

Arcangelo Corelli

(1653-1713)



Sonate *La Follia*, op. V n°12
(1700)

Option facultative de musique: sessions 2013/ 2014

PLAN DU DOSSIER

L'œuvre et l'histoire

I. L'œuvre et son contexte

A. Arcangelo Corelli

1. Biographie
2. Ses œuvres

B. L'art baroque

1. Les arts visuels
2. Le contexte historique
3. La naissance de l'opéra
4. Le développement de la musique instrumentale
5. Les caractéristiques de la musique baroque
6. La naissance d'un genre : la sonate

II. L'œuvre et ses références au passé

A. *La Follia* : de la forme dansée à la forme instrumentale

B. *La Follia* à travers les époques et les styles

L'œuvre et son organisation

I. Le thème et la variation: un procédé d'écriture inépuisable

II. Sonate n° 12 opus 5 *La Follia* - Présentation

III. Analyse détaillée de la sonate

IV. Le style musical de Corelli.

A. Des contrastes typiquement baroques

B. L'originalité de *La Follia* de l'opus 5

C. Corelli, l'initiateur de la technique moderne du violon

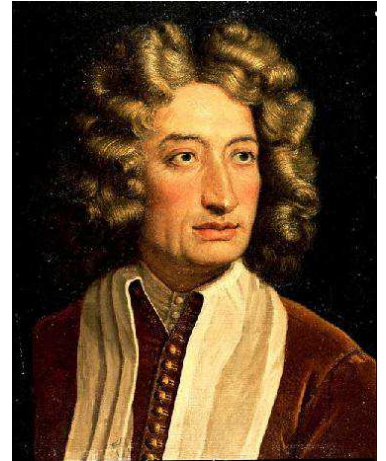
D. Une contribution à l'évolution des formes instrumentales

I. L'œuvre et son contexte

E. Arcangelo Corelli (1653-1713)

1. Biographie

Violoniste et compositeur italien, il est né le 17 février 1653 à Fusignano, près de Ravenne, et mort le 8 janvier 1713 à Rome, Corelli est considéré comme l'un des compositeurs majeurs de la période baroque.



Corelli était le cinquième enfant d'une famille aisée de propriétaires terriens. Il reçut probablement ses premières leçons d'un professeur local, avant de partir en 1666 à Bologne pour y apprendre le violon auprès de deux célèbres violonistes Leonardo Brugnoli et Giovanni Benvenuti. En 1671, il se rend à Rome et devient violoniste de l'église Saint-Louis-des-Français.



Il s'installa définitivement à Rome où il passa presque tout le reste de sa vie, ne la quittant que pour un court voyage à Naples. À Rome, il parvint à se placer sous la protection de puissants mécènes — la reine Christine de Suède, les cardinaux Benedetto Pamphilj et Pietro Ottoboni, neveu du pape régnant —, ce qui lui permet de mener une vie sans soucis financiers et de soigner une œuvre assez réduite en nombre de pièces mais de très grande qualité, entièrement destinée au violon et à l'orchestre à cordes. Il se retira de la vie publique vers 1708. Il jouissait alors d'une solide aisance financière, avait une collection de tableaux de maîtres, était généreux envers ses proches. Sa renommée en tant que violoniste et chef d'orchestre — il lui arriva de diriger plus de 150 musiciens — était très grande, et plus encore, peut-être, que celle de compositeur dont la publication des œuvres était pourtant guettée avec impatience dans toute l'Europe.

Son influence a été très grande, à la fois dans la diffusion de formes nouvelles — sonate et concerto grosso — et dans la technique du violon. Ce rayonnement s'est exercé largement au-delà des frontières italiennes. Par exemple, Jean-Sébastien Bach et François Couperin l'admiraient beaucoup. Le premier lui a emprunté un thème de sa *Sonate op. 3 n° 4* pour sa *Fugue d'orgue en si mineur (BWV 579)*. Le second en faisait, pour la musique italienne, le pendant de ce qu'était Lully pour la musique française: il lui dédia, comme à celui-ci, une « Apothéose » en musique, et s'efforça d'imiter son style dans les sonates dites « des goûts réunis ».

Corelli eut par ailleurs de nombreux disciples violonistes et compositeurs qui essaimèrent dans différents pays : Francesco Geminiani, Giovanni Battista Somis, Pietro Locatelli, Francesco Gasparini.

Arcangelo Corelli est né à Fusignano en 1653 et mort en 1713. Il fut un violoniste et compositeur italien de l'époque baroque, initiateur de la technique moderne du violon. En 1666, il s'établit à Bologne pour suivre des cours de violon auprès de deux professeurs - Benvenutti et Brugnoli - et s'installe à Rome en 1671 jusqu'à la fin de sa vie. Il travaille comme violoniste dans des orchestres de théâtre (1^{er} violon au théâtre *Capranica*) et de chapelles au service de cardinaux. La publication des premières *Sonates da chiesa* en 1681 le font connaître. Il dirige en 1687 l'Académie de musique dans le palais de la Reine Christine de Suède (orchestre de 150 musiciens) et crée une école de violon qui rayonnera à travers toute l'Europe. En 1709, il abandonne ses activités de concertiste et meurt en 1713, inhumé à Rome.

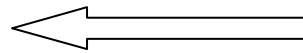
2. Ses œuvres

La production de Corelli est relativement restreinte : **6 numéros d'opus**.
Ces 6 recueils comptent 12 œuvres chacun :



- Opus 1 : 12 sonates da chiesa (d'église) en trio* (Rome, 1681)
- Opus 2 : 12 sonates da camera (de chambre) en trio (Rome, 1685)
- Opus 3 : 12 sonates da chiesa (d'église) en trio (Rome, 1689)
- Opus 4 : 12 sonates da camera (de chambre) en trio (Rome, 1694)
- Opus 5 : 12 sonates pour violon solo et continuo* (Rome, 1700)
 - N°1 à 6 : 6 sonates da chiesa
 - N°7 à 12 : 6 sonates da camera
- Opus 6 : 12 concerti grossi dont le célèbre « Concerto pour la Nuit de Noël » (Amsterdam, 1714)
- Sans opus: plusieurs sonates en trio (1712)

La 12^{ème} sonate
exploite le thème
de « *La Follia* »



Une sonate est un genre destiné à un ou plusieurs instruments, accompagnés de la basse continue.

* La sonate en trio compte 2 instruments mélodiques souvent 2 violons et le continuo c'est-à-dire 3 parties différentes. Elle est jouée par 4 musiciens et non 3 car la basse continue comprend violoncelle et clavecin)

* La sonate pour instrument soliste compte 1 instrument mélodique + la basse continue donc 2 parties différentes (jouée par 3 musiciens !)

Les concerti grossi font dialoguer un petit groupe de solistes avec l'orchestre



Corelli - Opus 1 : Sonate da chiesa en trio
n°4 – Presto (4^{ème} mouvement)



Corelli - Concerto grosso opus 6 n° 4
Allegro (4^{ème} mouvement)



Corelli – Concerto pour la Nuit de Noël
Op. 6 No. 8 - Adagio



B. L'Art baroque

1. Les arts visuels

Style artistique et littéraire né en Italie à la faveur de la réforme catholique et qui a régné en Europe de la fin du XVI^e siècle au XVIII^e siècle. On rencontre Dieu non seulement par la raison mais aussi par le sentiment et l'émotion. Le Bernin célèbre ainsi la grandeur et le triomphe de l'Eglise romaine avec la colonnade de la basilique St Pierre de Rome.

