

# LA MUSIQUE BAROQUE (1600-1750)



La musique des années 1600–1750 est d'ordinaire qualifiée de baroque, un terme emprunté aux historiens de l'art qui l'ont eux-même emprunté aux joailliers du xvii<sup>e</sup> siècle (du portugais *barocco*, perle irrégulière). Appliqué à l'origine aux arts décoratifs et à l'architecture, il désigne un style exubérant né à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle en Italie qui va connaître au cours du xvii<sup>e</sup> siècle une progressive extension sur la plus grande partie de l'Europe (le croissant baroque) et même au-delà. Aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, l'art baroque est considéré comme un art bizarre, imparfait, erratique.

Depuis les cinquante dernières années, notamment grâce au disque, la musique baroque est devenue de plus en plus à la mode (en particulier la musique des années 1700–1750) et les instruments de cette période (comme le clavecin) ont été remis au goût du jour. La notion de baroque fait désormais de manière plus générale référence au formidable bouleversement qui agite la vision et la place de l'art dans la société durant tout le xvii<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle.

## RAMEAU, *Les Indes galantes* / *Platée*

Jean-Philippe Rameau (1683–1764) est né à Dijon. Son père, Jean Rameau, est organiste ; c'est lui qui forme son fils à la musique. Après un séjour de quelques mois en Italie, Rameau revient en France en 1701 et tient l'orgue successivement en Avignon, à Clermont, Dijon, Lyon, puis à Paris, où il finit par s'établir en 1722. En 1727, Rameau est présenté au riche fermier général Le Riche de la Pouplinière qui va devenir son mécène pendant près d'un quart de siècle, le loger et lui confier l'orchestre qu'il a créé et qu'il entretient. Dès lors, et jusqu'en 1757, Rameau se lance dans l'opéra, composant tragédies lyriques, opéras-ballets et pastorales (*Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux*, *Platée*, *Zoroastre*, *Dardanus*). En 1745, Louis XV le nomme compositeur de la musique de la Chambre. Rameau est également l'auteur de nombreuses pièces pour clavecin et d'une importante œuvre théorique qui le verra s'engager à la fin de sa vie dans une polémique de plus en plus âpre avec certains philosophes des Lumières, notamment Rousseau et d'Alembert.

Si le genre de l'opéra-ballet avait été inventé par André Campra au xvii<sup>e</sup> siècle (*L'Europe galante*, 1697), c'est Rameau qui le porte à son apogée. Alors que Campra racontait des histoires galantes qui se passaient dans différents pays européens, Rameau exploite la même veine à succès mais recherche un peu plus d'exotisme dans des Indes très approximatives qui se trouvent en Turquie, en Perse, au Pérou ou chez les Indiens d'Amérique du Nord. L'intrigue ténue de ces petits drames sert surtout à introduire un grand spectacle où les costumes somptueux, les décors, les machineries et surtout la danse tiennent un rôle essentiel. *Les Indes galantes*, premier des six opéras-ballets de Rameau, sur un livret de Louis Fuzelier, a été créé à l'Académie royale de musique (actuel Opéra de Paris) le 23 août 1735 dans une version comprenant trois entrées ; une quatrième a été rajoutée l'année suivante. Symbole d'une époque insouciant, raffinée, vouée aux plaisirs et à la galanterie, les Indes Galantes sont un immense succès durant tout le xviii<sup>e</sup> siècle

L'entrée des Sauvages se passe dans une forêt d'Amérique, après une bataille perdue par les Indiens face aux troupes franco-espagnoles, menées par le Français Damon et l'Espagnol Alvaro. Le chef des guerriers indiens, Adario, aimerait conquérir le cœur de Zima, la fille d'un chef indien courtisée par les deux officiers

## 1. LA musique baroque (1600-1750)

européens. Zima rejette cependant leurs avances et s'offre à Adario. La scène finale montre la danse du Grand Calumet de la Paix qui marque la paix retrouvée entre les Sauvages et les armées colonisatrices et qui est l'occasion de sceller l'union entre Zima et Adario.

Avec *Platée*, Rameau crée un opéra comique qui parle des dieux de l'Olympe, preuve qu'une certaine libéralisation de la monarchie s'est opérée depuis la mort de Louis XIV. Le livret de *Platée*, écrit par Adrien-Joseph le Valois d'Orville, se base sur la *Description de la Grèce* de l'historien et géographe Pausanias. La première eut lieu le 31 mars 1745 à Versailles pour le mariage du fils de Louis XV avec l'infante espagnole Maria Teresia, mariage dont le livret fait quelques allusions grossières (l'infante notamment étant aussi disgracieuse que *Platée*).

*Platée* raconte l'histoire d'un piège tendu par Jupiter à Junon pour soigner sa jalousie malade. Le but est de faire croire à la grenouille *Platée*, irrésistible de laideur, que Jupiter s'est épris d'elle. Très officielle, la déclaration d'amour de Jupiter à *Platée* est transmise par Mercure. Quand le Dieu apparaît devant *Platée* – d'abord sous la forme d'un âne, puis d'un hibou – la nymphe appelle les oiseaux de son marais, mais ceux-ci font fuir Jupiter. Celui-ci finit par revenir et avoue sa flamme à la pauvre *Platée*, prétendant même vouloir l'épouser. Toutefois, en plein préparatif des noces, Junon, furieuse, vient interrompre la mise en scène et presse Jupiter de remonter au Ciel avec elle. Humiliée, *Platée* comprend alors le jeu dont elle a été l'objet. Elle retourne dans ses marécages, sous les quolibets ironiques du chœur.

L'acte 1 se passe dans un lieu champêtre au pied du mont Cithéron. En bas, un grand marais entouré de vieux saules. Sur le mont Cithéron, le roi Cithéron résiste mal au vent. Sa montagne est desséchée, plus rien ne pousse. Mercure descend des cieux. Pour arrêter le vent, il faut calmer Junon qui souffle sa jalousie. Cithéron a la solution : il propose un stratagème pour guérir la reine des dieux. Dans un marais voisin règne *Platée*, une naïade ridicule. Que Jupiter feigne un amour pour elle et Junon, en la voyant, sera guérie de sa jalousie. Arrive *Platée*, qui vient sur la montagne poursuivre Cithéron de ses assiduités. Mais celui-ci la repousse, à son grand désespoir. Arrive alors Mercure qui annonce à *Platée* la grande nouvelle : Jupiter l'aime et va descendre lui déclarer sa flamme. *Platée* se gonfle de bonheur et appelle ses sujets, grenouilles du marais.

