

L'Italie du XVI° et du début du XVII° siècle
Histoire du madrigal
Naissance de l'opéra et de l'oratorio



Page de garde, de g. à dr. et de haut en bas :

- **Isabelle D'ESTE** (1474 – 1539), formée jeune fille à la cour de Ferrare, épousa en 1490 François II de Mantoue, ville où elle fut accueillie et adoptée avec enthousiasme. Elle favorisa le développement artistique de Mantoue d'une manière décisive, et s'acquitta également de missions politiques délicates. Elle devint la référence en matière d'élégance et de raffinement. Dans son 'studioletto', elle était le mécène d'une cour d'hommes de lettres, musiciens et peintres dont **Andrea MANTEGNA** (1431-1506) qui fut un des foyers de l'humanisme de la Renaissance.
- **Giovanni BARDI** comte de Vernio (1534 - 1612) fut un écrivain, compositeur et critique d'art italien de la Renaissance, promoteur et protecteur de la 'Camerata fiorentina' à laquelle on donna son nom : 'Camerata Bardi'. Il s'est illustré comme mécène dans une approche multidisciplinaire visant à retrouver l'esprit de l'art antique, et notamment de la tragédie. Ainsi fut promu le style du 'recitar cantando' qui conduisit au premier opéra de l'histoire de la musique, la 'Dafne' de Jacopo **PERI** et en 1600 au premier opéra conservé, l' 'Euridice' du même **PERI**, donné aux noces d'Henri IV de France et de Catherine de Médicis (voir Annexe 6).
- **Cipriano DE RORE** (1515-1565) occupa divers postes prestigieux en Italie. Il est l'archétype du franco-flamand parfaitement italianisé, ayant assimilé à la fois le génie de la langue et des aspirations musicales de la péninsule. Il sut s'imposer comme l'un des plus grands madrigalistes et chefs de file de l'évolution du madrigal. Il est en particulier l'auteur du très célèbre ' ancor che col partire'. Son œuvre religieuse est également de grande qualité.
- **Claudio MONTEVERDI** fut sinon l'inventeur du moins le compositeur de génie qui imposa la 'seconda prattica', écrivant des œuvres de génie pour voix soliste (ou ensembles de voix) et basse continue, sans pour autant y introduire un quelconque académisme ni se couper inutilement des glorieuses traditions de l'art franco-flamands quand elles servaient la cause de sa musique. Longuement étudié ici, objet d'un fascicule dédié disponible à travers le site Internet du 'Festival de Comminges' où il fut à l'honneur lors de sa 40^e édition en 2015, il fut l'un des grands novateurs de la musique savante occidentale.



Le célèbre 'Lamento d'Arianna', seule page qui nous reste de l'opéra éponyme de Monteverdi (1608), détruit lors de l'incendie du palais de Mantoue en 1628 par les troupes du Saint-Empire romain germanique. Le succès de cet air 'qui fit pleurer les dames' provoqua immédiatement une large diffusion qui le sauva de la perte. On notera la subtilité de l'utilisation des 6^e et 7^e degrés mobiles, le la mineur initial et la cadence résolument tonale en ré mineur. Monteverdi réadapta cet air d'une part en madrigal (livre VI), d'autre part dans ses 'Selva Morale e Spirituale' avec des paroles religieuses ('pianti della madonna').

SOMMAIRE

1 - LE MADRIGAL ITALIEN AU XVI^e ET AU DEBUT DU XVII^e SIECLE	6
1.1 – Préambule	6
1.2 – Aux origines : la ‘frottola’ et les genres apparentés.	7
1.3 - L’ ‘aristocratisation’ de la ‘frottola’	8
1.4 – Les débuts du madrigal	8
1.4.1 – Le premier livre de madrigaux et ses suites	8
1.4.2 – Italianisation et spécificité.....	8
1.5– L’âge d’or du madrigal : autour de Cipriano de Rore	9
1.5.1 – Cipriano de Rore	9
1.5.2 – Nicola Vincentino.....	9
1.5.3 -Luzzasco Luzzaschi	9
1.5.5 - Giaches de Wert	10
1.6 – L’âge d’or du madrigal : Luca Marenzio, ‘ <i>il piu dolce cigno d’Italia</i> ’	10
1.7 – Quelques regards latéraux	11
1.7.1. Palestrina.....	11
1.7.2 – Roland de Lassus	11
1.7.3 – Philippe de Monte	11
1.8 – Monteverdi « maître d’humanité » et la révolution de la ‘ <i>seconda prattica</i> ’	12
1.9 – Les contemporains de Monteverdi, dont deux compositeurs remarquables.....	13
1.9.1 – Le futur immédiat	13
1.9.2 – Sigismondo d’India	14
1.9.3 – Carlo Gesualdo	14
2 – NAISSANCE de l’OPERA. PREMIERS CHEFS d’ŒUVRE	16
2.1 –Généralités sur la naissance de l’opéra	16
2.1.1 – L’intermezzo	16
2.1.2 – Le laboratoire de la ‘ <i>Camerata Bardi</i> ’	16
2.2 – La ‘ <i>Pellegrina</i> ’	16
2.3 – La ‘ <i>Dafne</i> ’ de Peri (et Corsi) et l’ ‘ <i>Euridice</i> ’ de Peri (et Caccini)	17
2.3.1 - Dafne	17
2.3.2 - Euridice.....	17
2.4 – L’Orfeo de Monteverdi.....	18
2.4.1 – Un temps de latence chez Monteverdi	18
2.4.2 - Les circonstances de la création de l’Orfeo.....	18
2.4.3 – Les caractéristiques majeures prodigieusement novatrices de l’Orfeo	19
2.5 – L’opéra à Rome au début du XVII ^e siècle	22
2.6 – L’opéra à Venise au début du XVII ^e siècle	22
2.6.1 – Monteverdi de Crémone à Venise : Un répertoire perdu sans retour.	22
2.6.2 – L’opéra à Venise. Le rôle multiple de Monteverdi.	23

2.7. Les deux ultimes opéras de Monteverdi à Venise.....	25
2.7.1 - 'Il ritorno d'Ulisse in patria'	25
2.7.2 - 'L'incoronazione di Poppea'	25
3 – NAISSANCE de l'ORATORIO. PREMIERS CHEFS d'OEUVRE.....	27
3.1 – La 'RAPPRESENTAZIONE' de ANIMA et di CORPO' de CAVALIERI.....	27
3.2 – CARISSIMI (1605-1674)	28
3.2.1 – Le compositeur	28
3.2.2 – ORATORIOS : Style, effectifs (et notamment les chœurs).....	28
3.2.3 - Conclusion	29
3.3 – Comment l'oratorio passa à la postérité.....	29
BIBLIOGRAPHIE	31
ANALYSE RAISONNEE de l'ORFEO	35
TOCCATA.....	35
PROLOGUE ET ACTE 1	35
ACTE 2	37
ACTE 3	38
ACTE 4	41
ACTE 5	43
CONCLUSION : SYMETRIES, POINTS CULMINANTS.	43
ANNEXE 2 – BREF SYNOPSIS de « IL RITORNO d'ULISSE in PATRIA »	47
PROLOGUE	47
ACTE 1	47
ACTE 2	47
ACTE 3	47
ANNEXE 3 – BREF SYNOPSIS de « L'INCORONAZIONE di POPPEA»	49
PROLOGUE	49
ACTE 1	49
ACTE 2	49
ACTE 3	50
ANNEXE 4 – BREF SYNOPSIS de TROIS ORATORIOS de CARISSIMI	53
JEPHTE.....	53
JUDICIO SALOMONIS.....	53
JONAS.....	54
REMARQUE	54
ANNEXE 5 - La QUESTION du CHROMATISME en ITALIE au XVI° SIECLE.	55
ANNEXE 6 - La 'CAMERATA BARDI'	57
Les fondements théoriques	57
Quelques-uns des principaux membres.	58
Héritage et postérité.....	59
ANNEXE 7 – PREFACE du VIII° LIVRE de MADRIGAUX de MONTEVERDI.....	61

**PROLOGO
LA TRAGEDIA.**

O che d'alti sospir vega e di pianti Spantordi
 doglia hor di minacce il volto Fei negli ampo et atri il popol folto scolo et di pira vol
 et e fembiano. Ritornello Ricomincia l'Aria medesima su le parole soprano.

Prologue de l' *'Euridice'* de **Jacopo PERI** (1561 – 1633), le premier opéra qui nous soit parvenu (1600).

« Jadis musiciens et poètes et sages
Furent mesmes auteurs ; mais la suite des âges,
Par le temps qui tout change, a separé les troys.
Pussions nous d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siècle amener la coustume abolie. »

Antoine du Baïf à Guillaume Costeley

1 - LE MADRIGAL ITALIEN AU XVI^o ET AU DEBUT DU XVII^o SIECLE

1.1 – Préambule

A la fin du Moyen-âge, la situation est a priori simple. L'art musical 'savant' est presque entièrement religieux, et dominé par les constructions complexes des maîtres et '*maestri di capelle*' de l'Ecole franco-flamande, qui avaient essaimé dans toute l'Europe grâce notamment au soutien massif du luxueux et prestigieux Duché de Bourgogne au XV^o Siècle¹. A l'effondrement de celui-ci (mort de Charles le téméraire le 5 janvier 1477), cette école était réellement devenue européenne. Les Maîtres venus d'Europe du nord avaient une primauté incontestée et avaient créé une authentique musique européenne² avec des écoles nationales, régionales et locales selon leur style complexe et rigoureux tendant vers l'« *ars perfecta* ». Il en allait de même dans tous les arts. Il faut y voir plus que l'« académisme pompier » de notre seconde moitié du XIX^o siècle qui vouait aux gémonies les Monet, Mallarmé ou Debussy. C'était un mode de pensée propre au Moyen-âge que de tendre vers un idéal abstrait de perfection, ce qui doit être la tâche de tout artiste.

Partie de l' '*ars antiqua*' puis de l' '*ars nova*' et de l' '*école de Notre-Dame*', la musique savante de l'école franco-flamande avait donc peu ou prou conquis toute l'Europe au XV^o siècle, Compositeurs et '*maestri di capelle*' sillonnant l'Europe et se fixant çà et là, temporairement ou définitivement, lui avalent donné ses lettres de noblesse, au premier rang desquelles il faut placer **Josquin Desprez** (1440-1521). Il faut dire que ces musiques, essentiellement religieuses, ne connaissaient guère de concurrence, si ce n'est (1) le chant grégorien et les modestes polyphonies que les chœurs se transmettaient essentiellement par tradition orale, parfois notées dans des manuscrits conservés par les chapitres et exceptionnellement collectées dans des codex richement reliés et enluminés, et (2) en Italie la tradition initiée par un maître majeur italien de l' '*ars nova*', **Francesco Landini** (ca 1335 – 1397) et des compositeurs de l' '*ars subtilior*', tels **Matteo da Perugia**, actif au tout début du XV^o siècle, et **Zaccaria da Teramo** (ca 1350 – ca 1413). Il faut du reste reconnaître qu'il s'agit là d'une branche latérale nationale de l'école franco-flamande plus que d'une concurrence à proprement parler.

Les compositeurs de l' '*Ars Nova*', les fondateurs et les plus hauts créateurs de l'école flamande avant le XVI^o siècle ont du reste eu de très nombreux contacts avec l'Italie. **Guillaume de Machaut** (ca 1300 – 1377) séjourna en Italie, **Guillaume Dufay** (ca 1400 – 1474) également. A l'occasion de la consécration du '*duomo*' de Florence, ce dernier composa le motet '*Nuper rosarum flores*' dont l'architecture présenterait des correspondances avec celle de la coupole de **Brunelleschi**.

Or, voilà que sous le ciel italien un genre humble et populaire, la modeste '*frottola*' et quelques genres similaires connurent un succès foudroyant tout au long du XV^o siècle et au début du XVI^o, au point que le célèbre éditeur vénitien **Petrucchi**³ en publia un premier recueil en 1504, suivi de dix autres jusqu'en 1514. Or, le peuple n'a pas besoin de recueils de '*frottole*' qui est un art de l'improvisation. Bien au contraire, certains musicologues (*Tellart, 2004*) estiment que ce processus de fixation par l'édition de cette forme essentiellement improvisée contribua à sa disparition dans sa nature originelle. C'est donc que les classes supérieures – bourgeois aisés, aristocrates –

¹ Notamment **Philippe le Bon** (1396 - 1467).

² Cette authentique Europe musicale ne résistera pas à la fracture de la Réforme et de la Contre-réforme, aux guerres de religions et notamment à l'horrible guerre de Trente ans (1618-1648), '*premier génocide européen*'.

³ **Ottaviano Petrucci** s'était rendu célèbre dès 1501 en publiant à Venise l' '*Odhecaton*', une anthologie de chansons profanes de grande importance à la fois dans l'histoire de l'imprimerie musicale en général et dans la diffusion de la musique de l'école franco-flamande en particulier : il s'agit du premier ouvrage imprimé comprenant de la musique polyphonique.

s'intéressaient aux possibilités nouvelles que proposait ce modeste art populaire, tant par son usage de textes en langue vernaculaire que par son écriture harmonique simple – d'où cette demande éditoriale. Il faut à l'évidence y voir la recherche d'une alternative voire d'une future et hypothétique synthèse au sévère art franco-flamand, en langue vernaculaire poétique. Il y eut, à l'évidence, une dialectique de la synthèse et de l'opposition.. Un acteur important, ecclésiastique lettré réputé, favorisa cette démarche : le cardinal **Pietro Bembo** (1470 – 1547), secrétaire du Pape **Léon X**, grand connaisseur à la fois d'art antique (notamment spécialiste de **Cicéron**) et de traditions populaires italiennes (*Bembo, 1525*). Soucieux d'une synthèse pétrie d'esprit humaniste, de l'idéal de résurrection de l'art antique où la musique était supposée mieux traduire les sentiments du texte en une sorte d'art total, il se fit l'avocat influent d'une synergie naissante dans l'élite intellectuelle de son temps.

Cependant, très tôt, au tournant du siècle, d'aristocrates mécènes tels **Laurent le Magnifique** à Florence et **Isabelle d'Este** à Mantoue (voir plus bas) s'intéressèrent au genre et à la musique en langue vernaculaire et s'efforcèrent de les promouvoir et les faire évoluer vers un plus grand raffinement. Il y a évidemment symbiose étropite entre cet intérêt des cours princières et le travail éditorial de Petrucci.

Le processus mérite qu'on s'y arrête. Comment l'humble '*frottola*' populaire a-t-elle pu rejoindre la hautaine complexité de l'art musical franco-flamand - que ce soit par osmose ou par choc frontal, alors qu'il y avait là deux mondes que tout portait à s'ignorer ? Comment, dans les premières décennies du XVI^e siècle, cette rencontre a-t-elle pu engendrer le madrigal, qui constitua le signal identitaire de l'élite cultivée de tout un peuple, des bourgeois et notables aux chanteurs professionnels des cours princières et leurs maîtres? La force du madrigal naissant fut d'allier dans un creuset national (1) le savoir-faire technique de l'écriture musicale à quatre voix propre à l'école franco-flamande, (2) la sensibilité aux mots, images et '*affects*' de musiciens italiens ou ayant assimilé le génie de la langue et de l'expression nationale, prompts à convoquer les plus grands auteurs italiens – tel Pétrarque - et (3) une relative facilité d'exécution le mettant à la portée d'amateurs éclairés. Mais il y a bien plus : comment ce madrigal, géographiquement, temporellement et sociologiquement circonscrit, devint-il « *une des aventures fondatrices de la musique occidentale* » (*Tellart, 2004*) ?

1.2 – Aux origines : la '*frottola*' et les genres apparentés.

La tradition des '*cantastorie*' a été vivace en Italie de toute éternité. Encore aujourd'hui, on ne trouve des traces, particulièrement en Sicile. Après la grande floraison littéraire du XIV^e siècle – le '*trecento*' – on aurait tort de considérer le XV^e siècle comme un désert culturel. Les deux genres de musique populaire sur texte poétique le plus pratiqués – voisins quant à leurs principes étaient la '*frottola*' et genres dérivés et le '*strombotto*', a priori plus mélancolique.⁴

L'esprit des deux genres était extrêmement proche. La musique ne recherchait pas la traduction littérale des mots, mais la création d'une certaine ambiance qui enveloppait le texte littéraire d'une sorte d''aura' musicale, sorte de 'bel canto' populaire primitif. La texture était à trois ou (moins souvent) quatre voix généralement plutôt homorythmiques (le genre à trois voix tendit à disparaître à la fin du XV^e siècle⁵). Cette homorythmie tendait à mettre l'accent sur l'harmonie et ne fut pas complètement étrangère à la conversion progressive du modal en tonal. Bien souvent, seule la partie supérieure était chantée, de manière improvisée, cependant que les voix inférieures étaient confiées aux instruments : luths, violes. C'était la qualité de la musicalité de leur improvisation, non l'illustration du texte, qui faisait la réputation des '*cantastorie*'. Leur concert le long des rues et des places, particulièrement à Venise, faisaient intégralement partie du charme italien. Quelques noms de '*frottolistes*' sont restés jusqu'à nous, par nature sans leurs œuvres improvisées.

Les textes utilisés ont parfois fait l'objet de mépris ou sarcasmes. On les désignait sous le vocable '*poesia per la musica*', à laquelle on ne demandait guère plus que d'être un prétexte au déploiement de l'art improvisé des '*cantastorie*'. Certes, ce n'était pas la poésie de **Dante** ou de **Pétrarque**. Mais ces textes avaient une certaine valeur poétique, véhiculaient généralement une émotion plutôt élégiaque et pastorale, d'une sentimentalité sans mièvrerie, encore que le genre plus leste ne soit pas complètement absent.

⁴ Avec toutes les précautions qu'impose ce type de comparaison, l'équivalent populaire religieux était les '*laudi*' ou laudes, propagées de village en village par des confréries de '*laudesi*'. *Mutatis mutandis*, elles connurent une évolution quelque peu semblable à la '*frottola*', pour des raisons similaires. Un compositeur comme **Tromboncino** (ca 1470 – ca 1535), encouragé par **Isabelle d'Este**, a laissé de nombreuses '*laudi*' et '*frottole*', ainsi que des œuvres plus ambitieuses comme sa musique pour l'Office des Ténèbres que l'on trouve dans les deux cahiers édités par **Petrucci** en 1508. Les laudes étaient la seule musique tolérée durant la dictature théocratique de **Savonarole** à Florence à la fin du XV^e siècle.

⁵ Plus précisément, un compositeur comme **Tromboncino**, fort prisé de l'éditeur Petrucci (voir ci-dessus), précisait – et nous en avons des exemples – qu'il écrivait à quatre parties pour les voix mais supprimait une voix – généralement la voix d'alto- lorsqu'il réduisait ses '*frottole*' pour voix soliste avec accompagnement de luth.

1.3 - L' 'aristocratisation' de la 'frottola'.

Nous avons évoqué la manière dont l'art médiéval tendait vers une sorte d'idéal commun abstrait, l' 'ars perfecta'. Au contraire, l'humanisme de la Renaissance se centra sur l'individu et l'expression de ses sentiments et ses passions, ce qui supposait l'individualisme de l'art et l'absence d'une telle référence abstraite commune dont il convenait de s'approcher au plus près. La 'frottola' répondait dans une certaine mesure à cet idéal. Les cours princières et aristocratiques encouragèrent l'adoption d'un art en langue vernaculaire qui en soit inspiré tout en étant l'expression de leurs propres valeurs artistiques. Il faut souligner l'influence considérable de certains cercles intellectuels, comme ceux que rassemblés par **Laurent le Magnifique** (1449 - 1494) à Florence ou **Isabelle d'Este** (1474 – 1539) à Ferrare – villes que nous retrouverons avec des fortunes diverses par la suite du document. L'activité d'un lettré tel que le cardinal **Bembo** (1470 – 1547) contribua au développement de cet art aristocratique en langue vernaculaire.

Cette aristocratisation de la 'frottola' et sa disparition progressive du répertoire populaire sous la forme qu'elle revêtait au tournant du siècle donna progressivement naissance à un genre qui évolua vers son âge d'or avec pléthore d'excellents compositeurs, le madrigal. Celui-ci, en évoluant lui-même après son âge classique dont la figure principale fut **Marenzio**, donna naissance à une révolution majeure de la musique occidentale savante, la 'nuova prattica', dont le héros fut **Monteverdi**.

1.4 – Les débuts du madrigal

Le début du siècle est nettement influencé par les compositeurs flamands, les italiens se mettant progressivement à l'unisson. Les premiers madrigalistes importants sont **Arcadelt** (1507-1568), **Verdelot** (1480/85-1530-52), **Festa** (1485/90-1545), **Cortecchia** (1502-1571), **Willaert** (ca. 1490-1562).

1.4.1 – Le premier livre de madrigaux et ses suites

Le premier livre collectif de madrigaux fut édité à Rome en 1530. Celui-ci ne marque pas une rupture franche par rapport à la tradition de la *frottola*, en dépit d'une certaine consolidation de son écriture sous une discrète influence franco-flamande - et surtout d'une ouverture à une future synthèse stylistique. Il se caractérise principalement par le choix de textes littéraires de grandes qualités : **Dante**, **Boccace**, **Pétrarque**, **l'Arioste** (mis en musique de son vivant, dès 1517). Les compositeurs en sont **Arcadelt** et **Festa**⁶. Ceci montre que franco-flamands et italiens s'étaient rassemblés autour d'un projet commun, qui se présentait plutôt comme une ambition littéraire sur fonds musical de qualité, encore proche de l'art populaire italien.

Dès 1537, la synthèse avec l'art franco-flamand s'affirme : **Jacques Arcadelt**⁷ et **Adrian Willaert**⁸ éditent chacun leur recueil, suivi de nombreux autres. **Arcadelt** apporte une certaine sensibilité transalpine et un véritable sens de la langue, comme le montre en particulier le très grand succès de son madrigal '*il bianco e dolce cigno*'. **Willaert** apporta un esprit moderniste au madrigal, et notamment le langage chromatique et dissonant dérivé du style franco-flamand.

1.4.2 – Italianisation et spécificité

La tendance qui se confirme alors est celle d'un italianisme nettement affirmé, avec une plus grande sensibilité aux images du texte et aux affects qu'il exprime. Le genre se détache ainsi progressivement de la '*frottola*'. Deux représentants de cette époque de transition cruciale sont **Cortecchia** (1502-1571), qui apporta le sens du geste

⁶ **Costanzo Festa** était un musicien italien fort réputé et édité à son époque et longtemps après sa mort. Talent universel ; Il était rompu aux subtilités de l'art franco-flamand mais savait pratiquer et manier le genre de la *frottola* en le transfigurant, d'où son importance dans la transition de celle-ci au madrigal. Il fait l'essentiel de sa carrière à la Chapelle Sixtine, où il entra vers 1517. Ses œuvres étaient parfois confondues avec celles de son **prédécesseur Josquin Desprez**, ce qui démontre leur qualité. On retrouve des traces d'exécution de son '*Te Deum*' jusqu'en 1816 ! Il écrivit notamment de belles '*Lamentations*' et des versets de *Magnificat*. Auparavant, il avait brièvement fait carrière en France à la cour de Louis XII, où il subit l'influence de **Jean Mouton** et y écrivit au moins deux chefs d'œuvre : le motet funèbre '*Quid dabit oculis*' à l'occasion du décès d'Anne de Bretagne en 1514 et le motet '*Super flumina Babylonis*' à l'occasion du décès de son époux, le roi Louis XII en 1515.

⁷ (Tellart, 2004) écrit de lui : « [son] fameux '*Il bianco e dolce cigno*' [...] résume bien, à lui tout seul, la manière à la fois charmante et sensible de cette période initiale »

⁸ **Willaert** reste avant tout le compositeur de génie qui sut reconnaître dans l'architecture de saint Marc de Venise un lieu idéal pour tenter des expériences musicales nouvelles. Il expérimenta et pratiqua l'art polyphonique polychoral avec accompagnement d'instruments : une musique qui cherchait son lieu avait rencontré un lieu qui cherchait sa musique. Il mit au point les '*cori spezzati*', sorte de chœurs antiphonaux avec tuilage et superposition conclusive. Il travailla avec Jacques de Mantoue (dans certaines compositions, chacun composait un chœur !). **Andrea et Giovanni Gabrieli** s'inscrivent dans la continuité de ce génie.

dramatique en gestation à la cours des **Medicis**⁹, et son élève **Animuccia** (ca 1500 – 1571) au riche mélodisme expressif. Au tournant du demi-siècle, le madrigal s'était complètement éloigné de la 'frottola' par l'union du verbe et de la musique et une théâtralité latente. Un certain élitisme de son public succède au caractère populaire de cette dernière. L'étape du premier madrigal est pleinement franchie. Il s'apprête à devenir, selon le mot de l'époque, 'pittura delle orecchie'. Et, comme le note fort pertinemment (Tellart, 2004), « la musique profane connaît, à travers lui, une véritable promotion sociale [...] qui, auparavant, était l'apanage du répertoire d'église ». Dès lors, le madrigal connut un développement foisonnant, dont toute tentative de classement est forcément réductrice. Essayons cependant d'y repérer quelques lignes de force.

1.5– L'âge d'or du madrigal : autour de Cipriano de Rore

Le début de l'âge d'or du madrigal est marqué par des personnalités très diverses, dont certaines se situent dans une ligne relativement traditionnelle, mais dont beaucoup se prévalent d'idées et d'expérimentations nouvelles, auxquelles l'expressivité requise par le madrigal offre un terrain d'expérimentation et de réalisation particulièrement propice. De cette foule de talents émergent quelques personnalités, dont **Cipriano de Rore** est certainement le représentant le plus éminent et le plus influent, ouvrant la voie au madrigaliste par excellence que fut **Luca Marenzio** (§ 1.6) et, par-delà ce dernier, à la révolution monteverdienne.

1.5.1 – Cipriano de Rore

Cipriano de Rore (1515-1565) était élève de **Willaert**, auquel il succéda de manière éphémère comme 'maestro di capella' de St Marc de Venise. Il occupa ainsi divers postes prestigieux en Italie. Il est l'archétype du franco-flamand parfaitement italianisé, ayant assimilé à la fois le génie de la langue et des aspirations musicales de la péninsule. Il sut s'imposer comme chef de file de l'évolution du madrigal après la première période que nous venons d'évoquer, Il en maîtrisait le style moderne alliant poésie et liberté de la forme au sein d'une écriture polyphonique particulièrement souple, en véritable « orfèvre des mots » (Tellart, 2004), cette préoccupation au centre de l'art madrigalesque. Il laissa près de 200 madrigaux à 3, 4 et 5 voix. Il illustra les plus grands auteurs classiques italiens comme **Pétrarque**, avec une prédilection pour le style noble et le dramatique. Il sut s'affranchir des contraintes de la modalité postmédiévale et accueillit sans systématisme le chromatisme de certains de ses contemporains (tel **Vincentino** – voir ci-dessous §1.5.2 et l'Annexe 5). Surnommé 'Il divino', tous ses livres de madrigaux furent édités et connurent un grand succès. L'un d'eux, 'anchor che col partire' fut extrêmement célèbre, objet d'innombrables adaptations et parodies. Il est incontestablement l'un des très grands noms de l'art madrigalesque.

1.5.2 – Nicola Vincentino

Egalement élève de **Willaert**, **Nicola Vincentino** (1511-1576) est surtout connu comme théoricien, auteur de 'L'Antica musica ridotta alla moderna prattica' (1555) et défenseur du genre chromatique et enharmonique (voir Annexe 5). Il construisit l' 'archicembalo', clavecin à six claviers permettant de distinguer dièses et bémols. Il écrivit cinq livres de madrigaux, dont le premier et le dernier nous sont parvenus. Son écriture chromatique contribua à libérer l'écriture musicale de l'influence des anciens modes et il influença bien des compositeurs, dont **Cipriano de Rore**.

1.5.3 -Luzzasco Luzzaschi

Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) était élève de **Cipriano de Rore** et fut le professeur de **Frescobaldi** (1583-1643). Il fit toute sa carrière au service des **Este** de Ferrare. Il écrivit sept livres de madrigaux à 5 voix dans l'esprit d'expérimentation caractéristique de l'école ferraraise. Il fit notamment un usage intensif du chromatisme au service de l'intensité de l'expression poétique (voir Annexe 5). Champion de la 'musica reservata', il reste célèbre pour ses madrigaux à 1, 2 et 3 voix écrits pour le virtuose 'concerto delle donne di Ferrare' conduit par **Laura Peperara**. Leur profusion ornementale ouvre la voie du madrigal concertant, que développera pleinement **Monteverdi**. Par ailleurs, il rencontra le grand **Carlo Gesualdo**, esprit audacieusement novateur sur le plan harmonique, auquel il apprit à discipliner la forme de ses madrigaux (voir ci-dessous § 1.8.3).

1.5.4 – Marcantonio Ingegneri.

⁹ La musique religieuse de **Cortecchia** suit une tendance similaire *mutatis mutandis*. La lisibilité qu'il introduit, et un certain subjectivisme tout imprégné du sens du texte sacré, fait de lui un précurseur puis un modèle pour l'application des directives de la Contre-Réforme. Ses 'répons pour les leçons des Ténèbres' sont admirables et novateurs de ce point de vue.

Marcantonio Ingegneri (1547-1592) fut principalement un auteur de musique religieuse, mais également un madrigaliste accompli, au métier plutôt conservateur, ayant des affinités évidentes avec Palestrina¹⁰ mais ouvert à un usage rationnel du chromatisme dans l'esprit de **Cipriano de Rore**. On lui doit deux livres à 4 voix, cinq livres à 5 voix et un livre à 6 voix. Il fut le premier formateur du jeune **Monteverdi**.

1.5.5 - Giaches de Wert

Giaches de Wert (1535-1596) subit l'influence décisive de **Cipriano de Rore** qui l'initia à l'art du madrigal expressif et chromatique. Comme lui, il représente le type d'auteur franco-flamand parfaitement italianisé et passé maître dans l'art de l'illustration madrigalesque de la langue, de ses images et de ses '*affetti*'. Il devint '*maestro di capella*' de la cour de Mantoue en 1564, où il ouvrit à **Monteverdi**, engagé d'abord comme violiste, de nouvelles voies modernistes répondant bien à ses propres recherches, et qui le mirent en grande partie sur la voie de la '*seconda prattica*'. On lui doit 11 livres de madrigaux à 5 voix, un à six voix et un à quatre voix.