Le terme « *baroque* » vient du portugais « *baroco* » qui signifie *de forme irrégulière* à propos d'une perle, d'une pierre. L'adjectif « baroque » s'applique à tout ce qui est bizarre, extravagant ou démesuré.



Basilique St Pierre du Vatican (1506-1626)



L'art baroque touche tous les domaines artistiques : architecture, sculpture, peinture, littérature, musique. Il veut étonner, toucher les sens, éblouir par la recherche du mouvement et la torsion des formes (Borromini : *Eglise Saint-Charles des quatre fontaines* à Rome, 1638-1667), la tension des lignes et les effets dramatiques (P.P Rubens : *La descente de croix*, 1617), les contrastes de lumière et la théâtralité (Le Bernin : *Sainte Thérèse en extase*, 1645-1652 - *Eglise Sainte-Marie de la Victoire* à Rome ; Rubens met en scène de grands tableaux d'autel, *Eglise St Charles Borromée* à Anvers (1615-1621), le spectaculaire (N. Salvi et N. Pannini : *La fontaine de Trevi*, 1732-1762), l'illusion et les effets de perspectives avec les trompe-l'œil (A. Pozzo : *Le triomphe de Saint Ignace*, 1688-1690 - fresque de la voûte de l'église *St Ignace de Loyola* à Rome), la surcharge décorative et l'exubérance (J. M. Fischer - *Basilique d'Ottobeuren* en Bavière, 1711-1766).



Francesco Borromini (1599-1667)
Eglise Saint-Charles des quatre fontaines à Rome (1638-1667)



Pieter Paul Rubens (1577-1640)
La descente de croix (v. 1617)



Le Bernin (1598-1680) - *Ste Thérèse en extase*



Rubens - *Eglise St Charles Borromée à Anvers (1615-1621)*



N. Salvi/N. Pannini - *La fontaine de Trevi* (1732-1762) - Rome



Johann Michael Fischer (1692-1766)
Basilique d'Ottobeuren en Bavière (1711-1766)



Andrea Pozzo (1642-1709) - *Le triomphe de Saint Ignace*
Fresque de la voûte de l'église St Ignace de Loyola
Rome (1688-1690)



C. et K. I Dientzenhofer - *Eglise St Nicolas de Mala Strana* à Prague (1702-1771)



Andrea Pozzo - *Eglise des à jésuites à Vienne*
1621)
(1703-1705)



Rubens - *Eglise St Charles Borromée à Anvers* (1615-

L'architecture, la sculpture et la peinture tendent à s'unir dans une sorte de spectacle visuel dynamique, traduisant l'exaltation. Ce goût du mouvement, des contrastes, des émotions, de la théâtralité se retrouve dans la musique.

Rompant avec le style de la renaissance, l'écriture musicale baroque donnera ainsi naissance à l'opéra et à la musique instrumentale.

2. Contexte historique

La période baroque couvre le XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècle c'est à dire de la naissance de l'opéra en 1600 à la mort de J.S Bach en 1750.

 Monteverdi - *Orfeo* Ritournelle - *La musica* (prologue)

 Bach – *Crucifixus* extrait de la *Messe en si mineur*

Musique	M o d e r n e	Renaissance	Baroque		Classique	Romantisme	Moderne	Contemporain
		XVI ^e siècle	XVII ^e siècle	XVIII ^e siècle		XIX ^e siècle	XX ^e siècle	XXI ^e siècle
		1500	1600	1700	1800	1900	2000	
Arts visuels		Renaissance	Baroque	Baroque Néo-classicisme	Romantisme Réalisme Symbolisme Impressionnisme	Fauvisme Cubisme Expressionnisme Abstraction Surréalisme Pop Art Nouveau Réalisme		

La musique : un art au service de la monarchie

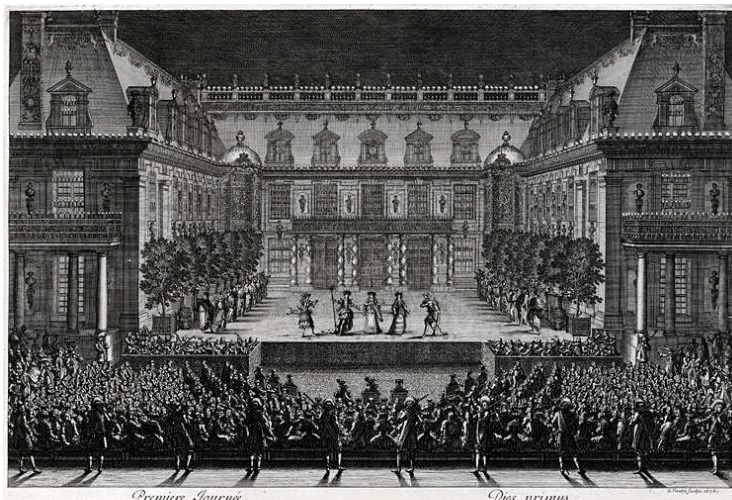
Au service de princes, de rois, de mécènes ou d'églises, les compositeurs dépendent totalement du bon vouloir et des richesses de leurs souverains.

A chaque occasion (fêtes, chasses, repas, naissances, mariages, funérailles), le musicien qu'il soit maître de chapelle (musique religieuse) ou attaché à la chambre du roi (musique profane) accomplit sa tâche : faire briller la cour.

Extrait vidéo du film *Le roi danse* (2) de Gérard Corbiau.



La soumission des compositeurs aux princes ou à l'Eglise les oblige à produire de nombreuses pages de musique et conduit parfois à des absurdités ! Telemann écrit 620 ouvertures à la française, Vivaldi 600 concertos dont 230 pour violon, Lully produit un opéra par an, Bach fournit une cantate par dimanche... Corelli fait exception avec une production très modeste.



Les divertissements de Versailles, juillet-août 1674.
Représentation d'*Alceste* de Lully

3. La naissance de l'opéra

En réaction au style de la Renaissance, les jeunes compositeurs italiens de la fin du XVI^e et début XVII^e siècle veulent rompre avec le style polyphonique vocal c'est à dire l'art de superposer plusieurs mélodies chantées. Ils adoptent un style musical plus simple qui met en valeur une seule mélodie accompagnée par des accords : la monodie accompagnée. La volonté de donner plus d'expression au texte chanté et le besoin de mettre en scène la musique les poussent à donner naissance à l'opéra.

L'Orfeo de Monteverdi est le premier véritable opéra.



Monteverdi - extrait 2^{ème} acte d'*Orfeo*, la messagère annonce de la mort d'Eurydice à Orphée (1607).



Monteverdi – *Sinfonia*, Ouverture de l'*Orfeo*.



L'opéra est une œuvre vocale, profane, dramatique représentée sur scène dans laquelle les textes sont entièrement chantés et accompagnés d'un orchestre. L'opéra comprend souvent une ouverture, des intermèdes instrumentaux, des chœurs et une alternance d'airs (*Aria*) et de récitatifs.

