

Le madrigal de Monteverdi (1567-1643)

Gaël de Kerret

Été 2018 – Festival Valloire baroque

Pourrait-on dire que j'aborde une partie de l'œuvre de Monteverdi ? En réalité, en abordant le madrigal, on aborde par la bande le renouveau de sa musique sacrée et de l'opéra et en fait le baroque dans son ensemble.

Le Madrigal

est un genre poétique naturel et pastoral qui vient de *matricale* qui veut dire maternelle ; il est donc écrit en langue du pays pour s'adresser à tous.

Pour être précis, le premier recueil dont le titre s'appelle "madrigaux" date de 1530. Du coup, comme on chantait plutôt à cette époque des *frottole*, il se profile une différence : alors que la *frottola* est une chanson strophique, le madrigal est une chanson polyphonique ou soliste sur un poème de forme libre. Par conséquent et nécessairement, le madrigal donne plus d'importance à l'accentuation du mot et à l'inventivité puisque sa mélodie est calquée du mot et non de strophes et du carcan d'une mélodie préétablie. Alors à cette époque, on a les madrigalistes Costanzo Festa, le Français Philippe Verdelot à Florence ou Adrien Willaert et Jacques Arcadelt à Venise. Tiens, parlons de Willaert : ce Maître de Chapelle de Venise est le fondateur de l'école vénitienne dans la mesure où il sut faire une polyphonie qui respectait la clarté du texte. Dans cette mesure, le madrigal du très célèbre Willaert sur des œuvres de Pétrarque apportait un renouveau. Giulio Caccini et Barbara Strozzi seront ensuite maîtres en l'émotion du madrigal soliste. S'ajoutent Andrea Gabrieli qui sera organiste à Saint Marc et Nicola Vicentino qui avec Carlo Gesualdo, iront très loin dans l'harmonie surprenante quand le texte le demande.

Mais une autre mise en forme de madrigaux fait *flores* dans le même temps : une sorte de succession de madrigaux autour d'une histoire. Cela s'appellera une comédie madrigalesque. *Il Cicalamento delle donne al bucato* (le bavardage des femmes au lavoir) d'Alessandro Striggio, Giovanni Croce avec *la Triaca musicale* (la thériaque musicale). Ceux qui parmi vous connaissent le seul théâtre encore intouché de la Renaissance, le Teatro olimpico de Vicenza construit par Palladio en 1580 sauront que c'est *Edipe Tiranno* sur un poème de Sophocle (Grèce oblige) de Giovanni Gabrieli qui l'inaugurera. Citons enfin Adriano Banchieri dont *la pazzia senile* est un chef d'œuvre de commedia dell'arte. Les progrès de l'imprimerie font que Banchieri est le premier à écrire des barres de mesure, des accidents et quelques nuances.

Vous aurez noté combien les mélodies des comédies madrigalesques sont rythmées, mais moins mélodiquement séduisantes. Cela n'empêche que ces comédies madrigalesques étaient le prélude à l'opéra dont les académies de Florence et les néoplatoniciens de la Camerata Bardi en apportèrent les prémices avec le début de mélodies nouvelles plus séduisantes. En 1593, cette Camerata fait représenter *la Pellegrina*, comédie de Striggio avec décors et costumes. On est tout près de l'opéra. Enfin, la Camerata Bardi introduisit le début du parlé/chanté donc du récitatif. Ça y est, tout est prêt. La mélodie calquée sur le mot, le rythme pour les contrastes de situation, les récitatifs pour faire avancer l'action, les airs variés pour commenter le moment sentimental. Ça y est, l'opéra est né, *l'Euridice* de Jacopo Peri en 1600 pour le mariage de Marie de Médicis et Henri IV sera celui-ci. Et *l'Orfeo* de Monteverdi achèvera sa conception ; nous en parlerons plus loin.

Notons pour les savoyards qu'en cette même année 1600, au traité de Lyon, le duc de Savoie Charles-Emmanuel renonce à agrandir ses Etats aux dépens de la France. Turin devient la capitale du duché de Savoie en 1563 et Monteverdi naît en 1567, ce qui n'a aucun rapport de cause à effet ! Mais cela fait du bien de parler de la Savoie !