### 1 Contexte historique et social

Musicalement parlant, la période revêt une unité profonde qui ne relève pas seulement de facteurs strictement techniques ou artistiques. Une partie importante des œuvres créées à cette époque possède toute une série de caractéristiques musicales communes qui proviennent à la fois du contexte historique et social. Regarder la musique baroque comme partie intégrante d'un tout culturel et sociologique se justifie d'autant plus que, dans les conceptions des contemporains comme dans la pratique quotidienne, la musique ne jouit pas d'une indépendance prononcée par rapport à d'autres domaines de la culture ni par rapport à la vie sociale, mais qu'au contraire elle y est fortement insérée.

#### 1.1 Une période opulente et dynamique

Les compositeurs de la période baroque vivent à une époque de forte expansion culturelle et leurs œuvres traduisent l'optimisme et l'énergie d'une Europe confiante en son avenir. L'ère baroque est en effet du point de vue historique, une période relativement opulente et dynamique : l'Europe, qui sort des guerres de Religion consécutives la Réforme protestante, affirme partout son hégémonie et lance de nombreux navigateurs à la conquête de nouveaux mondes encore inexplorés. Le développement commercial qui s'ensuit favorise l'émergence d'une riche classe de marchands, ce qui augmente d'autant le nombre de personnes instruites et fortunées, dotées d'une sensibilité cosmopolite, et par conséquent enclines au mécénat. Le contexte est donc extrêmement favorable au développement des arts, de l'artisanat et de la musique.

### 1.2 Une musique élitiste

Époque d'unification et d'absolutisme monarchique, l'âge baroque conçoit la musique comme au service de celui qui se tient au sommet de la hiérarchie sociale, qu'il s'agisse du monarque (musique de cour) ou de Dieu (musique d'église). Alors que la musique de la Renaissance était profondément insérée dans la société et dans les conceptions de son époque, la musique baroque quitte la vie de tous les jours et se tourne essentiellement vers les milieux de cour où elle exerce des fonctions sociales et atteint un caractère artistique particulier.

L'histoire de tous les plus grands compositeurs de l'époque baroque est le fruit d'une interaction entre un artiste, un patron et une institution. En effet, même si les mentalités commencent à changer, les compositeurs sont considérés comme des artisans. La conception romantique du compositeur, génie solitaire qui laisse libre cours à ses sentiments dans son œuvre, n'est pas encore à l'ordre du jour. Aussi n'y a-t-il pas de marché de la musique, tout au moins pas de marché libre. Patronage et mécénat sont les institutions sociales principales assurant un rapport stable et sûr entre le musicien et son employeur ou protecteur. Il faut penser le compositeur baroque comme un serviteur au service d'un maître à satisfaire, comme un artisan ayant en charge un ouvrage, davantage que comme un artiste mû par la vocation. Le musicien compose et joue pour un auditoire défini, pour des occasions et des lieux qui lui sont familiers : il évolue donc en terrain connu. Dans ces conditions, la majorité des œuvres sont des œuvres de circonstance qui n'expriment jamais le sentiment personnel de celui qui les a créées. Presque toutes les compositions de l'époque portent dédicace à un patron, un mécène, une personnalité de laquelle le musicien peut s'attendre à une faveur ou à une récompense.

### 1.3 Trois institutions principales

La musique baroque s'exerce dans trois institutions principales : l'Église, la Cour et le Théâtre (l'Opéra). Chacune d'entre elles correspond à des lieux bien spécifiques, à des styles bien particuliers et à des fonctions sociales bien précises :

1. L'Église. Dans les cathédrales, les monastères et les églises de l'époque baroque, il était d'usage que les organistes ou les chefs de chœur composent leur propre musique, la jouent et la dirigent. Dans les églises, les organistes improvisaient ou écrivaient de la musique destinée à accompagner certaines parties de la messe et jouaient des pièces de plus grande envergure lorsque la messe était finie. Dans les institutions de plus grande taille ou pour des occasions importantes, de la musique plus élaborée pour chœur, solistes et instruments était composée. Les musiciens d'église étaient également responsables de la formation des garçons qui chantaient dans les chœurs.
2. La Cour. Sous le patronage des rois ou des membres de la noblesse, le musicien était embauché au même titre qu'un peintre, un maître de chasse ou un chapelier. Les musiciens étaient entièrement au service de leurs maîtres, ce qui leur permettait d'assurer des revenus confortables et une existence paisible. La façon dont ils étaient considérés variait d'une cour à l'autre, en fonction des goûts du prince. Les musiciens de cour sont bien souvent plus au fait des nouveautés musicales que les musiciens d'église car il leur arrive de voyager avec leurs maîtres, et que bien souvent la diplomatie s'accompagne de musique.
3. L'Opéra. Bien qu'un grand nombre d'Opéras soient attachés à une cour, certains sont dirigés par des entrepreneurs privés dans les grandes villes. Le public se presse pour entendre les prouesses techniques des chanteurs et le travail principal du compositeur consiste à écrire de la musique destinée à mettre en valeur la voix des interprètes. Très souvent, c'est le compositeur qui dirige son propre opéra, en jouant du clavecin. Si la vie de compositeur d'opéra est une vie particulièrement stimulante, elle est également imprévisible du point de vue pécuniaire.

## 1. LA musique baroque (1600-1750)

---

### 2 Les caractéristiques de la musique de l'âge baroque

Dans le domaine de la musique, la période 1600–1750 est une période d'expérimentation. Si l'on file la métaphore architecturale, on peut dire que la musique baroque s'élabore à partir d'un socle dont les fondations sont la basse continue et les piliers sont les accords de l'harmonie, le tout étant décoré par l'ornementation mélodique dans le but de mettre la perspective sonore en mouvement, voire en fuite, au moyen de l'attraction tonale. L'œuvre est conçue dans un principe à la fois dynamique et architectonique. C'est ce principe qui relie les compositeurs de cette époque, qu'il s'agisse de Monteverdi, Purcell, Rameau, Haendel ou Bach.

L'autre grande caractéristique de la musique baroque est de chercher à saisir l'auditeur dans l'émotion. Cette faculté expressive n'est certes pas l'apanage du baroque, mais jamais jusqu'à ce moment de l'histoire la musique ne s'était avisée de tendre par tous les moyens vers cette seule finalité. Dans la musique baroque, le mouvement, le contraste, l'ornement et l'illusion s'unissent dans un même but : placer l'homme, en tant que sujet de perception, au centre même de l'univers musical.