4. Le développement de la musique instrumentale

La musique instrumentale ne naît pas subitement à l'air baroque, elle y prend une place importante en se développant dans une tradition musicale jusque là dominée par la voix.

Le violon apparu au XVI^e siècle devient entre les mains des luthiers de Crémone (Amati, Guarneri, Stradivari) un instrument parfait qui détrônera la famille des violes au cours du XVII^e siècle. Le violon forme la base de l'orchestre naissant et devient l'instrument soliste par excellence. Vivaldi écrit plusieurs centaines de concertos de soliste et Haendel des concertos grossi.

Le clavecin est l'instrument à clavier caractéristique du baroque car toujours présent dans la musique en remplissant le rôle d'accompagnement. Toutefois des compositeurs tel que Scarlatti, Couperin ou Rameau lui consacrent des pièces (sonates) qui le font « sonner » et « chanter ». Leur écriture est une recherche constante sur le mécanisme de l'instrument, l'art de *toucher* le clavecin.



Bach : Prélude - Partita n° 3 pour violon en mi Majeur.

Scarlatti : Sonate pour clavecin en ré mineur

Après avoir soutenu la voix, l'instrument devient donc autonome et investit très vite les domaines profanes et religieux. La qualité des instruments s'améliorant (justesse et timbre), leurs performances permettent d'évoluer rapidement et les compositeurs commencent à écrire des œuvres exécutées soit en groupes, soit en solistes.



Scarlatti : Symphonie « Il Giardino di Amore » pour cordes, trompette et continuo.



La sonate valorise 1 ou 2 instruments avec ou sans basse continue

Telemann : Allegro - Suite en ré majeur pour flûte seule



Corelli : Sonate n°12 op. 5 La follia

Le concerto a pour objectif de mettre en valeur soit un groupe de soliste (concerto grosso) soit un instrument soliste (concerto de soliste) s'opposant à l'orchestre.

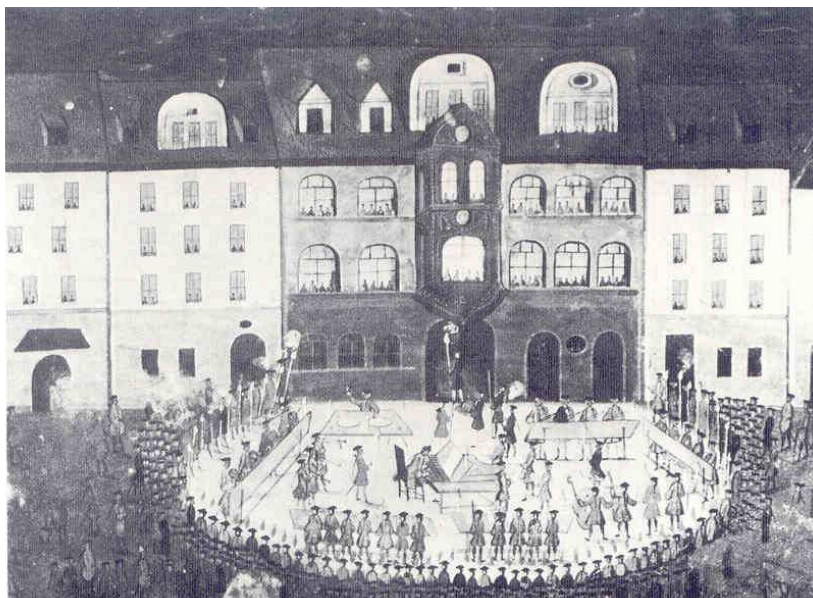


Haendel - Concerto grosso op. 6 n° 1- 4ème mvt



Vivaldi : Concerto pour mandoline en do majeur, allegro

La notion d'orchestre reste floue, seul l'orchestre à cordes se révèle peu à peu vers la fin du baroque. Cependant, nombreux sont les instruments qui apparaissent durant cette période en particulier le clavecin, le violon, l'alto et le violoncelle.



La direction d'orchestre est encore inexistante et le chef d'orchestre se contente de battre la pulsation.

Extrait vidéo du film *Le roi danse* (7)
de Gérard Corbiau.



Orchestre du *Collegium musicum* de Iéna -
Disposition autour du clavecin



5. Caractéristiques musicales baroques

• La **basse continue** est inventée au début du XVII^e siècle. Ce principe est caractéristique de l'époque baroque.

La mélodie est attribuée aux voix ou à certains instruments tandis que d'autres assurent la basse continue. Ce procédé est destiné à soutenir la mélodie.

Le principe de cet accompagnement consiste en la réalisation d'une partie de basse interprétée par une viole de gambe ou un violoncelle et un clavecin (ou orgue) qui improvise des accords (à partir de la basse chiffrée).



Purcell - *If music be the food of Love*



Charpentier - *Les Arts florissants - Scène 4- Menuet*



Couperin - *Leçons de ténèbres - Heth (2ème leçon)*

Rameau – *Les Indes Galantes – Danse du singe*



• Les procédés d'écriture



Extrait vidéo C comme contrepoint - JF Zygel

L'harmonie relève de l'utilisation de hauteurs émises simultanément. L'approche harmonique est basée sur les enchaînements d'accords (lesquels donnent lieu à des lignes mélodiques).



Bach - *Oratorio de Noël Choral Brich an, O schönes Morgenlicht*



Cantate Wachet auf, ruft uns die Stimme - Choral du veilleur

Le contrepoint est un procédé d'écriture qui consiste en la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. L'approche contrapuntique considère en premier lieu la qualité des lignes mélodiques (les accords étant des conséquences).



Bach - *Variations Goldberg - Canon à la 2de et à la 6te*



Messe en si -Et incarnatus (entrée 5 voix) Fugue en fa M - BWV 880

Le contrepoint propose une vision « horizontale » de la musique tandis que l'harmonie en propose une vision « verticale ».

• L'art baroque est ample, théâtral, dramatique, il est décoratif et ornementé.

La musique porte l'accent sur l'union du texte et de la mélodie en consacrant au chant des ornements et des vocalises.



Bach – *Concerto brandebourgeois n° 6 - allegro*



Extrait vidéo : *Farinelli*, film de Gérard Corbiau (1994)

• L'art baroque est contrasté

L'aspect le plus spécifique du baroque musical réside dans le jeu des contrastes: oppositions de plans sonores, alternance de groupes instrumentaux inégaux, alternance de mouvements vifs et lents, oppositions de nuances (forte-piano).



Bach- *Concerto brandebourgeois n° 4 – Andante*



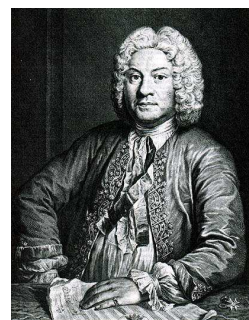
Corelli - *Sonate n°12 op.5 (variations 20 et 21)*

• La plupart des formes musicales naissent à l'époque baroque

- formes vocales : l'opéra (œuvre profane), la cantate et l'oratorio (oeuvres religieuses).
- formes instrumentales : la suite, la fugue, le concerto grosso, le concerto de soliste, la sonate.



