

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Un des plus célèbres compositeurs de son époque.

Tout au long de sa vie, il a écrit des madrigaux (9 livres, soit près de 200 pièces): c'est là qu'il a forgé son art en expérimentant tous les styles polyphoniques, du plus traditionnel au plus avant-gardiste (recitativo, espressivo...). D'autre part, s'inspirant des pastorales de l'époque, il a d'emblée inventé le type même de l'opéra baroque: spectacle complet, entièrement chanté, où les voix sont accompagnées par une instrumentation vivante, où la musique épouse étroitement le texte.

Monteverdi a ainsi assuré la transition entre la musique de la Renaissance et celle baroque.

Sa musique est une synthèse des héritages du passé et des innovations de son temps (*prima et seconda prattica*)

« Créateur de la musique moderne » (selon Léo Schrade)

Son œuvre est en majorité perdue, mais ce qui reste est visionnaire, profond, troublant, touchant. Un langage fabuleux, une beauté sonore, des vertus expressives fascinantes en sont les marques de reconnaissance

PRIMA PRATTICA 'Crémone'

1567 : Crémone

Le contexte de son enfance favorise son talent précoce : famille bourgeoise, aisée et éduquée, à Crémone qui vit alors son âge d'or, en tant que croisement important des routes commerciales et de la vallée du Pô, Parme et Venise. En plus, la ville possède une *Accademia degli Animosi* depuis 1560, une sorte de cénacle de notables, hommes de lettres, philosophes, artistes... cette *accademia* cesse en 1588 et reprend en 1607 en élisant Monteverdi parmi ses nouveaux membres. Ce dernier, né en mai 1567, baptisé le 15, est le fils de Maddalena (née Zignani), orfèvre, et de Baldassare, médecin qui peut assurer à ses cinq enfants, dont Claudio est l'aîné, une bonne éducation générale. En témoignent le style et les choix littéraires du futur compositeur; certains biographes estiment possible qu'il ait un temps étudié à l'université de la ville. Claudio reçoit également une solide éducation musicale. En effet, dès ses jeunes années, il apprend à jouer de la viole et suit les leçons du

maître de chapelle et polyphoniste Antonio Ingegneri, qui influencera bien évidemment les premières compositions de son élève, et dont ce dernier se réclamera jusqu'en 1590.

La chapelle musicale de la cathédrale de Crémone

L'activité y est intense (12 chantres et Maestro, orgues). On y apprend aussi bien le plain-chant que la polyphonie, le contrepoint...

L'essor de la musique instrumentale à Crémone

Crémone est alors la capitale du violon (dynastie des Amati)

En devenant directeur de la chapelle du Dôme, Ingegneri introduit dans la cathédrale une *compagnia de suatori ordinata a modo di orchestra* destinée à soutenir et colorer l'orgue ds l'accompagnmt de la *cappella vocale*

Les premières publications de Monteverdi

Ses 5 recueils, composés sous l'égide de Ingegneri à Crémone de 1582 à 1590 sont : soit de la musique liturgique (*canticutiunculae*), soit de la musique profane (*canzonette*) soit de la musique spirituelle (*madrigale spirituali*)

Tout ceci est une étape préparatoire, et précède la publication des deux premiers livres de madrigaux à 5 voix en 1587 et 1590

1582: *Sacrae Cantiunculae*

Ces recueils sont publiés chez le même éditeur que son mentor (la coïncidence montre l'importance du rôle du maître), et témoignent d'une parfaite maîtrise des principales techniques d'écriture contrapuntique; les pièces sont courtes, les dispositifs polyphoniques sont restreints; 26 *tricinia* formant 23 motets, dont 3 sont divisés en *prima e secunda pars*

Son premier opus, les "Sacrae cantiunculae" (recueil de vingt-trois pièces religieuses), est daté de 1582.

Quête de l'éloquence: *fuga et noema*

Peu à peu, Monteverdi alterne dans une même pièce le contrepoint simple (note contre note) et le contrepoint imitatif (canons à plusieurs voix).

