

# Histoire

---

## Romantisme – Généralités

Le courant général du romantisme traverse tout le XIX<sup>e</sup> siècle et se divise en 4 parties :

- 1800-1830 : Aube du romantisme en Allemagne avec Goethe
  - 1830-1850/60 : Apogée du romantisme à Paris
  - 1850/60-1890 : Romantisme tardif.
    - Division des compositeurs en *progressistes* (Liszt et Wagner) et « *conservateurs* », ces romantiques qui préfèrent revenir à l'idée classique.
    - Mouvement cécilien : retour à la pureté de la musique religieuse.
    - Mouvement réaliste puis naturaliste et vériste : présent surtout dans l'opéra, réaction envers les surcharges passionnelles des romantiques.
  - 1890-1914 : Tournant du siècle, éclatement des directions musicales.
- 
- ❖ Il y a dans la musique romantique davantage d'affirmation de l'ego, jusqu'à une certaine hypertrophie dans certains cas mais cela ne nous concerne pas pour l'heure. Cette volonté de libération et d'affirmation de soi est déjà initiée par le passé et par Mozart notamment. Les romantiques passent par la musique pour exprimer l'univers de leur ego intérieur. Ainsi cette expression fera-t-elle régulièrement du tort aux cadres et règles établies par le règne du classicisme, ce qui fera naître cette idée des romantiques de « l'artiste maudit », l'artiste incompris dans ses œuvres et son talent.  
Les conséquences de cette volonté que d'exprimer le plus précisément ce que l'on a sur l'âme sont que le nombre d'œuvres produites par un compositeur en une vie tend à chuter, chacune de ces œuvres nécessitant une énergie et un investissement beaucoup plus grande qu'auparavant comme en témoignent les manuscrits des compositeurs, nombre de fois raturés, noircis puis recorrectés. Les œuvres mettent plus de temps à être écrites et parfois encore plus pour mûrir jusqu'au point où le compositeur est satisfait pour la publication ; publication parfois suivie d'un revirement d'avis de ce même compositeur qui juge la partition imparfaite, entraînant un nouveau cycle de changements et mutations...

Il y a un tel foisonnement d'idées et une telle volonté que de développer chacune de ces idées vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les œuvres ne peuvent que s'agrandir dans les dimensions autant dans la durée, les effectifs nécessaires que dans l'épaisseur de la partition et le fouillis du texte. Conséquence plus ou moins directe, cela entraîne l'agrandissement des salles de concert ; le public-cible se tourne plutôt vers la bourgeoisie et la musique commence à entrer dans chaque foyer avec la démocratisation des instruments ainsi que méthode. Cette « popularisation » de la musique fait naître de nouvelles tournures politiques musicales notamment par des mouvements de nationalisme en musique. Nationalisme qui ne sera pas seulement musical puisque le XIX<sup>e</sup> est un siècle de révolution (1830 : Révolution belge et

soulèvement de Varsovie, 1848 : Soulèvement à Dresde, etc.). Ces diverses révolutions vont amorcer la création de grands pays européens comme l'Allemagne, la Finlande ou encore l'Italie (où le nom de VERDI sera employé comme signe de reconnaissance entre insurgés « Victor Emmanuel Roi d'Italie », événements se déroulant vers 1846).

- ❖ La musique romantique introduit une nouvelle catégorie de musique. Catégorie qui fait encore chauffer les débats entre musicologues de nos jours : musique à programme ou musique pure ?  
Qu'est-ce que la musique à programme ? Il s'agirait d'une œuvre dont la genèse est due à un événement extra-musical. La *Symphonie fantastique* de Berlioz, la *Symphonie « Pastorale »* de Beethoven sont des exemples de musique à programme. À ne pas confondre avec des pièces portant un titre comme la *Symphonie « Italienne »* de Mendelssohn, qui est dite « italienne » car Mendelssohn y a employé divers thèmes populaires italiens à son retour d'Italie. Cette œuvre est généralement classée dans la musique pure.  
Ce besoin d'une source extérieure a fait naître un nouveau genre : le poème symphonique dont l'inspiration plonge dans les autres arts. Il s'agira d'une des seules nouvelles formes du XIX<sup>e</sup> siècle.
  
- ❖ Le romantisme, c'est aussi le sentimental, la révolte des passions contre la raison et la logique. Tout ce courant est en opposition avec les idées classiques avec ses belles mesures, logiques, formes, etc.  
Si les précédentes révolutions venaient plutôt du sud de l'Europe géographique, cette fois-ci, c'est en Allemagne que prend naissance le romantique avec des poètes tel que Goethe dans ses œuvres tels que *Faust*, ou *Les Souffrances du jeune Werther*.  
Dès lors, les romantiques seront torturés par le dilemme suivant : « Où est l'équilibre de la forme et du fond ? Jusqu'à quel point puis-je laisser libre cours à mon génie sans faire imploser le format dit standard ? ». A mesure que le temps s'écoule, le mouvement romantique se scinde en 2 parties : l'une privilégiant le contenu par rapport au contenant (Liszt) et l'autre préférant se ranger à la conformité du classique tout en restant romantique (Mendelssohn et Brahms).
  
- ❖ Il y a une grande variété de genres, tout comme de qualité et de durée. Les romantiques ont plutôt tendance à privilégier des pièces assez courtes (nocturnes, préludes, etc.) mais autant ces pièces sont courtes que les œuvres maîtresses des romantiques sont astronomiques. C'est également pendant cette période que commencent à apparaître les premières écoles nationales. Elles ne prennent de l'ampleur qu'après 1850, bien qu'elles aient commencé à apparaître vers 1800. Les compositeurs revendiquent de plus en plus leurs particularités nationales et leur indépendance vis-à-vis de l'école prédominante, l'Ecole Allemande de Beethoven (l'Allemagne étant la première à se lancer dans ce courant romantique). C'est la première fois dans l'histoire que la musique est soumise à une multitude de pays et leurs propres caractéristiques.  
Les compositeurs s'inspirent alors du folklore musical local avec ses thèmes, ses rythmes, ses paroles voire même les instruments... Les compositeurs peuvent également se démarquer grâce à l'harmonie et la langue propre au pays ; puiser leur inspiration dans la culture et les légendes locales, voire même s'inspirer de romanciers contemporains comme le fit

Tchaïkovski notamment.

- ❖ On commence également à réfléchir sur l'influence de la musique du passé sur l'actuelle, ce qui représente un fait inédit. Les apports directs sont la naissance du répertoire, des possibilités de faire des tournées de concert sans avoir à composer quelque chose de neuf pour chaque concert... Les programmes de concert sont désormais complétés par une partie dédiée à la musique du passé en plus de la partie contemporaine dédiée à la création. Ainsi, en 1829, 100 ans après la première de la *Passion selon St. Matthieu* par Bach, Mendelssohn la représente en concert avec une orchestration revue au goût du jour. Il composera notamment quelques mélodies avec basse continue. Mendelssohn était l'un des premiers à l'époque et l'intérêt pour l'art du passé ne fera que s'accroître au fil des ans.

