

Le Voyage des artistes en Italie, du XVIIe au XIXe siècles.

Intervention de Nadège Bourgeon-Budzinski. Stage Histoire des Arts. Novembre 2021.

Depuis la rentrée 2020, une nouvelle question est proposée au programme des Terminales en spécialité : « Le Voyage des artistes en Italie, du XVIIe au XIXe siècle ». De nombreuses publications ont été proposées en la matière pour nourrir les cours des élèves mais la musique a été relativement peu convoquée jusqu'à présent, bien qu'elle puisse être aisément sollicitée au même titre que de nombreux autres domaines artistiques.

Comment les musiciens appréhendent-ils l'art italien ? L'Italie est-elle pour eux une étape essentielle de formation ? Quels sont les modèles dont ils se sont emparés ?

Le texte officiel donne plusieurs entrées :

« **Étape essentielle de la formation des artistes** européens dès le XVIe siècle, le voyage en Italie s'inscrit dans une double perspective : **enrichir l'inspiration d'après l'art de l'Antiquité et se confronter aux maîtres de la Renaissance italienne**. À ce titre, il participe, d'une certaine manière, à l'essor du **Grand tour, voyage initiatique des jeunes élites à travers l'Europe**. Durant trois siècles, ces **échanges artistiques** constituent un mouvement de formation sans égal, qui influe considérablement et durablement sur **l'évolution du style, des influences, du goût**. Ils permettent une réappropriation et une interprétation de l'Antiquité et de la Renaissance dans l'ensemble de l'Europe et favorisent des interactions entre les artistes qui trouvent dans les grands foyers de l'Italie non seulement des sources renouvelées d'inspiration mais aussi **le moyen de survivre**.

Le voyage en Italie révèle et documente également **le mode de vie des artistes**, soumis à **la recherche de la reconnaissance et de moyens de subsistance**, réunis par affinité sociale et/ou nationale, de manière informelle ou au sein de structures officielles, qui, à l'instar de **l'académie de France à Rome** fondée en 1666, institutionnalisent le séjour en Italie.

La question limitative interroge de ce fait, outre la nature et les conditions de la production artistique elle-même, **la vie quotidienne des artistes**, dans sa dimension sociale, culturelle, économique ou religieuse. À travers l'installation de certains en Italie et le retour des autres dans leurs pays d'origine, elle aborde par ailleurs **l'évolution progressive de la place de l'artiste dans la société**, dans sa relation à l'institution, au monde économique, au marché de l'art et au mécène, et l'élaboration d'une légitimité ».

Il semble légitime de pister les compositeurs qui ont décidé de faire le voyage en Italie et de cerner leurs motivations car beaucoup n'ont pas nécessairement cherché à s'y rendre. Il est en effet nécessaire de rappeler que les partitions circulaient facilement depuis le XVIe siècle et l'apparition de l'imprimerie musicale. Les compositeurs pouvaient découvrir et s'approprier de nombreuses œuvres de compositeurs « lointains » sans voyager et les échanges étaient donc très fructueux. Par ailleurs, de nombreux compositeurs italiens ont volontiers parcouru l'Europe et certains ont occupé des postes importants dans les grands foyers artistiques, comme Jean-Baptiste Lully ou Francesco Cavalli à la cour de France sous Louis XIV, Antonio Salieri à la cour de Vienne au XVIIIe siècle, Domenico Scarlatti à la cour d'Espagne ou encore Giacomo Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti ou Giuseppe Verdi à Paris au XIXe siècle.

Parallèlement, on peut s'interroger sur la place des foyers artistiques musicaux qui attirent les musiciens et remettre en perspective l'Italie ; au XVIIe siècle, l'Italie est un grand foyer musical mais Paris et Versailles attirent tout autant les compositeurs étrangers ; il est tout aussi important de se former en Italie qu'en France. A partir du XIXe siècle, l'Italie n'est plus un centre artistique aussi prestigieux et ce sont les capitales de Paris et Vienne qui prennent le relais ; les musiciens n'ont donc plus les mêmes raisons de s'y rendre. Situation qui semble paradoxale puisque c'est précisément au début du XIXe siècle que l'on décide de créer le Grand Prix de Rome pour les musiciens. Quelle est la motivation qui pousse certains musiciens à entreprendre le voyage en Italie à l'image de Franz Liszt ou de Felix Mendelssohn ? Voici donc quelques suggestions pour enrichir la découverte de cette question sous l'angle de la musique et des musiciens.

Objectif et démarche

Pour accompagner cette introduction avec les élèves et les amener à réfléchir sur les limites du voyage en Italie pour les compositeurs, leur proposer d'écouter le *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose à la mémoire immortelle*

de l'*Incomparable M. de Lully*, de François Couperin (1725), pièce qui rend un double hommage, à Lully et à Corelli, sachant que ce compositeur n'a jamais été en Italie.

Plan adopté pour le cours dont vous pourrez découvrir quelques encadrés :

I Parfaire sa formation dans un foyer artistique italien

- Venise, un modèle de spatialisation sonore. Heinrich Schütz et l'héritage de Giovanni Gabrieli. (*Symphoniae Sacrae*)
- Rome, un centre musical religieux baroque
 - o De Carissimi à Charpentier : de l'oratorio aux histoires sacrées (final de *Jephté* de Carissimi et final du *Reniement de St Pierre* de Charpentier). La rivalité franco-italienne.
 - o Le genre du *Dixit Dominus* en Italie et son influence sur Haendel
- Venise, entre fête, carnaval et opéras
 - o Georg Friedrich Haendel et la découverte de l'opera seria, (*Agrippina*)
 - o Charles de Brosses et la vie musicale à Venise

II Le Grand Tour des compositeurs

- Mozart : faire rayonner une réputation de compositeur prodige.
- Mendelssohn : les années de voyages
- Liszt : les Années de Pèlerinage

III Le grand Prix de Rome : l'exemple de Berlioz

- un séjour italien décevant : extraits des *Mémoires*
- Harold en Italie ou les souvenirs du séjour en Italie
- Benvenuto Cellini, héros romantique.

IV Se réinventer

- Liszt et le mouvement cécilien (*Ave Maria stella*) : renouer avec le passé

Remarque : pour la séance consacrée à Franz Liszt et *les Années de Pèlerinages*, les élèves sont invités à choisir individuellement une pièce du recueil afin d'en proposer une analyse personnelle, réalisée à l'oral. Ils doivent naturellement prendre connaissance du titre et du paratexte qui peut accompagner la pièce pianistique choisie, et à partir de l'écoute et de leurs recherches personnelles, démontrer comment le compositeur met en scène musicalement l'un de ses souvenirs de son séjour italien.

**Parfaire sa formation auprès d'un grand maître italien :
Venise, un modèle de spatialisation sonore.
Heinrich Schütz et l'héritage de Giovanni Gabrieli. (*Symphoniae Sacrae*)**

Compositeur allemand, Heinrich Schütz (1585-1672) obtient une bourse par le landgrave Moritz de la ville de Kassel pour aller étudier à Venise et y compléter sa formation de musicien. Ce mécène prend acte de ses talents et souhaite l'encourager à étudier en Italie pour y acquérir une formation complète. Schütz va donc travailler de 1609 à 1612 auprès de Giovanni Gabrieli ; il retourna à Venise pour un second séjour en 1628 où il entra probablement en contact avec Claudio Monteverdi.

Objectif et démarche : les élèves sont amenés à repérer certaines caractéristiques musicales de la pièce proposée. Il faut leur demander de se concentrer sur l'identification des voix (tessiture et nombre), l'identification des instruments et leurs rôles ainsi que les écritures musicales perçues. Ils pourront ensuite comparer la pièce de Schütz à celle de son maître Gabrieli et relever les points communs et les différences afin de déterminer quelles sont les spécificités musicales dont hérite Schütz au contact de ce grand maître prestigieux.

Écoutes comparatives : *Symphonies Sacrées III*, op 12, Heinrich Schütz, 1650, *Der Herr ist mein Hirt* (à partir du psaume 23) jusqu'à 2min 47 => <https://youtu.be/ZMv6k6794wU>

Déroulement :

- ritournelle instrumentale introductive à partir d'un ensemble instrumental de cordes frottées, d'orgue, de sacqueboutes et de cornets à pistons (peut volontiers évoquer l'univers musical de Monteverdi comme la *Toccata* qui ouvre l'opéra *Orfeo*)
- jeu d'écho entre un trio vocal soutenu par l'orgue et écho du tutti (ensemble complet des voix et instruments)
- trio vocal (voix de ténor et deux voix féminines de soprano et mezzo-soprano) dans une écriture imitative (comme le début d'un canon) et souvent vocalisée **soutenu** par l'orgue
- solo de ténor en dialogue avec deux violons (et orgue en arrière plan).
- solo de la mezzo-soprano en note contre note avec les sacqueboutes (écriture homorythmique) ; chant en valeur longues et quasi régulières (telle une mélodie de choral luthérien empruntée)
- duo entre ténor et mezzo-soprano en écriture imitative ; doublure des voix en colla parte (en doublure) par les vents.