Par exemple : le début de 1ère pièce, *Lapidabant Stephanum* révèle toute la maîtrise de la *fuga sciolta*, qui est une figure dans laquelle on ne repoduit qu'une partie de la mélodie à une autre voix (à l'unisson, la quarte, la quinte, l'octave). Chez Monteverdi, il y a une grande richesse de traitement au sein

de cette forme avec parfois la présence d'un second motif .

Le figuralisme (ou madrigalisme) a pour effet l'invention de motifs révélant une volonté d'illustrer le texte en proposant des équivalences sonores. C'est là un thème central de toute l'oeuvre de Monteverdi.

Par exemple, dans la secunda pars de *tu es Petrus*, le ténor propose un antécédent dont seules les 3 premières notes sont reprises exactement à la quinte supérieure (le conséquent) avant d'apparaître à la sixte grave à la basse, avec des intervalles modifiés.

La figure de style le "Noème" (*Noema*) est une mise en évidence des idées contenues dans les textes mis en musique. Il s'agit d'un contrepoint simple (note contre note) permettant d'énoncer toutes les paroles à toutes les voix.

1583: *Madrigali spirituali*

La dédicace de ce recueil va au maître et introduit déjà une référence à Platon, comme il y en eut tant chez Monteverdi.

Les madrigaux spirituels comprennent 21 pièces de 11 madrigaux sur des poèmes de Rorario (publiés 2 ans avant à Venise)

SEULE LA PARTIE DE BASSE NOUS EST PARVENUE, LES 3 AUTRES SONT PERDUES.

C'est la première fois que Monteverdi se frotte à l'écriture pour 4 voix

En bon visionnaire et attentif à son époque (celle de la contre réforme catholique, du concile Trente) il s'inscrit dans un courant qui donne une définition de la musique en tant qu'édification des fidèles, donc ses madrigaux spirituels s'avèrent très efficaces.

Le compositeur ne s'adonne pas exclusivement à la musique sacrée, et quitte au contraire cette voie pour de longues années.

La tricinia est une composition pour 3 voix aiguës : cantus, tenor, et bassus. C'est un mélange entre l'esthétique de la chanson profane et celle de la musique sacrée

1584: *canzonette a tre voci*

La dédicace va au maître et patron, encore une preuve que les compositeurs étaient assujettis à leurs protecteurs

21 tricinia sur des poèmes anonymes. Les 3 voix peuvent être indistinctement

chantées ou jouées (c'est un trait commun à toutes les 1ères compositions de Monteverdi).

À la Renaissance, le genre *canzonetta* est en vogue un peu partout en Europe (Italie, Angleterre, provinces germaniques). Les compositions sont strophiques, le nombre de strophes est variable, souvent il y a 2 parties pourvues de reprises qui se répète sans changer à chaque strophe. Monteverdi y ajoute quelques dissonances pour „épicer“ l'harmonie régnant entre les voix.

Les Adrien Willaert, les Arcadelt, les Verdelot, qui se montrèrent sensibles au charme ingénu des frottole, étaient toutefois bien trop savants musiciens pour ne pas rêver d'un genre plus raffiné, tout en demeurant aussi libre. Ils trouvèrent le madrigal, qui fut au temps de la Renaissance l'instrument principal de l'évolution de la technique musicale et un admirable moyen d'expression. Dès son origine, le madrigal fut caractérisé par une extrême liberté de facture. Le musicien prenant des vers d'une coupe quelconque (généralement une strophe de 5 à 16 vers détachés d'un poème) et les traitait soit en contrepoint homophone très simple, soit, au contraire, en style polyphonique curieusement ciselé. La plus grande tolérance régnait dans ce genre nouveau : les quintes, les octaves parallèles, les fausses relations qui eussent été sévèrement reprochées à un auteur de motets ou de messes, étaient ici tolérées ; à condition toutefois que ces dérogations aux règles pussent se justifier par une intention expressive.

