

Les jeux du baroque et du préclassique

Gaël de Kerret

La France change

Pendant la période baroque, l'alphabétisation est massive en Europe et l'intégration de l'humanisme et de la culture abroge les particularismes régionaux, si ce n'est villageois. De la même façon, les rapports de productions économiques changent et réclament leur place auprès du Roy-soleil.

La France est unie comme ce « village qui résiste encore et toujours à l'envahisseur ». Car en 1750, l'Europe qui est sous les auspices de la musique baroque italianisante se heurte au mur français. Pierre Chaunu a cette fulgurance extraordinaire : le baroque religieux européen (et valloirin !) se heurte au baroque d'État français.

L'ennemi de l'absolutisme est lui-même

Car pour Bossuet, l'autorité royale a quatre caractéristiques : elle est sacrée car « *Le Roy est le lieutenant de Dieu sur terre ... Elle est paternelle, absolue et soumise à la Raison* ». Cette position de lieutenant de Dieu entraîne diverses décisions : l'exercice d'un gallicanisme modéré c'est-à-dire que le clergé est le premier Ordre du Royaume, mais doit rester au service du Roy. Le Roy veut le pouvoir absolu sur son Église en France, ce qu'il n'obtiendra pas sauf à Versailles. D'où l'absence de l'Archevêque de Paris à la Chapelle du château.

Mais cet absolutisme a son ennemi : lui-même. En mars 1686, la construction de la Galerie des glaces et des grands aqueducs pour apporter l'eau aux Canaux du château, coûte très cher. En 1693, la population par la simple pauvreté a baissé de 7%. *Votre peuple, Sire, que vous devriez aimer comme vos enfants, et qui vous a toujours été si dévoué, est en train de mourir de faim*, écrit Fénelon à Louis XIV. *Plutôt que de le saigner à blanc, vous feriez mieux de le nourrir et de le chérir ; la France entière n'est plus qu'un grand hôpital désolé et sans provisions. Vos sujets croient que vous n'avez aucune pitié de leurs souffrances, que vous n'avez d'autre souci que le pouvoir et la gloire* ».

Du côté de la musique, la centralisation à Versailles a aussi tari considérablement l'épanouissement régional donc le fait musical. Il n'y avait plus que trois centres musicaux notables : Versailles, Paris par délégation et pour des raisons politiques le sud-est de la France.

Serait-ce la folie des grandeurs ? La royauté a-t-elle été aspirée par l'archétype-soleil présenté à juste titre par la science comme le centre de l'Univers ? Serait-ce l'ombre du Siècle des Lumières qui va trouver son achèvement ?

Les Tragédies lyriques

Entre autres monstration de l'équilibre français comme l'était la comédie-ballet qui ne possède pas le beau tourment italien, Lully forge petit à petit ce que l'on appelle la Tragédie lyrique qui s'inspire du théâtre de Corneille et de Racine afin d'inventer une déclamation inspirée de la fluidité de la langue française. Commanditée par la Cour, la Tragédie lyrique a aussi vocation à exalter la monarchie absolue de Louis XIV en chantant les louanges du monarque. En gros, on est dans une représentation des dieux de la mythologie mais tout ça sonne en 1750 complètement faux.

Mais on commence à s'ennuyer avec les Tragédies lyriques ou les Comédies-ballets à l'Académie Royale de Musique appelée aussi « opéra » et que l'on peut imaginer dans le bâtiment à droite du Conseil d'État, même s'il a brûlé entre temps.¹ Les feux de la rampe, c'était quelque chose de très concret à l'époque.



La Querelle des bouffons

Alors, on a l'idée de faire venir des bouffons qui avaient eu quelque succès en Normandie², et l'on tente de se changer les idées avec un Intermède nommé *La Serva padrona* de Pergolèse. Immense succès.

Nous avons vu l'année dernière que les sujets humanistes étaient le centre de gravité des italiens et de fait, toujours en 2023, les italiens

¹ On peut en voir l'ancienne entrée au palier à mi-étage du grand escalier du Conseil d'État

² Et en 1746 au Théâtre des italiens

connaissent et chantent leurs opéras, car c'est le vecteur de leur identité. Tout le 19^{ème} siècle montre chez Puccini, Leoncavallo, Giordano ou Rossini des problèmes humains qui concernent les gens, alors que Verdi met en scène des problèmes politiques et que le peuple y chante et revendique. Rien de cela n'était en œuvre en France.