On est dans l'esprit concertant qui renvoie à l'étymologie du terme *concerto* : à la fois *concertare*, idée de lutte et d'opposition et *conservare*, idée de dialogue avec une égalité des interventions pour les participants. On retrouve les ingrédients suivants :

- les oppositions soli et ripieno (ensemble)
- les jeux de contrastes entre voix et instruments
- les changements d'écriture
- les ritournelles (qui soulignent les articulations formelles)
- la virtuosité (vocale et instrumentale)
- les effets d'écho

Ecoute : *Symphonies Sacrées*, Giovanni Gabrieli (2m environ) *O quam suavis*
<https://www.youtube.com/watch?v=dBVDKEnhaFs>

Les *Sacrae Symphoniae* est un regroupement de 16 pièces instrumentales et 45 œuvres vocales composées à l'époque où Giovanni Gabrieli était organiste à San Marco à Venise (poste occupé de 1585 à 1612), recueil publié en 1597.

« Quel esprit de suavité que le votre, ô Seigneur
Qui pour montrer jusqu'où va votre douceur pour votre fils,
Comblez de bien les affamés, avec le pain d'une suavité infinie que vous leur donnez du ciel,
Tandis que vous renvoyez vide les riches dédaigneux. »

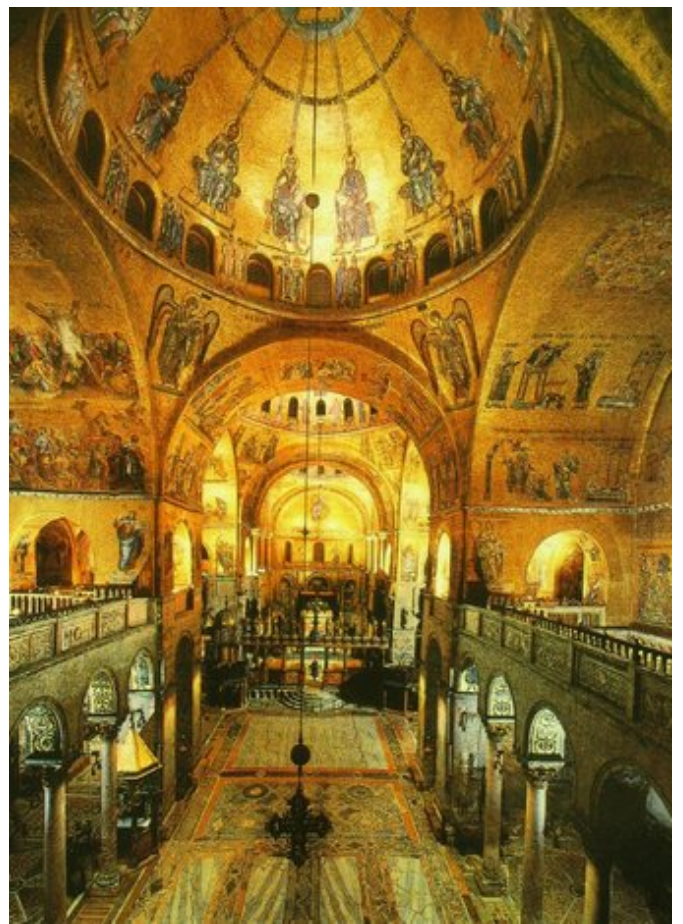
- même forme constituée de petites sections contrastées
- même recherche d'écritures musicales variées : tutti en homorythmie, des imitations, des échos, des textures allégées, des biciniums (duos) complémentaires entre les voix graves et les voix aigues.

- même mise en valeur du dialogue et des jeux d'écho
- même usage des instruments, en colla parte, qui viennent renforcer les dialogues et les contrastes
- Particularité : pour la mise en valeur du texte au caractère déploratif, examen de dissonances par des retards et du chromatisme.

Les élèves pourront percevoir l'écriture *concertato* : une écriture qui met en valeur la spatialisation par des jeux d'écho, de dialogues et d'imitations de natures différentes, telles des petits canons, des imitations espacées, des imitations plus resserrées, entrecoupées de passages plus homorythmiques (passages où toutes les voix chantent le même enchaînement rythmique, donc chantent ensemble les mêmes paroles) dans un jeu de contrastes, d'opposition et de clair obscur.

Il faudra prendre garde à ne pas présenter cette écriture musicale comme une innovation car l'art du contrepoint, fondé sur une écriture tantôt imitative, tantôt homorythmique, est un héritage très ancien, issu de l'ère médiévale. Cependant, son exploitation ici prend un sens nouveau par sa combinaison avec le dispositif des « corps spatialisés », les *cori spezzati*. On peut projeter des vues intérieures de la basilique San Marco, afin d'aider les élèves à visualiser les espaces où pouvaient se positionner les musiciens.

Les élèves pourront aussi repérer la présence d'instruments, ici dans cet enregistrement, des cornets à bouquins, des sacqueboutes et un orgue, qui participent à cette œuvre polychorale en doublant les parties vocales, selon une technique nommée « colla parte », là aussi très répandue à la Renaissance. La présence des instruments contribue grandement à jouer sur les effets de contrastes et la diversité des coloris musicaux qui s'entremêlent, aussi bien vocaux qu'instrumentaux, donnant un éclat particulier à cette œuvre qui n'est pas sans rappeler la richesse de la palette des peintures et fresques vénitienes sensiblement contemporaines.



Vue intérieure, de la Basilique *San Marco*, Venise.
Photographie prise au niveau de la tribune qui surplombe l'entrée principale.

La signature musicale de Venise : les *cori spezzati*, la spatialisation sonore.

Les compositeurs de la Renaissance ont tenté des expérimentations intéressantes entre espace architectural et musique. Ces expériences furent initialement menées à Venise dans la Basilique San Marco. Traditionnellement, les musiciens avaient l'habitude de se placer au cœur du transept, à proximité de l'autel, et l'écoute musicale proposée aux fidèles se trouvait donc être frontale et émanait d'une unique source sonore. Les compositeurs vénitiens eurent l'idée d'utiliser l'espace architectural intérieur de la basilique pour réinventer cette disposition spatiale. Les tribunes, avec leurs multiples galeries et balcons, ont permis de répartir l'effectif vocal et instrumental en plusieurs petits groupes de musiciens. Ces *cori spezzati* formèrent ainsi des œuvres polychorales ce qui permit de multiplier les sources sonores et d'envelopper les fidèles dans un effet stéréophonique.

Giovanni Gabrieli est l'un de ceux qui expérimente cette nouvelle disposition spatiale, en tant que maître de chapelle de la prestigieuse basilique San Marco. Comme son prédécesseur à ce poste Adrien Willaert, il y expérimente les *cori spezzati*. Outre l'orgue, les sacqueboutes étaient très utilisés dans les pièces religieuses pour doubler les voix et donner davantage de puissance à ces voix sacrées.¹

¹ Lors des écoutes, une difficulté s'impose aux professeurs. Bien que les enregistrements récents soient de qualité, il est difficile de percevoir réellement (et uniquement par l'écoute) la disposition spatiale et les effets sonores qu'ils peuvent produire. Il semble donc logique de proposer aux élèves de tester quelques exercices de mise en espace pour qu'ils puissent par eux-mêmes ressentir les effets sonores induits : investir une salle de classe ; investir un espace au sein de l'établissement plus original, être dans un lieu clos ou un espace extérieur, concevoir un parcours musical et y interpréter une courte chanson aisée.

La pratique des cori spezzatti est attestée dès le milieu du XVI^e siècle à Venise, les principaux représentants furent Adrien Willaert, Andrea et Giovanni Gabrieli, Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi... tradition vénitienne qui circulera et s'installera progressivement dans les foyers européens, ce dont témoigne André Maugars dans sa *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* en 1639 :

« Pour vous faire mieux comprendre cet ordre, je vous en donneray un exemple, en vous faisant une description du plus célèbre et du plus excellent concert que j'aye ouy dans Rome la veille et le jour de Saint Dominique, en l'église de la Minerve. Cette église est assez longue et spacieuse, dans laquelle il y a deux grands orgues élevez des deux costez du maistre Autel, où l'on avoit mis deux chœurs de musique. Le long de la nef il y avoit huit autres chœurs de musique, quatre d'un costé et de quatre de l'autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut [des estrades de 2,50 à 3m], éloignez de pareille distance les uns des autres, et se ragardans tous. A chaque chœur il y avoit un orgue portatif, comme c'est la coustume : il ne faut pas s'en estonner puisque on peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en sçaurait-on trouver deux de mesme ton. Le maistre compositeur battoit la principale mesure dans le premier chœur, accompagné des plus belles voix. A chacun des autres il y avoit un homme qui ne faisoit autre chose que de jetter les yeux sur cette mesue primitive, afin d'y conformer la sienne ; de sorte que tous les chœurs chantoient d'une même mesure, sans traîner. Le contrepoint de la musique étoit figuré, rempli de beaux chants, et de quantité d'agréables récits. Tantost un dessus du premier chœur faisoit un récit, puis celui du 3^e, du 4^e ou du 10^e respondoit. Quelquefois, ils chantoient duex, trois, quatre ou cinq voix ensemble de différens chœurs, et d'autrefois les parties de tous les chœurs récitoient chacun à leur tour à l'envy les uns des autres. Tantost deux chœurs se battoient l'un contre l'autre, puis deux autres respondoient. [...] Il faut que je vous avoue, que je n'eus jamais un tel ravissement. [...] Dans les Antiennes, ils firent encore de très belles symphonies, d'un, de deux ou trois Violons avec l'Orgue, et de quelques Archliuths joüans de certains airs de mesure de ballet, et se respondans les uns aux autres.

