

Florence

Les Arts réunis de la Renaissance

Florence a une place prépondérante sur le chemin qui va du Moyen-âge au baroque, et c'est pourquoi nous sommes obligés de voir quels sont les facteurs extra-musicaux qui ont suscité son élan musical. Bien sûr on pensera dès la fin du Moyen-âge à Dante le florentin qui a fondé la langue italienne, participé mystiquement et politiquement à la gloire de la cité. Mais cela nous entrainerait trop loin. Nous sommes amenés musicalement à Florence par son *duomo*, la cathédrale santa Maria del fiore, sainte Marie de la fleur, la fleur des fleurs, Florence donc. La coupole est connue : Comment ce dôme de plus de 45 mètres de diamètre tient-il bon depuis le 15^{ème} siècle face aux plus récents Invalides à 27 m de diamètre, le Capitole et saint Paul de Londres plus petits ?

A la fin du XIV^{ème} siècle, on ne peut trouver de quoi faire des échafaudages de cette largeur pour faire un immense cintrage en bois pour poser les pierres en arc dessus. L'architecte Brunelleschi invente alors d'accrocher des passerelles extérieures auto-portantes qui montent au fur et à mesure que les ouvriers montent la coupole. Il ne sait donc pas comment cela se terminera sauf le génie de la géométrie, des angles et du matériel : ce sera la construction d'une coupole intérieure de 2 mètres d'épaisseur avec des briques en chevrons pour qu'elles tiennent ensemble. Cette coupole intérieure reposant sur le tambour octogonal de la cathédrale est lourde : comment va-t-elle tenir plus haut ? il construit une coupole extérieure plus légère – c'est le toit que l'on voit

habituellement – qui accroche celle de dessous, en échange de quoi, cette coupole extérieure est posée sur la base de cette coupole intérieure : c'est un partage de la pesanteur des 37000 tonnes. On peut même mettre un escalier entre les 2 structures pour monter au lanternon.

Enfin, quand on regarde bien la coupole, la forme n'est pas en demi boule, mais en demi-œuf allongé pour que la portance soit verticale et qu'elle n'écarte pas les murs.

Quel musicien va venir inaugurer avec le pape, la plus grande cathédrale du monde à l'époque ? Guillaume Dufay avec son motet *Nuper rosarum flores* (que j'ai chanté maintes fois et que nous entendrons demain) qui fait allusion aux fleurs de roses bien sûr à qui on dédie l'église « avec cette grande coupole » - c'est dans le texte du motet. Beaucoup de symboliques sont discutées sur ce motet. Ce que l'on peut dire c'est qu'il y a 2 teneurs, 2 cantus firmus grégoriens, reflet des 2 coupoles, et qui se répètent en canon.

Notons que le compositeur demandé est Guillaume Dufay, un compositeur dit franco-flamand qui a voyagé partout tellement il était célèbre : en France, à Rome et au duché de Savoie : Genève, Lausanne, mais aussi...Chambéry !

Un autre franco-flamand est attaché à Florence : Heinrich Isaac. Certes très lié aux Habsbourg (voir notre thème de 2020), il passe pourtant son temps à Florence pour composer des messes. Il est le compositeur de musique sacrée de la Renaissance florentine. C'est pourquoi il fallait le programmer cette semaine, ainsi que Dufay.

Mais au fait, n'y a-t-il pas des compositeurs italiens pour faire le boulot ?

En réalité, la musique italienne cherche sa voie. Passionnante période qui voit en ce début du quinzième siècle la toute-puissante école bourguignonne, autrement dit la musique franco-flamande en Europe et donc en Italie, les compositeurs voyageant et l'Ars Nova de Guillaume Dufay s'imposant. C'est encore ce que l'on appelle le Moyen-âge pour nous. Quelques temps avant la naissance de Botticelli, qui, lui, authentifie la Renaissance, Dufay aura écrit ce motet fameux sur les proportions du *Duomo* de Florence.

Mais le florin – Florence ! - est monnaie internationale. La puissance économique de cette ville soutenue par la famille Medicis ne pouvait s'accorder d'une musique qui n'était pas la sienne.

