

La forme concerto à ritournelles

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

La forme concerto à ritournelles dont les mouvements vifs des concertos de Vivaldi proposent une des manifestations les plus claires, caractérisée par une alternance de ritournelles orchestrales et de solos instrumentaux, a été essentiellement pratiquée pendant la 1^{re} moitié du XVIII^e siècle. Son influence s'est toutefois prolongée bien au-delà, par exemple dans les concertos de Mozart, ou encore au sein de quelques œuvres néoclassiques de Stravinsky. Pour la comprendre, il est utile d'esquisser un rappel de l'esprit des premiers concertos.

Dans la 1^{re} moitié du XVII^e siècle, quand le concerto italien se dégage de la musique vocale sacrée concertante vénitienne, notamment de celle des Gabrieli, il constitue d'abord un élargissement de la sonate en trio née un peu plus tôt. Les parties instrumentales, dans le cas d'un concerto, sont simplement doublées et les deux formes d'exécution (orchestre ou trio) sont parfois indifféremment pratiquées. Les typologies formelles des mouvements d'un concerto baroque sont donc à peu de choses près identiques à celles des mouvements de sonate baroque. Il est tout à fait possible d'analyser la plupart des formes concertantes du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle à l'aide des notions développées dans la section consacrée aux formes sonate baroques.

Le caractère spécifique du concerto devient rapidement manifeste. Il tient en un point clé : l'utilisation d'un effectif composé d'un ensemble orchestral (le *ripieno* ou *concerto grosso* ou *tutti*) et d'un ou plusieurs solistes (le *concertino* ou *solo*). S'il s'agit d'un *concerto de soliste*, le ou les interprètes des instruments concertants sont des virtuoses invités, tandis que pour un *concerto grosso*, ils font partie de l'orchestre dont ils ne se distinguent que pour les solos ; les instrumentistes constituant le reste de l'orchestre s'arrêtent alors ou prennent un rôle d'accompagnateur. Dans le cas d'un concerto interprété avec l'effectif d'une sonate en trio, l'effet concertant est simulé par l'opposition entre une nuance *piano* pour les passages *concertino* (*solo*) et une nuance *forte* pour les passages en *ripieno* (*tutti*).

Les premiers concertos tirent encore assez peu parti des effets qu'autorise l'alternance de tutti et de solos. Chez Corelli, premier grand maître du genre, la dimension concer-

tante peut parfois être difficile à percevoir de prime abord. Les concertos de Torelli (op. 8, publication posthume en 1709) puis ceux d'Albinoni (op. 5, 1707) expérimentent un principe d'une nature spécifiquement concertante au sein des mouvements vifs. Les douze concertos de *L'Estro armonico* op. 3 de Vivaldi (1711) lui donnent sa forme la plus aboutie, celle qui sera abondamment imitée. L'idée est simple : pour différencier l'écriture des solos de celle des tutti, mettre en œuvre une alternance proche d'une forme rondo, les tutti étaient conçus comme des refrains (nommés *ritournelles*) et les solos comme des couplets (nommés *solos* ou *épisodes*). Cette manière vivaldienne fait immédiatement école, qu'on songe seulement aux nombreuses arias da capo composées sur ce principe, aux *Concertos grossos* des op. 3 et 6 de Haendel, aux *Concertos Brandebourgeois* pour orchestre ou au *Concerto italien* pour clavecin solo de Bach, et même à quelques fugues chorales de sa *Messe en si mineur* (voir plus loin) ou encore au *Prélude* de sa 3^e *Suite anglaise*.