1.6 – L'âge d'or du madrigal : Luca Marenzio, '*il piu dolce cigno d'Italia*'

Luca Marenzio (1553 -1599), en dépit de son existence relativement brève, peut être considéré comme le 'classique' du madrigal avant la révolution monteverdienne (*Chater, 1981*). Il fit l'essentiel de sa carrière à Rome, à l'exception notable d'un voyage de 1595 à 1598 à la cour du très mélomane Sigismond III de Pologne à Varsovie, voyage qui ruina sa santé.

Il est principalement l'auteur de neuf livres de madrigaux à 5 voix, six livres de madrigaux à 6 voix, cinq livres de villanelle à trois voix et de diverses musiques dont certains intermèdes de '*la Pellegrina*' (voir § 2.2), en partie écrits à double chœur. Ce sont essentiellement les neuf livres de madrigaux à 5 voix qui firent sa renommée : dès le premier, le succès fut considérable.

Luca Marenzio est comme l'aigle qui embrasse d'un coup d'œil perçant la totalité du paysage madrigalesque. Rien de ce qui relève de la littérature traditionnelle contrapunctique et des tous les efforts faits par ses prédécesseurs pour forger à partir du style polyphonique franco-flamand et de traditions populaires intelligemment assimilées ne lui échappe. Rien non plus des écoles progressistes n'est inconnu de lui, et il sait mesurer ce que ces entreprises peuvent avoir d'audacieux mais également d'inachevé, en quoi la surprise de l'instant s'intègre mal à l'harmonie de la forme. Mais après tout, n'est-ce point là le point faible du madrigal ? Serviteur de l'instant poétique, comment peut-il échapper à être autre chose qu'une suite d'instantanés d'émotions peinant à trouver une unité garante de la forme là où la poésie a su trouver la sienne ? Il faut reconnaître que tel a été longtemps l'écueil du motet polyphonique franco-flamand, et sera plus tard celui du motet baroque. Les franco-flamands n'ont pas écrit tous les jours une œuvre aussi miraculeuse que le '*Miserere*' de **Josquin Desprez**, même dans leurs messes et motets sur '*cantus firmus*'. Or, voilà que par principe, cette valeur sûre sinon facile et passe-partout de la polyphonie religieuse franco-flamande se dérobe sans recours à la littérature madrigalesque. Suivre harmoniquement la forme littéraire du poème, comme le firent plus tard pour le '*dramma per musica*' les membres de l'Académie Florentine est une solution toute extérieure, qui ne résout rien et risque d'induire une nouvelle forme d'académisme.

On sent bien que le problème est en partie sans solution efficiente, surtout généralisée. Les plus beaux lieder de la période romantique et postromantique ont également articulé leur forme sur celle du poème, d'une manière respectant l'originalité et la spécificité de l'expression et de la forme musicales, recherchant l'expression la plus adaptée au verbe, de la plus littérale et imagée à la plus allusivement subjective¹¹.

Marenzio a eu l'intuition de normaliser en quelque sorte les 'madrigalismes', créant ou du moins consolidant une grammaire spécifique. Il est difficile de créer des formes sans grammaire, alors qu'une grammaire appliquée de manière aveugle peut aboutir à des formes non satisfaisantes¹². Il s'est ensuite attaché à intégrer ces madrigalismes à une traduction d'ensemble des '*affetti*' généraux du poème. Cette démarche est typique d'une volonté de classicisme. ET la réussite de Marenzio dans cet effort de mise en forme classique doublé d'une sensibilité et d'une

¹⁰ Ses admirables Répons pour l'Office des Ténèbres passèrent longtemps pour l'œuvre de ce dernier (voir document en cours de rédaction par l'auteur pour le compte site Internet du Festival de Comminges)

¹¹ A titre d'exemple entre mille, il serait bon de s'interroger sur ce qui fait par exemple l'unité indéniable du '*Erkônig*' de **Schubert** et, dans un salutaire effort de regard en arrière, s'efforcer de traduire *mutatis mutandis* ce que cela signifie pour un madrigal sur un texte du **Tasse**.

¹² C'est un peu le reproche qui sera fait deux siècles et demi plus tard à Arnold **Schoenberg**, qui avait créé des formes étonnantes lors de sa période tonale élargie, puis atonale libre (Pierrot Lunaire, Erwartung, ...) et a ensuite 'testé' le langage dodécaphonique sériel sur des formes classiques qui ne se justifient que par le langage tonal (3^e quatuor, suite pour le piano ...). Schoenberg, et surtout **Webern**, trouveront rapidement la manière d'adapter le langage sériel à une forme qui lui est propre (Trio op.45 de Schoenberg, Symphonie op.21 et Konzert op.24 de Webern)

musicalité remarquables fait de chacun de ses madrigaux un parfait chef d'œuvre à sa manière, « *l'image mélodique n'en faisant qu'un avec l'image oratoire* » (Tellart, 2004). En revanche, la problématique monteverdienne du '*stile concitato*' lui est étrangère : cet 'affetto' a ses madrigalismes particuliers, n'appelant pas de grammaire spécifique.

Ce n'est point que Marenzio soit sourd aux innovations de son temps, dont il n'ignore rien, et sur lesquelles il sait renchérir s'il le faut. C'est ainsi qu'il battra les madrigalistes 'progressistes' sur leur propre terrain, osant par exemple dans le madrigal '*O voi che sospirate a miglior note*' un Sol# et Lab, puis un Do# et un Réb, puis un Fa# et une solb simultanés¹³ par la rencontre d'un cycle descendant de quintes à la basse et d'un chromatisme ascendant au '*quinto*', imitées respectivement au ténor pour la basse, au '*canto*' et à l'alto pour le '*quinto*', en un canon à la limite de la '*faute d'octaves*'. La marche par quartes s'interrompt sur une tierce augmentée ascendante, dont la justification est enharmonique, rétablissant la normalité de l'écriture (voir l'exemple de l'Annexe 5).

1.7 – Quelques regards latéraux

1.7.1. Palestrina.

On retient de **Perluigi da Palestrina** (1525-1594) le héros – et le héraut – de la Contre-réforme, l'homme influent dans les milieux conciliaires grâce auquel le pères du Concile de Trente acceptèrent après de longs débats la tradition franco-flamande sous réserve d'un éclaircissement de la polyphonie rendant les textes sacrés parfaitement intelligibles des auditeurs¹⁴. Si cette tradition n'est pas usurpée, le fait de l'attribuer à la seule vertu de la '*missa Pape Marcelli*' est abusive.

Palestrina en vint même à condamner dans ses écrits tardifs sa production profane (Lafargue, 2003).

Il vint au madrigal au tournant du demi-siècle, plus probablement par curiosité pour l'air du temps que par nécessité profonde. Il y resta fidèle à lui-même. Il serait vain d'y chercher une passion et une tension étrangères à sa nature profonde. Ce qu'il apporta, c'est la perfection vocale et formelle, la maîtrise vocale qui se suffit à elle-même et qui rencontre l'émotion par la seule vertu de sa perfection, faite d'un sens harmonique infaillible et d'une couleur mélodique charmante. Il illustre un certain type de sensibilité romaine, faite d'équilibre souverain, face aux expérimentations du nord de la péninsule – et plus tard du prince de Venosa.

1.7.2 – Roland de Lassus

Roland de Lassus et **Philippe de Monte** ont en commun d'être des flamands venus débiter leur carrière en Italie, carrière terminée en pays germanique. Leur production madrigalesque se rattache donc à la floraison italienne tout en s'étant poursuivie sous des cieux plus septentrionaux.

Roland de Lassus (1532-1594) fut d'abord influencé par l'ambiance musicale napolitaine, qu'il traduisit à travers un recueil de '*villanelle*'. Ensuite, il prit pleinement part à l'expérience progressiste de ses contemporains, à travers ses livres de madrigaux à cinq voix (la part la plus volumineuse de sa production profane) où, à l'égal d'un **Cipriano de Rore**, il accueille chromatismes et dissonances en veillant toujours à la parfaite adéquation entre l'idiome musical et les images et '*affetti*' du texte. Son humeur, qui s'assombrissait progressivement, l'éloigna des styles élégiaque et pastoral pour le porter vers les poètes italiens les plus profonds, notamment **Pétrarque**. A la chapelle du duc de Bavière, sa production madrigalesque cessa complètement, mais laissa des traces dans le genre des madrigaux spirituels. Il termina quelques semaines avant sa mort¹⁵ d'extraordinaires madrigaux spirituels, les '*Lagrima di San Pietro*', qui constituent certainement dans sa production un sommet d'émotion et de sensibilité conjuguant l'humain et le religieux (Coeurdevey, 2003).

1.7.3 – Philippe de Monte

Philippe de Monte (1521 – 1603) commença sa carrière à Naples. Il fit publier son premier livre de madrigaux en 1554. Puis, il revint brièvement en Flandres, servit à la cour d'Angleterre, et revint mener une carrière indépendante

¹³ Cette subtilité d'écriture, qui est tout sauf chantable avec justesse, suppose en pratique l'adoption d'une forme de tempérament. Il est frappant de voir à quel point cette écriture semble anticiper celle de **Gabriel FAURE**. Le cycle de quintes descendant de la basse semble indifférent aux cellules montantes et l'harmonie se réconcilie par une tierce augmentée ascendante Solb – Si à la basse mettant fin au cycle de quintes descendant. Cette tierce augmentée fait également penser à certains artifices d'écritures par lesquels **DEBUSSY** inscrit la gamme par tons, échelle par nature hexaphonique, dans l'octave heptatonique, qui induit une tierce diminuée.

¹⁴ L'héritier de la complexité franco-flamande reprit parfois malicieusement le devant de la scène dans des sections aux paroles comprises de tous, tels certains '*Kyrie*' où il ne sut résister à la tentation de l'ancienne virtuosité de plume !

¹⁵ Survenue alors que les 'technocrates' de la cour de Bavière préparaient la même ignominie que ceux de la cour de Mantoue firent subir en 1612 à Monteverdi : le licenciement.

en divers lieux d'Italie. Il est considéré comme expert dans le style contemporain et un des champions de la '*musica reservata*'. En 1568, il accepta de servir le Chapelle impériale de Maximilien II à Vienne, où il restera jusqu'à sa mort, en ayant suivi Rodolphe II à Prague. Il eut des contacts réguliers avec ses contemporains, notamment **Palestrina** et **Roland de Lassus**, et laissa une œuvre volumineuse, tant religieuse que profane. Il fut probablement le madrigaliste le plus fécond, avec plus de 1000 œuvres ! Son œuvre ne peut cependant pas être comparée aux avant-gardistes de son temps, l'éloignement géographique ayant contribué à figer quelque peu son style. Élégant et raffiné, il est plus porté à rendre le sens et l'atmosphère générale d'un texte que de réagir immédiatement à ses images et 'affetti' ponctuelles. Il n'a pas participé à l'aventure monodique de la 'Camerata Bardi', de Monteverdi et Sigismondo d'India, ni à l'ultrachromatisme ferrarais. Il n'en reste pas moins une figure incontournable d'un certain madrigalisme raffiné et pacifié.

1.8 – Monteverdi « maître d'humanité¹⁶ » et la révolution de la '*seconda prattica*'

Monteverdi peut se glorifier de bien des titres dans l'évolution de la musique de la Renaissance vers la musique baroque et au-delà, mais en dépit de l'extrême importance de partitions comme l' '*Orfeo*' ou '*les Vêpres*', il privilégia lui-même la préparation et l'édition soignée de ses huit livres de madrigaux, s'étageant de ses premières publications et sa haute maturité, auquel il faut rajouter un livre posthume, selon le calendrier suivant :

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1586	1590	1592	1603	1605	1614	1619	1638	1651

De très nombreuses études ont été faites sur Monteverdi et ses madrigaux (voir bibliographie). Il convient notamment, dans le cadre de l'édition française, de privilégier (*Schrade, 1950/1981*) et (*Tellart, 1997*)¹⁷. Il ne saurait être question ici que de donner les grands traits de l'évolution du madrigal chez Monteverdi qui le mena non à une mort programmée mais à l'ouverture vers des genres nouveaux sans laquelle la musique baroque ne serait pas ce qu'elle est.

Dans les trois premiers livres, Monteverdi se dégage progressivement de l'influence de son maître **Ingegneri** (il se déclare son élève jusqu'au second livre) et de la tradition franco-flamande. L'influence principale qui se révèle est celle de **Marenzio**. Le jeune maître subit l'influence de la canzonetta à trois voix, qui lui permet d'alléger son écriture polyphonique à cinq voix en laissant entrevoir la voie du madrigal concertant ('*stile concertato*'), et se montre de plus en plus attentif à l'adéquation de la musique et des images et '*affetti*' des paroles. Il faudrait également souligner des changements dans les goûts littéraires du musicien, qui demeureront une constante de son évolution, avec une prédilection générale pour **le Tasse** et **Guarini**.

Une période de onze ans s'écoule alors avant la parution des IV^e et V^e livres. Les contraintes du quotidien, les voyages, les soucis domestiques, n'expliquent que très partiellement cet état de fait. Beaucoup de madrigaux étaient rédigés bien avant leur publication, comme le démontre l'audition dans des cercles privés de certains d'entre eux. Ces auditions furent l'occasion d'une virulente polémique avec un détracteur, le chanoine **Artusi**, adepte de l'école franco-flamande et élève de **Zarlino** qui en avait proposé une théorie tout en faisant progresser la musique sur la voie de la tonalité moderne. De fait, la polémique traduit bien plus qu'une querelle des anciens et des modernes. Elle renvoie à l'idéal de l' '*ars perfecta*' implicite dans les concepts sous-tendant la musique de l'école franco-flamande, qui est en contradiction radicale avec l'idéal madrigalesque de traduction des images et 'affects' des paroles. Un 'abcès de fixation' est l'attaque sans préparation d'une neuvième majeure dans le madrigal '*Crudele Amarilli*', que Monteverdi plaça délibérément en tête du V^e Livre, précédé d'une courte mais importante préface longuement commentée par son dévoué frère Giulio Cesare. En fait, Monteverdi était pleinement conscient de sa valeur et ne souhaitait livrer au public que des œuvres parfaitement achevées. Le style du madrigal concertant commence à y acquérir sa maturité. Certains madrigaux se regroupent par cycles. Les six derniers madrigaux comportent une basse continue, qui permet de libérer davantage la polyphonie vocale. Ces madrigaux ouvrent la voie vers le '*stile rappresentativo*' qui n'impliquent pas une représentation scénique, mais ne l'excluent pas non plus – au moins pour le VIII^e Livre. Il s'agit en fait de l'expression la plus poussée de l'attention portée aux images et aux '*affetti*' des textes dans une totale symbiose avec la syntaxe et la forme musicales. Incontestablement, les passages '*a voce sola*' qui se rencontrent au sein de textures à cinq voix ou plus permirent à Monteverdi d'aller de l'avant vers la voie de la '*seconda prattica*' jusqu'au madrigal pour voix seule et basse continue que l'on rencontre pour la première fois dans le VII^e Livre.

¹⁶ L'expression est de (*Tellart, 2004*).

¹⁷ Dans le cadre du Festival du Comminges, l'auteur de la présente brochure en a simultanément édité une seconde sur '*Monteverdi et son temps*'.

Le sixième livre de madrigaux accentue ces tendances. *'Stile concertato'*, usage de la basse continue, regroupement de madrigaux en cycles (l'admirable *'sestina'*) y poursuivent leur évolution. Le cycle contient une adaptation du célèbre *'Lamento d'Arianna'* sous forme polyphonique.

Le septième livre, significativement sous-titré *'concerto'*, tend à se concentrer sur les madrigaux en duo sur basse continue (genre qui rencontra toujours la prédilection de Monteverdi, comme le prouvent certaines sections des *'Vêpres'* de 1610) ou pour voix soliste, comme l'admirable *'lettera amorosa'*. Les madrigaux à plusieurs voix parachèvent le *'stile concertato'*, déjà mené au plus haut niveau de qualité dans les livres précédents.

Enfin, le huitième livre des *'Madrigali guerrieri e amorosi'* (qui intègre des pages anciennes, significativement non éditées comme madrigaux, tels le *'Combattimento di Tancredi e Clorinda'*, un des plus hauts sommets de la production monteverdienne, ou le *'Ballo delle Ingrate'* écrit jadis pour les fêtes de 1608 à Mantoue) fait complètement éclater les lois du genre par une invention mélodique, néo-contrapunctique et formelle de tous les moments. On peut citer entre autres exemples le *'Lamento della ninfa'* pour voix de soprano et trio masculin, triptyque au centre duquel le *'lamento'* et son commentaire par les trois voix masculines doit suivre la traduction rythmiquement libre des *'affetti'* de la nymphe cependant que les très courts volets extrêmes pour voix masculines sont astreints à la *'battuta'*. On peut y voir un exemple particulièrement achevé de *'stile rappresentativo'*, avec naturellement le *'Combattimento...'*. Il faudrait tout citer, tant chaque pièce apporte une réponse originale au props madrigalesque dans sa conception la plus libérée de toute contrainte traditionnelle. De fait, comme mentionné plus haut, ce livre semble sonner le glas du genre madrigalesque. En fait, il lui fait jouer un rôle fondamental dans la transition vers le baroque à travers plusieurs styles et genres : l'influence sur le style de compositeurs tels que le grand **Heinrich Schütz** (1585-1672), les rapports entre la mélodie et la basse continue, la cantate baroque, la sonate en trio

Selon le mot de (Tellart, 2004), Monteverdi fut un « maître d'humanité ».

1.9 – Les contemporains de Monteverdi, dont deux compositeurs remarquables.

1.9.1 – Le futur immédiat

On peut dire du VIII^e livre de **Monteverdi** qu'il changeait la nature du madrigal au point d'en refermer l'histoire, pensée comme celle de l'évolution d'un genre musical, cependant que ses opéras ouvraient dignement la voie au genre, que ce soit à travers la concision de l'*'Orfeo'* ou l'ampleur des opéras vénitiens. Naturellement, ces évolutions différenciées par genres ne sont que la traduction d'une révolution majeure, celle du langage musical.

Certes, **Monteverdi** a changé la nature et de ce fait en partie la « clientèle » du madrigal et son (désormais hypothétique) devenir. Mais naturellement la « demande » traditionnelle pour le madrigal chanté en petit groupe de solistes (professionnels ou amateurs doués) s'est maintenue et adaptée à l'adoption de la basse continue. De ce fait, il y eut encore bien des madrigalistes après Monteverdi, qui adoptèrent certaines des réformes de celui-ci – essentiellement celles qui semblaient leur simplifier la tâche (notamment l'adoption de la basse continue et l'allègement du nombre de voix ou de la texture polyphonique) sans pour autant suivre complètement la révolution qu'il avait accomplie. Ils subsistèrent jusqu'à l'orée du XVIII^e siècle, et écrivirent des œuvres de qualité. Parmi ceux-ci, il convient de citer au moins **Michelangelo Rossi** (1602-1656) et **Antonio Lotti** (ca.1667–1740) qui publia en 1705 un beau recueil de *'duetti, terzetti e madrigali'*.

Il faut également mentionner l'essor d'un genre dérivé, déjà cultivé (comme vu plus haut) par **Roland de Lassus** : le madrigal spirituel, radicalement différent du petit motet dérivé de l'école franco-flamande et autres genres religieux. Les exemples en sont nombreux, y compris en pays réformés. Il convient au moins de citer l'admirable recueil des des exemples en sont nombreux. Il convient au moins de citer l'admirable recueil des *'Israelis brünlein'* de **Schein** (1586-1630). La musique d'**Heinrich Schütz** (1585-1672), qui fit ses études à Venise et commença sa carrière par un livre de madrigaux, réalise une forme de synthèse du plus haut niveau entre la tradition franco-flamande et ce qu'en firent **Willaert** puis les **Gabrieli**, et l'héritage du madrigal (il noua des rapports étroits avec **Monteverdi** lors d'un second voyage à Venise).

Certains grands compositeurs de l'époque cédèrent épisodiquement à la tentation du madrigal. Au premier rang de ceux-ci, il convient de citer l'immense **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643), génie de la littérature pour clavier et quai contemporain de **Monteverdi**. Nous possédons un texte de lui où il explique qu'il convient de toucher ses toccatas avec la même liberté que doivent user les chanteurs solistes des madrigaux de ce dernier.

Cependant, il faut citer au moins deux créateurs originaux, contemporains de Monteverdi, dont l'un suivit un trajet créateur unique, tandis que le second accomplit une sorte de « révolution monteverdienne » à sa manière. Nous voulons parler de **Carlo Gesualdo** (1566-1613) et **Sigismondo d'India** (1582 – 1629).

1.9.2 – Sigismondo d'India

Sigismondo d'India (1582 – 1629), actif à Parme, Turin et Modène, fut un compositeur d'une grande originalité qui suivit partiellement et à sa manière propre la révolution monteverdienne mais aussi le sillage du chromatisme particulier des ferrarais et de Gesualdo sans son côté tourmenté. Il apparaît comme un des rares successeurs de ce dernier. Il écrivit huit livres de madrigaux (le premier étant édité en 1605, l'année de l'important V^e livre de Monteverdi), mais également cinq livres de '*Musiche da cantar solo*', regroupant plus de cent monodies et arias accompagnées à la basse continue, qui manifeste clairement ses affinités avec l'avant-garde. Il tient cependant à bien classer les genres, ne proposant pas d'équivalent aux mélanges heureux des VII^e et VIII^e livres de Monteverdi. Il fut également sensible à la continuité de la tradition populaire de la lointaine '*frottola*' et des genres apparentés à travers ses merveilleuses '*Canzonette*', qui rejoignent quelque peu les '*scherzi*' de Monteverdi tout en conservant un ton plus naïf - en apparence du moins. On trouve chez lui tous les accents monteverdians, de la déclamation syllabique la plus stricte au lyrisme le plus exacerbé. Il ne cède jamais à la facilité. Son art est plein d'une noble harmonie qui mène progressivement des ambiguïtés entre modalité et tonalité de la Renaissance vers le mode d'expression du monde baroque.

1.9.3 – Carlo Gesualdo

Carlo Gesualdo (1566-1613) constitue un double phénomène, d'une part par l'excentricité de sa vie tourmentée et les interactions avec son œuvre musicale - qu'il ne faut ni nier ni amplifier, et d'autre part par le fait que son œuvre, d'une audace harmonique extrême, se moule finalement dans un cadre relativement conservateur héritier de l'école franco-flamande.

De sa vie, on retiendra ici l'essentiel. Prince de Venosa en Sicile, d'un naturel tourmenté et porté aux extrêmes tant du mysticisme que d'une certaine violence psychique, il assassina en 1600 sa première épouse Marie d'Avalos et l'amant de celle-ci, Fabrizio Carafa, duc d'Andria. Ce crime le conduisit à se retirer pour un temps sur ses terres. Il fit ensuite en 1594 le voyage de Ferrare pour y contracter un second mariage avec Leonora d'Este, moins dramatique mais guère plus heureux que le premier. Il y fit notamment la rencontre décisive de **Luzzasco Luzzaschi**. De retour dans ses terres, il fut marqué par la mort du fils issu de cette seconde union en 1600, puis la mort en 1610 de son petit-fils issu de la première union, puis de son propre fils en 1613, année de sa propre mort. Ainsi s'éteignit la lignée des Gesualdo. Il termina sa vie dans un état de profond déséquilibre psychique, sexuel et mystique masochiste. Son œuvre est constituée essentiellement de six livres de madrigaux écrits tout au long de sa vie et permettant de suivre l'évolution de son écriture, de deux livres de '*sacrae cantiones*' (le second inachevé), et d'un cycle complet de répons pour les Offices des Ténèbres datant de ses dernières années. Ses audaces d'écriture en firent un auteur fétiche pour certains compositeurs du XX^e Siècle, parmi lesquels **Igor Stravinski**¹⁸.

Dans son œuvre, qui reste celle d'un isolé, il est bien difficile de faire le partage entre l'image romantique subjective du 'musicien maudit' et l'influence musicale objective du chromatisme de **Luzzasco Luzzaschi** (et d'autres compositeurs tels que **Cipriano de Rore** et **Vicentino**). L'un a probablement servi de révélateur à l'autre, mais musicologiquement parlant, Gesualdo dérive clairement de la tradition contrapunctique franco-flamande et de l'école ferraraise, influences poussées il est vrai à un incandescent extrémisme.

Il faut également prendre conscience du fait qu'à la différence de la plupart des autres madrigalistes professionnels, il ne reçut pas de formation particulière à la musique ecclésiastique. La perfection de forme, l'harmonie et la symétrie des périodes, une certaine majesté d'expression même mise à mal par l'expression madrigalesque font partie de la culture de ses collègues – indubitablement, par exemple, **Monteverdi** fut marqué de manière indélébile par son maître **Ingegneri**, même si leurs œuvres diffèrent du tout au tout. Cette culture manqua à **Gesualdo**. Elle ne vint pas s'interposer entre ses '*affetti*' et leur expression exacerbée, certes, mais le souffle et la forme de ses madrigaux sera singulière pour ne pas dire défaillante (surtout dans ses premiers livres), en dépit d'une écriture contrapunctique adroite, héritée des maîtres franco-flamands. Une accumulation de splendides réactions musicales subjectives à un texte littéraire si parfait qu'il soit ne fait pas une œuvre musicale parfaite. Gesualdo en eut certainement conscience. De ce point de vue, la leçon ferraraise (d'assez courte durée) fut double, et son apprentissage fut à double vitesse et en temps différé : audaces 'progressistes' d'abord, professionnalisme dans la construction madrigalesque ensuite.

Les 'madrigalismes' de Gesualdo sont tout à fait dans la logique de sa personnalité et de son style de composition. Ils offrent des contrastes soudains, mais illustrent toujours des états d'âme ou des mots relatifs aux sentiments et éléments personnels. La peinture des éléments extérieurs, du décor, lui est étrangère, qu'ils soient bucoliques ou de couleur plus sombres. Très logiquement, le choix de poèmes se porte soit sur des œuvres tourmentées (Le Tasse, par

¹⁸ Celui-ci compléta trois des '*sacrae cantiones*' inachevées du second livre, d'une manière qui ne fait pas l'unanimité.

exemple, qu'il eut l'occasion de rencontrer), soit sur des œuvres où les mots clé présentent des contrastes forts et abrupts, lui permettant d'adapter son style haché aux ruptures propres au texte.

Libre de composer selon son bon plaisir, sans souci d'avoir à répondre aux goûts d'un mécène ou patron, il prit probablement conscience de l'originalité de sa voix et ressentit le besoin de se faire connaître, en un évident « *complexe de légitimité* » (Deutsch, 2010)

Ses six livres de madrigaux se répartissent en trois groupes bien distincts, tous édités après le voyage ferrarais. A la différence d'autres musiciens professionnels, dont les grands **Marenzio** et **Monteverdi**, le grand et riche seigneur **Gesualdo** n'avait nulle raison financière de se faire éditer. Seul le désir d'émulation le poussa.

Les deux premiers livres, composés avant le voyage ferrarais, sont d'une écriture brillante mais conventionnelle, et d'une forme parfois mal équilibrée. Il s'inspire à l'évidence de **Marenzio** et des premiers livres de **Monteverdi**.

Les troisième et quatrième livres ont été écrits immédiatement après le voyage ferrarais. Il est probable qu'il n'eut pas le temps suffisant pour assimiler en profondeur le style d'écriture de **Luzzaschi** et ses collègues. Ces madrigaux montrent qu'il a été fortement influencé par l'écriture chromatique qui se traduit par toutes sortes d'altérations et de modulations soudaines et audacieuses, mais le tout manque un peu de souffle (ce qui est une caractéristique fréquente chez lui) et de logique dans la construction d'ensemble. Le quatrième livre marque des progrès évidents sur le troisième.

En 1611, Gesualdo fit imprimer ses cinquième et sixième livres sur le matériel qu'il avait fait installer à son château. Il est hors de doute (1) que certains madrigaux dataient d'une époque notablement antérieure – certains des années 90, et (2) que Gesualdo, dès les premiers livres, exerçait une censure impitoyable sur ses publications, n'éditant que ce qu'il estimait être 'le meilleur' de sa production. Tout en conservant son goût pour les contrastes abrupts de mots et d' *'affetti'* et sa virtuosité de plume à la fois chromatique et contrapunctique, le portant volontiers à la miniature, Gesualdo a manifestement pris conscience du déséquilibre et de l'anarchie architecturales dans lesquels il tombait souvent. Sans rien perdre de la violence de son expression voire en la renforçant (y compris chromatiquement), la plupart des madrigaux de ces deux livres font montre d'une architecture plus équilibrée, notamment par des reprises variées équilibrant la forme. A titre d'exemple, (Arnold, 1984/1987) cite en exemple *'Resta di dormi noia'*, dont il note par ailleurs l'audace du début en Ut# majeur (donc avec attaque d'un Mi#) ; (Tellart, 2004) attire l'attention sur *'Moro, lasso al moi duolo'*.

Il semblerait que les deux derniers livres aient rencontré un écho favorable auprès de ses confrères, voire des contrefacteurs. Don Pietro Cappuccio, auteur de lettres de dédicace de ces deux derniers livres, écrit en juin 1611 : « *Certains compositeurs ont voulu suppléer à la pauvreté de leur génie par un art frauduleux en s'attribuant à eux-mêmes de nombreux beaux passages des œuvres de Votre Excellence, ainsi que de vos inventions, comme cela est advenu tout particulièrement dans ce cinquième livre de vos merveilleux madrigaux* ». Le même auteur en vante la virtuosité contrapunctique, qui est indéniable et articule les cellules singulières et plutôt courtes caractéristiques du compositeur.

