

UNE HISTOIRE MODERNE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

Robert Askenasi

Avec la collaboration de Monique Deside.

INTRODUCTION

Les histoires de la musique ne manquent pas, mais sont généralement trop savantes et compliquées pour ceux qui ignorent tout du solfège. De plus, elles peuvent être d'une subjectivité déconcertante qui n'encourage pas toujours le lecteur à écouter les grands compositeurs. L'histoire de la musique de Lucien Rebatet est remarquable d'intelligence et de clarté, mais ses jugements sont effrayants. A le lire, vous n'aurez peut-être plus envie d'écouter Mendelssohn, Tchaïkovski, Bernstein et d'autres grands musiciens qui ravissent le mélomane lambda. Vous voudrez peut-être prendre un ticket de train pour Bayreuth pour écouter d'interminables opéras de Wagner qui ne vous amuseront pas beaucoup. Bien sûr, je vais aussi faire preuve de subjectivité car chacun a ses préférences et « de gustibus coloribus non disputandum », mais en tant que modeste amoureux de musique classique, mon but sera surtout de vous faire découvrir la richesse de cet art merveilleux.

Les amateurs de musique classique sont à présent la portion congrue des mélomanes qui lui préfèrent la chanson, le rock et le rap. Dans les années 50, notre radio nationale, l'INR ne diffusait pratiquement que des symphonies et des concertos à tel point qu'un de mes professeurs l'avait surnommée « radio si bémol ». Les choses ont bien changé. L'excellente chaîne MUSIC3 de la RTBF consacrée essentiellement à la « grande musique » capte péniblement trois pour cent de l'écoute de l'ensemble des programmes. De nos jours, la plupart des auditeurs ignorent donc la beauté de cet art d'une richesse incommensurable. Et quand ils s'y intéressent, ils sont perdus et parviennent difficilement à situer les compositeurs dans leur époque. Pour tenter de former mes deux filles âgées d'une quinzaine d'années, je leur faisais écouter un CD et leur demandais si cette musique venant avant ou après Bach ? Avant ou après Mozart ? Avant ou après Beethoven ? Cette approche était évidemment rudimentaire mais un premier pas dans l'histoire chronologique des

artistes et des œuvres. Il faut dire que l'enseignement rénové n'encourageait pas à retenir des dates et avait la prétention de faire comprendre « en profondeur » le pourquoi et le comment des événements. Les résultats de cette pédagogie « révolutionnaire » furent désastreux et j'en prends comme exemple ces candidats aux études à l'École militaire qui ignoraient si Hitler était né avant ou après Napoléon. Je me suis donc dit qu'une histoire de la musique classique racontée à l'ancienne pouvait être moderne. Et pour que ce le soit vraiment, j'ai créé une liste de mes préférences que le lecteur pourra écouter en allant sur You Tube ou Spotify.

Je n'aborderai pas les innombrables théories et hypothèses qui tentent à démontrer que l'homme des cavernes jouait de la flûte 60000 ans av. J.-C. Je ne parlerai pas des orchestres mésopotamiens ni des théories de la gamme établies par Pythagore. Ce livre commencera là où commence la musique que l'on peut entendre grâce au disque ou au streaming.

LA MUSIQUE AU MOYEN ÂGE

Le poids de la chrétienté

La musique classique occidentale doit beaucoup au christianisme reconnu comme religion officielle dès le IV^e siècle par l'empereur romain Constantin. Or ce christianisme naît au sein du judaïsme et se répand d'abord parmi les juifs faisant partie de cette nouvelle secte. Il n'est donc pas étonnant que les premiers offices chrétiens s'inspirent du culte hébraïque et aient pour base les textes de l'Ancien Testament. Les premiers prêtres sont timides. Ils récitent plus qu'ils ne chantent. Ils font de la cantillation. En d'autres termes, le texte latin est lu sur une seule note, les seules variations étant une petite montée au début et une petite chute à la fin. Les plus hardis introduisent quelques fantaisies et les fidèles se mettent de la partie avec des acclamations ou même des refrains après chaque verset. On psalmodie. Ces deux tendances viennent aussi de la musique juive. L'héritage judaïque est d'ailleurs attesté par des termes hébreux qui n'ont jamais été traduits : Hosanna, Amen, Alléluia. Des instruments comme la harpe, la flûte, les trompettes accompagnent autrefois le chant lors des cérémonies du Temple à Jérusalem et l'orchestre joue sous les murs de Jéricho. Par respect pour la souffrance du peuple élu, ils sont bannis après l'exil à Babylone sous le règne de Nabuchodonosor. Les synagogues ne conservent que le *shofar* une corne de bélier qui n'émet que deux ou trois notes. L'Eglise reprend cette tradition et durant dix siècles considérera que les instruments sont suspects de paganisme. Seule la voix humaine est admise pour les chants bibliques appelés psaumes. Cela dit, l'église n'est pas une synagogue car il faut tenir compte des Evangiles et louer Jésus. Les chrétiens de la méditerranée empruntent pour cela des hymnes grecs et remplacent les louanges aux dieux de l'Olympe par des louanges au Seigneur et à son Fils.

