

LA SYMPHONIE CONCERTANTE ET SES DÉRIVÉS

2^e compte-rendu : LE STYLE CONCERTANT A L'ÉGLISE ET AU THÉÂTRE

Il ne saurait être question de présenter ici une étude exhaustive du sujet. Quelques exemples caractéristiques suffiront à l'éclairer.

Les pages concertantes dans la musique religieuse

Au moment où est créé et se développe l'opéra, au début du XVII^e siècle, des compositeurs cherchent à mettre au point son homologue religieux non représenté : l'*oratorio*. Le répertoire d'église s'enrichit donc à la fois d'œuvres liturgiques : les messes et les motets et d'oratorios plutôt orientés vers l'édification des fidèles.

Aux œuvres polyphoniques homogènes qui avaient meublé tout le Moyen Age et une grande partie de la Renaissance se substituent à l'aube de l'ère baroque des compositions cherchant à opposer des plans sonores. L'architecture religieuse n'y est pas étrangère d'ailleurs. Si Giovanni GABRIELI entreprend, de 1596 à 1612, d'importantes réformes à Saint-Marc de Venise, c'est bien parce que l'existence de loggias se faisant face et où peuvent prendre place de petits groupes de chanteurs et d'instrumentistes lui permet d'introduire la *polychoralité* dans l'écriture musicale.

Survolant le XVII^e siècle qui nous fournirait pourtant des exemples remarquables, nous ne nous arrêterons pour commencer qu'à ce chef-d'œuvre absolu qu'est la *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien BACH.

Messe en si mineur BWV 232 de Jean-Sébastien BACH

La question de savoir pourquoi un compositeur fervent luthérien a écrit une messe, expression de la foi catholique nourrit toujours la discussion.

Il faut d'abord se souvenir que Luther, organisant un culte conforme à la doctrine réformée n'avait pas rejeté, comme le fera Calvin plus tard, tout héritage de confession catholique. BACH saura s'en souvenir au moment où il souhaite se voir attribuer le titre de « Compositeur de la cour de Dresde », dans cette Saxe dont le prince-électeur est catholique. C'est donc à lui que le compositeur dédie son œuvre, non sans arrière-pensées évidemment.

Bien que J-S BACH ait travaillé sur la *Messe en si mineur* par périodes étalées sur plus de vingt ans et que certaines des vingt-et-une parties proviennent d'œuvres antérieures, des *Cantates* en particulier, l'ensemble est remarquable d'homogénéité.

BACH a conçu cette Messe comme une alternance de l'expression collective de la foi, avec des prières individuelles. D'où l'opposition entre le chœur et cinq solistes (2 sopranos, alto, ténor et basse).

Morceau choisi

J-S BACH Messe en *si* mineur BWV 232

Sanctus (Extrait : le Benedictus)

Le Sanctus est l'une des principales acclamations dans les Églises des origines. Le terme est dit trois fois pour rendre gloire au Seigneur. Cette acclamation est prolongée par la salutation « Hosanna au plus haut des cieux ! » hellénisation du terme hébreu « hôchiyâh'nnâ » (grâce !). Dans la liturgie catholique, le Sanctus est introduit par la Préface de la Prière eucharistique invitant l'ensemble des fidèles à le joindre à ce moment d'acclamation.

C'est à part que Bach a élaboré ce Sanctus particulièrement ciselé. L'auteur le considère comme un mouvement en quatre parties : Sanctus – Hosanna – Benedictus – Hosanna (reprise du précédent). Pour cette page, l'adjonction d'une 6^e voix supplémentaire (alto II) aux cinq déjà requises permet non seulement de gagner en densité, mais aussi de pouvoir scinder le chœur en deux groupes de trois voix, renforcées par trois trompettes et trois trombones (Faut-il y voir une allusion à la Trinité ? Ce n'est pas impossible, Bach ayant manifesté à maintes reprises un grand intérêt pour le symbolisme).

Serti par les deux grandioses Hosanna qui mobilisent toutes les forces vocales et orchestrales, le Benedictus, lui, est conçu comme une prière individuelle, un page intime distillée par la seule voix de ténor en une page concertant où, en dehors de la voix, n'interviennent que le *continuo** et une flûte traversière qui tisse une longue guirlande expressive dans le plus pur style concertant.