Claudio MONTEVERDI (1567-1643)
Heinrich SCHÜTZ (1585-1672)
Henry PURCELL (1659-1695)
Jean Baptiste LULLY (1632-1687)
Marc Antoine CHARPENTIER (1634-1704)
Michel Richard DELALANDE
Marin MARAIS (1656-1728)
François COUPERIN (1668-1733)
Georg Friedrich HANDEL (1685-1759)
Johann Sebastian BACH (1685-1750)
Antonio VIVALDI (1675-1741)
Jean Philippe RAMEAU (1683-1764)



6. Un genre nouveau : la SONATE

À l'origine, le mot SONATE désigne « **une musique qui sonne** » c'est-à-dire à jouer (en italien, *sonata*, *suonata*). La musique opposée à la sonate était **la cantate** (de l'italien, *cantare* = chanter). Les premières sonates sont apparues vers 1580 avec les frères Gabrieli.



Giovanni Gabrieli - *Canzon Prima per sonare* (sacqueboutes)

À l'époque baroque

Une sonate est un genre destiné à un ou plusieurs instruments, accompagnés de la basse continue.

La sonate * possède deux variantes :

- La ***sonata da chiesa*** est une sonate d'église jouée pendant les temps de silences de la messe. Elle comprend généralement 4 mouvements avec des tempi variés notés à l'italienne : *largo*, *andante*, *vivace*, *allegro*...
- La ***sonata da camera*** est une sonate profane destinée à un public de cour. Elle se compose généralement d'un prélude suivi de plusieurs mouvements hérités de la suite de danse : *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*. Ces mouvements ne sont pas destinés à être dansés.

La formation varie :

- Sonate pour un instrument soliste (clavecin, flûte, violon, viole de gambe...) et basse continue
- Sonate en trio pour 2 instruments solistes et basse continue
- Sinfonia : sonate pour plusieurs instruments solistes et continuo

Parfois, certaines sonates sont écrites pour un instrument seul (sans basse continue)

Du classicisme au romantisme

À partir de 1750, l'abandon de la basse continue fait disparaître la sonate en trio au profit de la sonate de soliste. Dans la sonate classique et romantique, on trouve souvent trois mouvements :

Vif (rapide) - lent - vif (rapide)



Mozart - *Sonate pour piano en ut* (3^{ème} mouvement)



Mozart - *Sonate pour basson et violoncelle* (1^{er} mouvement)



Beethoven - *Sonate opus 24 n° 5 dite le Printemps - Allegro* (1^{er} mouvement)

Au XX^{ème} siècle De nombreux compositeurs ont écrit des sonates pour tous les instruments.



Poulenc - *Sonate pour clarinette et piano* (2^{ème} mouvement)

II. L'œuvre et ses références au passé

A. La Follia : de la forme dansée à la forme instrumentale

► Un peu d'histoire ...

La *follia* est une danse chantée d'origine populaire qui s'est développée dans la péninsule ibérique vers la fin du Moyen Âge. L'accompagnement instrumental de cette danse pratiquée par des hommes se caractérisait par son aspect bruyant (guitare et percussions).

Ainsi en témoigne un texte de 1570 : la *follia* est interprétée par « huit hommes qui, avec cymbales et tambourins et remuant sonnailles qu'ils ont aux pieds, festoient autour d'un tambour, en chantant en leur langue des versets pleins d'allégresse », «... et le bruit en est si grand et le son si hâtif, qu'ils ont l'air, les uns et les autres, d'avoir perdu la raison ».



D'où le nom de *follia* donné à la danse, mot qui vient du toscan, *folle*, signifiant vain, fou, sans cervelle, qui a la tête n

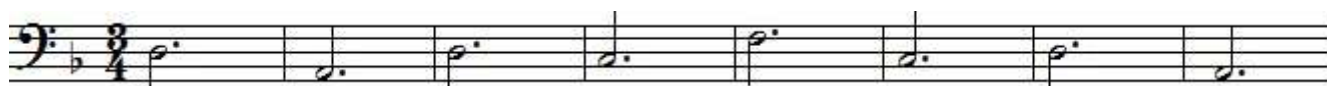
Vers la fin du XVe siècle, la *follia* évolue des divertissements populaires au spectacle de cour. A cette période, les chroniques portugaises font état de groupes de paysans priés de venir danser la *follia* dans les châteaux de la haute noblesse à l'occasion de fêtes et d'événements tels que les mariages princiers et les naissances.

Au XVII^e siècle, La *follia* est très prisée par les guitaristes espagnoles. Elle est introduite en Italie et apparaît aussi en France à l'époque baroque sous sa forme instrumentale.

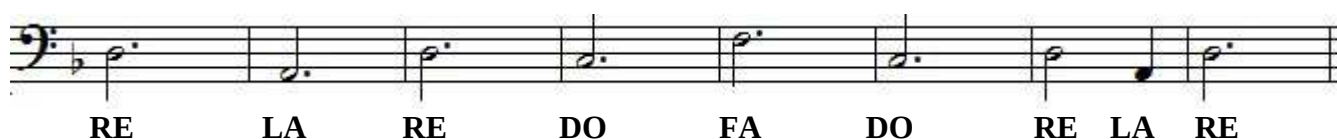
► Le thème de la *follia*

Il se caractérise par une ligne de basse, une structure harmonique et un profil mélodique spécifiques.

- A 3 temps, la basse de la *follia* repose sur un schéma harmonique - enchaînement d'accords - dont la ligne est divisée en deux parties répétées de manière quasi identique :



Ligne de basse RE LA RE DO FA DO RE LA (½ cadence)



(cadence parfaite)

- Sur cette basse se superpose la mélodie caractéristique de la *follia* interprétée sur un tempo lent à modéré. Elle est simple, en ré mineur avec un second temps pointé. Le sentiment ternaire est très marqué (métrique binaire à 3 temps). La mélodie conjointe évolue sur un ambitus restreint.

Mélodie

The image shows two systems of musical notation for the melody of the Folgia. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a simple, conjunct line with a restricted range. The lyrics are written in French and are placed below the treble staff.

System 1:

Ré m La M Ré m Do M Fa M Do M Ré m La M

System 2:

Ré m La M Ré m Do M Fa M Do M Ré m/La M Ré m

- A la fin du XVII^e siècle, la *follia* se fixe à travers un modèle harmonique et mélodique unique. Sur la ligne de basse obstinée et la structure harmonique qui sont répétées, **les instrumentistes improvisent des séries de variations**.

En 1700, Arcangelo Corelli (1653-1713) l'utilise comme base d'une série de variations, avec lesquelles il concluait son recueil de sonates pour violon seul et continuo, le fameux Opus 5.



The image shows two systems of musical notation for the Folgia, arranged for Violon and Clavier. Each system consists of a Violon staff (treble clef) and a Clavier staff (grand staff, with treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The Violon part is a simple melody, and the Clavier part provides a harmonic accompaniment. The lyrics are written in French and are placed below the Violon staff.