On chante alors avec sobriété (et sans doute faux) sans la moindre intention esthétique, le but de la musique étant d'inscrire les paroles sacrées dans les mémoires.

Les fidèles ont naturellement envie de chanter leur foi dans les estaminets et en tout cas en dehors des cérémonies religieuses, ce que le clergé comprend en créant des compositions qui ne sont plus tirées des écritures. Ces hymnes « ecclésiastiques » sont composés de vers simples rimés sur des mélodies sans dièses ni bémols, les demi-tons étant considérés comme trop mondains et voluptueux. À ces influences grecques viennent s'ajouter des variantes celtiques. Tous ces psaumes et ces hymnes trouvent leur place dans un recueil appelé « psautier » dont la version latine est définitivement adoptée.

En 590, un pape remarquable, Grégoire premier, met de l'ordre dans Rome y compris dans le trésor musical sacré qui prend à partir de ce moment le nom de chant grégorien. Il met non seulement de l'ordre dans les psaumes basés sur les textes bibliques et les hymnes qui ne le sont pas, mais il codifie leur usage en fonction des messes et de leur calendrier. C'est ainsi que dans la messe du dimanche des Rameaux on tire parti de la similitude des paroles du Christ (« Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ») et du psaume 21 qui reprend le même motif. La messe pascale, faite de joie (« Voici le jour que le Seigneur a fait ») repose sur le psaume 17 (« Célébrez le Seigneur car il est bon »). Ces chants ont pour but de stimuler les émotions de l'âme humaine dans ce qu'elle a de plus noble.

Les papes qui suivent Grégoire complètent son œuvre et la musique religieuse s'uniformise dans la chrétienté grâce à Pépin le Bref et Charlemagne qui introduisent le chant romain dans les églises gallo-franques. Ce chant doit être apaisant, serein et sans aspérité donc plutôt « plat », un « cantus planus » (plain-chant grégorien) par opposition au « fremitus » et « gemitus » instrumental. Il doit être tellement simple que les voix (uniquement masculines) sont égales. On chante donc à l'unisson sans aucune considération esthétique.

Cette musique est transmise par voie orale pendant huit siècles. Pour la mémoriser, les chanteurs apprennent de courtes phrases mélodiques qu'ils relient entre elles assez instinctivement. Bientôt, l'enrichissement du répertoire ne permet plus la simple mémorisation et nécessite l'invention d'une écriture. La notation la plus ancienne consiste à mettre des signes au-dessus du texte, les neumes qui indiquent la direction des mouvements mélodiques. Les Grecs représentaient les notes par des lettres. La dernière introduite fut le sol qui correspondait à la lettre gamma, d'où vient le mot gamme. **Gui d'Arezzo (992-1050)** invente la portée une succession de points et de barres tracés sur des lignes et donne un nom aux notes. Des « compositeurs » séduits par cet outil compliquent de plus en plus l'écriture pour créer des mélodies interminables et ennuyeuses que les chantes deviennent incapables de lire.



Le plain-chant grégorien se sclérose dès le IXe siècle et il faut attendre 1557 pour qu'un autre Grégoire, le treizième du nom, veuille rendre du lustre à ces chants liturgiques. Il charge pour ce faire le compositeur Palestrina de renouveler le répertoire ce qu'il ne fait qu'en partie, car il préfère écrire ses propres œuvres mais aussi parce que le très catholique roi d'Espagne Philippe II trouve l'entreprise scandaleuse et s'en plaint à Rome.

