trecento, d'un point de vue musical.

Le premier madrigal (1530-1550) : il est écrit à 4 voix, de style alternativement homophonique et polyphonique, souvent en mesure binaire. Dans cette première période, les compositeurs importants sont J. Arcadelt, A. Willaert, C. De Rore.

Le madrigal classique (1550-1580) : à présent à 5 voix (doublure du soprano ou du ténor pour amplifier la tessiture et enrichir l'harmonie), parfois 6, comme le motet d'époque. Par son art raffiné de l'expression, le madrigal se place alors au tout premier plan de l'esthétique de l'époque. Le madrigal classique revêt un caractère de musique descriptive : on dépeint le chant des oiseaux, les bruits des combats, etc. Les principaux compositeurs de ce madrigal sont Willaert, de Rore, de Monte, Palestrina dans ses madrigaux sacrés (cf. *supra*) et A. Gabrieli.

Le dernier madrigal (1580-1620) : le madrigal pousse encore plus loin cet art raffiné de l'expression qui donna naissance au mot **madrigalisme**. Cette forme devient un véritable « laboratoire » quant à l'expressivité du texte. On emploie le chromatisme, des lignes mélodiques descendantes pour signifier la tristesse et la peine, par exemple. Les compositeurs-clé de cette époque sont L. Marenzio (contemporain de de Wert), C. Gesualdo (prince de Venosa, légèrement dérangé sur le plan psychologique).

Parmi ces compositeurs, deux revêtissent une importance par leur œuvre annonciatrice du baroque : **Jacques de Wert** (1536-1596) qui combina la technique franco-flamande et le lyrisme italien dans des œuvres destinées à des solistes (1 chanteur par voix). Son œuvre représente une charnière avec le baroque. **Claudio Monteverdi** (1567-1643) assurera une certaine évolution des madrigaux dans l'expression des sentiments individuels par plusieurs personnes vers une monodie accompagnée. Invention de la basse continue avec des chiffres pour accompagner le soliste déclamant ses émotions. Il écrivit 8 livres de madrigaux où la basse continue apparaît progressivement.

Il est à noter que **l'organisation des voix-instruments est de moins en moins « importante »**. Il y a fréquemment intervention des instruments à la place des voix (jeu « colla parte », cf. *infra*), voix

accompagnées ou bien voix seule uniquement.

France

Au début du XVI^e siècle, la **chanson française est un genre central** en France et chez les franco-flamands. Elle est **écrite à 4 voix, dans le style du motet, avec mélodie principale au ténor**. Dans le courant de ce siècle, la chanson française se séparera en deux groupes : la **chanson parisienne** et l'**Académie de poésies et musiques**.

- **Chanson parisienne** : surtout homophone, de facture élégante, elle connaît un grand développement à partir de 1530 grâce à l'édition et aux nombreux arrangements pour luth. Dans le courant du siècle, la chanson française subit l'influence du madrigal (traduction expressive du texte, chromatisme). Notons que l'on peut parler de **chanson à programme** lorsque la traduction expressive du texte utilise énormément d'effets descriptifs, Clément Janequin en est un spécialiste. Les autres compositeurs sont T. Créquillon, R. De Lassus, C. Lejeune, etc.
- **Le vaudeville** apparaît dans la seconde moitié du siècle, il est le **précurseur de l'air de cour**. Simple, le vaudeville est de **structure strophique et de style harmonique**.
- **La chanson mesurée à l'antique** naît d'expériences influencées par l'humanisme sur des textes en vers mesuré de la Pléiade (l'Académie de Poésie et de Musique fondée par Antoine de Baïf en 1571). On recherche des formes d'art plus expressives dans les œuvres de l'Antiquité grecque. Il y a un intérêt nouveau pour la parole : c'est elle qui doit être porteuse de l'émotion et la musique doit être au service de la parole. De plus, on **utilise les accents toniques naturels de la langue** d'où l'ablation du système binaire et ternaire, vu qu'il y a une permanente alternance de ces deux systèmes. Claude Lejeune est spécialiste éminent de cette chanson.

L'apogée de la chanson française se clôt avec le XVI^e siècle. Ajoutons que la chanson française porte aussi le témoignage de la pratique alors courante de l'improvisation. Elle fut notamment beaucoup imitée, surtout aux Pays-Bas

Espagne

La musique polyphonique espagnole est représentée par une tradition propre qui, d'un point de vue stylistique, correspond à peu près aux villanelles et frottoles italiennes. **Les quelques genres sont les villancicos, ensaladas et les romances ou cancioneros**.

- **Le villancicos** traite de sujets populaires en une langue stylisée. Il en existe aussi sur des textes religieux et **correspond** dans ces cas là, **aux laudes italiennes et aux madrigaux spirituels**. Il s'agit alors du **point de vue du peuple sur un événement religieux** (genre hybride). C'est un genre qui est souvent chanté aux veillées de Noël, etc. Il s'agit donc de paraliturgie.
- **Les ensaladas**, comme le nom l'indique, il s'agit de « **salades musicales** », **soit des mélanges**. Les ensaladas sont écrites à partir de **différentes sources textuelles et/ou musicales pour raconter un épisode de la vie populaire**. Il s'agit d'un melting-pot de profane, sacré, dramaturgie, etc. Mathéo Flecha fut un spécialiste de ce genre.

Allemagne

En Allemagne, **les deux genres qui se développent sont le tenorlied et le lied polyphonique**.

- **Le tenorlied**, sa forme la plus typique est à 4 voix. A l'origine monodique avec accompagnement instrumental, il se développe ensuite en polyphonie a capella. La mélodie est au ténor, la voix supérieure est rapidement bien agencée. D'ailleurs, le texte n'est qu'imprimé qu'à la voix de ténor, ce qui sous-entend que les autres voix sont jouées par des instruments tandis que seul le ténor chante. Le principal compositeur de cette époque est Heinrich Isaac.
- **Le lied polyphonique** apparaît au XVI^e siècle pour doucement supplanter le lied polyphonique sur cantus firmus préexistant. Ce nouveau lied est très influencé par la villanelle et le madrigal. Toutes les voix sont composées cette fois-ci et les lieder sont strophiques ou de forme libre, également avec figuralisme (*NdR* : traduction musicale des idées ou images du texte), chromatisme et rythmes de danse. Parmi les noms à citer, Johannes Eccard, Jacob Regnart, Roland de Lassus, etc.

Les thèmes de composition sont souvent l'amour, les chansons à boire, les éloges à la nature, etc.

Angleterre

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'art profane se développe et la musique anglaise parvient finalement à son apogée de 1590 à 1620 sous le règne d'Élisabeth I^{re} et à l'époque de Shakespeare. D'abord dans un style polyphonique et **très francophile au départ**, la musique profane anglaise va s'enrichir par **l'importation de certains genres comme le madrigal, les canzonettes, les ballets**, etc. Mais aussi par le **développement de ses propres genres** : le song, l'ayre et la musique de virginal (cf. *infra*).

- **Le madrigal**, d'abord simple traduction des madrigaux italiens, Thomas Morley fut le premier à publier des madrigaux purement anglais, en 1594. Ces derniers sont moins travaillés que leur modèle italien avec un texte plus simple, une harmonie plus dépouillée et une mélodie plus naturelle. **Usage notamment des « falalas »**, syllabes utilisées pour combler le vide vocal en fin s'il reste encore de la musique instrumentale.
- **Les ayres ou lute song**, typiquement anglais, ces derniers désignent des **airs accompagnés au luth** comme en Espagne et en France, avec les airs de cour. Le recueil le plus connu est *Songes or Ayres* de J. Dowland. Les ayres, par leur mélodie simple proche du texte et leur rythmique naturelle, sont l'un des sommets de la musique anglaise. Les principaux compositeurs de cette musique sont : William Byrd (1542-1623), Thomas Morley (1557-1623), John Dowland (1562-1625), Thomas Weekles (1570/80-1623), Orlando Gibbons (1538-1625), etc.

J. Renaissance – Musique instrumentale

Jusqu'à l'époque baroque, la **musique instrumentale était largement improvisée**. Elle n'était pas non plus autonome et accompagnait généralement le chant ou la danse ; et ce, pour le cas du chant, même à l'église. On parlait alors d'**un jeu « colla parte »**, qui consistait à faire doubler des voix par des instruments de même tessiture, voire le remplacement de certaines voix par des instruments. Mais il est à noter qu'il n'y a pas de « matériel d'orchestre » proprement dit, il n'y a aucune partie instrumentale conçue indépendamment du reste.

C'est seulement à partir du XVI^e siècle que se développa une musique instrumentale autonome, grâce à **l'adaptation des formes et des procédés de la musique vocale** (chœur d'instruments, par exemple) : ainsi apparurent les **premiers ricercari**, forme purement instrumentale, élaborée et noble, **sans référence aucune ou à la danse ou au chant**. Signalons que les imprimeurs étaient généralement mieux connus que les compositeurs eux-mêmes qui laissaient parfois des œuvres

anonymes. Ceci touche essentiellement (uniquement ?) la musique de danse. Il est à remarquer que même si des **partitions** commençaient à exister, elles ne servaient en général que d'**aide-mémoire** : la **majeure partie reste improvisée, ornementée au goût et au gré de l'exécutant** comme dit plus loin.

Les **premières musiques instrumentales furent généralement des transcriptions et des arrangements d'œuvres vocales**. Notons au passage que l'Italie se place au premier plan notamment par ses organistes et musiciens de Venise, à St-Marc, et par les formes suivantes qu'ils y cultivaient :

- **Le thème et variations** : c'est l'habitude d'ornementer les chants en les jouant sur l'instrument qui amènera à la rédaction de recueils d'ornementations différentes sur un même chant. Cette forme sera surtout cultivée en Espagne et en Angleterre.
- **Le prélude** : découlant également d'une certaine habitude à préluder en improvisant librement, sans thème ni mesure, on rédigera des recueils de préludes conservant plus ou moins ce caractère libre. Au fil de son développement, **le genre deviendra un style instrumental athématique de caractère improvisé** à base de gammes, d'arpèges, etc. qui deviendra de plus en plus brillant et virtuose pour finalement aboutir à la **toccata**, qui découle du mot « toucher » le clavier, *toccare*.
- **Le ricercar** : son **lieu de naissance est probablement Venise** comme précité, créé par des maîtres comme Willaert et Gabrieli. De forme libre au départ, il devient dans le courant de la seconde moitié du XVI^e siècle, **polyphonique et prend un style proche du motet** : suite de sections, chacune traitant un « thème » différent en style imitatif ; **le ricercar peut être assimilé à un ancêtre et précurseur de la fugue**. Il est connu en France sous le nom de *fantaisie* et en Angleterre, tantôt sous son nom français *fantaisie* ou son nom anglais, *fancy*.
- **La canzone** : il s'agit d'une transcription de chanson à l'origine mais il devient vers le milieu du XVI^e siècle un genre instrumental indépendant.
- **La sonate** : elle apparaît vers la fin du XVI^e siècle à Venise, il s'agit d'une pièce destinée à faire sonner les instruments, assez souvent les vents, par analogie avec la toccata pour les claviers.