L'apport de Monteverdi

Monteverdi se met aussi au madrigal dont je vais vous dire les caractéristiques, celui-ci étant généralement écrit sur des textes de Pétrarque, Torquato Tasso dit Le Tasse, Guarini, ou Marino à la sensualité plus délicate. Petit à petit le madrigal devient donc par glissement, un genre musical de la beauté de la langue maternelle. De toute façon, on parle aussi de l'opéra à cette occasion.

Examinons cet apport de Monteverdi qui fut apport durable pour toute l'époque baroque :

Quels étaient les éléments en présence ?

1) une *Camerata Bardi* qui faisait du Jacopo Peri, c'est-à-dire une récitation un peu froide avec très peu de musique.

2) des madrigaux polyphoniques avec une grande richesse harmonique, de la magnificence de Gabrieli à la folie de Gesualdo, mais sans mélodie de soliste.

3) un début d'instrumentation chez Gabrieli

Alors, la *seconda prattica* de Monteverdi qui se résume en sa fameuse sentence "*prima le parole dopo la musica*" voudra alors dire que le texte va être pré-texte pour libérer la musique des codes habituels dont le compositeur est esclave, quelque soient ces codes. Mais il y aura musique.

Si le texte le demande, ce sera une magnifique mélodie d'un soliste avec son sentiment.

Si le texte le demande, ce sera une instrumentation correspondant à son sentiment.

Si le texte le demande, ce sera un récitatif qui dit l'action avant un air.

Si le texte le demande, ce sera des moments d'orchestre pour mettre en musique le sentiment qui aura été dit, chaque instrument acquérant petit à petit une symbolique.

Nous sommes, donc, bien en présence d'une représentation des passions par une récitation modulée qui est le Chant en "*sprezzatura*" ; ce mot issu de la *Camerata Bardi* de Florence indiquant la liberté vocale de ce nouveau style de chant accompagné tant dans le rythme que dans l'ornementation pour enlever *una certa terminata angustia e secchezza* (une certaine étroitesse et sécheresse) pour la rendre *piacevole, licenzioso e arioso* (agréable libre et chantant) nous écrit Caccini. C'est le mot qui détermine donc ce qui est à montrer et non plus à démontrer comme dans le temps passé. On n'y recherche pas des concepts mais des étonnements qui fassent bouillir la musique.

L'opéra jusqu'au XX^e siècle est établi. C'est donc en Italie que se définissent les composantes d'une nouvelle musique : récit représentatif, *bel canto* orné reposant sur une basse continue, et instrument mélodique. Plus tard, quand on parle d'italianisme, cela voudra dire "belle mélodie". Cela a commencé avec Monteverdi...

Quel enjeu pour Monteverdi ?

Certes, Monteverdi sait écrire comme le demande le Concile de Trente, dans ce *stile antico* qu'il réserve par obligation aux offices principaux à Saint Marc, c'est-à-dire une polyphonie vocale car la voix est le moyen

privilegié de la musique d'église puisque la voix est un souffle comme l'est l'Esprit, *pneuma* en grec voulant dire à la fois souffle et Esprit. S'il y a des instruments, c'est *colla parte* c'est-à-dire collé à la partie vocale avec les mêmes notes. La plus simple est en fa Majeur que nous entendrons bientôt. Seule concession au modern'style : la gamme tempérée n'est pas le mode liturgique et on le ressentira. Ça ne ressemble pas tout-à-fait à une musique Renaissance.

De ce fait intelligemment, il réserve le nouvel art pour les offices périphériques comme par exemple les Vêpres (de la Vierge) où on ne l'embêtera pas de la créer. Écoutons maintenant ce que dit Monteverdi du style baroque, lui qui connaît les deux côtés de la conception de la musique, étant à la croisée de la Renaissance et du baroque qu'il a amené sur les fonts baptismaux.

