

100 chefs-d'œuvre de la musique classique

Claire Delamarche



FIRST
Editions

Claire Delamarche

100 chefs-d'œuvre de la musique classique

FIRST
 Editions

© Éditions First, 2009

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur, de ses ayants droit ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Dépôt légal : 3^e trimestre 2009

Édition : Marie-Anne Jost

Correction : Anne-Lise Martin

Conception graphique : Georges Brevière

Conception couverture : Olivier Frenot

Éditions First En partenariat avec le CNL.

60, rue Mazarine, 75006 Paris

Tél. : 01 45 49 60 00

Fax : 01 45 49 60 01

e-mail : firstinfo@efirst.com

www.editionsfirst.fr

ISBN numérique : 978-2-7540-2719-9

xvi^e siècle

Missa L'Homme armé sexti toni (vers 1500)

Josquin des Prés (vers 1450-1521)

L'*Homme armé* fut une chanson paillarde très en vogue, dont s'inspirèrent nombre de compositeurs du Moyen Âge et de la Renaissance comme thème fondamental (*cantus firmus*)... de messes polyphoniques. Josquin des Prés (ou Desprez) laisse deux messes sur ce thème, dont celle-ci, écrite dans le sixième mode ecclésiastique – c'est-à-dire utilisant une échelle de notes générant une légère déformation de la mélodie empruntée. Cette messe est un fascinant jeu de l'esprit, où Josquin se livre à de complexes échafaudages contrapuntiques. Mais il en ressort une partition rayonnante de beauté.

Écoutez... la virtuosité du contrepoint

Le dernier mouvement, « Agnus Dei », est le point culminant de l'œuvre. Dès les premières mesures de la première section, on remarque un canon entre ténors et sopranos, sur l'air de la chanson. Repérer à l'oreille tous les procédés utilisés (renversements,

augmentations...) n'est pas facile. Mais on est saisi par l'étrangeté de cette musique qui, par bien des aspects, est d'une liberté et d'une modernité étonnantes. Le sommet, en la matière, est le dernier des trois « Agnus », un morceau aussi hypnotique que certaines musiques répétitives composées de nos jours par Philip Glass, Arvo Pärt ou Michael Nyman.

Le Chant des oyseaulx (1529 ?)

Clément Janequin (vers 1485-1558)

Maître incontesté de la chanson polyphonique, l'un des genres majeurs de la musique profane de la Renaissance, Janequin laisse en la matière quelques chefs-d'œuvre de drôlerie et de pittoresque, comme *Le Chant des oyseaulx*, *La Guerre, ou la Bataille de Marignan*, ou encore *Les Cris de Paris*. Ces pages regorgent d'effets descriptifs, comme les onomatopées imitant le chant des différentes espèces dans *Le Chant des oyseaulx*. Cette imagination sonore a valu à Janequin une popularité peu commune de son vivant, si bien qu'il vit ses œuvres éditées par le pionnier de l'édition musicale, Pierre Attaignant à Paris.

Écoutez... des imitations

Le Chant des oyseaulx est écrit pour quatre voix a cappella (sans instruments) et témoigne de la simplicité récemment acquise par la polyphonie, après la complexité recherchée par les générations précédentes. Le principal procédé utilisé (dès les premières mesures) est celui de l'imitation : la reprise de courts motifs de voix en voix, à l'identique ou légèrement transformés. C'est l'un des plus simples qui soit, et il permet à l'oreille de toujours bien distinguer les quatre voix.

Lamentations de Jérémie (1585)

Roland de Lassus (1532-1594)

Les Lamentations attribuées au prophète Jérémie, œuvre en fait de trois auteurs différents au VI^e siècle avant Jésus-Christ, comptent parmi les textes les plus frappants de l'Ancien Testament. Elles expriment le désespoir des Hébreux après la destruction du temple de Jérusalem par les Chaldéens de Nabuchodonosor. Leur beauté inspira de nombreux compositeurs, tel Roland de Lassus (connu en Italie

comme Orlando di Lasso). *Les Lamentations* sont au nombre de cinq, dont l'exécution se répartissait entre les offices de matines des Jeudi, Vendredi et Samedi saints.