Les références de l'opéra romantique évoluent et s'intéressent désormais à un Moyen-Age idéalisé. Le modèle de référence est décrit par Walter Scott par ses romans *Ivanhoé*, *Robin des Bois*. La nature est omniprésente dans la vision des romantiques. Elle est souvent représentée envahissant des temples grecs, allégorie à l'émotion rongant sur les fondations de la raison. Outre ces allusions à la nature ou au Moyen-Age, le romantisme introduit quantité de faits et événements paranormaux et fantastiques voire irrationnels. Ainsi, commencent à pulluler diables, démons, spectres, vampires, etc. dans l'imagination dérangée de l'esprit romantique.

## **Le commencement, Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)**

Compositeur allemand, né à Bonn dans une famille de musicien, Beethoven est essentiellement pianiste et compositeur.

Il effectue un premier voyage à Vienne en 1784 pour y étudier auprès de Mozart avant de s'y installer en 1792 pour poursuivre ses cours avec un grand ami de Mozart, Joseph Haydn. Hélas, dès l'âge de 23 ans, la surdité commence à le frapper. Selon les sources actuelles, il s'agirait peut-être d'un surplus de plomb dans l'eau et la nourriture que consommait Beethoven.

Dès 1800, il veut aller au-delà du classique, bien qu'il soit un maître de la forme instaurée par les classiques. Il respecte de moins en moins les règles classiques à mesure que le temps passe. Cependant, il a toujours conscience des directions musicales aussi bien qu'harmoniques qu'il emprunte dans ses « transgressions maîtrisées ».

Beethoven représente aussi le premier spécimen du symbole de « l'artiste maudit ». Cette image se créera doucement autour de lui, déjà de son vivant. Sa surdité progressive puis de plus en plus grave l'entraînant dans un cercle vicieux d'ermite s'isolant dans une tour d'ivoire... Pourtant, les talents de pianiste et d'improvisateur de Beethoven sont autant réputés qu'appréciés ; son œuvre suscite un intérêt plus que certain mais divise les auditeurs encore habitués aux sonorités de la musique de Mozart et Haydn. Beethoven est le premier des compositeurs à réclamer l'indépendance vis-à-vis des chapelles et cours princières ; il assure sa subsistance par des pensions et le mécénat.

La fièvre créatrice de Beethoven se divise en trois périodes assez distinctes :

- La période de jeunesse, très conforme à l'art classique bien qu'abritant déjà l'embryon de son style futur. Sa musique surprend ses contemporains par l'énergie, la rythmique qu'il s'en dégage.
- La période 1800 – 1815, décrite comme la période la plus fertile des compositions de Beethoven. Il adapte et plie à ses pensées et ses sentiments les formes du classicisme. C'est durant cette période qu'il compose notamment plus d'une vingtaine de sonates, ses trois derniers concertos pour piano, son concerto pour violon, etc.
- La période post-1815 est davantage une période de laboratoire musical. Beethoven compose moins, il crée ses formes en parallèle à son exercice de compositeur ; formes, inspirées des genres passés dont la fugue qu'il parvient à adapter à ses besoins. Si Beethoven compose moins, la grandeur (aussi bien la magnificence que les dimensions) des œuvres qu'il crée pendant cette période devient phénoménale. Pour ne citer qu'un exemple, il compose sa 9<sup>e</sup> *Symphonie* pendant cette période.

Beethoven n'est pas seulement un compositeur enfermé dans une tour d'ivoire, loin du bas monde des êtres normaux. La nature l'attire énormément (cf. *Symphonie « Pastorale »*) lui donnant ainsi l'image du symbole romantique. Devant la grandeur de la nature, il insuffle cette expansion dans sa musique que ce soit en augmentant le nombre de musiciens ou en gonflant les formes employées jusqu'à présent.

Il est en outre conscient des enjeux politiques et sociaux de son époque et est impressionné par certaines figures historiques tel que Bonaparte Napoléon par exemple, qui représentait une partie de ses idéaux pendant une certaine période. D'où sa dédicace à ce dernier jusqu'à ce qu'il s'autoproclame Empereur, Beethoven ratura alors la dédicace qu'il avait dédié à celui qui se battait pour défendre la liberté.

En plus de cette présence d'esprit pour la politique, Beethoven est également soucieux du destin collectif. Ainsi dans son unique opéra *Fidelio*, il met en musique un livret traitant de sujets tels que l'abus de pouvoir, des révoltes, des manifestations, etc. Dans son *Ode à la Joie*, il veut énoncer sa volonté de solidariser et unir l'humanité entière.

Beethoven sera aussi l'instigateur de la « musique à programme » par ses compositions teintées par ses sentiments, ambiances subjectives... Cependant, la seule œuvre considérée comme étant de la musique à programme de nos jours est la *Sixième Symphonie « Pastorale »*. Titre qui est donné en rapport à un souvenir ou en relation avec le caractère de l'œuvre en question. La musique à programme décrit en général, quelque chose en musique.

Comme tout futur romantique, on peut presque raccrocher chaque œuvre du compositeur à une émotion ou à une période du vécu. Ces sentiments traversent l'entièreté de l'œuvre, faisant peser l'inspiration et l'immersion du créateur dans sa création. Ce désir que de retranscrire ses pensées et projets initiaux amène Beethoven, comme les futurs romantiques, à d'innombrables ratures et rectifications avant de livrer le texte « parfait ».

Ludwig van Beethoven ne composera qu'un oratorio inspiré des 2 oratorios de Haydn et ne compose que très peu de musique religieuse en général. On lui commandera deux messes pour des occasions festives, une *Messe en Ut* (fort proche des messes de Haydn) et une monumentale *Missa Solemnis*, dont les dimensions font qu'elle n'est plus jouable dans le cadre d'un office religieux. C'en

est plutôt devenu une immense fresque concertante basé sur un thème religieux.

Beethoven est l'initiateur de la future tendance de « sacralisation » de la musique profane et « désacralisation » de la musique religieuse. On compose de plus en plus d'œuvres de concert en rapport à des sujets religieux ou à caractère sacré dont l'exécution ne peut se faire qu'en dehors de l'église. Ce qui amorcera plus tard le mouvement cécilien, qui prône alors un retour plus vers une musique religieuse plus simple et surtout jouable dans le cadre d'un office : le retour pour les protestants se fait à Bach, et à Palestrina pour les catholiques.

Ainsi nombre de compositeurs créeront des œuvres à référence religieuse, Mendelssohn avec sa *Symphonie « Réformation »* en rapport avec Luther ; Mahler, *Deuxième Symphonie « Résurrection »*, etc.

Cependant, Beethoven reste le premier à faire sortir la messe de l'église, dans une mesure telle que l'on pourrait croire qu'il avait la prétention d'en faire un dialogue personnel entre lui et Dieu en personne. Dans un certain sens, pour Beethoven, l'humanité commune est placée sur le même piédestal que la figure lumineuse de Dieu.