Quant à la musique instrumentale, elle étoit composée d'un orgue, d'un grand clavessin, d'une lyre, de deux ou trois violons et de deux ou trois archiluths. Tantost un violon sonnoit seul avec l'orgue, et puis un autre respondoit : une autrefois, ils touchoient tous trois ensemble différentes parties, et puis tous les instruments reprenoient ensemble. »

Ce témoignage permet de mieux visualiser comment les voix des chanteurs pouvaient être spatialisées, doublées par des ensembles instrumentaux, exploitant l'architecture ici de l'église de la Minerve proche du Panthéon de Rome, jouant aussi bien sur une disposition spatiale horizontale et verticale, complexifiant ainsi considérablement l'interprétation des œuvres jouées.

**Parfaire sa formation musicale dans un foyer italien.
Rome, un centre religieux baroque.
Le genre du *Dixit Dominus* en Italie et son influence sur Haendel.**

Le compositeur allemand Goerg Friedrich Haendel (1685-1759) a complété sa formation en séjournant en Italie, principalement à Rome de 1706 à 1710 (il découvre aussi Florence, Naples et Venise). Ce compositeur allemand se décida à se rendre en Italie sur les conseils de Gian Gastone de Médicis, futur grand duc de Toscane, qu'il rencontra à Hambourg, alors qu'il y avait déjà débuté une carrière de compositeur. Ce début de carrière étant jugé laborieux (rivalité avec d'autres musiciens, succès mitigé de ses premières compositions), ce séjour en Italie représenta une opportunité pour compléter sa formation et surtout rechercher des mécènes et des commandes.

Rome était un centre musical religieux très actif et il était donc assez aisé de s'y trouver des mécènes et des commandes : parmi les personnalités marquantes, Haendel sut très vite contenter les princes de l'Eglise comme Monseigneur Colonna (bientôt cardinal) ou le cardinal Ottoboni. Nous ne disposons pas de témoignage précis sur les compositeurs italiens qu'il rencontra mais on peut présumer qu'il découvrit les musiciens italiens de sa génération présents à Rome comme Domenico Scarlatti et son père Alessandro Scarlatti, probablement le musicien Pasquini. Il entendit certainement aussi des œuvres de Corelli, compositeur qui marqua tout le XVIIIe siècle.

Son séjour italien lui donna ainsi l'opportunité d'intégrer le style italien dans sa musique comme on peut le constater en comparant son *Dixit Dominus* à ceux de ses homologues italiens.

Objectif et démarche : la démarche proposée aux élèves est la même que celle initiée avec Heinrich Schütz ; une étude comparative entre la pièce de Haendel, dont ils peuvent relever certaines caractéristiques, qu'ils tenteront de retrouver ensuite dans les modèles proposés tout en soulignant les différences observées.

Ecoute : début du *Dixit Dominus*, Haendel

<https://www.youtube.com/watch?v=dS65-ZvUSSM>

Le texte du *Dixit Dominus* est issu des psaumes, poèmes d'origine juive, destinés à être chantés lors des cérémonies sacrées qui avaient lieu au Temple de Jérusalem. Pour les chrétiens, qui héritent de ces poèmes, le *Dixit Dominus* annonce l'arrivée du Messie et il a été mis à maintes reprises en musique.

Dixit Dominus Domino meo : Sede a dextris meis, Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum	Le Seigneur a dit à mon Seigneur Assieds-toi à ma droite Jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis Un escabeau pour tes pieds.
---	--

- Un chœur mixte avec des solistes et un ensemble de cordes frottées avec clavecin.
- Un dialogue initial entre les premiers et seconds violons
- De nombreuses imitations musicales entre les voix
- Une écriture instrumentale fondée sur des arpèges (les notes des accords ne sont pas jouées simultanément mais mélodiquement les unes après les autres) et des marches harmoniques
- Un caractère triomphant, victorieux et glorifiant
- Une entrée instrumentale dans un tempo allegro, avec une pulsation marquée (par les croches régulières)
- Une écriture vocale avec de nombreuses vocalises, qui copie l'écriture instrumentale démontrant une grande virtuosité
- Une mise en valeur du motif « Dixit » à de nombreuses fois répété, motif apparenté à des sonneries de trompettes
- Une ritournelle instrumentale qui va servir d'introduction, de transitions, de conclusion tel un refrain

Psalms 109

1. Dixit Dominus

HWV 232

George Frideric Handel
(1685–1759)

Ecoute : début du *Dixit Dominus* de Alessandro Scarlatti (1660-1725)

<https://www.youtube.com/watch?v=X7vsERSW7tw&t=64s>

Le compositeur napolitain, qui séjourne à Rome, en a composé 4 entre 1703 et 1716 ; le premier *Dixit Dominus* présente des caractéristiques musicales très proches de celui de Haendel. Haendel a pu l'entendre et s'en inspirer.

Ecoute : *Dixit Dominus*, Antonio Vivaldi

<https://www.youtube.com/watch?v=aKRadU-n104&t=153s>

Le compositeur vénitien, dont le *Dixit Dominus* est un peu plus tardif, s'inspire aussi des mêmes modèles ; il choisit de surligner l'aspect triomphant en ajoutant des trompettes naturelles, des hautbois, en jouant davantage sur des contrastes de nuances et d'effectifs, démontrant une volonté de jeu de spatialisation sonore, démontrant ainsi la tradition perpétuée des cori spezzati.

Parfaire sa formation.
Venise : entre fêtes, carnaval et opéras
Haendel et la découverte de l'opera seria.

Haendel séjourna aussi dans d'autres villes italiennes que Rome et c'est à Venise qu'il renoua avec le genre de l'opéra. Il adopta le modèle de l'opéra italien, *l'opera seria*, qu'il conserva par la suite tout au long de sa carrière et qu'il importa et magnifia en Angleterre (après son séjour en Italie, il retourna en Allemagne, entra au service du prince électeur de Hanovre en tant que maître de chapelle et comme ce même prince devint roi d'Angleterre, Haendel le suivit dans cette nouvelle aventure).

Objectif et démarche : les élèves sont invités à prendre connaissance du texte de l'air et à étudier la relation texte/musique. Le texte est-il mis en valeur ? Compréhensif ? La forme littéraire est-elle respectée ou restructurée ? Quels rôles peuvent jouer les instruments ? Quelle voix incarne le personnage d'Othon ? Il s'agit ici de découvrir les spécificités du genre de *l'opera seria*, qui domine en Europe et qui a pour but principal de mettre en valeur les interprètes, en particulier les castrats qui sont de véritables « pop star » de l'époque, au détriment du drame littéraire. Le genre est très stéréotypé et répond au goût d'un public friand de virtuosité vocale.

Ecoute : *Agrippina*

Cet opéra, *Agrippina*, fut le fruit d'une commande pour le carnaval de Venise de 1709. Le livret met en scène l'épouse de l'empereur Claude, Agrippine, qui intrigue afin que son fils, Néron, succède à son beau-père (alors que ce dernier a lui-même de son premier mariage des enfants qui pourraient hériter du pouvoir à sa mort). Ce livret a la particularité de faire des allusions à la vie politique italienne de l'époque de Haendel, et en particulier à la rivalité entre le pape Clément IX et l'un de ses opposants.

L'œuvre a été jouée au théâtre San Geminiano de Venise et a connu un très vif succès (27 représentations). La ville a développé une saison d'opéras assez prestigieuse dans la mesure où, depuis 1637, s'y sont développées de nombreuses salles d'opéras publiques ; Venise a été la première ville où ce genre musical est devenu accessible à tous, quel que soit son origine sociale.

Ce qui est intéressant, c'est que Haendel a emprunté et arrangé de nombreux passages à des compositeurs de son époque : Corelli, Lully, Scarlatti. C'était une pratique courante à l'époque mais qui est ici particulièrement développée. On nomme cela **la technique du pasticcio**. Elle démontre encore une fois l'influence des compositeurs italiens et la nécessité de partir de modèles pour parfaire sa formation musicale.