* Accompagnement en accords (orgue ou clavecin, éventuellement luth) dont les notes les plus graves sont renforcées par des instruments à cordes graves (violoncelle ou viole de gambe).



Bach



Haendel

Le Messie de Haendel

Compositeur allemand, mais de formation italienne, HAENDEL adopte l'Angleterre comme nouvelle patrie. En manque de compositeurs depuis la disparition du grand Henry PURCELL, le pays cherche à attirer les étrangers ; aussi la concurrence est-elle rude. Conduit à la faillite par ses concurrents allemands et italiens, HAENDEL est contraint d'abandonner son Académie de musique où a pourtant été créée une quarantaine d'opéras.

Il se tourne alors vers l'oratorio, poursuivant glorieusement et avec succès sa carrière de compositeur.

L'oratorio le plus célèbre, *Le Messie*, est moins une action dramatique qu'une série de méditations sur le ministère du Christ. Il est divisé en trois parties. Se succèdent en effet, empruntant aux écrits des Prophètes et aux évangiles, l'annonce de sa venue, puis sa Passion et sa Résurrection d'après les Lamentations de Jérémie et les Psaumes et enfin une réflexion sur son rôle rédempteur inspirée par les lettres de l'apôtre Paul. Un chœur à quatre voix et les quatre solistes habituels : soprano, mezzo-soprano, ténor et basse se partagent les 47 numéros constitutifs de l'œuvre.

Morceau choisi

HAENDEL – Le Messie

Récitatif et aria de basse (de la 3^e partie)

Après un récitatif « *Voyez ! Je vous révèle un mystère* » accompagné d'accords inhabituels et une amorce de fanfare, le long aria qui lui fait suite évoque le Jugement dernier. Une trompette concertante enveloppe la voix de basse.

Les pages concertantes dans les opéras

L'exemple le plus immédiat est l'emploi d'un instrument concertant dans un rôle fonctionnel. C'est le cas de la sérénade du héros éponyme dans *Don Giovanni* (Don Juan) de MOZART.

Don Giovanni de Mozart

Cet opéra a été composé lors de l'installation de l'auteur à Vienne dans la dernière décennie de sa brève existence, celle des grands chefs-d'œuvre. Un ouvrage précédent, *l'Enlèvement au sérail* comportait déjà une sérénade. Pour évoquer l'instrument à cordes pincées qui accompagne d'ordinaire ce genre de composition, MOZART, s'était contenté du soutien des instruments à cordes jouant en *pizzicati*. Dans *Don Giovanni*, il choisit d'introduire une mandoline.



Mozart



Mandoline napolitaine

D'origine italienne, la mandoline, d'un jeu et d'un coût moindre que le luth en vogue pendant plusieurs siècles, s'est répandue dans les milieux populaires méditerranéens, étant

même devenue le partenaire obligé du chanteur napolitain. Elle n'en a pas moins été introduite - assez parcimonieusement, il faut le reconnaître mais irréversiblement - dans des œuvres telles que deux concertos de VIVALDI, quatre pièces de jeunesse de BEETHOVEN, Don Giovanni de MOZART déjà cité, les 7^e et 8^e Symphonies de MAHLER, Roméo et Juliette de PROKOFIEV, etc.

Morceau choisi

MOZART – Don Giovanni

Sérénade

Le valet Leporello qui a troqué sa livrée contre l'habit de son maître s'en est allé avec l'une de ses conquêtes, laissant seule la camériste que don Giovanni va tenter de séduire en chantant la sérénade en question. La mandoline est ici plus qu'un instrument d'accompagnement. C'est un véritable duo qu'elle conduit, enlaçant la voix du personnage.

Le style concertant peut également avoir pour but de renforcer l'expression. La « chanson gothique » de la *Damnation de Faust* de BERLIOZ nous en fournit un exemple caractéristique.

La Damnation de Faust de Berlioz

Faust constitue le grand œuvre de Wolfgang von GOETHE qui y a consacré plus de cinquante ans de son existence. Il y a lieu de distinguer le *Urfaust*, ou Faust primitif dont seul un fragment sera tardivement publié et les deux pièces de théâtre concernant, l'une la tragédie de Marguerite et l'autre, beaucoup plus difficile d'accès et à peine connue, l'histoire d'Hélène de Troie.