Musicologiquement, le chromatisme polyphonique de Gesualdo a pour effet de conforter le sentiment tonal en sapant les bases de l'ancienne modalité. « *Rore, Wert ou Marenzio ne laissèrent pas le chromatisme gangrener à ce point la modalité et ne l'érigèrent jamais en continuel ressort compositionnel comme le fit Gesualdo* » (Deutsch, 2010). Bien que très éloigné de l'enseignement de **Zarlino** (encore que proche de lui par le fondement de son écriture sur le modèle franco-flamand), sa manière d'écrire poursuit donc l'objectif tacite de ce dernier. Par des chemins certes personnels et particuliers, Gesualdo conforte le sentiment de la tonalité au lieu de le brouiller. C'est en cela que, en dépit de son conservatisme en manière de style polyphonique franco-flamand, il ouvre la voie du baroque. (Golea, 1977) l'exprime parfaitement en dénonçant « *(une) hérésie partisane [...]. Ce ne peut évidemment être déjà le chromatisme qui détruira la tonalité pour aboutir à l'indifférence tonale de l'égalité fonctionnelle des degrés de la gamme chromatique telle que l'établira, plus de trois siècles plus tard, un Schönberg. Bien au contraire, le chromatisme de Gesualdo conduit de la relative indifférence modale vers la sensibilisation tonale* ».

2 – NAISSANCE de l'OPERA. PREMIERS CHEFS d'ŒUVRE

2.1 – Généralités sur la naissance de l'opéra

On peut dire très schématiquement que l'opéra est né de la rencontre de deux courants principaux : la tradition de l'intermezzo de cour, et l'influence des intellectuels de la Camerata Bardi, qui comptaient en leur sein des compositeurs. Ce sont eux qui ont écrit les premiers opéras.

2.1.1 – L'intermezzo

Le premier courant à la naissance de l'opéra est à l'*intermezzo* (ou *intermedium*) et le drame pastoral, antécédents littéraires où la musique jouait une place importante. (Buzofzer, 1947/1882) écrit : « L'*intermezzo* [...] est à la Renaissance la forme de divertissement la plus répandue ; il consiste en passages musico-dramatiques, au sein de drames déclamés, donnés à la cour. [...] La principale différence entre l'opéra et l'*intermezzo* réside dans la fonction de la musique : l'*intermezzo* présente madrigaux, motets, musique instrumentale et ballets en tant que forme musicale, sans associer la musique au drame ». Chaque cour avait sa propre tradition d'*intermezzi* et de drames pastoraux, mais une seule a vécu la naissance de l'opéra : Florence. Cela est lié à l'existence d'un cénacle d'intellectuels particulier : la '*Camerata Bardi*', et probablement à un précédent qu'il a contribué à créer : l'*intermezzo* exceptionnel '*La Pellegrina*'.

2.1.2 – Le laboratoire de la '*Camerata Bardi*'

L'histoire de la '*Camerata Bardi*' est présentée en Annexe 6. IL s'agit d'un groupe d'intellectuels – essentiellement poètes et musiciens – qui recherchaient une manière de faire revivre l'intensité de la tragédie grecque. Ils pensaient que celle-ci était chantée de manière monodique, accompagnées sur une lyre ou un instrument semblable. Ils en vinrent donc à écrire des tragédies dans le style antique et à expérimenter une forme de '*parlar cantando*', où le chant monodique traduisait au mieux les '*affetti*' des paroles. Le chant était essentiellement strophique. Le compositeur et chanteur **Peri** était partisan d'une forme de récitatif plutôt sobre, évoquant le futur '*recitativo secco*', tandis que son ombrageux et intrigant rival **Caccini** était partisan d'une manière plus ornée, évoquant le futur '*aria*' sinon le '*bel canto*'. L'expérience eut l'extrême mérite de faire naître les premiers opéras. Mais la forme strictement strophique était en soi limitative et pouvait conduire le nouveau genre à un académisme sclérosant. **Monteverdi** fut conscient du danger et le contourna superbement dans son '*Orfeo*' (1607).

2.2 – La '*Pellegrina*'

La '*Pellegrina*' appartient au genre de l'*Intermezzo*' dont elle représente sans conteste l'apogée

Elle fut donnée lors du mariage de **Ferdinand I^{er} de Médicis** et **Christine de Lorraine** en 1589 au palais Pitti de Florence. Ce fut probablement le divertissement le plus somptueux du XVI^e siècle italien, et ce pour plusieurs raisons. La maison Médicis disposait de moyens considérables. Elle avait établi des banques dans toute l'Europe et rétabli la paix et la prospérité en Toscane. Livourne devint un asile pour les Juifs espagnols, expulsés d'Espagne en 1492, ainsi que pour tous les étrangers persécutés. D'autre part, Ferdinand I^{er} voulait affirmer l'indépendance de la Toscane vis-à-vis de la couronne d'Espagne, d'où l'importance politique de ce mariage avec une nièce du roi **Henri III** de France, petite-fille de **Catherine de Médicis**.

La pièce elle-même avait été écrite dix ans auparavant par **Girolamo Bargagli**, décédé en 1786. Elle tire son argument de la mythologie grecque. Son thème est l'amour marital ; elle convenait donc parfaitement à la circonstance, moyennant quelques adaptations mineures aux circonstances. Tout en restant dans la tradition de l'*Intermezzo*, la musique y joue un rôle majeur, ce qui permet de la considérer comme un prédécesseur immédiat de l'opéra qui allait naître quelques années plus tard dans le cénacle de la '*Camerata Bardi*' de Florence dont plusieurs compositeurs collaborèrent à la mise en musique de la pièce.

L'œuvre est composée de six parties. A l'imitation du théâtre antique (on note là l'influence de la '*Camerata Bardi*'), chaque partie comporte des scènes parlées dans lesquelles s'intercalent des sections chantés, ainsi qu'une *sinfonia* purement instrumentale. Ces six parties et les compositeurs qui y participèrent sont :

- Primo intermedio : '*l'Armonia delle sfere*' (L'harmonie des sphères). Compositeurs: **Cristofano Malvezzi**, **Antonio Archilei**, **Emilio de Cavalieri**

- Secondo intermedio : *'La Gara fra Muse e Pieridi'* (Le concours des Muses et des Piérides). Compositeur: **Luca Marenzio**.
- Terzo intermedio : *'Il combattimento Pitico d'Apollo'* (Le combat d'Apollon contre le Python). Compositeur: **Luca Marenzio**.
- Quarto Intermedio : *'La regione de' Demoni'* (L'antré des démons). Compositeurs: **Giulio Caccini, Cristofano Malvezzi**. Quinto intermedio : *'Il canto d'Arione'* (Le chant d'Arion). Compositeurs: **Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi, Jacopo Peri**.
- Sesto intermedio : *'La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia'* (La descente d'Apollon et Bacchus avec le Rythme et l'Harmonie). Compositeurs: **Cristofano Malvezzi, Emilio de Cavalieri**.

Parmi les compositeurs majeurs de l'époque, on note donc la contribution d'**Emilio de Cavalieri**, de **Jacopo Peri**¹⁹ et celle, particulièrement volumineuse, de **Luca Marenzio**. Cette dernière est souvent écrite à double chœur. On note en particulier que le *'ballo'* final fut l'œuvre de **Cavalieri**. Il s'agit là d'une *'ballo'* très stylisé, dans l'esprit le plus délicat de la Renaissance. C'est ce qui lui permit de conclure par un *'ballo'* d'inspiration similaire son premier oratorio *'La Rappresentatione ...'* (voir § 3.1)

2.3 – La *'Dafne'* de Peri (et Corsi) et l' *'Euridice'* de Peri (et Caccini)

2.3.1 - Dafne

De la *'Dafne'* de **Peri** (et **Corsi**) nous possédons le livret intégral du à la plume de Rinuccini. Il est très vraisemblable (mais non musicologiquement démontré) que la totalité de l'œuvre ait été mise en musique selon les principes chers à Peri, qu'il illustrera en 1600 avec son *'Euridice'* (voir § 2.3.2). *'Dafne'* serait donc le premier opéra de l'histoire de la musique. Nous ne conservons que six extraits de la musique, dont deux de Corsi. L'orchestre était composé d'un clavecin, un luth, une viole de gambe et trois flûtes pour les scènes pastorales du début. L'œuvre fut donnée pour la première fois au 'Palazzo Corsi' pour le Carnaval 1597, et semble avoir été reprise plusieurs fois.

2.3.2 - Euridice

Les Médicis s'étaient distingués dans toute l'Italie lors de la *'Pellegrina'*. Il va de soi qu'ils ne pouvaient faire moins pour le mariage d'**Henri IV** et de **Catherine de Médicis**. Des fêtes somptueuses furent organisées en 1600, auxquelles furent conviées tout ce que l'Italie l'Europe comportait de souverains, d'aristocrates et d'intellectuels. L'un des moments forts des festivités fut la représentation d'une pièce de théâtre entièrement chantée selon la technique du *'parlar cantando'* auquel avait tant travaillé la *'Camerata Fiorentina'*, incluant des chœurs et de brefs intermèdes instrumentaux – bref, ce qu'en termes modernes nous devons considérer comme 'le premier opéra'²⁰.

L'histoire compositionnelle de l'*'Euridice'* de **Peri** (et **Caccini**) est singulière. Caccini était intrigant et ombrageux. Néanmoins, Peri le sollicita pour composer les chœurs, qui sont strictement syllabiques et homophones, ne renfermant pas la moindre trace de contrepoint. Toutefois, Caccini était pour un style de chant fleuri, tandis que Peri (à l'instar de **Monteverdi**, mais de manière plus rigide) était pour une prosodie chantée s'adaptant parfaitement aux paroles, tant sur le plan du langage poétique que celui des *'affetti'*. Il semblerait que Caccini ait intrigué à l'insu de Peri pour que quelques airs fleuris de sa composition soient inclus dans la représentation. Par la suite, il composa sa propre *'Euridice'*, de bien moindre valeur que celle de son rival.

Du point de vue théâtral, le livret était dû au célèbre **Rinuccini**. La mise en scène était de **Buonarroti**, le neveu de **Michel-Ange** ; d'après les chroniques de l'époque, elle fut extraordinairement réussie. **Cavalieri** apporta quelques conseils, notamment en termes d'orchestration et d'adaptation de l'orchestre et des chanteurs au volume de la salle.

(*Tellart, 1997*) met judicieusement en garde contre la tendance à sous-estimer l'œuvre face à l'évidente supériorité, écrasante, de l'*'Orfeo'* de **Monteverdi**, écrit sept ans après. **Peri** a apporté un grand soin à adopter un *'parlar cantando'* naturel, bien adapté à la sonorité de la poésie italienne et aux affects du texte. Il y a incontestablement une véritable sensibilité de compositeur dramatique dans son œuvre, bien supérieure au décorum belcantiste de son rival **Caccini**. Néanmoins, elle souffre de certains défauts de jeunesse tels qu'une certaine raideur de carrure dans la prise en compte de la forme poétique, des parti-pris d'écriture et une certaine uniformité d'expression, qui risquaient de

¹⁹ Les auteurs du premier opéra et du premier oratorio ont donc contribué à cette œuvre.

²⁰ Lors de cette même année 1600, décidément faste pour la Musique, dans un contexte diamétralement opposé en termes d'apparat, Cavalieri donnait pour les oratoriens le premier oratorio (voir § 3.1).

conduire le genre du drame florentin à une certaine forme de néo-académisme. **Monteverdi**, tout en tirant parti de ces expériences de compositeurs amis, sut parfaitement, par son génie, sortir le drame musical de cette ornière.

2.4 – L’Orfeo de Monteverdi

2.4.1 – Un temps de latence chez Monteverdi

Comme l’écrit **Monteverdi** dans une lettre, *‘Vite et bien vont rarement ensemble’*. Le premier opéra imprimé avait été créé à Florence sur le même sujet en 1600 : c’était l’*‘Euridice’* de **Peri**, à laquelle on avait ajouté quelques airs de celle de son rival **Caccini**. L’oeuvre avait été donnée à Florence, pour les festivités des noces d’Henri IV et Catherine de Médicis. Que le duc de Mantoue y est assisté, c’est bien évidemment certain. Que Monteverdi l’y ait accompagné l’est moins. Mais de toute manière, Monteverdi connaissait les compositeurs ; les nouvelles et les partitions circulaient rapidement. Monteverdi a donc été rapidement au courant de cette création – come il a dû l’être de la *‘Dafne’* de **Peri** deux ans auparavant – et a pu en mesurer toute l’importance historique. Il était de toute manière au courant des réflexions et expérimentations de la *‘Camerata Bardi’*. Nul doute également que le duc de Mantoue n’ait été impatient de rivaliser avec les Médicis.

Cependant, entre cet événement et la création de l’*‘Orfeo’*, sept années se sont écoulées – probablement malgré l’impatience du Duc. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce temps de latence.

- Monteverdi était trop fin dramaturge pour ne pas s’apercevoir de ce que l’opéra de **Peri** avait de primitif et pour tout dire de grossier. Il a certainement perçu le fait que le dogmatisme de la *‘Camerata Bardi’* comportait le risque d’un néo-académisme qui condamna à court terme l’école florentine. Il suffit de comparer l’écart incommensurable entre la qualité de l’*‘Orfeo’* de **Monteverdi** et l’*‘Euridice’* de **Peri/Caccini** pour comprendre que Monteverdi était conscient du chemin à parcourir ; mais il n’avait pas encore les moyens de parcourir cette distance. Pour lui, l’outil de travail principal, le seul qu’il ait mené avec obstination pendant toute sa vie à travers huit recueils soigneusement édités, étaient les recueils de madrigaux. Il lui fallait creuser encore sa *‘seconda prattica’* par une édition réussie de deux recueils de madrigaux (les 4^e en 1603 et 5^e en 1605) satisfaisant son exigence musicale et rencontrant l’approbation du public cultivé pour poser les jalons le menant à l’*‘Orfeo’*.
- Le *‘seconda prattica’* ne rencontrait pas l’unanimité : ce fut la querelle avec Artusi qui le manifesta le plus sévèrement. Il lui fallait donc dégager ce terrain pour pouvoir aller de l’avant
- En sus de cette quête musicale, Monteverdi n’avait pas l’esprit libre. Ses patrons l’accablaient de commandes et le payaient fort mal, ce qui le plongeait dans des travaux et soucis matériels quotidiens considérables. De plus, il semblait de santé physique et psychologique délicate. Le soutien matériel et moral de son père et de son frère ont certainement été essentiels pour lui.

L’avenir a jugé. Ce combat n’a pas été vain. L’*‘Orfeo’* est considéré aujourd’hui comme le premier opéra digne de ce nom. Comme l’écrit (*Pannain, 1943*), faisant allusion à ce temps de latence après les premières tentatives florentines : *‘Monteverdi est arrivé le dernier et le premier’*.

2.4.2 - Les circonstances de la création de l’Orfeo

Le duc **Vincenzo de Gonzague** entendait se poser en égal de la maison des **Médicis** dont il s’était rapproché par son mariage avec **Eleonora de Medicis**, belle-sœur du roi de France **Henri IV**. Ses fils Francesco et Fernando partageaient ses ambitions. Il s’était tenu étroitement informé de ce qui se faisait à Florence, de même qu’à Ferrare avant le rattachement de la ville aux Etats pontificaux. Sa volonté de demander à son *‘maestro di capella’* un opéra sur le même sujet que celui du drame en musique qui avait marqué les festivités florentines de 1600 participait au moins d’un double dessein. Il voulut d’abord montrer que la Camerata Bardi n’avait pas le monopole du drame lyrique, bien qu’étant à l’origine du concept, et que sa cour était pleinement en mesure de prendre le relais. Comme moyen de ses ambitions, il entendait montrer qu’avec Monteverdi il disposait du meilleur *‘maestro di capella’* de son temps (comme le prouvait la célébrité qu’il s’était acquise, particulièrement par le succès de ses cinq livres de madrigaux) et qu’il était de taille à dépasser ce qui avait été donné par la cour des Médicis en tout début du siècle.

Monteverdi se mit donc au travail au milieu de tracasseries administratives et financières, tout en veillant sur ses enfants et sur la dégradation irréversible de la santé de sa chère femme Claudia. Le sujet était particulièrement motivant. C’était là l’occasion de montrer tout ce qui le rapprochait et surtout le séparait de ses collègues et amis les compositeurs de la *‘Camerata Bardi’*. Par ailleurs, il fut certainement sensible à la force du symbole musical d’Orphée qui tirait des pouvoirs surnaturels de son seul chant accompagné de sa lyre.

L’oeuvre fut prête pour les fêtes du Carnaval 1607. Le livret fut imprimé par avance et distribué aux auditeurs. La première exécution eut lieu le 24 février 1607.

2.4.3 – Les caractéristiques majeures prodigieusement novatrices de l’Orfeo

Une analyse détaillée de l’Orfeo est fournie en Annexe 3²¹. Nous analysons ici quelques caractéristiques majeures de ce premier opéra de Monteverdi.

L’action est strictement linéaire. Elle va impitoyablement de l’avant. Il n’y a aucune intrigue latérale. C’est vrai également – mais avec un peu moins de rigueur – des deux opéras vénitiens de Monteverdi qui nous restent²². Les scènes pastorales de l’Acte I sont indispensables pour bien caractériser le personnage d’Orfeo, les pouvoirs terrestres de sa musique et son amour pour Euridice – et d’entendre également celle-ci vivante. L’expressivité dessine une forme en arche globale. Les premiers et derniers actes jouent le rôle d’introduction et de conclusion. L’intensité de l’action, des sentiments et de la musique se concentrent sur les actes centraux. Cette forme en arche se rencontre à plusieurs niveaux de l’œuvre (voir plus loin). Ajoutons que la qualité littéraire du livret est plus qu’estimable et très propice à une mise en musique selon les principes de Monteverdi.

L’œuvre est extrêmement ramassée. Elle dure environ une heure trente, et comporte cinq actes. Comme les événements sont assez nombreux et contrastés, cela signifie que pas une note ne doit être superflue. Cela posait un défi redoutable à Monteverdi, qui l’a relevé avec un génie dont on découvre de nouvelles facettes à chaque audition. La concentration d’écoute de l’auditeur doit être extrême.

Et cependant, la partition semble s’attarder lors du premier et du cinquième acte, et surtout en son centre, au milieu du 3^e acte, dans l’extraordinaire aria concertant où Orphée décline son identité à Charon. Voici 153 mesures qui durent approximativement dix minutes, alors que les principaux nœuds de l’intrigue, excentrés au second et quatrième acte, durent moins d’une minute. Il y a là comme une mise en abyme de la dramaturgie de l’*‘Orfeo’*. Le centre de l’opéra est cet air par lequel Orphée tente par son pouvoir (présenté dès l’introduction) de fléchir les Enfers. La cause en est le drame du second acte. Il réussira, mais sera lui-même l’instrument du drame définitif. Cet aria où Orphée exerce son pouvoir sur une cible inflexible contient à la fois l’évocation du drame initial et pose les prémices du drame définitif, voire de la conclusion imaginée par Striggio lorsqu’il évoque sa filiation.

La plus grande partie de la partition est monodique : chanteur et basse continue. Pour autant, on n’y rencontre aucune de ces rigidités, de ces académismes implicites qui sont le point faible des œuvres quasi homonymes de Peri et Caccini – plus opéras de chanteurs que de compositeurs de génie (surtout en ce qui concerne le second²³). A chaque instant, Monteverdi transcende par son sens musical la question du *‘parlar cantando’* et toute solution formaliste. Car le récitatif n’a pas de forme propre en soi²⁴. Les florentins usaient d’un procédé simpliste dans les formes strophiques, à savoir marquer la fin de chaque vers d’une cadence. En dépit de tout leur mérite, ils ont atteint leurs limites naturelles par leur volonté de formaliser musicalement de manière simple les questions multiples que soulève cette pratique. Ils ont recherché une vision arrêtée de ce qu’était la nature et le pouvoir de la musique antique et de la manière de la transcrire au XVI^e Siècle au lieu de chercher à les transcender au nom de leurs propres principes. Monteverdi est redevable aux Florentins du concept initial, et techniquement de la création de la mélodie accompagnée (plus précisément du *‘stile recitativo’*) par la basse continue. Mais il se soucie fort peu d’établir un quelconque académisme²⁵ ou pseudo-reconstruction historicisante. Son souci est purement musical. Il est de trouver constamment l’expression et les formes qui traduisent le mieux les mots, les sentiments, les situations, les symboles ... en bref les *‘affetti’*.

Caccini avait défini le *‘stile recitativo’* comme un moyen terme entre la déclamation parlée et l’aria véritable. Cependant, note (Schrade, 1950/1981), *‘quand il mêle déclamation à arioso, Monteverdi ne rend pas la ligne plus mélodique ; il arrive à l’arioso en modifiant le rapport avec le mot : intervalles inhabituels, accidents ou modulation*

²¹ Ceci au nom de la raison première de la présente brochure : servir de support à l’Académie de chant baroque 2015 du Festival du Comminges, où des extraits de l’*‘Orfeo’* sont au programme.

²² Ainsi, les trois admirables scènes de la préparation à la mort de Sénèque dans *‘l’Incoronazione di Poppea’* sont certes liées directement à l’action principale, mais celle-ci ne souffrirait pas si ces scènes n’avaient pas été écrites. C’est encore plus vrai du marivaudage du page ; il est vrai qu’une scène manquante nous empêche de comprendre la raison de cette digression.

²³ Caccini écrit en revanche des textes très clairs sur la *‘seconda prattica’* (Alessandrini, 2004)

²⁴ On pourrait objecter avec raison qu’un poème a une forme – fixe ou libre – et que le génie du poète est de mettre en coïncidence le fond et la forme, afin que celle-ci exprime et renforce l’*‘affect’* du poème. C’est exact. Mais pour autant cela ne fixe pas la règle formelle musicale permettant de restituer le courbe des *‘affects’* du poème : un respect trop mécanique de la forme strophique peut au contraire la casser. C’est cette synthèse entre forme littéraire et expression des affects en une forme spécifique toujours renouvelée qui fait le génie de Monteverdi. Le *‘prologue’* d’*‘Orfeo’* en est un bon exemple, avec sa courbe émotionnelle et ses *‘ritornelli’* tronquées.

²⁵ Il peina toute sa vie sur un ouvrage théorique qu’il n’acheva pas. On peut considérer notamment la préface du VIII^e Livre de madrigaux (voir Annexe 2) et les commentaires que fit son frère sur divers recueils et écrits comme la courte préface du V^e Livre comme une esquisse de cet ouvrage.

peuvent altérer le cours de la déclamation et lui donner un caractère mélodique ; mais ils ne sont pas là pour des raisons mélodiques, mais bien parce que le texte le demande. Plus souvent, et sur des bases autres que la simple mélodie, l'arioso s'organise comme une mélodie de chanson, qui permet de structurer le récitatif

Monteverdi a recours principalement au récitatif et à l'air²⁶, mais éventuellement à d'autres formes : air avec instrument concertants, chœurs homophoniques ou polyphoniques parfois dans l'esprit de sa conception madrigalesque, 'concertino' vocal et instrumental, etc. Il n'est pas jusqu'aux ritournelles qui ne jouent un rôle structurant majeur, indépendamment des courbes affectives dessinées fidèlement par les voix.

Lisons (Tellart, 1997) : « L'Orfeo raconte, à qui sait écouter, la transformation d'un projet. En effet, les tentatives d'un Peri ou d'un Caccini étaient [...] la vérification d'une hypothèse : ce pouvoir supposé magique de la musique à ses origines ; précisément, par le relais du légendaire, mais en faisant en sorte 'que la raison y reste la maîtresse de l'action musicale'. [Monteverdi imagine] ce drame en musique comme une convergence, un art de synthèse [...] reliant le passé au présent. La domination du récitatif ne doit pas tendre à exclure de la scène les idiomes traditionnels [...]. Son problème, dès l'Orfeo, est bien moins de reproduire le dessein du camp florentin – la résurrection pour une élite d'un théâtre antique dont on ne savait rien, ou presque – que d'exprimer la condition humaine dans ses élans premiers [...]. Œuvre de rencontre exemplaire, l'Orfeo fait donc cohabiter ce qui, pour les Florentins, semblait proprement inconciliable. [...]. La véritable affaire, pour lui [...] est la quête d'une vérité et d'une leçon d'abord valable pour le temps présent²⁷ ». De sorte qu'on ne peut qu'approuver ce qu'écrivent (Schrade, 1950/1981) : « la perfection dramatique du 'stile recitativo' de l'Orfeo est avant tout musicale, et la relation entre le mot et la musique est le fait de Monteverdi », et (Pannain, 1943) : « En vérité, chaque mot, dans le chant, possède une âme. C'est une transfiguration, par le son pur, de la parole en mélodie, une recréation de la vie du mot à travers le sentiment porté par le mot ; elle n'est pas limitée à la sonorité du mot, à sa signification, mais elle montre que l'on peut dépasser son aspect purement physique pour atteindre les racines de son essence spirituelle ». C'est par la rigueur de la conduite de la basse et la constante adaptation de la ligne de chant aux 'affetti' du texte que Monteverdi élimine ce lourd rythme cadenciel qui de fait ne construit aucune forme musicale et qu'il se débarrasse du formalisme académique florentin. Plus profondément, il doit à la 'Camerata Bardi' une certaine forme de réflexion sur les écrits des auteurs antiques (Platon, Aristote...) dont il tire des conclusions personnelles (voir (Alessandrini, 2004), (Bisaro, 2008)) et la préface du VIII^e livre de madrigaux en Annexe 2). Mais il n'est pas esclave d'un quelconque académisme dans son écriture.

Outre l'indication de la tablature complète – assez opulente – en tête de partition, l'orchestration de ce chef d'œuvre reste le plus souvent au niveau d'indications concernant les instruments de la basse continue, et parfois de quelques notations très sommaires. Ainsi, celle des 'ritornelli' n'est généralement pas indiquée, laissant une grande latitude aux interprètes, qui auraient bien tort de ne pas user de la liberté qui leur est donnée : Monteverdi n'est certes pas le compositeur de la grisaille ! Dans la 'toccata' d'ouverture, Monteverdi demande l'utilisation de trompettes avec sourdine dans la deuxième répétition. Mais la composition du continuo est toujours bien précisée, notamment en ce qui concerne les actes 'infernaux', où elle contraste avec celle des deux premiers actes. Enfin, dans l'aria concertante où Orphée se présente à Charon, des instruments obligés successifs sont demandés : deux violons, puis deux cornets, puis la harpe. Il n'en sera pas de même pour les opéras plus tardifs (dont nous n'avons que des copies de seconde main, parfois divergentes comme dans le cas de l'*Incoronazione di Poppea*²⁸).

L'œuvre fait un usage systématique de la forme en arche²⁹ au niveau expressif, à plusieurs niveaux. Nous l'avons identifié plus haut au niveau global. C'est également vrai au niveau de chaque acte à l'exception du dernier. Cela reste vrai de sections spécifiques à l'intérieur des actes. Monteverdi établit des structures symétriques, qui équilibrent les énergies musicales comme les piliers d'une cathédrale équilibrent la poussée des nefs et des voûtes qui l'élèvent vers le ciel.

²⁶ La manière extrêmement subtile et délicate dont l'expression mélodique et harmonique du moindre fragment de l'Orfeo s'adapte aux mots et aux symboles sans la moindre outrance ou facilité en fait un lointain prédécesseur de cet autre chef d'œuvre qui naquit quelque trois siècles plus tard : 'Pelléas et Mélisande' de Claude DEBUSSY. Dans un genre plus réaliste, il serait juste de citer les pages les plus originales du 'Boris Godounov' de Modeste MOUSSORGSKI.

²⁷ Ce qui apparaît clairement à la lecture de la Préface du V^e livre de madrigaux (1605) et du commentaire fait par le dévoué Giulio Cesare.

²⁸ On sait toutefois que l'orchestre des opéras vénitiens était assez fourni : un spectateur se plaint du fait que les longs manches des 'chitarrone' empêchent de bien voir la scène !

²⁹ La forme en arche est en quelque sorte intrinsèque à la forme sonate, sous une forme harmoniquement dissymétrique, la réexposition étant supposée résoudre la tension tonique/dominante de l'exposition (Rosen, 1971/1978 ; 1988/1993). Mais elle a fait l'objet d'explorations approfondies au XX^e Siècle, notamment chez Bartók qui pratique volontiers la forme en arche dissymétrique fondée sur la 'sectio aurea' et les arches multiples imbriquées, et Elliott Carter qui use volontiers de l'arche inversée : tension/détente/tension.

Il importe de signaler comment les *'sinfonias'* et *'ritornelli'* tissent un réseau qui souligne la forme, l'articulent, lui donnent sens et une forte cohérence, donnant par contrecoup toute liberté au chant d'adopter à sa guise les inflexions du texte sans avoir à s'astreindre à un rôle architectural qui entraverait sa liberté³⁰. Ce réseau joue à toutes les échelles. Notamment, la *'ritornella'* qui ponctue le prologue en accord avec sa forme strophique³¹, représentant en quelque sorte le monde terrestre, reparaît à la fin du second acte quand Orphée s'apprête à descendre aux Enfers, et au début du dernier acte, de manière un peu cruelle, lorsque Orphée revient sur terre avant d'être invité par Apollon dans le séjour des dieux. La répétition dans la forme strophique de l'introduction l'a gravée dans notre oreille : même au début du cinquième acte, nous la reconnaissons et l'identifions pour ce qu'elle est. Semblablement, une froide *'sinfonia'* représentant le monde des Enfers encadre le troisième acte. Les *'ritornelli'* jouent leur rôle à plus petite échelle : ainsi, une *'ritornella'* encadre³² le chœur des esprits des Enfers au troisième acte, après le long plaidoyer d'Orphée auprès de Charon³³. De même, un chœur d'esprit joyeux et de forme tripartite (chœur à caractère populaire, rythme trochaïque plus animé, *'ritornella'* instrumentale) avec reprise rythme la partie la plus détendue du premier acte, se mariant lors de sa seconde apparition avec le chœur initial de l'acte, en une structure qu'on pourrait dénommer de 'double rondo'. Le second acte se termine par un authentique concertino opposant d'une part le chœur à cinq voix qui reprend le « *Ahi caso acerbo* » déjà entendu et qui revient, monotone, régulier et hiératique, exhortant les hommes à ne pas faire confiance aux dieux³⁴, et d'autre part le chant expressif de deux bergers qui se lamentant sur les malheurs d'Orfeo et Euridice. Le tout est accompagné d'une régale et d'un *chitarrone*.