Les **réductions et transcriptions d'œuvres vocales sont effectuées au moyen de tablatures** dont l'usage et l'écriture variait selon les instruments. Les tablatures pour claviers et orgues ont été fait en majorité par C. Merula (Merulo ?), A. Willaert, G. Gabrieli, etc. Les tablatures pour orgue sont des tableaux dans lesquels la notation des différentes voix s'effectue à l'aide de lettres et de chiffres. Leur notation diffère selon les pays et les époques. Il en va de même avec les tablatures pour luth qui représentent une notation de doigté, et comme pour les claviers et l'orgue, les tablatures varient selon les lieux et le temps. De plus, ces **tablatures sont sujets à l'interprétation de l'exécutant de par leur imprécision notable**. Parmi les compositeurs utilisateurs de ces tablatures de luth : Milano, J. Dowland, Le Roy, de Narvaez, etc.

En Angleterre, le **virginal revêt une importance considérable dans la musique anglaise**. Sa période de gloire débute à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e. Cette période succède à une tradition anglaise de la musique d'orgue, influencée au cours de la seconde moitié du XVI^e par l'Italie et l'Espagne. La principale source de musique pour virginal nous vient du *Fitzwillian Virginal Book*, manuscrit datant du début du XVII^e, contenant près de 250 pièces écrites entre 1570 et 1625.

Dans le **répertoire pour virginal**, on retrouve les **même termes qu'en Italie et ailleurs** : des préludes, des fantaisies, des danses, des variations sur basse obstinée (appelée *ground*, localement), des pièces descriptives aussi, etc. Les compositeurs pour virginal sont en général aussi connus pour

leurs œuvres d'orgue et leurs musiques vocales : John Bull, William Byrd, Thomas Morley, etc.

Outre ce répertoire pour instrument seul qui commence à se développer, existe simultanément la **musique instrumentale d'ensemble**. Cette formation avait déjà été créée par l'École vénitienne dans son évolution à partir du jeu « colla parte » vers son émancipation progressive. On retrouve des **compositions purement instrumentales portant les noms vagues et imprécis tels que sonata, symphonia**, etc. Ce n'est que vers la fin du XVI^e siècle que parurent les premiers recueils de musique d'ensemble, parmi lesquels les **Sacrae symphoniae de G. Gabrieli dans lesquels on peut retrouver des indications d'instrumentation**. Une des sonates a notamment été écrite pour 2 chœurs, l'un aigu, l'autre grave, avec alternance de nuance *p/f*. On peut y voir la naissance d'un esprit musical qui dominera toute l'époque baroque : l'esprit concertant.

En Angleterre apparaissent au XVI^e siècle d'innombrables fantaisies *In nomine* (composition instrumentale dans un style proche du motet sur le c.f. de *In nomine* de J. Taverner). Ces œuvres étaient exécutées par des **ensembles portant le nom de Consort**. On parle d'un **full consort** ou d'un *whole consort*, dans le cas d'un **ensemble d'une même famille d'instruments**. Le terme **broken consort** désigne alors, un **ensemble fait de différentes familles d'instruments**, par exemple des vents, des cordes et éventuellement des voix. Il existe aussi des pièces portant le nom de **consort song**, désignant dans ces cas, une **voix accompagnée par un ensemble**. Il existe aussi parmi les *full consort*, des *fancies* (fantaisies) pour quatuor de violes ; ces pièces ont une structure proche de celle d'un motet par l'alternance de sections contrastées, par exemple. L'égalité entre les instruments, telle qu'elle est retrouvée dans le quatuor classique, apparaît très tôt aussi.

La Renaissance a pour **grandes lignes directrices** : l'essor instrumental comme décrit ci-dessus, une tendance, en chant, vers la **voix seule accompagnée par un instrument polyphonique** capable de restituer l'harmonie par tablatures et **proto-basse continue**, l'**expressivité** toujours plus recherchée, et les **premiers principes concertants** amenant à l'époque baroque.

K. La musique baroque – Les origines

Notons d'emblée que si le terme « baroque » est bien utilisé pour la musique dans la terminologie allemande et anglo-saxonne, le français emploie plutôt l'expression « l'ère de la basse continue », le baroque étant réservé aux arts plastiques.

La **période baroque s'étend de 1600 jusqu'à 1750**, des premières grandes œuvres de style baroque jusqu'à la mort de Jean-Sébastien Bach. L'étendue de ce siècle et demi se divisera en deux parties pour le baroque :

- **1600-1680** : Il s'agit de la **mise au point**, des essais nouveaux, de la création de genres, pièces, formes, etc.
- **1680-1750** : Il s'agit de la **thésaurisation**, la consolidation de ce qui fut créé durant la période précédente.

L'époque baroque rassemble sous son égide les compositeurs par la **tonalité et la musique baroque sera d'ailleurs exclusivement tonale**. Il y a aussi un certain formalisme et surtout **l'utilisation de la basse continue**, technique employée à l'unanimité. Cette période est aussi l'aboutissement de l'évolution de fond de la Renaissance : réduction des grandes polyphonies à une monodie accompagnée, le reste de l'harmonie étant recrée par cette basse continue. (cf *Lute song, tablatures supra*)

Parmi les nouveaux genres créés, il y a pour la voix : l'opéra, l'oratorio et la cantate ; pour les instruments et orchestres : la sonate, le concerto, le concerto grosso et la suite.

C'est à la fin du XVI^e siècle que **l'évolution est enclenchée avec les Cénacles florentins** (Camerata Fiorentina). Ces derniers s'efforcent de **retrouver le « merveilleux effet » de la musique antique**, en particulier dans ce **principe de la voix accompagné par la cithare**. Ils se tiennent de 1577 à 1592, et sont **composés de toute sorte d'intellectuels passionnés** par tous les domaines de la connaissance qui se réunissent chez le comte Bardi dans un premier temps puis chez le comte Corsi. **La thèse** qui les poussait à se rassembler **était : « comment faire évoluer l'art ? »**. Ainsi, ce cercle d'initiés se préoccupent essentiellement de réformer la musique : de leur point de vue, **seules des compositions monodiques sont susceptibles de traduire la vérité expressive des sentiments soutenus par un texte**.

Les **origines de l'opéra** trouvent leur source dans cette **volonté d'associer la musique et la dramaturgie** tout en donnant une expressivité (madrigalisme) maximale par des figures de rhétorique basées sur le texte. L'opéra reprend divers styles créés auparavant :

- le **style représentatif** des passions humaines, **élément constitutif de l'opéra** (*Stile rappresentativo*) et destiné à traduire une action en musique.
- le **style récitatif**, **moyen technique permettant une certaine narration d'une intrigue sur un fond sonore musical**. Il s'agit d'un **juste milieu entre la déclamation** de la tragédie et le **dessin musical** qui obéit aux lois du discours parlé et non celles du discours musical. Le récitatif est le **véhicule de l'information** et cherche à résoudre le problème du « parler en musique ». Des chœurs s'y ajoutent parfois, en imitation des modèles antiques.
- le **style aria**, c'est un **style montrant la beauté de la musique** mais qui au contraire du récitatif, pêche sur la qualité de la compréhension du texte. **L'opéra se basera sur cette dualité récit-air**. *L'Aria da capo* est une forme qui permet à l'interprète de montrer sa verve créative en trois mouvements : A-B-A', où A et B sont très contrastés et un A', reprise du premier thème, où l'interprète ornemente la musique par des vocalises impressionnantes.

Dans les genres, **l'intermède fut certainement l'un des prédécesseurs immédiats de l'opéra**. Donnés entre les actes d'un spectacle de cour, ils sont bâtis sur un thème indépendant et font appel aux décors, à la pantomime (*NdR, art de l'expression gestuelle, sans parole*), à la parole et à la musique (danses, solos, chœurs, en particuliers madrigaux). Dans les spectacles de cour, spectacle d'un seul tenant avec une seule histoire, on retrouve **la pastorale, opéra de la *secunda prattica*** (par opposition à la *prima prattica*, qui continue d'utiliser l'ancienne polyphonie contrapuntique), **exclusivement basé sur le style recitativo**. Il s'agit d'une œuvre monochrome par les moyens utilisés : chanteurs et basse continue seulement.

Quant au chant, **l'art vocal semble être le meilleur moyen de traduire des sentiments et sa passion**. Et suivant la généralité de l'évolution d'écriture et les idées novatrices de la Camerata notamment, le **domaine vocal réduit considérablement sa production de polyphonie pour plutôt privilégier une voix soliste accompagnée par un instrument polyphonique réalisant une basse continue** pour rendre l'harmonie sous-entendue. Cette harmonie qui doit servir de support au chant, comme cela fut durant l'Antiquité grecque.

L'opéra est né à Florence dans les alentours de 1600 bien que drame et musique se soient déjà associés sous d'autres noms auparavant. Les **sujets sont souvent tirés de pastorales ou de la mythologie**. On y goûte les passions fortes, les prodiges, les surprises. Ces pièces, avant de revêtir le nom d'opéra vers 1600, se nommaient entre autre *favola pastorale, dramma per musica*.

Claudio Monteverdi (1567-1643) est le successeur direct des intellectuels de la Camerata et le premier grand maître de l'opéra. Il marque la charnière entre l'époque de la Renaissance et de l'ère de la basse continue, **il oppose ainsi à la *prima prattica* de Palestrina, la *seconda prattica*, c'est-à-dire le style concertant** avec une ou plusieurs voix solistes accompagnées par la basse continue. **Son œuvre comporte beaucoup de dissonances qu'il traite avec liberté**, supprimant leur préparation notamment, **pour en faire un usage poétique**, dramatique et théâtral. **Dans l'écriture, il se permet une grande liberté en vue de renforcer l'expression des sentiments et la peinture sonore dans l'exploitation d'un texte**. La musique rend compte de la forme du texte, texte poétique qui régit d'ailleurs la musique.