C'est dans les arts plastiques, et notamment en architecture, que se définissent le mieux les caractéristiques du style baroque, caractérisé par la complexité et l'harmonie. Les principes de base sont mouvement, contraste et ornement.

#### 2.1 L'art du mouvement

L'art de la construction se fonde sur l'impression de mouvement dont l'expression principale réside dans le contour. La ligne disparaît dans le mouvement des masses de lumière et d'ombre. La musique baroque préconise l'art du mouvement, la mobilité harmonique, instaure la nouvelle fonction expressive de la dissonance, excite les lignes mélodiques par la magie ornementale ou bien encore par le dialogue des timbres.

#### 2.2 Le goût du contraste

La force du contraste illustrée par la technique spécifique du clair-obscur, que ce soit en architecture ou *a fortiori* en peinture, rehausse l'impression de mouvement. En musique, le goût du contraste prévaut dans l'agencement de l'alternance des différents mouvements (vif / lent / vif) du concerto ou de la sonate, dans le développement de la palette musicale des nuances et des timbres, ou dans le geste de la variation.

Monteverdi, *Cruda Amarilli*

#### 2.3 L'ornement

Dans l'architecture, la sculpture ou la peinture baroques, c'est le détail ornemental qui accapare le regard en premier lieu, en l'impressionnant par son raffinement. L'ornement est au centre du discours musical baroque : il lui assigne une véritable fonction expressive et structurante. Il n'est pas une phrase dont il ne ponctue les cadences par la richesse d'un embellissement, légitimant ainsi une réelle science de l'ornementation. Dès lors, les interprètes sont appelés à participer au luxe de la décoration, en associant dans le meilleur goût cet art de l'agrément à leur savante virtuosité.

Monteverdi, Duo Seraphim

### 3 LA musique baroque vocale

#### 3.1 Musique profane : l'opéra

La musique vocale, qu'elle soit pour voix seule, chœurs ou les deux, représente la plus grande partie de la musique baroque. Dans la plupart des sociétés, la musique accompagnée de paroles est la norme ; la musique strictement instrumentale est moins courante ou moins importante. C'est le cas pour la musique populaire aujourd'hui et c'était également le cas pour la musique ancienne européenne. Au Moyen Âge, les mots pour le service de l'Église étaient chantés par des moines et des nones sous forme de chant grégorien, puis mis en musique polyphonique pour des chœurs des cathédrales et des chapelles royales. À la Renaissance, la poésie courtoise est mise en musique sous forme de madrigaux pour un petit groupe de chanteurs solos.

##### 3.1.1 L'opera seria italien

On appelle *opera seria* l'opéra de tradition et de langue italienne pratiqué à l'époque baroque. Son caractère est noble et sérieux, ce qui l'oppose à l'opéra bouffe, de caractère comique et enjoué, hérité de la tradition de la *commedia dell'arte*. Les livrets s'inspirent généralement de la mythologie gréco-romaine ou de faits historiques adaptés pour satisfaire aux exigences du genre. L'intrigue se noue généralement autour d'amours contrariées qui finissent par triompher lors du dénouement : la fin souvent tragique du drame classique est en effet souvent évitée en faveur d'un dénouement plus heureux exaltant la vertu.

L'opera seria est construit de façon stricte. Il débute généralement par une ouverture orchestrale en trois mouvements (*allegro/largo/allegro*) précédant les trois actes répartis en scènes. Celles-ci se composent de récitatifs destinés à faire avancer l'action, entrecoupés d'ariae, destinés à sublimer le talent des chanteurs. Le compositeur doit doser subtilement le nombre et le caractère des ariae entre les différents solistes, en fonction de l'importance de leur rôle dans la distribution, de leur notoriété et de leurs exigences. Le dernier acte se termine par un chœur entonné par les solistes, homophone et peu développé.

##### 3.1.2 Le récitatif

Le récitatif (*recitativo*) est un genre musical né au cours du xvi<sup>e</sup> siècle et destiné à une voix de soliste soutenue par un accompagnement musical. La mélodie du récitatif a pour but de se rapprocher au maximum du débit et des inflexions de la parole humaine. Sa fonction est de faire avancer l'action dans un opéra, mais pas seulement (cantate, oratorio, passion), à la différence de l'air, pendant lequel le déroulement dramatique s'interrompt et le temps réel du dialogue parlé n'est pas respecté.

Il existe deux formes de récitatifs. Le premier, le récitatif sec (*recitativo secco*) est une forme dans laquelle l'accompagnement instrumental est réduit au minimum, c'est-à-dire une seule basse continue (clavecin ou viole de gambe). Le second, le récitatif accompagné (*recitativo accompagnato*), est la forme de récitatif dans laquelle l'orchestre intervient, soit pour ponctuer le texte du soliste par quelques phrases pouvant être assimilées à des commentaires musicaux, soit pour renforcer les accords joués par le clavecin et créer une nappe sonore.

## 1. LA musique baroque (1600-1750)

### Monteverdi, *Orfeo*

Claudio Monteverdi (1567–1643) est né à Crémone dans la patrie des luthiers, où il acquiert une solide formation humaniste et musicale. En 1590, Monteverdi commence à travailler à la cour de l'exubérant Vincent I de Mantoue comme maître de musique de la Chambre, puis comme maître de chapelle. Malgré de nombreuses difficultés, il y reste jusqu'en 1613, ne quittant la ville qu'après la mort du prince et se consacrant aussi bien à l'écriture de madrigaux qu'à la musique religieuse ou au tout nouveau genre de l'opéra. Sa première œuvre lyrique, l'*Orfeo*, composée en 1607, connaît un immense succès. En 1613, Monteverdi, dont la situation s'était dégradée à Mantoue, obtient le poste convoité de maître de chapelle à la basilique San Marco de Venise : il y écrit de nombreuses œuvres religieuses. Monteverdi entre ensuite dans les ordres et est ordonné prêtre en 1632. Il continue à écrire, tant pour le madrigal que pour l'opéra, dont le développement prend une ampleur considérable à Venise dans les années 1630 avec l'ouverture des premiers théâtres lyriques publics. Célébré dans l'Europe entière, il meurt à Venise en 1643.