Écoutez... la simplicité des polyphonies post-conciliaires

Les Lamentations de Jérémie traduisent l'idéal de pureté prôné par le concile de Trente, qui s'était achevé une vingtaine d'années plus tôt et avait critiqué violemment les excès de complexité et de chromatisme auxquels avait abouti la musique vocale religieuse. Ici, les cinq voix se meuvent dans un ambitus assez restreint, l'harmonie recherche la douceur des consonances, le texte reste aisément perceptible. Lassus sublime la rhétorique musicale en s'adonnant peu aux madrigalismes (traduction en images musicales de certains mots évocateurs). En imaginant ces polyphonies très méditatives résonner sous les voûtes d'une abbaye, on en perçoit mieux encore la beauté.

xvii^e siècle

Lachrimæ (1604)

John Dowland (1563-1626)

Adulé de son vivant comme luthiste, John Dowland composa *Lachrimæ* au sommet de son art, alors qu'il exerçait son talent à la cour du roi Christian IV du Danemark. Il fut un pionnier dans deux domaines : *l'ayre* (chanson accompagnée au luth) et la musique pour *consort* (ensemble instrumental). Son œuvre la plus connue, *Lachrimæ, or Seaven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans* (Larmes, ou Sept Larmes représentées par sept pavanés passionnées), est au carrefour de ces deux genres, puisque ces sept pavanés pour un *consort* de cinq violes et luth reposent sur des thèmes d'un *ayre* de Dowland, *Flow My Tears* (Coulez, mes larmes), que Benjamin Britten cita en 1950 dans son propre *Lachrymae* pour alto et piano.

Écoutez... la mélancolie

En 1621, l'Anglais Robert Burton avait publié une *Anatomie de la mélancolie* où il recensait pas moins de quatre-vingt-huit degrés de cette « maladie » très à la mode à la fin de l'époque élisabéthaine. On peut

voir dans les sept pavanés les illustrations de ces différents états. La plus célèbre, la première, s'intitule *Lachrymæ antiquæ* (Larmes anciennes) ; elle existe également dans une version pour luth seul. Sa beauté à couper le souffle suffit à illustrer cet aveu de l'auteur, dans la préface : « À n'en point douter, les larmes versées par la Musique sont plaisantes, et les larmes ne sont pas toujours produites par le chagrin, mais aussi par la joie et le contentement. »

La favola d'Orfeo (1607)

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Premier chef-d'œuvre du répertoire lyrique, l'*Orfeo* de Monteverdi fait partie de ces partitions qui ont bouleversé le cours de l'histoire. Il doit son succès à plusieurs raisons. Déjà, il rendait l'action parfaitement intelligible dans les récitatifs, tout en peignant une immense variété de sentiments et de passions dans les airs et les passages orchestraux. D'autre part, il requérait un orchestre considérable pour l'époque, qui offrait une magnificence sonore inusitée. Enfin, Monteverdi pensait pour la première fois

en termes d'accords et non plus de superpositions de lignes ; l'*Orfeo* marque ainsi l'émergence de l'harmonie tonale, et le passage symbolique de la Renaissance à l'ère baroque.

Écoutez... le recitar cantando

« *Prima le parole, dopo la musica* » (« D'abord les paroles, ensuite la musique ») : telle était la devise de Monteverdi et des autres pionniers de l'opéra. Elle s'illustre dans ces récitatifs où Monteverdi est passé maître, qui illustrent le *recitar cantando* (« l'art de déclamer en chantant »), fondateur de l'opéra. L'un de ces fameux récits est celui où la Messagère annonce et décrit au héros la mort de sa bien-aimée Eurydice, « *In un fiorito prato* » (« Dans un pré fleuri ») : la mélodie est rivée à la prosodie du texte, avec seulement quelques ponctuations instrumentales ; cela ne l'empêche aucunement d'être profondément dramatique.

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624)

Claudio Monteverdi

Tiré du chant XII de *La Jérusalem libérée* du Tasse, *Le Combat de Tancrède et Clorinde* a été publié par Monteverdi en 1638 au sein de son *Huitième Livre de madrigaux*, sous-titré *Madrigaux guerriers et amoureux*. Au temps de la première croisade, le chevalier chrétien Tancrède tue lors d'un combat nocturne une bergère musulmane, Clorinde, dont il est épris et qu'il n'a pas reconnue. Expirant, Clorinde se convertit : « *Le ciel s'ouvre, je meurs en paix.* » Dix-sept ans après avoir offert à l'opéra son premier chef-d'œuvre, *Orfeo*, Monteverdi continue d'expérimenter de nouveaux procédés dramatiques. L'histoire est chantée par un narrateur et, aux endroits les plus émouvants, les voix incarnent les personnages eux-mêmes ; mais l'orchestre joue un rôle prépondérant dans la peinture des événements et des sentiments.