Il existe une différence essentielle entre une ritournelle de concerto et un refrain de rondo. Mélodie simple et mémorable, un refrain revient de façon immuable entre les couplets, tandis qu'une ritournelle manifeste la plus grande fantaisie. Ses retours, fréquemment transposés aux tons voisins (souvent la dominante pour la seconde ritournelle et le relatif pour la troisième) peuvent être partiels et variés. On privilégie pour désigner une ritournelle concertante le terme italien de *ritornello*, ce qui permet d'affirmer son caractère spécifique qui tient en deux points complémentaires :

- ▶ Le *ritornello* introductif est constitué de plusieurs motifs caractérisés. Si les *ritornelli* suivants les réexposent, ce n'est que partiellement et dans un ordre, une transposition et une périodicité libres. Dans les premiers concertos, un des motifs du *ritornello* est généralement traité en fugato. Depuis Vivaldi, ils sont presque tous homophones, marquants, et comportent couramment des marches harmoniques.
- ▶ Dans son ensemble, un *ritornello* n'est pas un simple assemblage de motifs, mais la mise en œuvre d'une dynamique globale, généralement en trois étapes. Depuis Wilhelm Fischer (1915), on les désigne par *Vordersatz*, *Fortspinnung* et *Epilog* qu'on pourrait traduire par *proposition* (ou *présentation*), *séquence* (ou *prolongation*, voire *commentaire*) et *conclusion* (cf. le mouvement de concerto vivaldien analysé plus loin, ainsi que l'analyse de la 1^{re} *Invention* de Bach dans la section sur les formes contrapuntiques).

Quant aux solos, ils peuvent être assez virtuoses, celui précédant le dernier tutti pouvant même être une réelle cadence. Celle-ci est soit notée, soit improvisée. Dans ce second cas, Vivaldi indique pour les musiciens : *qui si ferma* («ici l'on s'arrête»). Les solos utilisent le plus souvent des éléments du *ritornello* et les développent. Parfois aussi, les solos présentent des éléments thématiques propres (creuset de la future forme bithématique). Enfin, les *ritornelli* ne sont pas modulants (bien qu'ils puissent être transposés), contrairement aux solos qui prennent en charge les modulations d'un *ritornello* à l'autre.

Derrière une forme apparemment simple – une alternance de ritournelles et de solos – apparaît un véritable laboratoire expérimental, tant pour la forme que pour le timbre (avec des instruments concertants tels que la mandoline ou le basson), ou même pour l'exploration d'harmonies saisissantes, comme lors de l'évocation d'un rêve dans le 2^e mouvement du concerto pour flûte et basson *La Notte* (RV 104) de Vivaldi.

Le principe des ritournelles anime épisodiquement quelques structures où il semblait pourtant bien peu probable de le trouver. Bach pratique quelquefois une forme qualifiée de *ritournelles cachées* (*hidden ritornello*). Elle est présente notamment dans sa *Messe en si mineur*. Le premier grand *Kyrie* semble être une imposante fugue chorale. Pourtant, lorsqu'on regarde celle-ci de plus près, de nombreuses reprises paraissent inexplicables sous ce seul aspect. Lorsqu'il le souhaite, Bach ne se prive pas d'utiliser tous les raffinements de l'écriture fuguée du *stile antico* : canons, strettes, etc. (comme le démontre le *Credo* de la même messe). Le *Kyrie* de la *Messe en si* emploie plutôt le *stile moderno* : il est de ce fait articulé comme un concerto baroque ! Mais, pour respecter la dimension solennelle, Bach a préféré masquer les interventions des *ritornelli*. Il utilise la technique suivante : y exposer le même sujet de fugue que les solos, et chaque retour de *ritornello* débute par une réponse fuguée au solo précédent (à la cinquième entrée, pour être précis). Le début d'un *ritornello* est ainsi parfaitement indétectable, semblant prolonger le solo. Une fois ce point dégagé, la forme devient lisible : *ritornello* 1 (m. 1, 25 mesures à la tonique), solo 1 (m. 26, 18 mesures), *ritornello* 2 (m. 44, 25 mesures à la dominante), solo 2 (m. 69, 8+21 mesures) et *ritornello* 3 (m. 98, 25 mesures à la tonique).

La forme à ritournelles ne disparaît pas à l'époque classique mais fusionne avec la forme sonate naissante, aboutissant à une forme hybride passionnante : la forme sonate de concerto (voir cette entrée plus loin). Quelques rares compositeurs ont fait encore occasionnellement allusion à la forme à ritournelles, par exemple Stravinsky qui, dans son *Capriccio* pour piano et orchestre (1929), inscrit une forme à ritournelles dans un *Konzertstück* à la Weber. Comme pour un clin d'œil supplémentaire, il divise les pupitres de cordes en *concertino* et *ripieno* !