La musique profane

Contrairement au chant religieux, on ne possède aucun échantillon de la musique profane avant le XI^e siècle. Et pourtant un répertoire existe à en juger par les édits de l'Église qui condamnent ces chansons qu'elle trouve incorrectes moralement. Les poètes-chanteurs que sont les **troubadours** abandonnent le latin pour la langue d'oc. Ils viennent du Limousin et ont appris le chant à l'église ou dans des monastères car seuls les religieux sont capables d'enseigner la musique à cette époque. Il n'est donc pas étonnant que les premières mélodies des troubadours soient encore proches des hymnes. Ils utilisent aussi les tropes, sortes de vocalises sur lesquelles on met des paroles (n'importe lesquelles) dont chaque syllabe correspond à une note. Le terme troubadour serait d'ailleurs dérivé du mot trope. On possède environ 250 chansons notées et composées du XII^e au XIII^e siècles. On y sent l'influence grégorienne et elles ne sont d'ailleurs pas populaires, les troubadours étant des gentilshommes cultivés ayant abandonné la guerre et qui écrivent des chansons pour leurs pairs aristocrates. Ce qui n'empêche pas les propos grivois dans lesquels la femme est en première ligne. Sous l'influence de l'amour courtois platonique, la belle devient inaccessible ou fait partie d'un trio composé de deux amants épiés par un envieux. Le langage devient plus subtil et complexe afin de n'être compris que par des esprits raffinés. Le récit peut être dramatique ou satirique lorsqu'il s'agit de ridiculiser un rival.

Les troubadours vont se répandre dans tout le sud de la France. Leur art devenant à la fois superficiel et sophistiqué, ils vont passer de mode dès la fin du XIII^e siècle.

Les **trouvères** sont leur équivalent au nord de la Loire. Ils s'expriment en langue d'oïl. Le premier romancier digne de ce nom, Chrétien de Troyes, en fait partie. Contrairement aux troubadours, leurs mélodies s'éloignent du chant religieux. Ce sont également des aristocrates, mais leur art se popularisant, ils vont laisser la place aux **ménéstrels**,

des roturiers toutefois attachés à de grandes maisons. La grivoiserie prend le pas sur l'amour courtois et la bergère est leur héroïne favorite. Ces poètes-musiciens trouveront des adeptes en Italie, en Espagne, en Allemagne et même en Angleterre. Sombrant dans la trivialité, leurs chansons vont tomber dans l'oubli à la fin du XIII^e siècle.

L'unisson et la polyphonie

Nous avons vu que les chœurs chantaient à l'unisson lors des offices religieux. Ce manque de fantaisie contribue en partie au déclin du chant grégorien. L'idée d'introduire des voix différentes est pourtant suggérée dès le IX^e siècle par un bénédictin français du nom d'Ogier. Il propose d'opposer au plain-chant un contrechant, une sorte d'accompagnement élémentaire. Le chant liturgique traditionnel est la voix supérieure et le contrechant, voix inférieure, est joué par un instrument ou chantée. Dans ce dernier cas, on place des paroles sur la vocalise. Pour ne pas faire de l'ombre à la voix supérieure, le texte du contrechant doit rester petit. Petit texte se dit « motetus » en latin, ce qui donnera motet en français, composition a capella basée sur un texte religieux. L'école de chant de Notre-Dame de Paris se met à broder et enrichir la voix inférieure. Apparaissent une troisième et même une quatrième voix. Pour la première fois, ces compositions cessent d'être anonymes et portent un nom d'auteur, comme Léonin et Pérotin. La polyphonie va supplanter le chant à l'unisson. Un prêtre, Philippe de Vitry qui deviendra évêque de Meaux, est un théoricien musical d'avant-garde. Il définit les règles de la polyphonie l'Ars Musica qui aura une renommée internationale. Il va notamment introduire le rythme resté plutôt flou jusque-là, les notes ayant toutes des longueurs égales. Il introduit des barres de mesure et invente les noires et les blanches (une blanche valant deux noires). Les compositeurs qui découvrent la manière d'indiquer le rythme s'en donnent à cœur-joie. La polyphonie complétée par la polyrythmie affranchit les musiciens qui osent enfin s'attaquer aux

demi-tons (dièzes et bémols) ayant jusqu'alors pour l'Eglise un caractère quasi satanique. La musique instrumentale cesse d'être la servante du chant et prend de l'ampleur. Le premier grand compositeur dont l'histoire retiendra le nom est **Guillaume de Machaut**.