Les premiers opéras florentins étaient des divertissements de cour composés pour célébrer des mariages royaux. Un pas important est franchi en 1637 avec l'ouverture de la première maison d'opéra à Venise. L'opéra devient bientôt une forme majeure de divertissement en Italie. À la fin du siècle, il y a sept maisons d'opéra à Venise.

Le sujet de Monteverdi est une légende grecque extrêmement connue qui touche à la musique, puisqu'elle concerne le chanteur Orphée, qui avec sa lyre et sa voix adoucit les pierres et les bêtes sauvages. Lorsque sa femme Euridice meurt, Orphée arrive à charmer Hades et à persuader Pluton de la ramener sur terre. Mais il manque de patience et déroge à la défense qui lui était faite de se retourner et de regarder sa femme en traversant les enfers : il perd Euridice définitivement. Orphée renonce aux femmes et est mis en pièces par des nymphes qui célèbrent les rites de Dionysos (la fin sordide de son histoire n'est pas racontée dans l'opéra de Monteverdi).

L'opéra de Monteverdi consiste en un prologue musical et cinq actes courts, pour une durée totale d'une grosse heure. Il est caractérisé par une grande intensité dramatique et par une instrumentation vivante transmise grâce à deux éditions luxueuses successives, fait rarissime à l'époque. Pour la première fois, un compositeur indique précisément la place de chaque instrument et, dans certains cas, la réalisation instrumentale de chaque partie. L'intrigue y est dépeinte au moyen de tableaux musicaux contrastés. Avec cet opéra, Monteverdi donne ses lettres de noblesse à un style de musique entièrement nouveau : le *dramma per musica*.

L'acte I célèbre les fiançailles d'Euridice. À l'acte II, Orphée apprend d'un messager qu'Euridice est morte, mordue par un serpent, et il se résout à aller voir Hades pour la ramener. À l'acte III, sur les rives de l'Achéron, il chante un air très élaboré qui endort Charon, le passeur, et qui ouvre les portes de l'Enfer. À l'acte IV, Proserpine, reine des enfers, intercède auprès de Pluton afin que celui-ci relâche Euridice. Pluton acquiesce, à une seule condition : qu'Orphée ne se retourne pas en traversant les enfers. À la scène 2 de l'acte IV, Orphée chante un air joyeux en l'honneur de la musique qui lui a permis de franchir la porte des Enfers et de récupérer sa femme : c'est un chant simple et vivant avec des interludes de violon et une basse continue. Orphée décrit ensuite ses pensées dans un récitatif dont la musique est étroitement calquée sur les paroles et les sentiments du personnage. Au moment fatal, Orphée se retourne vers Euridice, mais il ne voit personne et n'entend que la basse continue au clavecin. Succède alors le poignant récitatif d'Euridice mourante. À l'acte V, de retour sur terre, Orphée se lamente jusqu'à ce que le dieu de la musique, Apollon, qui est aussi son père, le conduise au ciel, lui permettant ainsi de contempler Euridice qui y repose tranquillement.

### Purcell, *Didon et Enée*

Henry Purcell (1659–1695) avait un père gentilhomme à la Chapelle Royale. À la mort de celui-ci, il est placé sous la garde de son oncle Thomas Purcell, également gentilhomme à la Chapelle Royale, qui s'arrange pour qu'Henry y soit reçu comme choriste. Purcell fréquente la prestigieuse Westminster School et est nommé organiste à l'Abbaye de Westminster en 1676. Il se consacre alors entièrement à la composition de musique sacrée et d'odes pour le roi et la famille royale, rompant ses liens avec la musique de théâtre. En 1682, Purcell est nommé organiste de la Chapelle Royale, un office qu'il tient simultanément avec celui

qu'il occupait déjà à l'Abbaye de Westminster. Ce n'est qu'en 1687 qu'il renoue avec le théâtre. Compositeur prolifique, Purcell meurt à Londres en 1695.

*Didon et Enée* est un opéra en trois actes écrit au printemps 1689 sur un livret de Nahum Tate. La partition a été écrite pour quatuor à cordes (violon I, violon II, alto et basse continue) et clavecin. L'accent a été plutôt porté sur les parties vocales, doublées la plupart du temps par les instruments.

Le sujet est tiré de l'*Énéide* de Virgile. Écrit pour célébrer la gloire de Rome et de son Empire, l'*Enéide* raconte l'histoire de la fondation de la ville par le troyen Énée qui s'est échappé de Troyes, que les Grecs avaient assiégés au moyen d'un cheval dans lequel ils s'étaient cachés. Après nombre de péripéties et de voyages (incluant une visite aux Enfers où il voit Orphée et Euridice et a des petits soucis avec Charon), il atteint finalement l'Italie, guidé par la main du roi des Dieux Jupiter. Dans le port de Carthage, sur la côte nord-africaine, Enée et Didon tombent amoureux. Mais Jupiter apparaît dans une vision et ordonne au prince de poursuivre son voyage. Avec regret, Énée s'en va et Didon meurt de chagrin.

La tragédie finale de l'acte III commence par un récitatif. Dans la première partie du récitatif, Énée est totalement abattu (notes lentes et descendantes), tandis que Didon est furieuse (notes aiguës et rythmes rapides, mots mangés). Dans la deuxième partie du récitatif, Énée tente de parler, mais Didon lui ôte les mots de la bouche. Dans la troisième partie, Énée, toujours plus faible, lui fait part de son intention de rester, ce qui a pour effet d'exaspérer Didon. Didon et Enée chantent alors en duo, en style d'*arioso* (mélange de récitatif et d'air). Le calme majestueux après la tempête est aussi baroque que la fureur de l'altercation.

### 3.1.3 L'air

Un air (*aria*) désigne à l'origine une mélodie expressive, le plus souvent chantée. Le terme est utilisé à l'époque baroque pour décrire un genre musical pour une voix, souvent accompagnée par un orchestre. Dans la musique baroque, la forme principale d'air est l'*aria da capo*. Il apparaît à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et s'impose rapidement comme la pierre de touche de l'opéra italien. Constituée de la mise en musique de deux strophes égales, il illustre une idée contrastée, une contradiction dramatique. C'est la reprise de la partie initiale, ornementée librement par l'artiste selon son talent, qui caractérise le *da capo*, le referme sur lui-même. La première strophe (A) est donc avantagée sur la seconde (B), puisqu'au terme d'un combat intérieur elle revient avec force (A'). La seconde partie (B) est toujours très brève, moins répétée, parfois juste accompagnée par la basse continue pour créer un effet de contraste. De même, on observe souvent une rupture de mesure et de tempo.