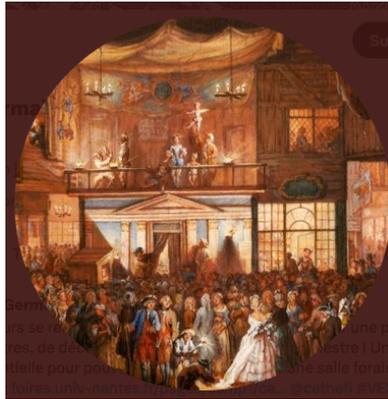
C'est alors que commence la querelle des Bouffons en 1752 avec ce Pergolèse. Cela déclencha plus tard ce que l'on appelle la guerre des coins comme des supporters dans un stade de football, un coin pour les protragédies et placés sous la loge de Louis XVI, un coin pour les probouffons sous la loge de la reine et il faut le reconnaître, soutenus par Marie Leszczyńska puis Marie-Antoinette auprès de qui on trouve Diderot, Rousseau et les encyclopédistes nommé aussi parti philosophique, tous très matérialistes et peu religieux.

Face au pauvre Rameau et ses Fêtes de Polymnie, Acanthe et Céphise, Daphnis et Églé, Anacréon, Castor et Pollux ou Les Boréades dont vous a parlé Sylvie Aerts, Françoise Siguret nous renseigne : « *Toutefois, dans ce monde baroque où l'Astrologie conduit encore l'Histoire, la mécanique des astres et la connaissance du Cosmos s'éloigneront bien vite. La fracture épistémique du discours et la vision du dehors d'un spectateur de la fin du 18^{ème} siècle que le mouvement de la terre n'impressionne plus, n'apporteront .. que déception des sens : machines défectueuses, dieux ridicules, chars coincés, cordes rompues, décors défraîchis. Rousseau rira bien de son désenchantement qui met à mal le système politique soutenant de telles représentations, plutôt que le système solaire ! Mais au total, pendant plus d'un siècle, la scénographie baroque aura été un formidable instrument d'appropriation du monde illusionné* ». Voici la seconde émergence que révèle *la serva padrona* : l'émergence d'un réalisme qui tente de remonter à la surface correspondant aussi aux nouveaux rapports de production économiques. En effet, l'art sait des choses avant les autres. Dans le cadre de la dialectique du maître et de l'esclave, la servante prend le premier rôle et Mozart suivra avec Despina et Rossini avec Rosine. On n'avait jamais de servante en prima donna ; c'était toujours des héros. D'une certaine manière, l'art est prophète de l'avenir puisque la révolution française mettra en œuvre ce renversement des rapports de force 40 ans plus tard. Du coup, cela nous amène à nous poser la question, de la création contemporaine actuelle et de sa signification prophétique, et de la plus évidente manifestation car la plus directe : des mises en scène d'opéra.

Dans cette ligne de *La servante maîtresse*, on pouvait entendre déjà des équivalents appelés vaudevilles – c'est-à-dire voix de la ville.³ Antoine Dauvergne continua le succès en créant au théâtre de la Foire saint-Germain

³ 1752 : il giocatore, il maestro de musica, la finta cameriera, la donna superba. 1753 : Livietta e Tracollo, il cinese rimpatriato, la Zingara, Gli Artigiani Arricheti, Bertoldo in Corte

des prés, un opéra nommé Les troqueurs. Ou Blavet et son Jaloux corrigé. Eu égard aux titres cités, on pressent bien que va se construire l'Opéra-Comique et justement la première salle Favart est soutenue par Marie-Antoinette. Et cela continuera par les français Philidor, Monsigny qui sévira tant à l'Académie Royale qu'à la Foire saint-Germain, Dalayrac et Grétry. Donc, ces opéras-comiques ne sont pas l'objet d'un scandale. Alors n'y a-t-il pas un autre ressort à cette querelle ?



Foire saint-Germain

Croit-on vraiment que la France va-t-elle devenir italienne ? Juste après cette *servante maîtresse*, le succès de la 2^{ème} version de Castor et Pollux de 1754 à 1780 doit cependant poser question. C'est comme si les Français ne souhaitaient pas substituer cet opéra-comique des italiens à l'ancien opéra français. C'est comme si les Français ne se résolvaient pas à perdre leur Tragédie lyrique, leur opéra sérieux et qu'ils cherchaient quelque chose... Diderot a très bien compris que le conflit n'était pas Tragédie lyrique contre Bouffons : « *Jusqu'à quand faudra-t-il que dure le ridicule d'une querelle ménagée si maladroitement qu'il y a tout à perdre pour les raisonneurs et tout à gagner pour les méchants petits plaisants ?* ». Il savait que l'on ne devait pas opposer le comique à la Tragédie lyrique, mais plutôt le devenir de l'opéra *seria* italien et de la Tragédie lyrique. L'avenir montrera qu'il y aura de la place pour l'opéra-comique et pour le Grand Opéra sans aucun conflit si l'opéra *seria* type Hasse, Händel ou La clémence de Titus de Mozart était réglé.

Les prédictions de l'art en matière sociale.

La noblesse a-t-elle bien compris que derrière l'intrigue d'une servante qui épouse son vieux patron parce qu'elle en désire le statut social, il y a une préparation de ce qui va se passer plus tard à la Révolution ? Évidemment que non mais ça a fait résonance avec l'inconscient des parisiens.