System 1:

Violon: Adagio

Clavier: Adagio

System 2:

Violon: Adagio

Clavier: Adagio

Vivaldi en propose une autre version en 1730 pour 2 violons et continuo.

La simple danse portugaise est devenue, en un quart de millénaire, un thème sur lequel les musiciens d'Europe pouvaient improviser. Ce thème a nourri la musique instrumentale savante.

B. La Follia à travers les époques et les styles

Malgré sa structure très codifiée et sa mélodie imposée, la Follia s'est affirmée comme une source inépuisable d'improvisation, imposant sa présence dans la musique européenne sur plus de 5 siècles et à travers tous les courants musicaux, jusqu'à aujourd'hui.

Pour la période baroque :



Marin Marais - *Les Folies d'Espagne* - Livre 2



Lully - *Les Folies d'Espagne*

Couperin - *Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli*

Corelli - *Sonate La Follia op. 6 n° 12*



Vivaldi - *Sonate La Follia op. 1 n° 12*



Bach - *Cantate des paysans BWV 212*

**Compositeurs
de follias**

Le thème et la structure de la *follia* ont également inspiré d'autres mélodies :



Haendel - *Sarabande* Le thème et la structure de la *follia* ont inspiré d'autres mélodies :

Pour la période romantique :

Beethoven (dissimulée dans l'*Andante* de la *Symphonie n° 5*)



Liszt - *Rhapsodie espagnole* (1863)



Rachmaninov - *Variations sur un thème de Corelli* (1931)

Pour la période contemporaine :



Vangelis - B.O du film *1492* (film de Ridley Scott sorti en 1992)

La *Folia*, également appelée *Follia* (en italien) ou *Folies d'Espagne*, est l'un des plus anciens thèmes musicaux européens dont le profil mélodique, la structure harmonique et la ligne de basse sont les éléments qui permettent de l'identifier. Elle apparaît probablement au XV^e siècle au Portugal sous la forme dansée avant de connaître un très grand engouement passant du répertoire populaire au répertoire savant. Plus de 150 compositeurs l'ont utilisé en composant sur ce thème des variations, de la période baroque avec Marais, Corelli, Lully, Bach, Haendel à Vangelis en 1992.

I. Le thème et la variation : un procédé d'écriture inépuisable

Le thème et variations est un genre fondé sur une succession de plusieurs versions différentes composées à partir d'une même idée musicale (le thème). Ces versions prennent des aspects variés : mélodique, rythmique, harmonique, polyphonique, dynamique (intensité), timbrique.

- Il existe plusieurs types de variations :



Mozart - Thème « *Ah vous dirai-je maman* »

- **La variation ornementale** : le thème est modifié mélodiquement et/ou rythmiquement



Mozart – Variations mélodiques n° 1 et 3 sur « *Ah vous dirai-je maman* »



Mozart – Variation rythmique n° 5 sur « *Ah vous dirai-je maman* »

- **La variation harmonique** : le mode est différent (passage de majeur en mineur ou l'inverse)
Autre possibilité : l'enchaînement harmonique qui accompagne le thème est modifié



Mozart – Variations n° 8 et 10 sur « *Ah vous dirai-je maman* »

- **La variation polyphonique** : d'autres voix sont superposées au thème



Mozart – Variations n° 2, 4, 9 sur « *Ah vous dirai-je maman* »

- Un autre exemple : Schubert - *Quintette en la majeur* « *La Truite* »



- Thème Variations 1 Variation 2 Variation 3 Variation 4 Variation 5

- D'autres formes de variations :

- **La variation sur le timbre** (travail d'orchestration avec jeu sur les couleurs vocales ou instrumentales)



Britten - *Variations sur un thème de Purcell*
(œuvre pédagogique pour faire découvrir les familles d'instruments)



Beethoven - *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre en Ut majeur*



Ravel – *Boléro* (5 extraits du thème dans des orchestrations différentes)

- **La variation amplificatrice** : la mélodie modèle ne constitue plus qu'un point de départ pour stimuler l'imagination (développement)



Liszt – *La danse macabre* (sur le thème du *Dies Irae*)

- La variation dans la musique de film

La Mort aux Trousses (1959), un film d'Alfred Hitchcock
sur une musique de Bernard Hermann



Thème de la filature : ce thème apparaît lorsque le personnage principal Kaplan est poursuivi ou lorsqu'il poursuit quelqu'un. Il subit des modifications lors des différentes présentations :

- tempo ;
- timbres, partage du thème ;
- modes de jeu ;
- registres.



The James Bond Thème

Il apparaît dans tous les génériques des films et au cours de certaines séquences. Le thème est varié dans chaque production en fonction de l'époque, de l'action...

- *James Bond contre Dr No* (John Barry-1962)
- *Goldeneye* (1995)
- *Tomorrow never dies* (*Demain ne meurt jamais* - 1997)



Varier un thème, c'est soit le transformer sans le dénaturer (on modifie par exemple l'accompagnement) ou s'en éloigner jusqu'à ne plus le reconnaître. Le thème peut être écrit par le compositeur ou emprunté à un prédécesseur.

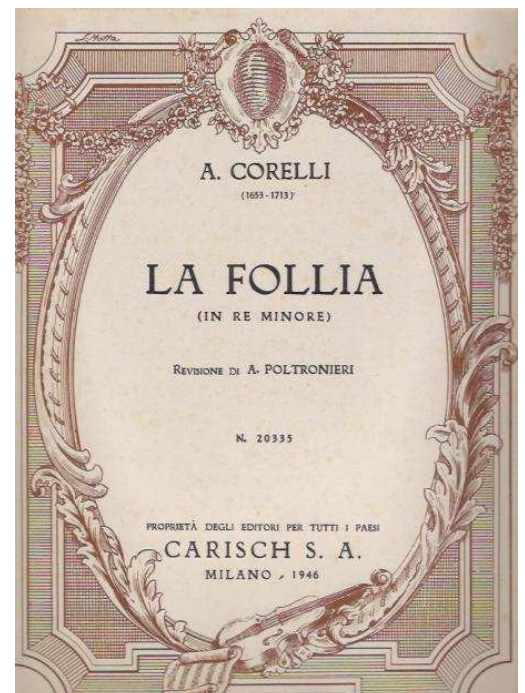
L'époque baroque voit se multiplier les thèmes et variations, la période classique fait de la variation un véritable « objet de consommation ». Avec la naissance du romantisme, les variations brillantes deviennent alors plutôt des paraphrases avec développement ou des pots-pourris concertants. Le thème varié est un procédé également utilisé dans la musique de film.

II. Présentation de la sonate *La Follia*, op.V n°12 (1700)

Publié à Rome en 1700, l'*Opus 5* compte 12 sonates pour violon solo et continuo avec 6 sonates da chiesa (n°1 à 6) et 6 sonates da camera (n°7 à 12). Les variations de la Follia prennent la place de la douzième sonate dans cet opus. Elles servent de conclusion à une œuvre qui connut un succès posthume et international.

La sonate n°12 comporte 23 variations sur le thème de cette danse portugaise (Follia). Dans cette série de variations, Corelli évite la monotonie qu'engendre toute répétition, en diversifiant le plus possible les procédés d'écriture.