Au fur et à mesure de la période baroque, les airs prennent des proportions de plus en plus amples, alors que leur nombre se réduit. Placés à la fin des scènes, ils permettent au chanteur de se retirer sous une foule d'applaudissement.

Vivaldi, Tito Manlio

## 3.2 Musique sacrée

La musique sacrée vocale de la période baroque fait preuve de beaucoup de diversité de style et de forme. La plupart de cette musique est écrite directement pour le service de l'église, dans des lieux dédiés et elle est adaptée au style de religion : catholique, luthérienne ou anglicane.

La musique sacrée possède deux caractéristiques. La première, héritée de la tradition, est la participation du chœur : lorsqu'un soliste chante un texte religieux, il le fait de manière individuelle, tandis que quand un chœur le chante, il parle en communion au nom de toute l'Église. La deuxième, propre à l'époque baroque, est sa tendance forte à emprunter à la musique séculaire vocale, c'est-à-dire à l'opéra.

## 1. LA musique baroque (1600-1750)

Fascinée par le théâtre, la musique d'église devient de plus en plus théâtrale, d'où la présence d'airs inspirés par l'opéra seria italien.

### 3.2.1 L'oratorio

Le genre le plus opératique de tous les genres religieux est l'oratorio, qui existe dans les pays catholiques et protestants. Comme son nom l'indique, l'oratorio est une invention de membres de l'ordre religieux des Oratoriens, au XVI<sup>e</sup> siècle. À cette époque, il était interdit aux compositeurs d'opéras de tirer l'argument de leur œuvre d'un sujet sacré. Le but des créateurs de l'oratorio est de contourner cette interdiction en créant une forme spécifique qui puisse aborder ce type de sujets tout en présentant le même potentiel de séduction que l'opéra naissant. Le genre reste tributaire de cette relation peu tranchée avec la musique profane. À la différence des autres genres religieux, l'oratorio n'appartient pas au service religieux. Il est joué pendant la période sainte, lorsque l'opéra n'a pas droit de cité.

Un oratorio est donc une œuvre lyrique dramatique qui n'est pas destinée à la représentation scénique : il n'y a donc ni mise en scène ni costumes ni décors, et les rôles ne sont pas toujours individualisés. L'oratorio, dont le sujet est le plus souvent religieux (scène de l'Ancien Testament ou vie d'un saint), est généralement composé pour voix solistes, chœur et orchestre, avec parfois un narrateur. Formellement assez proche de la cantate et de l'opéra, il a une structure générale en trois parties (éventuellement précédées d'un prélude instrumental) où alternent récitatifs, airs et chœurs. Il peut être chanté en latin ou en langue vernaculaire, peut être narratif et dramatique ou plus proche des formes de la cantate et de la liturgie.

#### Haendel, *Le Messie*

Georges Frédéric Haendel (1685–1759) est né la même année que Bach à Halle, en Allemagne. Son père, un chirurgien barbier respecté, détestait la musique et voulait qu'il devienne avocat. Haendel commence donc la musique en cachette, dans son grenier. Il étudie le droit, mais son talent musical extraordinaire finit par le rattraper : il est en même temps admis à l'Université de Halle, et organiste suppléant de la ville. Là, il se lie au compositeur Telleman. En 1703, il quitte Halle pour Hambourg, attiré par son Opéra. Son premier opéra, *Almira*, y est accueilli avec enthousiasme. Haendel étend rapidement son succès en Italie. Il arrive à Londres en 1710, où il est reçu chaleureusement à la cour de la reine Anne. Il finit par s'installer définitivement en Angleterre en 1712. Ses œuvres majeures sont des opéras, l'oratorio *Le Messie*, 12 concerti grossi pour cordes, le *Water Music* et la *Music for the Royal Fireworks*.

L'oratorio a été composé en 1741 à Londres sur un livret de Charles Jennens inspiré de la Bible, mais n'a été donné que le 13 avril 1742 pour un gala de charité au Temple Bar de Dublin. Lors de sa création, une cabale de dévots qui juge la fresque trop grandiloquente et éloignée du demi-silence qu'exige la vraie prière attise les haines et porte un tort considérable au succès de l'œuvre. L'œuvre est écrite pour orchestre et chœur (en abondance, vingt morceaux sur un total de cinquante-deux), avec cinq solistes (soprano, mezzo-soprano, contre-ténor, ténor et basse). Elle est divisée en trois parties : Ancien Testament (les prophéties de l'arrivée du Christ, de l'Annonciation et de la Nativité), Ancien et Nouveau Testaments (la Passion, la Résurrection et l'Ascension du Christ), Nouveau Testament (la Résurrection de l'âme chrétienne). La principale innovation de Haendel est de mettre à la disposition de la prédication le ressort dramatique et musical de l'opéra. Bien que considéré comme un oratorio sacré, *Le Messie* sort résolument de l'Église : à l'exception du jeu des acteurs et des machines, il épouse toutes les ressources de l'opéra. L'objectif de Haendel était d'obtenir une large amplification théâtrale et de trouver par là même du succès auprès du public.

La première partie "There were shepherds" est un récitatif sec, dans la plus pure tradition du genre, chanté par une voix de soprano et accompagné à la basse continue par un violoncelle et un orgue. À l'image du langage parlé, les mots d'ordinaire accentués se détachent distinctement. La deuxième partie est un récitatif accompagné, procédé utilisé pour créer un effet spécial, ici l'apparition de l'ange. La troisième partie est à nouveau un récitatif sec, dans lequel l'ange parle avec un débit plus rapide que celui du narrateur. Et dans la quatrième partie, on retrouve un récitatif accompagné où les pulsations rapides et vives des cors dépeignent



le couronnement des anges. Le chœur des anges qui chante "Glory to God" est accompagné par un orchestre dont les trompettes se détachent clairement. Le chœur est très concis, ce qui renforce la dramaturgie de la scène. À la fin, l'orchestre s'éteint petit à petit, pour signifier la fin de la vision des bergers (notable car procédé musical très rare dans la musique baroque).

Le célèbre chœur de l'Alleluia achève l'acte II. Le passage est notamment célèbre parce que le roi d'Angleterre Georges II s'était levé lors de la première représentation en entendant le tonnerre de la phrase "For the Lord God omnipotent", donnant naissance à la tradition britannique qui veut que la salle se lève à ce moment lors de chaque exécution.