## L'Évolution beethovénienne

Beethoven comme écrit plus haut est un maître équilibriste qui jongle avec une aisance redoutable entre la forme et l'anticipation romantique sans que l'un vienne entacher l'autre.

Il se passe en parallèle à toutes percées cérébrales des compositeurs de cette époque, une évolution des possibilités instrumentales, de leurs emplois ainsi que de leurs performances. Une évolution que les symphonies de Beethoven permettent de suivre assez aisément, retraçant ainsi l'évolution de la musique instrumentale sous l'influence du courant romantique. On remarque aussi dans l'analyse de l'instrumentation de ces symphonies que le maître viennois n'emploie pas systématiquement les avancées qu'il accorde à certains instruments. Si Beethoven ajoute une série de trombones dans sa *Symphonie « Destin »*, rien ne l'a empêché de les retirer pour sa *Septième Symphonie*. De même que pour le style d'écriture, rien ne l'empêche après une percée majeure dans l'écriture de revenir à un style plus classique.

Parlant de l'orchestre, Beethoven est l'un des premiers, sinon le premier, à faire sortir les trombones de la musique sacrée en les ajoutant dans l'orchestre. Il les emploie pour leur qualité à pouvoir renforcer le son des cuivres et apporter une nouvelle richesse dans la palette des couleurs sonores. Si la distribution standard de l'orchestre ordonne de grouper les bois par 2, d'avoir 2 cors, 2 trompettes, 2 timbales... Beethoven fait allègrement varier cet effectif selon ses desideratas : ajout de chœurs et solistes, piccolos, trombones, etc.

Les formes que Beethoven emploie pour ses symphonies varient aussi bien que les effectifs nécessaires à l'exécution. Ainsi il emploie abondamment la forme sonate, remplace le menuet par un scherzo dès la *Deuxième Symphonie* et s'amuse parfois à modifier le nombre de mouvement d'une symphonie. Ainsi, chacune des symphonies est un monde à part, différentes les unes des autres. Il s'émancipe des entraves classiques et tend alors à imposer son point de vue musical, que ce soit dans la durée, la dimension, etc.

Quant à ces différences et « personnalités » entre symphonies, elles s'étendent en fait à toute l'œuvre de Beethoven ; et la critique de l'époque est fréquemment laissée pour compte,

perdue et parfois devant les déferlements des idées du génie. Et au fil du temps, cette impression ne sera que renforcée, car il se préoccupe davantage d'exprimer ses idées que de la manière dont ces idées seront reçues. Aussi, va-t-il devenir l'un des premiers chercheurs en musique : essayant, expérimentant des thèmes, modulations, motifs, et autres. Ces recherches et leurs aboutissements dans les œuvres suscitent énormément d'admiration de la part de ses successeurs.

Cette idée générale d'expérimentation est reprise plus tard par Wagner. Le public de ces deux époques a parfois du mal de suivre cette avalanche d'idées et de grandeur musicale.

Dans ses recherches, Beethoven travaille beaucoup sur les contrastes très importants dans la densité d'écriture, nuances, tempi, forme, etc. A tel point que les compositeurs d'après ont beaucoup de mal à écrire une symphonie devant la suprématie écrasante des œuvres de Beethoven. Brahms mettra près de 27 ans avant d'achever sa 1<sup>ère</sup> *Symphonie* qui sera surnommée, à son grand plaisir, la « *Dixième* de Beethoven ».

Beethoven innove aussi dans les genres musicaux en invitant la « musique à programme » surtout avec la 6<sup>e</sup> *Symphonie* et parfois certaines sonates dont celle des « *Adieux* ». Parlant de sonates, Beethoven pousse le piano dans ses ultimes retranchements techniques et physiques, comme le fit Scarlatti pour le clavecin. Il n'hésite vraiment pas à prendre toutes sortes de risques et ajoute dès l'opus 26, le sous-titre de *Quasi una fantasia* à presque toutes ses sonates. Par ailleurs, beaucoup de sonates furent dotées d'un nom par les éditeurs ou le public, ayant ressenti une émotion particulière. On parlera plus tard du « geste beethovénien » qui s'impose avec force et interpelle les auditeurs avec des formules rythmiques impulsives qui seront sans cesse rappelées avec une présence impérieuse, ne laissant guère le temps à l'inertie.

De plus, les vents chez Beethoven acquièrent une nouvelle considération et peuvent prétendre à des rôles solistes, laissant leur rôle de doublure de côté. Beethoven est le premier à « émanciper » la partie de contrebasse jusqu'alors simple doublure du violoncelle.

Beethoven est le premier à mettre en exécution le concept de « combat » entre piano et orchestre dans ses concertos, obligeant un traitement d'égal à égal pour chacune des parties. Les romantiques reprendront d'ailleurs cette idée de lutte entre soliste et orchestre.

## Opéra

### Opéra allemand – La base : le Singspiel

L'évolution de l'opéra allemand reprend à partir du dernier grand genre devenu standard au XIX<sup>e</sup> siècle : le Singspiel. L'unique Singspiel de Beethoven, *Fidelio*, introduit des scènes de mélodrames, il s'agit d'un passage parlé sur fond musical. Déjà chez Beethoven, la typologie vocale change : la puissance vocale se doit d'être de plus en plus grande en raison du développement des orchestres, les voix recherchées doivent être plus amples et robustes pouvant assumer un rôle pendant près toute l'œuvre.

La transition du Singspiel vers l'opéra allemand sera l'affaire de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'image contextuelle du Singspiel pousse de nombreux compositeurs à tenter le coup : Schubert, maître des Lieds, s'y essaya aussi mais manquant du sens du théâtre, il échoua dans cette tentative.

Ce sera Ludwig Spohr (1784 – 1859) écrivit un opéra sur le texte de Faust de Goethe. Il marque une étape vers une conception plus unitaire de l'opéra et propose un compromis avec *Yessonda* (1823), premier exemple d'opéra quasi continu. Cet essai sera aussi tenté par Carl Maria von Weber avec *Euryanthe*.

L'écriture romantique apporte l'usage du chromatisme pour l'expressivité et l'instabilité tonale. Spohr et Weber sont les premiers à utiliser ce nouveau langage musical.

Les opéras romantiques sont empreints de nature, de faits volontiers surnaturels et de référence moyenâgeuse. L'ouverture du Singspiel doit déjà donner l'ambiance générale de ce qui va se dérouler dans l'œuvre. D'ailleurs, il est souvent composé après l'opéra lui-même avec quelques thèmes repris. On retrouve aussi les dialogues parlés, des récits-airs agréables à l'oreille, l'usage du chœur. Chœur qui est souvent employé par les romantiques et très prisés dans les scènes de révoltes.

Les ambiances sont décrites par une instrumentation très colorée et riche. On commence à employer des motifs récurrents liés à certains personnages ou ambiances, il s'agit de l'aube du *leitmotiv*.