C'est dans cette absence musicale cruelle que les compositeurs cherchèrent chez eux la musique de leur culture. La Renaissance fut d'abord le perfectionnement de formes musicales déjà existantes au plus profond du peuple italien : ce sont les *Frottole*, *Strombotte*, *Villotte* et autres *canti carnascialeschi*. Laurent de Médicis lui-même écrit des textes à chansons en dialecte florentin comme pour appuyer de manière redondante la force de la ville. Il réhabilite les genres populaires comme les chants de carnaval qui annoncent le futur madrigal. Ce carnaval qui a lieu en mai de chaque année donne lieu à d'autres genres musicaux tels que les improvisations "*sul libro*" ou les quolibets dont on a des traces jusqu'en 1525 quand ils parodieront le mauvais italien des français et des allemands envahisseurs. Certes elles sont musiques simples, populaires, et sans contrepoint. Heinrich

Isaac s'y est essayé. Mais si l'on ajoute que c'est à partir d'elles que l'on a créé le madrigal, puis les airs "*a voce sola*", puis les airs d'opéra, on comprendra alors pourquoi les Italiens aiment les ouvrages lyriques et pourquoi les chœurs de Verdi ont soutenu les combats en faveur de l'unité de l'Italie. Les compositeurs ont récolté la musique de leur peuple et l'ont amplifié. L'opéra français provient d'une source inversée qu'est la tragédie lyrique qui avait lieu à Versailles. Centralisme toujours.

Les caractéristiques de ces œuvres sont claires. Comme l'écrit un éditeur de musique en 1526, "*incredibile sarà la iocundità del animo e la voluptà de li sensi*". On abandonne aussi les musiques trop compliquées dans lesquels les mots se perdent, celles de *l'Ars subtilior* à l'italienne. Ainsi en est-il de Philippus de Caserta dont les lignes sont tellement longues et compliquées que le mot complet n'apparaît qu'au bout de 15 secondes. Bref il bafouille, voyez :

2. 8. J'ay grant de -
6. sans ja - - - mais

- sir de re -
point y re -

Comment l'homme peut-il, là, dire une pensée, ou un sentiment ? Tous les grands poètes écrivent pour les *Frottole* et expriment enfin la sensualité italienne et les sentiments humains. Bien sûr Pétrarque, mais aussi Poliziano qui commenta par ailleurs *Le Printemps* de Botticelli.

C'est cette musique qu'a connue Botticelli et principalement celle de Heinrich Isaac, composant et chantant pour "la gloire de Florence", dont le mariage avec une florentine fut arrangé par Laurent de Médicis le Magnifique.

Le mécénat des Médicis

Les Medicis vont sans doute être la famille la plus visionnaire en Europe. Elle fit certes de cette ville un lieu de prospérité financière, mais sans jamais se départir de la conviction que ce qui donnait une identité à une cité, c'était la culture. Malraux n'aurait pas dit autre chose.

Les Medicis dirigent la Toscane du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle, puis le grand-duché disparaît en 1801 à cause de Napoléon. Le titre et le grand-duché renaissent entre 1814 et 1860, après l'effondrement napoléonien puis la Toscane fera partie de l'Italie. Cependant, le titre de grand-duc de Toscane perdure et est toujours porté par une branche cadette de la famille de Habsbourg-Lorraine. Cette famille a notamment donné trois papes et deux reines de France aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, Catherine de Medicis (1519-1589) et Marie de Medicis (1575-1642), avant de voir sa branche grand-ducale s'éteindre en 1743. Parmi ceux-ci, Cosme, dit l'ancien, qui récusa tout titre, qui voulut rester toute sa vie un marchand négociant banquier - son réseau bancaire couvrait toute l'Europe occidentale de ses florins, la fleur de lys de Florence au XIII^{ème} siècle - fut pris, dans les dernières années de sa vie, d'un souci spirituel de plus en plus fort. Cet homme d'affaires et homme politique à qui tout avait réussi, veut, une dizaine d'années avant sa mort, fonder Florence sur des bases reconnues : il découvre et se met à lire Platon en grec. C'est au même moment qu'il rencontre un tout jeune homme, Marsile Ficin, dont il apprécie tout de suite l'intelligence, et surtout la réactivité au message qu'il entend faire passer.