Ce nouvel art s'appelle *seconda prattica* des mots même d'un titre de livre non abouti de Monteverdi : *seconda prattica overo Perfittioni della Moderna Musica*. C'est Monteverdi qui invente les mots de seconde pratique par rapport à la *prima prattica*. Il sait ce qu'il fait et il en a déjà le recul : "Prends l'harmonie (mode) qui imite la voix et les accents d'un guerrier, sachant que les contrastes ont le don d'émouvoir notre âme, ainsi que le dit Boèce". En suivant ce principe néoplatonicien, on affirmait que la musique n'était avant tout que parole et rythme et son en dernier lieu, ce qui n'était pas le cas de la musique tridentine. A ce propos, Monteverdi nous écrit : "il y a trois manières de jouer : l'*oratoria* (la manière oratoire), l'*armonicha*, e la *ritmica*". A nous de savoir quand Monteverdi utilise celle-ci ou celle-là et toujours à l'aune du texte.

La *Seconda prattica*, c'est, écrit-il, "le texte maître de la musique et non sa servante". Le chanteur chante un affect afin d'émouvoir l'auditeur lui-même qui pourrait avoir la même expérience. C'est une musique subjective donc. Dans la *Prima prattica* à l'inverse, la musique dominait le texte selon l'image musicale de l'harmonie des sphères. L'évolution de la complexité polyphonique aboutit à un tel enchevêtrement des lignes qu'il faisait oublier le texte. Caccini écrit à ce propos que le contrepoint est l'écartèlement de la poésie. Souvenons-nous des polyphonies de Josquin des prés, ou du savoyard Guillaume Dufay. Et puis s'il n'y avait qu'un texte ! Il y en a souvent deux !

Dans la seconde pratique, les voix ne sont plus obligées de réaliser l'harmonie complète comme chez les polyphonistes. Maintenant, c'est l'instrument qui la fait. C'est la naissance de la basse continue c'est-à-dire que le clavecin ou l'orgue réalisent les accords complets à eux seuls. Le chanteur, quant à lui, dit le mot et l'image, c'est tout. Monteverdi écrit ce manifeste fondamental dans une préface de son opéra perdu *la finta pazza Licori* : "en imitant la folie, il ne s'agit que de considérer le moment présent et non le passé ou l'avenir. L'imitation doit par conséquent s'appuyer sur la parole et non sur le sens de la phrase. Lors donc qu'elle parlera de guerre, il faudra imiter la guerre, si elle parle de paix, la paix... ainsi de suite. Chaque fois qu'elle paraît il faut que ce soit avec une nouvelle trouvaille et avec une nouvelle harmonie des harmonies qui imitent le sommeil, des harmonies bruyantes et gaies, harmonies tendres et suaves afin que le discours ressorte bien." Écoutons le Père Mersenne dans sa « Comparaison de la musique italienne et de la musique française » : "les Italiens représentant tant qu'ils peuvent les passions et les affections des âmes et de l'esprit, par exemple la colère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances du cœur et plusieurs autres passions, avec une violence si extraordinaire que l'on jugerait quasi qu'ils sont touchés des mêmes affections qu'ils représentent en chantant, au lieu que nos français se contentent de flatter l'oreille et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants, ce qui en empêche l'énergie."

Oui, le baroque vient de *barroco* en portugais qui veut dire perle irrégulière, irrégulier comme les sentiments. Les madrigaux que nous entendons regorgent donc de ces trouvailles, grave, aigu, dissonance, surprise, etc. Eh oui, la musique est *hic et nunc* et non pas dans le souvenir des paroles saintes dont traitait le Concile de Trente. Claudio Monteverdi parlera de *genere rappresentativo*, "*parlar cantando*", parler en chantant, une espèce de représentation vraisemblable du sentiment du sujet *hic et nunc*, à mi-chemin entre la déclamation

et le chant "en deça de la mélodie du chant" écrit Jacopo Peri dans la préface de son *Euridice*. A partir du 5^e livre de madrigaux, cela va si loin que c'est l'auditeur-sujet qui doit ressentir ce que dit le chanteur-sujet. Important élément apporté ici qui est que l'auditeur lui-même, par l'émotion, est le sujet de ce qui se chante. D'où les affects de l'opéra italien plus tard où tous nous pleurons avec la *diva* de Puccini. Il y a une continuité certaine.

Les moyens accordés à ce style

- Le premier moyen mis à la disposition de Monteverdi pour hisser la musique à ce niveau fut la *canzonetta*. Elle n'est certes pas un madrigal car ce n'est pas un sujet qui "vibre et chante" mais cette forme simple lui permet de sortir de la forme élitiste du XVI^e siècle et mettre en lumière son aspect populaire et naturel. Et puis il écrit verticalement pour proposer autre chose que l'horizontalité de la polyphonie franco-flamande. La cadence classique (dominante-tonique) souvent assumée est le fait organisateur de ces *canzonetta*, aussi écrites à l'encontre des franco-flamands de qui on attend vainement un repos cadentiel.