Réservée au violon solo et basse continue, l'œuvre fait entendre 2 parties principales. Le continuo est réalisé par un violoncelle (violone) qui interprète la partie de basse à laquelle s'ajoute théorbe et/ou clavecin improvisant des accords.



III. Analyse détaillée de la sonate *La Follia*, op.V n°12 (1700)

Le thème

Corelli reprend la présentation traditionnelle du thème de la *Follia* qui est globalement conforme du point de vue mélodique, rythmique et harmonique à la version populaire.

- Métrique à $\frac{3}{4}$ - Tonalité de ré mineur - Structure en 16 mesures avec 2 sections de 8 mesures.
- Corelli rajoute quelques ornements mélodiques et modifie légèrement les formules cadentielles à la basse.
- La mélodie évolue dans un tempo lent et dans un ambitus restreint d'une quinte juste. Elle progresse par mouvements conjoints, à l'exception de quelques sauts de tierce.
- L'utilisation systématique du rythme pointé dans toutes les mesures impaires (1/3/5/7/9/11/13/15) est un élément qui dynamise ce thème.
- Harmoniquement, les quatre premières mesures sont en ré mineur ; modulation en Fa Majeur à la mesure 5 puis pour revenir à la fin de la première section en ré mineur avec une деми-cadence à la mesure 8. La deuxième section (répétition de la 1^{ère} section) conduit à une cadence parfaite dans le ton initial.

Adagio

Violino solo

Violone e Cimbalo

1/2 cadence

Cadence parfaite

Variation 1.

Elle adopte le même schéma harmonique, garde le même tempo et la même forme que le thème.

- Importance conférée à la partie de basse qui évolue en valeurs égales (noires). Son rôle n'est pas une basse d'accompagnement mais une voix contrapuntique d'où se dégage le thème.
- La partie supérieure, largement modifiée mélodiquement, attaque presque toutes les mesures sur le temps faible (deuxième temps de la mesure). On remarquera le cadre modal de la mesures 7 (la sensible disparaît avec l'utilisation du do bécarré).

17 Var. 1

25

Variation 2

Corelli garde toujours la même structure harmonique et métrique. La variation se passe au niveau du rythme, de la mélodie, du tempo.

- Le caractère change avec le tempo devenu *Allegro*
- La mélodie évolue en arpèges de croches ascendants, descendants, brisés (écriture caractéristique de la facture violonistique).
- Basse en valeurs longues pour mettre la 1^{ère} voix en valeur. Les notes de cette basse sont les notes fondamentales des accords.

Var. 2 *Allegro*

Measures 33-43. The score shows the treble and bass staves. Red circles highlight specific notes in the treble staff: measure 33 (D4), measure 34 (E4), measure 35 (F#4), measure 36 (G4), and measure 37 (A4). The bass staff provides a harmonic foundation with long notes and fingerings (e.g., 5, 6, #, 6, #). Measure 43 includes a trill (tr) on G4.

Variation 3

Variation très dynamique du fait des doubles croches dans la 1^{ère} section ; l'emploi des triolets de croches dans les huit autres mesures fait passer d'un sentiment binaire à une impression ternaire.

- Les notes du thème apparaissent sur les 1^{er} temps de chaque mesure.
- Dialogue entre les deux voix : échange, mesure par mesure, entre la partie supérieure et la basse grâce au principe de l'imitation.
- Prédominance de l'écriture contrapuntique (horizontale), donc de la mélodie sur l'harmonie.

Var. 3

Measures 49-52. The score shows the treble and bass staves. Red circles highlight specific notes in the treble staff: measure 49 (D4), measure 50 (E4), measure 51 (F#4), and measure 52 (G4). The bass staff provides a harmonic foundation with long notes and fingerings (e.g., #, 6). Measure 52 includes a trill (tr) on G4.

56

57

58

59

Variations 4 et 5

Aucun changement dans la carrure ni l'harmonie.

- La mélodie est transformée par l'usage de la tierce sur chaque premier temps de la mesure, suivie d'un saut d'octave pour le violon. La note inférieure de chaque tierce est celle du thème.
- La basse attaque sur le temps faible (2^{ème} temps) et procède par sauts d'octaves descendants.
- L'intervention de triolets, juste avant la cadence finale fait écho à la variation précédente.

Renversement des rôles dans la variation 5 qui est l'effet miroir de la 4 :

- La partie supérieure fait entendre les sauts d'octaves descendants, dont l'attaque sur le temps faible est renforcée par la tierce. La note inférieure de chaque tierce est celle du thème.
- La basse prend à son compte le discours en croches de la variation précédente.

Var. 4

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

87 *Var. 5*

86

91

(tr)

Variations 6 et 7

- Retour des doubles croches en flux régulier à la partie supérieure. L'intérêt de la variation 6 n'apparaît qu'à l'écoute de la variation suivante.
- Comme pour les variations 4 et 5, elle est l'effet miroir de la variation précédente : la basse évolue en un long trait de doubles croches ; la partie supérieure reprend les appuis harmoniques du thème.

97 *Var. 6*

101

105

109

Var. 7

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is written in a single staff with a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 113, the second at measure 117, and the third at measure 121. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melody in the right hand. The vocal line consists of a single melody line. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Variation 8

Effet de contraste avec le changement de tempo. Cette variation est fondée principalement sur l'intervalle de tierce, mélodique à la partie supérieure, harmonique à la basse. Dans la seconde partie, l'ornementation en doubles croches de la partie faible du premier temps confère un caractère léger.

129 Adagio

134

139

The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio' by Franz Schubert. The score is written for piano and consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 129 and ends at measure 133. The second system starts at measure 134 and ends at measure 138. The third system starts at measure 139 and ends at measure 143. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-5) are indicated below the notes in the bass staff. The piece is in common time (C).

Variation 9

Menée dans un tempo *vivace*, elle a l'originalité de proposer un jeu de questions et de réponses entre la basse continue et le soliste avec des valeurs rythmiques semblables.

- La partie supérieure attaque vigoureusement l'arpège brisé de ré mineur.
- La partie de basse commence par le vide d'un quart de soupir, effet à forte connotation théâtrale.
- Les deux parties se rejoignent en homorythmie sur les deux dernières mesures.

Var. 9 Vivace

The musical score for Variation 9 consists of four systems of staves, each with a treble clef (soloist) and a bass clef (basso continuo). The tempo is marked 'Vivace'. Measure numbers 145, 148, 152, and 156 are indicated at the start of each system. The soloist's part is characterized by a series of eighth-note chords, while the basso continuo part provides a rhythmic and harmonic foundation, often using rests to create dramatic pauses. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to D major, indicated by a sharp sign on the F line.

Variation 10

Variation très brève (16 mesures à 3/8) remarquable par la conduite contrapuntique des 2 voix en mouvements contraires et par les sauts d'intervalles inhabituellement larges du violon.

Var. 10
Allegro

Variation 11

Retour au tempo lent du début de l'œuvre, caractère noble.

- Le violon redonne le thème enrichi d'une tierce supérieure (double cordes).
- La partie de basse accompagne le thème par des croches en flux régulier.