A plusieurs reprises, l'auteur intercale dans les répliques des poésies ou des chansons. C'est ainsi que dans le premier Faust, Marguerite, dont le chemin vient de croiser celui du héros, s'interroge sur ce beau jeune homme et récite d'un air pensif une poésie intitulée le *Roi de Thulé* (Der König in Thule), poème de l'amour et de la mort où l'un et l'autre omniprésents sont simplement suggérés.

Hector BERLIOZ, tout au début de sa carrière, découvre la tragédie de GOETHE dans la toute récente traduction de Gérard de NERVAL et compose les *Huit scènes de Faust*. Ce substrat sera repris et développé par la suite pour donner *La Damnation de Faust*, légende dramatique de concert pour soli chœur et orchestre (l'auteur ne l'avait pas destinée à la scène¹).

¹On doit, tentée en 1893, une version scénique de l'œuvre à l'initiative de Raoul Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo. Cette version non conforme au projet de l'auteur fut vivement contestée par Debussy.

Morceau choisi

BERLIOZ – La Damnation de Faust

Chanson gothique

C'est ainsi que l'auteur désigne le poème *Le Roi de Thulé* inséré par Goethe dans la scène où Marguerite éprouve les émois consécutifs à sa première rencontre avec Faust. Le roi de Thulé, (l'île la plus septentrionale du champ d'action des Grecs au-delà de laquelle les navigateurs n'oseront jamais s'aventurer) sent venir la mort. Il décide donc de procéder au partage de tous ses biens. Il ne conserve qu'une coupe en or ciselé qui lui a été offerte par sa défunte bien-aimée. Après un festin qui s'avérera être le dernier et auquel ont été conviés tous les hauts barons du royaume, le roi jette à la mer la fameuse coupe. La chute de l'histoire tient en une litote : « Jamais plus il ne but la moindre goutte ».

Marque du génie de l'auteur, un alto concertant (l'instrument à cordes) mêle son timbre chaud et pénétrant à la partie vocale qu'il enlace en permanence, soulignant ainsi le non-dit du drame sous-jacent.



Berlioz



Rimsky-Korsakov

La Nuit de mai de Rimsky-Korsakov

Sans doute serait-il vain de chercher en permanence une justification symbolique à l'emploi du style concertant. Il est des cas où l'auteur en privilégiant un instrument soliste n'a pas recherché autre chose que l'apport d'une sonorité particulière, un jeu sur la couleur instrumentale. L'école russe naissante en fournit maints exemples.

En 1836, Mikhaïl GLINKA, puisant son inspiration dans le folklore, commence à dégager la musique russe des influences occidentales et à la nourrir du riche folklore des provinces, au risque de se voir reprocher d'écrire des œuvres « de cocher de fiacre ».

Quelque vingt-cinq ans plus tard, Mili BALAKIREV constitue avec de bons musiciens amateurs le *Groupe des Cinq* qui se donne pour mission de poursuivre l'action de GLINKA. Des cinq, seul Nicolaï RIMSKY-KORSAKOV, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, mieux instruit que ses collègues, fait figure de « savant ». Si ses œuvres symphoniques sont restées très populaires : *Shéhérazade*, le *Capriccio espagnol*, la *Grande Pâque russe* etc., ses 16 opéras qui contiennent pourtant des pages extraordinaires ont

toujours été inexplicablement boudés par nos théâtres occidentaux, à l'exception peut-être du *Coq d'or*.

Après un passage à vide, le compositeur recouvre l'inspiration en puisant de nouveau à la source populaire. Dans le cas présent, ce sont des chants et des danses régionales, ainsi qu'un conte de GOGOL, qui vont stimuler l'acte créateur.

Dans un village d'Ukraine, Lievko doit épouser Hanna. Or celle-ci est courtisée par le vieux maire du village qui n'est autre que le père de Lievko. Non loin du village, un château hanté abandonné a été investi par des roussalki [Une Roussalka est un être surnaturel, une fille morte tragiquement avant son mariage] Une mauvaise roussalka s'est introduite au milieu des autres et joue un rôle maléfique. Lievko et ses amis vont donc œuvrer à l'identifier et à se servir d'elle pour venger du maire en le ridiculisant et en le projetant dans des situations embarrassantes.

Cet opéra consiste en une alternance de chants énamourés, de danses populaires et de scènes grotesques. Il bénéficie, comme toutes les œuvres de son auteur, d'une orchestration absolument remarquable.