La voix y a le chant : l'arrivée du soliste qui nous semble si habituel est tout-à-fait de l'ordre de l'exhibitionnisme qui fait forcément sortir la musique du couvent et même de l'église. C'est fondamental et cela correspond à ma conférence de l'année dernière sur le monde qui se regarde lui-même. Qui suis-je ?

- Les figures de rhétorique et d'éloquence sont le *canto di gorgia* qui regroupe entre autres le *trillo* ou *tremolo* et le *gruppo*



Ils servent à dire les affects du texte. Pour Caccini dans son "Nuove Musiche" de 1601 le "Trillo" et le "Gruppo" sont les deux éléments techniques qui permettent de rejoindre le sommet de la haute école du Chant. Le *Trillo* s'exécute sur une seule note refrappée très vite et d'une façon absolument égale avec grande souplesse. Le *Gruppo* est marqué sur deux notes et là aussi il faut frapper chaque note détachée et toujours en souplesse. On continuera avec les *passagi*, virtuosité vocale extraordinaire pour montrer les chutes, les ascensions, l'enthousiasme, la joie, les pleurs, le rire, le tourment, les fleurs etc... De manière rapide, les musiciens professionnels parleront à ce propos de "madrigalisme". Le XIX^e siècle appellera cela la "coloratur". On appelle aussi tout cet ensemble le *Concitato*, c'est-à-dire le sentiment mis en voix : colère, guerre, etc. Cela se fait, je le répète, par ces notes répétées ou *canto di gola*, ces arpèges véhéments, ces trémolos et ces diminutions énormes. La *prima prattica* aimait les passions nobles et simples, le baroque y ajoutait les extrêmes des passions.

On peut aussi chanter sans battue. Giulio Caccini encore : "*senza misura quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura*" : sans mesure presque en parlant en harmonie avec la dite "*sprezzatura*" (facilité, nonchalance).

- Continuons avec la dissonance. Alors que pour le musicologue de l'époque Giovanni Artusi, la dissonance est une offense, elle est pour Monteverdi un choix de *seconda prattica*. Quand au 7^e livre, il fait des deux ou 3 voix, ce n'est pas pour faire de la polyphonie, c'est pour user des dissonances que le rapport lointain entre bas du continuo et haute mélodie ne peut pas vraiment rendre.

Enfin l'on fait des quarts diminuées ou augmentées ou des septième ou 9^e sans préparation sur *crudo*, *acerbo*, *lasso*. On peut faire des catabases dépressives ou des anabases joyeuses.

- La voix par rapport aux instruments devient *concertato*, c'est-à-dire que l'instrumental établit un dialogue avec elle. On parle de concertation nous aussi en ce XXI^e siècle, c'est la même chose. Il y a donc dialogue par le moyen du *Continuo* qui est le rapport clair entre le haut et le bas alors qu'avant c'est un accompagnement indistinct accompagnant une voix ou une polyphonie religieuse. De même, si la voix a la fonction mélodique, c'est à la basse que l'on donne la fonction harmonique, alors qu'à la Renaissance, je vous le disais, toutes les voix ont même valeur et assument l'harmonie. Plus loin encore, dans le Magnificat que vous entendrez, il fait du chant grégorien la mélodie et lui donne des couleurs variées avec des rythmes et conduites tonales qui changent tout au grégorien !

A partir du 6^e Livre de madrigaux, le continuo est "obligé" par Monteverdi. Et comme sur cette basse continue, il aura réduit le nombre de voix jusqu'à 2 ou 3, on sent arriver là l'air d'opéra ou l'ensemble d'opéra. Et même le continuo veut faire son effet : on voit à partir de 1600 apparaître des chaconnes ou passacaille répétée dans la basse pour un effet. Puisque c'est un dialogue, de plus les airs ont maintenant bien souvent une introduction, des ritournelles. Cela n'existait jamais avant.