Il convient de souligner l'intérêt exceptionnel du début et de la fin de l'opéra, ces piliers extrêmes sur lesquels s'appuie la forme en arche du dramatisme musical développé dans les actes centraux, comme les voûtes d'une cathédrale prennent appui sur leurs piliers pour s'élever vers les cieux. Et comme nous l'avons vu, la clef de voûte est non pas l'un des deux événements dramatiques de l'opéra, mais le chant, épreuve suprême du pouvoir d'Orphée pour infléchir l'inflexible loi des Enfers.

L'opéra baroque nous a habitués à ses prologues lourdement symboliques et flagorneurs. Ici, c'est tout le contraire. Il y a dérision par rapport à la flagornerie, et surtout, c'est la Musique elle-même qui s'adresse à nous (*'lo son la musica'*) et introduit Orphée comme son incarnation et le porteur de ses pouvoirs dans le monde des mortels. La Musique acquiert quasiment le statut d'Idée platonicienne. Qu'imaginer de mieux comme introduction à un opéra ?

Le *'happy end'* du dernier acte a souvent choqué. Mais il était contraire à l'humanisme de la Renaissance de voir Orphée déchiré par les Erinyes, ses restes flottant éternellement dans le Styx et sa bouche murmurant 'Euridice'. Eros a été vaincu par Thanatos, il suffit, *acta est fabula*. Bien qu'éloigné du mythe classique, cet épilogue reste rempli de sens et riche de symboles, compte tenu du statut de demi-dieu d'Orphée. Il reconstruit le mythe orphique à l'aune de l'humanisme de la Renaissance. Quant au fait que la fin soit une danse, il ne faut pas y voir un de ces ridicules collages de ballets dans l'opéra bourgeois du XIX^e siècle, comme par exemple en écrivent **Verdi** ou **Gounod** (indépendamment de la qualité intrinsèque de ces musiques)³⁵. C'est là, au plus haut niveau, une allégorie de la Danse, dans sa dimension dionysiaque chère à **Friedrich Nietzsche**³⁶, au même titre que celle de la Musique dans le Prélude.

Il s'agit là d'une transfiguration du monde terrestre par la Danse symbolisant le ballet des sphères, de la même manière que la Musique du prologue, selon l'acception pythagoricienne, est l'incarnation du Nombre dans l'art, ce Nombre qui régit l'harmonie des sphères. Les deux piliers de l'opéra inscrivent le drame au centre de la cosmologie pythagoricienne.

³⁰ Monteverdi évite ainsi tant l'académisme naissant de la 'Camerata Bardi' que le futur corset de l' « aria da capo » baroque qui étendra son ombre sur les « airs » de l'opéra romantique traditionnel.

³¹ La forme initiale de la ritournelle, globalement en Ré (1^{er} mode authentique), est composée de quatre sections : à la tonique, à la dominante mineure (5^e degré modal), au relatif majeur (3^e degré modal) et à la tonique avec tierce picarde finale. Mais les citations situées entre les strophes omettent la première section et démarrent sur la dominante mineure (la mineur). Les cadences intermédiaires démontrent bien comment les altérations '*per pulchritudinem*' de la '*musica ficta*' ouvraient le champ de la tonalité classique. Voir par exemple (*Arlettaz, 2000*) pour la '*musica ficta*' et n'importe quel traité d'harmonie – notamment (*Schoenberg, 1922,1954*)

³² Nous faisons ici abstraction de la question du rattachement des ritournelles au début ou à la fin d'un acte : c'est un constat musical

³³ On voit tout ce qui différencie ces '*sinfonias*' et '*ritornelli*' de l'esprit de ce que sera plus tard le leitmotiv wagnérien. Celui-ci apparaîtra largement au gré des circonstances du drame. Monteverdi, lui, sait à la fois utiliser ces éléments 'en situation' et pour rythmer la forme à toutes les échelles.

³⁴ Conformément en cela au vieux mythe grec qui veut que les dieux soient jaloux du bonheur des hommes

³⁵ Il arrive néanmoins parfois dans ces opéras que le ballet arrive 'naturellement', pleinement intégré à l'action. Un des plus beaux exemples se trouve selon nous dans l' '*Eugène Onéguine*' de **Tchaïkovski**.

³⁶ Cette idée parcourt toute son œuvre depuis '*La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*' (1872, reformulé en 1886 sous le titre de '*La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et Pessimisme*')

2.5 – L'opéra à Rome au début du XVII^e siècle

Sous l'impulsion de la '*Camerata Bardi*', de la diffusion de ses idées et des œuvres qu'elles ont générées, mais aussi de l' '*Orfeo*' et de l' '*Arianna*' de Monteverdi, le jeune opéra se propagea un peu partout dans les cours princières en Italie, mais tout particulièrement à Rome, où il coexista un temps avec le drame sacré avant la clarification des genres opérée par Carissimi (voir §).

Si le jeune opéra romain se réclame de cet héritage, il se distingue par un certain nombre de traits particuliers :

- le goût du faste et des machineries complexes achève la transformation de la '*favola in musica*' héritée de la Renaissance et de la reconstitution intellectuelle du drame antique en authentique projet théâtral, où l'idée de représentation prend le pas sur celle de l' '*imitatione*' qui était le mot clef de la '*Camerata Bardi*' et des premières réalisations de Monteverdi.
- Le '*recitar cantando*' se modifie profondément. Le suivi de l'action se contente d'une récitation rapide du texte, marquées de quelques inflexions et quelques accords ;
- A l'opposé, les passages lyriques se développent pour devenir des unités complètes, de longues lignes musicales 'cantabile' sur quelques lignes de texte³⁷.

L'opéra romain se structure en trois types de répertoire :

- L'opéra mythologique où subsiste l'esprit des réalisations florentines à travers l'utilisation de livrets du **Tasse** ou de **Guarini** ;
- L'opéra à sujet historique, tiré de l'Antiquité ;
- L'opéra emprunté à la veine épique de la Renaissance, dans la tradition de l' '*Orlando furioso*' et de la '*Gerusalemme liberata*'.

De nombreux compositeurs ont illustré le genre. **Stefano Landi** y jouait le chef de file, mais il faut rapporter les noms de **Domenico Mazzocchi**, **Michelangelo Rossi**, **Luigi Rossi**, **Loreto Vittori**. **Francesco Manelli** quitta Rome pour se fixer à Venise, où son rôle est évoqué plus bas (§2.6.2)

2.6 – L'opéra à Venise au début du XVII^e siècle

2.6.1 – Monteverdi de Crémone à Venise : Un répertoire perdu sans retour.

Après l'*Orfeo*, divers indices plus ou moins concrets nous montrent que Monteverdi mena une activité importante de compositeur d'opéras.

Malheureusement, en ce qui concerne la période de Crémone, l'incendie du palais ducal par les troupes impériales en 1632 nous a privé de la partition d'au moins un opéra dont la qualité était certainement du niveau de l' '*Orfeo*', et probablement une sorte d'équivalent féminin, à savoir l' '*Arianna*', représentée en 1608. Le seul extrait qui nous en soit resté est le célèbre '*Lamento d'Arianna*', qui connut un tel succès (il était censé avoir fait pleurer les dames) qu'il bénéficia d'innombrables adaptations, qui nous laissent la trace de l'air et de sa basse continue. Monteverdi l'adapta deux fois sous forme polyphonique : une fois dans le livre VI de madrigaux, sous la forme d'un de ces petits cycles que nous rencontrons dans ses derniers livres, et une seconde fois avec des paroles religieuses dans sa '*Selva morale e spirituale*' de 1640, en une pièce connue sous le nom de '*pianto della Madonna*'.

L'année 1608 fut une année de très grande activité pour Monteverdi du fait des fêtes du mariage du fils du duc de Gonzague. Il avoua qu'elle l'avait mené 'au seuil de la mort'. Outre l'*Arianna* (dont il eut à s'occuper non seulement de la composition, mais également de la production), il composa un ballet qui, sous forme allégorique, flattait les mœurs licencieuses du Duc : il s'agit du '*Ballo delle Ingrate*'. Les '*Ingrate*' sont les dames et demoiselles qui n'ont pas cédé aux aspirations de leurs amants. Elles sont punies très cruellement : leurs âmes sont condamnées à séjourner éternellement en Enfer. A la demande de Vénus et de son fils l'Amour, huit d'entre elles viennent danser un ballet et recommander à leurs consœurs vivantes de ne pas suivre leur exemple. Il reprit ce ballet dans le VIII^e Livre de madrigaux. Il composa une musique de scène pour l' '*Idropica*', perdue, et probablement d'autres musiques dont nous avons perdu la trace.

³⁷ Cette évolution mènera à l'opéra napolitain et au triomphe des '*divas*' et des castrats. Elle ne sera pas sans influence sur la musique religieuse, au grand dam des partisans de l'orthodoxie tridentine. L'opéra baroque tout entier – avec l'universalité de l' '*aria da capo*' – mais aussi l'opéra classique et romantique en garderont la trace.

Nous n'avons aucune trace d'activité dans le domaine de l'opéra jusqu'au licenciement scandaleux de Monteverdi à la mort du Duc Vincenzo di Gonzague, en 1612.

Monteverdi, après un nouvel essai infructueux à Milan, fut nommé à l'un des deux postes³⁸ les plus convoités d'Italie : 'Maestro di Capelle' de la basilique St Marc de Venise, qui était en fait l'église personnelle du Doge³⁹. Il restait cependant citoyen de Crémone, qui était censé lui verser une pension objet de bien des requêtes, et y conservait des amitiés. Il en reçut des commandes qu'il refusa parfois, considérant que la mise en musique de certaines scènes étaient incompatibles avec ses principes (par exemple, après plusieurs échanges, il répondit à une commande relativement insistante 'comment voulez-vous que je fasse chanter les vents ?'). Si Monteverdi écrivit de nouvelles partitions pour Crémone, nous n'en conservons aucune trace, l'incendie du palais ayant détruit les manuscrits et la musicologie restant pour l'essentiel muette sur ce point⁴⁰.

2.6.2 – L'opéra à Venise. Le rôle multiple de Monteverdi.

La sociologie de l'opéra à Venise était radicalement différente de celle que Monteverdi avait connue à Crémone, soumise aux caprices et aux financements du Duc. Il s'agissait d'une entreprise 'libérale', mais non à la manière de ce que connut plus tard **Haendel** à Londres, qui pouvait faire faillite si son entreprise, soumise à la concurrence, tournait mal. Les théâtres étaient certes publics, et les recettes étaient supposées couvrir les dépenses, du moins en partie. De là notamment des orchestrations voire des distributions 'à géométrie variable' en fonction du volume des salles⁴¹, pour des raisons tant acoustiques que financières. Mais ils appartenaient tous à la haute aristocratie vénitienne. Même si les moyens financiers étaient là, il n'était pas dans la philosophie de la 'Sérénissime République' de laisser une famille prendre le haut du pavé, comme les Médicis à Florence, les Este à Ferrare ou les Gonzague à Mantoue. Aussi, chaque grande famille voulait posséder son théâtre, dont elle louait les loges et les places aux aristocrates et aux riches bourgeois, notamment pendant la période de représentation des opéras durant le Carnaval.

La dynamique de création de ces opéras publics propriétés de l'aristocratie fortunée fut forte dès les années vingt, et seule la catastrophe de la grande peste de 1630 la freina pour un temps. Mais le mouvement était irrésistible : en 1641, Venise comptait quatre théâtres lyriques, et à la fin du siècle, on en comptait seize. L'histoire de cette floraison durant les dernières années de vie de **Monteverdi** mérite d'être évoquée. L'arrivée de **F. Manelli** apporta des éléments du jeune opéra romain.

La musicologie de cette période n'est pas facile à reconstituer. On trouve ds contradictions dans les informations rapportées par plusieurs musicologues. Tout en compulsant plusieurs sources, nous avons accordé la priorité à (Tellart, 1997) qui semble le plus complet et le plus récent.

Une fois atténuées les conséquences funestes de l'épidémie de peste, la famille des **Tron** ouvrit en 1637 le premier théâtre ('*San Cassiano*'). Il fut inauguré par l' '*Andromeda*' de **F. Manelli**, qui y donna également en 1638 '*Maga fulminata*' sur un livret de Ferrari. . En 1639, la famille **Grimani** construisit le '*Teatro SS. Giovanni e Paolo*', on y donna deux opéras de **Manelli** '*l'Armida*' en 1640, puis l' '*Adone*' (*tragedia musicale*)⁴², sur un livret de **Paolo Vendramin**, issu d'une famille noble. Cette famille ouvrit son propre théâtre cette année là (le théâtre '*San Moisè*') et l'inaugura avec l' '*Arianna*' que **Monteverdi** avait écrit pour Mantoue en 1608, et y donna '*la Delia o la Sera sposa del Sole*' de Manelli. Il semblerait que l' '*Arianna*' ait été souvent donnée en 1639⁴³. Le théâtre S. Cassiano donna pour les fêtes du carnaval des opéras de **Francesco Cavalli**⁴⁴ : en 1639, '*Le Nozze di Teti et di Peleo*' (livret de **Persiani**) ; en 1640, '*Gli amori di Apollo e Dafne*' ; en 1641, '*Didone*', ces deux opéras du librettiste **Francesco Busenello**. En 1640 également, ce même théâtre donna '*Il ritorno d'Ulisse in patria*' de **Monteverdi**, sur un livret de **Badoaro**, qui nous est parvenu à l'état manuscrit (y compris l'état initial du livret, voir ci-dessous). Le théâtre SS. Giovanni e Paolo donna '*Le nozze d'Erea con Lavinia*', du même **Badoaro**, opéra perdu. En 1642 ou plus vraisemblablement au tout début de 1643⁴⁵, dernière

³⁸ L'autre était naturellement celui de St Pierre de Rome, où à cette époque **Frescobaldi** officiait comme organiste.

³⁹ Il y succédait notamment à **Willaert**, qui fut le premier à tirer parti des possibilités de la basilique dans ses '*cori spezzati*', **Zarlino**, **Cipriano de Rore**. On y comptait parmi les organistes **Gabrieli**, **Merulo**.

⁴⁰ Dans notre brochure '*Monteverdi et son temps*' réalisée pour le Festival de Comminges, nous avons tenté de recenser les partitions de Monteverdi que nous possédons et celles dont nous connaissons l'existence mais qui ont été perdues.

⁴¹ Un visiteur se plaignit du fait que la hauteur du manche des multiples théorbes empêchait de voir la scène !

⁴² (Schrade, 1950/1981) attribue par erreur cet opéra à Monteverdi.

⁴³ Il est vraiment dommage qu'aucune partition de cet opéra n'ait été retrouvée à Venise.

⁴⁴ Cavalli fut un compositeur fort apprécié. En 1662, Il vint Paris monter la représentation de son '*Ercole amante*' écrit à l'occasion du mariage de Louis XIV.

⁴⁵ Les festivités du Carnaval commençaient dans les derniers jours de décembre et se poursuivaient l'année suivante.

année de la vie du compositeur, le dernier opéra de Monteverdi – dont deux partitions manuscrites légèrement divergentes nous restent – fut donné au théâtre SS. Giovanni e Paolo : *‘L’incoronazione di Poppea’*, sur un livret de **Francesco Busenello**.

Avant cette période, Monteverdi semble avoir écrit au moins deux opéras perdus : une *‘Andromeda’* en 1620 et une *‘Proserpina rapita’* en 1630 (Tellart, 1997). Il suffit de comparer les deux opéras vénitiens qui nous restent à *‘Orfeo’* et au *‘Lamento d’Arianna’* pour être quasiment certains que Monteverdi poursuivit à Venise une carrière de compositeur d’opéras. Malheureusement, avant *‘Il ritorno d’Ulisse in patria’*, aucun opéra ne nous est parvenu. C’est là un phénomène courant. L’opéra était un produit ‘de consommation’ : l’un succédait à l’autre, et on ne les éditait pas. Les deux derniers opéras de Monteverdi ne nous sont connus que par des manuscrits conservés heureusement, mais par hasard⁴⁶.

Comme l’écrit (Schrade, 1950/1981) : « son inclination naturelle était si forte que toutes ses œuvres finissaient par être dramatiques : madrigaux, opéras, et même la musique religieuse moderne »

Au moins une œuvre nous permet de jalonner l’évolution de la carrière opératique de Monteverdi, même s’il ne s’agit pas d’une scène rescapée d’un opéra perdu. Il s’agit du célèbre *‘Combattimento di Tancredo e Clorinda’* de 1624, en véritable *‘stile rappresentativo’* (ce qui n’implique pas une réalisation scénique, mais ne l’interdit pas non plus). Sur un texte de la *‘Gerusalemme liberata’* du **Tasse**, Monteverdi nous décrit, par le truchement d’un narrateur, le combat à mort que Tancredo livre à sa bien-aimée Clorinda déguisée en homme, et qu’il ne reconnaît qu’après l’avoir blessée à mort. Les sentiments des combattants, leur fureur, l’ardeur du combat, la désolation de la scène finale, tout cela est rendu avec une précision extrême. Monteverdi le reprit dans le VIII^e Livre de madrigaux, et dans son importante préface, s’en servit comme exemple de *‘stile concitato’*, expliquant comment il a divisé les valeurs longues des tenues de la basse continue en croches répétées.

Il importe de s’interroger sur les interactions de Monteverdi avec ses librettistes. Si nous considérons l’*‘Orfeo’*, il est difficile de dire si c’est la musique qui s’adapte au poème ou le poème qui s’adapte à la musique : nous avons une œuvre d’art totale, indissociable, une *‘favola in musica’*. Dans le détail, il n’y a pas le moindre moment où l’on ait le sentiment que la musique se fasse violence pour épouser les nuances et les *‘affetti’* du texte. Si l’on regarde l’ensemble, nous avons une unité d’action rigoureuse, sans la moindre entorse, qui donne à la *‘favola in musica’* toute sa force dramatique. Or, le constat que l’on peut faire est que – à quelques détails près – le ‘miracle’ se reproduit à chaque fois. Cela ne peut se faire que si Monteverdi, loin d’accepter passivement un texte de livret, interagissait beaucoup avec ses librettistes.

Dans les demandes de Mantoue, il fit face à des situations théâtrales pour lesquelles il ne voyait pas de solutions musicales conformes à son esthétique (voir l’épisode des vents). Il se montra relativement intransigeant au point de perdre des commandes. Durant sa période vénitienne, il eut à faire face à un mouvement esthétique qui voulait que l’œuvre d’art fut une chose complexe, au dessus des choses communes. En vertu de ce principe, les pièces de théâtre comportaient des actions collatérales et des actions secondaires au sein de l’action principale, elle-même passablement complexe. Les auditeurs prenaient plaisir à démonter ces rouages compliqués : c’était le *‘capriccio bizarro’*. Sans céder complètement à cette tendance, **Badoaro** et **Busenello** ne pouvaient pas l’ignorer. En dramaturge né, comme nous l’avons vu, Monteverdi tenait à l’unité d’action. Ses deux opéras en sont la preuve, à quelques marivaudages près⁴⁷.

Monteverdi interagissait donc fortement avec ses librettistes, sur des questions de fond, avec un sens dramatique sûr (parfois plus qu’eux-mêmes), faisant changer le découpage en actes, éliminer les passages d’un faible intérêt opératique et dramatiques et développer les passages permettant l’exposition des *‘affetti’*. Il tendait à se concentrer sur l’unité d’action pour assurer cette force dramatique. Il y a par exemple de grandes divergences entre l’état initial du livret de *‘Il ritorno d’Ulisse in patria’* qui nous est parvenu et la partition (encore que certaines suppressions soient surprenantes et puissent s’expliquer par des raisons extra-musicales ; la musicologie est très fragmentaire sur ces sujets). Les librettistes ne semblaient pas en prendre ombrage – du moins à Venise. Nous possédons des commentaires très élogieux de **Badoaro** sur sa coopération avec Monteverdi lors de l’écriture de *‘Le nozze d’Erea con Lavinia’*. Il est certain que ces hommes de théâtre avaient compris la différence entre une pièce de théâtre parlé et un

⁴⁶ Cet état de choses est resté longtemps courant. C’est ainsi que si nous possédons neuf beaux opus instrumentaux d’**Albinoni**, nous ne connaissons strictement rien de son abondante production d’opéras.

⁴⁷ Dans *‘L’incoronazione di Poppea’*, l’épisode de la mort de Sénèque peut ne pas paraître indispensable mais c’est un rameau essentiel de l’action, en ce sens qu’elle précise la psychologie du personnage, restée quelque peu indéfinie jusque là, et que cet événement lève un des obstacles (réels ou imaginaires) à l’accession de Poppée au trône impérial. Elle nous offre une écriture madrigalesque sublime (voir Annexe 3).

opéra qui avait dépassé le stade de *'favola in musica'* pour devenir, grâce au génie de **Monteverdi** et son impact pédagogique, un genre propre avec sa logique et ses lois propres.

2.7. Les deux ultimes opéras de Monteverdi à Venise.

2.7.1 - *'Il ritorno d'Ulisse in patria'*

Le synopsis de cet opéra est donné en Annexe 2.

La paternité de **Monteverdi** a été ponctuellement contestée sur la foi des divergences entre la pièce de théâtre imprimée et le livret – notamment le nombre d'actes (*Benvenuti, 1942.*). Mais nous avons vu les nombreuses et profondes itérations qui existaient entre le librettiste et le musicien, et les commentaires élogieux de **Badoaro** sur le compositeur. Il ne fait actuellement de doute pour personne que l'ouvrage soit de Monteverdi.

La partition est écrite pour les voix et basse continue, sans nulle notation instrumentale. Nous savons cependant que Monteverdi était un brillant coloriste, et que l'orchestre de l'opéra vénitien comportait des cordes frottées, des cordes pincées – parfois nombreuses – des vents et un orgue portatif. Il ne faut donc pas hésiter à colorer avec goût les interventions des solistes et des ensembles – sans même parler de l'obligation d'orchestrer les *'ritornelli'*.

A la différence de *'Orfeo'* – et comme pour l'opéra suivant – les actes sont divisés en scènes. Dans ses itérations avec le librettiste, Monteverdi a certainement recherché le fait que chaque scène corresponde à une situation et un *'affetto'*, ou à une progression dramatique rigoureuse. Monteverdi avait le génie de la construction. Il édifie une forme spécifique pour chacune de ses scènes⁴⁸. On peut en citer trois exemples :

- Au début de l'Acte 1, Pénélope exprime à sa nourrice Euryclée son inquiétude devant la longue absence de son époux, mais également sa certitude qu'il est vivant. Les interventions d' Euryclée donnent à la scène une structure de rondo. Bien que l' *'affetto'* de la scène soit unique, ce procédé permet à Monteverdi de varier les diverses interventions de Pénélope en fonction des paroles tout en gardant forme précise.
- Un exemple de *'crescendo'* expressif et dramatique (dérivé de l'expérience madrigalesque) est la scène où Minerve, déguisée en berger, révèle la vérité à Ulysse. Elle commence par une *'canzonetta'* et une *'pastorella'*. Au fur et à mesure que Minerve révèle la vérité, le style devient concertant, la basse. Le *'crescendo'* explose par la joie d'Ulysse et le style *'concitato'* des madrigaux guerriers du VIII^e livre où Minerve chante sa vengeance. Tout est parfaitement contrôlé, aucune discontinuité ou baisse de tension n'est perceptible.
- Une scène particulièrement délicate et complexe est celle où Pénélope repousse les prétendants, invente l'artifice du test de l'arc, auxquels tous les prétendants échouent et où Achille triomphe. La succession des prétendants est d'abord rendue par une augmentation progressive des éléments chantés à l'intérieur du récitatif (variations). La réponse de Pénélope est toujours la même (structure de rondo), mais se fait plus ornée et agitée lorsqu'elle formule sa proposition (variation/transition). Les prétendants expriment leur joie en un véritable madrigal (*'lieta gloria'*). La compétition rappelle les prétendants en style *'concitato'*. Nous retrouvons logiquement la forme rondo, le refrain étant représenté par l'identité de la fin de chaque strophe, représentant un échec systématique et une *'sinfonia'*. Pénélope invite Ulysse dans un *'stile concitato'* qui atteint naturellement son apogée lors de la victoire de celui-ci. Les processus utilisés par Monteverdi sont somme toute assez simples et lisibles, mais ils reflètent fidèlement à la fois la structure de l'action et la montée de sa tension, d'une manière entièrement conforme aux principes édictés dans la préface du VIII^e livre de madrigaux.

La lecture attentive de la partition révèle l'impact majeur de l'écriture madrigalesque des VII^e et VIII^e livres. Il arrive même que certains soient cités textuellement ou évoqués de manière particulièrement explicite. .

Comme le note (*Schrade, 1950/1981*), « *En tant que drame lyrique, le 'Ritorno d'Ulisse' est un hybride et ne parvient pas totalement au réalisme que le XVII^e siècle commençait d'apprécier. Le dernier pas vers ce réalisme est représenté par l' 'Incoronazione di Poppea'* »

2.7.2 – *'L'incoronazione di Poppea'*

Le synopsis de cet opéra est donné en Annexe 3, avec le découpage en scènes. Quelques-unes sont perdues, induisant des discontinuités regrettables dans la restitution de l'œuvre.

⁴⁸ On pense au *Wozzeck* d'**Alban Berg** trois siècles plus tard, qui adopta avec beaucoup d'inventivité des formes 'classées' pour chaque scène. L'opéra baroque, classique et romantique s'était en général satisfait de solutions plus stéréotypées.

L'œuvre pose une difficulté musicologique particulière, en ce sens que nous possédons deux partitions manuscrites qui diffèrent par maints détails. L'explication la plus vraisemblable (Tellart, 1997) est qu'il s'agit dans les deux cas d'œuvres de seconde main, remaniées pour des représentations ultérieures⁴⁹. L' 'original' présenté en 1642/43 se dérobe toujours à nous.

La présence de ces manuscrits montre que l'œuvre était populaire et a été exécutée ailleurs. La notion de fidélité à une œuvre donnée – surtout un opéra – n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui⁵⁰. Des variantes liées à des circonstances impossibles à reconstituer pouvaient induire des modifications. Ensuite, il est probable que Monteverdi était entouré d'un certain nombre d'élèves – à la manière des 'scuole' des grands peintres – et leur confiait des responsabilités de détail tout en gardant la haute main sur l'ensemble. Il est possible que nous ayons affaire à ces 'variantes d'atelier' dans cette œuvre du vieux maître qui allait disparaître un an plus tard. (Tellart, 1997) fait en outre remarquer que la qualité de prêtre de Monteverdi s'accommodait mal du livret totalement amoral de l' '*Incoronazione di Poppea*', rendant plus probable l'intervention de 'petites mains'.

A l'exception d'un court marivaudage précédé d'une scène perdue, l'unité d'action est totale dans l'opéra⁵¹. L'épisode de la mort de Sénèque (avec un beau madrigalisme chromatique, voir Annexe 3) permet de cerner la réelle grandeur d'un personnage quelque peu raillé auparavant. Il est bien en phase avec l'acuité psychologique de Monteverdi.

La nature du livret fait que l'opéra se présente principalement sous la forme de monologues et de duos qui sont de deux sortes : les duos proprement dits, et les dialogues, qui s'inspirent de manière complexe des solutions formelles trouvées par Monteverdi pour le monologue. Bien sûr, il y a des exceptions comme le chœur des disciples de Sénèque, en forme de madrigal chromatique très efficace dans sa simplicité (voir Annexe 3).

Comme montré précédemment, Monteverdi a le génie de serrer au plus près la dynamique affective et formelle du livret tout en construisant des architectures extrêmement solides du point de vue musical – l'un n'entraînant pas l'autre, loin de là. Il n'y a pas deux monologues - et a fortiori deux duos ou dialogues - qui suivent le même plan dans toute l'*Incoronazione di Poppea*'. Suivons une analyse de (Schrade, 1950/1981) : « Toute la scène de la rencontre d'Othon et de Poppée (1,2) est organisée suivant un plan grandiose. C'est une double aria strophique, alternant avec deux mélodies de basse, et entrecoupée de deux ritournelles, le tout doublé ; ainsi, le dialogue fonctionne selon un principe d'alternance et bénéficie d'une grande unité ; et il se termine en un paroxysme en récitatif ».

L'immoralité du livret n'était pas faite pour choquer le public vénitien. Les mœurs étaient très libres dans ce carrefour commercial où l'Europe entière se rassemblait et rencontrait l'Orient, et les courtisanes vénitiennes étaient réputées.

Le librettiste **Busenello**, en qui on se plaît à reconnaître le premier auteur de livrets d'opéras – c'est-à-dire le premier à avoir pleinement compris les contraintes du genre par rapport à un pièce de théâtre déclamée – était membre de l' '*Accademia degli Incogniti*', cercle progressiste qui rassemblait les esprits forts sinon libertins de la Sérénissime République. Il était fondamentalement sceptique dans sa vision de l'existence, tendant à mettre en évidence les passions et les contradictions humaines. Il ne pouvait trouver meilleur musicien que Monteverdi, fin psychologue de toujours, qui s'applique à mettre en relief les '*affetti*' de chaque scène au sein de formes complexes, associant récitatif 'libres' et formes closes voire en les faisant s'interpénétrer. Si la conception morale de Monteverdi était différente de celle de Busenello, il semble mettre en valeur le déchaînement des passions humaines, surtout lorsqu'elles s'inscrivent dans le pouvoir politique, et de par cette intensité même, nous mettre en face des conséquences de l'assouvissement de ces passions et nous forcer à une réflexion morale sur ce sujet.

⁴⁹ **Caccini** semble avoir joué un rôle important dans ces adaptations.

⁵⁰ Encore que le XIX^e Siècle, et notamment **Verdi** (pensons à '*Don Carlos*') était également assez familier de la chose.

⁵¹ Elle est notamment supérieure à celle du '*Ritorno ...*', pourtant assez bien concentré sur l'action principale.