Marsile Ficin est né en Toscane, le 19 octobre 1433 et il mourra à Careggi près de Florence en 1499. Il était fils de médecin, reçut une bonne éducation, entra dans les ordres mais attendit un âge certain avant d'être ordonné prêtre. *Il se consacre dès l'âge de 18 ans à effectuer ce nouage du christianisme sur le platonisme. L'enseignement scholastique de saint Thomas a oublié l'origine platonicienne de la grande patristique et dès lors, face aux difficultés de la foi dans ses rapports à la raison, Ficin veut renouer les deux*" écrit Pierre Magnard¹.

Cosme de Medicis demanda à Ficin de traduire les textes grecs en latin et lui donne pour cela un petit enclos arboré à côté de la villa Careggi. À la mort de Cosme, Ficin n'a traduit en latin qu'une dizaine de dialogues de Platon mais poursuivra la traduction de l'intégralité de l'œuvre. Chaque dialogue de Platon est précédé d'une présentation de Ficin qui constitue un commentaire pédagogique. En avril 2021 a été mis aux enchères chez Christie's un seul volume de la monumentale édition de 1484 des œuvres complètes de Platon qui avait été imprimée à Florence par les religieuses de San Jacopo di Ripoli, une des premières imprimeries d'Europe. On estimait ce volume aux environs de 300.000 dollars. Je ne sais pas ce qu'il en a été.

Puis Marsile Ficin continue : il traduit tous les manuscrits d'Hermès Trismégiste et fait donc entrer l'hermétisme en occident ; il traduit en latin Plotin, Jamblique, Porphyre, Proclus et Denys l'aréopagite, donc toute une mystique loin de la *ratio* de saint Thomas d'Aquin. Ficin reconnaît par là une valeur d'enseignement non seulement aux écrits chrétiens, mais aussi aux mythes et mystères qui parcourt toutes les civilisations, donc ce que l'on

¹ *Questions à l'humanisme* édit. PUF

appelle le monde des archétypes. Oui, la gloire de Florence, donc des Médicis, est d'avoir orienté l'Occident – jeu de mots volontaire ici –.

La villa Careggi

Mais Ficcin n'en reste pas là. Non seulement sa petite maison est un lieu de travail, elle est aussi un lieu de rencontre car il y fonda une Académie au sens grec, lieu privé de rencontres de gens désireux de progresser : Laurent le magnifique lui-même, le Poliziano qui écrivit comme maître Eckhart en langue du peuple pour une meilleure transmission, et Pic de la Mirandole conscient des mystères résidant en la profondeur de l'âme humaine qu'il recherche dans les profondeurs de l'histoire. Ces chrétiens veulent vivre un partage néoplatonicien dans le cadre de ces rencontres. C'est ainsi que le beau et le sublime de Plotin sont repérés dans l'âme et proposés au christianisme qui avait choisi plutôt Aristote. Pour Aristote, la beauté des choses du monde vient de la connaissance que l'on en a, donc de la science. Pour les néoplatoniciens, la beauté vient de l'intuition que l'âme a de la splendeur divine dans les choses du monde. La beauté dont il s'agit est une beauté dont l'esthétique n'a aucune idée, parce que l'art est, de par la définition du mot, une ar(t)-tication entre l'homme et le Cosmos.

L'art et la Beauté

Cette philosophie néoplatonicienne qui abolit les frontières entre le sacré et le profane, entre la terre et le ciel imaginalement évoqués, a tout particulièrement séduit les poètes et les artistes. Examinons ces références

néoplatoniciennes dans le Printemps de Botticelli. (qui a fait des fresques dans le quartier de Careggi)

Le célèbre tableau "*Le Printemps*" de Botticelli exprime bien le mouvement transcendantal *emanatio-conversio-remeatio*². Nous commençons la "procession" à droite du tableau par Zéphyr, la descente du souffle qui retire Chloris avec une fleur à la bouche pour mettre très très en avant Flora et toute fleurie, la fleur de Florence bien sûr. Puis la danse des trois Grâces est à considérer comme une conversion, une intégration du message du souffle, du *pneuma* divin ; chacune se convertit en changeant leur position par leurs danses. Mais soudain, l'une d'entre elles a le regard attiré par Hermès dont le bras et le regard indiquent une direction vers le haut. Le monde d'en haut dont les choses procèdent à droite du tableau, semble remonter à gauche vers ce même au-delà. Cette forme en U du tableau est placée sous les auspices de Vénus placée au centre dont l'aspect est comme les églises baroques, faite uniquement de formes arrondies au compas, donc de la forme elliptique du Kosmos. Elle ne participe pas au jeu de la transmission mais en bénit le processus, en bénit le mouvement, le mouvement étant une définition de la création, comme s'il n'y avait pas de premier jour fondateur, mais une présence continue du divin dans l'homme.