Ecoute : air pour contreténor, acte I *Lusinghiera mia speranza*, acte I, scène 13

Situation dramatique : Othon a sauvé l'empereur Claude de la noyade et ce dernier le désigne alors comme son successeur ; il va donc devenir involontairement l'adversaire à abattre pour Agrippine. Mais Othon est inquiet, il se soucie surtout du sort de Poppée, son épouse, car il craint que Claude, attiré par cette dernière, ne tente de la lui ravir. Il se confie à Agrippine sans avoir conscience de l'esprit machiavélique de cette femme et ce d'autant qu'il ignore que Néron est aussi attiré par Poppée, ce qui fait de lui un double rival, politique et amoureux, aux yeux d'Agrippine. Il va donc volontiers accepter l'aide trompeuse de cette dernière qui prétend s'allier à lui. L'air proposé correspond au moment où Othon exprime son espoir teinté de craintes. Haendel joue avec les modèles assez stéréotypés italiens mais parvient à mixer des sentiments complémentaires (air d'espérance avec des touches de lamentations).

https://www.youtube.com/watch?v=_YkLCiRnqXE

Lusinghiera mia speranza L'alma mia non ingannar !	Mon espérance Ne trompe pas mon âme ! Partie A
Sorte placida in sembianza Il bel volto non cangiar !	Sort à l'aspect placide Partie B Ne change pas ton beau visage !
Lusinghiera mia speranza L'alma mia non ingannar !	Mon espérance Ne trompe pas mon âme ! Partie A

L'aria da capo : un modèle formel italien dans l'opéra

L'intérêt principal est son adéquation à la dramaturgie de *l'opera seria* et à la vocalité de l'interprète (sa virtuosité démonstrative). Les vers sont disposés en 2 strophes de caractère opposé ou complémentaire.

Musicalement, on retrouve le schéma formel suivant :

A. Développement musical de la 1^{ère} strophe

Ritournelle 1 (introduction orchestrale sans voix)

Partie A1

Ritournelle 2 (souvent plus courte)

Partie A2

Ritournelle 3 (conclusive)

B. Développement musical de la 2^{de} strophe (plus courte que A) :

Une seule partie, caractère différent mais tout de même proche du caractère initial ; la thématique est différente, l'ornementation plus limitée.

Ritournelle de transition (parfois absente)

A'. Musique identique de A mais variations ornementales réalisées librement par le chanteur, démontrant ses talents d'improvisateur et de virtuose

Cadence : Improvisation libre, sans accompagnement orchestral, sur les dernières syllabes

Il est intéressant de noter l'équilibre des timbres ; la stabilité et l'unité qui sont propices à l'ornementation, ce qui permet à l'interprète une démonstration de prouesses virtuoses que le public attendait.

Les airs et la situation dramatique (synthèse réalisée à partir de l'ouvrage incontournable *L'opera seria ou le règne des castrats*, d'Isabelle Moindrot, Fayard, 1993)

Pour éviter la monotonie (*l'opera seria* présente une succession d'airs de forme *aria da capo* et de récitatifs, avec une prédominance de voix aigues), le librettiste proposait des situations variées et des climats contrastés. On peut constater une hiérarchie des airs, les plus sublimes étant réservés aux premiers rôles ; de plus, chaque air met en scène des situations types, une psychologie universelle où chacun pouvait se reconnaître. Ces airs se distinguaient en fonction de critères vocaux, de critères de nature de sentiments et de la situation dramatique.

L'évocation musicale des passions

La source reste *Les passions de l'âme* de Descartes. L'objectif est de pouvoir, à travers différents airs, présenter toutes les passions que l'on peut ressentir. C'est un arrêt dans le déroulement de l'action (le récitatif se réserve le moteur de l'action).

- l'air d'espérance (celui d'Othon)

Il exprime l'espérance et l'attente d'un sentiment amoureux partagé (qui trouvera souvent son aboutissement dans un duo) ; de caractère lumineux, souvent court, il se présente sous la forme d'un aria da capo écourté ou d'une cavatine.

- l'aria di vendetta (air de jalousie ou de vengeance)

La jalousie est souvent associée aux personnages féminins comme Electra dans *Idoménée* de Mozart. Ce sont des sentiments de révolte et de volonté d'agir, des pulsions négatives et barbares : un chant agitato combinant agilité et bravoure.

- l'aria di furore (air de fureur)

C'est un air très emblématique de *l'opera seria* car il permet de démontrer pleinement ses talents et sa virtuosité pour extérioriser le sentiment exacerbé. Colère, orgueil blessé, jalousie effrénée, tyran aspirant au pouvoir, père trahi, amant éconduit ; la fureur peut aussi s'exprimer par un état passif de douleur, de repli sur soi (ex : air de Bajazet dans *Tamerlano* de Haendel) ; A ne pas confondre avec l'expression de la folie qui se manifeste sous la forme d'un récitatif accompagné (ex : *Orlando furioso* de Vivaldi).

- ombres et spectres

Le personnage croit voir apparaître un être qui surgit de l'au-delà ; c'est une manifestation du merveilleux, qui fait coexister le défunt et le vivant, le passé et le présent. Air qui se manifeste surtout dans la seconde moitié du XVIII^e

siècle, et qui peut entrer en écho avec le *Sturm und Drang*. L'âme des morts est souvent évoquée par les flûtes et altos. Air traditionnellement précédé d'un récitatif accompagné (voir Mozart avec *Lucio Silla*, *Mithridate*).

- chaînes et prisons

Les personnages se retrouvent emprisonnés et passent d'une affection à une autre. Ce sont des airs lents et tristes, sobres d'une simplicité formelle, où les personnages peuvent faire leurs adieux, airs dépourvus de révolte, presque de consentement... Cette scène est souvent celle qui marque le sommet du drame avant le retournement de situation qui amènera au *lieto fine*.

- Tombes

C'est une scène où l'on pleure un personnage que l'on croit mort.

- Lamentation (celui d'Othon)

C'est un air destiné aux pleurs et la plainte, exprimant un sentiment de solitude et d'abandon.

Le Grand Prix de Rome. L'exemple de Berlioz

Un séjour italien décevant

Objectif et démarche : à partir d'extraits des *Mémoires* de Berlioz, les élèves pourront découvrir comment le compositeur a vécu son séjour en Italie.

→ Voir *Les Mémoires* de Berlioz : témoignages de son séjour dans les montagnes des Abruzzes, sa découverte de Florence, son arrivée à l'Académie, sa vie quotidienne à Rome, ses rencontres avec les pensionnaires, la vie musicale italienne ; ce sont de précieux documents signés avec une plume flamboyante et passionnée.

L'ensemble des Mémoires est accessible sur ce site :

<http://www.hberlioz.com/Writings/HBMindex.htm>

Berlioz est animé par une volonté farouche de décrocher le Grand Prix de Rome ; ayant découvert sa vocation de musicien tardivement (au moment où il débute des études de médecine à Paris) ; il n'a donc pas été initié à la musique dès son plus jeune âge comme la plupart des compositeurs de sa génération et doit ainsi rattraper en peu de temps ce que la plupart ont acquis en de nombreuses années depuis leur tendre enfance ; Berlioz parvint à devenir élève au conservatoire de Paris dans les classes de composition et le but final de ce parcours académique était de pouvoir décrocher le grand Prix de Rome, symbole d'une reconnaissance de l'institution. Il va y parvenir mais après cinq tentatives :

- en 1826, il est éliminé dès la sélection initiale
- en 1827, la cantate *La mort d'Orphée* est rejetée car le pianiste, devant exécuter l'œuvre, l'a jugée injouable
- en 1828 : la cantate *Herminie* lui vaut un second Prix
- en 1829, *La Mort de Cléopâtre* est rejetée (plusieurs extraits se retrouveront dans *Benvenuto Cellini*)

Remarque : ces œuvres vont lui servir de réservoir de thèmes, de formules musicales pour des œuvres futures ; des extraits de *la Mort de Cléopâtre* se retrouveront dans *Benvenuto Cellini* par exemple.

Ayant décroché ce Grand Prix de Rome, Berlioz doit se rendre en Italie (1831-1832) et y séjourner pendant deux années et en contrepartie, composer deux œuvres musicales. Le musicien va assez mal vivre ce séjour « imposé », il s'y sent exilé. Il est assez malheureux d'être éloigné de la vie parisienne au moment précisément où il y remporte son premier grand succès de compositeur avec la *Symphonie Fantastique*. Il sait que la vie musicale romaine est celle d'une ville provinciale en comparaison de celle de Paris et que les opportunités y sont beaucoup plus limitées. L'état musical de l'Italie est jugé déplorable (constat partagé par Mendelssohn). Berlioz est aussi déçu car il avait rêvé d'une Italie artistique et mythique avec des paysages sublimes ; sa déception face à la réalité le laisse amer. Qui plus est, au moment, de partir, Berlioz s'était fiancé mais la jeune femme, décidé de rompre ses fiançailles et d'épouser Camille Pleyel (coup de sang de Berlioz qui revint à Paris pour exécuter la bien-aimée fourbe et son amant avant de se suicider lui-même ; ce projet fut finalement avorté ; Berlioz retrouva la raison et revint à Rome). Il s'abandonna cependant au spleen et se consola en s'isolant dans les montagnes ce dont la *Symphonie Harold en Italie* témoigne.

