

QUATUOR INSTRUMENTAL BAROQUE SOMPTUEUSEMENT REHAUSSÉ DE COMÉDIE

Bercés par les mélodies contrastées de ce quatuor fascinant, accompagnons le sieur Giovanni Francesco Gemelli Careri, aventurier mélomane de son état, voyageur italien attachant et facétieux, des confins de la Chine impériale aux profondeurs des forêts colombiennes, en transitant par la Turquie, l'Espagne ou encore l'Italie.

Ce héros des Temps modernes, au sens historique du terme, nous révèle la richesse parfois méconnue de la musique baroque et nous introduit à la diversité stylistique de ce genre à travers les œuvres de compositeurs tels que Bach, Couperin, Turini, Falconieri, mais aussi de pages issues d'horizons plus lointains.

L'Ensemble Bradamante, féru d'exploration du monde musical des 17^{ème} et 18^{ème} siècles s'est ici entouré d'un comédien à l'envergure redoutable, Carlo Ferrante, pour souligner la beauté, la singularité et la finesse d'un courant esthétique qui le passionne. Les quatre musiciennes, diplômées de conservatoires européens (Bruxelles, Berlin, Murcia, Göteborg, Bâle) où elles ont bénéficié de l'enseignement et des conseils des plus grands maîtres (F. de Roos, T. Wessel, J. Tubéry, H. Kennemark, D. Rubenstein, M. Hallynck, E. Baert...) s'attachent à développer un timbre, une sonorité et une formation qui leur sont éminemment personnels. Flûtes à bec, clavecin et violoncelle aiguisent notre curiosité auditive en élargissant le champs/chant des possibles du répertoire baroque, en en sublimant ainsi l'essence et en ravissant nos sens.



«OYEZ OYEZ BRAVES GENS, APPAREILLEZ SANS TARDER AVEC L'ENSEMBLE BRADAMANTE POUR UN TRÉPIDANT PÉRIPLÉ AUTOUR DU GLOBE À LA DÉCOUVERTE DE TRÉSORS ENFOUIS DE LA MUSIQUE BAROQUE»

ANNE-CATHERINE GOSSELE : FLÛTE À BEC
RACHEL HEYMANS : FLÛTE À BEC
LEONOR PALAZZO : VIOLONCELLE
PAULE VAN DEN DRIESSCHE : CLAVECIN
CARLO FERRANTE: COMÉDIEN
VERA VAN DOOREN : MISE EN SCÈNE

LA FORMATION INSTRUMENTALE DE L'ENSEMBLE BRADAMANTE : UN TRIO À 4

L'Ensemble Bradamante se compose de 4 musiciennes et joue cependant ce que l'on appelle un répertoire en trio. Au début du 17^{ème} siècle se développe un nouveau style de composition : la monodie accompagnée triomphe de la polyphonie et la basse continue (également appelée le continuo) désigne une pratique d'improvisation à partir d'une basse écrite (chiffrée ou non). Les instruments utilisés pour réaliser cette partie sont un ou plusieurs instruments monodiques graves (violoncelle, viole de gambe,...) qui jouent la ligne de basse écrite, et un ou plusieurs instruments harmoniques. Le clavecin, orgue, théorbe, luth, guitare baroque réalisent quant à eux l'harmonie complète, en fonction des chiffres notés sous les accords lorsqu'il y en a, ou en fonction des autres parties lorsque ces chiffres sont absents. De nombreux traités ont été écrits concernant cette pratique, permettant d'avoir une idée de la manière dont étaient réalisées ces parties à l'époque. Les œuvres issues de la culture occidentale interprétées par l'Ensemble Bradamante ont principalement été écrites pour 3 voix : une voix de basse, jouée par la main gauche de la claveciniste et par le violoncelle. La main droite de la claveciniste réalise l'harmonie voulue par le compositeur, communiquée au moyen de chiffres qui indiquent le type et la position des accords. Les flûtes disposent quant à elles de voix individuelles, se complétant ou développant dialogues et imitations.