² Émanation, conversion, enlèvement



Botticelli ne nous montre pas ce monde d'au-dessus de la forêt, lieu du mystère, très subtilement exprimé par Grégoire de Nysse³ : « *Ce qui est invisible par nature devient visible par ses énergies, apparaissant dans certains environs de sa nature* »⁴. Le divin est invisible – on ne voit rien de ce qui est du ciel - mais on perçoit dans le tableau ses énergies dans le souffle de l'Esprit qui descend sur terre.

Une autre de ses énergies visibles est que les protagonistes ont l'air d'être lumineux par eux-mêmes sans lumière extérieure qui les éclaire. Pour Ficin, la manifestation la plus sensible de la vérité la plus haute, c'est le rayonnement de la lumière : quelle relation existe-t-il entre les rayons de la lumière et la lumière elle-même ? L'apologétique de Ficin est une réflexion sur le rayonnement lumineux, qui nous montre comment le monde se manifeste, d'où il procède, se développe. Il n'y a pas d'ombre des personnages chez Botticelli, vous avez

³ Théologien mystique du 4^{ème} siècle

⁴ Roger MAISONNEUVE : *Mystique de l'invisible*, édit. Albin Michel 1992, p. 69. L'auteur cite Grégoire de Nysse dans ses Béatitudes, homélie VI.

vu, mais une lumière interne à l'âme. L'ombre, on la verra plus tard avec Caravage. Ici, les personnages irradient de leur propre lumière spirituelle, ce que l'on appelle la *lumen*.

Lumière parce que l'Esprit les parcourt... Sauf un, Zéphyr, le souffle, le *pneuma*, l'Esprit qui a les couleurs bleues de la nuit. Sans doute la nuit des origines ou notre petite musique de nuit de Mozart. De toute façon, il vient d'un endroit où il est minuit disent les chrétiens le 24 décembre : la Lumière dans les ténèbres, la forêt de couleur sombre ici.

Pour faire comprendre d'où parle Botticelli, voyons rapidement cette *Adoration de la Vierge médicéenne* qui regroupe tout le gotha de la cour des Medicis, réunie en dévotion pour marquer son ralliement rituel autant que l'affirmation de l'importance de cette cour de Florence sur les arts et les terres alentour. Les commanditaires de Botticelli sont là : au centre Cosme, Pierre et Jean de Medicis. Pic de la Mirandole fait partie des spectateurs de la dévotion religieuse. Quant au peintre, son regard est ailleurs, il nous fait face tout à droite pour nous dire : vous avez vu d'où je parle et avec qui je suis ? il est avec Jésus et conçoit l'homme à partir du monde d'en haut. Et là Botticelli réunit le christianisme et le néoplatonisme. C'est certainement le moment le plus serein de la chrétienté.



L'apport personnel qu'il fit à la musique est placé sous le signe du rapport à la médecine de son jardin. Parlant alchimiquement des humeurs noires et de la mélancolie, Marsile Ficin développe toute une pharmacopée dans son ouvrage *De triplici vita*⁵ qui narre les nourritures de qualité qui se mêlent au son de la harpe, de la lyre et du chant, les deux ensemble. Il développe toute une herboristerie qui réjouirait la pharmacie de l'hospice saint Roch à Issoudun !⁶ Puis il arrive au 3^{ème} livre à la question de l'advenir à la vie du ciel. Bien sûr pour cela une première étape est la santé bien appropriée des corps sans quoi l'Entendement est impossible. Puis, continue-t-il, l'homme se positionnant corporellement