La vérité dramatique des passions humaines est exprimée avec une science musicale inégalée par une palette sonore qui sait évoquer toute sorte de sentiments. Le mélange entre tragique et comique est l'une des caractéristiques majeures de cet opéra vénitien, proposé au public à partir de 1637. **La structure formelle de ces œuvres n'est pas encore fixée définitivement** conservant un côté spontané en s'adaptant sans cesse aux inflexions du texte poétique, parfois dans une sorte d'apparent « désordre » savoureux. **L'*Orfeo* donné en 1607 pour l'anniversaire de F. Gonzague est la première partition d'opéra à avoir survécu, avec une riche instrumentation destinée à caractériser les personnages et les situations**. 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.

Il sera le **premier à synthétiser tous les moyens, styles, éléments d'expression avec, notamment, les couleurs des instruments**.

L. L'opéra

Venise

L'opéra vénitien comporte toutes les nuances de *recitativo secco*, des *recitativi accompagnati* et *ariosi* dramatiques et lyriques, des *arie* de différentes sortes : avec accompagnement de clavecin, d'orchestre, souvent avec instruments concertants, ou avec de structures purement musicales, comme la *basso ostinato* (basse obstinée). Ajoutons que **le récitatif tend à ne devenir que l'introduction de l'aria qui prend beaucoup plus d'ampleur**.

Les **chœurs et les ballets sont presque totalement absents pour des raisons financières** ; en cas de besoin on faisait appel à des figurants. Et les poly-instrumentistes étaient davantage pris que les mono-instrumentistes pour ces mêmes raisons de budget limité.

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 du récitatif, l'autre pour le maître de chapelle pour diriger les chanteurs. Notons qu'il n'existe pas encore de notion de « chef d'orchestre », c'est le premier violon qui a la charge de l'orchestre.

En dépit des fonds limités, **on ne lésinait pas sur les effets visuels** (costumes, etc.) et les musiciens. D'ailleurs **les sujets, mythologique, historique, toujours héroïque, conduisaient à une action scénique de caractère dramatique, pictural et animé** (accumulation de batailles, naufrages, miracles, etc.). **Divers styles musicaux servent par ailleurs à donner un rang aux personnages sur scène** : le *bel canto* orné reste, par exemple, l'apanage des dieux et des nobles.

Par ailleurs, **l'action dramatique n'est plus confinée au récitatif seul mais progresse aussi dans les airs, duos et ensembles**. Il en va de même pour la dimension comique car **l'opéra vénitien a toujours gardé un caractère bouffe**.

Il est à noter que **c'est à Venise en 1637 que commence l'ouverture de l'opéra au grand public** avec la disposition caractéristique :

- Les loges, réservées à l'aristocratie et à la bourgeoisie.
- Le parterre, sans sièges au départ, dont les places sont vendues à tous.
- L'orchestre, 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 bien éclairées.

Ce fut **Francesco Cavalli (1602-1676) qui succéda officiellement à Monteverdi à Venise**. Ce dernier, considéré comme le **père du *bel canto***, évolua vers **un style plus brillant et extérieur**. Comme dit plus haut, **l'aria prend de plus en plus d'importance et les ornements et autres vocalises pour les chanteurs solistes sont de plus en plus nombreux**. Le récitatif, jadis omniprésent n'est désormais plus que la brève introduction de l'aria.

Rome

En 1620, une grande famille mécène, les Barberini, fit construire un théâtre permanent à Rome. Le succès de l'opéra florentin poussa cet établissement à passer à la vitesse supérieure en programmant un répertoire courant et non plus occasionnel. De plus, **les moyens financiers aidant, la mise en scène est somptueuse, les scènes sont bien équipées avec des ensembles décoratifs et des chœurs importants** pour un public aristocratique exigeant souhaitant se divertir. **Les choix des sujets restent aristocratiques et mythologiques et les techniques utilisées restent globalement les mêmes que l'opéra vénitien**.

Notons sur le plan musical, **vers 1640, la scission du récit et de l'air en deux styles bien différents** alors jusque là, juxtaposés au cours d'un même morceau. Les arias, ainsi débarrassés du récitatif, purent se développer librement tandis que le récit, déchargé des éléments lyriques, s'allégeait. **Vers la même époque est apparu le *recitativo secco*, sorte de commentaire chanté, ponctué par quelques accords au luth, au clavecin ou bien à l'orgue**.

Rome sera par après le lieu de développement des opéras spirituels, de l'oratorio et plus tard, des *opera buffa*. Parmi les compositeurs, Stefano Landi (1586-1639) ou encore Luigi Rossi (1598-1653).

Naples

L'opéra dit napolitain est très influent à partir du XVIII^e siècle et déjà vers 1680. Ses liens avec Rome sont étroits : **Naples, tout comme Rome, aime une partie orchestrale riche et soignée.**

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. **L'action scénique est aussi animée que possible et répartie le plus souvent trois actes, avec entre 12 et 16 décors réutilisables.** 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. **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 fait sa grande entrée à l'opéra.** Les castrats unissent la pureté d'une voix de garçon à la puissance d'une voix adulte. Véritables étoiles, les castrats chantent les rôles de héros et de femmes. **L'idéal stylistique est le bel canto empli d'expression, de virtuosité, de raffinement vocal.** À cet idéal correspond le style noble et exigeant de l'*aria da capo* où dans la reprise, le chanteur peut briller grâce à ses ornements improvisés, ses coloratures, ses cadences, tous éléments rarement notés dans la partition.

Ce sera **Alessandro Scarlatti (1659-1725) qui introduisit l'alternance régulière entre récitatifs et arias et généralisa pour ceux-ci la forme da capo** qui après lui deviendra conventionnelle pour tous les compositeurs. **Il fixe également le modèle de l'ouverture à l'italienne ou sinfonia, vif-vif** (en général un *allegro* puis un *adagio* central de repos et enfin un second *allegro* final) qui est en fait la **forme primitive de la future symphonie pour orchestre.**

Durant le passage du siècle, l'opéra napolitain devient « sérieux » sous l'influence du classicisme français. Il est alors **plus simple, plus stylisé, avec moins de scènes comiques.** Dans cet opéra seria, c'est **le chant qui est au premier plan**, en particulier avec de nombreux airs qui interrompent l'action pour se faire l'expression d'une passion donnée. **L'opéra se standardise à une ouverture par une sinfonia suivit par 3 actes entrecoupés par récitatifs-airs dont la différence est très marquée.**

Du « désordre savoureux », on évolue donc ici vers un genre beaucoup plus lisible et codifié, plus virtuose mais aussi moins souple et moins spontané, plus stéréotypé.

C'est **cet opéra « napolitain » qui va dominer l'Europe musicale** (dans le genre « sérieux ») dès le tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, et au moins jusqu'aux années 1760/1770.

Opera buffa

Depuis 1630, **l'opéra vénitien comporte des scènes comiques qui font appel au parlando, aux chansons légères et aux parodies.** Vers 1700, les *opera buffa* sont séparé de l'*opera seria*, après quoi elles trouvent leur place, comme autrefois, dans l'*intermezzo* (à l'origine, un intermède placé entre les 3 actes d'un opera seria) et la *commedia in musica*. **Les personnages sont issus de la commedia dell'arte.** 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*. **Les grands compositeurs de l'opera buffa seront les classiques.**

France

A la fin du XVI^e siècle, on cherche à **créer un genre nouveau à l'imitation du théâtre antique, et qui engloberait tous les arts** : la musique, la poésie, la danse, l'architecture, la peinture et les costumes. Avec la création en 1570 de l'Académie de poésie et de musique, est **créée une nouvelle forme : le ballet de cour.** Contrairement à l'Italie, **la France recherche plutôt des mélodies coulantes et plaisantes plutôt que des effets saisissants, on préfère l'atmosphère intime aux**

grandes déclamations du théâtre, ainsi le luth demeure l'instrument favori, le Roi Louis XII en jouait.

Dans ce ballet sont réunis une action poétique, des danses, de somptueux costumes, des décors et de la musique : chants, récits, et musique instrumentale. Les **sujets, très allégoriques, sont empruntés à la mythologie**. D'abord exécuté par la cour elle-même, puis par des danseurs professionnels, **le ballet français demeurera l'une des caractéristiques de l'opéra français**. Parmi ces ballets, **il existe aussi des ballets champêtres, dans un esprit plus pastoral avec des bergers et bergères « idéalisés », vecteurs d'histoire d'amour**. À l'origine, **pièce de théâtre parlé, mis en musique par la suite**, vers le milieu du XVII^e avec toujours cette primauté du **texte de l'idéal baroque** (la musique doit s'inspirer du texte).

La **tragédie lyrique**, ou tragédie en musique, sous l'influence de la tragédie classique de Corneille et de Racine, et à l'image de la tragédie antique, **comporte 5 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**, lequel emploie :

- **L'ouverture à la française**, exacte contraire de l'ouverture à l'italienne, **lent-vif-lent**
- **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. **Lully le crée plus chantant, moins tranchant par rapport aux airs**. Ce récitatif permet une déclamation rapide, facilite la compréhension du drame et son efficacité. Il y a alors une véritable « interprétation » de ce rôle de récitant.
- **Des ensembles**
- **Des chœurs**, souvent à 3 voix
- **L'air, souvent avec un refrain entre les strophes, mélodie syllabique, sans coloratures**. Ils font le plus souvent appel à des rythmes et structures de danses. Il n'y a que **peu ou pas de vocalises**, un **respect du sens du texte** très important, une **relative facilité d'exécution mais un chant toujours richement orné**.
- Les **ballets, danses, écrits pour orchestre à 5 parties**, élaborées. Concernant, l'orchestre, Lully étoffe l'orchestre jusqu'à 50 archets, 6 flûtes, 4 hautbois, 8 ou 9 trompettes, trombones et timbales. Il divise aussi les pupitres par groupes qu'il fait alterner et dialoguer.
- **Des pièces instrumentales « à programme »**

Les airs et les récitatifs dans la tragédie sont moins différenciés que dans l'opéra italien, ce qui **permet un passage plus naturel et fluide de l'un vers l'autre**. Leur répartition plus rationnelle engendre une unité qui fit le succès des tragédies de Lully auprès du peuple. 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.

À la fin du XVII^e siècle, et encore au XVIII^e, **cette vogue du ballet se matérialise dans** une autre forme de spectacle, plus complet et plus ambitieux : **l'opéra-ballet qui combine l'ancien ballet de cour et des divertissements**. Il s'agit de **spectacles luxueux et colorés**, destinés à remplir toute une soirée.