MUSIQUES CLASSIQUES ET TRADITIONNELLES À TRAVERS LE MONDE



Durant son tour du monde de 1693 à 1698, Gemelli Careri est entré en contact avec bon nombre de cultures différentes et variées. Les musiques présentées lors du spectacle ont de quoi surprendre de par l'étendue de leurs provenances culturelles. Le parti pris de l'ensemble est de jouer des pièces que Gemelli Careri aurait pu entendre lors de son périple : œuvres d'inspiration baroque écrites par des missionnaires et imprégnées du style européen, mais aussi des œuvres classiques composées dans les pays visités. En Europe aussi bien qu'à travers le monde, ont coexisté et coexistent encore des traditions orales dont les styles et les instruments diffèrent des styles classiques. Ceci est valable dans la plupart des pays que Gemelli Careri a visités. Les musiques classiques turque, indienne et chinoise par exemple sont tout aussi codifiées que la musique savante occidentale et possèdent généralement leur propre système de notation. À l'inverse, les musiques traditionnelles se transmettent oralement : les musiciens entendent et répètent une mélodie afin de l'apprendre et de se l'approprier. Si ces mélodies sont écrites, c'est alors dans un esprit de préservation et non comme support pédagogique. Les instruments traditionnels peuvent également différer des instruments classiques et dépendent fortement des matériaux disponibles pour leur construction.

L'ÉPOQUE BAROQUE EN MUSIQUE

Peut-on parler véritablement d'ère baroque ? Le baroque est-il enfermé dans une époque ? Il est évident que non : dans le domaine de la musique comme dans celui des autres arts (architecture, sculpture, peinture) on n'observe pas de «révolution» artistique telle qu'on a pu l'observer au début du 20ème siècle. Cependant on peut grossièrement fixer les limites de l'ère baroque entre le début du 17ème siècle et le milieu du 18ème siècle.

Le début du 17ème siècle est une époque de profonde mutation dans les mentalités et ceci, dans tous les domaines, aussi bien artistiques que scientifiques, philosophiques ou littéraires. C'est l'époque d'une remise en question du système de pensée qui prévalait tout au long de la Renaissance et qui s'enracine dans le Moyen-Age. Copernic bouleverse la vision du Monde à la fin du 15ème siècle, Galilée le confirme en 1615, déplaçant son centre de la Terre vers le Soleil. L'Univers n'a plus le caractère de fixité et d'immuabilité qu'on lui prêtait jusque-là. La pensée aristotélicienne est remise en cause et on verra bientôt apparaître la pensée «cartésienne». Parallèlement, une admiration pour la philosophie grecque antique pousse à redécouvrir les penseurs de cette époque. Ces courants de pensées ont une profonde influence sur tous les domaines de la vie et les arts n'y échappent pas : la liberté observée dans l'inspiration et la réalisation de celle-ci, comparée à la rigueur mathématique et logique de l'époque précédente (rigueur qui ne conduit pas forcément à l'austérité par ailleurs, voir Michel-Ange pour s'en convaincre) découle de cette mutation de l'esprit.

Bien entendu, comme lors de toute période de transition, les avant-gardistes s'opposent aux contre-revendications des conservateurs qui se font très critiques. Des querelles interminables opposent les deux camps sur des considérations stylistiques pointues. On observe tout de même pendant longtemps et plus particulièrement en musique la cohabitation des deux styles : le «stile antico» et le «stile moderno», la «prima prattica» et la «secunda prattica».

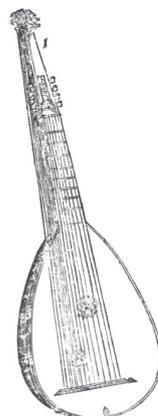
Il semble que c'est en Italie qu'a débuté le premier mouvement de réforme de la musique. En 1605, Monteverdi affirme bien, dans son Cinquième Livre de Madrigaux, qu'il n'a pas suivi les préceptes de l'ancienne école mais ceux de la «secunda prattica». Le mouvement s'est amorcé quelques années auparavant avec les recherches de plusieurs compositeurs comme Gesualdo. Cependant, bien que l'écriture madrigalesque soit plus ou moins malmenée par l'apparition de dissonances elle reste contrapuntique à l'image de la «prima prattica». Ce n'est qu'avec Monteverdi que le madrigal de la Renaissance va perdre son caractère antique avec l'utilisation de la basse continue, une invention du baroque, et l'apparition de dissonances non préparées. Avec la naissance de l'opéra en 1610, Monteverdi offre au monde une vision totalement différente de la musique (Des essais d'opéra ont précédé celui de Monteverdi mais les musicologues accordent, à raison, une importance particulière à celui de Monteverdi). Ce n'est peut-être pas un hasard si cet opéra est intitulé «Orfeo», dont le

chant ravira même Charon, le gardien des Enfers... ainsi que quelques détracteurs de ce style nouveau. Cette «favola in musica» fait la synthèse de toutes les innovations musicales de l'époque : utilisation de la basse continue, du récitatif, des dissonances, de la tonalité, etc....