⁵ Voir site Internet Gallica

⁶ <https://www.museeissoudun.tv/apothicairerie.html>

en rapport à l'astre dont la qualité est désirée, par exemple Jupiter ou Mercure en raison de leur « *voisinance* » avec Apollon, doit lui chanter un chant attirant ses faveurs. Et la réponse ne se fait pas attendre : « *Et les figures célestes par leur mouvement ont pareil égard à agir* ». Les convictions de Marsile Ficin ressemblent très nettement à une thériaque musicale, un remède universel musical.⁷ Se pourrait-il que nos passages par la méditation sur l'univers soient un élargissement de notre être ? Mais se pourrait-il que l'homme puisse avoir accès au ciel sans l'hypostase de l'Église ? Il était là encore assez difficile pour l'Église d'accepter ce sentiment numineux de soi au ciel sans passer par son canal. Marsile Ficin fut accusé de sorcellerie. Sur ce point précis, pas un autre. Pour preuve, Ficin qui se veut "un autre Platon", (*alter Plato*, dit-on à l'époque) est fait chanoine de la cathédrale de Florence. Son œuvre majeure, "théologie platonicienne des âmes" parle de l'immortalité de l'âme, répondant à ceux qui ne se reconnaissent pas dans Platon mais plutôt dans Aristote. Nous payons d'ailleurs encore fort cher saint Thomas qui traduisit le *Logos* grec du Prologue de saint Jean par *ratio*.

Décidément, il s'en passe des choses dans cette académie qui est lieu de vie initiatique, "*un lieu conquis sur la banalité de l'espace profane pour y assurer la sacralité de la vie de l'esprit*", écrit Pierre Magnard. C'est un rapport au temps, à la mémoire des événements fondateurs de notre existence nous permettant de nous réapproprier par transmission le monde des archétypes ; ce lieu nous accrédite comme héritiers de l'activité intellectuelle et spirituelle qui se déroule depuis les plus lointaines civilisations connues de l'époque. C'est ce genre de travail que reprend la Franc-maçonnerie spirituelle actuelle.

⁷ Votre serviteur a enregistré une œuvre polyphonique du XVI^{ème} siècle qui se nommait *La triaca musicale*.

<https://www.amazon.co.uk/A-Sei-Voci-Triaca-Musicale/dp/B0046MFKLC>

Les enseignements de cette Académie florentine y sont secrets du moins discrets, imposés par la prudence car on ne publie pas ce qui est dit puisque le mystère demeure sur l'origine de la Lumière de saint Jean ou du printemps de Botticelli ou de la lumière dorée du fond des icônes, mais pose de manière chaleureuse la question du sens de la présence de l'homme dans l'Univers. En effet la question copernicienne hante l'Académie Marsile Ficin : la terre n'est plus au centre de l'Univers et l'homme doit prendre en charge la question du sens. Et mieux vaut une recherche en silence que des déclarations fausses. Le trouble baroque approche.

En résumé : c'est à Florence qu'arrive l'effet divin de la beauté du *Kosmos* grec, c'est à Florence qu'elle est prise en charge par l'homme lui-même qui a bien besoin d'aide car Copernic et Galilée, ce dernier protégé par un Médicis, ont rendu inopérant le système sécurisant de Ptolémée. À cette époque renaissante, Florence se réjouit que l'humanisme ait la parole appuyée sur les traditions les plus anciennes. Pour le moment, la musique va sortir de sa superficialité.

La naissance du chanteur baroque sur une basse continue

Dans cette deuxième moitié du XVIème siècle, la villa Careggi sous les auspices des Medicis transmet aux compositeurs rassemblés au sein de la *Camerata Fiorentina* nommée aussi *Camerata de' Bardi* les traductions des traités antiques dont on vient de parler. Aux compositeurs de renouveler alors la musique. *Nuove Musiche* de Giulio Caccini, n'est-ce pas... Cette *Nuove Musiche* pour voix soliste, voix de l'être humain sur terre comme une mise en œuvre du « vrai » sentiment humain. « Nouveau » voulait dire « jamais

entendu » et non pas « moderne » comme une évolution naturelle.

Caccini entrant au service des Médicis en 1565 s'empare de cette promotion de l'âme humaine promue par Plotin ou les traités d'Hermès trismégiste pour écrire ses recueils d'airs solistes simples, strophiques ou théâtraux et/ou à vocalises très évoluées nommées *canto di gorgia*⁸, accompagnés de célèbres préfaces qui traduisent ses préoccupations esthétiques, théoriques et pédagogiques⁹. Sa fille Francesca prendra sa suite avec bonheur dans une vocalité individuelle remarquable. Cette école-là est à l'origine non seulement du *bel canto* mais aussi de l'agilité vocale de la musique baroque.