Toutes ces innovations seront employées dans ce qui est considéré comme le dernier Singspiel de Weber : le « *Freischütz* », qui signe l'aboutissement de la première partie de l'évolution du Singspiel vers l'opéra allemand et lancera donc la première partie.

## **Opéra allemand – Le successeur : Richard Wagner**

Richard Wagner reprendra la tradition de l'opéra dans la suite des idées de Weber.

Il s'est exclusivement intéressé au théâtre musical et est évidemment passionné par l'opéra. Wagner est initialement un chef d'orchestre pour les opéras et il conduit en parallèle des expérimentations sur ce même genre. Entre 1839 et 1842, il entreprend un voyage à Paris dans le but de faire représenter *Rienzi*, un de ses opéras, dans la cité de l'art et de la culture. Malheureusement, l'opéra ne sera jamais monté, de même que le suivant, inspiré de Weber, le *Vaisseau Fantôme*.

Il retourne alors à Dresde où il est fait maître de chapelle et compose *Tannhäuser* et *Lohengrin*, deux Minnesinger et Meistersinger. Il fait représenter ses opéras à diverses occasions où il est amené à diriger. Cependant, ce sera Liszt, futur beau-père de Wagner, qui créera *Lohengrin* à Weimar où Liszt est lui-même maître de chapelle.

Hélas, en 1849, la révolte éclate à Dresde et Wagner s'est rangé du côté des révolutionnaires. Malheureusement pour lui, la révolte est matée et il est contraint de s'exiler pour survivre. Il passera ainsi près de 10 ans en Suisse, à Zurich. Il ne perd pas courage et continue à se livrer corps et âme dans le perfectionnement du genre de l'opéra, écrivant et publiant dès 1851, un ouvrage théorique sur ses ambitions concernant l'opéra intitulé « *Drame et Opéra* ». Il compose aussi une célèbre tétralogie nommée « *L'Anneau des Nibelungen* » :

- *L'Or du Rhin*
- *La Walkyrie*
- *Siegfried*
- *Le Crépuscule des Dieux*

S'en suivent deux autres opéras « *Tristan et Iseult* » ainsi que « *Parsifal* ».

Après la Suisse, il effectue différents voyages et tournées de concert et finit par s'installer à Munich où il se fait littéralement adopter par le Roi Ludwig II de Bavière qui tente de faire l'impossible pour le conserver à son service, lui donnant toutes les ressources dont il a besoin, lui laissant même carte blanche quant à la construction de son propre opéra à Bayreuth. C'est à cette période qu'il se marie avec la fille de Liszt. (La légende veut qu'il soit mort dans les bras d'une autre femme à Venise...)

### **L'Opéra, définition wagnérienne**

- L'utilisation du *Leitmotiv* est primordiale. Chaque protagoniste important doit pouvoir être reconnu immédiatement grâce à une formule ou thème qui lui est attaché. L'idée est déjà présente chez Berlioz mais Wagner le systématise après 1850 et son ouvrage *Drame et Opéra*. (Un exemple simple et efficace, pensez à Dark Vader ;) !)
- Importance de l'orchestre : chez Wagner, outre son rôle d'accompagnement, l'orchestre devient un véritable fil conducteur et contrairement aux Italiens, le vocal vient se greffer sur ce tronc symphonique. Aussi, c'est à l'orchestre qu'il incombe de faire la transition entre les actes ; d'ailleurs, il se permet même de commenter l'action à la façon d'un chœur antique grec. L'ouverture et son rôle va évoluer pour devenir une prélude s'enchaînant avec l'œuvre. L'orchestre est le premier personnage à s'exprimer chez Wagner. Le premier essai de Wagner sera effectué sur *Lohengrin* où il fait une introduction décrite par l'exécution de l'orchestre.
- Selon Wagner, il faut aller au-delà des opéras prédécoupés. Et il ira jusqu'au bout de son idée : la mélodie infinie. Il n'y a plus de découpe, de numéros, etc. De plus, la conception vocale allemande est plus narrative et déclamatoire qu'est l'art pyrotechnique Italie. L'opéra wagnérien se déploie alors dans une inexorable avancée jusqu'à son ultime note.
- Œuvre d'Art totale. Pour Wagner, le *nec plus ultra*, est de pouvoir tout faire. Et Wagner est peut-être l'unique homme à tout faire de toute l'histoire de la musique : de l'écriture des livrets, à la composition en passant par la conception des décors et costumes jusqu'à l'établissement de son propre opéra, Wagner est à l'origine de tout.
- Contexte idéologique et théologique, il y a une récurrence des thèmes dans les opéras de Wagner. On y traite toujours de trahison, de pardon, rédemption, fidélité, amour-honneur, etc. Les personnages sont assez stéréotypés et sont généralement des héros tirés des légendes germaniques, elles-mêmes issues des mythes scandinaves.  
Hélas, la musique de Wagner fut reprise par les nazis pour ce même trait : la vision d'une pureté allemande...

D'un point de vue technique de l'écriture, les compositeurs emploient énormément le chromatisme, pour l'incertitude des tonalités, de modulations, et des contrastes sans jamais laisser l'inertie se saisir de l'auditeur. Cette idée poursuit sa continuité jusqu'à Schönberg.

Ce critère influence fortement le paysage musical européen qui ne peut plus composer sans en rendre compte à Wagner...

### **Opéra allemand – Rions, l'opérette !**



L'opéra-comique allemand, calqué sur le modèle français, naît au XIX<sup>e</sup> siècle sans pour autant avoir un catalogue d'œuvres répertoriées aussi vaste que son homologue français.

La principale référence à ce genre est une œuvre d'Otto Nicolai (l'un des fondateurs de l'orchestre philharmonique de Vienne) avec « *Les Joyeuses Commères de Windsor* », il s'agit d'une version revisitée de Falstaff de Shakespeare. Cette œuvre de Nicolai influencera même Verdi pour l'écriture de son propre opéra, *Falstaff*.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il se fixe à Vienne pour se changer en opérette, genre phare de la famille Strauss. Le ton est léger, teinté de sentimental et parfois portant la critique sur le public, voire même se changeant en satire sociale. Cette opérette remplace l'opéra-comique allemand et l'unique exemple célèbre internationalement fut écrit par Johann Strauss fils, *Die Fledermaus*.

Il n'y a que peu de critiques sociales dans l'opérette et les histoires intrinsèques sont souvent très étriquées. Johann Strauss en profite surtout pour se citer au moyen de danses et polka qui l'ont rendu célèbre...

## **Opéra italien – La base : l'opera buffa**

Le début du XIX<sup>e</sup> siècle est dominé par la présence de l'*Opera buffa* avec des sujets légers et une structure assez proche de l'*Opera buffa* du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, il y a une certaine évolution dans le genre, notamment au niveau de la virtuosité requise ainsi que pour la typologie vocale. À l'instar de l'unique opéra de Beethoven, la demande se tourne vers des types de voix plus puissantes. Il est à noter que l'on écrit désormais pour les types de voix, ce qui permet d'amplifier la palette sonore devenant progressivement le « *bel canto* » durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

On peut considérer la fin du temps de l'*Opera buffa* vers 1840 où est représenté le dernier de ce genre, après avoir subi diverses influences du romantisme apportant des sujets traitant du destin ou de la fatalité, un emploi de plus en plus important du chœur...