L'évolution de la musique baroque se poursuivra tout au long du siècle avec quelques différences entre la musique religieuse et la musique profane. Des différences régionales verront le jour et on pourra parler du style italien ou du style français, etc... L'évolution se fait vers une plus grande importance du texte qui verra donc apparaître le récitatif «parlando» par exemple. L'expressivité atteint des sommets avec Jean-Sébastien Bach (1685-1750) qui ne se contentera pas d'illustrer le mot par la musique mais aussi les idées, les concepts, poussant à l'extrême le sous-entendu musical. Au milieu du 18ème siècle, il semble que l'inspiration s'essouffle, le style devient plus anecdotique. Il faudra un Mozart et un Haydn pour aborder une nouvelle ère...

INSTRUMENTS SPÉCIFIQUES

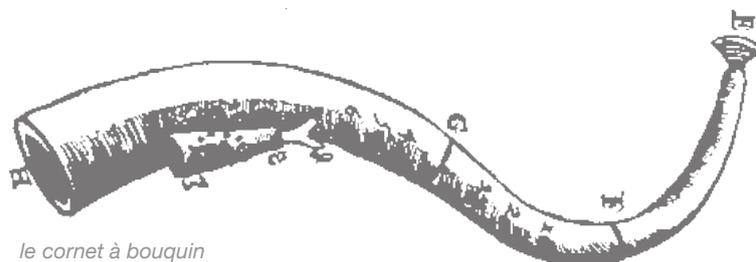
Quelques instruments sont spécifiquement liés à cette époque où ils atteignent leur apogée (tant dans la facture que dans la littérature) avant de connaître un déclin voire un oubli complet du milieu du 18ème siècle jusqu'au début du 20ème siècle ou davantage. La tradition de facture s'était perdue mais elle a pu être restituée, au moins partiellement par l'analyse des instruments anciens qui subsistent, et l'étude des traités lorsqu'ils existent.



Le Théorbe

EXEMPLES D'INSTRUMENTS EMBLÉMATIQUES :

- la flûte à bec, le cornet à bouquin ;
- les clavecins ;
- le luth et le théorbe ;
- l'orgue ;
- les violes de gambe ;
- le violon baroque (à partir du 19ème siècle, les violons ont subi des changements de caractère esthétique et sonore).



le cornet à bouquin

LA MUSIQUE DE L'ÉPOQUE DANS DIFFÉRENTES ZONES DU MONDE

EN TURQUIE

Pratiquée dans l'Empire ottoman depuis le 14^{ème} siècle, la musique savante ottomane se caractérise par la multiplicité de ses influences : turque, arabe, tzigane, byzantine, arménienne et persane. La musique ottomane repose sur un vaste système de modes ou gammes appelés makams. Il existe plus de 600 makams dont 119 sont formellement définis et une vingtaine est largement utilisée aujourd'hui.

Une séquence spécifique de la musique classique turque est le fasıl : c'est une suite incluant un prélude instrumental (peşrev), un postlude instrumental (saz semaisi), et entre les deux, des compositions chantées ponctuées par les improvisations musicales (taksim). Un fasıl complet comporte quatre formes instrumentales et trois vocales, dont un şarki, chant classique léger. Un fasıl strict reste dans le même makam tout du long, terminant généralement par un morceau dansant ou oyun havası. Cependant, de plus courtes compositions – des şarki, précurseurs des chansons modernes, font également partie de cette tradition et bon nombre sont très anciennes (composées au 14^{ème} siècle) mais aussi plus récentes grâce au célèbre compositeur du 19^{ème} siècle Haci Arif Bey.

Les instruments traditionnels de la musique classique ottomane comportent le tambûr, luth à long manche dont les cordes sont pincées avec un plectre, le ney, flûte oblique en roseau à embouchure terminale, le kemençe, rebec à archet joué verticalement sur les genoux, le oud, luth sans frettes à manche court pincé avec un plectre et le kanun, cithare sur table à cordes pincées.