Morceau choisi

RIMSKY-KORSAKOV – La Nuit de mai

Premier duo de Lievko et de Hanna

Durant la quasi-totalité du duo, un violon solo tresse une guirlande autour des voix de Lievko (ténor) et de Hanna (mezzo-soprano).

Si ce fragment brille par son originalité (solo de violon, choix d'un timbre de mezzo-soprano pour tenir un rôle ordinairement dévolu à un soprano, l'allegro en forme de danse, la construction est des plus classiques : une introduction en récitatif, un duo très expressif en forme d'adagio, un passage de transition exposant les prémisses du thème de l'allegro et enfin la pièce de choix, l'allegro en forme de danse.

Il n'y a aucune autre justification de la présence d'un violon solo agrémentant les deux parties vocales que la recherche d'une couleur sonore inhabituelle.

Les pages concertantes dans la musique de ballet

Les Français ont toujours été très férus de danses. Le bon peuple qui s'adonne dès le XVIIe siècle à toutes les formes de branles (branle double, branle gay, branle de Champagne, du Poitou, de Bourgogne...), à la courante, à la bourrée est tout heureux de savoir que son souverain, d'Henri IV à Louis XIV pratique les mêmes danses par le biais du ballet de cour. Le Roi-Soleil fera même mieux : il se produira dans les ballets-spectacles qu'écrira LULLY à son intention.

C'est justement en le parsemant de danses : courante, gaillarde, bourrée, gigue, menuet et inévitable chaconne que ce compositeur finira par amener une cour initialement réticente à prendre goût à l'opéra.

Le ballet est donc à l'origine indissociable de l'opéra. Il finit par lasser. Un compositeur comme GLUCK se hasarde même à ne conserver que ce qui est compatible avec l'action (Danses des Furies dans l'acte des enfers d'*Orphée et Eurydice*).

On doit à des chorégraphes comme Auguste BOURNONVILLE ou Marius PETIPA d'avoir relancé l'attention en renouvelant le ballet. L'évolution se manifeste dans l'évolution en spectacle autonome avec l'invention du ballet d'action dit *ballet-pantomime*. Les auteurs puisent désormais leur inspiration dans les légendes populaires, les contes, les récits orientaux.

La technique aussi se renouvelle avec l'apparition du tutu, de la danse sur pointe, des figures variées, des portés...

Giselle d'Adam

En 1841, le modeste Adolphe ADAM dont WAGNER se gaussait écrit, dans le fatras de ce genre d'opéras « qui ne donnent pas la migraine » pour reprendre l'expression d'un des compositeurs de l'époque, un ballet-pantomime qui parviendra à étonner jusqu'à Camille Saint-Saëns : *Giselle*. Un ballet romantique qui contre vents et marées s'est maintenu au répertoire.

Giselle, malgré les mises en garde de sa mère et du garde-chasse Hilarion épris d'elle, aime Albrecht. Mais Albrecht est duc de Silésie et doit épouser la fille du duc de Courlande. L'apprenant, Giselle qui a été abusée s'évanouit et meurt. Elle devient donc *willi* (l'équivalent dans les légendes françaises de la roussalka russe). Hilarion et Albrecht, venus tour à tour se recueillir sur la tombe de Giselle sont entraînés dans la ronde mortelle de willis. Seul Albrecht sera sauvé in extremis par les premières lueurs de l'aube car ces créatures doivent alors se retirer dans les ténèbres.

Morceau choisi

ADAM - Giselle

Grand pas de deux

Le grand pas de deux est, dans le ballet, le moment attendu, l'équivalent du duo d'amour dans l'opéra. Sa structure est quasi immuable et comporte des figures obligées.

Après une introduction permettant au couple de danseurs de prendre place sur la scène, l'adage est le moment d'expression, le moment de grâce où s'insèrent principalement pour la danseuse les difficultés techniques obligées (giration sur pointe, équilibre, arabesques, promenades, figure finale « poisson » etc.). Sont particulièrement appréciés : la beauté du geste, le port de tête, le port des bras, la coordination entre les deux danseurs, la perfection du porté.

Faisant suite à une transition interviennent tour à tour la variation du danseur, celle de la danseuse, réunis tous deux dans la coda qui introduit les difficultés techniques les plus redoutables (tours en l'air, jetés-battus...).