L'opéra romantique italien naît avec de nombreuses similitudes avec l'opéra allemand romantique vers 1840 jusque 1880. La fin du siècle se tourne davantage vers un retour à un opéra plus réaliste avec des sources naturalistes, tirés des écrits de Zola. Cette toute dernière période est représentée par l'opéra veriste et son effigie : Puccini.

Les 3 figures de proue pour la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle sont Rossini (1792 – 1868), Bellini (1801 – 1835), Donizetti (1797 – 1848).

- ❖ Rossini : compositeur à talent précoce, il dispose d'une facilité d'écriture déconcertante. Il fut très célèbre de son vivant même s'il essuya quelques échecs. Il s'installe à Paris dès 1824 où il fait jouer ses opéras. Il n'hésite pas, pour s'accaparer les faveurs du public français, à rajouter des scènes de ballets voire même à réécrire des versions françaises de ses opéras précédents.

Entre 1810 et 1829, il écrit 40 opéras puis il n'écrit plus beaucoup ; produisant quelques œuvres religieuses et ce qu'il appelle lui-même des « *Péchés de vieillesse* ». Rossini fera une version originale en français de *Guillaume Tell*, son unique tentative dans l'opéra romantique.

Rossini préconise essentiellement la structure classique et ainsi, l'écart entre la réalité mondaine et ses besoins et son caractère, le pousse à s'en arrêter-là quand l'opéra

romantique commence à prédominer. Comme tout bon compositeur italien, la voix prime sur l'orchestre et Rossini emploie quelques techniques d'écriture très efficace comme le « crescendo en rouleau » ainsi que les « strettas ». Il s'agit d'une reprise accélérée dans les airs finaux déjà fort virtuose. La découpe Air-Récit des opéras buffa se fait encore sentir et les ensembles interviennent encore fréquemment.

- ❖ Bellini : enfant prodige également, il étudie à Naples, dans la ville où naquit l'opéra. Il est considéré comme le meilleur styliste musical et combine la passion romantique à l'élégance de la forme classique. Il avait la réputation de pouvoir tailler un air sur mesure pour n'importe quel chanteur, et était de surcroît un excellent mélodiste. Il était très admiré par Chopin et même apprécié de Wagner (sachant que ce bonhomme n'appréciait pas grand monde...). Il est assez naturel pour un artiste pareil qu'il ait rencontré un grand succès à Paris.
- ❖ Donizetti : ce dernier ne profita pas d'une illumination infantile et rencontra le succès plus tardivement que les deux précédents à Bologne puis à Paris. Il écrit des opéras soit directement en français ou les adapte par la suite. Il est reconnu comme étant un spécialiste de la comédie sentimentale ; et des trois, il est le plus léger et il est davantage « commercial ». Il ne s'essaie qu'une seule fois à l'opéra romantique avec « *Lucia de Lamermoor* ».

Globalement, ces compositeurs ont énormément du mal à se mettre au goût du romantisme ayant vécu la majeure partie de leur vie dans une autre ambiance...

## Opéra italien – Verdi le Grand

Compositeur milanais, Giuseppe Verdi postula à l'examen d'entrée du Conservatoire de Milan mais fut refusé. Il travaille alors à la Scala et dès 1839, cet établissement lui commande un opéra. En 1842, voit le jour, non seulement un premier grand succès avec « *Nabucco* » mais amorce un clair mouvement de révolution déjà lancée dans les coulisses politiques de l'Italie. Les Italiens se servent alors de l'opéra et du nom-même de Verdi pour se libérer du joug des Autrichiens. On retrouve alors nombre de tags politiques dans les rues à l'effigie de VERDI (« Victor Emmanuel Roi d'Italie »).

Si Verdi a tout de même essuyé quelques échecs, cela ne l'empêchera pas d'obtenir le monopole de la scène de l'opéra italien. Il se tourne vers des sujets plus humains après l'unification de l'Italie et se consacre même à des projets humanitaires.

Dans le choix de ses livrets, Verdi se montre extrêmement exigeant et il était réputé pour être peu amène sur ce côté-là. Il ne choisit que les meilleurs librettistes et se bat pour obtenir une version décente sur laquelle travailler. Verdi s'inspire des grands écrivains tels que Victor Hugo ou encore William Shakespeare. Il rationalise progressivement le contexte des décors et la profondeur des personnages amenant des rôles plus complexes dans l'émotion et dans la psychologie interne du personnage. En conséquence, la typologie vocale recherchée évolue aussi vers des voix puissantes et surtout durables car les rôles à tenir sont très exigeants par leur longueur et complexité.

Il tentera de reprendre le concept de *leitmotiv* de Wagner dans la *Traviata* et essayera de renforcer le rôle de l'orchestre suite aux influences externes, allemandes essentiellement.

Cependant, la tradition italienne prime tout de même et la voix domine assez clairement l'orchestre. On ressent également fort la découpe des numéros au sein de l'opéra.

Les premiers opéras de Verdi sont les plus « historiques » dans leurs sujets. Il emploie beaucoup de foules, les chœurs, etc. en probable écho au monde politique chaotique de ce moment. Lorsque les temps se calment, il se concentre plus sur quelques rôles particuliers, peaufinant l'aspect psychologique des personnages primordiaux et cela, alliée à sa capacité à dénicher les plus belles sources textuelles fait qu'il est très reconnu sur scène.

*Falstaff*, dernier opéra de Verdi, tiré des écrits d'un Shakespeare comique, presque rustique, est l'occasion pour le compositeur de renouveler son style d'écriture. Pour quelqu'un qui composa du tragique pour l'opéra romantique toute sa vie, il s'agit d'une manière osée de se retirer de scène avec une œuvre comique.

## Opéra français – Généralités

1850	<p><i>Comique</i> : Opéra-comique</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Querelle des Bouffons et Réforme de Gluck</li> <li>➤ Spécialiste : A.E.M. Grétry</li> <li>➤ Présence de dialogues parlés et de musique (similitude avec le Singspiel)</li> <li>➤ Progressive « romantisation » des sujets.</li> </ul>	<p><i>Tragique</i> : Grand Opéra (Sous l'Empire de Napoléon)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Décors, costumes, etc. sont emprunts d'un faste dérangeant</li> <li>➤ Les livrets proposent une grande quantité de personnages, de foules, etc.</li> <li>➤ Le faste introduit des effets spectaculaires et impressionnants</li> <li>➤ Le Grand Opéra est entièrement chanté</li> <li>➤ L'étranger : Berlioz</li> </ul>
	<p><i>Comique</i> : Opérette</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ L'opéra devient un pur divertissement, beaucoup plus comique</li> <li>➤ Léger retour en arrière vis-à-vis de la sentimentalisation de l'opéra-comique</li> <li>➤ Le spécialiste : J. Offenbach</li> </ul>	<p><i>Tragique</i> : Drame lyrique (similaire à l'opéra romantique italien et allemand)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Supplante entièrement le Grand Opéra</li> <li>➤ La figure de proue : Ch. Gounod ainsi que Massenet</li> <li>➤ Réaction contre le romantisme exacerbé, amorce du mouvement réaliste puis du naturalisme entre 1870 et 1900</li> </ul>

↓  
*Direction Temporelle*

Durant tout le XIX<sup>e</sup>, Paris est la capitale européenne de l'opéra, devenue activité phare dans la Ville Lumière.