Lors du spectacle, l'ensemble interprète un perev dans le makam mahur, un prélude dans le mode mahur. C'est une composition du khan de Crimée Ğazi II Giray (1551–1607). Il régna de 1588 à 1596 et de 1596 à 1608 et étudia l'astrologie, la théologie, la poésie et la musique dès son enfance.

EN INDE

La musique de l'Inde est modale. L'expression de chaque note est déterminée par sa relation avec une tonique fixe qui est constamment répétée ou maintenue en pédale, notamment par l'utilisation de la tãpura, un luth spécifiquement conçu pour faire résonner les harmoniques de la tonique associés à celles de la quarte ou de la quinte.

Les modes de l'Inde (rãga) ne sont pas simplement des gammes. Chaque rãga a une humeur, un sentiment à exprimer (triste, joyeux, etc.) et une heure précise voire une période de l'année pour être joué. Il y a des rãgas du matin, d'autres du soir, d'autres de la mousson... Ces modes peuvent aussi se combiner et former un nouveau mode. Il y a des grands rãgas et de petites rãginis. Il y en existe des centaines.

La musique classique de l'Inde repose en grande partie sur l'improvisation, en ce sens qu'elle n'est pas jouée à partir d'une partition. Cela ne signifie pas qu'on y joue n'importe quoi, car il y a des règles très strictes sur la manière d'improviser, et bien des musiciens apprennent par cœur des passages entiers de telles ou telles mélodies ou structures mathématiques, afin de pouvoir s'en servir à dessein.

Ainsi chaque rãga a une phrase musicale connue qui indique la manière dont il faut l'interpréter, en donnant l'ordre précis des notes. Les musiciens composent alors de courts refrains à partir de cette phrase, et en déclinent toutes les variations possibles, grâce entre autres aux cycles rythmiques.

La notion de rythme est très évoluée et sans doute la plus savante du monde. Les rythmes (tãla) sont toujours complexes (à 16, 14, 12, 10, 8, 7 ou 6 temps pour les plus courants) et à l'intérieur de chaque temps des subdivisions, des contretemps, des battements placés légèrement avant ou après le temps permettent des arabesques d'une extrême subtilité. Alors qu'en Occident le rythme est surtout une mesure et un battement, en Inde, il s'agit plutôt d'un cycle.

EN CHINE

Depuis la fin du 16^{ème} siècle, les empereurs chinois ont appelé des Jésuites occidentaux à la cour impériale pour profiter de leurs connaissances très vastes. Ainsi, le Père Joseph-Marie Amiot, astronome et historien, vécut à Pékin de 1750 à sa mort en 1793. Dans un de ses manuscrits, il a tenté une synthèse entre les notations musicales chinoises et européennes, en transposant les caractères chinois dans la portée européenne. Il ne s'agit pas de transcriptions d'oreille faites par un Européen qui aurait entendu jouer les airs et les aurait notés au vol, mais bien des partitions en usage alors à la cour mandchoue, plus précisément du matériel destiné à l'exécution par des musiciens professionnels de musique de divertissement, à ne pas confondre avec les cérémonies impériales ou les musiques religieuses. Ce sont donc des airs de musique monodique chinoise joués à la Cour de l'Empereur de Chine.

Par ailleurs, les empereurs de Chine étaient aussi amateurs de culture européenne. Ainsi, le compositeur et claveciniste italien Teodorico Pedrini (1671 -1746) fut envoyé par le pape Clément XI en Chine pour plaire au Fils du Ciel, l'empereur Kangxi. Après un long voyage semé d'embûches, 10 ans de navigation, il arriva à la cour de l'empereur qui le prit immédiatement sous son aile malgré l'hostilité des courtisans. Il s'occupa de l'entretien des clavecins, construisit lui-même des instruments et donna des cours de musique aux enfants de l'empereur. On connaît de lui un recueil intitulé «12 Sonate per violino solo e basso, opera Terza» qui se trouve à la bibliothèque nationale de Chine. Ce sont les seules œuvres composées par un occidental en Chine au 18^{ème} siècle.

Rachel joue un air chinois extrait du recueil du Père Amiot et la sonate de Pedrini est tirée du recueil cité.

