

Rinaldo Alessandrini : œuvres italiennes, allemandes et françaises

Nous savons peu de choses sur le compositeur italien Bernardo Storace. La page titre de son recueil *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* indique qu'en 1664, il occupait la fonction de maître de chapelle adjoint pour le sénat de la ville de Messine en Sicile, mais c'est tout ce que nous connaissons sur sa vie. C'est de ce livre qu'est extraite la *Ciaconna* (Chaconne), une de ses nombreuses pièces à variations sur une basse obstinée. L'œuvre témoigne de son imagination toujours renouvelée et de son sens inné de la danse.

La pièce intitulée *Cento partite sopra passacagli* de Girolamo Alessandro Frescobaldi (1583-1643) fait partie de celles que le compositeur joignit à l'édition définitive de son *Premier Livre de toccatas* (1637). Comme le titre l'indique, les cent variations (ou partite, «parties») sont toutes construites à partir de courts enchaînements harmoniques très populaires à l'époque : les *passacagli* et *ciaconne*. La *Toccatà prima* fait partie du *Second Livre de toccatas* publié en 1627. Elle se distingue des *Cento partite* son écriture rhapsodique pleine de surprises rythmiques.

Les pièces de Giovanni Picchi (actif vers 1600-1625) inscrites au programme sont extraites de son recueil *Intavolatura di balli d'arpicordo* paru à Venise en 1621. À l'époque, on publiait fréquemment, suite à la tenue d'un bal, les danses qui y avaient été jouées; il est donc probable que certaines des pièces contenues dans ce recueil aient été entendues lors de telles occasions. Les amis et protecteurs de Picchi devaient apprécier ses compositions, car celui-ci rappelle dans sa préface que c'est pour répondre à leur demande qu'il accepta de les faire connaître du grand public.

Les *Ballo alla Polacha* et *Ballo Ongaro* comprennent deux sections, alors que le *Ballo ditto il Picchi* en contient trois. Assez courtes, celles-ci sont toujours suivies de leur double, c'est-à-dire d'une variation présentant une version ornementée de la ligne mélodique. Une dernière partie à trois temps conclut chacune des danses. Notons aussi la présence, au tout début du *Ballo alla Polacha*, d'un trémolo obtenu par le battement rapide des notes constitutives du premier accord, effet rarement utilisé dans la musique pour clavier de l'époque.

Malgré le fait que Michelangelo Rossi (1602-1656) était un violoniste reconnu, c'est pour le clavier qu'il écrivit ses œuvres les plus importantes. La *Toccatà settima*, extraite

de son recueil *Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cembalo*, témoigne de l'influence que l'enseignement de Frescobaldi exerça sur son style écriture. En effet, l'ouverture, de même que la conclusion, remarquable par ses audaces harmoniques, lui ont été inspirées par la septième toccata extraite du *Second Livre de toccatas* du titulaire des orgues de Saint-Pierre de Rome.

Le *Prélude et fugue en sol mineur*, BuxWV 163 du compositeur germano-danois Dietrich Buxtehude (1637-1707) est une œuvre originellement destinée à l'orgue. Le fait que la composition ne réclame qu'un usage limité du pédalier explique qu'elle puisse être facilement adaptée au clavecin. Son plan formel fait alterner des épisodes de virtuosité pure, caractérisés par de rapides traits de gamme, des trilles et des arpèges, et trois *fugatos*. Les premier et troisième *fugatos* sont écrits dans un mouvement de gigue, alors que le deuxième exploite un thème où se succèdent notes répétées et guirlande de doubles-croches.

L'œuvre pour clavecin de Louis Couperin (v. 1626-1661) est longtemps resté dans l'ombre de celui de son neveu François, dit Couperin le Grand (1668-1733). Cette situation s'explique par le fait que Louis Couperin mourut prématurément à l'âge de 35 ans et que sa musique, qui ne fut pas publiée, circula seulement sous forme de manuscrits, dont plusieurs furent perdus. Néanmoins, la qualité de ses œuvres vaut largement celle de ses contemporains les plus importants : Frescobaldi et Johann Jacob Froberger (1616-1667), organiste allemand et élève de ce dernier.

Les trois pièces ici choisies sont toutes écrites dans le ton de fa majeur. Le Prélude, dit «non mesuré» à cause de sa notation, qui ne fixe que les hauteurs et pas le rythme, est un genre qui «semble tirer son origine (vers 1630?) de l'habitude de préluder par des accords à une petite pièce uniquement destinée à un instrument à cordes» (Alan Curtis dans *Pièce de clavecins / Louis Couperin*, édition par Alan Curtis, Paris : Heugel, v. 1970). Suit une Chaconne, où alternent un court refrain et quatre couplets, puis le majestueux *Tombeau de Mr de Blancrocher*. Composée à la mémoire du luthiste parisien Charles Fleury, Sieur de Blancrocher (v. 1605-1652), la pièce est en partie écrite dans le «style brisé», technique d'écriture caractéristique de la musique pour luth où les notes des accords sont jouées successivement (c'est-à-dire arpégées) plutôt que simultanément. François Couperin parlait en ce sens de «style luthé».

La *Suite en mi mineur*, HWV 438 de Georg Friedrich Händel (1685-1759) fait partie du second volume de pièces de clavecin qu'il fit publier de son vivant. Très courte, la suite ne comprend que trois danses, la courante étant ici exclue du plan habituel allemande/courante/sarabande/gigue que l'on a coutume d'attribuer à Froberger.

Joseph-Nicolas-Pancrace Royer (v. 1700-1755) eut l'occasion d'exercer plusieurs activités dans la sphère musicale parisienne de la première moitié du XVIIIe siècle. Il était un compositeur respecté : son opéra-ballet *Zaïde*, qui remporta à sa création en 1739 un vif succès, demeura au répertoire jusqu'après 1770. Claveciniste, organiste et pédagogue remarquable, il fut employé à titre de «maître de musique des Enfants de France». Entre 1748 et 1754, il codirigea, avec Gabriel Capperan, le Concert spirituel. Cette société connaissait alors la défaveur des mélomanes parisiens, mais Royer y remédia en lui faisant découvrir la musique italienne et ses virtuoses.

La *Marche des Scythes* est une véritable recomposition de l'*Air pour les Turcs en Rondeau* extrait de la scène finale de *Zaïde*. Seul le refrain reste reconnaissable, les couplets de la pièce de clavecin n'ayant rien à voir avec ceux de l'opéra-ballet. En effet, si le «bon goût» était de mise sur scène, celui-ci cède maintenant sa place à la plus sauvage impétuosité, la pièce de clavecin faisant songer plus à une «Course» qu'à une «Marche»!

© Jean-Simon Robert Ouimet, 2009