Les Actes (« entrées ») sont chacun construits sur une action succincte, indépendante l'une de

l'autre et laissant la part belle aux airs, aux ensembles, aux chœurs et aux danses. Un thème commun, parfois très vague (les saisons, les âges, les éléments), **donne un semblant d'unité** à l'ensemble de l'opéra-ballet, mais **généralement sans réelle trame dramatique**. Les sujets sont plus légers que ceux traités dans la tragédie en musique.

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 et des ensembles**. Moins il y a de musique, et plus la comédie-ballet se rapproche de la comédie ordinaire avec danses et chansons.

Jean-Baptiste Lully, né Giambattista Lulli, (1632-1687) à Florence, arrivé à Paris en 1646, violoniste, en 1653, **compositeur de la cour, 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. Par le privilège royal que Louis XIV lui avait accordé, il bénéficiait d'une presque totale exclusivité, bien qu'il y eut de très rares confrontations avec son plus illustre contemporain, Marc-Antoine Charpentier.

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) est un **contemporain de Lully et fut par moment son « concurrent » musical** quand il parvenait à faire présenter certaines partitions à Versailles.

Allemagne

Dans le domaine de la musique dramatique, l'Allemagne accuse un grand retard probablement attribuable à la Guerre de Trente Ans (1618-1648) qui opposa les Princes allemands protestants à l'autorité impériale catholique.

L'art italien s'infiltré dans les pays germaniques et l'aristocratie s'éprend de l'opéra italien. Tout se chante en italien à Vienne, Munich, Dresde et Prague. Les musiciens allemands vont se perfectionner en Italie, des Théâtres de Cour d'obédience italienne s'ouvrent dans les lieux de résidence des Princes.

En 1627, **Heinrich Schütz tente un premier opéra allemand avec *Dafne*** sur un livret de Rinuccini, mais la musique est perdue. Cependant, **les difficultés économiques dues à la guerre de Trente Ans ont nettement ralenti l'épanouissement d'un genre aussi onéreux que l'opéra**. De nombreuses cours cultivent cependant l'opéra comme divertissement et à l'occasion de fêtes ; 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.

Les premiers Théâtres publics s'ouvrent à Hambourg en 1678 puis Hanovre et Leipzig et la bourgeoisie des villes encourage avant tout un art national. Mais la production ne convainc pas le public et les tentatives d'« opéra national allemand » s'effondrent vers 1720, totalement étouffées par les succès étrangers.

En Allemagne du Sud, l'opéra italien est entretenu par les compositeurs immigrés. L'art français est également connu et apprécié et les Princes n'hésitent pas à copier la Cour de Versailles alors au sommet de sa gloire à la fin du XVII^e siècle.

Dans l'Allemagne du Nord, luthérienne, l'opéra baroque allemand vit à l'écart des grands courants, soutenu par le public populaire et la petite bourgeoisie rétifs à la vogue de l'opéra italien et fidèles à un genre spécifique, le *Singspiel*, dès la fin du XVII^e siècle. Intitulées *Singspiels*, ces pièces, parfois polyglottes (en allemand parfois mêlé d'italien), deviennent des symboles de l'entité germanique. Comme en France, elles sont constituées de farces en patois mêlées de couplets, proche d'une ambiance foraine. De nombreux théâtres pratiquent le genre, au premier rang desquels celui de Hambourg.

Dans les **compositeurs allemands importants**, citons **Johannes Valentin Meder** (1649-1719) auteur **le plus représentatif du genre** et le plus foncièrement allemand. **Georg Friedrich Haendel** (1685-1759) avec *Almira* représenté à Hambourg en 1705. Et **Georg Philipp Telemann** (1681-1767).

Ce dernier est le dernier représentant du genre « opéra baroque allemand » avec ses 39 opéras de formes diverses composées entre 1719 et 1736 et et principalement représentés à Hambourg où il était Musikdirector. Il écrivit de nombreuses pièces, proches de l'esthétique du Singspiel, sont construites en 3 actes mais comportent de nombreux éléments français, tels l'Ouverture et le grand Ballet. Quant aux Airs et aux chœurs, ils sont toujours d'allure populaire. Le texte se partage entre les récits allemands et les airs en italien. Il s'essaye aussi aux genres italiens, surtout aux genres populaires comme l'Intermezzo. Et enfin, en tant qu'amoureux du style français, il tente plusieurs fois d'adapter la tragédie lyrique en 5 actes à la scène allemande.

L'œuvre de Telemann semble à elle-seule résumer les ambiguïtés de l'art germanique. Par son style délié d'esthétique galante, très mélodique, constitue également un pont vers l'art classique.

Angleterre

Le *masque*, l'un des premiers genre scéniques autonomes avec musique en Angleterre, **est issu des cortèges et mascarades de l'Europe de la Renaissance**. 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 pantomines, danses, dialogues, airs** (avec luth), **chœurs** (madrigaux). **Un bal conclut la soirée, auquel tous participent avant de se démasquer.**

Le **masque devient un spectacle de Cour très complet, composé de poésie, de musique vocale et instrumentale et de décors souvent fort coûteux**, agrémentés de machines scéniques.

Après la Restauration en 1660, le masque se réduit à un divertissement populaire face à l'opéra mais peut aussi apparaître sous forme d'intermède dans des pièces de théâtre selon la tradition élisabéthaine. Henry Purcell compose quelques-unes de ses meilleurs musiques pour ce type de spectacle.

Parallèlement au masque, se développe le semi-opéra, ouvrage théâtral dans lequel s'insèrent de nombreuses interventions musicales. Par rapport au « simple » masque, **le semi-opéra est plus sérieux et plus ambitieux, puisqu'il comprend des préludes et interludes de l'orchestre, des chœurs, des airs pour les personnages secondaires**, les esprits, les figures allégoriques, etc. Purcell compose les œuvres **les plus emblématiques de ce genre tels *King Arthur, The Fairy Queen* et *The Tempest*** (d'après Shakespeare).

L'opéra anglais proprement dit, c'est-à-dire un ouvrage lyrique entièrement chanté en langue anglaise, ne s'impose pas, car les Anglais préfèrent visiblement soit un ajout de musique à une pièce de théâtre, soit un ouvrage entièrement chanté, mais écrit dans le cadre d'une célébration ou sur un sujet moralisateur et édifiant. **Le seul opéra véritablement anglais de l'époque est le célèbre *Didon et Enée* de Henry Purcell** (1659-1695).

Haendel tenta à maintes reprises de représenter l'opéra seria italien en Angleterre. Il rencontra **autant de succès que d'échec** dans cette entreprise. **Ses opera seria de jeunesse assimilent complètement le style italien avec ses 3 actes**, l'alternance de récits et d'arie da capo, sans danses, chœurs, ensembles et ritournelles, avec les principaux rôles d'hommes réservés aux voix hautes de castrats ou femmes, thèmes héroïque, etc. (cf. *opera seria napolitain*)

Toutefois, **dès les premières œuvres écrites pour Florence en 1707, Haendel se permet des libertés** par exemple en donnant une **importance aux chœurs**, ou en **ajoutant une Ouverture à la**

française, etc. De même que son art n'est pas exclusivement italien, il utilise la structure et la langue de l'opéra napolitain mais **ses œuvres doivent autant à l'opéra allemand pour la simplicité des tournures mélodiques** (parfois proches du style choral) **et à la tragédie lyrique française**. Et cela semble **s'affirmer au fil de sa vie** : les **chœurs deviennent omniprésents**, le **récitatif plus mélodramatique**, le **drame s'anime**. Cependant, l'opéra italien en Angleterre, en tant qu'élément étranger, objet de nombreuses attaques, s'effondre vers 1740. **Pour sauver la mise, Haendel utilisera son talent dans un genre détourné : l'Oratorio.**

À côté de ces genres sérieux, il existe le *ballad opera*, avec dialogues et mélodies populaires. Ce genre naît dès le XVII^e siècle, il s'agit d'une forme burlesque, ironique et parodique des opéras sérieux en vogue jusque là. En 1728, on donne le *Beggar's Opera*, avec le célèbre air de Greensleeves, texte de John Gay et la musique de J.C. Pepusch. **C'est justement le succès du *ballad opera* qui provoque la faillite de l'opéra italien en Angleterre.**

M. La musique sacrée

Oratorio

Le genre remonte aux vieilles récitations liturgiques à plusieurs voix des Évangiles de la Passion durant la Semaine Sainte.

À partir de 1558, à Rome, à l'instigation de Philippe de Neri, laïques et prêtres se rencontrent à l'Oratoire pour des exercices spirituels. Outre les prières, les sermons et les lectures bibliques, on chante des airs spirituels, des laudes à une ou plusieurs voix. Les laudes ont un caractère lyrique ou narratif, mais sont aussi dialogués.

L'oratorio tire son nom du lieu dans lequel sont exécutés à l'origine les exercices spirituels et connaît une grande vogue dans l'Europe entière aux XVII^e et XVIII^e siècles.

L'oratorio est effectivement un **genre dérivé de l'opéra mais ne traitant uniquement que de sujets religieux**. Sa **naissance est contemporaine de celle de l'opéra**. **Le premier oratorio serait « *La représentation de l'Âme et du Corps* » d'Emilio de Cavaliere créé en 1600 à l'Oratoire romain de S. Maria in Vallicella fondé par Saint Philippe de Neri.**

Il s'agit donc d'un **œuvre dramatique sur un texte religieux, sans représentation scénique avec un sujet tiré de l'Ancien Testament**. La **forme est composée, réunissant aria, arioso, récitatif, duos, trios, chœurs avec un rôle important de l'orchestre**. **Le narrateur** (historicus – testo), introduit par Carissimi au milieu du XVII^e siècle, **rapporte les événements en style récitatif tandis que le chœur à 4 voix apporte son commentaire et une conclusion morale.**

Au XVIII^e siècle, **l'Oratorio évolue dans le sens d'une œuvre de concert**. À cette même époque, l'école napolitaine marque le style de l'oratorio comme dans l'opéra. L'apogée de ce genre est atteinte au cours de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles.

Il existe **deux types d'oratorios** :

- **En latin ou sacré**, ce genre se confine pour l'essentiel au XVII^e siècle et à Rome avec **Carissimi** (à l'exception de son élève, Marc-Antoine Charpentier qui composera 24 oratorios en latin).
- **En langue vulgaire**, il sera **plus répandu et se prolonge au XVIII^e siècle** où il se développe parallèlement à l'opéra et de façon très diversifiée. Il est **de forme bipartite, avec sans doute un sermon entre les deux parties.**

En Italie, **les mêmes compositeurs œuvrent pour l'opéra et l'oratorio**. Les mêmes airs,

symphonies pouvant être transposés de l'un à l'autre. **Seuls le sujet et son traitement changeaient** : un testo (soliste ou choral) narrait l'action, rendue vivante par les interventions ponctuelles des personnages ou de la foule représentée par le chœur.