Le compositeur ne se contente pas de traduire par une mélodie et des harmonies appropriées le caractère général du court poème; il s'astreint à en paraphraser minutieusement les idées et les mots. Les Chaînes de l'Amour provoquent le déroulement de guirlandes de tierces; les soupirs amènent des coupures et des arrêts dans la mélodie; l'idée de durée ou d'immobilité est illustrée par la stagnation d'une voix, tandis que les autres suivent leur cours avec une implacable régularité. Les parties montent lorsqu'il est question de Ciel, de montagnes, d'ascension; elles descendent lorsque paraissent les mots: terre, mer, abîmes, enfer, etc. Les notes fuient rapides en gruppetti argentins sur les paroles: rires, joyeux, plaisant... Enfin, martyre, tristesse, douleur, cruauté, larmes, plaintes, autorisent les dissonances audacieuses, les modulations imprévues. Cette préoccupation de traduction littérale, du rendu minutieux des détails, est particulière au style madrigalesque

À partir du XIV^e siècle, l'Italie voit l'apparition successive de deux formes de madrigal : la première ne dure que l'espace d'un siècle (de 1320 à 1420 environ), et la seconde naît au XVI^e siècle (vers 1520). Genre poétique et vocal, principalement profane (bien qu'il existe également des pièces religieuses), cette seconde forme de madrigal est une synthèse entre le style franco-flamand et des musiques vocales traditionnelles italiennes plus populaires. Contemporain de l'humanisme italien, ce genre illustre particulièrement le passage de la Renaissance au baroque, de la *prima prattica* à la *seconda prattica*.

De 1587 à 1638, Monteverdi écrit environ 200 madrigaux, publiés en huit *Livres* au fil desquels on peut suivre la progression de son style :

les *Livres I à IV* sont écrits dans un langage polyphonique et chantés a cappella. Monteverdi y exploite les ressources de cette musique à plusieurs voix ; mais plus encore que les détails techniques, ce qui frappe dans ce premier recueil, c'est la vie bouillonnante, la jeune force qui y est enclose ; c'est aussi l'intelligence avec laquelle la musique paraphrase le texte, en soulignant discrètement les détails importants et conservant toujours une merveilleuse unité. Dans ce livre, on ne trouve pas encore trace des dons dramatiques qui éclateront dans les suivants. »

dans les *Livres V et VI*, il s'émancipe des règles et transcende la polyphonie du passé à la recherche d'un idéal dramatique, celui d'exprimer musicalement les émotions véhiculées par le texte. Le *Livre V* voit l'apparition d'une basse continue, venue s'ajouter aux voix ;

dans les *Livres VII et VIII*, c'est le triomphe de la monodie accompagnée. Ces pièces chantées, pures, élégantes, où texte et musique s'accordent, ouvrent la voie à l'opéra.

Il s'agissait de prendre modèle sur les Grecs et de réciter comme eux les vers en chantant et en s'accompagna ni sur la lyre ou sur un luth, son équivalent moderne. Il fallait prouver qu'une voix seule, sans le secours de l'harmonie, pouvait exprimer les sentiments les plus variés et faire passer l'auditoire de la tristesse à la gaieté et des larmes au rire, ainsi que l'avaient fait les musiciens de l'antiquité, il s'agissait aussi de mettre en pratique une nouvelle manière de chanter à voix seule.

Lui, qui avait si bien exprimé les sentiments les plus passionnés de l'âme humaine, les impressions de nature les plus délicates, par le moyen de cinq voix, devait prendre en pitié, comme la plupart des

grands madrigalistes de ce temps, les balbutiements des musiciens florentins et leur triste psalmodie. Mais il était trop intelligent pour ne pas entrevoir le parti qu'on pouvait tirer, pour des effets expressifs, d'une déclamation lyrique modelée sur la parole.

L'aspect absolument nouveau que le madrigal prenait entre les mains de Monteverdi. Jusque-là, ce genre avait conservé un caractère essentiellement vocal.

