

III. BAROQUE (1600 – 1730 ?)

Deuxième phase (1660-1700)

9. Corelli et le système tonal
10. Lully et le modèle français

III. BAROQUE – DEUXIÈME PHASE

9. Corelli et le système tonal

- Arcangelo **Corelli** (1653-1713), compositeur, violoniste et chef d'orchestre italien
- Symbole du renouveau musical européen (pour la musique instrumentale) et **modèle** de la musique italienne (et de la musique pour violon) pour les générations suivantes
- N'a écrit que de la **musique instrumentale**
- N'a publié que **6 opus** (entre 1680 et 1700) :
 - ◆ Op. 1 et 3 : 2*12 **sonates en trio da chiesa**
 - ◆ Op. 2 et 4 : 2*12 sonates en trio *da camera*
 - ◆ Op. 5 : 12 **sonates pour violon** (et b.c.)
 - ◆ Op. 6 : 12 **concerti grossi**



9. Corelli et le système tonal

La musique de Corelli, largement fondée sur les modèles de la **musique de danse**, adopte comme structure interne les principes de la **tonalité** harmonique ; elle sert ainsi souvent de symbole de l'émergence du **système tonal** qui sera à la base de toute la musique savante européenne d'environ **1660 à 1910** : le ***common practice***.

Qu'est-ce que la tonalité ou le *système tonal* ?

Cette définition est loin d'être facile, car elle fait appel à différents éléments dont la pondération, ou même la datation, ne fait pas l'unanimité entre musicologues.

9. Corelli et le système tonal

Principaux éléments impliqués par la notion de tonalité / système tonal :

- **La tonalité est un concept harmonique**, alors que la « **modalité** » (dans son sens ancien : Moyen Age/Renaissance) est un concept fondamentalement **mélodique**
 - Schématiquement, la tonalité est en lien avec l'harmonie, la « modalité » avec le contrepoint
 - Ce sont les **accords**, et pas les notes ou les gammes, qui définissent une tonalité
 - La **cadence** (= conclusion d'une phrase musicale) se définit de plus en plus comme une **suite d'accords** (typiquement V -> I) plutôt que comme une superposition de figures mélodiques
 - Les **modes majeur et mineur** utilisés par la tonalité ne sont pas situés sur le même plan que les modes anciens : ce sont plutôt des gammes (la liste des notes usuelles de la tonalité)
 - Selon cette idée, la tonalité ne s'oppose pas nécessairement à la « modalité » : une musique peut être à la fois tonale (harmoniquement) et modale (mélodiquement) !
En outre, insister sur cette opposition (« modal / tonal ») a tendance à donner l'impression qu'il existe une « harmonie modale » précédant à l'avènement de l'harmonie tonale.

9. Corelli et le système tonal

- Idée de **gravitation** : les accords/les notes d'une phrase musicale se définissent par rapport à un centre, la **tonique** (qui est à la fois note et accord) ; même si celle-ci n'est pas énoncée, elle est le point de repère incontournable de la phrase
- Idée de **hiérarchie** : les accords/les notes n'ont pas tous la même importance, certain(s) sont subordonné(e)s à d'autres ; structure **pyramidale** de la musique
 - L'analyse tonale prend en général la forme d'une **réduction** : repérer les notes étrangères (ornementales) par rapport aux « notes de l'accord » ; identifier les accords « secondaires » (ou intermédiaires) en relation avec des accords « principaux », eux-mêmes définis en relation avec une tonique locale... elle-même subordonnée à la tonalité principale !
- Un accord isolé ne signifie rien : le langage musical découle de l'**enchaînement** des accords, qui donne à chacun un rôle (une **fonction**) spécifique dans la phrase
 - La théorie des **fonctions** harmoniques (proposée par H. Riemann en 1893) éclaire l'analyse harmonique, mais s'applique essentiellement à la musique composée entre 1700 et 1850

9. Corelli et le système tonal

Le système tonal n'est certes pas une invention de Corelli mais la popularité de sa musique a grandement contribué à sa généralisation – d'abord dans la musique savante européenne (fin du XVII^e siècle), puis dans presque toutes les musiques du monde (XIX^e-XX^e siècles). Ce changement de paradigme permettra :

- de donner une **forme** à la musique instrumentale basée sur sa propre structure, et non pas à un texte – **indépendance de la musique instrumentale**
- de favoriser le développement de la **virtuosité** caractéristique de chaque instrument : possibilités d'ornementation infinies puisque la base reste claire
- à toute l'histoire de la musique dès lors de se situer par rapport à un modèle puissant et stable, une **grammaire** (fondée sur les notions d'accord, degré, marche d'harmonie, cadence (harmonique), modulation, emprunt, armure, note étrangère, cycle des quintes...) comprise intuitivement par chaque auditeur.