Annexes : extraits des *Mémoires* que l'on peut exploiter avec les élèves.

Arrivée de Berlioz à Rome et découverte de l'Académie de France (extraits des *Mémoires de Berlioz*)

« Ce peu de mots opéra en moi une révolution complète ; je ne saurais exprimer le trouble, le saisissement, que me causa l'aspect lointain de la ville éternelle, au milieu de cette immense plaine nue et désolée. Tout à mes yeux devint grand, poétique, sublime l'imposante majesté de la Piazza del popolo, par laquelle on entre dans Rome, en venant de France, vint encore, quelque temps après, augmenter ma religieuse émotion ; et j'étais tout rêveur quand les chevaux, dont j'avais cessé de maudire la lenteur, s'arrêtèrent devant un palais de noble et sévère apparence. C'était l'Académie. La villa Medicis, qu'habitent les pensionnaires et le directeur de l'Académie de France, fut bâtie en 1557 par Annibal Lippi ; Michel-Ange ensuite y ajouta une aile et quelques embellissements ; elle est située sur cette portion du Monte Pincio qui domine la ville, et de laquelle on jouit d'une des plus belles vues qu'il y ait au monde. A droite, s'étend la promenade du Pincio ; c'est l'avenue des Champs-Élysées de Rome. Chaque soir, au moment où la chaleur commence à baisser, elle est inondée de promeneurs à pied, à cheval, et surtout en calèche découverte, qui, après avoir animé pendant quelque temps la solitude de ce magnifique plateau, en descendent précipitamment au coup de sept heures, et se dispersent comme un essaim de mouches emportés par le vent. Telle est la crainte presque superstitieuse qu'inspire aux Romains le mauvais air, que si un petit nombre de promeneurs attardés, narguant l'influence pernicieuse de l'aria cattina, s'arrête encore après la disparition de la foule, pour admirer la pompe du majestueux paysage déployé par le soleil couchant derrière le Monte Mario, qui borne l'horizon de ce côté, vous pouvez en être sûr, ces imprudents rêveurs sont étrangers. A gauche de la villa, l'avenue du Pincio aboutit à la petite place de la Trinita del Monte, ornée d'un obélisque, et d'où un large escalier de marbre descend dans Rome et sert de communication directe entre le haut de la colline et la place d'Espagne.

Du côté opposé, le palais s'ouvre sur de beaux jardins, dessinés dans le goût de Lenôtre, comme doivent l'être les jardins de toute honnête académie. Un bois de lauriers et de chênes verts élevé sur une terrasse en fait partie, borné d'un côté par les remparts de Rome, et, de l'autre, par le couvent des Ursulines françaises attenant aux terrains de la villa Medicis. En face, on aperçoit au milieu des champs incultes de la villa Borghèse, la triste et désolée maison de campagne qu'habita Raphaël ; et, comme pour assombrir encore ce mélancolique tableau, une ceinture de pins-parasols, en tout temps couverte d'une noire armée de corbeaux, l'encadre à l'horizon. Telle est, à peu près, la topographie vraiment royale dont la munificence du gouvernement français a doté ses artistes pendant le temps de leur séjour à Rome. Les appartements du directeur y sont d'une somptuosité remarquable bien des ambassadeurs seraient heureux d'en posséder de pareils. Les chambres des pensionnaires, à l'exception de deux ou trois, sont, au contraire, petites, incommodes, et surtout excessivement mal meublées. Je parie qu'un maréchal des logis de la caserne Popincourt, à Paris, est mieux partagé, sous ce rapport, que je ne l'étais au palais de l'Accademia di Francia. Dans le jardin sont la plupart des ateliers des peintres et sculpteurs ; les autres sont disséminés dans l'intérieur de la maison et sur un petit balcon élevé, donnant sur le jardin des Ursulines, d'où l'on aperçoit la chaîne de la Sabine, le Monte Cavo et le camp d'Annibal. De plus une bibliothèque, totalement dépourvue d'ouvrages nouveaux, mais assez bien fournie en livres classiques, est ouverte jusqu'à trois heures aux élèves laborieux, et présente au désœuvrement de ceux qui ne le sont pas une ressource contre l'ennui. Car il faut dire que la liberté dont ils jouissent est à peu près illimitée. Les pensionnaires sont bien tenus d'envoyer tous les ans à l'Académie de Paris un tableau, un dessin, une médaille ou une partition, mais, ce travail une fois fait, ils peuvent employer leur temps comme bon leur semble, où même ne pas l'employer du tout, sans que personne ait rien à y voir. La tâche du directeur se borne à administrer l'établissement et à surveiller l'exécution du règlement qui le régit. Quant à la direction des études, il n'exerce à cet égard aucune influence. »

Conception de la Symphonie *Harold en Italie* (extrait des *Mémoires*)

« Reconnaissant alors que mon plan de composition ne pouvait lui convenir [à Paganini], je m'appliquai à l'exécuter dans une autre intention et sans plus m'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal. J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre ; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du *Childe-Harold* de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie*. Ainsi que dans la *Symphonie fantastique*, un thème principal (le premier chant de l'alto), se reproduit dans l'œuvre entière ; mais avec cette différence que le thème de la *Symphonie fantastique*, l'idée fixe, s'interpose obstinément comme une idée passionnée épisodique au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'Harold se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement. »

Découverte de Florence

« De toutes les capitales d'Italie, aucune ne m'a laissé d'aussi gracieux souvenirs que Florence. Loin de m'y sentir dévoré de spleen, comme je le fus plus tard à Rome et à Naples, complètement inconnu, ne connaissant personne, avec quelques poignées de piastres à ma disposition, malgré la brèche énorme que la course de Nice avait faite à ma fortune, jouissant en conséquence de la plus entière liberté, j'y ai passé de bien douces journées, soit à parcourir ses nombreux monuments, en rêvant de Dante et de Michel-Ange, soit à lire Shakespeare dans les bois délicieux qui bordent la rive gauche de l'Arno et dont la solitude profonde me permettait de crier à mon aise d'admiration. »

Voyager en Italie en tant que pensionnaire

« Avec la permission du directeur, les pensionnaires peuvent entreprendre de plus longs voyages, d'une durée indéterminée à la condition seulement de ne pas sortir des États romains, jusqu'au moment où le règlement les autorise à visiter toutes les parties de l'Italie. Voilà pourquoi le nombre des pensionnaires de l'Académie n'est que fort rarement complet. Il y en a presque toujours au moins deux en tournée à Naples, à Venise, à Florence, à Palerme ou à Milan. Les peintres et les sculpteurs trouvant Raphaël et Michel-Ange à Rome, sont ordinairement les moins pressés d'en sortir ; les temples de Pestum, Pompéi, la Sicile, excitent vivement, au contraire, la curiosité des architectes ; les paysagistes passent la plus grande partie de leur temps dans les montagnes. Pour les musiciens, comme les différentes capitales de l'Italie leur offrent **toutes** à peu près le même degré d'intérêt, ils n'ont pour quitter Rome d'autres motifs que le désir de voir et l'humeur inquiète, et rien que leurs sympathies personnelles ne peuvent influencer sur la direction ou la durée de leurs voyages ? Usant de la liberté qui nous était accordée, je cédaï à mon penchant pour les explorations aventureuses, et me sauvais aux Abruzzes quand l'ennui de Rome me desséchait le sang. Sans cela, je ne sais trop comment j'aurais pu résister à la monotonie d'une pareille existence. On conçoit, en effet, que la gaieté de nos réunions d'artistes, les bals élégants de l'Académie et de l'Ambassade, le laisser-aller de l'estaminet, n'aient guère pu me faire oublier que j'arrivais de Paris, du centre de la civilisation, et que je me trouvais tous d'un coup sevré de musique, **de théâtre 1, de littératures**, d'agitations, de tout enfin ce qui composait ma vie. »