DE MACHAUT Á PALESTRINA

Il naît en Champagne (**1300-1377**) et après de brillants études, il compose plus de musique profane que religieuse. Très apprécié, il fréquente les plus grands monarques et seigneurs de Navarre, de Chypre, de Bourgogne et devient surtout le secrétaire de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, région trop calme pour ce personnage fantasque qui ne rêve que de gloire au combat. Devenu aveugle, il veut quand même participer à la bataille de Crécy et meurt sous les flèches anglaises à sa plus grande satisfaction. Guillaume ne le quitte pas et le suit pendant 25 ans dans ses voyages et ses expéditions guerrières. Après la mort de Jean, il s'attache au roi Charles V et devient chanoine dans la cathédrale de Reims après une vie mouvementée dans des domaines aussi divers que la guerre, les femmes, les débits de boissons et la musique. Il signe 133 œuvres qui connaissent un grand succès de son vivant. Sa *messe de Notre Dame* qui comporte quatre voix est entièrement écrite par lui alors que les messes précédentes sont formées par l'addition de pièces anonymes. Cela dit, son œuvre est essentiellement profane. Il va tomber dans l'oubli pendant 500 ans et ne sera redécouvert qu'au XXe siècle. Des compositeurs aussi hardis que Messiaen et Boulez s'en inspireront. Ses contemporains et successeurs immédiats ne lui arrivent pas à la cheville. Il faudra attendre le siècle suivant pour retrouver deux musiciens dignes de ce nom.

Gilles Binchois (1400-1460) naît à Binche (une sacrée coïncidence) en Hainaut. D'abord homme d'arme, il entre dans les ordres et devient musicien à Dijon à la cour de Philippe le Bon, ce grand prince bourguignon. Il écrit une quarantaine de chansons profanes et de nombreux motets. Il n'est plus un poète-compositeur à part entière car il met en musique les textes des autres qu'il choisit avec goût.

Guillaume Dufay (1400-1474) est d'une autre dimension. Il fait partie des grands de la musique de la Renaissance. Originaire de Chimay, il entre dans les ordres et arrivé en Italie se met au service de la famille

Malatesta. Revenu en France, il se fixe à Cambrai en 1458. Riche, réputé et savant, il est loin d'être la grenouille de bénitier du chant grégorien lorsqu'il se plaint des difficultés de l'« accès aux dames ». Les 200 pièces qui nous sont parvenues ont plus d'invention et de gravité que la musique de Binchois par la maîtrise des trois ou quatre voix. Malgré son amour pour le vin et les femmes, il est aussi un compositeur religieux qui compose des messes de grande qualité.

Lorsque Rabelais dresse la liste de ce qu'il estime être les meilleurs musiciens de son époque, il met en tête **Josquin Des Prés (1450-1521)** un autre Hennuyer qui est probablement le sommet de ces compositeurs de la Renaissance tant par ses messes que par ses chansons. Tous ces polyphonistes vont donner naissance à la « chanson française » qui exalte l'amour et la joie de vivre propres à Rabelais et à François premier. **Clément Jannequin (1485-1558)** en sera le plus illustre porte-parole.

Mais revenons à **PALESTRINA (1526-1594)** qui est chargé de rénover la musique religieuse bien qu'il soit avant tout un madrigaliste.



En fait, il s'appelle Giovanni Pierluigi ce qui peut faire penser qu'il tient une pizzeria. On a donc préféré lui donner le nom de son village natal. Qu'il fût choisi pour réformer le chant grégorien n'est pas un hasard. Enfant de chœur à Rome, il est éduqué par des musiciens professionnels. Organiste et maître de chapelle, il devient lui-même professeur de chant. Le pape Jules III le trouve génial et le nomme