Les **compositeurs italiens importants du XVII^e siècle** :

- **Giacomo Carissimi** (1605-1674) et Luigi Rossi (1597-1653)
- **Alessandro Stradella** (1644-1682) élabore davantage la partie orchestrale et introduit dans l'accompagnement des airs le principe du concerto grosso (tutti) et du concertino (soli).
- **Marc-Antoine Charpentier** (1645-1704), bien que français, il étudia auprès de Carissimi.

Les **compositeurs du XVIII^e siècle** :

- **Alessandro Scarlatti** (1660-1725) est le maître incontesté du genre, surtout après son départ de Naples.
- **Georg Friedrich Haendel** (1685-1759) sous l'influence de Scarlatti et des Napolitains, Haendel compose en Italie des oratorios italiens. Il sera par la suite le **créateur des oratorios anglais** (Le Messie, etc.).

À cette époque, le genre évolue de manière proche de l'opéra. Dimensions plus importantes, style plus virtuose, esthétique souvent plus proche du concert que de l'église.

En France, c'est à l'époque de Louis XIV que l'on assiste à un développement important de l'ensemble de la musique d'église. Alors, **deux formes se distinguent** par leur modernisme du style : **le motet et l'oratorio**. D'autre part, **la messe polyphonique, de style a cappella, reste le genre préféré des conservateurs.**

L'oratorio ne s'implante que tardivement par l'intermédiaire de Charpentier mais son **audience est occultée par le motet**, imposé par l'art officiel ; et limitée dans quelques cercles parisiens. D'ailleurs, **l'oratorio que rapporte Charpentier**, bien qu'ayant des origines indéniables avec l'Italie et Carissimi, **offre beaucoup plus de parties instrumentales** et certains traits de l'écriture sont fort proches de l'opéra. Cependant, **l'ensemble reste rattaché à l'art sacré par l'absence d'arie et de virtuosité vocale, par l'importante intervention des chœurs et la réduction du rôle du récitant.** Les figuralismes restent bienséants, sans exagération ni facilité.

Sur le plan religieux, l'Allemagne est divisée. Tandis que **les luthériens du Nord, avec à leur tête Heinrich Schütz, cultivent leurs racines germaniques** (utilisation de la langue allemande, de thème de chorals), **les catholiques d'Autriche et d'Allemagne du Sud sont subjugués par l'oratorio italien dont le texte latin**, l'allure théâtrale, les effusions très séduisantes mais parfois assez superficielles contrastent avec la carrure, la conviction du choral allemand.

Précisons que **Heinrich Schütz** (1585-1672) est le **principal représentant de l'école allemande du XVII^e siècle**. C'est avec lui, compositeur d'œuvres vocales, religieuses essentiellement, que les pays allemands, réveillés par Luther, font leur entrée dans l'histoire des grandes nations musicales. D'abord **marqué par la tradition de Lassus et des polyphonistes français, il découvre Venise** par une bourse, **ce qui lui permet de raffiner et de varier son écriture avec la musique polychorale**, technique apprise de son maître Giovanni Gabrieli ; **et en suscitant son intérêt pour les plus petits effectifs avec l'approfondissement de la technique du *recitar cantando***, selon la nouvelle esthétique baroque inspirée de son second maître vénitien, Claudio Monteverdi.

Les oratorios, les messes et les cantates sont à la fois influencées par le style concertant napolitain et le *stile antico* (contrepoint) qui se transmet dans la musique d'église jusqu'à Mozart. Ainsi **l'oratorio allemand semble donc être une transposition à l'église des procédés lyriques avec les mêmes moyens, les mêmes airs parfois que dans l'opéra.**

En Angleterre, à Londres, après avoir constaté le manque d'intérêt pour l'opéra italien des Anglais, Haendel crée l'oratorio anglais, issu de la fusion de l'opera seria, du « masque » anglais et de la tragédie française. Cette forme ne se distingue de la structures générales des opéras d'époque que par le sujet traité avec un souffle épique, par l'emploi général des chœurs liés à l'action, et par une plus grande unité d'inspiration.

Destinés au divertissement et d'inspiration dramatique, **ils sont le plus souvent écrits pour le théâtre car les spectateurs paient leurs places.** Cependant, il n'y a **ni représentation scénique, ni costumes ni décors.** Les textes et thèmes sont issus de l'Ancien Testament ou des légendes classiques et des textes écrits dans langue nationale.

Le **chœur revêt une importance prédominante**, comme acteur et commentateur que Haendel identifie au peuple anglais. La **musique de ces oratorios** anglais est composée pour des chanteurs du cru, voire amateurs et **témoigne d'une grande souplesse** : les **aria da capo prennent moins d'importance, les soli et les chœurs s'entrelacent et la construction est liée à l'évolution dramatique.**

L'art de Haendel dans ce domaine a fortement influencé Gluck, Haydn et Beethoven. D'ailleurs, ses oratorios n'ont cessé de rencontrer un important succès en Angleterre, à tel point que les plus célèbres d'entre-eux on été maintenus au répertoire des concerts d'une manière ininterrompue jusqu'à aujourd'hui.

La **Passion est un phénomène essentiellement germanique**, malgré de nombreux essais italien, la **Passion est un Oratorio sur le thème de la mort du Christ.** Les librettistes adaptent les récits des quatre Évangélistes. **Sa structure générale est celle d'un Oratorio en deux parties.** Et comme dans l'oratorio, on peut distinguer **deux grands courants** :

- **Le premier, d'un caractère plus sincèrement religieux est représenté par les deux Passions de Bach.** Elle est composée de **3 éléments constitutifs** : le **récit évangélique** (personnages bibliques, évangéliste), les **airs des solistes** (moments de réflexion, sur des textes poétiques) et **l'intervention du chœur** (chœurs d'ouverture et de clôture ainsi que les chorals).
- **L'autre est davantage proche de l'opéra biblique** et est représenté par la *Passion selon Brockes* de Haendel, Passion allemande écrite à Londres.

Après 1750, la Passion disparaît peu à peu, restant le fait de compositeurs âgés.

Ajoutons le fait que durant le Carême, les opéras étaient interdits ce qui conduisait les amateurs du genre à se déplacer à l'église pour y écouter des oratorios qui au final, sont très proches de l'opéra.

Cantate

Le mot « cantate » apparaît pour la première fois en 1620 dans un recueil d'Alessandro Grandi. Le genre apparaît en Italie parallèlement à l'opéra : il s'agit d'une courte scène fragmentée à un personnage et quelques instruments d'accompagnement. Sa forme est composée, réunissant au départ l'aria, l'arioso et le récitatif.

Deux types de Cantates existent en parallèle :

- La *Cantata da Camera* (profane) proche de la scène de l'opéra
- La *Cantata da Chiesa* (d'église) d'inspiration religieuse.

Les Cantates sont composées pour 1 à 3 voix accompagnées de la basse continue et parfois de parties instrumentales, son sujet est descriptif, théâtral, lyrique ou spirituel. À partir du XVII^e siècle, l'orchestre se développe, le nombre de personnages augmente, des ensembles

vocaux (duos, parfois trios) et des chœurs apparaissent avec Rossi et Carissimi. En Allemagne, on y ajoute également le choral. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, on ajoute en France et en Allemagne une masse chorale et par la suite, la Cantate sera un genre négligé.

La cantate trouve à Rome un terrain privilégié au départ avec Giacomo Carissimi (145 cantates) et Luigi Rossi qui introduit le premier dans cette musique l'alternance théâtrale du récitatif et de l'air (environ 345 cantates). À Naples, Alessandro Stradella et Scarlatti font des cantates de vraies petites comédies de salon. À Venise, elle passe entre les mains de Monteverdi et Cavalli.

La Cantate protestante est un phénomène germanique et plus particulièrement associé au culte luthérien. La Cantate tire son origine des *Geistliches Konzert* et *Symphoniae Sacrae* du XVII^e siècle, usant des mêmes techniques de composition que le motet allemand, comme la Variation de Choral ou la Fugue. La Cantate peut alors être destinée à un chœur ou opposer chœurs et solistes. Selon le texte utilisé, on distingue :

- La Cantate-biblique
- La Cantate-choral (*Choralkantate*) qui utilise la strophe d'un choral, soit de façon très stricte (Variation de choral ou Partita de choral) où chaque mouvement de la Cantate est une variation sur le même hymne, ou plus librement.
- La Cantate-Ode (*Odenkantate*), transposition de la Cantate italienne pour voix seule : chanson strophique dont chaque strophe est traitée différemment.
- Des formes intermédiaires mêlant des éléments de ces trois formes principales.

Vers 1700, Erdmann Neumeister, pasteur de Weissenfels, écrit des textes de Cantates pour tous les dimanches et jours de fêtes religieuses de l'année. Considérant la Cantate comme Opéra, il destine ses vers à être traités en récitatifs ou en arias. Ainsi bien que la Cantate soit en un mouvement à l'origine, elle se divise dès lors en plusieurs sections : introduction et ritournelles instrumentales, chœurs polyphoniques ou concertants, récitatifs, rias en soli, duos, trios. C'est ce qui portera le nom de « Réforme de Neumeister ».

Motet

Au XVII^e siècle apparaît le motet concertant monodique à 1 ou 2 voix solistes (le plus souvent soutenues par une simple basse continue ou par l'orchestre (Monteverdi, Carissimi, Schütz).

Parallèlement, il arrive qu'une action s'ébauche et la forme tend à s'identifier avec la Cantate d'église naissante. L'œuvre se fragmente et prend parfois des proportions importantes. À la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, le Motet, comme la Cantate, se truffe de récits, airs, duos, trios. Il devient une pièce de vastes dimensions, sur un texte latin ou en langue vernaculaire (*NdR*, langue propre à un pays), avec chœur, soliste et orchestre. Et ce, sous l'influence de l'opéra.

Dans les compositeurs, on retrouve encore ceux actifs dans le domaine de l'opéra et tous eurent des postes importants comme Maître de Chapelle, Vice-Maître, etc. On retrouve Alessandro Stradella, Alessandro et Domenico Scarlatti, Pergolèse, Vivaldi, Leonardo Vinci, etc.