### 3.2.2 LA CANTATE D'ÉGLISE

Le genre le plus important après l'oratorio est la cantate d'église qui prend son essor à l'époque baroque et finit par s'imposer comme un genre majeur. La cantate est un terme générique pour désigner une pièce de longueur modérée pour voix et instruments, qui porte plus fréquemment sur un thème sacré (*cantata da chiesa*) que sur un thème profane (*cantata da camera*). À la différence de l'opéra, elle ne comporte aucun aspect théâtral. Les cantates luthériennes sont les plus connues : elles précèdent le sermon et leurs textes sont adaptées aux offices qui possèdent des lectures et des hymnes spécifiques à chaque dimanche de l'année ou à chaque grande fête religieuse.

Bach, Cantate n° 4 "Christ lag in Todesbanden"

## 4 LA MUSIQUE BAROQUE INSTRUMENTALE

Jusqu'alors la musique vocale prédominait sur la musique instrumentale. À l'époque baroque, pour la première fois dans l'histoire de la musique, compositeurs et musiciens commencent à prendre au sérieux la musique instrumentale. Les raisons de ce changement majeur sont diverses. Il y a tout d'abord le développement la fabrique des instruments de musique (Stradivarius pour la lutherie, Silbermann pour les orgues, Blanchet pour les clavecins, Norman pour les violes). Le développement de la musique instrumentale traduit également le consensus qui s'établit entre les compositeur et les auditeurs au sujet des formes et genres instrumentaux. En effet, l'un des grands problèmes en musique est de composer un morceau qui a un début et une fin : quand s'arrête une phrase musicale et à quoi l'auditeur doit-il s'attendre ? Dans la musique vocale, la réponse est facilitée par le fait qu'il y a des paroles : lorsque celles-ci se terminent, la phrase musicale s'achève. Dans le cas de la musique instrumentale, la réponse n'est pas simple : les genres et les formes sont destinés à produire cet effet.

### 4.1 L'orchestre baroque

Le chœur de l'orchestre baroque est un groupe d'instruments de la famille des cordes. L'orchestre de Louis XIV s'appelle d'ailleurs les "Vingt-Quatre Violons du Roi". Il est constitué de six violons, douze alti et six violoncelles. Un grand nombre d'œuvres baroques sont écrites pour un orchestre de ce genre, auquel on ajoute un clavecin ou un orgue, indispensables à la basse continue. Plus rarement, lorsqu'on veut donner à l'orchestre un son particulièrement puissant et brillant (occasions spéciales), on ajoute des vents, des cuivres, des timbales.

## 1. LA musique baroque (1600-1750)

### 4.2 Le concerto et le concerto grosso

Le concerto et le concerto grosso (*concertare*, confronter) sont les genres instrumentaux les plus importants de l'époque baroque. L'idée de base qui sous-tend ces genres est de faire contraster un orchestre et un soliste (concerto) ou un petit groupe de solistes (concerto grosso).

Le concerto est une œuvre conçue en plusieurs mouvements (comme les différents chapitres d'un livre) qui possèdent d'une grande variété de tempi, de mesures, de clefs, d'ambiances ou de formes musicales. Le concerto typique de l'époque baroque se compose de trois mouvements : le premier est une pièce brillante, rapide, le deuxième est plus calme, plus lent et plus émotif, tandis que le troisième est à nouveau rapide et extraverti.

#### Vivaldi, L'Estre armonico

Antonio Vivaldi (1678-1741) naît à Venise. Son père, fils d'un boulanger, est engagé comme violoniste à la basilique Saint-Marc en 1665, sous le nom de "Rossi" (le Roux). Vivaldi étudie chez les pères de Saint-Jean et apprend la musique en même temps avec son père, qu'il remplace parfois à la basilique. Parce qu'il souffre d'asthme, il est dispensé de dire la messe et devient simple abbé, entièrement libre par conséquent de se consacrer à la musique. En 1703, Vivaldi est engagé comme maître de violon au conservatoire de l'Ospedale della Pieta, vénérable institution vénitienne qui recueille des jeunes filles orphelines, illégitimes ou abandonnées. Pour elles Vivaldi écrit ses plus belles œuvres en cherchant à innover dans le domaine de la forme et de l'instrumentation. Peu à peu sa popularité s'étend au-delà des frontières de son pays : Bach retranscrit par exemple une grande partie des concertos de l'opus 3, l'*Estro armonico* pour des instruments à clavier. En 1718, Vivaldi, pour répondre à des commandes qu'il a reçues, entame une longue période de voyages qui le mènent à Mantoue, à Rome ou à Amsterdam. En 1739, il revient à Venise, mais l'absence de succès qu'il y rencontre désormais le fait repartir sur les routes, en Autriche, où il meurt de maladie. Vivaldi a été un compositeur prolifique. Son œuvre instrumentale comporte 456 concertos (223 concertos pour violon et orchestre, 22 pour deux violons, 27 pour violoncelle, 39 pour basson, 13 pour hautbois et d'autres concertos pour la viole d'amour, le luth, le théorbe, la mandoline, la flûte piccolo) et 73 sonates. Vivaldi a également composé de nombreuses œuvres chorales (16 grands motets pour solistes, chœur et orchestre, 28 motets à une ou deux voix, 3 oratorios). Parmi ses œuvres religieuses les plus connues figurent le *Stabat Mater* et l'oratorio *Juditha Triumphans*. Il est également auteur d'œuvres profanes (30 cantates profanes, plusieurs centaines d'airs d'airs et de sérénades, et 47 opéras).

Le concerto grosso en la mineur pour deux violons et orchestres, composé en 1715, appartient à l'*Estro Armonico*, série de douze concertos pour un, deux ou quatre violons et orchestre, dédiés au prince de Florence Ferdinand III de Médicis. Il s'agit de l'œuvre concertante la plus célèbre de Vivaldi après *Les Quatre Saisons*, celle qui surtout le fit connaître en Europe. Le premier mouvement du concerto possède la structure rigoureuse typique d'un mouvement de concerto grosso du baroque tardif. La ritournelle assez longue d'ouverture se transforme en quatre séquences séparées : thème principal, séquence, cadence 1 et cadence 2. Après que le violon soliste est entré, l'orchestre s'interrompt avec l'une ou l'autre de ces séquences, ou plusieurs à la fois, jusqu'à ce qu'elles soient toutes représentées à la fin du mouvement. Les sections solistes ont des similarités entre elles. Cependant, plusieurs des ritournelles et des sections solistes arrivent dans des tonalités différentes, ce qui donne à la pièce son intérêt.