Évidemment se joue en 1750 les rapports de force entre la ville et la Cour. La bourgeoisie ne veut plus prendre ses ordres des princes. La lutte de

la bourgeoisie contre l'aristocratie se passe ici au niveau musical. Elle se manifeste par des créations de lieux de musique dans plusieurs villes de France. Enfin ! les Bourbon centralisateurs face à une manière de faire des Habsbourg approuvant la multiplicité des lieux de création. Oui, peut-être que Marie-Antoinette y est pour quelque chose. Oui peut-être que cette coterie parisienne qu'est la Philosophie des Lumières née après Louis XIV, les rois ne l'ont pas vu venir, Marie-Antoinette l'a accompagnée certainement à partir des années 1780

...en matière politique

Cette opposition contre Versailles est relancée à un autre niveau beaucoup plus prophétique par Jean-Jacques Rousseau en 1753 par sa *Lettre sur la musique française* en même temps qu'il compose « Le devin du village », petit opéra créé d'abord à Chambéry puis à l'Académie Royale et dont la composition est d'une médiocrité absolue.

Mais ce qui est intéressant, c'est qu'il ouvre le débat sur beaucoup plus grand que la musique dite des Bouffons mais sur ce que la musique annonce à un tout autre niveau. Car le brave Rousseau avait en tête le peuple dit naturel. Mais il n'a pas regardé les nouveaux modes de production économiques établissant leur rapport de forces avec l'aristocratie. Adam Smith en a été un grand théoricien : puisque la nature est bonne, il faut le laisser-faire économique qui régulera tout de lui-même.

Finalement, de quelle voix parle-t-on par rapport à la voix du Château ? Du peuple ou de la bourgeoisie ? On se demande finalement qui a fait la Révolution...et qui s'est fait avoir... Car on perçoit que la bourgeoisie a aimé les musiques et les intrigues plus simples et c'est peut-être pour cela que Rousseau a eu son succès, succès d'autant plus scandaleux qu'il tire à boulets rouges sur le mauvais goût des portails gothiques. On sait ce que cela a donné à la Révolution. Car la simplicité a son ombre. Les Révolutions ont toujours eu besoin d'une musique simplette comme du Gossec et du Grétry pour emporter l'âme du peuple, donc pour ne pas trop donner à penser.

L'Empereur d'Autriche n'a-t-il pas dit à Mozart lors de la création de *La Clémence de Titus* : « il y a trop de notes dans votre opéra ». Nous étions en 1791. Staline a repris le même argument de manque de simplicité pour interdire un opéra de Chostakovitch. La Pravda : « *Il s'agit d'un chaos gauchiste remplaçant une musique naturelle, humaine. La faculté qu'a la bonne musique de captiver les masses est sacrifiée sur l'autel des vains labeurs du formalisme petit-bourgeois* ». C'est quoi pour la Pravda, une musique naturelle ? et pour Rousseau ? La présence de ce courant continue avec Gossec, musicien de la

Révolution : « *la musique doit soutenir par ses accents l'énergie des défenseurs de l'égalité et interdire celle qui amollit l'âme des français par des sons efféminés* » ; on pourra dire ici qu'efféminés veut dire compliqués : voyez la simplification hallucinante de la musique de Grétry quand il devient musicien révolutionnaire ! bref, tout un questionnement.

De Rameau à Gluck

Dans cette agitation, se place le mouvement le plus subtil de cette époque. En effet, penser que les italiens vont substituer leur opéra humaniste à la Tragédie lyrique à la française est se tromper. *La Servante maîtresse* n'était qu'un prétexte. Certainement, les Bouffons ont apporté l'opéra-comique et ses dialogues parlés mais la querelle des Bouffons s'est trompée de sujet. Les italiens ont continué leur chemin normalement mais la vraie question était la réforme de l'opéra dit « français ». Sortir la Tragédie lyrique de sa gangue certes merveilleuse car Jean-Philippe Rameau était allé au bout du génie harmonique en lien avec la fluidité de la langue française. Mais en 1764, Rameau décède et c'est le silence. Rien ne vient. On ne joue plus Lully et Rameau se fait rare. Marie-Antoinette et le public tournent autour des Sociétés de concert parisiennes.

Alors, pour convertir cette Tragédie lyrique, on acceptera d'abord que les sentiments ne seront plus universalisés mais particularisés : « l'amante » chez Lully et « l'amour » dans le couronnement de Poppée seront Donna Anna et Elvire face à Don Juan de Mozart. Mais ce n'est pas le tout.