Écoutez... *pizzicatos et trémolos*

Pour décrire les bruits de la bataille, Monteverdi utilise deux procédés de jeu des cordes qui, à l'époque, laissent les instrumentistes déconcertés : le trémolo

(répétition très rapide d'une même note) et le pizzicato (jeu sans archet, en pinçant les cordes). Le jeu en trémolos et son équivalent chanté appartiennent à ce que l'on appelait alors le *stile concitato* (« style agité ») ; ils resteront pendant plusieurs siècles des poncifs de l'agitation dramatique.

Miserere (vers 1630)

Gregorio Allegri (1582-1652)

Le *Miserere* d'Allegri est une sorte de Graal musical, un secret bien gardé qui fit fantasmer des générations de compositeurs. Composé sous le pontificat d'Urbain VIII, il fut chanté à la chapelle Sixtine chaque Mercredi et Vendredi saint jusqu'en 1870. Mais copier la partition, l'interpréter en d'autres circonstances était puni d'excommunication. En 1769, à treize ans, Mozart l'entendit à l'office du Mercredi saint. Il le nota de mémoire et retourna l'écouter le surlendemain pour parfaire sa transcription. D'autres copies commencèrent bientôt à circuler, et Mendelssohn et Liszt allèrent eux aussi noter le mystérieux *Miserere*. Un grand chœur à cinq voix alterne avec un autre plus restreint à quatre voix,

la psalmodie du thème de plain-chant grégorien les séparant. Dans les partitions qui nous sont parvenues, ces chœurs présentent un visage immuable, mais la chapelle papale les enrichissait à chaque retour par des contrepunts ou des ornements improvisés.

Écoutez... la plus jolie erreur de l'histoire de la musique

En l'absence de sources officielles, la partition du *Miserere* se figea avec des imprécisions. Ainsi la découverte de manuscrits de l'œuvre au Vatican a-t-elle révélé que le contre-*ut*, la note très élevée qui illumine les interventions du petit chœur, n'avait jamais existé : il provient d'une interprétation erronée de la version de Mendelssohn. Les chœurs anglais, faisant assaut de sonorités cristallines, nous l'ont gravé dans l'oreille. Qui voudrait renoncer à une erreur aussi splendide ?

Didon et Énée (1684 ou 1687)

Henry Purcell (1649-1695)

La genèse de *Didon et Énée*, unique opéra de Purcell, est entourée de mystère. La première exécution connue

a lieu en 1689 dans le pensionnat pour « jeunes demoiselles » que Josias Priest, célèbre chorégraphe et maître à danser, dirigeait à Chelsea. Ensuite, l'ouvrage ne sera guère représenté plus d'une fois ou deux du vivant du compositeur. Un tel chef-d'œuvre, rassemblant trois des plus grandes gloires nationales (Purcell, Priest et le poète Nahum Tate), aurait-il été écrit dans le seul but de divertir des jeunes filles de bonne famille ? Des musicologues avancent qu'il aurait été destiné à la cour d'Angleterre, et que sa représentation aurait été annulée en raison du décès subit de Charles II, le 16 février 1685.

Écoutez... un ground

Les compositeurs britanniques du XVII^e siècle raffolaient des formes écrites sur les basses obstinées, qu'ils appelaient *ground*. *Didon et Énée* en recèle plusieurs, mais le plus sublime intervient dans la scène finale, quand la reine de Carthage, abandonnée par son amant Énée parti fonder la nouvelle Troie, se laisse mourir de désespoir. Il n'y avait pas mieux que cette forme austère et contraignante pour traduire l'étau dramatique qui se resserrait sur l'héroïne. À onze reprises, la basse descend invariablement les mêmes degrés chromatiques, symbolisant l'anéantissement

de la reine. Que dire après cela ? Plus grand-chose : seul moment contemplatif de l'ouvrage, le « Chœur et danse des amours » qui fait suite est le nécessaire palier de décompression pour l'auditeur remontant des abysses de l'âme.