- *Bel canto* ? Caccini écrit qu'il faut chanter avec une bonne voix et non pas une voix feinte. Là aussi il veut se démarquer de la voix « moyenne » de la polyphonie afin que l'être humain manifeste pleinement sa personnalité vocale, ce qui est prélude aux rôles d'opéra.

- Quant à l'agilité, elle est rendue nécessaire à cause du mot dans le cadre d'une poésie tout le temps audible. *Prima le parole, dopo la musica* je le répète, ne veut pas dire qu'il faut surarticuler le texte quitte à avoir une voix d'acteur et non de chanteur. Non, cela veut dire que la manière d'écrire la musique est soumise aux nécessités du texte. Le fait de formuler cette phrase fondamentale montre que le rapport de force entre musique et texte était sans doute inverse à l'époque de *l'ars subtilior*. Ici la musique est au service du texte, si ce n'est même du chanteur. Grâce à Caccini, le madrigal – mot qui vient de l'italien *matricale* qui veut dire maternel - devient un genre poétique naturel écrit en langue du pays pour que chacun s'y reconnaisse.

Quelques applications :

⁸ Voir M. Bukofzer *la musique baroque* édit. JC Lattès 1982 p.36

⁹ Préface du *Le Nuove Musiche*, 1601, et du *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614

- les phrases chantées seront de la longueur que peut supporter un orateur naturel.
- Les mots ne seront jamais répétés.
- Le tempo est rarement à trois temps qui obligent à faire des accents toutes les mesures et emprisonnerait les mots du texte.
 - L'exclamation comme la nonchalance (*sprezzatura*) sont beaucoup utilisées avec les variations de tempo qui en découlent.
- Prise de consciences des accents primaires et secondaires. Tous les mots italiens ne sont pas à accentuer.
- l'agilité vocale est improvisée ou écrite par Caccini mais doit toujours être en rapport avec un mot, non pour détruire le mot tellement elle serait sans « grâce », c'est-à-dire sans ajustement à ce mot. C'est-à-dire que la rhétorique – c'est à dire au sens grec « l'enseignement » - prend place dans tous ces passages et non pas dans une bonne articulation du mot comme de mauvais baroqueux le distillent à la mesure de leurs petites voix.
- Les cadences musicales sont des ponctuations du texte et non une annonce de fin. Pas de ralentissements romantiques!
- Enfin, la basse est chiffrée ce qui veut dire que les instruments font toute l'harmonie, ce qui n'était pas le cas dans le madrigal polyphonique bien sûr. L'instrument n'est plus obligé de doubler la voix supérieure. La *basso seguente* devient basse continue.
- Les airs contenus dans ces recueils sont faits pour voix de femmes et approuvés par les femmes Medici. Et ce, très clairement en lien avec la nécessité d'égalité homme-femme « pour la santé de l'État ».

Comme Giulio Caccini parlera encore tout-à-l'heure à l'église, je n'irai pas plus loin sur cette manière baroque avec la musique de Caccini. Il est le pionnier en la matière

beaucoup plus que Monteverdi. Et ceci sera confirmé dans le domaine de l'opéra. Avec Jacopo Peri, il est le premier à introduire *le recitar cantando*. La *secunda prattica* de Monteverdi aura d'autant plus de facilité à synthétiser cet ensemble.



Désireux de retrouver l'union de la musique et du drame qu'offrait le théâtre antique grec, Giovanni de' Bardi avait fondé à Florence sa *camerata* proposant aux compositeurs et aux librettistes d'expérimenter un nouveau style représentatif de l'âme humaine (*stile rappresentativo*) où le texte serait intelligible et où la voix tenterait d'imiter en musique les accents de la parole : le *recitar cantando*. Dans le cadre de cette Camerata Bardi, Vincenzo Galilei, le père du célèbre Galilée écrit un *dialogo della musica antica e della moderna* » dans lequel, s'appuyant sur la poésie grecque, il promeut le récitatif vocal comme meilleur moyen de dire l'affect, le sentiment humain. L'homme chantera maintenant son destin à travers une monodie accompagnée. S'il est chanté à voix seule sans être doublé, cette monodie sera un bon terreau pour l'air d'opéra.