chantre à la Chapelle Sixtine, ce qui peut étonner car il n'est pas dans les ordres et fut même marié deux fois. Jules III meurt et est suivi de Marcel III, un autre admirateur qui ne règne que trois semaines. Le pape Paul VI préfère les célibataires et démet Palestrina de ses fonctions. Le compositeur accuse le coup et fait probablement une dépression mais il s'en remet et devient maître de chapelle à Saint-Jean de Latran. Il y compose un tube qui impressionne le pape Pie VI qui le réintègre à la Chapelle Sixtine. « Très bien », dit le maestro qui a déjà enterré trois papes « mais il me faut une augmentation de salaire ». Refusé ! Il se retrouve alors à Sainte-Marie Majeure où il ronge son frein. Heureusement, le concile de Trente n'aime pas la tournure que prend la musique d'église. Considérant que les messes de Palestrina donnent le bon exemple, il le nomme « maestri compositore » un titre honorifique qui permet de faire avaler qu'il n'appartient pas au clergé. Cette laïcité relative (il est dévot) va quand même lui coûter la Chapelle Sixtine. Au fond, une grande injustice pour cet homme qui a composé 93 messes dans lesquelles le chant grégorien alterne avec la polyphonie. Compositeur « culte » il est admiré jusqu'au XIXe siècle alors que collègues endormis sous une épaisse couche de poussière n'ont droit qu'au mépris quand on se donne la peine d'épousseter leurs partitions. Palestrina est sans doute un peu naïvement admiré et il est intéressant de noter qu'un génie comme Stravinski lui préfère Machaut et Dufay.

Palestrina a d'ailleurs un sérieux concurrent. **Roland de Lassus (1532-1594)** son contemporain et autre madrigaliste meurt la même année de lui. C'est un autre Hennuyer qui naît à Mons.



Enfant de chœur dans la ville du Doudou, il est tellement doué que le vice-roi de Sicile l’emmène en Italie. Sa voix formée, il revient à Paris et devient maître de chapelle de la basilique de Saint-Jean de Latran. Il se fixe à Anvers en 1555 où il compose ses madrigaux à quatre voix. Il termine sa carrière à Munich où à force de travail il est victime de ce que nous appellerions maintenant un « burnout ». Ses contemporains ne tarissent pas d’éloge pour ce « Prince de la Musique », cet « Orphée belge ». S’il est moins connu que Palestrina, c’est qu’il préfère les motets aux messes ce qui ne l’empêche pas de composer environ 2000 œuvres, le double du répertoire de Johnny Halliday.

En Angleterre, **William Byrd (1543-1623)** se distingue par ses compositions de musique instrumentale utilisant les ancêtres du clavecin, l’épinette et le virginal.

Giovanni Gabrieli (1557-1612) invente la spacialisation de la musique avec des chœurs doubles qui s’interrogent et se répondent.

Le plus grand compositeur espagnol de cette époque est **Thomas Luiz de Victoria (1548-1611)**. Son œuvre, bien que moins importante que celle de Palestrina ou de Lassus a totalement été imprimée de son vivant. Une édition toutefois limitée à 300 exemplaires... on préfère aujourd’hui ses motets à ses messes et psaumes.