On attendra 10 ans ; il a fallu juste une pichenette du compositeur allemand Christoph Willibald Gluck qui se rend à Paris en 1774 à l'invitation de la jeune Marie-Antoinette dont il avait été le professeur de chant en Autriche. « *Je suis sur le point d'aller à Paris pour produire l'Iphigénie en Aulide sur le grand théâtre de l'Opéra. L'entreprise est certainement hardie et les obstacles seront grands parce qu'elle doit attaquer de front des préjugés nationaux contre lesquels la raison ne suffit pas.* » Il écrit aussi la version pour la France de l'Orphée et Eurydice, qu'il avait écrit en italien en 1762. Il l'appelle « tragédie opéra » - ça parle au gens de l'époque. On voit qu'il vise un but qui n'est pas l'imitation de l'opéra-bouffe.

- Il fait chanter Orphée non plus par un castrat – honni en France - mais par un ténor haute-contre (type Reinoud van Mechelen), nommé Joseph Legros, et tout ceci au Palais-Royal. On en a assez que les castrats fassent n'importe quoi. Le récitatif, conformément aux encyclopédistes, doit être allégé des trilles, des ports de voix et ornements. On aura donc plus facilement un récitatif obligé c'est-à-dire

accompagné par tout l'orchestre.

- Introduction de deux ballets, qui sont un plaisir en France puisque le roi dansait et que, de ce fait, il y avait des ballets dans la Tragédie lyrique.
- Il y aurait alternance d'airs et de chœurs qui sont non pas un peuple et ses sentiments mais un commentateur de l'action à la façon du chœur de la tragédie grecque.
- On trouve aussi chez Gluck un début de mélodie continue entre les chœurs et les airs. Cela évite le relâchement de l'auditeur et accentue la dramatique romantique. Par ailleurs la longueur des phrases chantées prélude au Grand opéra français, dans sa noblesse tragique.
- Un rapport du livret très serré à l'ordonnement des musiques. Donc pas d'*aria di capo* qui rend artificiel le drame en le fixant, en le reculant même puisque l'on revient à des phrases déjà dites
- Le plus gros réordonnement de Gluck qui est issu des Lumières (*Aufklärung*) pour lesquelles l'homme est au centre des préoccupations, est l'énergie orchestrale rendue par Gluck rendant plus clair le livret et son humanité.⁴
- L'ouverture n'est pas une symphonie séparée et divertissante, type Rossini : elle est déjà un leitmotiv de la suite. De l'ouverture au chœur puis à l'aria, rien qui ne puisse vous distraire. Vous êtes dans la tragédie directement.
- L'orchestre possède un *instrumentarium* précis à l'inverse de ce que l'équipe du festival connaît bien par les ensembles engagés pour la période baroque : la suppression d'instruments ou son remplacement par un autre est une éventualité toujours envisageable chaque année. Plus maintenant.
- Comme Mozart, Gluck donne à l'orchestre le rôle d'un personnage. Il n'est plus un accompagnement. Par exemple « le calme rentre dans mon cœur » avec un orchestre qui est tout sauf calme. Pourquoi ? Pour

⁴ L'*Aufklärung*, l'époque des lumières en Allemagne, fut une pensée changeante concernant l'ontologie, entre piétisme et raison, tolérance et début de psychologie.

montrer qu'il ment, selon le mot même de Gluck.

La préface de l'opéra *Alceste* est un résumé de tout ce que je viens de dire : « *Lorsque j'ai entrepris d'écrire la musique d'Alceste, j'ai décidé de renoncer à tous ces abus, dus soit à la vanité et à la mauvaise volonté des chanteurs, soit à une trop grande docilité des compositeurs qui ont trop longtemps déformé l'opéra italien et rendu aussi ridicule qu'agaçant ce qui était le plus splendide des spectacles. Je me suis efforcé de ramener la musique à son véritable rôle, qui est de servir la poésie par son expression et de suivre le déroulement de l'intrigue sans interrompre l'action ni l'étouffer sous une prolifération d'ornements inutiles.* » On peut dire que la Serva padrona a été le top psychologique de départ pour renverser les chaises. Gluck nous a même sorti du Siècle des Lumières.

En fait, on se rend compte que Gluck continue la tradition française de Lulli en y appliquant quelques réformes qu'avaient suggérées les encyclopédistes. D'Alembert, dans *De la liberté de la musique*, écrit que les Bouffons n'ont pas détourné le public du grand opéra, mais que simplement, on en prendra le meilleur de l'humanisme sous-jacent.

C'est, une fois encore, par une réflexion inspirée des tragiques grecs que Gluck renouvelle les codes. En 1779, *Iphigénie en Tauride* révolutionne le genre. Ouverture où se confondent les éléments déchaînés et l'âme tourmentée de l'héroïne, rôle expressif de chœurs commentateurs et acteurs de l'action – selon les préceptes grecs –, grands sentiments communs. Gluck « c'est du vin italien dans des vaisseaux français ».⁵ L'esprit du chant est italien, la structure du drame est française.