Var. 11
Andante

Variation 12

- Dans un tempo *Allegro*, enchainement systématique de croches de la partie supérieure qui évolue par de grands intervalles avec accentuation des degrés (notes) constitutifs du thème.
- La basse ne marque que les temps forts de la mesure à quatre temps pour accompagner.

Var. 12
Allegro

Variation 13

Changement de mesure (12/8), donc du passage du binaire au ternaire.

- Corelli place ici ses premiers traits de virtuosité : la quinte descendante en degrés conjoints de doubles croches, opposées aux grands intervalles des arpèges en croches.
- La basse écrite à 4/4 fait entendre les temps forts comme dans la variation précédente.

193 Var. 13

196

198

The musical score for Variation 13 consists of three systems of staves. The first system (measures 193-195) shows a treble staff with a complex melodic line featuring descending quinte intervals and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 196-197) continues the melodic development. The third system (measures 198-200) concludes the variation with a final cadence. The time signature changes from 12/8 to 4/4 at the end of measure 198.

Variation 14

Sur un tempo *Adagio*,

- La mélodie évolue en valeurs longues avec de nombreuses ornementations au violon.
- La basse soutient la mélodie par des valeurs plus courtes et régulières.

Var. 14

201 Adagio

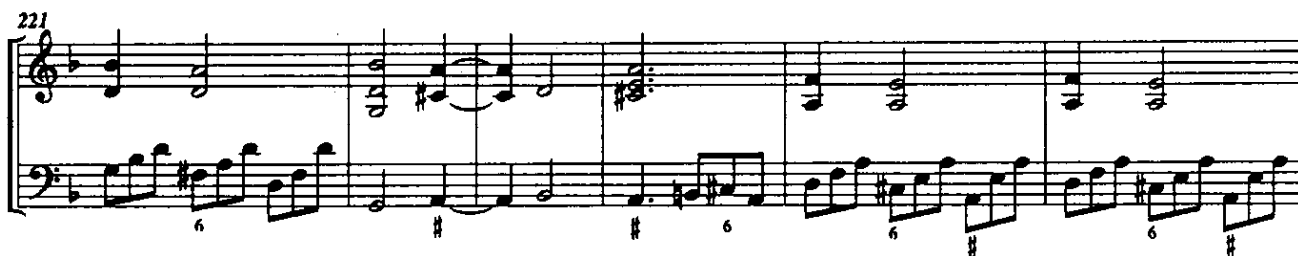
209

The musical score for Variation 14 consists of two systems of staves. The first system (measures 201-208) features a treble staff with long, flowing melodic lines and a bass staff with a steady, rhythmic accompaniment. The second system (measures 209-210) concludes the variation with a final cadence. The tempo is marked 'Adagio'.

Variation 15

- Usage systématique des arpèges en triolets à la basse, rompu à la fin de chaque section.
- Sur un tempo qui reste lent, la partie supérieure se limite à l'enchaînement vertical d'intervalles de sixtes et quintes en doubles cordes.

217 Var. 15



Variation 16

De tempo *Allegro*, cette variation est marquée par la césure entre les 2 sections :

- Dans la première, le violon évolue sur une figure immuable qui consiste en un saut d'octave sur le 2^{ème} temps tandis que la basse reprend le rythme de la follia : noire, noire pointée croche ;
- Dans la seconde partie, la cellule rythmique caractéristique de la *follia* est confiée au violon, transformée en noire pointée, croche, noire. La basse reprend le principe du saut d'octave sur le premier temps.

Var. 16
Allegro



Variation 17

Deux aspects de cette variation :

- décalage d'un demi-temps pour la partie supérieure (syncope) au violon qui élargit son ambitus (intervalles de 10^{ème} et de 11^{ème} pour la cadence finale) ;
- concentration harmonique de la basse sur des mouvements de tierces où réapparaît la mélodie.

Var. 17

Variation 18

- La partie supérieure fait entendre des arpèges brisés, descendants pour la première section, ascendants pour la seconde.
- La partie de basse est simple. Elle met en valeur la vélocité de cette variation.

Var. 18

Variation 19

Procédé de la marche harmonique en canon (écriture contrapuntique). L'emploi de figures rythmiques différentes (trois noires et noire, deux croches noires) dans les deux sections évite toute monotonie.

287 Var. 19

289

Variations 20 et 21

Le violon évolue à 9/8, la basse à 3/4. Mais la conduite rythmique des voix est simple et on ne peut percevoir des métriques différentes : le sentiment ternaire l'emporte avec la partie supérieure qui déroule des croches régulières tandis que la basse marque les temps forts. La variation se termine en Fa Majeur.

Reprise en inversant les données selon l'usage du miroir. En utilisant ce principe de symétrie, la variation, commencée en Fa Majeur, se termine en ré mineur.

297 Var. 20

301

308

312

Variations 22 et 23

Nouvel effet de virtuosité pour le violon, en trémolos rapides, sur les figures régulières de la basse. C'est par des traits de cette nature, que le violon se détache définitivement de la famille des violes.

Ultime effet de miroir pour la dernière variation qui n'est que la reprise de la précédente : la partie supérieure s'empare des valeurs longues, la basse des doubles croches.

Var. 22

Measures 313-328 of Variation 22. The violin part consists of rapid tremolos in eighth notes, while the bass part plays a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Var. 23

Measures 329-332 of Variation 23. The violin part features long notes, while the bass part plays a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

335

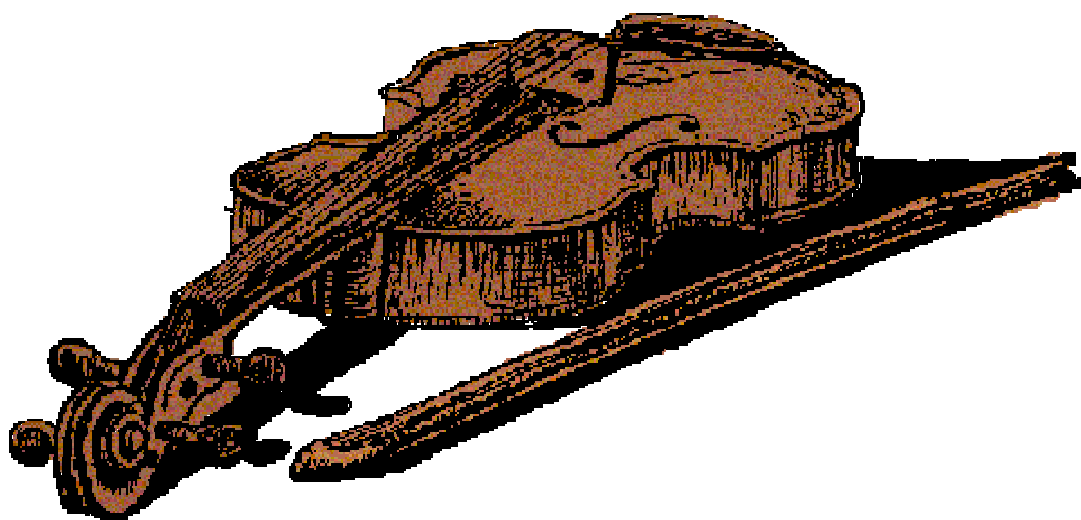
339

342

345

Fine.

This musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, and 6. The piece concludes with the word 'Fine.' at the end of the fourth system.



IV. Le style musical de Corelli



A. Des contrastes typiquement baroques

L'aspect spécifique du baroque musical réside dans le jeu des contrastes :

-  • Opposition de caractères avec des passages mélodiques et rythmiques
Ex : variation 10/variation 11
-  • Oppositions de nuances (piano-forte)
Ex : variations 21/22 ; variation 20
-  • Oppositions de registres (aigu/grave) avec l'alternance des 2 voix (violon/violoncelle) en dialogue dans un jeu de questions-réponses
Ex : variation 3/ variation 9
-  • Langage mélodique basé :
 - soit sur des mouvements conjoints ou de petits intervalles (3ce) ;
 - soit sur des sauts d'octave ou de grands intervalles.Ex : variations 8/11 $\neq$ variations 4/5/10/16
-  • Alternance de tempos différents avec des mouvements vifs et lents (*adagio*, *allegro*, *vivace*, *andante* dans l'esprit des sonates d'église).
Ex : variation 6 /variation 14 ; passage des variations 7 8 9
-  • Passages en binaire et en ternaire.
Ex : variation 18/variation 15 ; variations 20/21 en ternaire /variations 22/23 en binaire
-  • Influence de mouvements de danses différents dans l'esprit des sonates de chambre ; esprit de la sarabande (variation 16) ou de la gigue (variation 20 et variation 21).
-  • Contrastes entre les valeurs rythmiques des 2 plans sonores ; les valeurs courtes en croches ou double-croches s'opposent aux valeurs longues en blanches pointées.
Ex : variation 2
-  • Alternance entre différents types d'écriture :
 - mélodie accompagnée - Ex : variation 8 ;
 - écriture en contrepoint (horizontale) - Ex : variation 10 et 19 (marche harmonique en canon) ;
 - écriture harmonique (verticale) - Ex : variation 15 (double cordes + accords arpégés) ; variations 22/23.
-  • L'effet miroir :
 - entre 2 variations inverse l'écriture (renversement des rôles)
Ex : variations 4 et 5 ; variations 6 et 7 ; variations 22/23 ;
 - au sein d'une même variation à la césure entre les 2 sections - Ex : variation 16.

B. L'originalité de La *Follia* de l'opus 5

Le schéma mélodico-harmonique de la *Follia*, offre à Corelli un genre qui lui permet de développer son écriture instrumentale à travers 23 variations où l'interprète peut montrer ses qualités techniques.

La richesse de l'écriture se fait jour à travers :

- Une majorité de variations ornementales qui modifient le thème de la *follia* mélodiquement et rythmiquement avec :
 - des arpèges ascendants et descendants, brisés d'où se dégage la mélodie ;
 - des guirlandes de notes ;
 - des valeurs rythmiques variées : croches et double-croches/ triolet (ou 3 croches).
- Des variations polyphoniques avec des lignes mélodiques différentes qui se superposent dans une écriture en contrepoint ;
- Deux variations harmoniques qui modifient la trame harmonique du thème (enchaînement des accords avec modulation).

L'originalité de cette sonate réside dans :

-  • L'équilibre entre le violon et le violoncelle ; le dialogue s'instaure entre le violon et la basse continue dans une écriture mélodico-rythmique par complémentarité. Ex : variation 3/ variation 9 ;
-  • La fluidité mélodique du discours musical. Ex : variation 16/variation 17 ;
-  • L'ingéniosité de l'accompagnement avec une basse très active qui s'émancipe et subit une ornementation (ex : guirlandes de notes). Ex : variation 5 /variation 7 ;
-  • La vitesse de la partie de soliste et la progression de la virtuosité qui reste mesurée. Ex : variation 13/variation 22 ;
-  • La liberté expressive. Ex : variation 14 ;
-  • L'affirmation de la tonalité (le thème de la *Follia* est traité en ré mineur avec sensible do dièse). Ex : thème.

L'opus 5 assurera à Corelli un triomphe européen. Cette sonate n° 12 pour violon solo et basse continue est tout à la fois démonstration du génie inventif de son compositeur et affirmation de cet instrument le violon, appelé dorénavant à régner dans l'orchestre.

Le violon apparu à la Renaissance devient entre les mains des luthiers de Crémone au XVII^e siècle (Amati, Guarneri, Stradivari) un instrument parfait qui détrônera la famille des violes au cours du XVIII^e siècle.



C. Corelli, l'initiateur de la technique moderne du violon

Corelli ne fut pas tenté par la virtuosité pure. Les effets brillants (tremolo, pizzicato, col legno, sul ponticello) habituellement utilisés sont remplacés par la présence de toutes les techniques de coups d'archet qui servent l'expression (moitié d'archet, ¼ d'archet, doubles cordes, détaché, lié, sautillé, martelé...).

Corelli fait évoluer la technique du violon : son style est une synthèse entre technique et expression. Il fut le chef de file d'une génération de violonistes italiens.

Son art était fondé sur une conception selon laquelle le violon était l'équivalent instrumental de la voix humaine. Giuseppe Tartini lui attribue cette observation : « *per ben suonare, bisogna ben cantare* » (« pour bien jouer il est nécessaire de bien chanter »).

D. Une contribution à l'évolution des formes instrumentales

Corelli marque son temps comme technicien et virtuose du violon, mais aussi comme pédagogue et compositeur.

- Il contribue à l'évolution de formes instrumentales majeures avec la diffusion de sonates et de concerti grossi
- Il annonce les tendances esthétiques à venir (simplicité, clarté, équilibre du classicisme) par l'emploi d'une ornementation mesurée, refusant l'emphase, la surcharge décorative propre au baroque.

À une époque où la musique vocale (opéra, cantate) prend une place considérable dans la production des compositeurs, Corelli ne se consacre qu'à la musique instrumentale avec 24 sonates *da chiesa* en trio, 24 sonates *da camera* en trio, 12 sonates pour soliste (opus 5) et 12 concertos grosso (opus 6).

Corelli a été en contact avec de nombreux collègues musiciens dont Georg Friedrich Haendel qui le rencontre lors de son voyage en Italie. Son influence a été très grande dans son pays (influence sur l'art de Vivaldi) et au-delà des frontières italiennes, à la fois dans la diffusion de formes nouvelles - sonate et concerto grosso - et dans la technique du violon.

Jean-Sébastien Bach et François Couperin l'admiraient beaucoup. Couperin lui rendra hommage en 1724 en composant *Le Parnasse*, ou *L'Apothéose de Corelli*, une grande sonate en trio.



Corelli : Sonate n° 12 op. 5 variation 23



Vivaldi : Concerto en sol m - op.8 n° 2



Couperin - L'Apothéose de Corelli - Galement (2^{ème} partie)



Corelli : version de la sonate n° 12 op. 5 pour flûte soliste et continuo

Sources :

- *Guide des formes de la musique occidentale*
de Claude Abromont et Eugène de Montalembert - edit. Fayard/Henri Lemoine
- L'analyse musicale N° 68 - Baccalauréat 2013 - Article de Frédéric Gonin
- L'éducation musicale - Baccalauréat 2013 - Article de Gérard Denizeau