3 – NAISSANCE de l'ORATORIO. PREMIERS CHEFS d'OEUVRE

3.1 – La 'RAPPRESENTATIONE' de ANIMA et di CORPO' de CAVALIERI

Emilio de CAVALIERI (1550-1602) fut un des compositeurs les plus importants de la 'Camerata Bardi'. Lors du déclin de l'influence de celle-ci, il prit ses distances avec ses collègues **Caccini** et **Peri**. Il composa à l'extrême fin de sa vie un ensemble de chefs d'œuvre du plus grand intérêt – sans conteste supérieur à celui des œuvres de ses ex-collègues. Il est surtout connu comme le compositeur de la 'Rappresentazione de anima et di corpo' (1600), œuvre singulière et inclassable, à la réputation méritée, tenant à la fois du futur oratorio et du futur opéra. Du fait de son thème religieux et métaphysique, il est cependant de tradition de la considérer comme le premier oratorio de l'Histoire de la musique. Ce fut la première œuvre éditée avec basse continue chiffrée.

Elle avait été précédée d'un premier ensemble de Leçons des Ténèbres hélas incomplet (le manuscrit comporte des versions alternatives) pour la chapelle des Médicis à S. Nicola de Pise (1599), puis d'un second ensemble de Leçons complet avec leur réponse données à Rome (1600), tous restés manuscrits et sauvés par miracle. Ces Leçons sont certainement l'une des premières à revenir au style monodique après la floraison polyphonique de la Renaissance. Surtout, le recueil complet de 1600 a une importance historique majeure : il contient les premières musiques pour l'Office des Ténèbres – leçons de Jérémie et réponse – à faire usage de la basse continue chiffrée. Cavalieri proclamait que le 'stile rappresentativo' était particulièrement adapté à l'esprit de Concile de Trente et à la Contre-réforme, mais à l'évidence il considérait qu'en matière religieuse ce style impliquait une fusion intime entre monodie et polyphonie.

Tout ceci se retrouve dans la 'Rappresentazione de anima et di corpo'. L'une des caractéristiques de l'œuvre est qu'apparemment elle peut être donnée en version de concert ou sous forme scénique⁵² (ce qui était fort à la mode depuis longtemps dans l'aristocratie italienne), bien qu'elle se termine par un 'ballo'. Ceci tient au fait que les personnages ont essentiellement une valeur symbolique. L'œuvre est écrite pour voix soliste ou chœurs et basse continue chiffrée, sans indication d'instrumentation, sinon dans l'intéressante introduction qui fait allusion aux instruments classiques – notamment aux instruments à cordes pincées et à l'orgue⁵³ - en précisant que les instrumentistes doivent être hors de la vue du public et que leur nombre doit être adapté à la taille de la salle. Les 'sinfonias' et 'ritornelli' ne portent pas de mention d'orchestration spécifique.

L'œuvre a été écrite pour être donnée dans un des oratoires romains de la 'Congregazione dell'oratorio' fondée par **Saint Philippe Neri**. Le texte a été écrit par **Agostino Manni**, un ami du saint.

L'œuvre est découpée en trois parties, précédée d'un chœur et d'un dialogue parlé. Ces trois parties sont séparées par deux 'sinfonias', et leur articulation interne strophique est soulignée par plusieurs 'ritornelli'. Elles sont essentiellement composées de dialogues interrompus par des chœurs. Cavalieri utilise le 'parlar cantando' apparemment pour la première fois - quelques mois avant la représentation de l'*Euridice* de **Peri**. La versification stricte du livret l'oblige à suivre la forme strophique, mais il utilise des moyens à moyenne échelle pour caractériser les situations, par exemple l'usage systématique du mode mineur pour le corps et du mode majeur pour l'âme. Carissimi se dégage des habitudes des chanteurs virtuoses en leur imposant des ambitus restreints et des récitatifs dépouillés. Quelques rares exceptions servent clairement à illustrer la vanité du brillant mondain.

Il n'y a pas de ressort dramatique, dans la mesure où le caractère religieux de l'œuvre ne laisse aucun doute sur les conclusions vers lesquelles mènent les dialogues des trois parties. Le dialogue parlé introductif est entre deux jeunes gens, l'un 'prudent', l'autre 'avisé'. L'œuvre fait intervenir des 'personnages' représentant des entités abstraites, successivement : le Temps ; l'intellect ; le corps et l'âme ; le bon conseil ; le plaisir (avec deux compagnons) dialoguant avec le corps et l'âme ; l'ange gardien puis le Monde dialoguant également avec le corps et l'âme ; le chœur des anges ; l'intellect et le bon conseil à nouveau, auxquelles se joignent le chœur des âmes damnées et bienheureuses, puis à nouveau le corps et l'âme ; la dernière scène rassemble les anges et les âmes bienheureuses dans le ciel, l'âme, le corps, l'intellect, le bon conseil avant la 'festa' finale que l'on peut se représenter comme un ballet ou comme une solennelle et festive conclusion.

⁵² Cela reste le cas de nombreux oratorios, jusqu'à une époque avancée du baroque. Un bon exemple est le Samson de **Haendel** (1741-43).

⁵³ Il est très difficile de savoir si ces informations sont à prendre strictement à la lettre ou si elles traduisent simplement une habitude des temps ou simplement les instruments à disposition du compositeur et de la plupart des lieux susceptibles d'exécuter la partition. La majesté de certaines pages supporterait par exemple un accompagnement de trombones, comme dans l'*Orfeo*. Cavalieri ne s'y serait probablement pas opposé si la possibilité lui en était offerte. Les réalisations contemporaines qui usent de telles libertés semblent a priori convaincantes.

3.2 – CARISSIMI (1605-1674)

3.2.1 – Le compositeur

Carissimi (1605-1674) est un compositeur important. On pourrait estimer qu'il est relativement tardif par rapport à la période étudiée ici, mais à l'époque où Monteverdi éditait son VIII^e livre de madrigaux, il avait composé la plupart des oratorios qui nous occupent ici.

On lui doit de nombreuses innovations. Par-dessus tout, Il a contribué à instaurer ou du moins à définir clairement, à consolider et donner toute sa place au genre de l'oratorio – et c'est bien ce qui nous importe ici. A Rome, l'exemple de la '*Rappresentazione.....*' de **Cavalieri** avait provoqué l'éclosion éphémère d'un genre de représentation sacrée proche de l'opéra, mais on s'aperçut rapidement que c'était une voie non viable – ce qui n'enlève rien à la haute valeur de l'œuvre de Cavalieri, chef d'œuvre isolé dans l'histoire d'une musique qui en est riche.

L'essentiel de la carrière de **Carissimi** a été romaine, au service des Jésuites (l'intérêt des jésuites pour l'oratorio a été commenté plus haut ; il se manifesta plus tard en France). Il est resté relativement méconnu d'une part parce que beaucoup de ses œuvres sont restées à l'état manuscrit ou ont disparu (l'essentiel de celles que nous connaissons le sont à travers des copies, souvent divergentes dans les détails) notamment lors la dissolution de l'ordre des jésuites en 1773, d'autre part parce que les œuvres qui ont survécu appartiennent à un genre assez austère. Bien qu'il soit essentiellement connu par ses oratorios et ses motets, il aurait composé au moins autant de musique profane que religieuse. Mais sa musique profane n'était pas écrite pour des cours princières dotées d'archives et élaborant de luxueux codex et était donc encore plus 'volatile' que sa musique religieuse.

L'art de Carissimi est marqué d'une réelle personnalité, d'une grande noblesse sans austérité, sachant assimiler le pittoresque, le dramatique (et exceptionnellement le comique) de manière visible mais discrète et sans la moindre faute de goût. Ses opéras (on sait qu'il en a écrit au moins deux, et cette information est importante car elle montre que Carissimi avait clairement perçu la différence entre oratorio et opéra), cantates profanes voire pièces instrumentales étaient certainement des chefs d'œuvres du genre évitant tout à la fois les excès hélas trop souvent inhérents à ce genre et le style noble un peu stéréotypé et figé.

Le mélange heureux d'innovations spectaculaires et d'une certaine forme de respect de la tradition est une forme d'innovation en soi, qui lui a notamment permis de donner à l'oratorio ses traits distinctifs, à partir de cette première expérience en tous points inédite qu'était la '*Rappresentazione de anima et di corpo*' Il s'y joint une ferveur de ton qui ne trompe pas, pouvant accueillir volontiers un trait pittoresque sans jamais insister. L'italianisme du style reste toujours d'une grande noblesse. Il a été l'un des premiers à introduire rationnellement l'accompagnement instrumental dans la musique religieuse durant les offices, avec le **Monteverdi** des '*Selva morale e spirituale*'⁵⁴. Il semble aussi avoir été le premier à employer la cantate pour des sujets religieux.

Il a eu de nombreux élèves, dont les plus célèbres sont **Alessandro Scarlatti** et **Marc-Antoine Charpentier**. Il n'est pas indifférent pour ceux qui s'intéressent à ce grand et prolifique compositeur français de savoir que son « italianisme » vient de Carissimi - dans le cadre des « goûts réunis » chers à son collègue **François Couperin**.

Ses oratorios, composés pour l'essentiel avant 1650, étaient en général commandés pour des cérémonies non liturgiques par la « Fraternité de la Très Sainte Croix », une confrérie de nobles de haute culture et donnés lors des jeudis de carême. L'ensemble de la cérémonie comprenait un psaume, un oratorio inspiré de l'Ancien Testament, un sermon et un second oratorio inspiré de l'Evangile. Bien que les très longs offices soient monnaie courante à l'époque, ce programme imposait une durée raisonnable aux oratorios. Ceci interdit ou du moins limite sévèrement les longues méditations contemplatives ; l'action ou l'exposé du « message » doivent aller de l'avant sans perdre de leur noble profondeur. Le style de Carissimi est parfaitement adapté à cette problématique. Le compositeur, si l'on ose dire, sait prendre son temps sans en perdre

3.2.2 – ORATORIOS : Style, effectifs (et notamment les chœurs)

Nous prendrons comme exemple trois oratorios contrastés : Jephthé⁵⁵, Jonas et '*Judicium Salomonis*' (voir synopsis dans l'Annexe 4)

⁵⁴ Si nous devons à Monteverdi, dès 1610, de splendides 'Vêpres' richement composées et instrumentées – incontestablement un haut chef d'œuvre, ses Messes restent toutes dans la tradition 'a capella' du style franco-flamand.

⁵⁵ Des extraits de 'Jephthé' furent inscrits au programme de l'Académie de chant baroque du 38^e Festival du Comminges en 2013. De même, un oratorio de son élève français **Charpentier**, 'le Reniement de St Pierre' fut inscrit à l'Académie de 2014.

L'oratorio Jephté est son œuvre la plus connue. C'est aussi une des plus longues (une demi-heure environ). Une pointe de pittoresque ou de dramatisme marque les deux autres oratorios étudiés ici, comme elle marque également Jephté.

Ces trois oratorios sont écrits pour soli, chœur, basse continue et un petit ensemble instrumental (en général deux violons, sauf dans le cas de *Jephté*). Carissimi donne essentiellement la parole aux personnages et à 'l'*historicus*' soutenus par la basse continue et exceptionnellement de très brèves interventions instrumentales. Il fait un usage très modéré des chœurs, généralement doublés par les instruments : Ils interviennent très discrètement (ce qui autres semble plaider pour des « chœurs » à un chanteur par partie – voir plus bas). Ils n'ont pas encore ce rôle de commentateurs que l'on trouve dans la littérature baroque ultérieure (et évidemment pas, dans une littérature catholique, l'interprétation de chorals qui n'a pas d'équivalents). Encore faut-il noter que dans certaines œuvres de **Schütz** ou dans les passions de **J. S. Bach**, les chœurs ont une double fonction, car ils participent également à l'action (condamnation collective de Jésus, et notamment la fameuse exclamation '*Barabbam*' de la Passion selon St Matthieu, etc.), rejoignant ainsi la tradition de Carissimi. On trouve - parfois en en plus statique - la même chose chez **Haendel**. Il y a toute une tradition complexe de la fonction du chœur d'oratorio qui naît ici, sans coup d'éclat spectaculaire, avec une discrète et réelle efficacité. La religion réformée lui apportera une empreinte particulière. Les instruments donnent en outre une Sinfonia initiale - et concluent l'œuvre avec le chœur. L'oratorio de Carissimi est généralement un œuvre d'action et ne revêt qu'exceptionnellement une fonction de méditation. L'écriture des chœurs est cohérente avec cette conception. Ces trois oratorios le montrent, chacun à sa manière.

La tradition des chœurs d'oratorio copieux fait actuellement l'objet d'une réaction extrême en faveur du « chœur » de solistes (y compris dans les cantates de **J.S. Bach**). Cette question est non seulement théorique, mais pratique. On connaît à peu près les effectifs disponibles à l'époque. On imagine mal la « Fraternité de la Très Sainte Croix », même formée d'aristocrates aisées, rassembler d'importants effectifs pur ces célébrations du Carême, qui relèvent davantage de la « musique de chambre. Le sens pratique comme la pureté de l'expression plaide pour un chœur à une voix par partie - a priori différent des solistes. Certaines notations des partitions de Carissimi sont ambiguës : dans Jonas, il semble confier par exemple certains trios aux solistes du second chœur (des matelots), mais ces notations sont vraisemblablement apocryphes. Cette vision des chœurs à une voix par partie va dans le sens de la pureté de l'expression, et de la dynamique d'ensemble. Le petit chœur se fond dans l'ensemble au point de faire oublier présence. Certes, on pourrait plaider le fait que ces oratorios gagneraient du sens à renforcer un peu les chœurs : la louange à Salomon pourrait par exemple s'avérer plus « glorieuse » si le chœur était plus important. De même le chœur des matelots dans *Jonas* (2° chœur) serait plus réaliste, mais il s'agit d'un double chœur : déjà à deux chanteurs par partie, nous serions à un effectif de 16 musiciens, ce qui d'après la littérature était un standard de cour ou de centre religieux important à la fin du siècle dernier – a fortiori pour la « Fraternité de la Très Sainte Croix⁵⁶ ». La convention de l'oratorio biblique étant admise, la solution d'un chœur aussi allégé que possible est certainement la plus efficiente.

3.2.3 - Conclusion

Paradoxalement, ce qui rend Carissimi difficile d'accès, c'est précisément la simplicité des moyens qu'il emploie, et la discrétion de ses effectifs. On peut complètement passer à côté, juger l'ensemble relativement uniforme et en définitive sans grand intérêt dramatique (le jugement de Salomon mis à part) ou théologique.

Or, il est des chefs d'œuvre qui se méritent. Ceux de Carissimi sont de ceux-là. C'est précisément l'écoute attentive, sensible à la pudeur et à la subtilité de l'expression, au mouvement d'ensemble qui ne se hâte pas mais ne s'attarde pas non plus, qui nous cet art raffiné ? ce n'est point un hasard s'il a fertilisé un grand nombre de courants européens, depuis l'art des cantates italiennes jusqu'à celui de M.A. Charpentier et au-delà.

3.3 – Comment l'oratorio passa à la postérité.

Le genre de l'oratorio peut se définir de bien des façons. D'une manière générale, on peut considérer qu'il s'agit d'une histoire sacrée racontée (généralement sur le mode récitatif) par un '*historicus*', et où des soli et des chœurs ont pour rôle de commenter et illustrer l'histoire, voire parfois de représenter un de ses acteurs. Cela le rapproche du drame antique, et l'éloigne de l'opéra au moins par trois points : le caractère sacré (souvent pédagogique ou 'piétiste'), la

⁵⁶ Et puisque nous en sommes aux aspects réalistes, y avait-il tant de matelots sur le bateau de Jonas ?

narration de l' action dévolue à l' *historicus* et l'absence de mise en scène⁵⁷ . **Carissimi** en Italie, **Schütz** en Allemagne, ont solidement ancré cette tradition, enrichie par la suite.

Ce genre correspond assez bien aux directives du Concile de Trente, si l'on veut bien les interpréter comme l'usage de la musique la plus raffinée mise au service de la propagation et l'approfondissement de la Foi. Certains esprits n'approuvaient pas cette façon de voir. Pour d'autres, et en particulier les Jésuites, elle n'était qu'un élément d'une stratégie visant à exploiter les usages du monde pour les mettre au service des dogmes et idéaux tridentins. Mais un manière de penser identique se retrouva dans la religion protestante et anglicane. Ceci conduit à la prééminence de ce genre qui donna les chefs d'œuvre de **J.S.Bach** et de **Haendel**, le genre a subsisté jusqu'au XIX^e Siècle (**Mendelssohn**, **Schumann**⁵⁸, **Massenet**), puis jusqu'au XX^e Siècle et à l'orée du XXI^e (**Elgar**, **Honegger**, **Martin**, **Penderecki**, **Gubaidulina**, **Rihm**).

⁵⁷ Encore qu'un des génies du genre, **Georg Friedrich Haendel**, hésita parfois entre les deux formules (*Samson*, 1741). L' « oratorio de Noël » de **Jean-Sébastien Bach** n'est qu'une collection de six cantates. Mais réciproquement, les cantates allemandes, et notamment celles de Jean-Sébastien Bach, peuvent être considérées comme des oratorios en réduction où l' 'histoire sacrée' est la liturgie du jour pour laquelle elles sont écrites.

⁵⁸ Qui donna avec le '*Paradis et la Péri*' un splendide exemple d'oratorio non religieux, ce qui illustre les potentialités du genre.

BIBLIOGRAPHIE

* = disponible à l'Espace Culturel et Musical (ESCM) Gilbert de Choiseul,

** = disponible à l'ESCM sous forme d'édition originale ou de copie de manuscrit.

Titre en italiques : disponible sur le site Internet du Festival du Comminges

AARON Pietro (1525) – Trattato della natura e cognition di tutti gli tuoni di canto figurato - (*en italien*)

ABERT A.A. (1954) – Claudio Monteverdi und das musikalische Drama, *Lippstadt* - (*en allemand*)

AGAZZARI Agostino (1607) – Del sonare sopra il basso – *Sienna, 1607* (*en italien*)

ALESSANDRINI Rinaldo (2004) * - Monteverdi – *Actes Sud, Collection Classica*.

ALIGHIERI Dante (1314) * - La Divine Comédie – Tome I – L'Enfer.

ANDREANI Eveline (1979) * - Antitraité d'harmonie – *Union générale d'éditions, collection 10/18*.

ARLETTAZ Vincenzo (2000) * - Musica Ficta. Une histoire des sensibles du XIII^e au XVI^e siècle – *Editions Mardaga*

ARISTOXENE de TARENTE (ca 330 av. J.C.) Éléments harmoniques, trad. *Charles-Émile Ruelle, Paris, P. Haffner, 1870*

ARNOLD Denis (1957) – 'Seconda prattica': a background to Monteverdi's madrigals – *Music & letters, XXXVIII/4 (1957)* (*en anglais*).

ARNOLD Denis (1963) - Monteverdi – *Londres, 1963* (*en anglais*).

ARNOLD Denis (1979) - Giovanni Gabrieli and the Music of Italian high Renaissance – *Oxford, 1979* (*en anglais*).

ARNOLD Denis (1984/1987) * - Gesualdo – *Actes Sud, collection Musique (original en anglais BBC publications, 1984)*.

ATLAS, Allan (1998) - Renaissance Music – *New York, Norton, 1998* (*en anglais*)

BEMBO, Pietro (1525) - Le prose della Volgar Lingua – (*en italien*)

BENVENUTTI, Giacomo (1942) - Il 'ritorno d'Ulisse in patria' non e di Monteverdi– *Ilgazettino, Venise, 17/05/1942* (*en italien*)

BISARO Xavier (2008) - L'ombre de Monteverdi : La querelle de la nouvelle musique (1600-1638) - L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne de Giovanni Artusi (1600) - *PU Rennes, Collection Aesthetica, 216 p.*

BOSSUYT Ignace (1996) * – De Guillaume Dufay à Roland de Lassus . Les très riches heures de la polyphonie franco-allemande – *Cerf, 174 p.*

BRADSHAW Murray C. & MANNI Agostino (2007) - Emilio de'Cavalieri, Rappresentazione di anima, et di corpo: 1600 - *American Institute of Musicology, MISC 5-4* (*en Anglais*).

BROWN Howard Mayer (1976) - Music in the Renaissance - *London: Prentice-Hall International Inc. (en Anglais)*

BUKOFZER Manfred F. (1947/1882) – La musique baroque (1600-1750) de Monteverdi à Bach – *Edition originale en Anglais: W.W. Norton & Compagnie, New York, 1947; 1982, J.C. Lattès pour la traduction française.*

CACCINI Giulio (1601)- Le nuove musiche – *Florence, 1601* (*en italien*)

CAFFI, F. (1854) - Storia della Musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia -*Venezia, 1854* (*en italien*).

CALCAGNO Mauro (2012) - Monteverdi's staging of the Self - *University of California Press* (*en anglais*).

CANGUILHEM Philippe (2003) * – Andrea et Giovanni Gabrieli – *Fayard/Mirare*

CATELVETRO Ludovico (1570) – La Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta (*en italien*).

CATTIN Giulio (1990), 'La musica nelle istituzioni fino alla caduta delle repubblica', in *Storia di Venezia, l'Età delle Repubblica Veneta (1404-1797)* - ed. *Franco Barbieri & Paolo Preto, III/2 Vicenze, Neri Pozza Editore* (*en italien*).

CHAILLEY Jacques (1953/4) – Esprit et technique du chromatisme de la Renaissance, in 'Musique et poésie au XVI^e siècle', *Paris, colloque international, CNRS, 1953/4*

CHAILLEY, Jacques (1983)* – La flûte enchantée, opéra maçonnique – Paris, Editions Robert Laffont, collection Diapason – version initiale de 1968 augmentée.

CHAILLEY, Jacques (1979)* – Parsifal de Richard Wagner – Opéra initiatique – Paris, Editions Buchet/Castel

CIMBRO, A. (1943) – I Madrigali di Monteverdi – Florence (en italien).

CHATER James (1981) - Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593. Ann Arbor, UMI Research Press, 2 volumes (en anglais)

COEURDEVEY, Annie (2003) – Roland de Lassus – Fayard

DESCARTES René (1618) * – Compendium musicae (traité de la musique) – trad. Fr. Notes & présentation Frédéric de Buzon, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

DEUTSCH Catherine (2010) - Carlo Gesualdo - Paris, Bleu nuit éditeur, coll. « Horizons »

DONINGTON Robert (1981) - The Rise of Opera - New York, Scribner (en anglais).

EHRICH A. (1908) – Giulio Caccini – Leipzig (en allemand)

EINSTEIN Alfred (1949) – The italian madrigal – Princeton University Press (en anglais)

FERRAND Françoise (direction, 2011) – Guide de la Musique de la Renaissance – Editions Fayard, collection ‘Les indispensables de la musique’.

FILLATRAULT François (2013) - Quelques notes sur la musique vénitienne - Revue du Musée des Beaux-Arts de Montréal, automne 2013.

GALILEO Vincenzo (1581) - Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della musica antica, et della moderna, Florence, Giorgio Marescotti (en italien de la Renaissance)

GALILEO Vincenzo (1584) - Le Discorso intorno all’opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia - Florence, Giorgio Marescotti (en italien de la Renaissance)

GAUTIER Jean-François (1994) - Palestrina, ou l'esthétique de l'âme du monde, Actes Sud, 1994

GOLEA Antoine (1977) - La musique, de la nuit des temps aux aurores nouvelles, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 954 p

HAAR, James (1998) – The science and art of Renaissance music - Princeton University Press, 352 p. (en anglais)

JAMEUX Dominique (2012)*- Opéra : Éros et le pouvoir (Monteverdi, Berg). «Les chemins de la musique », Fayard, Paris.

KINNEY Timothy R. Mac (2010) – Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect: The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino - Ashgate Publishing Limited, 330 p. (en anglais).

KIRKENDALE Warren (2001) - Emilio De Cavalieri "Gentiluomo Romano". Florence, L.S. Olschki (en italien).

KISS Jocelyne (2002) * – Le madrigal italien à la fin du XVI^e siècle : Expression et mise en scène d’un sentiment – Editions Publibook

LAFARGUE Véronique (2003) * - Giovanni Pierluigi de Palestrina - Fayard, Mirare

LEIBOWITZ René (1957) * - Histoire de l’opéra – Editions Buchet/Chastel

LEIBOWITZ René (1972) * - Les fantômes de l’opéra, Essais sur le théâtre lyrique – NRF, Editions Gallimard

LEMAÎTRE Edmond (1992) * - Guide de la musique sacrée et chorale profane. L’âge baroque (1600-1750) - Fayard, les indispensables de la musique.

LEXA Olivier (2011) * – Venise, l’éveil du baroque. Itinéraire musical de Monteverdi à Vivaldi (avec les photographies de l’auteur) – Editions Karéline, Venetian centre for baroque music.

LOYASA Antonio Gessa (1956) – Tomas Luis de Victoria - Ediciones y publicaciones española (en espagnol)

McKINNEY Timothy R. (2010) - Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect: The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino - Ashgate Publishing Limited

MOMPIELLO F. (1956) – C. Sigismondo d’India – Milan (en italien)

MONTEVERDI Claudio (1605) – Préface du V^e livre de madrigaux – Venise (en italien)

- MONTEVERDI Claudio (1538)** – Préface du VIII^e livre de madrigaux - *Venise (en italien)* - voir Annexe 7.
- MORLEY Thomas (1557-1602)** – A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke – Réédition: R. A; Harman, 1952 (*en ancien anglais*)
- MORRIER Denis (2003)** - Carlo Gesualdo – *Fayard/Mirare*.
- MORRIER Denis (1998)** - Les trois visages de Monteverdi - *Editions Harmonia Mundi*.
- NIETZSCHE Friedrich (1872)*** – La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique – 1872, réédition en 1886 sous le titre de *La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et Pessimisme* - *Œuvres philosophiques complètes, Gallimard, 1988*.
- NIETZSCHE Friedrich (1878)*** – Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres - *Ernst Schmeitzner, 1878; Ernst Wilhelm Fritsch, 1886- Œuvres philosophiques complètes, Gallimard, 1988*.
- NIETZSCHE Friedrich (1886)*** – Par delà le bien et le mal. – *Leipzig, C. G. Naumann, 1886- Œuvres philosophiques complètes, Gallimard, 1988*.
- PALISCA Claude (1956)** – Vincenzo Galilei's counterpoint treatise: a code for the 'seconda prattica' – *Journal of the American Musicological Society, IX/2 (en anglais)*.
- PALISCA Claude (1989)** - The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations - *Music Theory Translation Series, New Haven, CT: Yale Univ Pr. (en anglais)*.
- PANNAIN, Guido (1943)** – Claudio Monteverdi nell'opera in musica' - *Musica, II, Sansoni, Florence (en italien)*
- PEGUY Charles (1912)*** - Le Porche du mystère de la deuxième vertu - *Nouvelle Revue Française, 1916 (pp. 251-288)*.
- PERKINS, Leeman L. (1999)** - Music in the Age of the Renaissance. *New York: Norton (en anglais)*
- PRUNIERES, Henry (1924)** – La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi – *Paris, Librairie de France*.
- REESE Gustave (1954)** - Music in the Renaissance. *New York, W.W. Norton & Co., 1954 (en anglais)*.
- ROBBINS LANDON H.C. et al. (1991) *** – Cinq siècles de musique à Venise - *Editions Jean-Claude Lattès (traduction : Béatrice Vierne)*.
- ROCHE Maurice (1959) *** – Monteverdi – *Editions du Seuil, collection Solfèges*.
- ROSAND E. (1991)**. Opera in 17th Century Venice. *Univ. of California Press, Berkeley*.
- ROSEN Ch. (1971/1978)**. Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven. *Bibliothèque des idées, NRF, Editions Gallimard*
- ROSEN Ch.. (1988/1993)**. Formes sonate. *Actes Sud*
- SAINT-ARROMAN Jean** – *Musique religieuse pour le concert ? ou pour le culte ? Site Internet du Festival du Comminges*.
- SCHOENBERG Arnold (1922)*** – Traité d'harmonie – Traduction française: *Editions J.C. Lattès, collection Musique et musiciens, ©1983*.
- SCHOENBERG Arnold (1954)*** – Structural functions of harmony – *Faber & Faber Ltd (en anglais)*.
- SCHOPENHAUER Arthur (1819/1844/1859)** – Die Welt als Wille und Vorstellung (Le Monde comme Volonté et comme Représentation) – Extrait : Métaphysique de l'amour / Métaphysique de la mort - *Edition française moderne: Bibliothèque de poche, 2001*.
- SCHRADE Léo (1950/1981) *** –MONTEVERDI creator of modern music – *Publisher: W.W.Norton Inc. (en anglais)* – Traduction de 1981 sous le nom 'MONTEVERDI' aux éditions Jean-Claude Lattès.
- TELLART Roger (2004) *** - Le Madrigal en son jardin - *Editions Fayard*.
- TRISSINO Gian Giorgio (1529)**, 'Poetica'.
- VICENTINO Nicolas (1555) **** – L'Antica musica ridotta alla moderna prattica – *Roma, 1555; rééd. fac-simile Kasel, Bärenreiter, 1959 ("Documenta musicologica", I, 17 (en italien ; trad. en anglais : Yale University Press 1996))*.
- ZARLINO, Gioseffo (1558) **** – Le institutioni harmoniche, 1475-1550. *Venise, 1558 (en italien)*.

Toccata che ^usona auanti il leuar da la tela tre volte con tutti li stromenti, & si fa vn Tuono più alto volendo sonar le trombe con le cordine

Clarino

Quinta.

Alto casso.

Vulgano.

Basso.

Toccata ouvrant l' « Orfeo » de Monteverdi

ANNEXE 1 - ANALYSE RAISONNÉE de l'ORFEO

... Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
l'Admirable!

Paul VALÉRY.

Librettiste : Alessandro STRIGGIO

Première représentation : 24 février 1607, Mantoue.