EN NOUVELLE-ESPAGNE

La musique baroque européenne est aussi arrivée en Amérique latine grâce aux Jésuites qui s'y sont rendus dès le milieu du 16^{ème} siècle. Pour lutter contre l'asservissement des indigènes par les colons européens (espagnols et portugais) qui les utilisaient comme main-d'œuvre pour l'exploitation de leurs domaines, les Jésuites les ont réunis en «Réductions» ou «Missions». Les ordres religieux regroupent les Indiens autour de leurs monastères. En misant sur le strict respect de toutes les dispositions protectrices des Indiens dans la législation espagnole, ils appliquent les conclusions des conférences de Valladolid (1550 - 1551) qui reconnaissent le principe d'égalité des droits et des devoirs de tous les hommes et leur vocation à la liberté. La culture des Indiens commence alors à être reconnue. Ils peuvent commencer à être instruits et catéchisés. Dans la droite ligne de la jeune tradition jésuite, l'éducation tient une place centrale dans la vie quotidienne : catéchisme et alphabétisation dans la langue locale, notions d'espagnol et de latin, apprentissage des métiers, de la comptabilité, de la musique et du chant. Les indigènes sont intégrés dans des maîtrises et deviennent même des musiciens professionnels. En les intégrant aux célébrations chrétiennes, les missionnaires ont trouvé le moyen le plus rapide et le plus sûr de les convertir. La formation musicale se fait dans la mission même, où se donnent des cours de solfège, chant, composition, instrument,... On y fabrique aussi les

instruments (violon,
violoncelle, flûte,
basson, orgue) qui
accompagnent la
musique principalement
chantée.

Cette pratique musicale
dans les Missions a
donné naissance à
de très nombreuses
œuvres, composées par
des Européens et des
Indiens, dont on retrouve
actuellement peu à peu
les manuscrits conservés
avec beaucoup de soin
par plusieurs générations.

À la cathédrale de
Mexico, trois maîtres
de chapelle se sont
distingués : Francisco
López Capillas (mdc
1654-1674), Antonio de
Salazár (1650-1715) et
Manuel Sumaya (1678-
1756) qui fut le premier
Créole à obtenir cette
charge aussi élevée.

La pièce interprétée
au cours du spectacle
s'intitule Tarara, Negro a
2 con acompañamiento,
d'Antonio de Salazár,
Mexico.

QUELQUES CLÉS D'EXÉCUTION DE LA MUSIQUE BAROQUE

- L'ORNEMENTATION

Dans la musique tonale occidentale, un ornement — appelé également note d'agrément, ou encore, fioriture, ou, selon le terme italien, «*abbellimenti*» («*embellissements*») — est un symbole, très souvent composé de figures de notes de taille inférieure, désignant des notes secondaires dont la fonction est «*d'embellir la ligne mélodique principale*». Les ornements trouvent leur origine dans l'expression musicale la plus ancienne : la musique vocale.

Du point de vue de l'harmonie, un ornement forme habituellement une ou plusieurs dissonances passagères avec l'accord sur lequel il est placé. La note se trouvant sous le signe de l'ornement appartient à l'accord, tandis que les notes générées par l'ornement sont des notes voisines — donc, étrangères à cet accord —, supérieures ou inférieures, et qui, en retardant l'émission de la note attendue mettent celle-ci en valeur.

La plupart des ornements datent de la période baroque pendant laquelle ils ont été abondamment utilisés. À partir du 19^{ème} siècle, leur emploi se raréfie progressivement — les petites notes devenant tout simplement des figures normales, qui s'intègrent dans le calcul des valeurs de chaque mesure — sans toutefois disparaître totalement.

- LA BASSE CONTINUE

En musique baroque, à une époque où la monodie accompagnée triomphe de la polyphonie, la basse continue — également appelée le continuo — désigne une pratique d'improvisation à partir d'une basse écrite —chiffree ou non. Les instruments utilisés pour réaliser cette partie sont un ou plusieurs instruments monodiques graves —violoncelle, viole de gambe, contrebasse... — qui jouent la ligne de basse écrite, et un ou plusieurs instruments harmoniques — clavecin, orgue, théorbe, luth, guitare baroque... — qui réalisent, c'est-à-dire qui complètent l'harmonie, en fonction des chiffres notés sous les accords lorsqu'il y en a, ou en fonction des autres parties lorsque ces chiffres sont absents. De nombreux traités ont été écrits concernant cette pratique, permettant d'avoir une idée de la manière dont étaient réalisées ces parties à l'époque.