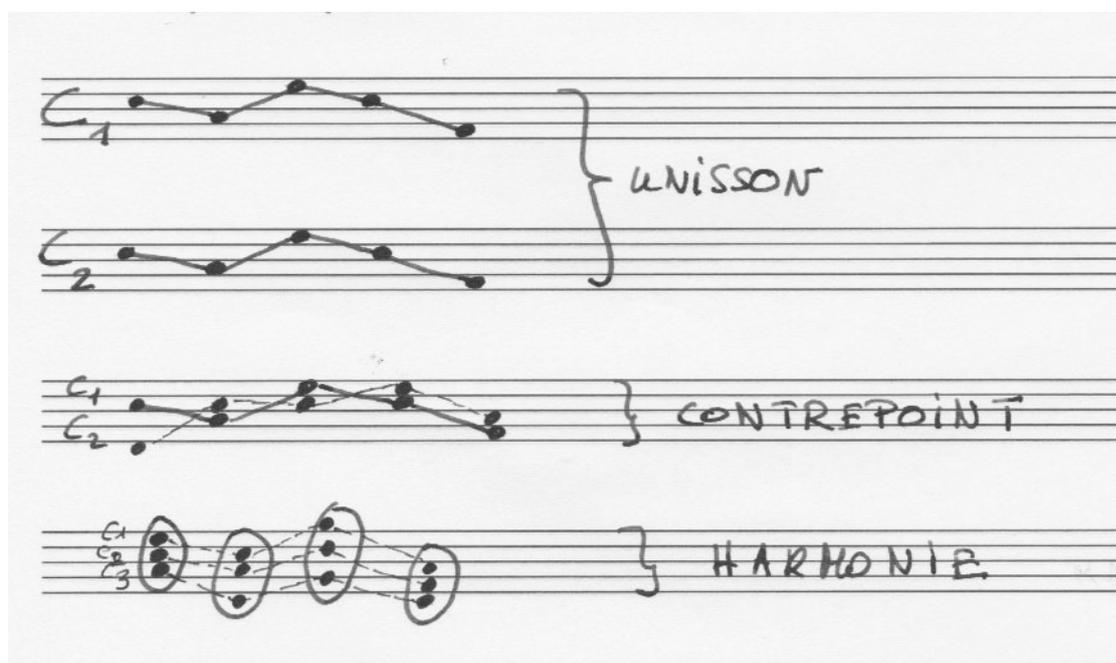
DE PALESTRINA Á BACH

Pour comprendre la suite, il faut revenir à quelques notions théoriques. Nous sommes partis de la voix. La musique chorale va s’enrichir et se complexifier. Chanter à l’unisson est ce qu’il y a de plus simple. Tout le monde chante les mêmes notes et les mêmes paroles. L’usage de plusieurs voix débute timidement entre le IXe et le XIIe siècles. L’ensemble de ces voix est appelé **organum**. C’est tout d’abord l’application du phénomène physique qu’est la résonance

naturelle. L'oreille inattentive qui écoute le son d'une cloche croit ne percevoir qu'un seul son. En réalité, ce son fondamental est accompagné d'un halo vibratoire composé de sons très aigus appelés harmoniques. Si la note fondamentale émise par la cloche est un do, on peut distinguer dans le halo sonore un do plus aigu, un sol et un mi. Résonne par « sympathie » pour ce do, l'octave, la quinte et la tierce. L'accord parfait de do est do-mi-sol-do. L'organum primitif est l'application inconsciente de cette résonance naturelle.

Prenons un chœur composé d'hommes et de femmes qui chantent à l'unisson. Ces dernières ayant physiologiquement une voix plus aiguë, vont automatiquement chanter à l'octave. Si vous introduisez dans ce chœur des chanteurs qui n'ont pas la voix grave des hommes ni la voix aiguë des femmes, ils vont instinctivement chanter à la quinte. L'organum primitif est fait d'octaves et de quintes. C'est déjà plus riche que l'unisson mais encore assez monotone à cause du parallélisme des voix. Les compositeurs vont essayer de rompre ce parallélisme. Par exemple, tous les chanteurs démarrent à l'unisson et les voix se séparent en chemin les unes en montant, les autres en descendant tout en conservant les octaves et les quintes. Le chant est accompagné par un ou des déchants qui se croisent. Les notes étant représentées par des points sur le papier, les points de chaque voix rencontrent ceux des autres voix, « punctum contra punctum », ce qui en français devient le **contrepoint**. La polyphonie utilise le contrepoint qui est l'art de superposer plusieurs mélodies de façon à ce que l'ensemble sonne de manière agréable et cohérente. La musique de Josquin Des Prés illustre parfaitement ce principe. Il construit un quatuor vocal de sopranos, contraltos, ténors et basses dont les voix s'associent, se fondent et s'unissent sans cesser de rester distinctes. Cette polyphonie contrapuntique est typiquement franco-belge et va se répandre en Europe mais avec des nuances propres à chaque pays. Les Allemands attendent que Luther en ait défini les règles et ont une prédilection pour le **canon** caractérisé par

la répétition d'une même voix qui est décalée. C'est une forme de contrepoint qui annonce la fugue. Les Italiens transforment le motet en madrigal en le chantant sur un texte profane. Comme ils aiment déjà le beau chant, « le bel canto », ils ont tendance à faire dominer la mélodie par la voix supérieure, les autres voix accompagnant en accords. Ils redoutent en fait la complexité du contrepoint, craignant que le chant principal disparaisse dans l'ensemble. La musique n'est plus faite de lignes superposées qu'on lit de gauche à droite mais d'une succession d'accords qui se lisent de haut en bas. C'est l'**harmonie** par opposition au contrepoint. Cette tendance va donner naissance à la musique de Monteverdi.