- Quant à l'orchestre, il est riche : 36 instruments dans l'Orfeo car chaque timbre a sa raison d'être au niveau du sentiment. Alban Berg écrit : "Monteverdi sut articuler la musique de telle façon qu'elle fût consciente à chaque instant de sa fonction au sein du drame". Les *pizzicati* par exemple sont inventés par lui. Enfin, on se souvient que pour l'Eglise, seuls les instruments du souffle étaient permis. Dorénavant toutes les œuvres écrites se font avec des instruments qui ne sont même pas forcément des instruments du souffle ! Que ce soit à l'église ou en concert, l'école du violon italien prend corps. L'art du madrigal a été aussi appliqué à la polyphonie religieuse. Par exemple le Gloria à 7 (1641) que nous entendrons dimanche est évidemment rempli de madrigalisme, contrasté comme un Caravage. Fabuleux Monteverdi qui a appliqué ce madrigalisme à la polyphonie et non construit contre elle.

Cette dernière mention me permet d'ajouter que cette *seconda prattica* a unifié la musique profane et sacrée : cette dernière pouvait être écrite de la même manière alors qu'avant, c'était impossible. Il y a avec Monteverdi la naissance de l'unité musicale, que Händel a pratiqué outrageusement et qui se fait encore aujourd'hui : vous ne voyez pas de différence d'écriture entre l'opéra et l'oratorio de Händel, seule la langue fait la différence. Tous les Requiem italiens sont de cette veine-là. La musique religieuse française a failli créer au XX^e siècle une différenciation d'écriture due à l'école Niedermeyer. Cela n'a pas tenu plus.

Quant à l'utilisation des instruments anciens et modernes qui est ici notre problème et non pas le problème d'autrefois, Nikolaus Harnoncourt est très clair : il faut utiliser soit l'instrument ancien soit le moderne mais pas les mélanger. Harnoncourt cite le cas de la harpe mais cela peut s'étendre à tous les instruments : les harpes modernes ont une sonorité trop longue, trop sombre et voilée. Trop longue ? En effet le sentiment devant évoluer vite au gré du texte, on ne peut se permettre d'avoir un accord qui traîne encore alors qu'un autre accord a lieu. C'est le problème des églises avec réverbération trop longue... Quant au rapport violoncelle/viole, on pourrait dire que le violoncelle est acceptable à partir de Bach qui dans ses suites, montre bien une harmonie complète grâce à la sonorité plus longue alors qu'il n'y a qu'un seul instrument. Quant à la sonorité plus sombre dont il parle, écoutons le violoncelle par rapport à la viole de Plubeau ! Et l'aspect mélodie pure qui en ressort, évitant un grondement brahmsien ! Et que dire du piano cachant la fausseté de sa tierce dans un assombrissement par rapport au clavecin qui est juste et clair. A l'époque on chante mésotonique c'est-à-dire que la tierce est parfaitement au milieu et sonne juste.

HISTOIRE de Monteverdi

Né à Crémone, élève du polyphoniste Marc'Antonio Ingegneri, Monteverdi a 23 ans, chante et joue de la viole à la cour des Gonzague de Mantoue, puis il y est maître de chapelle jusqu'en 1612 (45 ans !). Vêpres de la Vierge et Orfeo y sont composés. Il rencontre l'alchimiste et mystique Michael Maier et sa musique ; il voyage en Europe comme tout le monde.

1613, il est maître de chapelle à saint Marc. La ville est au sommet de la richesse. Joutes, bals, danses, etc. Il devait être fier, mais en même temps, il succédait à Andrea et Giovanni Gabrieli ce qui n'était pas rien. Il y a 30 chanteurs et 20 instruments. Les opéras à Venise sont : le san Cassiano nuovo (= musée de l'Academia) ou le san Giovanni et Paolo près de la basilique du même nom, le teatro san Mosé. Rendons-nous compte : l'opéra florentin était pour la cour, à Venise l'opéra est pour la première fois pour TOUS ! Avec plein d'effets de mise en scène (chameaux, chevaux, etc.) Il compose *Arianna* en 1618 et ça a disparu. *Le retour d'Ulysse dans sa patrie* en 1641, *l'Orfeo* bien sûr. Malheureusement 12 opéras ou opéras/ballet sur 18 ont disparu : *Proserpina rapina*, *Adone*, *la finta pazzo Licori*, *la Nozze d'Enea con Lavinia*, etc. Quant à l'importance du texte, figurez-vous que l'on donnait le livret aux gens et ils achetaient une bougie pour lire dans le noir. On le sait parce que l'on a retrouvé de ces livrets maculés de cire.