En 1776, *Alceste* avait ravivé la querelle franco-italienne. Quelle langue, de l'italien ou du français, est la plus propre à l'expression musicale ? À travers ce débat esthétique, l'affrontement politique latent de deux princesses (Marie-Antoinette, soutien de Gluck, et la Comtesse Du Barry, défenseuse du clan italien) et, surtout, de deux images de la France. Le musicien allemand trouve pourtant sur sa voie des obstacles étrangers. Et dans ce cadre, avec les meilleures intentions Marie-Antoinette commande en même temps un *Iphigénie en Tauride* à Gluck et à l'italien Piccinni. Et ici, c'est Piccinni qui a provisoirement gagné sur le même titre d'opéra. Vous connaissez ce compositeur ?! Méfions-nous des gloires provisoires. Cependant, « *La reine Marie-Antoinette, qui ne cessa jamais d'être autrichienne, sentiment qu'on lui fit payer une fois pour toutes, imposa Gluck au goût français : et de ce coup, nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie et, en passant par Meyerbeer, nous aboutissons très logiquement d'ailleurs à Richard Wagner.* »

⁵ Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau*, édit Desclée de Brouwer 1983 p.579

Alors on peut se dire comme la plupart des livres que le baroque a fini en 1750 avec Bach. Et si on disait que c'était 1774 avec Gluck ? ou si l'on disait qu'il y a un accouchement de la musique classique qui a duré 25 ans ... et à ce moment, comme l'écrit le musicologue de l'époque Castil-Blaze, on voit « *les nobles accents de Gluck succéder aux bizarres compositions françaises* ». ⁶ Et un autre musicologue de l'époque, Momigny de dire qu'on tire les français de leur musique léthargique. Bref la Tragédie lyrique française est passée sans dommages au drame lyrique de Gluck avant d'arriver au Grand Opéra français.

Le Grand opéra français

On doit encore son advenir définitif à un étranger, un italien qui le réalise en premier complètement : c'est Médée du Franc-maçon Luigi Cherubini. Puis on a eu Auber avec la Muette de Portici et Meyerbeer avec les Huguenots, le Prophète, et Robert le diable ; et enfin Ludovic Halevy avec La juive ;

Un Grand Opéra contient :

- 4 ou 5 actes
- un grand orchestre prestigieux
- ils sont écrits au début pour Napoléon. On ne se refait pas, mais on voit bien à quel public ce genre s'adresse
- Grande mise en scène
- Ballet au début du 3^{ème} acte (souvenir royal). Le bourgeois pouvait aller visiter sa danseuse au foyer de la danse de l'opéra Garnier pendant les 2 premiers actes. Visitez sa magnificence. Même Auber a composé un ballet destiné à être intercalé au troisième acte de *Don Giovanni* de Mozart.
- Une scène d'église, résurgence du divin qu'il y a dans tous les opéras de Lulli.

Tout ça était cher et très codé. Wagner en a essayé le modèle avec Tannhäuser mais il a osé changer la place du ballet. Scandale absolu ! Fin en 1880 avec le vérisme. Puis Debussy arriva avec le ... silence de son Pelleas et Mélisande.

⁶ *L'Opéra*, tome 1 pIII

Qui a divulgué la nouvelle pratique ?

1) L'Opéra

De 1750 à 1800, alternent ici des périodes de résistance de l'ancien répertoire musical français et des occasions d'ouverture aux influences étrangères, comme en 1778, lorsque le directeur de l'Opéra programme une saison d'*opera buffa* et souffle à dessein sur les braises d'une nouvelle querelle franco-italienne dont je vous ai parlé, celle des Gluckistes et des Piccinnistes, réitération franco-italienne qui n'a même pas intéressé les ci-nommés. Le 8 juin 1781 pendant qu'on exécutait ces travaux, l'Opéra brûla une seconde fois ; cet incendie enleva l'Opéra au Palais-Royal ; ce spectacle fut provisoirement transporté dans une salle construite à la hâte près de la Porte-St-Martin.



Devant renouveler son répertoire, ainsi que son fonds de décors et costumes, l'Opéra accumule les dettes et doit être cédé à la ville de Paris. Et comme la loi du 13 janvier 1791 proclame la fin du système des privilèges, c'est le coup de grâce pour l'Opéra qui avait un régime d'exclusivité et de redevance. Mais un rapport remis au corps municipal préconise d'en assurer la sauvegarde. Pourquoi, puisqu'il fallait détruire toute allusion à la royauté théoriquement ? C'est qu'il faut savoir que le Palais-Royal était le point central auquel venaient aboutir tous ceux qui recherchaient avec avidité le moindre bruit royaliste, les journaux n'étant édités que trop lentement. Des réunions s'augmentaient chaque jour, la foule y accourait de tous les points de Paris, pour y chercher des nouvelles et s'instruire de la situation de l'État. Comme autour de Camille-Desmoulins, grand orateur en ce lieu. Son discours du 12 juillet 1789 au Palais-Royal sonne comme la première journée de la Révolution. Le surlendemain de cette scène, la Bastille s'écroulait sous les coups du peuple.