Souvenirs des Abruzzes

« Replongé maintenant dans la tourmente parisienne, avec quelle force et quelle fidélité je me rappelle ce sauvage pays des Abruzzes où j'ai tant erré ; villages étranges, mal peuplés d'habitants mal vêtus, au regard soupçonneux, armés de vieux fusils délabrés qui portent loin et atteignent trop souvent leur but ! Sites bizarres, dont la mystérieuse solitude me frappa si vivement je retrouve en foule des impressions perdues et oubliées. Ce sont Subiaco, Alatri, Civitella, Genesano, Isola di Sora, San-Germano, Arce, les pauvres vieux couvents déserts dont l'église est toute grande ouverte. Les moines sont absents. Le silence seul y habite. Plus tard, moines et bandits y reviendront de compagnie. Ce sont les somptueux monastères, peuplés d'hommes pieux et bienveillants, qui accueillent cordialement les voyageurs et les étonnent par leur spirituelle et savante conversation ; le palais bénédictin du Monte-Cassino, avec son luxe éblouissant de mosaïques, de boiseries sculptées, de reliquaires, etc. Feutre couvent de San-Benedetto, à Subiaco, où se trouve la grotte qui reçut saint Benoît, où les rosiers qu'il planta fleurissent encore. Plus haut, dans la même montagne, au bord d'un précipice au fond duquel murmure le vieil Anio, ce ruisseau chéri d'Horace et de Virgile, la cellule del Beato Lorenzo, adossée à un mur de rochers que dore le soleil, et où j'ai vu s'abriter des hirondelles au mois de janvier. Grands bois de châtaigniers au noir feuillage, où surgissent des ruines surmontées par intervalles, au soir, de formes humaines qui se montrent un instant et disparaissent sans bruit. Pâtres ou brigands. En face, sur l'autre rive de l'Anio, grande montagne à dos de baleine, où l'on voit encore à cette heure une petite pyramide de pierres que j'eus la constance de bâtir, un jour de spleen, et que les peintres français, amants fidèles de ces solitudes, ont eu la courtoisie de baptiser de mon nom. Au-dessous, une caverne où l'on entre en rampant et dont on ne peut atteindre l'entrée qu'en se laissant tomber du rocher supérieur, au risque d'arriver brisé à cinq cents pieds plus bas. A droite, un champ où je fus arrêté par des moissonneurs étonnés de ma présence en pareil lieu, qui m'accablèrent de questions, et ne me laissèrent continuer mon ascension que sur l'assurance plusieurs fois donnée qu'elle avait pour but l'accomplissement d'un vœu fait à la madone. Loin de là, dans une étroite plaine, la maison isolée de la Piagia, bâtie sur le bord de l'inévitable Anio, où j'allais demander l'hospitalité et faire sécher mes habits, après les longues chasses, aux jours pluvieux d'automne.

Je vois encore ce jeune drôle, demi-bandit, demi-conscrit, Crispino, qui nous apportait de la poudre et des cigares. Lignes de madones couronnant les hautes collines, et que suivent, le soir, en chantant des litanies, les moissonneurs attardés qui reviennent des plaines, au tintement mélancolique de la campanella d'un couvent caché ; forêts de sapins que les pifferari font retentir de leurs refrains agrestes ; grandes filles aux noirs cheveux, à la peau brune, au rire éclatant, qui, tant de fois, pour danser, ont abusé de la patience et des doigts endoloris *di questo signore qui suona la chitarra francese* et le classique tambour de basque accompagnant mes saltarelli improvisés les carabinieri, voulant à toute force s'introduire dans nos bals d'Osteria ; l'indignation des danseurs français et abruzzais ; les prodigieux coups de poing de Flacheron l'expulsion honteuse de ces soldats du pape ; menaces d'embuscades, de grands couteaux. Flacheron, sans nous rien dire, à minuit, au rendez-vous, armé d'un simple bâton ; absence des carabinieri ; Crispino enthousiasmé ».

Harold en Italie ou les souvenirs du séjour en Italie

Objectif et démarche : avec l'aide du professeur et en parcourant des extraits des *Mémoires*, les élèves écoutent le dernier mouvement de la *Symphonie Harold en Italie* afin de comprendre comment les paysages découverts, mêlés à des souvenirs et des sources d'inspiration personnelles, permettent à Berlioz de signer une œuvre d'un style musical original et inédit, éloigné des modèles italiens.

Consignes plus précises pour les élèves : repérer la structure formelle de ce début de mouvement en s'aidant des changements de tempi ; repérer les instruments qui y sont employés comme soliste.

Berlioz ayant décroché le Grand Prix de Rome en 1830 peut donc s'installer à Rome à la Villa Médicis et profiter de ce statut de pensionnaire pour découvrir l'Italie. Ce sont les souvenirs de ce séjour qui nourrissent son inspiration pour sa seconde symphonie *Harold en Italie* composée en 1834 lors de son séjour à Paris. Comme il le signale dans ses *Mémoires*, ce sont en particulier ses excursions dans les montagnes des Abruzzes qui représentent la principale source d'inspiration pour cette œuvre. Il s'agit de souvenirs de paysages montagneux, de rencontres fortuites avec des paysans, des bergers, des « brigands », des prêtres ou des moines. Ce sont ces mêmes souvenirs qui vont ressurgir dans le début de ce 4^e mouvement dont l'exposition est construite telle une fantaisie improvisée à partir des souvenirs des thèmes musicaux qui ont été entendus dans les mouvements précédents² :

- souvenir de l'introduction du premier mouvement
- souvenir de la *Marche des pèlerins*, second mouvement
- souvenir du thème principal du premier mouvement
- thème de l'adagio, partie centrale du 3^e mouvement

On peut aussi évoquer la figure de Childe Harolde, ce personnage littéraire de Byron, qui, désabusé, décida de partir à l'étranger pour se ressourcer. C'est un « *wanderer* » romantique, coupé du monde, solitaire. Il est profondément mélancolique et incarne le spleen de cette époque. A travers cette œuvre littéraire, Byron lui-même avait signé un ouvrage en partie autobiographique, comme Berlioz, où il avait intégré des évocations de ses voyages, dont des réminiscences de son séjour en Italie. Le caractère mélancolique de son héros est incarné par une mélodie qui devient un thème cyclique parcourant toute l'œuvre. Ce thème est inséré dans le début du 4^e mouvement dans les souvenirs exposés, afin de venir briser les expositions tronquées du thème des brigands.



Des genres, des langages, des styles

On peut revenir sur le profil du thème associé à Harold. Il est exposé par l'alto soliste, timbre qui démontre la volonté de Berlioz de singulariser cet instrument. Berlioz a signé en 1842 un *Traité d'instrumentation et d'orchestration* dans lequel il attribue à chaque timbre ou alliage sonore une signification, un caractère. L'alto, instrument rarement employé en tant que soliste, est jugé idéal pour incarner le personnage de Childe Harold. Ce rôle de soliste attribué à l'alto démontre aussi que cette symphonie est proche d'un concerto, ce qui rappelle aussi le projet avorté d'un concerto pour Alto commandé par le violoniste Paganini ; cette symphonie concertante est donc née d'une rencontre avec Paganini, artiste italien. Il est exposé quasiment « à nu », avec seulement un fond d'orchestre réalisé par l'alliage des hautbois et des bassons avec quelques échos des flûtes. L'ambitus en est réduit, les valeurs rythmiques sont longues et l'ensemble contraste avec la nervosité du thème principal du mouvement ; l'absence de sensibilité rend même la mélodie un zeste archaïque. On peut d'ailleurs s'interroger sur l'origine de cette mélodie au contour populaire et déploratif : est-ce une mélodie entendue par Berlioz ? Est-ce une mélodie écrite « à la manière » d'une mélodie traditionnelle italienne ?

Pour autant, on se rend compte que Berlioz reste avant tout fidèle à son propre style et que l'influence d'un style italien ne semble pas véritablement évidente à détecter.

² Cela nécessite un petit montage sonore pour faire écouter le souvenir musical et sa source dans les mouvements précédents de la symphonie.

L'Italie, entre fascination et rejet

Proposer un métissage littéraire

Berlioz a aussi dévoilé dans ses *Mémoires* qu'une autre source littéraire a nourri son inspiration pour *Harold en Italie* ; l'ouvrage *Marie Stuart* de Walter Scott. Est-ce le personnage féminin et ses aventures, est-ce le destin tragique de ce personnage historique, est-ce surtout l'Ecosse, autre terre lointaine et sauvage, presque « exotique », fascinante, aride qui a interpellé Berlioz ? D'autres œuvres musicales témoignent de cette attirance pour ces contrées comme l'Ouverture *Rob Roy* (autre personnage écossais de l'univers de Scott).

L'Ecosse et les Abruzzes s'entremêlent pour tisser musicalement des paysages montagneux qui transparaissent dans l'un des souvenirs, celui du premier mouvement.

The image displays a musical score for the first movement of *Harold en Italie*. The top system consists of two staves with dynamics *p* and *sf*, and a tempo marking "Adagio. (♩ = 76.)". The middle system shows a single staff with "espress." and "poco f". The bottom system shows five staves with dynamics *p* and *f*, and a tempo marking "Allegro".

Pour dépeindre ce paysage montagneux et son aridité, Berlioz propose un fugato (genre musical qui se caractérise par ses entrées en imitations à partir d'un thème nommé « sujet ») avec un sujet ici chromatique. Le sujet a un profil mélodique ascendant, avec des notes répétées exposées aux cordes graves et en imitation alors qu'une autre mélodie, au profil descendant, un contresujet, est entonné par l'alto doublé par le hautbois, dans un jeu de spatialisation, qui évoque ici l'espace montagneux.