Claudio Monteverdi (1567-1643)

En 1600, la musique franco-belge n'a plus le même retentissement et les Italiens dominent le concert européen. La musique instrumentale s'affirme et la science de l'harmonie supplante le contrepoint. Le réseau complexe de mélodies entrelacées laisse la place au chant accompagné. La révolution est partie de Florence. Imprégnés de l'esprit de la Renaissance, d'audacieux compositeurs décident que la

musique doit se plier à la parole, ce qui n'était pas toujours le cas au moyen âge, le texte devant se caser comme il pouvait dans la musique. Souvenez-vous des tropes, technique qui consiste à mettre des paroles sur des notes afin de les mémoriser syllabe par syllabe. Les troubadours cherchaient d'abord des airs et plaçaient ensuite des paroles dessus. Les Florentins du XVIIe siècle partent du principe inverse : « c'est en parlant qu'on a l'idée de chanter » proclame **Jacopo Péri (1561-1633)**. Le poème engendre la mélodie, ce qui va donner naissance à l'opéra et à l'oratorio. Pas facile, car la phrase musicale a sa logique et ses lois qui ne sont pas nécessairement celles du langage. Le premier qui s'y attaque avec succès s'appelle **Giulio Caccini (1550-1618)** soutenu dans cette épreuve par Vincent Galilée, le père de l'astronome. Il redéfinit la technique vocale qui sera exigée pour chanter le texte. Il faut ensuite adapter la « riforma melodramatica » à la réalité du théâtre. Caccini se prétend l'inventeur du récitatif alors qu'il est présent prouvé que c'est Péri. Ce dernier collabore à l'opéra *Euridice* sur un texte de Rinuccini et en écrit les récitatifs alors que Caccini se contente de composer quelques airs et chœurs. Il va d'ailleurs exceller dans l'arioso, le madrigal et le bel canto. Il ne s'entend pas du tout avec Peri et va réécrire une autre version d'*Euridice* qui est donnée en 1602. La première représentation, celle de Péri date de 1600 et a un succès considérable. Triomphe auquel assiste le maître de musique du duc de Mantoue, Claudio Monteverdi. Impressionné mais conscient des points faibles de la réforme florentine, il la débarrasse de ce qu'elle a d'artificiel, introduit le lyrisme expressif et réinvente le drame musical en montrant que la musique n'est pas l'esclave de la poésie mais son associée, sa fidèle compagne.

Claudio connaît parfaitement le contrepoint comme en témoignent ses premiers madrigaux. Il évolue sous l'influence de Péri et Caccini mais son récitatif est plus nuancé et expressif. Il maîtrise parfaitement l'arioso, courte phrase mélodique du récitatif par

opposition à l'aria, mélodie soutenue qui trouvera son apogée avec le lied. Ce besoin d'exprimer n'est sans doute pas étranger à des épisodes dépressifs. Quelques mois après la création de l'Orfeo, il perd sa femme. Rappelé à Mantoue, il y compose « Ariana » dont il ne reste que le fameux *lamento*». Autre coup dur, la chanteuse qui a le premier rôle, sans doute une élève de sa femme, meurt de la variole. Heureusement, il devient maître de chapelle à la basilique Saint-Marc de Venise, où il compose « le retour d'Ulysse » et « le couronnement de Poppée ». Le public vénitien d'adore et se pressera à ses funérailles.



Après sa mort, l'opéra italien subit une dérive. Le style de Monteverdi finit par choquer les oreilles italiennes qui adorent la rondeur du chant à tel point que plus tard Verdi dans son anthologie des vieux maîtres en exclura ce génie. L'Italie se prend d'un amour inconsidéré pour les mises en scène les plus exotiques et le luxe de spectacles bariolés dans lesquels la musique raffinée ne trouve plus sa place. On exige des grands airs qui expriment la douleur, la colère, l'amour, la souffrance chantés par des virtuoses se permettant toutes les fantaisies. Les gens sont fous d'opéra. Venise possède sept théâtres, Bologne soixante, Parme, Vicence, Vérone ont leur théâtre permanent. Entre 1640 et 1700, Venise ne crée pas moins de 350 opéras inédits. On pratique même le « remake ». Les troupes ont leurs monstres sacrés, parmi lesquels des castrats dont la « fabrication » ne choque personne, pas même l'Eglise qui est la première à utiliser leurs talents. Les spectateurs sont fascinés par ces

adultes grassouillets aux hanches rebondies qui ont des voix d'enfant. Ils supplantent les cantatrices et gagnent des fortunes. Ils ne disparaîtront qu'en 1830.