Le Grand Opéra représente le genre noble par excellence avant 1850, très prisé par la famille impériale. Les compositeurs de ce genre sont souvent des italiens installés à Paris :

- ❖ L. Cherubini (1760 – 1842) qui composa principalement en français. Il était reconnu comme un orchestrateur raffiné et compositeur de transition. Il fut également entre autre directeur du Conservatoire de Paris.
- ❖ G. Spontini (1774 – 1851), il devient musicien officiel de la famille impériale dès son installation à Paris en 1800. Il sera le compositeur préféré de Napoléon. Spontini recherche un équilibre entre la mélodie italienne et la diction française. Il est très influencé et marqué par le faste et l'opulence de l'Empire, faisant nombre de référence à l'Empire romain pour flatter l'Empereur présent... cette marque fait peut-être que ses opéras (ainsi que ceux datant de cette époque dans ce genre) sont peu montés à cause de cette opulence ostentatoire. Cette influence se ressent aussi dans les effectifs nécessaires à la représentation d'un de ses opéras. Le contrecoup est une matière littéraire diluée dans les personnages, ce qui nuit fort au drame qui se déroule dans l'opéra. Drame qui généralement peine à égaler la richesse des décors et de la population sur scène...
- ❖ R. Kreutzer, éminent virtuose du violon, il développe une passion pour l'opéra en vieillissant. Il écrit plusieurs opéras à thèmes religieux.
- ❖ D.F.E. Aubert (1782 – 1871), compositeur des domaines tragiques et comiques. Il dispose d'un style très français qui est fort bien apprécié à l'époque. Une de ses grandes œuvres « *La Muette de Portici* » (1823), opéra traitant de sujets révolutionnaires, de renversement de pouvoir, aurait été selon certain, l'un des déclencheur de la Révolution Belge avec l'un de ses airs intrinsèques « *L'Amour de la Patrie* ».

## Opéra français – L'indépendant : Hector Berlioz (1803 – 1869)

Le tempérament théâtral de Berlioz est très impressionnant et il subit sur sa personne une certaine passion romantique fiévreuse. Il laissera quelques opéras avec des particularités remarquables tels que le traitement symphonique de l'orchestre, ce qui est en totale opposition à la mentalité d'époque ; la France ayant une certaine parenté avec l'Italie, le tissu vocal est généralement favorisé. Berlioz rejoindra dans ses concepts les idées générales de Wagner, il veut que la musique raconte tout le drame.

D'ailleurs, leurs héros (à Berlioz et Wagner) ont souvent des traits autobiographiques bien que leurs références littéraires soient fort différentes. Berlioz tourne ses choix littéraires vers l'Antiquité, Shakespeare, etc.

Il écrit en 1852 un opéra en deux tableaux « *Les Troyens* » d'après les textes de l'*Enéide*, c'est l'un des opéras qui renoue avec la grandeur classique. L'opéra se découpe en deux parties, « *La Chute de Troie* » et « *Didon et Enée* ». Cependant l'œuvre est peu jouée de par ses dimensions, les producteurs ne proposant souvent que la seconde partie. Berlioz insère dans cet opéra toutes les particularités françaises : ballets, compréhension du texte, etc. Et pour rester fidèle à ses concepts, le drame de cet opéra se doit d'être au sein de l'orchestre, les voix n'étant qu'un simple « plus ».

C'est une des raisons pour lesquelles, Berlioz est assez mal compris de son époque et injustement trop peu joué.

Le génie de sa composition va jusqu'à donner une personnalité propre à chacune de ses productions : certaines inspirées de Shakespeare (« *Benvenuto Cellini* » ou « *Beatrice et Benedict* ») ou de Goethe (« *La Damnation de Faust* »).

## Opéra français – Les comiques

- ❖ Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864) est certainement ce que l'on peut qualifier de compositeur complet. Juif allemand formé à Berlin où il écrit des Singspiels, il se perfectionne en Italie où il reçoit les conseils de Salieri et compose des opéras italiens avant de s'installer à Paris. Ainsi il combine, l'harmonie allemande, la voix et la mélodie italienne ainsi que la prosodie du texte et les ballets français. Ses opéras français auront d'ailleurs un franc succès : *Dinorah*, *les Huguenots*, *les Prophètes...*
- ❖ J.F. Halévy crée un unique grand succès intitulé « *La Juive* » dans le genre sérieux mais s'illustre très bien dans l'opéra-comique dans la fibre de Grétry.
- ❖ A. Boieldieu, A. Adam et Aubert sont eux reconnus pour leur prestige dans le domaine comique. Ils s'inspirent des textes de Walter Scott pour les légendes et le cadre fantastique de cet écrivain. Ces opéras sont basés principalement sur la légèreté et la simplicité ; l'unique objectif de cet opéra-comique étant d'amener à la détente.

L'opérette est considéré le direct héritier de l'opéra-comique de Grétry. Le terme a été utilisé pour la première fois en 1854 désignant un opéra-comique en un acte avec un sujet léger, mêlant dialogues parlés, musique et danses à la mode tels que le galop, la valse, la polka et le fameux french cancan.

C'est un genre de pur divertissement sans aucune ambition littéraire. La tradition est purement parisienne et amène la création de nouveaux théâtres : « *Les Bouffes-Parisiens* » ou les « *Folies concertantes* ». Offenbach travaillera par exemple, essentiellement aux Bouffes-Parisiens. Il apportera davantage de complexité à cette œuvre de genre léger tout en se moquant éperdument des grands classiques. Ainsi parodie-t-il « *Orphée aux Enfers* » ou « *La Grande Hélène* », « *La Vie Parisienne* », digression sur la venue d'étrangers pour visiter Paris.

Ce genre est assez fortement lié à nature politique et sociale de cette période de l'histoire française sous l'Empire et Napoléon III. D'ailleurs, après cette période (1871), ce genre est fortement décrié une fois que Bismarck remporte la victoire et fonde l'Empire Prusse à Versailles. N'ayant sûrement pas bien digéré cette âpre défaite, il faudra longtemps avant que ne resurgisse l'intérêt pour les œuvres pourtant bien écrites de Offenbach.