Cultiver d'autres sources d'inspirations

Il est évident que Berlioz signe ici une œuvre personnelle mais qui peut évoquer l'univers de Mendelssohn, en particulier pour son orchestration sèche et son énergie rythmique avec les notes piquées du thème des Brigands ; Berlioz cultive aussi l'influence de Beethoven :

- une œuvre personnelle par l'hybridation du genre : entre concerto, symphonie, opéra et /ou romance sans parole, le « genre instrumental expressif » berliozien
- une technique de composition par superposition, variation et contrastes
- pour la variation, on peut présenter les expositions variées du thème des Brigands : une première exposition en sol mineur avec un antécédent et un conséquent (même mélodie) mais une carrure irrégulière (4+6 mesures), dans un tempo « allegretto frenetico » ; or, lors de sa 3^e exposition, le thème est tronqué, seul le conséquent est entendu avec sa tête métamorphosée et ornementée de manière chromatique.

- Des gestes beethovéniens : l'introduction avec ses souvenirs des mouvements précédents est un geste emprunté au final de la 9^e symphonie ; le fugato est très présent dans ses symphonies et le genre instrumental expressif dérive autant des ouvertures que de la *Symphonie Pastorale* du maître.

Conclusion : Berlioz a nourri son œuvre de souvenirs personnels, entremêlés de sources littéraires mais son style musical reste « très français » et personnel, nourri éventuellement de l'influence de Beethoven et de sa rencontre en Italie avec Mendelssohn.

Benvenuto Cellini, héros romantique

Objectif et démarche : les élèves découvrent le sujet de l'opéra de Berlioz, les aventures du sculpteur de la Renaissance Benvenuto Cellini autour de la réalisation de sa sculpture *Persée*. Le premier extrait, *le Chant des ciseleurs*, permet de comprendre que, si le sujet est inspiré du patrimoine culturel découvert lors de son séjour en Italie, le style musical de Berlioz reste imperméable au style italien ; en revanche, le second extrait, la scène nocturne du dernier tableau, permet de découvrir une rare concession de Berlioz à l'univers musical italien par l'emprunt d'une mélodie populaire.

Cet opéra, joué en 1838 à l'opéra de Paris, met en scène l'orfèvre et sculpteur de la Renaissance Benvenuto Cellini. Berlioz avait vu la sculpture de Cellini lors de son séjour à Florence, le *Persée*. De retour à Paris, ayant lu les mémoires de cet artiste, Berlioz décida d'en faire le sujet d'un opéra. La rédaction du livret fut rédigée en collaboration par Léon de Wailly, Auguste Barbier et le soutien d'Alfred de Vigny.

L'action est située dans la Rome pontificale en 1532, cinq années après le Sac de Rome. Le héros, haut en couleur, le sculpteur Cellini, symbolise l'artiste de génie, moderne, solitaire dans la création et qui va vaincre son rival Fieramosca, plus académique (qui est aussi son rival amoureux). Le sujet est donc celui du statut de l'artiste, du sens de l'œuvre d'art dans la société et Berlioz s'identifie naturellement au héros. Autres thèmes complémentaires : l'amour mais aussi la caricature du milieu romain (alias parisien). Deux grandes scènes structurent l'œuvre : le Carnaval romain au cœur du 3^e tableau et la scène finale, dans le 4^e tableau, dans laquelle Cellini va parvenir à fondre sa statue de bronze.

Ecoute : Chant des ciseleurs. Second tableau

https://www.youtube.com/watch?v=HUxwTTeg_rQ (attention, version incomplète)

- « Si la terre aux beaux jours se couronne
- De gerbes, de fruits et de fleurs,
- En ses flancs l'homme moissonne
- Dans tous les temps des trésors meilleurs.
- Honneur aux maîtres ciseleurs !
- Quand le maître cisèle
- L'or comme un soleil luit,
- Le rubis étincelle
- Comme un feu dans la nuit. »

→ « La Marseillaise » des artistes qui va devenir un leitmotiv dans l'opéra

→ Tradition du chœur à boire, un ingrédient traditionnel dans les opéras

→ Aspect à la fois rudimentaire et grandiose avec les cornets, les timbales et cymbales ; la musique de Berlioz a beaucoup de panache et son orchestration, dans ce type de numéro, s'inscrit dans la tradition de la musique révolutionnaire

→ Projete une vision idéalisée des maîtres de la Renaissance, mais aussi reflet des mémoires de l'artiste qui sont imprégnées d'une réelle conviction de la place éminente des arts et de l'artiste dans la société.

→ Proclamation de la supériorité des ciseleurs et de leur profession sur la sculpture, l'architecture et la peinture car « l'or est plus nombre que le marbre, la couleur ou la pierre ».

Berlioz va donc s'inspirer de ses souvenirs, de paysages, de certaines découvertes culturelles, des émotions ressenties : une inspiration pittoresque, mais qui, dans sa musique, ne laisse aucune trace d'un style italien musical (même démarche que Mendelssohn avec sa *Symphonie italienne* ou Liszt avec ses recueils *Les années de pèlerinages*). Une seule exception dans *Benvenuto Cellini* :

Ecoute secondaire : « Bienheureux les matelots », 4^e tableau (extrait précis à 2h09m)

<https://youtu.be/a82dmk0p5Rc?t=7771>

On approche du dénouement. Cellini s'est engagé à fondre sa statue dans la nuit pour la remettre au pape au petit matin.

- Scène nocturne assez étouffée, dans une nuance piano
- Emprunt d'une chanson populaire italienne que Berlioz cite, accompagnée par une guitare ; Berlioz explique dans ses *Mémoires* dans quelles circonstances il a entendu cette chanson, à savoir en 1831, lors d'un séjour dans les montagnes des Abruzzes, il l'entend de la bouche du brigand Crispino. Berlioz ajoute que sur la dernière syllabe de certaines phrases musicales, il faut essayer d'imiter un coup de gosier, comme un sanglot exagéré (et sur la partition, il indique « en jetant à la manière des paysans, sans exagération grotesque cependant »).
- Se greffent sur cette chanson des interjections chantées de certains personnages et le bruit des enclumes.

Franz Liszt et le mouvement cécilien. Renouer avec le passé.

Objectif et démarche : les élèves découvrent un extrait du *Requiem* de Verdi et le compare à la pièce *Ave Maria stella* de Franz Liszt ; ils repèrent les différences évidentes qui distinguent les deux pièces. Dans un second temps, ils écoutent un extrait de l'œuvre proposée de Palestrina afin de comprendre la démarche de Franz Liszt.

Le mouvement cécilien est une réforme ecclésiastique qui a cherché au XIXe siècle à restaurer la liturgie instaurée sous le Concile de Trente. C'est une réaction face à la musique religieuse qui était jugée à cette époque trop profane, trop proche de l'univers de l'opéra, trop grandiose et éclatante et ce depuis le XVIIIe siècle. Cette réforme souhaitait rejeter la musique sacrée de Mozart, d'Haydn, de Beethoven mais aussi des italiens Rossini ou Verdi et prônait un retour à une musique plus ascétique, avec une primauté pour l'intelligibilité des paroles, du Verbe ; une musique avec des chants plus accessibles pour les fidèles, susceptibles de pouvoir participer de manière active au culte. Un modèle va incarner cette rupture : Giovanni Perluigi de Palestrina, qui va incarner la réforme du Concile de Trente.

Le XIXe siècle correspond à une époque de redécouverte de la musique du passé ; jusqu'alors, on ne jouait que de la musique contemporaine et c'est à partir de cette époque que l'on décide de conserver ou de restaurer des musiques de compositeurs anciens ; le facteur déclencheur de cette démarche fut la recreation, en 1829, de la *Passion selon St Mathieu* de J.S. Bach à l'initiative de Mendelssohn qui dirigea ce concert.

Ce mouvement de rupture de la musique sacrée va être incarné en Allemagne par une association, l'association de St Cécile, e à partir de 1868 à Bamberg ; cette association vit le jour à l'initiative d'un prêtre et musicologue Franz Xaver Witt. Liszt se rapprocha de Witt, et ce d'autant que lui-même avait toujours été attiré par la prêtrise, et se retira de la vie mondaine à partir de 1861 ; Liszt s'installa alors à Rome et entra dans les ordres en 1865.

On peut observer dans cette seconde moitié du XIXe siècle d'autres mouvements qui restaurent la musique sacrée des époques anciennes : la restauration du chant grégorien, fruit des travaux menés à l'abbaye de Solesmes ou la création de l'Ecole Niedermeyer à Paris en 1853, école musicale destinée aux futurs professionnels de la musique sacrée et dont l'objectif, proche du mouvement cécilien, était de leur inculquer un savoir et des techniques fondées sur l'héritage du passé avec comme objectif de bien séparer art profane et art sacré (Fauré en sera un grand représentant).