Un ostinato, également appelé basse obstinée est un thème de basse répété par la basse tout le long du morceau. Le procédé apparaît dans des pièces telles que des chaconnes, passacailles, etc. Un exemple célèbre de son utilisation est le Canon en ré majeur de Johann Pachelbel.

INSTRUMENTS UTILISÉS LORS DU SPECTACLE

LA FLÛTE À BEC

Les ancêtres de la flûte à bec remontent à la Préhistoire. La flûte à bec (aussi appelée «*flûte douce*», «*flûte d'Angleterre*» ou «*flûte droite*») est un instrument qui comporte huit trous de jeu, dont un manipulé par le pouce pour permettre l'émission des octaves aiguës. Il apparaît sous cette forme particulière à partir du 14^{ème} siècle ; il en subsiste quelques vestiges : flûte de Dordrecht, fragment de Würzburg, flûte de Göttingen et flûte de Tartu. On peut supposer que cet instrument existait déjà auparavant, mais aucune preuve tangible n'a encore pu étayer cette hypothèse. À cette époque, il comportait neuf trous de jeu (d'où son appellation de «*flûte à neuf trous*») mais le nombre utile n'était en réalité que de huit car on devait choisir entre les deux trous percés de chaque côté au bas de l'instrument afin de laisser le choix entre une tenue de droitier ou de gaucher, et le trou inutile était bouché à la cire. C'est cet instrument qui sera décliné en plusieurs tailles à la fin du 15^{ème} siècle jusqu'à former une famille étendue et homogène à partir du 16^{ème} siècle et que l'on désigne ordinairement par le vocable d'origine anglaise «*Consort*».

Une histoire aussi longue et aussi variée a légué à la flûte à bec un répertoire abondant. Très utilisé dans la musique savante profane et religieuse depuis le 15^{ème} siècle (il ne subsiste rien de la musique populaire), cet instrument connut une éclipse relative au 19^{ème} siècle et jouit d'un regain de popularité dès les premières années du 20^{ème} siècle notamment par l'action d'un de ses plus fervents défenseurs, le musicien et musicologue franco-anglais Arnold Dolmetsch.

Pour le spectacle, Rachel et Anne-Catherine utilisent différentes flûtes à bec telles que la flûte soprano prébaroque (en do), la flûte alto (en fa), la flûte de voix (en ré) et la double flûte.

Les flûtistes jouent sur des copies d'instruments originaux fabriqués entièrement à la main. Elles se procurent les flûtes à bec correspondant le plus exactement possible aux modèles utilisés à l'époque pour la musique qu'elles choisissent d'interpréter.

Souvent les modèles originaux sont améliorés par les facteurs eux-mêmes (Von Huene, Blezinger) afin de satisfaire les exigences actuelles de jeu ou d'améliorer la flexibilité de l'instrument. D'autres facteurs se sont permis de reconstituer des modèles qui auraient pu exister à la croisée de deux époques privilégiant chacune un style musical et un goût sonore très différent, à partir des particularités des instruments précédents et suivants.

Rachel et Anne-Catherine utilisent souvent des flûtes provenant du même facteur, ce qui leur offre des possibilités de timbres et sonorités très proches.





LE VIOLONCELLE

Le violoncelle est un instrument à cordes frottées. Il se joue assis, maintenu entre les jambes de l'interprète, l'instrument reposant sur une pique en métal escamotable d'invention récente. Ses quatre cordes sont accordées en quintes : do, sol, ré et la (du grave vers l'aigu).

Le violoncelle sur lequel Leonor joue durant le spectacle est un violoncelle à cinq cordes : la corde supplémentaire est un mi supérieur, qui élargit ainsi la tessiture dans les aigus. Leonor utilise également la posture baroque, c'est-à-dire avec le violoncelle maintenu entre les jambes sans pique, reposant sur les mollets. L'ajout de la pique n'est apparu que vers le milieu du 19ème siècle.