L'idée de génie du compositeur est d'avoir introduit dans le ballet *Giselle* pour l'adage et la transition une série de pages concertantes confiées à l'alto (violon grave).

Namouna de Lalo

Nous reviendrons plus longuement sur le plus malchanceux peut-être des compositeurs français. En dépit du succès remporté à l'étranger, son opéra *Le Roi d'Ys* est refusé à l'Opéra. Commande lui est toutefois passée d'un ballet. Ce sera cette œuvre éblouissante qu'est *Namouna* (achevé par Charles GOUNOD car LALO a été victime d'une hémiparésie).

L'œuvre jugée « trop symphonique » ou encore « wagnerienne » sera condamnée par les snobs et personnes de mauvaise foi avant même d'avoir été entendue. Deux *Suites* ont permis de sauver les pages les plus remarquables.



Adam



Lalo



Tchaïkovski

Morceau choisi

LALO - Namouna

Variation de Namouna

On ne sait plus très bien à quoi correspondent les différents numéros du ballet d'autant que le chorégraphe Serge Lifar a tenté de tirer l'œuvre de l'oubli en créant à partir d'eux en 1943 un ballet nouveau : Suite en blanc.

L'un des numéros consiste en un solo de flûte à la fois capricieux, langoureux et aérien.

Le Lac des cygnes de Tchaïkovski

C'est, dit-on, après avoir entendu les ballets-pantomimes de Léo DELIBES que TCHAÏKOVSKI aurait eu envie d'écrire *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant* et *Casse-noisette*, ne serait-ce que pour rehausser le niveau musical d'un genre dont s'étaient emparés de petits maîtres plus préoccupés de netteté du rythme que de profondeur.

Jugé lui aussi « trop symphonique » le premier ballet de TCHAÏKOVSKI fera, sous son regard impuissant l'objet de transformations multiples : inversion des numéros, rajouts d'une main étrangère, ajouts de personnages, adjonction d'un prologue. Même l'argument et la conclusion estimée trop larmoyantes seront modifiés.

Le jeune prince Siegfried reçoit une arbalète pour son anniversaire. Il récuse en revanche les princesses que l'on veut lui faire épouser. Il s'est en réalité épris d'Odette, une femme-cygne qu'il a failli tuer avec cette arbalète lors d'une chasse et qui s'est avérée être un être humain victime d'un sortilège. Entrée d'un sosie, transfert d'amour, jalousie : voilà de quoi conduire jusqu'à une conclusion imprévisible puisqu'elle est lié au choix de la version du chorégraphe.



Le Lac des cygnes

Morceaux choisis

TCHAIKOVSKI – Le Lac des cygnes

Pas d'action

Il s'agit d'un embryon de pas de deux. Après une longue cadence de harpe, un violon solo concertant expose une sorte de romance sentimentale à la russe. Un passage transition animé de traits de violon introduit la reprise de l'épisode précédent où intervient cette fois-ci un violoncelle en solo accompagné d'un contrechant de violon. De cet ensemble hautement poétique se dégage une grande expression.

Grand pas de deux

Au même titre que le duo d'amour de la quasi-totalité des opéras, c'est le moment le plus attendu. Nous n'écouterons que l'adage et la variation du danseur, seules pages écrites dans le style concertant, l'instrument choisi étant une fois de plus le violon.

Références :

- clichés Wikipedia
- documentation : sites sur le Web et sources diverses personnelles sur les compositeurs
- *Messe en si mineur* de Bach par John Eliot Gardiner & The English Baroque Soloist -ARCHIV
- *Le Messie* de Haendel par Stephen Cleobury & The Brandenburg Consort in Intégrale Haendel – BRILLANT Classics
- *Don Giovanni* de Mozart par Sigiswald Kuijken & La Petite Bande in Intégrale Mozart Vol 9 CD 36 – BRILLANT Classics
- *La Damnation de Faust* de Berlioz par Sir Colin Davis & le London Symphonie Orchestra – PHILIPS
- *La Nuit de mai* de Rimsky-Korsakov par Niebolssine & le Bolchoï LYS
- *Giselle* d'Adam par Michael Tilson Thomas & le London Symphonie Orchestra – SONY
- *Namouna* de Lalo par David Robertson & Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo – VALOIS
- *Le Lac des cygnes* de Tchaïkovski par Leonard Slatkin & Saint-Louis Symphony Orchestra in Edition Tchaïkovski -RCA VICTOR