En France coexistent deux formes de motets :

- Le Petit Motet, écrit généralement pour une ou deux voix de solistes accompagnés par la B.C. à laquelle s'ajoutent un ou deux dessus (partie les plus aiguës) instrumentaux.
- Le Grand Motet versaillais, plus long, suscitant plus d'intérêt. Il a un caractère de messe concertante avec divers épisodes contrastés. Il est écrit à 4-5 voix (souvent à 5) et avec orchestre, du moins l'orchestre à corde, avec un texte spécifique et toujours en

latin. Ces textes sont tirés de Psaumes, de diverses sources liturgiques ou paraliturgiques (*Dies Irae, Te Deum*) et même de poèmes de circonstance ou de paraphrases. **Ce modèle, initié par Henry Du Mont et définitivement établi par Lully ne subit pas d'évolution notable jusqu'à la révolution française.** Seules l'ampleur des œuvres et le choix des textes subiront quelques modifications. **L'orchestration s'affine également, adoptant, comme dans toute l'Europe profane, l'orchestre italien et son écriture à 4 voix.**

Certains textes très spécifiques à la tradition française, comme les *Leçons des Ténèbres*, sont mis en musique par Marc-Antoine Charpentier entre autres et François Couperin (1668-1733), musicien de Louis XIV.

En Allemagne, il existe le motet concertant et le motet pour chœur polyphonique dans l'ancien style (motet à double chœur dans la *Geistliche Chormusik* de Schütz, voire encore chez Bach dans ses *6 Motets*). **Le motet est d'abord une spécialité des compositeurs protestants.** Ce n'est que vers la fin du XVIII^e siècle que l'on rencontre de nombreux motets conçus sur des textes latins pour des églises catholiques en Allemagne du Sud. Ces derniers sont souvent dédiés à la Vierge.

Pour l'Allemagne protestante, le motet est une composition polyphonique pour chœur avec ou sans instruments, sur un texte latin ou allemand provenant de chorals dont la mélodie est insérée en cantus firmus ou en variations. Les **solistes sont rares** (ce qui le différencie de la Cantate sacrée). **Après la génération des oncles de Bach, à la fin du XVII^e siècle, le motet tombe en désuétude,** malgré des exemples remarquables chez Telemann et Pachelbel, Kuhnau, prédécesseur de Bach à Leipzig.

Jean-Sébastien Bach portera ce genre à son point culminant en 1720 avec ses 7 Motets, composés à l'occasion d'importantes cérémonies.

Rappel : **le choral** est une mélodie (*lied*) sacrée destinée à l'office luthérien, écrite à 1 voix pour l'assemblée ou à 4 voix en style homophonique simple par les compositeurs allemand du XVI^e siècle groupés autour de Luther, voire par Luther en personne.

Messe

La messe a perdu de son importance par rapport à l'âge d'or de la polyphonie ancienne. Elle est notamment **pour les Italiens le lieu du respect d'une certaine tradition,** et demeure une occasion rêvée de composer pour le chœur. **Une écriture contrapuntique se perpétue ainsi dans toute l'Italie, dans la pure tradition palestrinienne.**

En France, peut-être occultée par le succès du Grand Motet, la messe est assez délaissée, surtout à partir de 1725 où débutent les premiers concerts publics de musique sacrée avec les Concerts Spirituels. Cependant, **la Messe a capella, avec ou sans basse continue, conserve néanmoins une certaine importance à l'extrême fin du XVII^e siècle et à l'aube du XVIII^e siècle,** surtout à Notre-Dame de Paris. Il **existe également des messes conçues en alternance entre l'orgue et la psalmodie du plain-chant.** Parmi les compositeurs de messes : André Campra et Jean Gilles composent des Messes de Requiem. À la Sainte-Chapelle, Charpentier donne une messe imposante : *Assumpta est*. On lui doit également la *Messe pour les trépassés* avec orchestre.

L'Allemagne catholique, notamment à la cour d'Autriche des Habsbourg, **imite l'Italie.** De très nombreux musiciens italiens ont émigré à Vienne et font jouer leurs messes et celles de leurs compatriotes : Leo, Durante, Porpora et surtout Caldara (1670-1736) dont les Messes concertantes connaissent un grand succès. **Plusieurs compositeurs allemands marchent sur leurs traces en utilisant les techniques de l'opéra.** Parmi eux : **Heinrich Ignaz von Biber** (1644-1704), **Johann Joseph Fux** (1660-1741) et **Johann Adolf Hasse** (1699-1783). **Fux utilisera à la fois la tradition**

de composition palestrinienne et le style concertant.

En Allemagne protestante, le service luthérien comprend une Messe allemande en opposition avec la Messe latine. La présence de la musique y est principalement assurée par le choral, qui rythme l'office, entonné par l'assemblée éventuellement en alternance avec l'orgue. **Les ajouts peuvent être un motet ou une cantate.** En certaines occasions, **deux mouvements de la messe latine, le Kyrie et le Gloria, peuvent y figurer.** Il existe quelques messes « luthériennes » limitées à ces deux mouvements, écrites notamment par Bach dont il en composa 4 sur un modèle « italien » qui prévoit le découpage du texte en versets autonomes.

Anthem

Les 35 années successives du règne incohérent de Charles I^{er} (1625-1649), de la guerre civile et de la dictature républicaine du puritain Cromwell, avaient brisé l'élan acquis par la musique anglaise durant l'époque élisabéthaine, florissante jusqu'en 1603, date de la mort de la Reine Élisabeth. Les puritains républicains interdisant à l'église toute polyphonie, suspecte de papisme, la création musicale se réfugie dans la musique instrumentale.

Les services religieux reprennent avec la Restauration en 1660 et il est nécessaire de constituer un répertoire anglican pour les offices. Encouragés par les goûts du roi Charles II, **les compositeurs se tournent vers le style représentatif** qu'ils adaptent aux impératifs du culte. Peu friand de polyphonie, Charles II fait entrer dans sa Chapelle la musique concertante et choisit pour Maître de Chapelle Henry Cooke, qui aura notamment pour élève, l'illustre Henry Purcell.

Avec la reprise de l'office anglican à la Restauration, **la forme sacrée favorite des Anglais est l'anthem, composition chorale sur un texte sacré en anglais, équivalent du Motet franco-flamand.**

On distingue deux types d'anthers :

- Le *Full-Anthem*, de style choral et polyphonique a cappella ou accompagné à l'orgue.
- Le *Verse-Anthem*, qui privilégie les voix solistes (éventuellement en alternance avec le chœur), avec accompagnement de l'orgue ou des instruments à archet. Il a une certaine similitude avec la cantate allemande ou le grand-motet français.

Au XVII^e siècle, avec les élèves de Cooke (Blow, Purcell et Humphrey), l'Anthem s'oriente vers la Cantate. Cette évolution, sensible dans l'œuvre de Purcell, va du full-anthem à 8 voix au verse-anthem avec symphonie introductive, chœur et final et nombreux numéros intermédiaires pour solistes et chœurs. Ceux, plus tard, de Haendel atteignent des proportions grandioses. Ce même Haendel qui apportera l'oratorio en Angleterre mais seulement à partir du XVIII^e siècle.

Il est noter aussi que **l'on commandait souvent des œuvres pour la Sainte-Cécile.** L'œuvre était en général très complexe dans le style d'un grand-motet français et portait simplement le nom de *Ode à la Sainte-Cécile*.

Note : au final, il s'agit surtout d'une question de vocabulaire employé, sachant que l'Ode, la Cantate, le Verse-Anthem et le Grand-Motet désigne à peu près la même chose.

N. La musique instrumentale

La musique pour clavier

Trois instruments à clavier règnent à l'époque baroque : l'orgue, le clavecin et le clavicorde. Ce dernier ayant une sonorité très douce avec une possibilité de nuances tandis que le clavecin est

plus brillant dans le son, plus à même du style concertant. Il s'agit aussi de l'instrument de travail des organistes. **À cette époque, le répertoire des divers instruments est mal délimité**, bien que **l'on peut se baser sur quelques points** :

- **les indications textuelles** comme *per organo*
- **le genre** : la musique d'inspiration religieuse est avant tout destinée à l'orgue, la musique profane au clavecin
- **les différences d'écriture** : le clavecin n'a pas le pédalier de l'orgue qui peut soutenir des valeurs longues tandis que le clavecin jouera plutôt sur les notes répétées et les trilles. Les deux utilisent des changements de registre et des dynamiques en palier

Les **différents pays développent chacun leur style** : l'Italie la sonate virtuose (Domenico Scarlatti), la France la suite (François Couperin), l'Angleterre la variation (les virginalistes), tandis que l'Allemagne effectue une fusion de ces différents styles.

Une fois de plus, **l'Italie mène le ballet dans la musique instrumentale**. Elle produit les premiers grands instrumentistes qui transposent à la littérature instrumentale le nouveau style expressif. **Le premier grand maître du clavier est Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Son œuvre abondante compte des vastes et puissantes toccatas** qui comprennent plusieurs sections contrastées enchaînées de manière vivante et dramatique, **des canzoni, fantaisies et variations. Sa musique requiert une grand technique et un jeu expressif basé sur une registration riche et variée**. Son principal recueil s'intitule *Fiori musicali*, écrit en 1635, lequel comprend une série de pièces brillantes pour clavecin et orgue, et notamment une série de variations sur un thème célèbre de *Bergamasca*.

À la fin de l'époque baroque, l'Italie développe une prédilection pour les pièces virtuoses de style dit « brillant » : variations, capriccios, sonates... **le compositeur marquant de cette période est Domenico Scarlatti (1685-1757), fils d'Alessandro**. On conserve de ce dernier pas moins de **555 sonates en un mouvement. Issues de la toccata ou du capriccio italien, elles poussent la virtuosité et les effets sonores à l'extrême**. La plupart de ces sonates sont à deux voix et en deux parties. On parlera donc de **sonate bipartite en un seul mouvement**. Les motifs sont en général très courts et se succèdent, s'enchaînent et se combinent avec beaucoup de fantaisie, dans une souci de diversité et à une allure généralement vive.

En France, à côté du luth qui reste en vogue et à qui l'on confie toujours des compositions nouvelles et des transcriptions, **c'est le clavecin qui est l'instrument roi durant le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle, et ce, jusqu'à la mort de Jean-Philippe Rameau**. Par ailleurs, **l'influence de l'écriture pour luth se fait sentir dans les pièces pour clavecin du XVII^e siècle** : les mélodies avenantes à la voix supérieure, caractère enjoué, accords « brisés »...

Le principal genre en vogue est la Suite (également appelée *ordre*). **Il s'agit d'une succession de danses et de pièces de genre dont les titres, surtout au XVIII^e siècle, sont souvent descriptifs ou poétiques. Ces pièces demandent une exécution raffinée et gracieuse**, qui s'éloigne parfois de la notation : notes inégales, jeu irrégulier avec des subtils ralentissements, accélérations, nuances plus ou moins improvisés.