Voilà pour ce qu'il en fut du Palais-Royal, dont son Académie Royale de Musique après incendie, fut transportée sur les Grands Boulevards à ce qui est encore le théâtre de la Porte saint-Martin :



L'Académie du théâtre saint-Martin est retransporté enfin par le Franc-maçon Charles Garnier en 1814. Sujet clos.

Qui va aussi prendre en charge la nouvelle musique tant à Paris qu'en France ?

2) Le Concert Spirituel

Dès 1725, un certain Philidor crée avec difficulté une société auto-financée de concerts, nommée le Concert spirituel et sis au palais des Tuileries. Moyennant indemnités à l'Académie Royale de musique et l'interdiction de faire le répertoire de l'opéra. Comme le Concert Spirituel ne pouvait exercer son art que quand l'Opéra était fermé (c'était un de ses privilèges), c'est-à-dire pendant les jours catholiques, il restait au Concert Spirituel à faire de la musique religieuse, d'où le nom de cette société. En vertu de l'accord passé avec l'Académie royale de musique, le Concert Spirituel ne pouvait donner ni œuvres vocales en français, ni surtout des opéras du répertoire. Il s'ensuivit que pour la première fois, les compositeurs vont écrire de la musique spirituelle pour un lieu laïc mais encore en latin tout de même. L'époque devait de toute façon sortir la musique sacrée de l'emprise du château. Elle a réussi.

Dans notre seconde partie du 18^{ème} siècle, la direction est confiée au Franc-maçon Cassanea de Mondonville, Dauvergne, Pancrace Royer, Gossec et enfin Joseph Legros (qui est chanté par Reinoud van Mechelem) comme dernier directeur en 1790. Legros qui commanda pour le Concert spirituel la symphonie n°31 dite *parisienne* à Mozart. Notons que Mozart écrit « de ma vie, je n'ai rien entendu de plus mauvais : ils ont barbouillé et écorché ma symphonie d'un bout à l'autre ».

Mais comme ils étaient auto-financés, ils étaient indépendants, se payant eux-mêmes. 65 instrumentistes. 1280 concerts ; ça avait lieu à la salle des cents

Suisses au palais des Tuileries (disparu) puis à la salle des machines. Le célèbre ténor Pierre de Jélyotte, Franc-maçon, y chanta bien sûr. En tant que Maçon, Rameau, Gossec ou Giroust fut joué.

On parle beaucoup du Concert Spirituel eu égard à sa longévité (1790), mais ce ne fut finalement qu'une salle supplétive à l'Académie Royale de Musique.

3) Le Concert des Amateurs, puis Le concert de la Loge Olympique

Nait aussi le Concert des Amateurs en 1769 jusqu'en 1781, sis à l'hôtel de Soubise, société dirigée d'abord par Gossec et qui fut reprise à sa dernière présidence par le Franc-maçon le Chevalier de saint-George qui en était le 1er violon. On garde d'eux le fait qu'ils ont fait des éditions de musique.

Saint-George en passa le flambeau à la fameuse Loge Olympique qui y fit venir les plus grands compositeurs français mais aussi commandèrent à Haydn des symphonies nommées « parisiennes ». L'orchestre compte soixante pupitres auxquels s'ajoutent onze voix, ce qui est exceptionnel pour l'époque. L'endroit aura l'aspect visuel d'une Loge maçonnique. Ainsi naît la Loge l'Olympique de la Parfaite Estime. Tous ses musiciens sont obligatoirement Francs-maçons, initiés ou affiliés. Tous sont vêtus comme des nobles : habit brodé avec manchettes en dentelle, épée au côté et chapeau à plumes sur les banquettes. Quand ils jouent, il n'y a alors plus aucune différence entre le richissime marquis de Roquelaure et le délicat monsieur Devienne qui vit modestement chez un épicier de la rue Saint-Honoré. Ils sont habillés tous pareils. L'égalité faisait son chemin. Marie-Antoinette ne s'y trompe pas, qui fait souvent le déplacement de Versailles, accompagnée de sa « maison », pour l'écouter. Le Franc-maçon Cherubini compose pour la Loge olympique.

Chacun sait que Mozart, Haydn et Beethoven furent Francs-maçons et compositeurs. Certains seraient plus étonnés d'apprendre qu'ils furent imités ou précédés par Rameau, Guillemain que nous entendrons à Valloire, Dalayrac, Jean-Christien Bach, Rouget de Lisle, la plupart des organistes et facteur d'orgue. S'ensuivront Delibes, Meyerbeer, Enesco ou encore Erik Satie, et amusons-nous un peu : Achille Zavatta. Et permettez-moi, après ma prise de parole, de proposer à votre acquisition et à ma dédicace ce livre sur l'Esprit dans la musique sacrée de l'origine grecque jusqu'au XXIème siècle, par votre serviteur ici présent Franc-maçon. Stop en 1814.