TOCCATA

Une brillante toccata « se joue trois fois avec tous les instruments avant le lever de rideau »⁵⁹, symbole du faste voulu par le Duc de Gonzague en toutes choses. Monteverdi la reprit dans ses « Vêpres » de 1610, dans un contexte plus contrapunctique

PROLOGUE ET ACTE 1

Ritournelle complète du prologue de l'acte 1, reprise en début de l'acte 5. On notera les croisements entre les deux voix supérieures, et la prescience d'un sens tonal avec les régions de tonique, dominante (mineure) ou 5° degré modal, relatif majeur ou 3° degré modal et tonique (concluant en majeur sur une 'tierce picarde'). Les notes altérées peuvent être pensées comme les antiques altérations 'per necessitatem' et 'per pulchritudinem' de la 'musica ficta' ou les 'dominantes intermédiaires' de la théorie tonale moderne – débat artificiel, les unes étant issues des autres, comme le met en évidence toute tentative de théorisation de l'harmonisation de cette 'ritornello' (voir par exemple (Arlettaz, 2000) et (Schoenberg, 1922, 1954)). (Andréani, 1979) qualifie ce système harmonique comme 'en voie de polarisation'.

Le prologue est indiqué formellement par Monteverdi comme appartenant au 1° acte. Les éditions modernes le considèrent comme à part – et c'est bien ainsi qu'il sera ultérieurement traité⁶⁰. Il est chanté par une allégorie de la Musique – évidemment symbole d'Orfeo. En une sorte d'ironie au second degré, elle commence par s'excuser auprès

⁵⁹ Indication qu'il ne faut pas comprendre comme celle d'un 'tutti' permanent, mais d'une possible alternance en écho des instruments.. Notamment, il y est question de 'trompettes en sourdine' qu'il est logique de faire intervenir à la deuxième reprise, entre deux volets extérieurs plus éclatants.

⁶⁰ Comme il s'agit de 'recitar cantando', il est possible que le début d'un acte soit logiquement positionné au début de la récitation.

des illustres auditeurs du fait qu'il ne fasse nulle allusion à leurs exploits. Le prologue s'ouvre par une 'ritournelle' (voir exemple ci-dessus), que nous entendons plusieurs fois, amputée du premier segment entre les strophes et commençant donc sur la dominante mineure, dessinant ainsi une cadence parfaite modale dans le 1° ton de Ré authentique. Ces répétitions soulignent la forme strophique que Monteverdi casse volontairement en termes d'expression musicale, construisant une forme en arche qui s'élance sur les mots « *Io la musica son* » (2° strophe) pour culminer sur les mots « *O su cetera d'or cantando soglio De la rote del ciel piu l'alme invoglio* » (3° strophe). La forme satisfait ainsi la forme poétique tout en laissant le chant en assumer la courbe expressive. Véritable 'leitmotiv' avant la lettre, nous retrouvons cette ritournelle à certains moments clé de l'opéra. Sa tonalité de ré mineur marquée de modalité⁶¹ est porteuse d'ambiguïté : elle est presque trop grave pour préluder à la pastorale qui suit. La Musique se présente comme l'arme avec laquelle Orphée peut même faire plier les Enfers.

L'acte 1 proprement est une délicieuse et subtile pastorale, typique d'une forme de l'esprit et du goût de la Renaissance, que Monteverdi excelle à revêtir d'un charme raffiné et à transcender. Elle est indispensable pour donner la dimension de la perte que va subir Orfeo. Au second acte, l'intensité de cette souffrance va le conduire à son projet a priori insensé. Pour l'heure, après une introduction par un berger (écrit en un mélodisme caractéristique de l'œuvre) et le chœur '*Vieni Imeneo deh vieni*', Orfeo chante son amour pour son pays natal et pour son épouse Euridice, qui, après être apparue en scène⁶², est partie cueillir des fleurs pour se tresser une couronne. Des nymphes et des bergers lui répondent. Pour autant, il ne faut pas prendre entièrement cette scène pour une innocente pastorale. Comme le souligne (Tellart, 1997), les paroles '*rosa del cielo*', '*vita del mondo*' appartiennent à la symbolique ésotérique de l'alchimie, dont Monteverdi était féru ainsi que son maître, le duc Vincent de Gonzague⁶³. Elle vaudra à son fils de connaître les géôles de l'Inquisition, dont Monteverdi ne le sortit qu'avec peine.

CHORO. Questo Balletto fu cantato al suono di cinque Viole da braccio, tre Chittaroni, duoi Clavi.

A sciate i monti Lasciate i son ti Nin fe vezzo s'c lie-

A scia tei mōti Lasciate i son ti Nin fe bezzo se c lie-

A sciate. Ninfe vez zofe licte vez zofe lie-

A sciate. Ninfe vez zofe lie-

A sciate. Ninfe vez zofe c lie-

Le chœur '*lasciata i monti*' en sol majeur, suivi d'un complément en sol mineur et d'une ritournelle instrumentale, qui rythme l'acte 1, à la fin accolé au chœur initial '*Vieni Imeneo deh vieni*'

⁶¹ On trouve dans les parties intermédiaires des emprunts au mode de Ré authentique (1° mode) impliquant notamment des accords de dominante mineurs, mais également un pressentiment précis de la future tonalité en tant que hiérarchie de degrés autour d'une tonique. On note en particulier des accords de '*dominante intermédiaire*' conduisant à des cadences sur les degrés caractéristiques de la tonalité : dominante '(mineure pour raison modale), relatif majeur et tonique. (Andréani, 1979) qualifie ce système harmonique comme 'en voie de polarisation'.

⁶² Il aurait été de tradition, dans tout opéra ultérieur, d'introduire là un duo d'amour. Striggio et Monteverdi ne le font pas, comme si les dieux avaient déjà décidé de les séparer.

⁶³ Ces allusions symboliques à des mouvements plus ou moins occultes sont plus fréquentes qu'on ne le pense dans l'opéra : voir par exemple les symboles maçonniques dans la scène de l'adoration du soleil des '*Indes galantes*' de Rameau, dans la '*Flûte Enchantée*' de Mozart et dans le '*Parsifal*' de Wagner (Chailley, 1979).

La construction de cet acte est d'une grande rigueur, usant de symétries à diverses échelles. Il est rythmé à la manière d'un rondo par deux éléments. Le premier est le chœur initial '*Vieni Imeneo*'. Le second ('*lasciate i monte, lasciate i fonti*') est une sorte de ritournelle tripartite, formée d'un chœur dans un style populaire en canon en Sol majeur *da capo*, d'un autre plus pressant en rythme trochaïque en sol mineur et d'une phrase instrumentale. A sa première apparition, cet ensemble est présenté *da capo*. A la deuxième – magnifique trouvaille – il est suivi sur d'autres paroles de la reprise du premier élément '*Vieni Imeneo*', créant ainsi une structure 'en miroir' (A – B/B –B/A). L'ensemble confère une forme solide à cet acte, au sein de laquelle s'insèrent les chants libres des nymphes, de bergers, d'Orfeo et d'Euridice – qui, significativement et de manière certainement volontaire, ne chantent pas de duo d'amour. Et de fait, en dépit de cette ambiance pastorale et hédoniste, le style des récitatifs, arias et chœurs revêt une expression imperceptiblement voilée, indéfinissable, comme un mystérieux pressentiment de ce qui va suivre.

ACTE 2.

Cet acte est certainement le plus profondément humain de tout l'opéra, celui qui va le plus loin dans l'expression novatrice et profonde des sentiments humains, et qui propose une étonnante synthèse des diverses visions que la Renaissance pouvait se faire de l'expression des situations, des sentiments et du '*fatum*', ainsi que de la synthèse entre modernisme et (supposé) retour à l'antique. Il transcende totalement les réalisations des meilleurs esprits de la '*Camerata Bardi*' (tels **Peri**).

Orphée et ses compagnes et compagnons continuent à chanter⁶⁴. A l'issue du chant d'Orphée, un pasteur déclare que la nature elle-même est devenue plus belle. Soudain, contraste total⁶⁵. La tragédie nous est annoncée par une '*Messagère*', évidemment inspirée du théâtre antique en accord avec l'esprit de la renaissance italienne, manière que bien d'autres compositeurs reprendront à l'envi⁶⁶. En cueillant des fleurs (continuité d'action⁶⁷), Euridice est morte, mordue par un serpent. On peut dire que le drame dans l'opéra est né avec cet acte, qui oppose le Destin implacable incarné par la « *Messagère* » et la douleur humaine incarnée par Orfeo⁶⁸. Mais la scène est infiniment plus subtile.

Cette *Messagère* n'est autre que la nymphe Aricie, compagne d'Euridice et témoin de sa mort. Par ce dédoublement de rôle, Monteverdi réunit les goûts de la Renaissance en une triple synthèse : le rôle « à l'antique » de *Messagère* du Destin (musicalement souligné par la directive expresse de confier le continuo à un '*organo di legno*' accompagné d'un chitarrone), les « affects » de la nymphe qui pleure sa compagne et a bien du mal à délivrer son message, et sa volonté humaine de ménager la sensibilité d'Orfeo, bien éloignée des froids oracles antiques. La subtilité de cette synthèse est au-delà des mots et des notes. Monteverdi exprime clairement son intention par le seul fait de dénommer le personnage '*La Messagère*' et non '*La nymphe Aricie*'. Du reste, les bergers ont obscurément compris qu'un drame s'était produit bien avant Orfeo, qui demande naïvement à Aricie la raison de sa venue, sur un diatonisme limpide et détendu.

Orfeo reste abattu par ce coup du destin, sans exhibitionnisme préromantique⁶⁹ ou expressionniste, sans autre parole qu'un '*ohimè*' sur une seconde mineure descendante (voir exemple ci-dessous). Le traitement de sa réaction est '*minimaliste*' et très intéressant. Après un simple gémissement empreint d'humanité blessée⁷⁰ répondant à l'annonce claire de la mort d'Euridice⁷¹ (gémissement que les chœurs reprendront plus tard), il écoute en silence la *Messagère*

⁶⁴ Y compris un air 'mesuré à l'antique', souvenir évident du voyage franco-flamand, selon le rythme : u u – u – u – –

⁶⁵ Encore qu'une oreille extrêmement sensible puisse percevoir dans les instants qui précèdent un imperceptible changement de ton, comme un léger nuage qui atténuerait les rayons du soleil. Monteverdi n'est pas partisan de contrastes brutaux de style romantisme flamboyant ou expressionniste, qu'il aurait fort bien su écrire.

⁶⁶ Entre autres Gluck et Wagner – qui ne sauront pas toujours éviter un statisme de l'action que Monteverdi contourne par le caractère humain de la *Messagère* et l'extrême sensibilité de son dialogue avec Orfeo. Monteverdi sait nous éviter le hiératisme glacé de Gluck et la logorrhée pseudo-philosophique de Wagner.

⁶⁷ La continuité musicale est assurée par le tuilage du début, dans l'esprit du premier acte, et de l'apparition inexplicée de la *Messagère*, ainsi que par la reprise de la ritournelle du prologue en fin de l'acte.

⁶⁸ Il faut également noter que les nymphes et bergers, aimables interlocuteurs du premier acte, deviennent les commentateurs du tragique de la situation, comme dans le chœur antique. C'est un rôle qui perdurera dans l'opéra baroque, classique, romantique et contemporain. Nous avons dans ces deux actes deux volets de l'idéal esthétique de la renaissance italienne : la pastorale délicate et insoucieuse et la résurrection du drame antique.

⁶⁹ Tchaïkovski, à qui Taneïev aurait montré une partition de Gabrieli, lui aurait répondu : « *Mais il n'y a rien là-dedans* » !

⁷⁰ Simple seconde mineure descendante (sol, fa#) répondant à la cadence en la mineur du '*mortà*' de la *Messagère*.

⁷¹ Cette annonce est faite sur un schéma harmonique d'une rare pertinence (voir la reproduction de la partition) : Mi majeur, Do# mineur, sol# mineur, sol majeur, et cadence en la mineur. La réalisation de ces enchaînements ne saurait éviter les fausses relations les plus crues. Une simple cadence parfaite ornée se teinte ici des plus noires couleurs.

détailler les événements funestes dans un langage modulant toujours très souple qui transcende – et de loin – les conventions madrigalistes conventionnelles et les essais opératiques simplistes de Peri et étonne encore l'oreille attentive d'aujourd'hui. Ce récit de 46 mesures combine adroitement le style de la Messagère du 'Fatum' et celui de l'amie d'Euridice témoin de sa mort il y a quelques instants à peine. Orfeo évoque alors les pensées qui ont germé en lui durant le récit de la Messagère. Lui, le héros – et le héraut- de la Musique, pense pouvoir fléchir les Enfers par la vertu de son art. Il a décidé de s'y rendre et de demander à Pluton de lui rendre Euridice.

Les très belles progressions harmoniques du moment où la Messagère annonce à Orfeo la mort d'Euridice.

Les chœurs connaissant un traitement quelque peu semblable à celui de la Messagère, mais étalé dans le temps : ils passent de l' « affect » de l'allégresse à celui de l'incrédulité, puis au rôle de commentateurs à la manière des tragédies antiques, et terminent vocalement l'acte pendant le silence d'Orfeo. Ce moment est d'une grande subtilité. Il s'agit en fait d'un véritable concertino, où les chœurs hiératiques rappellent la situation et blâment le cruauté des dieux, que les Grecs représentaient comme jaloux du bonheur des Hommes, cependant que deux bergers déroulent en contrepoint des arias expressives plaignant les malheurs d'Orfeo et d'Euridice. La basse continue est réalisée par une régale et un *chitarrone*. Ce traitement des chœurs et le contraste avec des voix solistes plus ornées perdurera dans l'opéra baroque, classique, romantique et contemporain. (Leibowitz, 1957, 1972) voit dans cette forme un des sommets spécifiques de l'art opératique. Nous avons dans ces deux actes deux volets de l'idéal esthétique de la renaissance italienne : la pastorale délicate et apparemment insoucieuse et la résurrection du drame antique.

C'est alors que la ritournelle entendue dans le Prologue réapparaît, et sa tonalité de ré mineur (centre tonal de l'acte depuis l'apparition de la Messagère) se teinte de la couleur dramatique simplement entrevue lors du prologue. Comme nous la retrouverons au cinquième acte, nous pouvons la considérer, en son ré mineur ambigu, comme un symbole du monde terrestre qui même dans ses moments heureux reste lié à celui des Enfers.

ACTE 3.

Changement de décor au sens propre et figuré: nous quittons la surface de la Terre pour les Enfers - et d'abord les abords marécageux des rives du Styx. Changement de couleur donc, bien dans l'esprit de Monteverdi qui prescrit : « Ici, les trombones, cornetti et l'orgue régale commencent à jouer, les viole da braccio, organi di legno et clavecins se taisent. La scène change ». Une courte 'sinfonia'⁷² résonne, dans un style rappelant celui des œuvres les plus majestueuses de Giovanni Gabrieli, avec son rythme dactylique – u u (voir exemple plus bas). Sa froideur glacée⁷³ fait un choc volontaire avec le ton de l'Acte II où même la mort est humanisée. Les portes de l'Enfer y sont figurées dans

⁷² Curieusement, dans la partition originale, cette 'sinfonia' figure à l'extrême fin de Acte II, avec lequel elle n'a rien à voir. C'est probablement une convention liée au lever de rideau, que Monteverdi prévoit expressément à la fin de la sinfonia.

⁷³ Ici, des romantiques auraient certainement cherché des couleurs noires et cavernueuses : contrebasses, violoncelles dans le grave, tubas, trombones, bassons, clarinette basse Monteverdi utilise au contraire une orchestration relativement aigue mais compacte et comme impitoyable, à la manière de l'obstacle dont Orfeo va chercher à triompher par la magie de son chant.

leur dureté implacable. Et pourtant, note subtilement (Tellart,1997), « cette inflexibilité sonne bien comme ... introduisant un recours, ... la prière d'Orphée qui, d'emblée, vire ... à l'acte magique ».

SINFONIA

... Violoncelli Trombe Corni & Regali: & Ciacorno le Viole da braccio, & Organi di legno Clauacem. & li muta la Sena.

La sinfonia 'infernale' qui encadre le troisième acte, pour laquelle Monteverdi donne des indications de réalisation orchestrale et scénique

« Vous qui entrez ici, quittez toute espérance », nous prévenait **Dante**⁷⁴. C'est exactement ce que figure et énonce le début de cet acte : Orfeo dialogue avec l'Espérance, qui l'abandonne rapidement, non sans regrets. Sans rien perdre de sa noblesse, Monteverdi sait rendre la supplique d'Orfeo à l'Espérance humble et suppliante, 'humaine, trop humaine' dirait **Nietzsche**. C'est toute l'humanité et ses questionnements en un lieu où jamais mortel n'a pénétré qui perce ici avec une simplicité subtile qui est la preuve de l'art le plus achevé. De même, *mutatis mutandis*, l'Espérance rappelle l'ambivalence de la Messagère : sur un fond de 'fatum' implacable, un langage souplement modulant sait rendre toute l'humanité⁷⁵ de l'Espérance en même temps que la désolation de ces lieux marécageux. Elle énonce

⁷⁴ **Dante Alighieri**, 'La Divine Comédie', Tome I, L'Enfer', chant III

⁷⁵ « La vertu que j'aime le mieux, dit Dieu, c'est l'Espérance » (**Charles PEGUY**, Le Porche du mystère de la deuxième vertu)

littéralement deux fois sur d'abruptes modulations l'avertissement de Dante «*Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate* » et disparaît.

Charon passeur du Styx, interpelle froidement Orfeo sur un ton sans réplique, souligné par sa stabilité tonale. Pour autant, Monteverdi ne dépeint pas un 'méchant' : Charon conserve un ton plein de noblesse. Suit une nouvelle 'Sinfonia' énoncée par les trombones, toujours sur un rythme dactylique, certes sœur de la première. Pourtant, « *une douceur et un mystère inconnus à celles-ci y sont enclos, qui nous disent le pouvoir surnaturel de la musique apporté ici par Orphée* » (Tellart,1997). Orfeo semble préparer intérieurement sa réponse à Charon⁷⁶, qui doit en toute logique représenter le suprême aboutissement des vertus de son chant qui ont été louées au premier acte.

Cette réponse est un extraordinaire air de 153 mesures en cinq strophes, qui est, comme le remarque (Prunières,1924) « *le plus ancien exemple d'air en style concertant* » : deux 'violini piccoli alla francese' dans la première section, deux 'cornetti' dans la deuxième, une 'arpa doppia' dans la troisième, deux violons et une 'basso da braccio' dans la quatrième, trois 'violetti da braccio' et une contrebasse de viole dans la cinquième, le continuo étant assuré par l' 'organo di legno' et le chitarrone. Monteverdi fait appel à toutes les techniques vocales à la croisée du présent et du passé, comme le 'quillisma' ou staccato guttural, d'origine fort ancienne (on le rencontre dans la notation neumatique). La basse continue est quasiment identique (au rythme près) pour les cinq sections, à l'exception de la quatrième. L'air lui-même semble constitué de variations sur un schéma fondamental jamais exprimé. La virtuosité vocale suit une forme en arche : elle est peu développée sinon inexistante au début et à la fin, très exubérante dans la troisième section⁷⁷.

On aimerait tout citer dans cet air 'Possente Spirto'. La première strophe commence sur un cantabile modeste mais n'abdiquant pas la fierté, comme nous en avons déjà rencontré, pour terminer sur un mode plus pressant et lyrique, soulignant par des mélismes les invocations à Charon. Elle est constellée des scintillements des 'violini piccoli alla francese'. La seconde section suit la même progression. Subtilement, c'est la voix plus héroïque des 'cornetti' qui souligne la progression dramatique. Dans la troisième section, la virtuosité vocale fait sa réelle apparition, sur les constellations étoilées de la 'arpa doppia' (substitut de la lyre, la 'cetra', symbole orphique s'il en est, comme l'énonçait la Musique dans le Prologue). Cette section est nettement plus longue que la précédente. Le style de l'air concertant culmine ici. La quatrième section ramène les violons et la basse continue (pressant le contraste soli/tutti qui existait déjà vocalement dans le style madrigalesque et sera développé à plein par le style baroque). La cinquième section conclut l'air dans une relative sobriété très émouvante. Orphée énonce son identité, non sans une fierté qui ne s'embarrasse pas de virtuosité vocale des sections précédentes, sans toutefois l'abandonner complètement. L'ensemble de cet air⁷⁸ présente bien le personnage comme le symbole vivant de la Musique. Les idéaux de la 'Camerata Bardi' sont ici complètement transcendés. Même au vu de toute la littérature opératique postérieure, cet aria demeure un moment magique.

La réponse de Charon montre bien qu'il a été impressionné par l'air d'Orphée, mais il ne peut faillir à sa mission. Orphée répond de manière plus directe et véhémement, apostrophant les Dieux. La ligne mélodique est plus simple, accompagnée de la seule basse continue. La ligne mélodique descend ton par ton, et s'achève par une montée chromatique sur cette demande réitérée, 'Rendete il moi ben, Tartarei Num'. Le chant d'Orphée a plongé Charon dans un profond sommeil : la voie est libre pour traverser le Styx.

Nous entendons alors le chœur des Esprits souterrains, écrit à cinq parties soutenues par un ensemble instrumental fourni (trombones, violes de gambe, contrebasse de viole, orgue régale, 'organo di legno'⁷⁹) qui crée une unité musicale par le timbre – et donc une unité dramatique par-delà le simple déroulement de l'action. Le texte exalte les vertus de l'Homme chères à la Renaissance (ingéniosité, sagesse). La musique ne cherche pas l'acte novateur. Mais exalte la tradition du motet vénitien tel que l'ont porté à son excellence les **Gabrieli**. L'austère et savant contrepoint

⁷⁶ Ce motif réapparaît plus loin aux cordes piano, dans un contexte assez semblable. Pouvoir magique de la musique, réflexions d'Orphée ... Dans les chefs d'œuvre dramatiques, le motif musical est par nature polysémique. C'est vouloir céder à une 'wagnérite' primaire que de vouloir à toute force étiqueter le plus précisément possible le motif d'un chef d'œuvre musical.

⁷⁷ Monteverdi a écrit une variante non virtuose, probablement destinée à des réalisations (réelles ou supposées ?) ne disposant pas de chanteurs virtuoses, sorte de préfiguration des 'ossia piu facile' que propose Liszt dans certaines de ses partitions les plus acrobatiques.

⁷⁸ On notera qu'il est bien peu d'airs accompagnés de manière concertante de deux violons soli, de deux trompettes ou d'une harpe dans le répertoire de l'opéra baroque, classique, romantique ou moderne. Anecdote, deux trompettes soli accompagnent l'air 'le vin de Syracuse' de 'Béatrice et Bénédicte' de Berlioz : *Spiritus ubi vult spirat* L'écriture de la harpe de Monteverdi n'a évidemment rien à voir avec celle, virtuose mais remplie de traits convenus, de Donizetti dans 'Lucia de Lammermoor' ou de Tchaïkovski dans le 'casse-noisettes' ou 'Eugène Onéguine', voire de Berlioz dans 'le bal' de la 'Symphonie Fantastique'. On croirait le scintillement des étoiles dans un pur ciel printanier.

⁷⁹ Il s'agit d'une sorte de petit orgue positif dont les tuyaux étaient faits de bois.

en valeurs longues est néanmoins auréolé d'une sorte de grâce quasi madrigalesque, dans l'esprit mystérieux de ces polyvalences stylistiques et émotionnelles avec lesquelles cet opéra hors du commun nous a déjà rendu familiers. Ce chœur conclut l'acte.

ACTE 4.

Orfeo a mis pied sur ce sol des Enfers où nul mortel n'a jamais abordé. Fort logiquement, nous entendons à nouveau la ritournelle symbolisant les Enfers⁸⁰. Ceci mérite un commentaire, reformulé dans le corps du texte du présent document.

Nous avons vu avec quelle minutie Monteverdi s'attachait à traduire par la musique le sens psychologique, affectif et dramatique à petite échelle, c'est-à-dire au niveau des mots et des phrases. Ici, nous voyons l'architecte musical suivre le même chemin. En effet, la ritournelle glacée '*alla Gabrieli*' symbolisant les Enfers et sa fermeture aux vivants apparaît trois fois : au début de l'acte III, au cours de l'acte, et au début de l'Acte IV. Mais en quel point ? Certainement pas le milieu métronomique, comme en une quelconque construction à la symétrie abstraite : cette intervention est très proche de la fin, dont elle n'est séparée que par le chœur des Esprits souterrains (d'une durée approximative de deux minutes). En revanche, la symétrie est parfaite du point de vue dramaturgique, voire scénique. La première intervention a lieu lorsqu'Orphée aborde les marécages donnant accès aux Enfers, en compagnie de l'Espérance, la deuxième lorsqu'il traverse le Styx, faussant compagnie à Charon, ce qu'aucun vivant n'a jamais fait, la troisième lorsqu'il arrive enfin au royaume de Pluton et rencontre Proserpine. La première et la dernière intervention marquent donc le départ et l'arrivée d'un voyage dont l'intervention médiane représente la suprême épreuve. De plus, ces deux interventions extrêmes sont les introductions des deux actes se déroulant aux Enfers. Cette articulation ternaire d'un parcours que l'on peut dire initiatique est un des grands symboles de l'Humanité, que l'on retrouve par exemple avec évidence dans '*Die Zauberflöte*' de **Mozart**. Il faut également noter que l'intervalle de temps émotionnellement, dramatiquement et musicalement dense séparant la première et la deuxième intervention de la '*sinfonia*' est coupée par la double présentation d'une autre '*sinfonia*', d'abord aux trombones, ensuite aux cordes piano, représentant en quelque sorte le 'paysage intérieur' d'Orfeo répondant au 'paysage extérieur' évoqué par la triple '*sinfonia*'.

Proserpine a pris en pitié le sort d'Orfeo et prend sa défense auprès de Pluton, lui rappelant la force de leur propre amour. Celui-ci répond à son épouse. La formulation majestueuse de sa décision est accompagnée par de profonds trombones⁸¹. A la surprise générale, il rend Euridice à Orfeo, qu'il l'autorise à la ramener dans le monde des vivants, à une condition : il ne devra pas se retourner vers elle avant d'avoir quitté l'Empire des Morts. Aucune justification symbolique n'est donnée par Pluton ; libre à nous de l'interpréter⁸². Proserpine le remercie en louant les prodiges de l'amour, ce qui ne rend pas le Dieu insensible, comme le montre sa réponse. C'est prodige de voir avec quelle subtilité dans l'art de la variation Monteverdi traduit l'irruption de ce sentiment dans le ton 'officiel' de la réponse du Maître des Enfers. Des chœurs d'Esprits infernaux commentent les deux interventions

Désormais, l'action s'enchaîne très rapidement, à la manière de l'intervention de la Messagère au second acte. Seul, Orphée chante jusqu'à l'accomplissement de la désobéissance fatale. Tout d'abord, il chante un air de bonheur et de fierté pour la puissance de son chant, entrecoupé d'une ritournelle pour deux violons soli qui enchâsse sa forme, renouant quelque peu avec l'esprit du premier acte et du début du second. Mais tout d'un coup ; le doute le prend : et si Euridice ne le suivait pas ? Une brutale modulation de sol Majeur à un sol mineur modulant marque la montée de cette angoisse chez lui.

⁸⁰ Cette '*sinfonia*' figure à la fin de l'acte III, comme précédemment elle figurait à la fin de l'Acte II –évidemment pour les mêmes raisons. Ce type de détail est d'importance mineure.

⁸¹ L'intervention des trombones jusqu'ici était remarquable, mais ils prennent là toute leur dimension en accompagnant le personnage du Dieu des Enfers. Loin de la banalisation de ces instruments que dénonçait **Berlioz** dans son '*Traité d'instrumentation*', ils revêtent la solennité que leur donnera plus tard **Gluck** et surtout **Mozart** en les associant d'une part au châtement apporté par l'apparition de la statue du Commandeur dans '*Don Giovanni*', d'autre part au personnage de Sarastro et aux chœurs de ses disciples (ainsi qu'à l'Épreuve du feu) dans '*Die Zauberflöte*'.

⁸² On peut y voir une simple logique, à savoir que les vivants ne peuvent contempler les morts dans leur royaume. Mais on peut également y voir cette cruauté des Dieux vis-à-vis des humains évoqués sur Terre par le chœur des bergers, ou plus profondément une 'mise à l'épreuve' de celui qui a eu le courage et l'audace de descendre jusqu'à lui en dépit d'une interdiction fondamentale, structurante dans le destin des Hommes. Cela renforce la similitude avec la 'Flûte enchantée' de **Mozart**, où les épreuves sont un symbolisme maçonnique.

ro raccolto Ma m'è re io canto oi mè chi m'assicura Ch'è la mi segua
ohimè chi mi nasconde De l'amare pu pille il dolce lume?

L'instant où le doute s'installe dans l'esprit d'Orphée. Monteverdi indique clairement à la basse continue le passage de Sol Majeur à Sol mineur, et module ensuite en la mineur.

Désormais le ver est dans le fruit. Orfeo est de plus en plus tenté de vérifier qu'Euridice le suit. Autant l'interdiction de Pluton était mystérieuse, autant Orfeo prend sa résolution sur un madrigalisme assez convenu : 'Ciò che vieta Pluton, comanda Amore'. Un bruit se produit en coulisse. S'agit-il d'une mise en garde, ou d'une provocation destinée à ébranler encore plus Orfeo ? Nous ne le saurons pas. Sur un rythme de doubles croches haletantes, il craint que les Furies ne lui dérobent Euridice. Il commet le geste fatal et se retourne. Euridice est bien là, mais aussitôt un esprit infernal le prévient que sa désobéissance ne mérite aucune pitié. Euridice va disparaître à jamais, Auparavant elle chante une lamentation oscillant autour du fatal sol mineur introduit par deux cadences rompues, qui est un adieu à la vie et à l'amour extrêmement poignant.

EVRIDICE
gratia indegno Ah uita troppo dolce e troppo amara Così per troppo a-
mordū que mi perdit Et io misera perdo Il poter più go dere E di luce e di
uita e perdo infame Ted'ogni ben più caro è mio conforte.

Le lamento d'Euridice, adieu à l'amour, à la lumière et à la vie.

Le premier Esprit infernal lui intime l'ordre de ne plus chercher à quitter le Royaume des morts. Comme à l'acte II, Orfeo reste d'abord sans voix, puis se lance dans un monologue halluciné extrêmement modulant. A la manière de l'Acte III, une sinfonia a sept, d'une couleur glacée et péremptoire, en un La majeur modulant aux rythmes dans le style de Gabrieli, introduit un chœur des esprits infernaux à cinq parties, axé autour d'un la mineur modal, comportant d'impressionnants effets d'écho comme sur les mots 'Orfeo, Orfeo', puis est reprise pour conclure l'acte. Tout est consommé.