En pratique

Le 1^{er} mouvement du 6^e *Concerto* avec un violon concertant en *la* mineur de l'op. 3 RV 356 de Vivaldi présente un cas exemplaire de forme concerto à ritournelles.

Allegro Ritournelle 1
 v. solo +
 v. 1, 2, 3, 4
 Altos 1, 2
 Vcl + violone
 e cembalo

Solo 1
Solo

Tutti Ritournelle 2 avec a'

Solo 2
Solo

Ritournelle 3 avec a, b et a'
Tutti

40

44 Solo Solo 3

48

52

Ritournelle 4 avec a
Tutti

56

Solo Solo 4

60

63

66 Ritournelle 5 avec c²
Tutti

69 Solo Solo 5

73 Ritournelle 6 avec c¹ et c²
Tutti

77

Exemple 10 : 1^{er} mouvement du *Concerto op. 3 n° 6* de Vivaldi

Les 12 mesures de la ritournelle initiale exposent trois motifs principaux : un motif *a*, de 2 mesures et demie, énergique, avec une levée aboutissant sur une note cinq fois répétée, suivie d'un élément descendant présenté trois fois, avant d'être répété en marche ; un motif *b*, de 4 mesures, qui commente le motif *a* par une marche harmonique d'une grande simplicité en quatre paliers descendants par secondes ; le dernier motif, *c*, comporte aussi des notes répétées, conçues cette fois comme l'aboutissement d'un arpegge ascendant. Ce troisième motif est articulé en deux membres de 2 mesures et demie : *c*₁ qui mène de la tonique à la dominante, puis *c*₂, sa réponse sur un accord de dominante conduisant à une cadence parfaite à la tonique. Particulièrement simples, tous ces éléments sont frappants, voire inoubliables, à l'image de la sixte napolitaine *si b* du motif *c*₁, amenée d'une façon si abrupte qu'elle évoque quelque plaisanterie et suffit à elle seule à caractériser le concerto.

Bien que les différents motifs apparaissent de façon indépendante lors des ritournelles suivantes, la première fois, ils suivent la progression *a = Vordersatz*, *b = Fortspinnung* et *c*₁ + *c*₂ = *Epilog* (voir plus haut).

Le mouvement dans son ensemble comporte cinq solos encadrés de six ritournelles (indiquées *tutti*). Si la disposition la plus usuelle consiste en cinq ritournelles, ce nombre n'est pas fixe et les six ritournelles de ce concerto ne constituent en rien un

cas exceptionnel. Chacune des six ritournelles expose les motifs d'une manière spécifique : R1 (tonique, avec $a + b + c_1 + c_2$), R2 (tonique, avec a' , une version tronquée et en miroir de a), R3 (dominante, avec a , b et a'), R4 (tonique, avec a), R5 (tonique, avec c_2) et R6 (tonique, avec $c_1 + c_2$). Seule la première ritournelle présente l'intégralité des motifs. La troisième ritournelle est transposée à la dominante. Enfin le retour du motif le plus frappant, celui avec la « fausse note », est réservé pour l'ultime ritournelle.

Les solos sont également contrastés. Le premier (modulant vers le ton relatif) développe le motif a ainsi que la formule cadentielle. Le second (modulant vers la dominante) introduit des figures nouvelles, broderies puis gammes et se termine par un rappel du premier. Le troisième (ramenant progressivement le ton principal) débute par un écho de la fin de la ritournelle précédente, puis s'anime avec de grands sauts d'intervalles. Le solo 4, plus virtuose, se compose exclusivement de doubles croches. Vu la brièveté de la quatrième ritournelle, le solo 5 semble répondre par ses doubles croches descendantes au mouvement ascendant du quatrième solo. Les solos délaissent donc progressivement le travail thématique au profit d'une virtuosité de plus en plus affirmée. Sans constituer une norme, une telle progression vers le brio représente une tendance assez fréquente.