Hôtel de Soubise, lieu des Concerts des amateurs

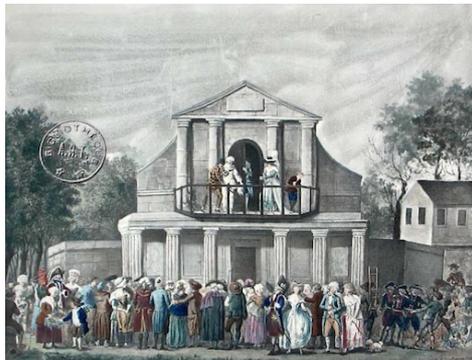


Ses appartements

4) En province

À partir de 1792, l'almanach « les spectacles de Paris » réserva une place importante aux théâtres de province et à la composition de leurs troupes, comme Bordeaux, Dijon, Lyon, Marseille, Nantes, Rouen, Toulouse et Lille. Ce qui est révélateur de la montée en puissance de la province *versus* Versailles.

5) J'avais parlé de la foire saint-Germain. Je cite aussi la Foire Saint-Laurent dont Jacques Offenbach fera un opéra-bouffe du même nom !



Foire saint-Laurent (vers faubourg saint-Denis)

Le Théâtre-italien permet au Chevalier de Saint-George de composer son premier opéra, « l'Ernestine » dont Choderlos de Laclos, initié à la loge de Besançon, rédige le livret. Échec de l'opéra. Dommage. Mozart jalouse tellement le Chevalier de saint-George : il joue trop bien du violon et il est chef d'orchestre et favori de Marie-Antoinette. Il devient aussi le précepteur de musique de la Reine de sorte que celle-ci décide de le nommer directeur de l'Opéra royal. Elle doit néanmoins renoncer, après que cette décision déclenche une violente polémique d'ordre raciste.

Cet échec inspire à Saint-George une prise de conscience. Il s'engage dans le mouvement des Lumières et en fréquente les salons philosophiques. Devenu un proche du Duc d'Orléans qui en fait le premier Franc-maçon à la peau noire, il intègre la société des Amis des Noirs aux cotés de Condorcet en faveur de l'abolitionnisme. Il est un très grand compositeur à l'écriture bien à lui et difficile à jouer.

5) L'opéra royal du château de Versailles

Inauguré en 1770, il n'a jamais pu prendre parti dans cette affaire, malgré Marie-Antoinette qui avait vraiment en elle la tolérance des Habsbourg-Lorraine pour toute nouvelle musique. Inauguré avec Persée de Lully, il n'y a quand même pas eu souvent de musique, sinon, des bals ou des festins, des changements d'affectation chaque jour qui ne permettaient pas de répétitions longues d'opéras. On fera attention à Wikipedia, toujours, qui dit dans un de ses paragraphes que l'inauguration fut faite avec l'opéra-comique Richard le diable de Grétry. Or cet opéra a été créé en 1784.

Mozart à Paris

Dès l'âge de 8 ans, la rencontre avec Johann Schobert est fondamentale pour comprendre l'alternance d'ombre et de lumière chez Mozart que l'on entendra dans la sonate K7 par exemple avec son contraste en l'adagio en sol Majeur et le menuet II en mineur.

Puis il découvre Jean-Christien Bach en 1778. C'est son 3^{ème} voyage et cette fois-ci à Paris. Comme il y est avec sa mère, il écrit à Leopold son père : « *M. Bach, de Londres, est ici depuis 15 jours. Je l'aime comme vous savez bien de tout mon cœur* ». Madame Mozart ne sait pas très bien se débrouiller avec les gens qu'il faut voir et le voyage n'a pas le succès assuré même si les Mozart savaient qu'à cette époque, « il fallait aller à Paris ». Très vite, Mozart rencontre Joseph Legros, directeur du Concert-Spirituel, qui lui commande une symphonie concertante destinée aux concerts de la Semaine Sainte, et sympathise aussi avec Jean-Georges Noverre, maître de ballet de l'Opéra

Mais à l'insouciance des premiers jours succèdent vite les désillusions. Les visites dans les maisons aristocratiques auprès de riches mécènes n'aboutissent à rien et Legros écarte finalement sa symphonie concertante. Pourtant, sollicité par Noverre, Mozart compose anonymement plusieurs pièces du ballet *Les Petits Riens* pour l'Académie Royale. Il participe enfin au Concert Spirituel du jour de la Fête-Dieu, le 18 juin, avec une symphonie (la Parisienne) très applaudie.

Madame Mozart tombe malade et meurt le 3 juillet. Une plaque perpétue sa mémoire 8 rue du sentier où ils avaient logé : « *En ce jour, Marie-Anne Pertl, âgée de 57 ans, femme de Léopold Mozart, maître de chapelle à Salzbourg, Bavière, qui mourut hier rue du Groschenet, a été enterrée dans le cimetière saint Joseph en la présence de Wolfgang Amédée Mozart, son fils, et de François Heine, trompette dans la cavalerie légère de la Garde royale, un ami* ».