Né à la fin du 17ème siècle, le violoncelle côtoie la viole de gambe avec laquelle il coexiste pendant un siècle. Le premier violoncelle fut construit aux environs de 1552 par Andrea Amati (1535-1612), luthier de Crémone qui fondera une famille de luthiers dont les élèves (Antonio Stradivari, 1644-1737) établiront les standards de la lutherie de la famille des violons. Jusqu'à la fin du 18ème siècle, le violoncelle est un instrument d'accompagnement qui joue les lignes de basse et complète la «basse continue», fondant ainsi les bases de l'harmonie d'une œuvre musicale. À la fin du 18ème siècle, la basse de viole est supplantée définitivement ; en effet, les virtuoses du violoncelle parviennent à convaincre leurs contemporains de ses qualités de timbre et de virtuosité, et des œuvres majeures font sa renommée, en particulier les six Suites pour Violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach (1725) qui visitent en profondeur les capacités polyphoniques rares de l'instrument. Parmi les compositeurs qui ont développé l'intérêt porté au violoncelle, étendu son répertoire et repoussé ses limites techniques, citons Antonio Vivaldi (1678-1741) avec ses 27 concertos et 11 sonates, les frères Duport, Joseph Haydn (1732-1809), Robert Schumann (1810-1856), Jacques Offenbach (1819-1880), David Popper (1843-1913), Zoltán Kodály (1882-1967), Serge Prokofiev (1891-1953), Dimitri Chostakovitch (1906-1975).

LE CLAVECIN

Un clavecin est un instrument à cordes muni d'un ou plusieurs claviers dont chacune des cordes est pincée par un sautereau.

La famille des clavecins regroupe divers instruments basés sur le même principe de corde pincée, distincts par leur structure, forme, dimensions ou timbre. Il existe différentes factures de clavecins (italiens, flamands, français,...) mais la famille comporte aussi l'épinette (Italie), le virginal (Angleterre), le muselaar (Flandre).

Instruments spécifiques de la musique européenne, les clavecins ont connu leur apogée et suscité un très large répertoire au cours des 17ème et 18ème siècles avant de connaître une longue éclipse pendant tout le 19ème siècle. En effet, symbole de l'aristocratie, le clavecin a été victime de la montée des bourgeois et bon nombre de clavecins ont été brûlés lors de la révolution de 1789. Ils ont retrouvé la faveur des musiciens et du public depuis le début du 20ème siècle.

Comme pour l'orgue, la puissance des sons émis ne dépend pas de la force avec laquelle le claveciniste frappe les touches, c'est la présence de registres affectés à chacun des claviers qui permet de varier les timbres. Pendant toute la période «baroque», le clavecin a été un des instruments privilégiés de l'écriture en contrepoint et de la réalisation de la basse continue. Mais ses possibilités expressives se sont révélées moins appropriées au style du classicisme naissant, et surtout par la suite, à la sensibilité du romantisme. Les compositeurs ont préféré le piano-forte, puis le piano,

nouvellement inventés. C'est à l'occasion de la redécouverte de la musique ancienne que le clavecin a connu son actuel renouveau. Tous les instruments de la famille partagent une histoire et des techniques de facture ainsi qu'un répertoire en grande partie communs.

Le clavecin a la forme proche de celle d'un triangle rectangle. Le ou les claviers sont placés sur le petit côté de l'angle droit. Les cordes sont disposées horizontalement, dans une direction perpendiculaire au(x) clavier(s). L'instrument mesure environ de 2 à 2,5 mètres de long sur un mètre de large. Son étendue couvre ordinairement de 4 octaves et demie à cinq octaves et n'a jamais été normalisée. La structure est en bois : contrairement au piano, le clavecin à l'ancienne ne comporte pas de cadre métallique ; léger, il peut aisément être déplacé par deux personnes.

Le clavecin possède un ou deux claviers, voire trois de manière très exceptionnelle. Le clavier supérieur, s'il existe, est en retrait par rapport au clavier principal et peut, selon la disposition, s'accoupler comme dans l'orgue, au clavier inférieur (ou clavier principal). La présence de plusieurs claviers rend le clavecin particulièrement adapté à la musique ancienne où le contrepoint est important. Elle permet aussi de jouer sur les oppositions de timbres entre les différentes sections d'une même pièce. L'image classique du clavier de clavecin est celle de couleurs inversées par rapport à celui du piano. Ceci est surtout vrai pour les clavecins de tradition française, et l'est beaucoup moins pour les autres traditions de facture. En revanche, les touches sont moins longues que celles d'un piano et leur partie frontale est généralement ornée d'arcades plus ou moins travaillées.