10. Lully et le modèle français

Le roi de France **Louis XIV** (règne : 1661-1715) encourage le développement d'arts « nationaux » pour renforcer l'unité politique et sa grandeur.

- Besoin d'une musique **prestigieuse, solennelle** et **officielle**, qui rythme la vie de la cour
- Besoin de se **différencier** du modèle italien
- Modèle : l'Antiquité (Louis XIV veut renouer avec l'Empire romain) ; la musique italienne est jugée bizarre, peu naturelle (peu chantable), extravagante... baroque ; besoin d'une musique « **classique** » !



III. BAROQUE – DEUXIÈME PHASE

10. Lully et le modèle français

Jean-Baptiste **Lully** (1632-1687), un Italien (!), devient le **compositeur officiel** de la cour.

Avant 1670, il écrit des **ballets de cour** (musique de danse pour la cour) et collabore avec Molière.

Après 1670, création (avec le librettiste Quinault) du nouveau genre de la **tragédie lyrique** (ou **tragédie en musique**), l'« opéra français ».

Le **monopole** de Lully, seul compositeur à pouvoir monter un opéra en France, pousse les autres compositeurs vers d'autres genres comme l'**opéra comique** ou « comédie mêlée d'ariettes », qui n'est pas totalement chanté (donc n'est pas un opéra !).



10. Lully et le modèle français

Caractéristiques de la musique baroque française (en particulier de Lully) :

- Tonale, mais moins clairement que la musique italienne contemporaine (Corelli) – conserve quelques **traits archaïques** typiques (dominante mineure...)
- **Linéarité des voix**, qui doivent être « chantables » ; rejet de la virtuosité
- **Notes inégales** et **rythmes (sur)pointés**
- Ornementation typique : **trilles**, roulades, broderies, appoggiatures
- **Solennité**, « sérieux » (emploi fréquent du mode **mineur**), majesté
- Forme typique : **ouverture à la française** (1^{ère} section solennelle, au tempo modéré, avec rythmes pointés ; 2^{ème} section au tempo rapide, généralement en *fugato* ; puis retour éventuel à la 1^{ère} section ou du moins au 1^{er} « mouvement »)

10. Lully et le modèle français

Genre de la **tragédie lyrique (dès 1670)** : se construit en **opposition à l'opéra italien**

- Ouverture (à la fr.) + Prologue + **5 actes** (comme dans la tragédie parlée)
- Musique basée sur les **récitatifs**, chantants et « linéaires »
- Airs peu nombreux, peu virtuoses et au mètre irrégulier
- Présence de **chœurs**
- **Divertissements** : chaque acte contient un **ballet** (danse), plus ou moins bien intégré à la dramaturgie de l'œuvre (scène de fête, cérémonie...)
- Personnages tirés de la **mythologie antique** (principe de vraisemblance)

Résultat : la tragédie lyrique, en se démarquant de l'opéra italien de son époque, se rapproche fortement de l'opéra italien des débuts (à Florence vers 1600) !

10. Lully et le modèle français

La musique baroque française sert d'**alternative** au « monopole » italien à partir de la fin du XVII^e siècle. Des éléments « français » s'invitent dans l'ensemble de la musique européenne, en particulier dans le cadre de la musique instrumentale. La confrontation, ou la **réunion** (« goûts réunis »), **des deux styles** sera l'un des thèmes esthétiques majeurs de la fin du baroque (et du début du classicisme).

Exemple : *L'Apothéose de Lully*, concert instrumental de François Couperin (1725) mettant en scène les personnages de Corelli et Lully, et proposant un compromis.

Exemple « à cheval » entre les deux traditions : l'opéra *Dido and Æneas* (*Didon et Enée*) de Henry **Purcell** (1689) ; opéra entièrement chanté (sur le modèle italien, alors que les genres partiellement chantés prédominaient jusqu'alors), mais comprenant des éléments français, notamment dans les **ouvertures**.