Ecoute : Ave Maria stellis / Etude comparative avec un extrait du Requiem de Verdi, *Lacrimosa/ Gloria- Messe du pape Marcel*. Palestrina

Verdi : <https://www.youtube.com/watch?v=t3m5R1vVPzM>

La pièce de Verdi incarne ce que le mouvement cécilien veut rejeter : une écriture empruntée à l'univers de l'opéra, tel un cantabile du début d'une scène où le personnage s'épanche sur ses sentiments douloureux, entonné par la soprano, relayé par la basse alors qu'elle continue en contrechant (mélodie secondaire), suivi d'un premier climax avec le chœur. L'effectif est très romantique : chœur important, 4 solistes, un grand orchestre. Le contraste avec la pièce de Liszt n'en sera que plus saisissant.

Liszt : <https://www.youtube.com/watch?v=V-gLquXAUDw>

L'écoute de la pièce de Liszt correspond à une impression générale de la pièce ; la partie évoquant les « maux » qui peuvent accabler les croyants n'est pas commentée ici ; elle est rendue par une écriture plus moderne, contrastée harmoniquement avec des glissements chromatiques.

Le commentaire proposé est assez riche et les élèves n'ont naturellement pas vocation à trouver tous ces éléments mais pourront en récolter quelques uns.

La pièce de Verdi incarne ce que le mouvement cécilien veut rejeter : une écriture empruntée à l'univers de l'opéra, tel un cantabile du début d'une scène où le personnage s'épanche sur ses sentiments douloureux, entonné par la soprano, relayé par la basse alors qu'elle continue en contrechant (mélodie secondaire), suivi d'un premier climax avec le chœur. L'effectif est très romantique : chœur important, 4 solistes, un grand orchestre. Le contraste avec la pièce de Liszt n'en sera que plus saisissant.

Latin	Français
Ave maris stella, Mater dei alma Atque semper virgo Felix caeli porta	Salut, étoile de la mer Mère nourricière de Dieu Et toujours vierge, Bienheureuse porte du ciel
Sumens illud ave Gabrielis ore Funda nos in pace Mutans Evae nomen	En recevant cet ave De la bouche de Gabriel Et en changeant le nom d'Ève Établis-nous dans la paix
Solve vincla reis Profer lumen caecis Mala nostra pelle Bona cuncta posce	Enlève leurs liens aux coupables Donne la lumière aux aveugles Chasse nos maux Réclamez-(nous) tous (ces) biens
Monstra te esse matrem Sumat per te preces Qui pro nobis natus Tulit esse tuus	Montre-toi notre mère Qu'il accueille par toi nos prières Celui qui, né pour nous, Voulut être ton fils
Virgo singularis Inter omnes mitis Nos culpīs solutos Mites fac et castos	Vierge sans égale, Douce entre tous, Quand nous serons libérés de nos fautes Rends-nous doux et chastes
Vitam praesta puram Iter para tutum Ut videntes Jesum Semper collaetemur	Accorde-nous une vie innocente Rends sûr notre chemin Pour que, voyant Jésus, Nous nous réjouissions éternellement
Sit laus Deo Patri Summo Christo decus Spiritui sancto Tribus honor unus	Louange à Dieu le Père, Gloire au Christ Roi Et à l'Esprit saint, À la Trinité entière un seul hommage
Amen	Amen

Retrouver une certaine tradition :

Par l'écriture musicale proche de modèles anciens :

- pièce quasiment a cappella
- une écriture homorythmique qui favorise la compréhension du texte, d'une très grande clarté.
- une recherche, comme dans le plain chant d'une fluidité rythmique, proche de la voix parlée, naturelle et respectant les accents tonique de la langue.
- des phrases découpées avec régularité, égales, comme un choral luthérien (à rapprocher de la démarche de Mendelssohn avec ses psaumes et sa relecture de la musique sacrée de J.S. Bach)
- Un ambitus assez restreint pour chaque voix

- la « citation initiale », qui se présente comme une phrase issue du répertoire grégorien ; Liszt écrit ici à la manière du plain chant, chantée à l'unisson aux voix de soprani initialement comme autrefois l'on entonnait le plain chant avant de débiter une version polyphonique pour un motet ou une messe. Cette citation devient la mélodie principale de ce chant et en crée l'unité.

Par une présence instrumentale limitée :

- quelques courtes interventions de l'orgue, en doublure, dans la tradition de l'écriture en colla parte.
- une présence de l'orgue qui assume un court interlude, très dépouillé, directement inspiré de l'écriture vocale, démontrant que la nature polyphonique de l'instrument est totalement gommée.

Rompre avec le contraste, la virtuosité et l'écriture romantique :

- renoncement à une complexité tonale, Liszt opte pour un parcours tonal qui est ici d'une grande clarté, se limitant à des tonalités proches ; les phrases musicales sont aussi construites par deux pour former la traditionnelle découpe en antécédent/ conséquent ; cette simplicité est assez surprenante pour la musique religieuse de l'époque qui se veut soit très « romantique » (brutale et contrastée comme celle d'un Beethoven), soit proche de l'univers de l'opéra (comme Rossini), déployant volontiers un bel canto emprunté à ce domaine profane.
- presque aucune écriture imitative, certes issue d'une longue tradition de musique sacrée, mais toujours vivace à l'époque romantique, et précisément encore synonyme de musique sacrée. Volonté de se détacher de cette tradition.
- Forme ternaire explicite : A-B-A' (qui pour autant n'est pas celle de l'hymne textuel)

Renouveler le langage :

- la volonté d'échapper au langage tonal et chromatique de son époque pousse Liszt à retravailler la notion de modalité, langage des pièces sacrées anciennes de l'époque médiévale et de la Renaissance ; cette démarche peut être rapprochée d'autres compositeurs qui oeuvrent vers une relecture de la modalité (bien sûr, Fauré, mais aussi Beethoven dans certains passages de la *Missa Solemnis* ou Berlioz dans *l'Enfance du Christ*).
- citation modale du chant grégorien en mode de sol transposé sur ré.

Travail sur la temporalité

- mise en place d'une temporalité « céleste » : disparition de la pulsation, tempo volontairement modéré, importance des silences/respirations ;
- étirement harmonique avec une mélodie qui se déploie sur accord répété
- jeu de contraste temporel par le choix des écritures : tantôt monodique sur unisson ou octave, tantôt sur pédale du même accord, tantôt harmonique et homorythmique, tantôt légèrement imitative
- jeu de contraste entre des passages limpides harmoniquement, d'une luminosité toute tonale qui s'oppose aux passages obscurs, surprenants, avec des cadences suspensives inusitées, qui semblent vouloir perdre l'auditeur (passage central)

Palestrina : <https://www.youtube.com/watch?v=OzQxy3qCp4g&list=RDyHbm6HBrMFM&index=8> (environ jusqu'à 2min)

Palestrina, une légende, un modèle au XIXe siècle

Palestrina va représenter un modèle qui perdurera jusqu'au XXe siècle ; sa réputation historique éclipse ses contemporains. Cette réputation repose sur deux légendes dont on sait aujourd'hui qu'elles sont inexactes :

- Il est considéré comme le sauveur de la polyphonie

On lui attribue en effet le rôle décisif d'avoir convaincu les délégués du concile de Trente de ne pas condamner la polyphonie. Elle est déclenchée par Agostino Agazzari dans son traité sur la basse continue de 1607 :

La messe en question a été publiée en 1567 ; c'est une messe libre qui ne repose donc sur aucun matériau emprunté (pas de chant grégorien) et dont certains passages comme le Gloria reposent sur une écriture homorythmique mais l'ensemble de la messe est très varié. La date de composition semble correspondre aux années 1562-1563 ; elle a donc pu être composée avant les décrets du Concile de Trente, voire même en réaction à ces décrets car Palestrina ne renonça jamais au style franco-flamand qui met en valeur le contrepoint avec toute sa variété (donc de nombreuses imitations qui rendent la compréhension du texte caduque). La légende perdure jusqu'au XXe siècle puisque Hans Pfitzer en fait l'objet du livret de son opéra, *Palestrina* en 1917.

- Il est considéré comme le modèle musical de la Renaissance

Il devient le champion du « stile antico », du contrepoint rigoureux que tout compositeur réintroduit dans un élan nostalgique du passé. Beethoven étudie le contrepoint de Palestrina et le traité de Zarlino pour composer sa *Missa Solemnis*. Il devient un modèle pédagogique, célébré dans le traité de Fux de 1725 (*Gradus ad Parnassum*) ou dans le poème de Victor Hugo, *Que la musique date du seizième siècle*, extrait du recueil *Les rayons et les ombres*, de 1837

Palestrina a en effet occupé des postes prestigieux à Rome (maître de chapelle de Saint Jean de Latran, ou de la capella Giulia, au service du pape Jules III ou du cardinal Hyppolite II d'Este) ; il a composé environ 104 messes dans tous les types : messes parodies, messes paraphrases, messes sur cantus, messes canoniques, messes libres. Ses messes parodies reposent sur des emprunts personnels issus de ses motets ou des œuvres de ses contemporains flamands, français ou espagnols. Il emprunte aussi à Josquin des Prés (seul emprunt ancien). Il incarne donc une synthèse de l'art musical de la Renaissance.