La naissance de l'opéra

Alors quand a-t-on créé un opéra ? La date de 1600 et la ville de Florence semblent le mieux correspondre à son acte de naissance. Sa gestation a lieu au XVIème siècle dans les théâtres comme une sorte de succession de madrigaux autour d'une histoire. Ce sont des comédies madrigalesques très rythmées. Par ailleurs, dans les fêtes princières, il y avait ce même pot-pourri quand plusieurs arts se réunissaient et même plusieurs compositeurs.

C'est dans ce cadre que l'on entendra *la Pellegrina* vendredi : nous sommes en 1589 et la *camerata Bardi* mène la fête pour le mariage de Ferdinand de Medicis avec Christine de Lorraine. Il va y avoir des *trionfi*, c'est-à-dire de grandes histoires magnifiquement imprimées, des feux d'artifices, des mascarades, des joutes, un carrousel et même un combat naval dans un bassin du palais Pitti. En plus il y aura une pièce de théâtre de Girolamo Bargagli, *la Pellegrina* avec six intermèdes obligés avec costumes, machines et vaporisations de senteurs. Étonnant ! On trouve plusieurs compositeurs sur cette affaire comme Malvezzi, maître de chapelle au *duomo*, que vous avez entendu... Peri, son professeur, Caccini bien sûr, Marenzio et Cavalieri. Tout ce beau monde est déjà là et on aura déjà des monodies accompagnées mélangées à d'anciennes écritures polyphoniques et un final jubilatoire. Comme si on s'essayait à structurer un ensemble hétéroclite de chœurs et soli avec un final comme dans les futurs opéras. Ce fut fait à Florence.

Et puisque le chanteur est maintenant le héros humain chantant et dirigeant la musique, c'est à ce moment que commence le règne des *divas* et *divo* : j'ai nommé Vittoria

Archilei, la première chanteuse qui devient une diva dans son décor de folie à Florence. C'est la première ainsi répertoriée et elle resta au service des Médicis jusqu'à sa mort.

Nait alors l'opéra proprement dit avec le *dramma per musica Euridice* de Jacopo Peri, écrit à Florence, dans cet état de tension interne de l'époque entre le *stile rappresentativo* de l'âme humaine, et ce que l'on pensait qu'était théâtre grec, sorte de longs récitatifs un peu « froids » pour nous maintenant mais qui ouvrent cependant la parole à l'homme-sujet sur terre. Quelques ariosos ponctuent ces récits. L'essentiel de l'œuvre fut composé par Jacopo Peri, mais quelques airs de Giulio Caccini y furent introduits.

Cet *Euridice* de Peri est un opéra, créé en 1600 au Palais Pitti de Don Antonio de Medicis, dans le cadre des fêtes du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, sous l'appellation de *Musiche sopra l'Euridice di Rinuccini*. Marie de Medicis était présente, ainsi que la cardinal Légat et de nombreux Princes et Seigneurs d'Italie et de France. Le roi Henri IV était représenté par son Grand Écuyer, le duc de Bellegarde. Le beau-frère de Marie de Médicis, était présent, et on suppose qu'ensuite, Claudio Monteverdi a été sollicité à la cour de Mantoue, son employeur, pour aller dans le sens musical entendu à Florence.

Le compositeur Peri tenait le rôle d'Orphée- eh oui -, Vittoria Archilei, encore elle, celui d'Euridice, Francesco Rasi, ténor aigu, celui d'Aminta. Francesco Rasi (1574 – vers 1625), élève de Giulio Caccini, entré en 1598 au service du duc de Mantoue, mais avait été prêté pour l'occasion aux Médicis.

Les décors étaient de l'ingénieur Buonarroti, neveu de Michel-Ange. On vit successivement « *une grande arcade illuminée comme en plein jour et, dans des bois superbes, les statues de la Poésie et de la Musique ; puis un désert aride avec des roches et des marais ; puis la cité infernale de l'Hadès en flammes sous un ciel de cuivre ; puis à nouveau, dans son harmonie paisible, le premier tableau* ».

Et l'on voit encore le lien avec la Camerata Bardi : Le texte du poète Ottavio Rinuccini, est inspiré de l'*Orfeo* d'Angelo Poliziano disciple de Marsile Ficin, tous trois membres de la Camerata Bardi. Le livret, daté d'octobre 1600, est dédié à Marie de Médicis. N'en jetez plus sur toutes ces interactions !