ACTE 5.

Eros a été vaincu par Thanatos. Orfeo reparait à la surface de la Terre dans les plaines de Thrace. Nous réentendons – quelque peu cruellement – la *'ritornello'* symbolisant Orphée sur la Terre que nous connaissons depuis le prologue, ici à nouveau dans son entièreté et da capo. Il exhale sa plainte et médite sur sa condition dans un vaste aria, accompagné de deux orgues régales et deux *'chitarrone'* situés de part et d'autre de la scène. A propos de cette aria, (Roche, 1959) écrit : « *il ne présente pas de signes de fatigue suffisants pour mourir d'amour, et ses lamentations ne sont pas très convaincantes* ». Peut-être, mais nous avons vu que Monteverdi était fin psychologue et dramaturge. Le librettiste Striggio a repoussé la fin particulièrement noire de la légende⁸³ pour ménager un *'happy end'* qui ne manque pas de cohérence ni de sens profond dans le cadre de l'humanisme de la renaissance. Une *aria* trop sombre ferait avec cette conclusion un contraste dramatique qui n'aurait pas lieu d'être. Il convenait donc de ménager une transition point trop abrupte, et de donner à cet air une nostalgie réelle, mais en demi-teinte, conduisant vers une conclusion à caractère psychologique et philosophique, empreinte de stoïcisme. Écoutons (Tellart, 1997) : « *sa douleur va monter au gré du 'recitativo' le plus surprenant et le plus « inouï » peut-être de la partition. Un long monologue (129 mesures) qui est l'exemple le plus « avant-gardiste » de ce 'recitar cantando', fer de lance du 'stile nuovo' et, comme tel, instrument de la modernité, véhicule des passions et émotions en musique. Là encore, Monteverdi mène son combat monodique en s'appuyant sur un mode de chant fondamentalement ouvert sur l'avenir. Ainsi, la plainte est écrite en sol mineur, mais elle s'en écarte fréquemment par le biais d'audacieuses percées harmoniques⁸⁴ où Claudio inventorie un fascinant champ de tonalités modulantes ... La gradation tragique de l'épisode est magistrale, qui nous fait passer de thrène [...] à la méditation philosophique, fortement teintée de stoïcisme* ». Ce stoïcisme répond à la remarque quelque de (Roche, 1959)⁸⁵.

Orfeo est parvenu à une nouvelle sagesse. Son père, le Dieu Apollon, vient le chercher. Il accepte, dans une réponse où le stoïcisme se teinte des sentiments humains qui ont marqué tout le drame (inflexion particulière sur le mot *'amore'* par exemple).

Dans un souci de symétrie tant musicale que dramatique, un chœur de bergers à cinq vient apporter la conclusion et tout se résout dans une danse générale (*moresca*), que l'on peut certes voir comme rebouclant avec l'apparente légèreté du premier acte, mais qui, dans ce contexte, évoque bien plus que cela : le ballet cosmique des sphères, régie par ce Nombre dans lequel Pythagore voyait l'essence de la Musique. Rétrospectivement, ce finale donne tout son poids à l'Introduction et au premier acte comme deux piliers extrêmes, symboles cosmiques du drame auquel nous venons d'assister. Il en rejoint l'esprit.

CONCLUSION : SYMETRIES, POINTS CULMINANTS.

Comme nous venons de le dire, la conclusion – avec l'entrée d'Orfeo au royaume des Dieux – rejoint l'introduction – où le pouvoir d'Orphée, demi-dieu, paraît comme l'incarnation de la Musique vue comme une essence supérieure, quasi divine. Elle donne à l'opéra une secrète forme cyclique.

Il est donc possible de représenter l'opéra comme un cercle dans lequel les cinq actes sont figurés par les arcs délimités par les sommets d'un pentagramme et où l'Introduction/finale et l'air *'potente spirto'* sont diamétralement opposés, définissant un axe de symétrie qui régit toute la dramaturgie : signification des actes, points dramatiques, et même apparitions des ritournelles *'cyclique'* et *'infernale'* comme l'illustre le schéma ci-dessous.

Il faut bien comprendre que c'est cet air *'possente spirto'* et non le geste fatal d'Orphée qui constitue le point culminant de l'opéra. L'introduction nous invite à l'entendre comme l'opéra mythique de la musique et de son pouvoir surnaturel. Cet air représente le point culminant, glorification de dix minutes où toutes les possibilités de la musique vocale et instrumentale semblent conviées, la lyre étant associée à la partie vocale la plus virtuose. Dramatiquement, là est le sommet de la puissance d'Orphée. C'est là que malgré lui Charon fléchit, laissant à Orfeo le passage vers les Enfers. La décision positive de Pluton – moment certes dramatiquement important - n'est pas le sommet de la puissance d'Orphée : elle est obtenue par la prière de Proserpine, qui a été touchée par les accents de l'air précédent.

⁸³ Orphée est déchiré par les Erinyes et ses restes flottent éternellement dans le Styx, sa bouche murmurant *'Euridice'*.

⁸⁴ On note à la mesure 73 au mot *'lamenti'*, une prémonitrice *'sixte napolitaine'* dont usera et abusera l'opéra baroque ultérieur et toute la musique qui s'ensuivra, jusqu'à **Gabriel Fauré** voire **Claude Debussy**.

⁸⁵ Cette remarque de (Roche, 1959) est selon nous un des rares points contestables dans ce remarquable petit ouvrage, qui a beaucoup fait pour la connaissance de Monteverdi par le public *'éclairé'*. L'autre point faible est l'information erronée de la mort du fils de Monteverdi, Francesco lors de la grande peste à Venise..

Il y a donc bien un axe de symétrie vertical reliant l'Introduction à cet air, qui se situe effectivement au milieu du troisième acte : nous pourrions l'appeler l'axe de la musique.

Les deux points les plus dramatiques de l'opéra sont sans conteste la mort terrestre d'Euridice mordue par le serpent (ou son annonce par la Messagère) et sa mort définitive aux Enfers malgré la grâce de Pluton suite au regard fatal d'Orfeo. Dans notre diagramme, leur place au sein des deuxième et quatrième actes les positionne aux extrémités d'un axe à peu près horizontal, donc perpendiculaire au précédent : nous pourrions l'appeler l'axe de la mort.

L'un de ces axes est lié à des événements symboliques, l'autre aux événements dramatiques.

C'est donc la superposition d'un cercle, d'un pentagramme et d'une croix (ou d'un carré positionné sur sa pointe) qui peut symboliquement figurer l'opéra.

On notera que les apparitions de la ritournelle 'cyclique' dans le prologue, en fin du premier acte et en début du second sont symétriques par rapport à cet axe vertical. Il en va de même de celle de la ritournelle 'infernale' qui encadre le troisième acte.

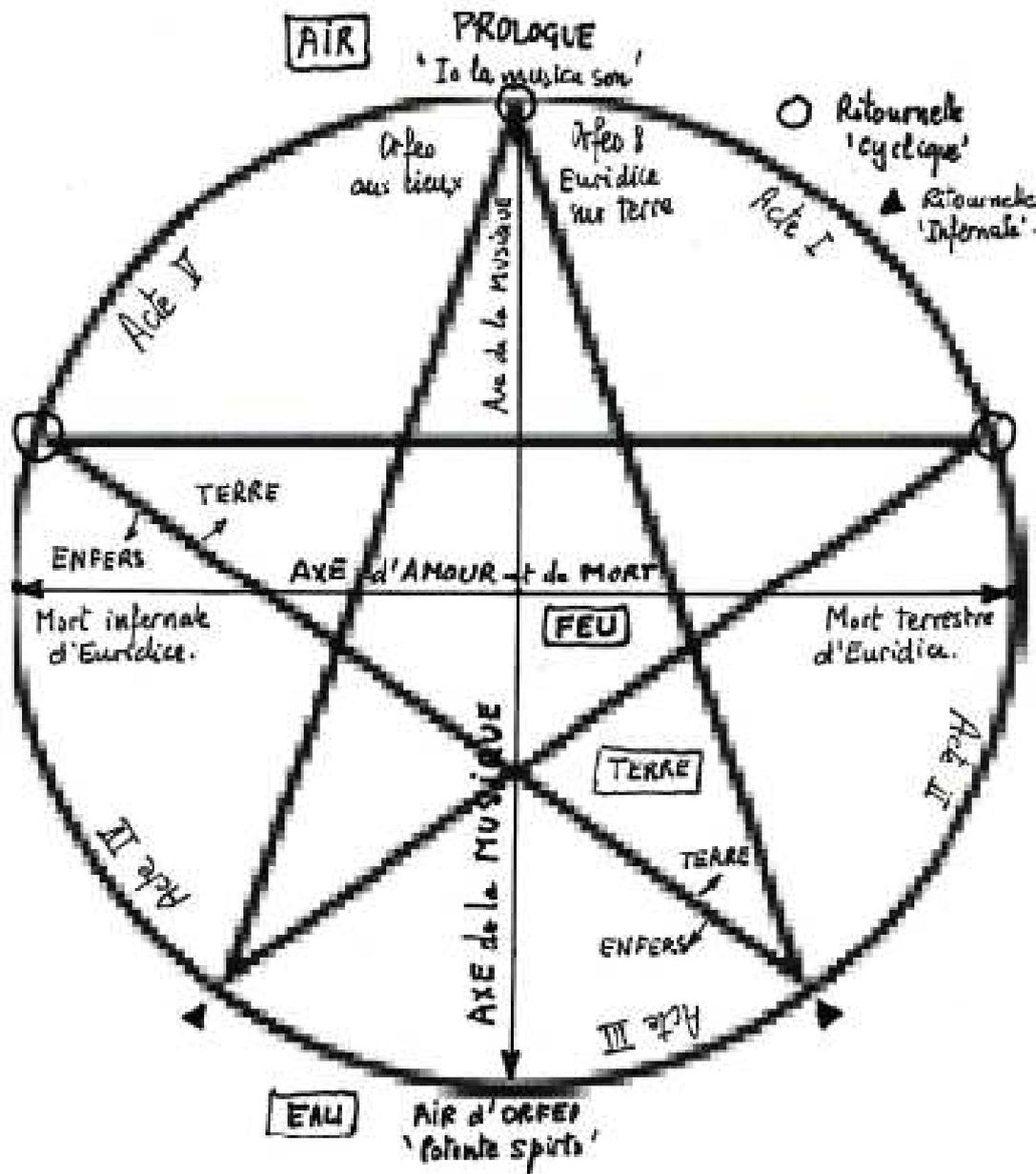
La séparation entre la terre et les enfers est figurée par un des côtés du pentagramme.

Enfin, l'apprenti alchimiste Monteverdi laisse transparaître les quatre éléments (de manière dissymétrique, comme l'avait fait Mozart dans 'la flûte enchantée', voir (Chailley, 1968-1983)) :

- L'Air est représenté dans le prologue par le côté idéal, presque divin, de la musique, incarnée par le demi-dieu Orfeo, et à la fin (qui reboucle sur le début dans notre représentation) lors de son admission au royaume des Dieux.
- La Terre est omniprésente, que ce soit par sa surface (avec des allusions passagères à l'air et à l'eau : sources, oiseaux) ou ses entrailles : les Enfers.
- L'Eau n'est pas citée en tant que telle, mais elle est la quête suprême d'Orfeo : ne faut-il pas passer le Styx pour atteindre le Royaume des Enfers, et n'est-ce pas dans ce but qu'il chante l'air '*possente spirto*' que nous avons considéré comme le sommet de la partition ? L'axe vertical peut donc d'une certaine manière être considéré comme joignant l'Air et l'Eau à travers la Terre.
- Le Feu n'est pas non plus mentionné en tant que tel, mais c'est un madrigalisme de tous les lieux et tous les temps jusqu'à la chanson de midinette : le Feu, c'est l'Amour, et les madrigalistes Monteverdi et Striggio ne pouvaient y échapper. Le texte est explicite, car la métaphore est incontournable. Mais il convient de noter que les points culminants de l'expression de l'amour sont les deux morts d'Euridice, réunies par l'axe horizontal de la mort. L'axe de la mort est aussi l'axe du feu, aussi éloigné que possible de l'eau et de l'air. Le symbolisme est donc inverse de celui de '*Die Zauberflöte*', où l'épreuve du feu voyait la victoire finale de l'amour de Tamino et Pamina (Chailley, 1968-1983). L'amour et la mort sont donc liés symboliquement, sans les heures de discours philosophiques et symboliques à la **Schopenhauer**⁸⁶ que **Wagner** a cru devoir développer dans ce qui reste un chef d'œuvre absolu de la musique occidentale.

Le schéma ci-dessous tente de visualiser toute la rigueur de ces relations articulant l'architecture de l'opéra et les symboles profonds sur lesquels il est construit.

⁸⁶ Voir bibliographie



Handwritten musical score for 'Ritorno d'Ulisse in patria'. The score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef, 5-line staff) and a piano accompaniment line (bass clef, 4-line staff). The time signature is 3/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are in Italian and are written below the vocal line.

Lyrics:

- ria e sicurezzae
- Vit - toria e l'hai mor -
- te ahor che l'arco tuo ti giunge in mano, e stiepi: toso tuo -
- fiero t'inuita saet - ta fur saet - ta.
- fur saet - ta fur ch'è a tua d'istria an -

Facsimile du manuscrit du 'Ritorno d'Ulisse in patria' (la ligne de chant est en clé d'Ut 5° ligne)

ANNEXE 2 – BREF SYNOPSIS de « IL RITORNO d’ULISSE in PATRIA »

Librettiste : Giacomo BADOARO

PROLOGUE

Dans le prologue à caractère allégorique, la fragilité humaine fait état de sa dépendance vis-à-vis du Temps, du Destin et de l’Amour, de leur puissance et de leurs caprices

ACTE 1

Pénélope fait part de ses pensées à sa nourrice Eurycleé. Depuis l’annonce de la fin de la guerre de Troie, elle attend en vain et dans l’angoisse le retour de son époux Ulysse. Elle refuse de croire à sa mort et doit inlassablement repousser les prétendants qui lui demandent sa main. Suit sa servante Mélantho, toute à sa passion amoureuse pour Eurymaque.

Pendant ce temps, les Phéaciens ont déposé Ulysse endormi sur une plage de l’île. Neptune, furieux, change leur navire en épave⁸⁷. A son réveil, il se croit trahi et abandonné dans un désert, mais Minerve, sous les traits d’un berger, lui apprend qu’il est de retour dans sa patrie et lui conseille de se déguiser en mendiant pour entrer dans le palais et en chasser les prétendants qui importunent son épouse. Ulysse suit son conseil et se fait reconnaître du porcher Eumée.

ACTE 2

Télémaque rentre de Sparte en compagnie de Minerve. Eumée lui révèle le retour imminent d’Ulysse, qui se fait reconnaître de son fils et lui demande d’annoncer la nouvelle à Pénélope.

Les prétendants harcèlent Pénélope. Prévenus du retour imminent du héros par Eumée, ils se préparent au combat et envisagent d’éliminer Télémaque. Ulysse apparaît en mendiant. Les prétendants tentent de le faire expulser par le bouffon Iro, dont Ulysse n’a aucun mal à triompher.

Pour gagner du temps, Pénélope annonce qu’elle épousera celui qui parviendra à tendre l’arc laissé par son époux. Tous les prétendants échouent à cette épreuve. Le mendiant demande à pouvoir la tenter. Pénélope y consent, et criblé de flèches les prétendants.

ACTE 3

Les partisans d’Ulysse exultent de joie, mais Pénélope reste défiante. Ni Télémaque ni la nourrice Eurycleé qui a reconnu une ancienne cicatrice d’Ulysse, ni même Ulysse apparaissant sous ses propres traits ne parvient pas à la convaincre complètement. Mais Ulysse lui décrit les desseins ornant leur couche nuptiale. Pénélope est enfin convaincue et participe à l’allégresse générale. Jupiter convainc Neptune de renoncer à sa vengeance. L’opéra finit sur l’effusion lyrique d’un sublime duo d’amour.

⁸⁷ Ulysse s’était attiré la haine de Poséidon en aveuglant son fils, le cyclope Polyphème (*Homère, Odyssée, Chant IX*).

ANNEXE 3 – BREF SYNOPSIS de « L'INCORONAZIONE di POPPEA »

Librettiste : Giovanni BUSINELLO

Première représentation : XXXXXXXXXXXXXXXX

PROLOGUE

La Fortune et la Vertu se querellent à propos de leur importance respective dans l'univers. L'amour clôt la querelle en déclarant que tout lui est soumis sur cette terre.

ACTE 1

Scène 1 – Othon rentre à Rome au petit matin. Il découvre son infortune : l'Empereur Néron a passé la nuit chez lui avec son épouse Poppée.

Scène 2 – Réveillées, les sentinelles maudissent l'Empereur, qui néglige ses devoirs alors que l'ennemi est aux frontières. Ils n'épargnent pas son ancien précepteur Sénèque. Ils se taisent soudain alors que l'Empereur apparaît.

Scène 3 – Poppée tente lascivement de retenir Néron qui promet de revenir bientôt. Il songe dès lors à répudier l'impératrice Octavie.

Scène 4 – Poppée révèle son ambition à sa nourrice Arnalte : monter sur le trône à la place d'Octavie. La nourrice la met en garde car cette dernière a été informée de l'infidélité de son époux.

Scène 5 – Octavie maudit son sort et les Dieux. Sa vieille nourrice lui suggère de rendre la pareille à son époux mais elle refuse avec dignité.

Scène 6 – Sénèque apparaît, faisant une leçon de morale. Il s'attire les railleries du valet d'Octavie tandis que celle-ci projette d'en appeler au Sénat et au peuple.

Scène 7 – Sénèque médite sur la difficulté pour un Prince de rester dans le droit chemin.

Scène 8 – La déesse Pallas prédit au philosophe une mort prochaine que Mercure viendra lui confirmer. Sénèque se déclare prêt.

Scène 9 – Sénèque conjure Néron de renoncer à son projet, et de manager le Sénat et le peuple. Devant l'insistance de Sénèque, il entre dans une violente colère et le chasse.

Scène 10 – Néron, brisé, vint retrouver Poppée. Celle-ci s'inquiète du pouvoir que semble conserver Sénèque. Elle pousse l'Empereur à lui envoyer un ordre de mort.

Scène 11 - Poppée signifie sa décision à son époux Othon, qui est pris en pitié par la nourrice Arnalte.

Scène 12 – Othon craint pour sa vie et décide de faire périr son épouse

Scène 13 – Drusilla survient, une suivante d'Octavie qui a toujours aimé Othon. Celui-ci déclare l'aimer. Drusilla quitte la scène radieuse, mais Othon reconnaît en lui-même qu'il aime toujours Poppée.

ACTE 2

Scène 1 – Sénèque se complaît dans la solitude. Mercure vient lui annoncer que l'heure fatale est venue, mais le vieux stoïcien est prêt.

Scène 2 – la capitaine de la garde prétorienne vient transmettre à Sénèque l'ordre de Néron. Ce dernier ne le laisse pas parler et indique que l'ordre sera effectué avant le soir. Impressionné par le calme du vieux stoïcien, le capitaine lui promet l'immortalité par ses écrits.

Scène 3 – Sénèque exhorte ses disciples et familiers de savoir faire face à la mort le moment venu. Dans un ensemble d'une belle écriture madrigalesque chromatique (voir exemple ci-dessous), ceux-ci lui demandent de ne pas mourir. Le philosophe réclame le bain où il s'ouvrira les veines.

Scène 4 – Manquante

Scène 5 – Total changement d'atmosphère (il est vrai que la scène précédente manque) : nous assistons à un marivaudage entre un page et une suivante⁸⁸

Scène 6 – En pleine orgie romaine, Néron, complètement ivre, évoque avec ses compagnons les charmes de Poppée.

Scène 7 – Manquante

Scène 8 – Othon reconnaît qu'il est toujours amoureux de Poppée et regrette la décision qu'il a prise.

Scène 9 – Octavie demande à Othon d'assassiner Poppée en l'approchant déguisé en femme. Elle se montre menaçante devant ses hésitations.

Scène 10 – Drusilla attend Othon ; le page taquine la vieille nourrice.

Scène 11 – Othon fait part à Drusilla de la mission que lui a confiée Octavie ; elle lui prête ses propres vêtements pour lui permettre de l'accomplir.

Scène 12 - Bercée par Arnalte, Poppée s'apprête à s'endormir dans son jardin, songeant à la mort de Sénèque et à son prochain couronnement.

Scène 13 – Le dieu de l'Amour vient monter la garde près de Poppée

Scène 14 – Othon survient pour assassiner Poppée. Au dernier moment, il hésite et l'Amour dévie son poignard. Poppée s'éveille et reconnaît les habits de Drusilla dans la panique générale.

Scène 15 – L'Amour se réjouit d'avoir accompli sa mission (en accord avec le prologue)

ACTE 3

Scène 1 – Drusilla attend le retour d'Othon et l'annonce de la mort de Poppée.

Scène 2 – Arnalte arrive accompagnée d'un lecteur qui arrête Drusilla

Scène 3 – Néron, excité par Arnalte, mène l'interrogatoire de Drusilla. Celle-ci commence par nier puis avoue pour protéger Othon. Néron la condamne à mourir dans des supplices cruels.

Scène 4 – Arrive Othon qui se dénonce comme criminel sur ordre d'Octavie. Néron exile Othon loin de Rome, permet à Drusilla de le suivre, et annonce qu'il exilera également Octavie.

Scène 5 – Néron conte les événements à Poppée et lui annonce l'imminence de son couronnement

Scène 6 – Arnalte se réjouit de l'ascension de Poppée mais se plaint du changement de statut qui l'attend.

Scène 7 – Octavie dit adieu à Rome dans un poignant '*lamento*'.

Scène 8 – C'est la scène du couronnement, où Poppée monte sur le trône, entourée d'une haie d'honneur de consuls et tribuns. L'opéra s'achève sur un duo d'amour, rebouclant ainsi sur le propos du prologue.

⁸⁸ Il y a là comme l'équivalent du couple Chérubin – Barberine des '*Noces de Figaro*' de **Mozart**.

Non ma, rir, non ma, rir Se, ne, ca

Non ma, rir, non ma, rir Se, ne, ca non ma, rir, non ma, rir

(Mozart)

non ma, rir non ma, rir Se, ne, ca, non ma, rir Se, ne, ca no,

- rir non ma, rir Se, ne, ca Se, ne, ca, non ma, rir Se, ne, ca no,

- rir Se, ne, ca, non ma, rir Se, ne, ca no,

La belle écriture chromatique typiquement madrigalesque du chœur des disciples de Sénèque, qui ne craint pas dissonances et résolutions irrégulières (Edition Malipiero)



Portrait de Carissimi et extrait du manuscrit de l'oratorio 'Jephthé'

ANNEXE 4 – BREF SYNOPSIS de TROIS ORATORIOS de CARISSIMI

JEPHTE

Jephté est l'un des oratorios à ne pas utiliser d'instrument autre que la basse continue. La Sinfonia d'ouverture a été perdue. Pour être exacts, comme nous l'avons dit plus haut, les originaux sont perdus et nous ne disposons que de copies : certaines copies contiennent des cordes à l'unisson des voix, ce qui n'est pas la manière de Carissimi ; il s'agit certainement d'ajouts apocryphes. La parfaite adaptation du style de Carissimi au rythme de « l'histoire » fait que leur absence ne cause aucun sentiment d'uniformité. Le chœur à six voix (parfois réduit à quatre) intervient aux moments cruciaux de l'oratorio. Le chant comporte des passages chromatiques remarquables par la netteté de leur écriture, sans que jamais l'auteur ne force le ton. La fusion, ou plutôt l'émergence et la réintégration dans un contexte plus diatonique s'effectue avec grand naturel. L'oratorio s'achève par un chœur où l'affliction et présente mais sans s'afficher autrement que par sa couleur harmonique, et conclut sur une belle cadence porteuse d'un certain apaisement devant l'inéluctable ... peut-être un espoir de clémence de Dieu ?

L'oratorio est assez complexe, car les personnages (Jephté, sa fille) sont effectivement représentés par des chanteurs. Tout ce qui relève de leur drame personnel leur est confié, souvent avec des reprises du chœur. En revanche, la bataille victorieuse que mène Jephté est narrée par l' *'historicus'* (pas toujours confiée à la même voix) ou plus exceptionnellement le chœur. Nous retrouvons la tradition de la tragédie antique (qui avait été l'idéal de la 'Camerata Bardi' bien des décennies avant) Cela crée un réseau complexe de relations entre les divers 'personnages' où la logique narrative de l'action dramatique doit être en place avec la logique de distribution des rôles entre les chanteurs, laquelle doit être musicalement équilibrée. Le défi est relevé haut la main par Carissimi.

L'argument en est le suivant. Quand le roi des Ammonites appela les israélites au combat, sans écouter Jephté, ce dernier fit le vœu de sacrifier à Dieu la première personne qui viendrait de son camp s'il parvenait à vaincre les Ammonites. Jephté conquiert vingt cités d'Ammon et bat les Ammonites. Mais lorsque Jephté entra chez lui, sa propre fille vint à sa rencontre, chantant et dansant. Jephté pleura et se déchira les vêtements, mais sa fille demanda à être sacrifiée, à condition qu'on laisse errer avec ses compagnons deux mois dans la montagne. Elle adressa à la nature une longue plainte de mourir sans enfant, plainte reprise par le chœur.

JUDICIO SALOMONIS

Cet oratorio est de type dramatique puisqu'il évoque la dispute entre la vraie et la fausse mère d'un enfant, que Salomon ordonne de partager en deux : la vraie mère « craque » et demande que l'enfant soit remis à l'autre femme, qui au contraire demande que le jugement soit exécuté. Salomon n'a guère de mal à reconnaître la véritable mère. L'épisode est célèbre au point d'avoir donné naissance à l'expression courante 'Jugement de Salomon' Le style en est donc plus vif que dans bien d'autres oratorios, les deux femmes se partagent « la vedette », soit en alternance, soit en duo, en parfait contraste avec la voix faussement froide et solennelle de Salomon édictant et répétant son jugement. Les voix sont étonnamment aigues, même pour les voix féminines. Elles rendent somptueusement le dialogue finement mis en musique par Carissimi.

L'œuvre est construite de bout en bout autour de la sombre tonalité d'ut mineur. Seules contrastent la dispute entre les femmes dans des tonalités plus claires (ce qui est une « mise en scène musicale : l'ut mineur caractérise le fond du drame, la dispute en est un élément où mensonge et vérité s'affrontent sans trop de clin d'œil pour nous dire où elle se situe). Les cellules introductives des violons reparissent discrètement dans le corps de l'œuvre. Le chœur n'intervient qu'à la fin - il est vrai assez largement - pour louer la sagesse du roi. Il conserve au départ l'ut mineur central mais s'éclaircit peu à peu pour apporter une touche lumineuse finale par une cadence 'picarde' sur Ut majeur.

Il est frappant de voir comment, plus d'un siècle avant **Mozart**, alors que la tonalité ne s'est pas encore affirmée, Carissimi manipule l'ut mineur avec un sens très sûr de ses effets dramatiques à petite et grande échelle.

La musique file sans s'attarder : l'oratorio dure environ 10 minutes, y compris le chœur final. Plan d'ensemble, détails, agogique, tout ici relève du chef d'œuvre court mais efficace.

JONAS

Le livret de cet oratorio est extrêmement descriptif, car à la différence de Jephté, nous sommes au cœur d'un événement violent. L'argument en est le suivant.

Dieu demanda à Jonas de se rendre à Ninive pour prêcher. Plein de frayeur, Jonas s'embarqua sur un navire, mais Dieu provoqua une terrible tempête. Les marins prièrent leur Dieu ; Jonas dormait. Le capitaine le réveilla, lui demanda de prier son Dieu. Jonas avoua que la tempête était causée par la colère de son Dieu, et demanda à être jeté à la mer. La tempête s'arrêta, et Jonas fut englouti par une baleine. De l'intérieur du monstre, Jonas pria Dieu de lui pardonner. Le monstre vomit Jonas, qui alla à Ninive prêcher la parole de Dieu. Les habitants se convertirent et prièrent Dieu.

A la différence des deux oratorios décrits plus haut, précédents, Carissimi exploite ici l'écriture polychorale, et ce pour des raisons en partie anecdotiques : le second chœur joue le rôle des matelots. S'en détache parfois un trio, constitué théoriquement des premiers chanteurs de chaque voix du second chœur, mais de simples considérations d'effectifs pouvaient faire douter des intentions réelles de Carissimi, en l'absence de manuscrit authentique. En pratique, les chœurs étaient certainement à une voix par partie. Ce côté anecdotique n'en respecte pas moins la tradition d'écriture polychorale héritière de l'école franco-flamande et celle dérivée des « cori spezzati » de St Marc de Venise qui en est issue. via **Willaert**, pour aboutir aux chefs d'œuvre des **Gabrieli** (oncle et neveu)

Il s'ensuit un autre événement hautement spectaculaire (pour certains exégètes, le séjour de Jonas de trois jours dans le ventre de la baleine préfigure les trois jours du Christ dans son tombeau), où l'écriture change du tout au tout, mais sans discontinuité de ton (comme par exemple un compositeur d'opéras se serait cru astreint à faire). La composition respecte donc une certaine unité stylistique nécessitée tant par sa vocation sacrée que par un souci purement musical, mais à l'intérieur de laquelle Carissimi sait rendre l'anecdote parfaitement perceptible : des trois oratorios analysés ici, c'est le seul où nous soyons réellement au cœur de l'action (*'Judicium Salomonis'* est plus un débat qu'une action proprement dite). La conclusion, sorte de troisième épisode conclusif après la tempête et la réflexion de Jonas dans le ventre du monstre, et stylistiquement bien en phase avec l'ensemble de l'oratorio. Carissimi affirme une fois de plus sa maîtrise à caractériser des événements hors du commun sans forcer le ton ni rompre l'unité stylistique de son œuvre.