### 4.3 LA fugue

Existant depuis le Moyen-Age, développée par les compositeurs de la Renaissance et systématisée par les compositeurs baroques, la fugue (*fuga*, fuir) est l'un des aboutissements les plus impressionnants et les plus caractéristiques de la musique baroque et même de la culture baroque. Une fugue est une forme d'écriture contrapuntique exploitant le principe de l'imitation et qui consiste à répéter, par une voix, un fragment mélodique exécuté préalablement par une autre voix. La fugue commence par l'ex-

position d'un thème, dit "sujet", suivi ce que l'on appelle la "réponse", qui n'est autre que le sujet répété au ton de la dominante (ou de la sous-dominante) par une autre voix. Cette réponse est accompagnée par la première, qui expose alors ce que l'on appelle le "contre-sujet". Lorsque les trois ou quatre voix ont exposé le thème, survient alors, après des "divertissements", le développement. Tous les procédés d'écriture sont alors mis à contribution pour utiliser, voire déformer, le sujet ou le contre-sujet : variations, ornements, "minorisation" ou "majoration". Cette partie de la fugue permet une plus grande liberté apparente. La cadence finale approchant, sont souvent utilisées ce que l'on appelle des "strettes", autrement dit des canons où le sujet se chevauche lui-même. Une cadence plagale ou une tierce picarde achèvent souvent la fugue.

#### Bach, L'Art de la fugue, contrepoint 4

L'Art de la fugue (*Die Kunst der Fuge*) est une œuvre inachevée de Bach écrite entre 1740 et 1750. Considérée comme le testament du compositeur, l'œuvre représente l'apogée du style contrapuntique, l'un des plus grands aboutissements jamais réalisés en musique occidentale et une source d'inspiration pour les successeurs de Bach. Écrite officiellement pour le clavecin, elle a sûrement été conçue comme un exercice intellectuel sur le contrepoint et n'est donc pas forcément destinée à être jouée.

### 4.4 Les suites de danse

La musique à danser était extrêmement populaire à l'époque baroque. Elle a inspiré les plus grands compositeurs. L'usage était de regrouper plusieurs danses dans un genre dénommé suite. Les compositeurs composaient d'ordinaire des danses stylisées, il s'agit donc d'une musique destinée à être écoutée davantage qu'à être dansée. Les suites étaient écrites pour orchestre, musique de chambre ou même pour des instruments solistes comme le clavecin ou le luth. Toutes les danses d'une suite sont écrites dans la même clef et la dernière d'entre elles est presque toujours une gigue. Ce qui distingue les différentes danses sont les figures associées aux pas de danse, la mesure, le tempo et certains attributs rythmiques.

Même si le nombre, le type et l'agencement des danses dans une suite varient largement, la forme des danses individuelles est standardisée, elle s'applique à tous les types de danse. Une danse baroque est une danse binaire : elle se compose de deux sections répétées (aa bb). Chacune d'entre elle se termine par une forte cadence qui aboutit à un arrêt total, après lequel la section est immédiatement répétée. Les deux sections incluent des motifs, des cadences et des détails musicaux identiques, ce qui donne une puissante sensation de symétrie, même si d'ordinaire b est plus long que a. La forme de la danse baroque est donc aa bb, c'est une forme binaire.

Une suite de danse débute par un préambule appelé "ouverture à la française". L'ouverture est un terme générique pour désigner n'importe quelle pièce de musique qui introduit une pièce, un opéra ou un ballet. L'ouverture à la française est une pièce développée par l'orchestre de Louis XIV et destinée à symboliser la pompe et la majesté de la cour. Elle consiste en deux sections très contrastées, une section A et une section B arrangées en un canevas ABA', où A' présente quelques variantes de A. La section A, lente, est typiquement française, par son rythme, les gammes et les accents qui lui donnent un caractère majestueux, pompeux. La section B, plus rapide, est une polyphonie imitative, parfois une amorce de fugue. Même après que l'ouverture à la française est passée de mode, sa tradition se perpétue hors de France et reste associée aux fastes royaux.

#### Haendel, Music for the Royal Fireworks

L'œuvre, qui date de 1749, a été commandée par le roi Georges II à Haendel, alors compositeur officiel de la cour, afin de commémorer la paix d'Aix la Chapelle (1748). Les combats avaient duré dix ans et Georges II, qui s'était personnellement beaucoup impliqué, espérait exploiter l'issue des hostilités à des fins de pro-

## 1. LA musique baroque (1600-1750)

pagande. Les projets de festivités (de somptueux feux d'artifice sur fond musical) furent établis à l'avance. George II et Haendel avaient tous deux des idées bien arrêtées sur les réjouissances, ce qui ne facilita pas leur organisation. Avec un orchestre de plus de 100 musiciens et près de 12 000 spectateurs, la répétition générale fut un événement et provoqua un embouteillage magistral.

La partition s'organise autour de 24 hautbois, 12 bassons, 9 contrebasses, 9 cors et 3 paires de timbales. Même si l'on ajoute des tambours plats, nous sommes loin de reconstituer l'orchestre qui créa ce morceau. Haendel a dû très probablement intégrer des violons dans l'orchestre pour parvenir au compte. La pièce utilise des éléments baroques traditionnels : airs de sonnerie de chasse, contraste entre des petits groupes d'instruments (*concertino*) et d'autres sections exposées par l'orchestre dans son entier (*tutti*).

L'œuvre est une somptueuse suite. L'ouverture de style français combine une lente et majestueuse introduction avec un allegro fugué. On retrouve ici le rythme impérieux des musiques baroques destinées à accompagner les parades équestres ou les exercices militaires. Le caractère grandiose du début s'exprime en de solennelles notes soutenues, jouées par tout l'orchestre. Puis la musique se divise en une série d'appels et de réponses entre les diverses sections de l'orchestre.

L'humeur change sensiblement avec l'arrivée d'une danse enlevée, la Bourrée, qui contraste avec l'esprit militaire de la suite. Les hautbois se manifestent avec enthousiasme et le ton jovial de la danse folklorique colore le reste du morceau.

Fluide pièce d'ambiance, la Paix constitue le centre symbolique de la suite et rappelle l'événement qu'elle commémore. La voix solennelle des hautbois trouve écho dans les cors, qui font naître tous ensembles une image pastorale évocatrice de sérénité.