Messe pour orgue « Cunctipotens genitor Deus » (avant 1699)

Nicolas de Grigny (1672-1703)

Organiste attaché à la basilique royale de Saint-Denis puis à la cathédrale de Reims, Nicolas de Grigny mourut au même âge que Schubert : trente et un ans. Il n'eut pas le temps d'écrire pour d'autres instruments que le sien, et toutes ses œuvres connues figurent dans le *Livre d'orgue* qu'il fit paraître en 1699 et que Bach recopia avec avidité en 1713, deux ans après sa réédition posthume. Outre cinq hymnes, on y trouve une messe pour orgue, en fait une série de versets (commentaires instrumentaux) s'insérant dans la liturgie. Neuf versets sont ainsi prévus pour le seul Gloria, morceaux très variés qui témoignent du goût français pour les registrations colorées.

Écoutez... *une tierce en taille*

Dessus, haute-contre, taille, basse-taille, basse... la musique française baroque et classique préférait désigner ainsi les tessitures vocales ou instrumentales, plutôt que selon la terminologie italienne (soprano, mezzo-soprano, alto, ténor, baryton et basse). Les frontières ne coïncident pas exactement : la haute-contre est un ténor aigu, la taille un ténor barytonnant. La musique d'orgue française regorge de dénominations comme « Basse de trompette », « Dessus de cornet », « Cromorne en taille », qui désignent un solo joué sur un jeu particulier, à une voix déterminée de la polyphonie. Le Gloria de la Messe « *Cunctipotens genitor* » offre un magnifique « Récit [solo ornementé] de tierce en taille » ; le jeu très timbré de tierce (formé en réalité de cinq jeux assemblés) déroule une mélodie superbe au cœur de la polyphonie, entourée par l'accompagnement plein de douceur des voix aiguës et graves.

xviii^e siècle

Motet pour une longue offrande (1702)

Marc-Antoine Charpentier (1635-1704)

Longtemps, cette œuvre fut connue sous le nom de *Motet pour l'offertoire de la Messe rouge*. Ce titre étrange fait référence aux circonstances de sa création : maître de musique à la Sainte-Chapelle, Charpentier composa cette partition pour la rentrée annuelle du parlement de Paris, dont les membres se présentaient en robe d'écarlate. Elle appartient au genre du grand motet, c'est-à-dire qu'aux solistes vocaux, à l'orchestre et à la basse continue du petit motet s'ajoute le chœur – et même, en l'occurrence, un double chœur. Il s'agit de l'un des ultimes chefs-d'œuvre de Charpentier, et son génie s'y exprime dans toute sa maturité et toute sa diversité.

Écoutez... pleuvoir le feu divin

Le premier chœur est particulièrement spectaculaire. Une avalanche de traits rapides (doubles croches) s'abat sur l'auditeur. Ils traduisent les images d'apocalypse véhiculées par le texte, extrait du Psaume 10

(11 dans la numération massorétique) : « *Pluet super peccatores laqueos ignis et sulphur* » (« Il pleut sur les pécheurs des lacets, du feu et du soufre »). Charpentier et ses contemporains étaient extrêmement friands de tels procédés illustratifs, qui s'inséraient dans une symbolique complexe nourrie de rhétorique.

Concerto grosso op. 6 n° 8, « Pour la nuit de Noël » (1712)

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Loué en son temps comme le plus grand violoniste vivant, adulé comme un « nouvel Orphée », Corelli passe pour l'inventeur du *concerto grosso*. Il acheva ses douze *Concerti grossi op. 6* en décembre 1712, mais son état de santé précaire en retarda la publication. Le 8 janvier suivant, il s'éteignait. On lui fit de dignes funérailles au Panthéon. L'année suivante, son disciple et ami Matteo Fornari fit éditer l'opus 6 à Amsterdam, et celui-ci connut rapidement une popularité hors du commun. Les *Concertos op. 6* se répartissent en huit *concerti da chiesa* (« concertos d'église ») et quatre *concerti da camera* (« concertos

rondeau, 21, 52

rondo (forme), 52, 53

S

sonate (forme), 45, 136

stile concitato, 11

staccato, 38, 78, 102, 108

sturm und drang, 34, 36

style brisé, 21

suite de danses, 22

syncope, 21

T

taille, 15, 27

thème et variations, 30,
39, 48, 68

tonalité, 93, 97

trémolos, 10, 11, 54,
130, 149

trilles, 54, 117, 118

triolet, 89

V

vocalise, 134