Opéra et musique instrumentale

Dans ces spectacles hauts en couleur, la musique s'appauvrit, le récitatif ennuie à tel point que les compositeurs le raccourcissent (recitativo seco), l'orchestre est souvent réduit aux cordes et au clavecin. Les dictionnaires musicaux du début du XXe siècle mentionnent des dizaines de compositeurs de cette époque définitivement tombés dans l'oubli. Heureusement subsistent quelques grands noms.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) est un compositeur prolifique : 115 opéras, 200 messes, des dizaines de cantates. Ses œuvres ont du succès bien que ses contemporains le trouvent un peu vieux jeu. On reconnaîtra son importance au XXe siècle non seulement pour sa musique mais aussi pour sa réforme de l'orchestre auquel il ajoute trompettes, hautbois, flûtes et cors. Il a dix enfants dont cinq survivent. Il en fait un sixième qui est le bon : Domenico Scarlatti. Mais n'anticipons pas.

Les compositeurs qui suivent Monteverdi ne vont pas briller dans l'opéra, mais bien dans la musique instrumentale. Ceux-là vont tracer la voie royale qui mène à Bach et à Beethoven. Ils créent le concerto et la sonate. Le mot « concerto » vient de l'italien « concertare » qui signifie se concerter en l'occurrence avec d'autres instruments, jouer de concert. Il peut aussi être pris dans le sens de rivaliser, une sorte de combat entre le soliste et l'orchestre. La sonate est un genre grave qui comporte plusieurs mouvements. On distingue la sonate de chambre où domine l'harmonie et la sonate d'église favorisant le contrepoint. Les progrès dans la lutherie vont contribuer à l'essor de la musique instrumentale.

Elle commence avec **Girolamo Frescobaldi (1583-1643)** un organiste. Son recueil les « Fiori Musicale » révèle un talent de contrapuntiste exceptionnel que Bach copiera d'ailleurs. La plupart des compositeurs de musique instrumentale sont des violonistes virtuoses dont les grands maîtres sont **Arcangelo Corelli (1653-1713)** et **Giuseppe Torelli (1658-1709)**. Le premier excelle dans l'art du concerto grosso : deux violons, un violoncelle et parfois un clavecin constituent le concertino qui joue et parfois s'oppose à l'orchestre proprement dit.

En Allemagne, **Heinrich Schütz (1585-1672)** est le premier compositeur important. Formé en Italie par Giovanni Gabrieli, il apprend la polyphonie et le madrigal. Il n'est donc pas étonnant qu'il introduise le style récitatif dans son pays. Il retournera en Italie pour travailler avec Monteverdi dont la musique le bouleverse. Il connaît tous les procédés de l'art transalpin mais cet austère luthérien entend les utiliser à sa manière. Il devient maître de chapelle des Princes de Saxe et s'établit à Dresde. La guerre de 30 ans ne va pas lui rendre la vie facile et il est réduit à l'oisiveté dans sa chapelle vide et sans subside. Il compose à ce moment ses « Petits Concerts Spirituels » dont il s'excuse de la minceur. À la fin de la guerre, il peut enfin reconstituer son orchestre et payer ses musiciens. Il compose alors ses plus grandes œuvres dénuées d'italianisme et empruntées du sérieux germanique conforme à la pensée de Luther. La vieillesse n'enlève rien à sa créativité : la *Parabole du Semeur*, trois passions et le monumental *Magnificat allemand*, un riche mélange de polyphonie et de chant luthérien dépouillé. Il meurt à 87 ans, admiré dans toute l'Allemagne.

En France, le dernier grand polyphoniste français s'appelle **Guillaume Costeley (1530-1606)**. Il faut attendre Lully pour que la musique de l'hexagone ait un retentissement international. Elle ne fait pas beaucoup parler d'elle bien qu'elle ne soit pas sans intérêt. Les compositeurs et la (haute) société de cette époque ne semblent