Pendant ces cinquante ans, les instruments aussi se transforment

Nous ne quittons pas Mozart pour autant. Autour de 1710, Bartolomeo Cristofori présente à Florence un clavecin à petits marteaux. Il permet d'agir sur la force du son alors que le petit bec du clavecin ne le permet pas. C'est un « clavecin avec piano et forte » - c'est la grande découverte. Le « pianoforte » est en train de naître puis son évolution fera que l'on dira plus rapidement un « piano ». Attention : dans vos partitions de chorale, toute indication de *p* ou de *f* dans les musiques précédant ces années sont faites par l'éditeur. Il n'y a pas de nuances ainsi à l'époque. C'est donc fort logiquement en 1770 que l'on voit apparaître les signes de crescendo et decrescendo (plus précisément, les triangles allongés) et ce, avec le compositeur/chanteur Antoine Blanchard. Avant cette date, le piano ou forte est suppression ou ajout d'instrument. Ce qui est important de dire, c'est qu'enfin il est possible de faire un piano et un forte en musique et qu'*a contrario* cette expressivité n'était pas prévue en baroque. C'est donc un moment important qui arrive là pour l'énergie de la musique.

Cela n'échappe pas à Jean-Sébastien Bach qui écrit *Le clavier bien tempéré* (c'est le vrai nom des pièces) qui n'est pas pour clavecin comme on l'entendrait automatiquement chez Rameau. On dirait que Bach sait des choses. D'ailleurs, c'est aussi bien au piano.

L'autrichien Andreas Stein présente son pianoforte à Mozart en 1777. L'a-t-il acheté, je ne sais. Mais Mozart achète un pianoforte créé par Anton Walter en 1781 et qu'il a utilisé jusqu'à sa mort en 1791. Cependant il parle des Instruments de Stein, dans les lettres à son père, en 1777 : « *Désormais je préfère de loin les instruments de Stein.... ... Quand je frappe fort, je peux laisser le doigt*

sur la touche ou le relever ; le son cesse au moment même où je le veux. Je puis faire des touches ce que je veux : le son est toujours égal, il ne tinte pas désagréablement, il n'est pas trop fort, ou trop faible, ou tout à fait manquant...non, il est partout bien égal. Stein, il est vrai, ne livre pas ses pianofortes à moins de 300 florins, mais la peine et l'application qu'il leur consacre ne se peuvent payer. »



Le pianoforte de Pascal Taskin 1788

On pourrait ajouter que Mozart a écrit un adagio K 356 pour harmonica de verre joué par une certaine Marianne Kirchgessner. Mais on trouve aussi ce que l'on appelle un piano carré Érard en 1791 qui fait sonner ensemble un pianoforte et un orgue qui sont superposés comme nous à Valloire pour un clavecin et un orgue alors que c'est l'un ou l'autre chez nous.

Fin de la Basse continue sous forme de conclusion

L'année dernière, nous avons avec Florence vu émerger la naissance de la basse continue avec Caccini donc de la liberté donnée au chant et chant de l'âme.

En 1780, Carl-Philip Emmanuel Bach écrit son *traité pour bien jouer des instruments* dans lequel sans le dire, s'opère la fin de la Basse continue : il y parle d'ornementation sur la basse, de sentiment sur la basse, comme si elle avait elle aussi le droit de dire un texte « instrumental ». Autrement dit, un quatuor ou les symphonies pouvaient naître parce que les compositeurs ont décidé de donner à chaque instrument un rôle précis et que tous réunis font l'harmonie. Dois-je être plus clair ? Avant, le continuo faisait tout. Donc on peut ajouter à la voix une flûte décorative ou ceci ou cela. Mais un quatuor à cordes ne peut trouver sa légitimité qu'à faire ensemble toute l'harmonie. Haydn et Boccherini ont donc traité les 4 instruments avec une égale dignité. Nous écouterons les ancêtres du genre avec Telemann et Guillemain avec le concert de l'ensemble « la française »)

C'est évidemment avec la disparition de la Basse continue que va pouvoir se constituer l'orchestre du 19^{ème} siècle car tous les instruments participent à tout : la mélodie comme l'harmonie. Et les chanteurs de l'opéra français avaient à obéir, point final.

En 2023, la basse continue ne subsiste plus que dans les chants de variétés ou les chants dits liturgiques où l'on voit le nom de l'accord pour l'accompagnement à l'harmonium ou à la guitare.

Je finis curieusement sur ce petit sujet sous forme de conclusion. Dire en 2023 que la basse continue est née à Florence inaugurant la période baroque et dire qu'elle se termine doucement dans cette deuxième partie du 18^{ème} siècle, c'est dire aussi que le baroque a laissé la place au romantisme. Et cela ne peut être que la fin de ma prise de parole !