REMARQUE

On notera dans chacun de ces oratorios l'existence d'un 'centre', partie la plus développée cassant la linéarité du discours et pouvant avoir un caractère dramatique ou au contraire contemplatif : le jugement de Salomon, la prière de Jonas dans le ventre de la baleine, les lamentations de la fille de Jephté dans la nature.

ANNEXE 5 - La QUESTION du CHROMATISME en ITALIE au XVI^e SIECLE.

La question du chromatisme dans la musique de la Renaissance est complexe et recouvre plusieurs réalités. On peut se reporter à (*Chailley, 1953/54*) et aux traités de l'époque (*Vincentino, 1555 ; Zarlino, 1558*).

Au haut Moyen-âge, avant l'usage de la polyphonie, la question du 'chromatisme' ne se posait qu'en ce qui concerne la note Si. En effet, l'échelle de base était l'hexacorde formé par les notes de l'échelle naturelle d'Ut à La (« *hexachordum naturale* »). Selon les principes de la solmisation, on pouvait faire partir cet hexacorde du Sol, ce qui donnait l'« *hexachordum durum* » qui conduisait au si bémol (représenté par un b carré, d'où le nom de 'bécarré', ainsi que la signification musicale du mot 'dur' en allemand). On pouvait également le faire partir du Fa, ce qui donnait l'« *hexachordum mollis* » qui conduisait au si bémol (d'où la dénomination bémol = b mol, ainsi que la signification musicale du mot 'moll' en allemand). La monodie médiévale ne connaissait donc qu'une note mobile, le 'Si'.

L'introduction de la polyphonie conduisit naturellement à des duretés que l'on fut amené à corriger tout en considérant – position intellectuelle typiquement médiévale - qu'il s'agissait de 'feintes' cachant la 'vraie' musique, d'où le nom de '*musica ficta*'. Il y avait essentiellement quatre règles : deux '*per necessitatem*' et deux '*per pulchritudinem*'. Bien que ces premiers polyphonistes ne se posent pas la question de la tonalité, on peut constater que certaines de ces règles contenaient implicitement la notion de 'cadence'.

Les esprits plus positifs et scientifiques de la Renaissance ne se contentèrent pas de ces 'bricolages' qui évidemment faisaient réapparaître ailleurs les difficultés que l'on avait supprimées à un endroit. Ils repartirent des écrits des théoriciens grecs (notamment **Pythagore** et **Aristoxène**) pour tenter d'élaborer des échelles chromatiques non encore fondées sur le système tempéré.

Le champion de ces questions fut **Nicola Vincentino** qui écrivit en 1555 son traité '*L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*'. Il alla jusqu'à construire un clavecin complexe distinguant les dièses et les bémols, qui a été récemment reconstitué. Le compositeur qui tenta d'en faire l'usage le plus conséquent est **Luzzasco Luzzaschi** (1547 – 1607) qui écrivit de nombreux madrigaux à l'usage des dames de la cour de Ferrare⁸⁹, lançant la mode de la '*musica reservata*', ainsi dénommée vraisemblablement pour le secret ou du moins l'élitisme dont on se plaisait à l'entourer, et pour les complexités théoriques sur laquelle elle s'appuyait. Cette mode gagna également le motet.

Désormais, en Italie, il y eut ceux qui s'en tenaient aux anciennes pratiques franco-flamandes – incluant leur vision du chromatisme - mises au goût du jour (leur chef de file théorique était **Zarlino**⁹⁰(1517-1590), auteur de '*Le institutioni harmoniche*' publié à Venise en 1558) et ceux qui adoptèrent hardiment les nouvelles théories chromatiques. Comme souvent, une certaine perméabilité s'établit entre les deux écoles. Dans ses derniers madrigaux, **Luca Marenzio** l'utilise avec hardiesse (voir exemple ci-dessous). **Monteverdi** ne peut être assimilé à un disciple de la '*Musica reservata*' malgré ou plutôt à cause de son usage fluide du chromatisme. Il transcende les écoles. Pour la plupart, les madrigalistes usèrent du chromatisme comme un 'madrigalisme' parmi tant d'autres lorsqu'il répondait à leurs desseins. Le cas très spécifique de **Gesualdo** est évoqué plus haut.

Hors d'Italie, certains compositeurs franco-flamands l'adoptèrent, tels **Philippe de Monte** à Vienne et surtout **Roland de Lassus** à Munich –notamment dans l'un de ses chefs d'œuvres majeurs, les '*Prophetiae Sibyllarum*' des années 1560. Lassus entretenait des liens très étroits avec la péninsule – les **Gabrieli** notamment à une période ultérieure (l'oncle Andrea et le neveu Giovanni).

⁸⁹ Le '*Concerto delle Dame*' était un ensemble féminin fondé en 1580 par Alfonso II, duc de Ferrare, qui tenait à garder son répertoire secret.

⁹⁰ Il ne faut pas pour autant prendre Zarlino comme un 'réactionnaire'. Il était très reconnu de son temps et occupa le poste prestigieux de maître de Chapelle de la basilique Saint-Marc de Venise, qu'allait par la suite occuper Monteverdi. Il critiqua les imperfections de l'accord pythagoricien et défini un espace chromatique de douze sons précis au 2/7 de comma, souligna l'importance de la tierce majeure, préconisa la suprématie du mode de Do et la dualité majeur/mineur. Les théories de Vincentino n'étaient qu'une réponse parmi d'autres à un problème intrinsèquement sans solution et qui conduisit rapidement à un maniérisme non dépourvu d'attraits, mais qui s'éteignit de lui-même. Zarlino a eu une influence majeure dans l'émergence des concepts de la musique tonale. En revanche, il ne comprenait pas l'intérêt de mettre des actions dramatiques en musique (voir Annexe 6)

G C F B \flat E \flat A \flat D \flat G \flat C \flat m C E A

G \sharp C \sharp F \sharp Bm

Canto: Mu-ti-a-na vol-ta quel suo an-ti-co sti-le

Alto: Mu-ti-a-na vol-ta quel suo an-ti-co sti-le

Tenore: Mu-ti-a-na vol-ta quel suo an-ti-co sti-le Cho-gu

Quinto: Mu-ti-a-na vol-ta quel suo an-ti-co sti-le

Basso: Mu-ti-a-na vol-ta quel suo an-ti-co sti-le Cho-gu

Exemple d'usage avancé du chromatisme et de l'enharmonie dans le madrigal *'O voi che sospirate a miglior note'* de **Luca MARENZIO**, mesures 35-41. L'harmonie parcourt rapidement et avec fluidité la quasi-totalité du cercle de quintes, avec une aisance qui semble anticiper le langage de **Gabriel FAURE**. On notera l'accord du premier temps de la mesure 38, et celui du 3^e temps, qui utilisent conjointement respectivement Lab et Sol#, Réb et Do#, solb-Fa # impliquant de fait la notion à venir de tempérament égal. On notera comment la marche de quintes descendantes de la basse par tons entiers (qui s'interrompt sur une tierce augmentée) est imitée en quartes ascendantes au ténor, cependant que le chromatisme ascendant du 'quinto' est imité au 'canto' et à l'alto. Cet exemple est typique de la *'prima prattica'* contrapunctique, ce qui démontre bien que plusieurs concepts 'progressistes' cohabitaient dans ce laboratoire qu'était l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle et des premières années du XVII^e.

ANNEXE 6 - La 'CAMERATA BARDI'.

Les fondements théoriques

Au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle, un cénacle fort influent se rassembla à Florence sous l'égide du comte Giovanni **Bardi**. Il faut dénommer de ce fait '*Florentina Camera*' (*Palisca, 1989*) ou '*Camerata Bardi*'. L'influence de la '*Camerata*' connut son apogée entre 1577 et 1582. C'est donc l'époque où le tout jeune **Monteverdi** publia ses deux premiers livres de madrigaux. Il se livra à un important travail pionnier interdisciplinaire sur les arts dramatiques : théâtre, littérature, musique. Il intervint dans de nombreux débats majeurs de son époque. Ce travail conduisit à ses productions de l'année bénie 1600 : le premier opéra de **Peri**, et le premier oratorio la '*Rappresentazione di anima et di corpo*' de **Cavaliere** (voir plus bas et corps de texte).

Fondamentalement, l'idéal de la '*Camerata*' était typique des préoccupations de la Renaissance ; on peut dire qu'il en représentait une sorte de point extrême. Il s'agissait de réagir contre un état d'esprit volontiers scholastique typique de l'héritage médiéval (en musique l'art franco-flamand). Ses membres partageaient la conviction que le niveau général de la musique s'était altéré ; il fallait donc reconstruire l'art moderne sur des racines régénérées. Intrigués par les descriptions de l'impact émotionnel des pièces de théâtre grecques antiques, qu'ils présumaient chantées avec un accompagnement instrumental simple, les membres de la *Camerata* proposèrent donc un nouveau genre de musique, pensant que seul ce retour au style de la Grèce antique pourrait lui restituer sa qualité perdue. La '*Camerata*' ambitionnait de diriger les tendances artistiques de l'époque, particulièrement dans les domaines de la musique et de l'art dramatique, en conjuguant leurs pouvoirs

Sur le plan musical, cet idéal impliquait plusieurs choses. Tout d'abord, sur un plan très technique, le retour à ce que l'on croyait être la meilleure représentation des modes antiques (dorien, phrygien, lydien, ionien, etc. ...) y compris la question du tempérament. Ensuite, sur un plan plus théorique, une soumission de la musique à la poésie et plus généralement au sens du texte dans l'esprit de la tragédie grecque mise en musique. Cela impliquait une grande intelligibilité dudit texte, vertu majeure que la '*Camerata*' reprochait – en partie à raison – à l'art franco-flamand et à sa polyphonie complexe, touffue et intellectuelle de négliger⁹¹. Même si certains éléments radicaux la prônaient, l'ensemble des musiciens de la '*Camerata*' n'était pas farouchement partisans de la seule mélodie accompagnée de la basse continue même si c'est l'image que l'on en garde. Beaucoup d'entre eux conservèrent partiellement une écriture polyphonique – bien différente de celles des franco-flamands - dans la mesure où elle était transparente et ne nuisait pas la traduction des affects. Cela imposait évidemment un choix particulièrement soigneux des textes littéraires, et ne s'applique pas à l'opéra. Parmi les contemporains, les musiciens étaient naturellement tentés de mettre en musique les textes de leurs collègues de la '*Camerata*', tant par amitié que parce qu'ils partageaient le même idéal, ce qui rendait la mise en musique naturelle, ainsi que celle des grands classiques italiens du '*trecento*' (**Pétrarque, Dante, Boccace**).

Sur le plan théorique, la période d'activité de la *Camerata* est postérieure aux traités de **Vincentino** (1555) et **Zarlino** (1558).

Le chromatisme de **Vincentino** ne les intéressa guère sinon pour les questions de tempéraments dans les (supposés) modes grecs. **Vincentino** fut surtout influent à Ferrare. Non que le chromatisme, en tant que moyen d'expression dans la ligne mélodique, soit absent des œuvres des compositeurs de la '*Camerata*' (comme de la plupart des compositeurs de la Renaissance, avec **Gesualdo** comme point extrême) ; mais ils n'avaient guère besoin de la théorisation de **Vincentino**

En revanche, les musiciens de la '*Camerata*' s'opposèrent à **Zarlino**, qui représente un cas complexe. Si ses écrits théoriques sont en partie une mise en forme des règles anciennes tels que les pratiquaient les franco-flamands, ils

⁹¹ Il va de soi que cette question est inépuisable. Un génie comme Josquin **DESPREZ** veillera le plus souvent à une grande intelligibilité des textes. Nous avons vu plus haut que tel était le souci par exemple d'un **INGEGNERI** ; notamment sous la poussée de la Réforme tridentine. Enfin, il faut remarquer que l'art franco-flamand culminait dans les Messes et les motets, que les fidèles étaient censées connaître par cœur. Dans un « *Kyrie* », par exemple, si complexe soit-il, les auditeurs pouvaient comprendre le texte au sein du contrepoint le plus complexe. La question se pose alors à un autre niveau : le chant du *Kyrie* est-il une prière canonique ou une occasion pour les assistants à une Messe du juger de l'habileté contrapunctique du compositeur – et de leur à le décrypter ? On note dans l'œuvre de **PALESTRINA**, si fidèle aux consignes tridentines qu'il avait contribué à élaborer, une tendance à complexifier son écriture dans ces passages à l'intelligibilité 'évidente'.

n'en ouvrent pas moins la voie à l'écriture harmonique tonale et sont donc également un facteur d'avenir. Cependant, il ne comprit pas le sens des efforts des musiciens de la 'Camerata', s'interrogeant ainsi : « *Qu'est-ce qu'un musicien a à faire avec ceux qui récitent des tragédies et des comédies ?* » (Donington, 1981), et l'antipathie fut réciproque.

Elle reposait sur des questions de fond. Comme l'écrit (Bisaro,2008) : « [Pour] la théorie zarlinienne, dans le sillage de la tradition pythagoricienne, les intervalles musicaux se plient entièrement aux propriétés des nombres . [...] La polyphonie de l' 'ars perfecta' [...] repose sur la logique du contrepoint faite d'une part de la superposition de plusieurs voix équivalentes et d'autre part de la correspondance entre les consonances des différentes notes ou différents points ('punctum contra punctum') des mélodies verticalement agencées ou emmêlées. [...] Il y a une objectivité du contrepoint pensé comme l'arche au sens grec – au sens de commencement non historique mais logique, c'est-à-dire de commandement – d'une musique naturelle non soucieuse immédiatement d'effet affectif sur l'auditeur, laissant plutôt aux nombres faits sous le rôle de pénétrer l'âme et de la faire résonner au contact de l'harmonia. [...] Comprendre l'univers, comprendre l' place de l'homme dans l'univers, comprendre la destination religieuse de l'homme, [...] Je telles sont les finalités complètement enchâssées de la composition harmonique. Celle-ci permet en effet d'entendre la structure symbolique, analogique, ontologiquement hiérarchisée – et pourtant une – de tout ce qui existe ». La 'Camerata' vise au contraire à une « *musique 'expressive' car fondée sur la maîtrise du rythme et de l'harmonie par le texte*⁹² ». Ils entendaient la réaliser par une renaissance de l'art de la tragédie antique, qui selon eux était chantée sur le mode monodique, d'où leurs tentatives de mettre sur pied un 'stile recitativo' ou 'recitar cantando' qui fut décisif dans la conception de la 'seconda prattica', même s'il contenait en germe des limites que **Monteverdi** fit exploser dès l' 'Orfeo' de 1607.

L'idée selon laquelle la musique devrait retourner à ses racines grecques était déjà ancrée dans l'opinion générale au moment de la fondation de la 'Camerata'. Selon la pensée de l'époque, les Grecs utilisaient pour leurs pièces de théâtre un style à mi-chemin entre le parlé et le chanté. Les bases de cette conviction se trouvaient dans les écrits du penseur grec **Aristoxène**, qui proposait de se fonder sur le discours parlé pour le chant (voir bibliographie). Mais les intellectuels de la 'Camerata' en firent le point central de leur réflexion, et les cercles aristocratiques de Florence leur fournirent les moyens de mener à bien leurs expérimentations.

Les constructions du style contrapuntique étaient donc condamnables aux oreilles des membres de la 'Camerata' parce qu'elles ne permettaient pas l'expression des affetti (les émotions, les affects). Or, selon la Camerata, le travail du compositeur est précisément de communiquer l'affetto par un déroulement mélodique distinct et compréhensible. L'ère de la monodie accompagnée était en train de naître, en même temps que celle du sentiment individuel. Les progrès ultérieurs n'enlèvent rien à ce rôle historique décisif de la 'Camerata'.

Toutefois, dans les compositions des membres de la Camerata, la théorie précédait bien souvent la pratique ; ainsi, ils décidaient comment la musique devait sonner avant de commencer à la composer. Ils étaient si dévoués à l'exploration du style déclamé que leurs pièces semblent parfois monotones, et leur forme musicale trop calquée sur celle du texte. Dès l' 'Orfeo' (et les madrigaux du début des années 1600), Monteverdi sut trouver une forme propre à la musique, indépendante de celle du poème, comme montré dans (*Tellart, 1997*).

Quelques-uns des principaux membres.

La première réunion de la Camerata dont l'existence nous ait été rapportée se déroula le 14 janvier 1573 au domicile du comte Giovanni Bardi. Aux côtés de Bardi se trouvaient alors Giulio Caccini, Pietro Strozzi et Vincenzo Galilei (père de l'astronome Galileo Galilei), personnalités importantes de la ville de Florence. Les musiciens Emilio de Cavalieri, Francesco Cini, Cristoforo Malvezzi et Alessandro Striggio faisaient certainement partie du cercle, mais en étaient des membres moins influents. La branche littéraire de la Camerata comprenait Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera et Giovanni Battista Strozzi.

- Un des 'maîtres à penser' fut **Vincenzo Galilei** (1520-1591), le père du célèbre astronome **Galileo Galilei**, auteur de ce qui est peut-être les premières 'Leçons des Ténèbres' monodiques, hélas perdues comme son œuvre profane. Quelques écrits théoriques capitaux ont subsisté (voir bibliographie). L'opposition entre la 'Camerata' et **Zarlino** s'y cristallise.

⁹² En toute rigueur l'auteur parle de **Monteverdi**, mais ses préoccupations rejoignent celle de la 'Camerata' sur ce point.

- **Emilio de Cavalieri** (ca 1550 – 1602) fut un compositeur influent de la ‘Camerata Bardi’, promoteur ardent du ‘*stile rappresentativo*’. Il est surtout connu comme le compositeur de la ‘*Rappresentazione di anima et di corpo*’ (1600), œuvre singulière et inclassable, à la réputation méritée, tenant à la fois de l’opéra et de l’oratorio sur un thème à caractère métaphysique (et la première œuvre éditée avec basse continue). De fait, elle est considérée comme le premier oratorio, en dépit de traits spécifiques ; voir (Begni, 2015). Elle avait été précédée d’un premier ensemble hélas incomplet (le manuscrit comporte des versions alternatives) pour la chapelle des Médicis à S. Nicola de Pise (1599), puis d’un second ensemble de Leçons des Ténèbres complet avec leur répons données à Rome (1600), tous restés manuscrits et sauvés par miracle. Ces leçons sont certainement l’une des premières à revenir au style monodique après la floraison polyphonique de la Renaissance. Surtout, le recueil complet de de 1600 a une importance historique majeure : il contient les premières musiques pour l’Office des Ténèbres – leçons de Jérémie et répons – à faire usage de la basse continue chiffrée, comme la ‘*Rappresentazione di anima et di corpo*’ contemporaine. **Cavalieri** proclamait que le ‘*stile rappresentativo*’ était particulièrement adapté à l’esprit de Concile de Trente et à la Contre-réforme, mais à l’évidence il considérait qu’en matière religieuse ce style impliquait une fusion intime ente monodie et polyphonie.
- **Jacopo Peri** (1561-1633), compositeur et chanteur, a été longtemps au service des Médicis. Il composa quelques-uns des intermèdes de ‘*la Pellegrina*’ (1989, voir (Begni, 2015)), et le premier opéra de l’histoire, ‘*Dafne*’ (1597), dont rien ne subsiste. Son principal titre de gloire et d’avoir composé le premier opéra imprimé, ‘*Euridice*’, qui fut donné en 1600 pour les festivités du mariage d’Henri IV et Catherine de Médicis, avec interpolations à son insu d’airs de son rival Caccini (voir ci-dessous). Peri était adepte d’un ‘*stile rappresentativo*’ sobre, quasiment syllabique. La forme de la musique collait à celle du poème, chaque strophe étant marquée par une cadence franche. C’est cette servitude de la forme musicale que sut casser **Monteverdi** dès le prologue de son Orfeo en 1607 (voir Annexe 3)
- **Julio Caccini** (1551-1618) était un grand chanteur, doublé d’un compositeur. Les chroniques d’époque nous le décrivent comme imbu de sa personne, ambitieux, intrigant et sournois. Ainsi, il parvint, à l’insu du compositeur, à faire insérer des airs de sa composition dans l’ ‘*Euridice*’ de Peri lors de sa première représentation. Il avait une idée très précise et lucide de ce que devrait être le ‘*stile recitativo*’ et le ‘*stile rappresentativo*’, et apporta des contributions importantes à leur définition. Caccini était partisan d’introduire de nombreuses ornements dans le ‘*stile recitativo*’ de Peri. Le comte **Bardi** lui écrivit ‘*Il Discorso*’ (1578), une longue lettre, et Caccini écrivit en 1602 ‘*Le nuove musiche*’. Il intrigua notamment pour que des airs de sa composition soient inclus à l’insu de Peri dans la représentation de son ‘*Euridice*’ (voir ci-dessus). Il composa également un recueil de madrigaux monodiques dès 1601, ‘*Le Nuove Musiche*’
- **Ottavio Rinuccini** (1562-1621) fut le principal poète et penseur littéraire de la ‘Camerata’. Ses musiciens empruntèrent beaucoup de ses textes pour composer des madrigaux (il était très lié avec **Monteverdi** qui fit de même : voir entre de très nombreux exemples le ‘*Lamento della Ninfa*’ du VIII° Livre de madrigaux). Surtout, il écrivit les livrets de certains des premiers opéras composés par Peri, Caccini et **Monteverdi**: ‘*Dafne*’, ‘*Euridice*’, ‘*Arianna*’. Il suivit **Marie de Médicis** en France et fut gentilhomme de la Chambre sous **Henri IV**.

Héritage et postérité.

Les membres de la Camerata ne mesuraient vraisemblablement pas l’importance de leurs travaux, si bien qu’aucun d’entre eux n’eut l’idée de trouver un nom au groupe avant que Caccini ne le fasse en 1600.

Bardi, Galilei et Caccini ont laissé des écrits où ils exposent leurs idées. Ces écrits composent avec ceux d’auteurs comme **Zarlino, Artusi** (qui entretient une polémique célèbre avec Monteverdi, voir (Bisaro, 2008)), **Valentino** et bien d’autres un corpus théorique d’un grand intérêt pour les musicologues et où des propos et polémiques datées voisinent avec des questions de fond que l’on peut encore se poser aujourd’hui, mutatis mutandis.

La plus grande gloire de la ‘Camerata’ ne consiste pas en la création d’un idéal esthétique comme ils l’ambitionnaient. Son mérite incontestable est d’avoir ouvert une voie décisive à l’évolution de la musique dramatique et de l’oratorio.

L’opéra, et plus particulièrement les ‘libretti’ empruntent à une forme poétique pastorale appelée intermedio ; la nouveauté de l’opéra consiste principalement en l’apport de musique (voir § 3.1).

Même si l’influence de la ‘Camerata’ avait alors sensiblement décliné, c’est à elle que l’année 1600 doit d’être une date clé de l’histoire de la musique, puisqu’elle vit la naissance du premier oratorio, ‘*La rappresentazione di anima e di corpo*’ de Cavalieri et du premier opéra, l’ ‘*Euridice*’ de Peri (et Caccini). Comme indiqué dans (Begni, 2015), il faut certainement voir dans l’aria concertante d’Orphée au second acte de l’ ‘*Orfeo*’ de **Monteverdi** la réalisation idéale des principes prônés par la ‘Camerata’, magnifiés par le génie du compositeur à un niveau que les membres de la

Camerata n'avaient pas su atteindre, et de loin. Ceci est du reste vrai de l'ensemble de la partition. D'une manière générale, il faut voir en **Monteverdi** un compositeur qui a su magnifier les idées les plus fertiles de la '*Camerata*', loin de tout extrémisme réducteur, dépasser les limitations évoquées plus haut, en faire la synthèse avec la tradition franco-flamande tout en s'inscrivant en rupture avec elle. Surtout avec son génie propre **Monteverdi** est à la fois un grand poète et psychologue, et un immense compositeur qui a su rendre ces 'affects' dans sa musique avec une sensibilité d'un extrême raffinement et d'une grande simplicité tout à la fois.

Monteverdi doit donc être considéré comme le génie qui mena à leur aboutissement le plus complet et transcenda un certain nombre de concepts, d'idées et d'œuvres des talents plus modestes des membres de la '*Camerata*'. Il le fit en partie seulement dans les 3° et 4° livres, au tournant du siècle, sur fond d'attaques d'**Artusi**. De fait, c'est l' '*Orfeo*' qui a scellé en 1607 le saut définitif par un incontestable chef d'œuvre, sept ans après les 'productions maison' de l'année bénie 1600.

D'autres compositeurs de moindre génie suivirent rapidement l'exemple des membres de la '*Camerata*', et durant les premières décennies du XVII^e siècle, on composa, joua et propagea fréquemment le nouveau type de « drame musical ». Au lieu de la disparition rapide de la musique vocale en contrepoint, les deux styles cohabitèrent, et fusionnèrent plus tard à l'intérieur de formes musicales religieuses et profanes.

Florence, Mantoue (épisodiquement avec **Monteverdi**), Rome et Venise devinrent les capitales italiennes de l'innovation et de la synthèse.

ANNEXE 7 – PREFACE du VIII^e LIVRE de MADRIGAUX de MONTEVERDI

NOTA – La présente traduction s'appuie principalement sur celle figurant dans (Alessandrini, 2004)

J'ai observé que nos passions, ou affections de l'âme, sont au nombre de trois principales, c'est-à-dire la colère, la tempérance et l'humilité ou supplication, comme l'ont affirmé les meilleurs philosophes, ce que l'on retrouve dans la nature de notre voix, qui peut être haute, basse et médiane, mais aussi dans l'art de la musique, clairement codifié par les trois termes '*concitato*' (animé), '*molle*' (doux) et '*temperato*' (tempéré). Or, si j'ai trouvé dans les compositions du passé les genres '*molle*' et '*temperato*', je n'ai pu retrouver aucun exemple du genre '*concitato*'. C'est pourtant un genre décrit par **Platon** dans le troisième volume de son '*de Rhetorica*' [sic ; '*la République*'⁹³] en ces termes : « *Suscipe Harmonia illa quae ut decet imitatur fortiter euntis in praesidium, vocas, atque accentus* » [« Prends l'harmonie qui imite le plus la voix et les accents d'un guerrier qui s'en va au combat »]. Sachant que les contraires sont ce qui émeut grandement notre âme, la bonne musique doit avoir pour but l'émotion, comme l'affirme **Boèce** et disant : « *Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere* » [« La musique est naturellement liée à nous et elle élève ou pervertit nos mœurs »]. C'est pourquoi j'ai employé beaucoup de temps et d'étude pour le retrouver. Ayant observé que le rythme pyrrhique, qui est un rythme rapide, doit être employé, selon les meilleurs philosophes, pour les situations guerrières et animées, tandis que le spondée, qui est un rythme lent, est utilisé pour le contraire, j'ai commencé à réfléchir sur la 'semi-brève' (ronde). J'ai proposé que, frappée une seule fois, elle représente un rythme de spondée ; puis, l'ayant réduite en seize double-croches frappées l'une après l'autre, auxquelles s'ajoutent des paroles exprimant la colère et l'indignation, j'ai entendu dans cet exemple une ressemblance du sentiment que je recherchais, bien que les paroles ne suivent pas, dans leur tempo, le rythme de l'instrument. Pour en vérifier davantage la preuve, je me suis tourné vers le divin **Tasse**, car les mots de ce poète expriment avec un grand naturel les passions qu'il cherche à décrire. J'ai retrouvé la description qu'il fait du combat de Tancrede et Clorinde ce qui m'a permis de mettre en cant deux passions opposées : la guerre, et la supplication ou la mort. En l'année 1624, je fis entendre aux plus grands seigneurs de la noble cité de Venise, dans une noble chambre de l'Illustrissime Excellence **Girolamo Mocenigo**, premier Chevalier aux ordres de la Sérénissime République, mon maître particulier et grand protecteur, où il fut beaucoup applaudi et loué. Ayant vu que ce principe réussissait à imiter la colère, j'ai continué à l'étudier longuement et j'ai réalisé d'autres compositions, pour l'égaliser comme pour la chambre. Ce genre a tellement plu aux compositeurs de musique que, non seulement ils l'ont loué de vive voix, et également par écrit, mais ils l'ont aussi utilisé en suivant mon exemple dans leurs œuvres, à mon grand plaisir et à mon honneur. Il m'a donc paru bon de faire savoir que c'est à moi qu'appartiennent la recherche et l'invention de ce genre si nécessaire à l'art musical, sans lequel il était, peut-on dire avec raison, jusqu'ici imparfait car n'ayant que deux genres, le doux et le tempéré. Au début, le fait de frapper une corde seize fois paraissait plutôt devoir provoquer le rire que les louanges (notamment de la part de ceux qui jouaient la basse continue) et ils réduisaient donc cette multiplicité en une seule frappe pendant une battue ; ainsi, au lieu de faire entendre un rythme pyrrhique ils faisaient entendre le spondée, enlevant ainsi toute similitude avec le discours '*concitato*'. C'est pourquoi j'avertis que la basse continue doit être jouée avec ses indications, de la manière et dans la forme où ce genre est écrit, et que l'on trouvera de même les autres consignes à respecter dans les autres compositions en tout genre. Les manières de jouer doivent en effet être de trois sortes : oratoire, harmonique et rythmique. Le fait d'avoir découvert ce genre guerrier m'a donné l'occasion d'écrire plusieurs madrigaux que j'ai intitulés '*guerriers*', et puisque la musique des grands princes est donnée dans leur chambre royale, pour leur goût délicat, sous trois genres : de théâtre, de chambre et de ballet. Ainsi, j'ai indiqué dans mon ouvrage les trois genres sous les intitulés de guerrier, amoureux et représentatif. Je sais qu'il sera imparfait, car je vauds bien peu en toute chose, notamment dans le genre guerrier qui est nouveau et parce que « *omne principium est debile* » [tout commencement est faible]. Je prie donc mon bienveillant lecteur de croire à ma bonne volonté, qui attendra de sa plume savante une plus grande perfection de la nature dudit genre, car « *inventis facile est addere* » [il est facile d'ajouter à ce qui a été inventé]. Vis heureux.

⁹³ Ce lapsus est probablement significatif de l'assiduité avec laquelle Monteverdi fréquentait **Aristote**, auteur de '*la Rhétorique*' et s'employait à en utiliser les concepts dans son écriture musicale.