La Suite se présente sous la forme d'une succession de pièces instrumentales de caractère contrastant et répond à deux principes : la tonalité unique et les danses contrastées. Cette forme tient ses origines du Moyen Âge où on jouait des danses opposant leur tempi (rapide-lent) et leur chorégraphie (pas sauté-glissé). Ces danses possédait déjà cette caractéristique de la tonalité unique et parfois même d'un thème unique pour l'ensemble des danses. Durant le XVI^e siècle, les luthistes italiens ont ajouté des pièces d'encadrement au couple Pavane (lent et binaire) -Saltarelle (rapide et ternaire). Dès cet instant, on rencontre alors des suites de 4 ou 5 danses avec tonalité

unique.

La **structure d'une Suite du XVII^e siècle** est la suivante :

- **Le Prélude** (libre, « entrée » pour s'échauffer, vérifier l'accord, et installer la tonalité)
- **L'Allemande** (lent en 4/4)
- **La Courante** (rapide en 3/4)
- **La Sarabande** (d'origine espagnole – lent, grave en 3/2)
- **La Gigue** (anglaise – rapide en 6/8 ou en 12/8)

D'autres danses peuvent s'ajouter en plus ou remplacer l'un des mouvements de la structure de base.

Au cours du XVIII^e siècle, le clavecin reste l'instrument roi en France et les compositeurs restent fidèles pour l'essentiel à la Suite, ou publient leur travail sous la forme de recueils de pièces variées dans lesquels, voire à l'intérieur d'une Suite, **apparaissent régulièrement des pièces de caractère**. Ces dernières sont un **nouveau genre de prédilection où l'expression des sentiments**, la peinture des climats et des caractères, **l'invention musicale sont d'une grande richesse**. Il s'agit de ici de **l'aboutissement de l'évolution de la Suite de danses à « danser » à la Suite de danses à « écouter », jusqu'à la Suite de danses sous la forme d'une galerie de portraits, de pièces de caractère.**

Parmi les compositeurs français de la fin du baroque, Jean-Philippe Rameau est le plus représentatif d'un art qui, notamment par son raffinement harmonique, annonce le *style sensible* de l'époque classique qui privilégie l'expression directe du sentiment personnel, en accord avec le courant littéraire des années 1740-1780.

Après 1750, à la mort de Couperin et de Rameau, faute de compositeurs et consécutivement à la mode grandissante de la musique d'ensemble et l'arrivée du pianoforte, le clavecin perd son statut d'instrument de référence de la musique française.

L'orgue occupe une place moins importante dans les préoccupations des compositeurs français. Cependant **il existe une tradition françaises** de musique d'orgue, **moins riche et moins virtuose que la tradition allemande, et plus intimement liée à la liturgie**. Ceci est **partiellement dû aussi à la facture d'orgue**, différente de sa consœur germanique, **avec des instruments équilibrés et colorés mais moins développés** que les orgues allemand, **notamment sur le pédalier**. Notons que la plupart des organistes français sont aussi clavecinistes.

La France ne développe pas de tradition de musique d'orgue de « concert », dégagée de sa fonction liturgique. **La musique d'orgue perd alors son attrait et s'étiolle peu à peu, délaissée par les grands compositeurs**. À la fin du XVIII^e siècle, **les effets de la Révolution française lui seront fatals** par la désacralisation de certaines églises, dissolution des chapelles musicales, destruction d'instruments, etc.

Les compositeurs à ne pas rater pour cette époque sont : **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764), **François Couperin dit « le Grand »** (1668-1733).

L'Allemagne présente l'exacte contraire de la France sur l'instrumentation : elle donne une nette primauté sur la musique d'orgue plutôt que sur la musique pour clavecin.

Le grand maître allemand du clavecin au XVII^e siècle est Johann Jakob Froberger (1616-1667) Élève de Frescobaldi à Rome, organiste de la cour à Vienne, il est le **créateur de la suite pour clavier allemande en 4 mouvements** (influencée du modèle français) : **allemande, courante, sarabande, gigue**. Tous les mouvements possèdent aussi cette caractéristique de la **tonalité-**

unique.

Au XVIII^e siècle, l'immanquable figure est Jean-Sébastien Bach qui domine la littérature pour clavecin – comme bien d'autres domaines...

C'est durant son séjour à Coethen entre 1717 et 1723 que Bach compose la plupart de ses œuvres pour clavier profane, entre autre la première partie du *Clavier bien tempéré*, et sa musique de chambre avec clavecin. Ensuite à Leipzig (à partir de 1723) naissent d'autres œuvres tels que les *Concertos pour clavecin* et la seconde partie du *Clavier bien tempéré*.

Dans son œuvre pour clavecin, Bach a visiblement totalement assimilé tant le style italien que le style français. Il a également fait preuve de sa **maîtrise de la variation**, en portant à son sommet l'art de la combinatoire **dans les *Variations Goldberg*** : variations fondées tour à tour sur des traits instrumentaux, des formes précises ou encore le principe de canon à un intervalle croissant, augmenté chaque fois d'un ton.

Dans la musique d'orgue, l'Allemagne du Sud, catholique, influencée par l'Italie, utilise moins l'orgue dans les offices liturgiques. La musique pour clavier s'y développe surtout sous la forme de Suites dû à l'influence française, toccatas et capriccios de l'influence italienne. **Le pédalier reste peu usité.**

L'Allemagne du Centre et du Nord, luthérienne, développe une tradition beaucoup plus riche dans la musique d'orgue, et cela **dans deux directions différentes** mais complémentaires :

- **Les genres liturgiques inspirés du choral** : prélude et postlude de choral, variation (ou partita) de choral, fantaisie de choral, etc. **Les genres issus du choral ont donc trois fonctions intimement liées à la liturgie** : **préluder, accompagner** (le plus souvent à 4 voix) **ou alterner avec le chœur** ou avec les fidèles. *L'Orgelbüchlein* de Bach est un de ses recueils importants de chorals.
- **Les genres non-strictement liturgique**, plus virtuoses : prélude, prélude et fugue, toccata, fantaisie, fugue, suite, chaconne, passacaille... Il **s'y développe un jeu virtuose, concertant et contrasté, avec une excellente technique de pédalier, une écriture aux lignes claires et de puissants accords.** Les organistes aiment les changements de couleur que permettent les différents registres de l'instrument et qui font ressortir ses caractéristiques. **La facture d'orgue est donc largement florissante**, et construit de nombreux instruments qui possèdent à la fois des jeux solistes au son clair (jeux d'anches par exemple) et une *plenum* d'une grande richesse. Parmi ces facteurs : Arp Schnitger, Andreas et Gottfried Silbermann.

Note : **la fugue** est une forme polyphonique vocale ou instrumentale très organisée ; elle se caractérise notamment par l'entrée successive des différentes voix selon le principe de l'imitation stricte. Le nombre de voix est généralement de trois ou quatre. La fugue est un genre sévère et rigoureux, ce trait fait qu'il fasse allusion au message intemporel de la religion. Il n'était pas rare que dans la pratique, on jouait la toccata à l'entrée et la fugue à la sortie.

Durant la première moitié du XVIII^e siècle, Bach fut le maître de l'orgue en Allemagne. Il maîtrisa totalement toutes les formes d'œuvres pour orgue en usage à son époque, **en leur apportant un équilibre parfait entre réalisation sonore et contenu spirituel.** Outre une impressionnante série d'œuvres inspirées du choral, Bach laisse un grand nombre de diptyques et triptyques (*Prélude et Fugue ; Toccata et Fugue ; Toccata, adagio et Fugue ; Passacaille et Fugue*, etc.), des œuvres pédagogiques et quelques opus qui traduisent son amour des combinaisons sonores et mathématiques.

En Angleterre, il convient de signaler la contribution non négligeable de Haendel à la littérature pour clavecin. Comme toujours, le compositeur a réussi une **intégration des styles italiens, français et anglais.**

Violon

Le violon joue un rôle fondamental dans l'écllosion progressive de toute répertoire instrumental nouveau.

En Italie, vers 1600, le jeu du violon se distingue de celui de la viole de gambe par sa technique, ses figurations et ses motifs sont marqués par l'accord en quintes des cordes et l'absence de frettes sur la touche. **La technique évolue rapidement**, de même que les effets descriptifs : apparition du pizzicato chez Monteverdi en 1624, du *col legno* ou encore du *glissando* dans un recueil de Farina en 1627. Cette évolution notable est notamment **imputable au développement d'une école de lutherie tout à fait remarquable, entre les Amati, les Guarneri, Antonio Stradivari, etc.**

Un nouveau genre naît au début du XVII^e siècle, la Sonate baroque. Cette dernière se présente sous plusieurs formes très diverses, quant à sa distribution (nombre d'instruments concernés) et quant à sa forme (nombre de mouvements variables bien qu'organisé selon une alternance lent-rapide). **Vers le milieu du siècle, la Sonate se fixe progressivement selon deux formations principales :**

- **La Sonate en Trio : 2 parties solistes et basse continue. Les parties solistes sont souvent jouées par 2 violons**, mais aussi par 2 flûtes, hautbois, violes ou une combinaison de ces instruments. La basse continue est réalisée à l'orgue ou au clavecin doublé par la basse de viole.
- **La Sonate de Soliste : 1 partie soliste et basse continue.** La partie de soliste est souvent constituée du violon. **Elle apparaît au début du XVIII^e siècle avec Arcangelo Corelli.**

En outre, **on distingue aussi :**

- **La Sonata da chiesa, servant d'entrée ou de ponctuation aux grands moments de la messe. Composée de 3 à 5 mouvements, généralement 4, sa structure est la suivante :** lent (majestueux, style sévère) – vif (fugué) – lent (caractère de la sarabande) – vif. On utilise l'orgue pour basse continue, doublée par le violoncelle ou un basson.
- **La Sonata da camera, dont le caractère est celui d'une Suite de danses :** Prélude suivi de 2 à 4 danses (forme italienne de la Suite de danses française). On emploie alors **le clavecin pour la basse continue.**

La structure de ces Sonates sont les suivantes :

- **Ordre et le nombre de mouvements variables**
- **Alternance des tempi**
- **Les mouvements rapides se déroulent le plus souvent en imitation entre Soliste(s) et B.C.**
- **Adoption d'une forme binaire :** chaque mouvement en deux parties, chacune des parties étant reprise
- **Tonalité unique pour tous les mouvements** (sauf parfois dans le 3^e mouvement de la *Sonata da chiesa* qui est au ton relatif)

Ensuite au cours du XVIII^e siècle, les Sonata da chiesa et camera vont doucement fusionner jusqu'au point où les deux genres ne seront plus discernables.