Il perd sa femme Claudia et son fils (de la peste) respectivement en 1607 et 1627. Il sait ce que sont les épreuves. Il est prêtre en 1632 !

En 1640 : la "forêt morale et spirituelle" qui est une histoire complète de ses œuvres de Mantoue à Venise ; 1642, le « Couronnement de Poppée » plein de succès. 1643 décès, enterré à gauche de l'autel central aux *Frari* à Venise.

Quelques considérations sur la conception du baroque avant de passer à l'épreuve pratique.

Au début du renouveau baroque dans les années 1970, William Christie a eu cette phrase malheureuse dont je me souviens encore : "*un chanteur baroque est un acteur qui a une assez belle voix*". C'était une interprétation légitime du *parler chanté*. Mais ceci a été la porte ouverte à la médiocrité de chanteurs baroques à voix coincées sans aucune virtuosité. Combien de jeunes chanteurs ai-je vu disparaître en 5 ans tellement la voix était abîmée. Mais ce n'est pas grave pour les chefs, d'autres jeunes arriveraient ! Heureusement, on a enfin compris maintenant que le *bel canto* était né au XVII^e siècle avec le "*Nuove Musiche*" de Caccini entre autres, et l'on a beaucoup plus de vrais chanteurs dorénavant. De même les orchestres jouent plus juste. Au début, on disait que c'était normal que les instruments anciens jouent faux.

Cette phrase : "un chanteur baroque est un acteur qui a une assez belle voix" découle d'une interprétation de la fameuse sentence baroque "*prima la parole, dopo la musica*." Premièrement le texte, après la musique. Interprétation courante : le chanteur baroque devait déclamer, et pédagogiquement, il devait sur-articuler. Hormis les désastres vocaux que cela occasionnait, c'est une immense méprise sur le sujet. Cette phrase baroque veut simplement dire que l'orchestre devait suivre et appliquer le texte chanté, c'est tout. Pour bien faire comprendre la chose, je vais faire le contre-exemple avec Mozart. Quel changement est intervenu avec lui ? Prenons par exemple, l'air de Leporello "*Madamina*" dans Don Giovanni, dans lequel ce serviteur dresse une liste de toutes les conquêtes de Don Juan. Il se moque. Mais écoutons l'orchestre. L'air est construit en une partie lente puis une partie rapide avec une grande et belle cadence. En d'autres termes c'est un air réservé à un noble. L'orchestre dit en fait autre chose que le texte : il dit que Leporello envie Don Juan, qu'il voudrait être noble comme lui. L'air d'Elvire qui suit est facile à interpréter baroquement : elle veut se venger, c'est simple, de Don Juan. Alors on le chantera avec ces affects-là. Et pourtant, les motifs caressants des violons disent bien autre chose : elle l'aime en même temps. L'orchestre encore une fois n'exprime pas

le texte chanté, il dit ce que ne dit pas le texte d'Elvire, il dit le sentiment caché. On a quitté le baroque, on n'est plus dans *prima le parole, dopo la musica*.

Conclusion

Vous souvenez-vous de Copernic dont je vous avais parlé l'année dernière ? Monteverdi en est certainement la conséquence musicale. Du fait que l'homme n'est plus au centre du système planétaire connu à cette époque, qu'il n'en est qu'une planète, l'homme se demande ce qu'il fait sur terre, perdu dans l'espace et se pose des questions sur son sens de vie et se découvre lui-même comme être psychologique mouvant et sans modèle dogmatique. Nait donc à cette époque "l'individu" et ses questions sans réponses. L'art baroque est donc l'art de ce qui est incertain, de ce qui bouge, ce que témoignent les colonnes torsées de notre retable de Valloire, retable et ses plus de 200 angelots. La beauté, les formes, les couleurs de l'intérieur de notre église trouvent leur miroir musical dans les 9 livres de madrigaux de Monteverdi. Que tous nos sens soient en éveil !