LA MISE EN SCÈNE

Malgré une forme au besoin sobre d'un spectacle destiné à être joué dans des espaces confinés, la mise en scène de ce projet musical et conté surprend, étonne. Elle est rythmée, dynamique, sans cesse à la recherche du nouvel élément, interaction qui favorise et entretient le contact avec le public, qu'il soit jeune ou senior. Une vraie symbiose entre les musiciennes et le conteur apparaît. La frontière entre le jeu de l'acteur et l'exécution musicale n'est plus, car tous les intervenants se prêtent au jeu d'une raconterie légère, haletante, d'un tour du monde musical, riche en anecdotes et diversité sonore...

EXPLOITATIONS PÉDAGOGIQUES POSSIBLES

EN LIEN AVEC LES COURS ARTISTIQUES :

1. On oppose le plus souvent, en littérature comme en peinture ou encore en architecture le style baroque à un autre style, lequel ? Quelles sont les grandes caractéristiques de ces deux tendances ? Le «style baroque» est-il synonyme d'«époque baroque» ?
2. Qu'est-ce que le contrepoint ? Chanter un canon (Exemple «Vent frais, vent du matin» : on chante la même chose mais en décalage). Ecoutez des œuvres de Bach (exemple : «Inventions à trois voix» ou «Préludes et fugues») et de Scarlatti (exemple : «Sonate pour clavecin»).
3. Dans un cours de dessin, étudier les différents systèmes de notations musicales.

EN LIEN AVEC LE COURS D'HISTOIRE :

1. L'époque baroque s'étend approximativement de 1600 à 1750. Pouvez-vous réaliser une ligne du temps reprenant les grandes étapes scientifiques, littéraires, plastiques durant ce siècle et demi ? Proposer à plusieurs groupes d'élèves de venir présenter au reste de la classe un événement, un auteur, un peintre mentionnés dans cette ligne du temps.
2. Aborder les différents aspects qu'un voyage autour du monde en 1700 impliquerait : quels sont les moyens de transports (diligences, flotte,...), financement du voyage (revendre des marchandises plus cher d'un pays à l'autre). Aborder les implications du commerce : la route de la soie et son évolution.
3. L'Atlantide aurait-il existé comme le croyait Gemelli Careri ? Comment expliquer les similitudes entre les pyramides aztèques et égyptiennes que Gemelli Careri a étudiées ? Les Égyptiens et les Aztèques seraient-ils les descendants du peuple disparu ?

4. Comment les religions se sont-elles propagées ? Dessiner une carte des religions à travers le monde. Les missionnaires jésuites ont retrouvé les colons espagnols et portugais en Nouvelle-Espagne et se sont aussi établis en Chine. Quelle a été leur influence ?

EN LIEN AVEC LE COURS DE GÉOGRAPHIE :

1. Gemelli Careri a effectué son tour du monde à des latitudes proches de l'équateur. Possibilité de dessiner son parcours sur une carte du monde datant de 1700 et/ou actuelle : Italie, Égypte, Smyrne, Constantinople, la Terre Sainte, l'Arménie, la Perse, le sud de l'Inde, la Chine, les Philippines, la Nouvelle-Espagne (Mexico, Teotihuacán, Cuba), Espagne, Italie.

EN LIEN AVEC LES COURS DE SCIENCES :

1. Présentation de la harpe et du violoncelle Question de hauteur et de fréquences en lien avec la longueur des cordes, types de bois utilisés, formes,...
2. La flotte navale en 1700. Comment construisait-on des navires, comment fonctionnaient-ils ? Comment s'orientait-on ? Quelles technologies seraient utilisées aujourd'hui ?

EN LIEN AVEC LE COURS DE FRANÇAIS :

1. Lecture de l'une ou l'autre œuvre d'esthétique baroque : exemple : «L'illusion comique» de Pierre Corneille, «La vie est un songe» de Calderon de la Barca ou encore «Hamlet» de Shakespeare. Repérer ensemble les effets littéraires majeurs, la rhétorique et les figures de style, les caractéristiques des personnages, la récurrence des thèmes...

LIENS INTERNET

www.ensemblebradamante.com/fr