La dernière œuvre est fort différente (1881), publiée à titre posthume « *Les Contes d'Hoffmann* » n'ont jamais vraiment pu être classés bien qu'ils aient été qualifiés d'Opéra fantastique. Le livret retrace 3 contes d'Hoffmann différents, ces derniers étant racontées par un narrateur racontant des histoires d'amours explorés ; ces histoires se terminent généralement mal...

## Opéra français – Les tragiques

Le drame lyrique constitue durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le genre sérieux de l'opéra français. Il est d'une part assez semblable à l'opéra romantique italien notamment par ses caractéristiques :

- Resserrement du nombre de personnages et de l'action
- Emprunts romantiques générales mais avec une réserve sur le domaine fantastique

- Sujets tirés des légendes et l’Histoire, puis tirés de romans avant de se tourner vers le réalisme jusqu’au naturalisme (ex : « *Carmen* » de G. Bizet)
- Exotisme fort prononcé dans la musique française : on y introduit le folklore espagnol ou du Proche-Orient et parfois même de l’Extrême-Orient. À noter qu’il s’agit d’une « idéalisation » de la musique via ces folklores et non pas une approche scientifique. George Bizet n’a jamais mis les pieds en Espagne par exemple...
- Rationalisation de l’importance des ballets et chœurs, ce qui implique deux choses. La première, il se crée des spectacles uniquement dansés, précurseurs des futurs grands ballets russes, les *pantomimes*. De deux, la présence-même des ballets et chœurs au sein de l’opéra se fait globalement moins forte.
- Prédominance vocale à l’italienne, bien que beaucoup plus unitaires dans les « numéros »

Entre ces déchirements comique-tragique, naît un opéra de *demi-caractère* alliant le genre sérieux au rire du comique.

Les grands compositeurs d’opéra de cette époque se succèdent les uns aux autres apportant chacun leur pierre à l’immense édifice qu’est le drame lyrique :

- ❖ Charles Gounod (1818 – 1893), considéré comme le maître du drame lyrique, ses livrets respirent la qualité et les textes sont puisés chez des poètes tels que Corneille ou Goethe (*Faust*) voire Shakespeare (*Roméo et Juliette*). On dit sur sa musique qu’elle représente un charme vocal exquis, naturellement lyrique et chaleureuse. Ce n’est pas pour rien qu’il devient ainsi modèle principal du drame lyrique.
- ❖ Jules Massenet (1842 – 1912) est voué à être le maillon reliant Gounod à Debussy. Dans ses œuvres, Massenet adapte son écriture aux accents toniques de la langue française et diversifie fortement ses sujets d’inspiration et de production. Ainsi écrit-il une *Cendrillon*, puis un *Don Quichotte*, ou encore *Les Souffrances du Jeune Werther* de Goethe... chacune de ces œuvres se sont dotées d’une âme propre et différente les unes des autres.
- ❖ Léo Delibes (1836 – 1891), spécialiste du ballet, très intéressé par le style asiatique, auteur de *Lakmé*, un opéra sensuel dont l’action se déroule en Inde. Emmanuel Chabrier (1861 – 1894), utilisant les modes. Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), compositeur d’une immense fresque qu’est *Samson et Dalila*...
- ❖ George Bizet (1838 – 1875), fort impressionné par Verdi, très inspiré par Walter Scott, il est également intéressé par l’orientalisme. Il est en outre auteur de *Carmen*, pour lequel il recrée un folklore espagnol.

## **Musique Sacrée – Courant général**

Alors que le visage du monde social et politique mue et change, les questions existentielles soulevées par les hommes se retrouvent remises en question. Les différents pouvoirs établis jusqu’alors se remis en cause et d’une manière brutale, la Révolution française va donner un coup de botte à toute la hiérarchie.

Du très grand pouvoir dont disposait l’Eglise autant sur le plan politique que financier dans l’Ancien Régime, il n’en reste qu’une petite parcelle dans la République. Et s’il reste un conformisme vis-à-vis de la religion, l’Eglise est écartée des influences des sphères politiques et économiques. Pour

le musicien, cela signifie également qu'il ne devrait plus nécessairement être maître de chapelle pour pouvoir assurer sa survie et la profusion de salle de concert lui permet même peut-être de décrocher la gloire.

D'une manière assez étrange, les œuvres religieuses se « sécularisent ». C'est-à-dire qu'elle se soumet avec un certain retard aux changements du paysage musical. Tous les effets musicaux employés dans l'opéra viennent trouver service dans la musique du Seigneur, dans ses bienfaits autant que dans ses excès. C'est ainsi que les œuvres religieuses deviennent parfois injouables dans le cadre d'un office, devenant une fresque de concert. Le *Requiem* de Verdi en est une belle illustration.

De l'autre côté, les œuvres profanes ont une tendance à goûter au sacré. Les différentes valeurs véhiculées par la religion inspirent les compositeurs et ces derniers vont même donner un titre à leurs production comme le fera Mendelssohn pour deux de ses symphonies (2<sup>e</sup>, *Lobgesang* ; 5<sup>e</sup>, *Reformation*). Les œuvres profanes prennent ainsi une dimension mystique supplémentaire dans leurs contenus et inspirations.

L'idée que la musique religieuse soit profanée par l'apport d'effets musicaux superflus ne plaît pas à tous et naît un courant dans le credo prône une étude plus profonde des maîtres anciens, et même un retour à une musique pouvant transcender le temps à l'instar du message biblique. Là est toute l'essence du mouvement cécilien. Les protestants remontent deux centaines d'années pour déterrer les œuvres d'un certain Jean-Sébastien Bach et le choisissent comme référence pour la musique religieuse protestante. Les catholiques, eux, plongent plus loin dans le temps et vont choisir de vénérer G. Palestrina, dont la musique était toujours présente à la Chapelle Sixtine. Rappelons-le, il s'agit d'une musique dans sa plus simple expression, dans un style a cappella pour appeler à plus de transparence et de pureté.

L'Eglise ayant perdu beaucoup d'influence, les musiciens s'émancipent de son pouvoir et par conséquent, l'ère romantique signe une atrophie dans la production de musique religieuse. Les compositeurs ne composent plus systématiquement des messes et quand ils le font, elles ont tendance à prendre des dimensions démesurées. Beethoven, par exemple, n'écrivit que 2 messes. Une « normale » et sa fameuse *Missa Solemnis* qui à partir du Gloria, devient l'expression pure de l'imagination de Beethoven qui semble vouloir établir un dialogue entre lui et Dieu. Il est notamment le révolutionnaire concernant le contexte du musicien d'église. Jusqu'alors, les compositeurs se servent de « moules » préétablis pour pouvoir communiquer leur foi et servir la cause divine en offrant des œuvres aisément « montables ». Schubert est peut-être l'un des derniers à avoir composé encore 6 messes avec orchestre, 4 courtes et 2 plus longues.