Les principaux compositeurs :

- **Italie : Antonio Vivaldi (1678-1741)** qui utilise toutes les techniques de l'époque en matière de jeu et de figurations et **Giuseppe Tartini (1692-1770)**, auteur du fameux *trille du diable*.

Le principal violoniste et compositeur italien au tournant du XVII^e et XVIII^e siècles est **Arcangelo Corelli** (1653-1713) qui crée avec ses *12 Sonates pour violon et B.C. op.5* **une œuvre de référence de la littérature pour violon**, qui regroupe les techniques de doubles cordes et de figurations alors en usage, qui valent dans la formation de tout violoniste jusqu'au cœur du XIX^e siècle. D'une manière générale, **le style de Corelli se démarque par la sobriété, l'efficacité et l'objectivité**. En cela, Corelli, tout en restant compositeur baroque, anticipe l'idéal classique de clarté et de naturel.

- **France : Lully, lui-même violoniste, est le fondateur d'une école française, moins virtuose que l'italienne, qui s'exprime d'abord par l'orchestre**. La littérature pour violon, au XVIII^e siècle, suit l'exemple de Vivaldi tout en s'inspirant de la Suite et des pièces de caractère des clavecinistes. Le principal compositeur est Jean-Marie Leclair (1697-1764), auteur de près de 50 sonates et de 12 concertos pour violon. Il est à noter que **la France et l'Angleterre vont poursuivre leur tradition et littérature pour violistes**. Marin Marais en sera le principal défenseur.
- **Allemagne : également moins virtuose que l'italienne, l'école allemande se distingue par son goût des références au répertoire populaire et des pièces à programme**, ainsi que par sa prédilection pour le jeu polyphonique en doubles cordes. Elle insiste sur le **répertoire soliste pour violon** et notamment ce style polyphonique pour violon seul avec des œuvres comme des Partitas et Suites. **Le premier grand maître est Heinrich Ignaz Franz von Biber** (1644-1704), à qui l'on doit 16 sonates en solo, dites des *Mystères de Marie* (ou *Sonates de la Passion*)
La génération suivante sera dominée par Telemann et Bach.

Orchestre

La **notion d'orchestre à l'époque baroque est assez floue** bien qu'il naît progressivement à partir du XVII^e siècle. **Jusque là, il s'agissait essentiellement d'ensembles** tels les 24 violons du Roi, la bande de 12 hautbois, etc., et les compositeurs se contentaient d'indiquer les tessitures (soprano, alto, etc.) et ils ne commencent que progressivement à tenir compte des possibilités sonores et techniques spécifiques des différents instruments qu'à partir des débuts du baroque.

Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que l'on pourra véritablement et systématiquement parler d'orchestre. Durant le XVII^e siècle, diverses appellations sont utilisées pour l'orchestre : « *chorus instrumentalis* » chez Praetorius, « symphonie » chez Lully ou encore « concerto » en Italie.

L'orchestre commence à se constituer au XVII^e siècle, autour de la basse continue et des cordes, véritables fondements de l'orchestre baroque auquel viennent s'ajouter d'autres instruments, vers la fin du baroque, notamment les vents à qui l'on confie des parties de plus en plus indépendantes et concertantes. **L'orchestre est présent dans trois types d'institutions :**

- **Les cours**, où il sert pour les fêtes, les divertissements, pour l'opéra et pour l'église. Le nombre de musiciens varie en fonction des moyens financiers et du goût du maître des lieux.
- **Dans les théâtres publics d'opéra**
- **Dans les églises**, où il est généralement de dimension restreinte sauf dans les grandes occasions avec renfort ponctuel de musiciens extérieurs.

L'écriture orchestrale de l'époque est limitée à 4 voix, le plus souvent avec 2 voix supérieures d'égale importance et la basse continue (doublée à l'octave par la contrebasse), la partie intermédiaire d'alto n'était généralement qu'une partie de remplissage.

Seule exception : la France avec Lully qui cultive une tradition à 5 voix (dessus – haute-contre – taille – quinte – basse). Cependant, Lully ne se chargeait généralement que du dessus et de la basse, laissant les autres parties à ses assistants.

Les **genres spécifiques de l'orchestre apparaissent au fur et à mesure en s'extirpant des genres dans lesquels ils étaient inclus.**

L'opéra donne naissance à l'ouverture (*sinfonia d'opera* en Italie, ou *ouverture à la française*) et **à la ritournelle** (prélude, postlude ou interlude de pièces chantées).

Le ballet, en France, régulièrement intégré à l'opéra, donne naissance à la Suite d'orchestre où l'on reprend les musiques de ballet empruntées aux opéras et ballets, sans danses et danseurs, dans des « **arrangements** » et « **compilations** » destinées au divertissement de la cour. La Suite d'orchestre française n'utilise généralement pas la succession de pièces typique de la Suite pour clavecin. **Elle commence plutôt par une ouverture à la française, à laquelle s'enchaînent les danses françaises véritables ou stylisées** (air, gavotte, bourrée, menuet, chaconne, passacaille, etc.).

Ce dernier modèle de Suite d'orchestre à la française va influencer l'Europe entière ou presque, et notamment l'Allemagne. On retrouve des traces d'inspiration française chez Telemann, Bach et même Haendel.

Cependant, **c'est le concerto qui devient le genre instrumental typique du baroque.** Cette nouvelle forme se décline sous **deux formes distinctes : le concerto grosso et le concerto de soliste.**

- **Le concerto grosso. Un groupe de solistes, appelé concertino, soli, s'oppose à un groupe plus important, le ripieno, tutti, concerto grosso. Le concertino comprend normalement 3 parties instrumentales** correspondant à l'effectif de la Sonate en Trio : 2 violons et basse continue. **Ce concertino jouera l'intégralité de la pièce, y compris les tutti tandis que le ripieno se tait quand le concertino déclame sa partie soliste.**

Cette forme **apparaît en Italie vers 1670 avec Alessandro Stradella, Arcangelo Corelli** puis Antonio Vivaldi et Francesco Geminiani à partir de 1700.

Sa structure et la succession des différents mouvements correspondent à la Sonate d'église ou à la Sonate de chambre. Ce sera **Arcangelo Corelli qui fixera la forme du Concerto Grosso en 3 mouvements vif-lent-vif** avec ses *12 concerti grossi op.6*. Forme qui montre clairement le principe de contraste et de l'opposition entre le concertino et le ripieno. **La place privilégiée du premier violon laisse entrevoir le Concerto de soliste.** Le concerto grosso se joue également à l'église pour les entrées et les sorties des fidèles, pendant la communion, au moment de Noël. On peut également les jouer avant les oratorios ou pendant les entre-actes.

Des concertos grossos sur le modèle italien voient le jour dans l'Europe entière dans la première moitié du XVIII^e siècle avec notamment ceux de Haendel, et les *Concertos Brandebourgeois* de Bach bien que ces derniers mélangent les deux styles, concerto grosso et concerto de soliste.

- **Le concerto de soliste. Il apparaît à peu près en même temps que le concerto grosso et se développe dans le dernier tiers du XVII^e siècle avec, pour principaux solistes la trompette, le hautbois, le violon et le clavier.**

Ce sera **Giuseppe Torelli (1658-1709) qui précisera la coupe et le style du concerto de soliste pour violon et orchestre en 3 mouvements vif-lent-vif avec reprises et cadences intermédiaires** dont il offre le modèle à Vivaldi et Bach dans ses *Concerti op.8*.

Avec ses *Concertos op.3* publiés en 1712, **Vivaldi universalise la forme en 3 mouvements**

et développe l'équilibre entre le soliste et l'ensemble.

- **Les 2 mouvements rapides adoptent la forme de la ritournelle** : le tutti fait entendre un certain nombre de fois le thème principal ou des fragments de celui-ci ; entre ces ritournelles s'insèrent des épisodes solistes modulants.

- **Les cantilènes du mouvement lent central reprennent les éléments de l'aria d'opéra** ou sont improvisées sur quelques accords de la basse continue.

La thématique des concertos de Vivaldi, reposant sur l'accord parfait, est d'une grande solidité harmonique et l'influence de ces concertos fut considérable au XVIII^e siècle.

Compositeurs importants :

- **Arcangelo Corelli** (1653-1713). Il fixe la forme du **Concerto grosso**. Il aussi l'un des fondateurs de l'enseignement moderne du violon.
- **Giuseppe Torelli** (1658-1709). Il précise la forme et le style du **concerto de soliste**, pour violon et orchestre.
- **Antonio Vivaldi** (1678-1741). Compositeur de près d'un millier de pièces dont 477 concertos (443 sont conservés), il **développe le concerto de soliste**. Ses concertos se signalent par une **technique de jeu très développée**, une **écriture transparente et virtuose**, des phrases courtes, un matériau thématique fondé sur des marches d'harmonie et une part est laissée à l'improvisation et à l'ornementation. Il est **admiré par J.S. Bach à qui il fournit les modèles d'un contrepoint plus léger, délié et nerveux que celui pratiqué en Allemagne**.
- **Francesco Geminiani** (1687-1762). Formé par Corelli, on connaît de lui essentiellement les Concerti grossi. Il se fixe à 30 ans en Angleterre où il jouera avec Haendel.
- **Jean-Sébastien Bach** (1685-1750). Auteur des *Concertos Brandebourgeois*, Bach **renonce à la clarté vivaldienne au profit d'une écriture plus dense, moins vive mais plus construite et plus riche**.
- **Georg Friedrich Haendel** (1685-1759). On lui doit *6 Concertos pour orgue ou clavecin op.4* et *6 Concertos op.7*. Il **joue ses concertos entre les actes de ses oratorios** et ses improvisations et ornements sont très appréciées du public. Haendel utilise l'orgue à la manière italienne, sans pédalier.
- **Georg Philipp Telemann** (1681-1767). Il sera **le moins germanique des Allemands, réalisant une combinaison harmonieuse des styles italiens et français** en tirant ses sources des Concertos italiens, de l'Opéra napolitain et de la France de Lully, Couperin et Rameau. Son **œuvre est immense**, couvrant tous les genres en **illustrant déjà l'esthétique galante avec l'effacement du contrepoint, la constante primauté de la mélodie**, le souci de peindre ou d'évoquer des sentiments ou des situations associé au refus d'une expression trop lyrique dans sa musique instrumentale.
Très célèbre de son vivant, sa mort l'emportera dans l'oubli.