Après la Paix vient la Réjouissance. À un exubérant allégo joué par des trompettes, certains bois et cordes, répond la joie des cors et de la section des bois. Les tambours plats enrichissent la texture et semblent annoncer le vacarme et les couleurs du feu d'artifice.

Les deux menuets sont beaucoup plus majestueux et les percussions se mettent en avant pour annoncer le caractère militaire de la suite. Le premier menuet est alors interrompu par un autre thème, dans lequel les cordes succèdent aux bois. Reprise par tout l'orchestre avec fermeté, la mélodie initiale nous mène à une conclusion joyeuse et épanouie avant que ne débute le feu d'artifice.

### 5 Petit tour d'horizon : les ostinatos africains

Même si l'on emprunte le terme d'ostinato à la musique baroque italienne, la technique est bien plus ancienne que le XVII<sup>e</sup> siècle et existe tout autour de la planète. Son principe organisationnel est simple : il consiste en un bref fragment musical répété et utilisé comme fondation d'autres mélodies ou d'harmonies plus variées. Les formes musicales construites selon ce principe revêtent une grande variété de formes et de modèles.

Nulle part dans le monde l'ostinato n'est plus important et pratiqué avec une grande richesse de techniques, de genres et d'instruments qu'en Afrique : partout sur ce continent, les formes d'ostinato se multiplient à l'infini.

#### 5.1 Chant de ménestrel

Les traditions d'un chanteur qui s'accompagne tout seul de son instrument sont très anciennes autour de la mer Méditerranée, que l'on songe au David biblique avec sa harpe ou d'Homère chantant l'Illiade et l'Odyssée avec sa lyre. Le chanteur récitant Foday Musa Suso s'accompagne ici d'un instrument à cordes appelé kora. La kora est constituée d'une grosse demi-calebasse de 40 à 60 cm de diamètre, évidée et percée d'un trou de 10 cm de diamètre en guise d'ouïe. Deux autres trous permettent de faire passer le manche à travers la calebasse. Elle est recouverte d'une peau de vache (de bœuf, de cerf ou de daim) parcheminée, maintenue par des clous de tapissier, qui sert de table d'harmonie et dont dépend l'ampleur du son. Le manche long d'environ 1 m 20 à 1 m 40, assure la liaison entre

les principaux éléments vibrants de la kora (cordes et calebasse). Dans sa partie inférieure le manche traverse la calebasse et dans sa partie supérieure il assure la tension des cordes au moyen d'anneaux ou de clefs. Les cordes de la kora reposent sur un grand chevalet en bois, maintenu sur la peau par la seule pression des cordes dont le nombre est généralement de 21 (autrefois en boyaux, aujourd'hui en fil de pêche ou en cordes de harpe). On joue de la kora assis ou debout, l'instrument devant soi, le manche bien en face, à hauteur des yeux, en pinçant les cordes du pouce et de l'index, comme pour une harpe.

### Chant de ménestrel

En Afrique de l'ouest, les chanteurs à la kora appartiennent à la caste des griots, considérée comme étant la dépositaire de la tradition orale et spécialisée soit en histoire du pays et en généalogie, soit en art oratoire, soit en pratique musicale. Foday Musa Suso est né en 1950 en Gambie. C'est un griot, originaire de l'ethnie Mandinka. Suso émigre à Chicago dans les années 1970, où il composera et jouera avec Phillip Glass et le Kronos Quartet et où il fonde le groupe de jazz fusion The Mandingo Griot Society. Ce que l'on écoute ici a été enregistré avant l'exil du chanteur et offre un exemple du genre de chanson que les ménestrels chantaient pour leur patron. Après une courte introduction à la kora, Foday introduit une forme ostinato, jouée avec les pouces dans les cordes graves et accompagnée par une mélodie rapide, jouée avec les index sur les cordes plus aigues.

### 5.2 Polyphonie pygmée

Enregistrés pour la première fois dans les années 1950, les chants des communautés pygmées de Mbuti sont devenues célèbres pour leur polyphonie riche et complexe, l'utilisation de techniques difficiles et fascinantes telles que le yodel, l'ostinato et le hoquet et enfin l'impression de grande liberté dans l'exécution et d'autonomie des participants qui obéissent pourtant à certains principes imperceptibles mais stricts. C'est une musique de structure apparemment libre. Un campement pygmée (en général une quarantaine de personnes) n'a pas de hiérarchie institutionnalisée. L'autorité appartient de fait au plus ancien, et encore pas de manière très affirmée. De même, en musique, on retrouve cette liberté, sans la classique répartition entre leader et chœur se répondant et divisant le chant en cycles bien déterminés. Ici, au contraire, le rôle de l'éventuel leader est de lancer le chant et de l'animer, voire de le faire cesser. Il ne sera pas le soliste au sens où nous l'entendons ; chacun a la liberté d'improviser en solo, de monter au premier plan, en respectant bien entendu les contraintes métriques, mélodiques et rythmiques du chant. La polyphonie est complexe, elle ressemble à des entrelacs de voix qui se croisent, se superposent sur un tempo donné, créant une structure où chaque ligne mélodique peut se développer indépendamment des autres. L'ensemble est construit sur les répétitions, sans cesse variées et enrichies, d'un même motif de base. Ces voix qui se superposent, jusqu'à dissimuler les points de reprise du motif de base, donnent l'impression d'une évolution sans fin. Le complexité rythmique et les règles de la polyphonie évoquent certaines formes savantes de musique européenne à l'époque baroque.

### Polyphonie pygmée

Cette chanson de chasse a été enregistrée au milieu des années 1950 par Colin Turnbull, un anthropologue britannique qui a été parmi les premiers à étudier les pygmées. Deux exclamations du chœur dans son ensemble annoncent le début d'un chant décrivant la bravoure et l'audace d'une chasse à l'éléphant. Deux chanteurs alternent des phrases mélodiques pendant que le reste des chanteurs chante doucement une mélodie indistincte et répétitive. Puis les motifs d'une mélodie individuelle et d'un ostinato polyphonique apparaissent. L'ostinato du chœur se forme pleinement et distinctement, pour continuer derrière les deux solistes jusqu'à la fin du morceau. Le chant est accompagné très simplement par deux bâtons frottés l'un contre l'autre destinés à marquer la mesure. Les Mbuti emploient rarement des instruments plus élaborés dans leur chant, même si, dans d'autres contextes, ils jouent des tambours et des flûtes.