Par contre, l'oratorio suscite beaucoup d'intérêt. Ceux du début du XIX<sup>e</sup> siècle sont fortement inspirés de ceux laissés par Haydn mais ceux du milieu du siècle représentent un genre d'un style très équilibré entre les deux extrêmes des manières d'écrire la musique religieuse. Mendelssohn sera d'ailleurs un spécialiste de ce genre, combinant élégance musicale à une harmonie et une expression de tout ce qu'il y a de plus romantique ainsi qu'un emploi de l'orchestre raffiné, il parvient à éviter tous les excès auxquels se livrent beaucoup de compositeurs romantiques.

Ce n'est pas un hasard si l'oratorio est si apprécié des romantiques. De toutes les formes, il s'agit probablement de la moins rigide à adapter à la vision des romantiques. Bien que la plupart des oratorios soient bibliques, il existe quelques oratorios à sujet profane même s'il reste des références

religieuses et diverses morales finales. Le principal nom à retenir concernant les oratorios profanes : Robert Schumann.

Parallèlement à l'écriture de cette veine sacrée, les compositeurs produisent diverses œuvres plus mineurs dans la continuité des styles anciens : motets, messes, etc. Anton Bruckner, par exemple, écrivit dans les 2 styles romantique et cécilien et est l'un des derniers maîtres de chapelle. Il écrit également une messe polychorale en référence à Gabrieli, dans un style a cappella « accompagné ».

Verdi incarne également cette dualité de composition, d'une part avec son *Requiem*, véritable transposition des procédés de l'opéra dans la musique sacré ; et d'autre part, quelques pièces dans un style cécilien très pur. Outre Bruckner et Verdi, Charles Gounod pratiqua aussi ces deux styles d'écriture de même que Berlioz.

Brahms apporte une idée conceptuelle lors de son écriture de son *Requiem allemand*, qui dépeint une vision très personnelle du visage de la mort.

## Lied

Les origines du lied remontent au classicisme, à une époque où la musique commence à entrer dans nombre de foyers. Il s'agit d'un genre de musique profane destiné à la voix accompagnée par le piano. Le genre se développe fort au XIX<sup>e</sup> siècle mais requiert autant une maîtrise des textes poétiques qu'une connaissance poussée de l'écriture musicale.

Les principaux « clients » de cet art sont les bourgeois. Le Lied parvient même à décrocher un statut d'art national en vertu des textes et poèmes du pays. Le cadre est dans la sensibilité, l'intimité et le rapprochement au texte, à l'extrême opposé du genre de l'opéra. C'est un genre poético-musical, et il s'agit du lieu de rencontre par excellence entre les poètes et les musiciens.

Les compositeurs restent cependant divisés quant à l'approche du texte : certains sont sensible à l'ambiance générale du poème comme Schubert, d'autres sont plus analytiques et recherchent les détails, à l'instar de Schumann. Et si généralement, les Lieder sont destinés à une voix et piano, Schubert a écrit des Lieder pour plusieurs voix. Certains compositeurs ont même écrit pour chœurs, nommés *Volkslieder*. Cependant, la concentration masculine dans ces chœurs a souvent été crainte au point que certains chœurs furent interdits d'exercice.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, arrive le Lied avec orchestre, modèle lancé par Berlioz avec « *Les Nuits d'Été* » sur les textes de Théophile Gautier. Berlioz a également orchestré des Lieder de Schubert. Du côté de l'Allemagne, le genre commence à apparaître à la seconde moitié du siècle. Le principal champion de ce domaine sera Gustav Mahler.

Concernant les sujets, il y a une grande variété : des *Volkslieder* jusqu'aux mélodies ayant presque un concept métaphysique de conception, qui porteront le nom de « ballade » quand ces textes sont agrémentés de touches fantastiques.

Le rôle du piano évolue progressivement du simple accompagnateur vers une véritable seconde voix à part entière avec des préludes, épisodes solistes, interludes, dialogue vocal-instrumental. C'est une différence fondamentale entre Schubert et Schumann.



À ce propos, Schubert sera le premier grand maître du Lied, et à la manière d'un journal, Schubert compose ses Lieder comme il ajoute des entrées personnelles à un journal intime. La qualité de ses Lieder fut toujours constante, sans passer par une période de maturation.

Concernant la structure, il y a beaucoup de Lieder strophiques, il s'agit d'un Lied dont les couplets se succèdent sur une même musique. L'évolution directe est le Lied strophique varié, où l'accompagnement varie à certains passages clés. À l'extrême opposé, il y a la *Durchkomposition*, la composition continue où voix et musique sont traitées d'une égale manière par le compositeur. C'est le cas de la plupart des ballades, et c'est cette structure qui sera principalement employée par la suite. Cependant il est à noter qu'il y a une différence temporelle entre l'art du texte et l'art de la musique ; la plupart des textes employés par les compositeurs sont souvent des œuvres écrites dans le siècle précédent ou le début du siècle.

Chez Schubert, l'intégration et les liens entre Lied sont comparables à des numéros d'opéra. On peut très bien en extraire quelques-unes sans pour autant nuire à l'ambiance générale. Ce qui ne sera plus le cas chez Schumann, chez qui l'idée de cycle est beaucoup plus présente à tel point qu'il forme une unique entité sans aucune décomposition possible.

Schumann écrit quant à lui ses Lieder d'une manière plus décousue. Il fit une production démentielle à la suite de son mariage avec Clara vers 1840, il écrivit en effet près de 130 Lieder sur ses 200 au total. Schumann est le mélodiste le plus réputé après Schubert mais il apporte beaucoup plus d'importance au rôle du piano, peaufinant prélude et postlude. Il est très intéressé par le détail des mots et des sens. De ce fait, il y a un caractère plus spontané dans ses Lieder. Schumann préfère composer ses mélodies en cycle avec de subtils liens intrinsèques entre les différentes mélodies d'un cycle, tout autant que leur transition de tonalités.

Chez les Français, ce sont Berlioz et Gounod qui vont doter la musique française d'une mélodie comparable au Lied allemand. Précédemment, il existait un genre semblable, la *romance*, mais elle était artistiquement très faible. Berlioz créa rapidement un rival français au Lied, écrivant mélodies et cycles, de formes variables, souvent en composition continue et toujours avec un grand soin dans le choix du poète à « harmoniser ».

Outre ces grands noms, beaucoup d'autres compositeurs (et pas des moindres) ont écrit des mélodies : Carl Loewe (1796 – 1869), grand compositeur de ballades ; Félix Mendelssohn, bien que ses mélodies soient considérées comme étant un peu « fleur bleue » ; Johannes Brahms (1833 – 1897), qui s'intéressa énormément au patrimoine en composant de nombreux Volkslieder mais aussi nombre d'œuvres plus recherchées qu'il baptisa *Kunstlieder*, souvent teinté de mélancolie ; Franz Liszt écrivit plusieurs mélodies et profitant de son don de polyglotte, en plusieurs langues ; Hugo Wolf (1860 -1903), innove en écrivant des Lieder polyphoniques ; etc. la liste des mélodistes est encore très longue...