Trois jours après, est donné *l'enlèvement de Céphale* de Caccini. *L'Euridice* cette fois de Caccini est donné deux ans après. Caccini s'oblige dans la préface à spécifier : « *l'harmonie des parties récitantes est soutenue par une basse continue, où j'ai indiqué les quarts, les sixtes et les septièmes, les tierces, abandonnant pour le reste l'arrangement des parties intermédiaires au jugement et à l'art de l'exécutant* ». Enfin Monteverdi qui a visité parfois la Camerata crée l'événement en 1607 avec son *Orfeo*, qui est la première forme aboutie de l'opéra.

Les choses évoluent. On trouve à cette époque une autre camerata à Florence : *l'academia degli elevati* comprenant le poète Rinuccini, Caccini et sa fille Francesca (appelée la *cecchina*) qui compose et chante. L'*Academia* décidait des spectacles au palais Pitti. Nait à cette époque – et sur ce style nouveau, l'oratorio à Rome, avec la « représentation musicale sacrée » *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, et c'est pourquoi nous avons entendu une œuvre de ce compositeur qui était intendant de la musique à Florence,

ayant remplacé Bardi même, celui de la Camerata Bardi. Cavalieri a un peu gagné d'influence sur celle de Caccini qui décroît dès 1625.

Et ensuite.... Et enfin.

On peut oser dire qu'en 1625, les lieux de création d'opéra sont ailleurs en Italie : Rome, Venise, Bologne puis à Naples. Cosme III, Jean-Gaston finissent la dynastie Medicis et Anne-Marie-Louise lègue le tout à l'État toscan à la condition qu'aucune richesse sorte de Florence.

Le festival honorera ce 18^{ème} siècle florentin en programmant Giacomo Perti (1661-1756) qui est encore dans le faste et essaye encore pour une dernière fois dans l'histoire le cornet à bouquin.

Et aussi Francesco Maria Veracini qui, après avoir voyagé beaucoup, s'installe à Florence comme maître de chapelle.

Conclusion

Il est étrange de constater les renversements toujours douloureux des nouvelles musiques. Pour moi, la polyphonie était des plus extraordinaires musiques et l'affect baroque pouvait parfaitement s'entendre chez un Gesualdo ou un Antoine de Bertrand etc. Caccini ou Monteverdi ont certainement puisé chez eux une inspiration. Mais les choses sont ainsi, les tuilages sont ainsi.

Caccini est incontournable par l'élan qu'il a donné mais concernant Peri, il est facile pour nous de prendre du recul et reconnaître que deux heures de récitatifs avec quelque arioso est particulièrement pauvre. Mais toutes ces musiques furent un effet de levier nécessaire pour qu'advienne l'opéra baroque. Il faut bien commencer. C'est comme le si médiocre *devin du village* de Rousseau. Il était une annonce d'une musique plus humaine que le XIXème siècle a exploitée.

Un autre renversement s'opère à cette époque : c'est la fonction primordiale du chanteur, non plus un instrument passif et exécutant, mais collaborateur actif du compositeur sans lequel l'opéra n'existerait pas. Ce fut d'autant plus facile pour Peri et Caccini qui étaient à la fois compositeur et chanteur. En 2022, c'est le metteur en scène qui est premier dans le rapport de forces quitte à faire des Passions de Bach en mise en scène ce qui est une contradiction *in termis*.

Mais je finirai par l'intuition de la villa Careggi. Quand Marsile Ficin parle du *circulus amorusus*, il signifiera entre autres choses que les grands ouvrages de l'Antiquité qu'il a traduits ont été donnés pour toujours à l'Occident, conscience que les Medicis ont eu d'une humanité unie par leur intuition d'un plus vaste qu'eux-mêmes. Ficin a lié la médecine au Cosmos, lui-même lié à un chant pour que l'homme réponde à la question copernicienne du sens de sa présence dans l'Univers. Car quand quelque chose est difficile à dire, on le chante.

Florence a été la chance de l'Europe. Comme le chante le ténor Rinuccio dans Gianni Schicchi de Puccini, « *Florence est comme un arbre fleuri dont le tronc et les feuillages sont places des Seigneurs mais dont les racines puisent leurs forces neuves aux vallées*

limpides et fécondes. Ainsi Florence germe et de robustes palais montent jusqu'aux étoiles ! »

Gaël de Kerret