Ainsi, de toutes parts on voit craquer la forme du madrigal. Déjà il contient l'orchestre, déjà il laisse deviner les grands récits dramatiques de l'opéra. Pour nous qui savons ce qui allait résulter de ces intuitions géniales, nous ne saurions assez admirer ces compositions prophétiques, mais on comprend fort bien qu'elles aient stupéfié les contemporains. Les madrigaux de Monteverdi sont des œuvres magnifiques, mais ce ne sont déjà plus des madrigaux.

Avec ses caractérisations poétiques et musicales nouvelles, le madrigal devient le grand genre de la musique profane italienne.

1587: Primo libro de Madrigali

C'est la première fois qu'est utilisé le contrepoint à 5 voix, cela porte la marque d'une expérience d'un langage musical hardi, avec de plus en plus de dissonances.

Comme la dédicace s'adresse au comte de Vérone, Marco Verita, on a pu penser que Monteverdi cherchait à obtenir une charge durable à sa cour

Les thématiques sont galantes et bucoliques (bergères, - *Fumia*, nymphes des bois - *Usciam Ninfe omai* Eden arcadien *La vaga pastorella*)

Monteverdi n'en est pas encore à sacrifier les codes usuels de l'écriture au profit de l'expression dramatique comme il le fera bientôt : les dissonances sont intégrées encore dans la polyphonie, même si elles sont très abondantes.

« Une splendide barbarie »

Les premiers recueils de madrigaux de Monteverdi provoquent la stupeur des auditeurs et la fureur des puristes, notamment d'un chanoine de Bo-

logne, le quelque peu conservateur Giovanni Artusi, qui juge dans ses critiques, sans toutefois nommer le compositeur, qu'une œuvre trop moderne « ne tient aucun compte des saints principes ayant trait à la mesure et au but de la musique ». Prudemment, Monteverdi évite d'abord de croiser le fer avec le querelleur, qui ne lui portera d'ailleurs pas un gros préjudice, comme l'avenir le démontrera.

SECONDA PRATTICA

1590: Mantoue

À la fin de la Renaissance, Mantoue est une cité opulente, de 40 000 habitants environ, et elle est depuis 1328 sous la domination des Gonzaga une des familles les plus puissantes, comme en témoigne la magnificence de son palazzo ducale, une véritable ville dans la ville.

Le berceau de l'art de cour

Dans l'enclave du palazzo, séparé des affaires communes et bourgeoises, le mode de vie étant décalé du monde, on voit naître les notions de cour et de courtoisie.

L'art du paraître est ainsi situé au-delà du commun et du vulgaire (*sprezzatura* / de *sprezzare* mépriser et contraire de *affettazione*) il faut faire semblant que tout est facile, faire de l'art en dilettante etc.

Cette *sprezzatura* a des répercussions importantes dans l'évolution des concepts artistiques de la fin de la Renaissance (notamment dans le développement de la musique moderne).

1590: *Secondo libro de Madrigali*

La fin des années crémonaises

Ce second recueil joit d'une grande longévité éditoriale (les rééditions sont nombreuses), et marque la fin des années d'apprentissage crémonaises. Monteverdi a 23 ans et a déjà composé une œuvre abondante et variée, mais il n'a toujours pas d'emploi stable.

Ces 21 madrigaux dont 10 ont pour textes des poèmes de Torquato Tasso, montrent l'influence de l'auteur de la *Gerusalemme liberata* en tant que source d'inspiration pour Monteverdi.

Ces madrigaux sont plus longs, plus complexes, plus développés que dans le 1er libro.

Le contrepoint se fait plus hardi: par exemple les chromatismes douloureux

de *E dicea l'una sospirando*. On peut également remarquer l'abondance et la multiplication des „accidents“, annonçant une sensibilité harmonique de plus en plus épicée.

En 1590, Monteverdi entre à la cour de Vincent de Gonzague à Mantoue comme chanteur et violoniste. Dans cette ville, qu'il ne quittera que des années plus tard, il compose son Livre 2 (1590) et son Livre 3 (1592) de madrigaux à 5 voix. Sa situation n'est apparemment pas à plaindre puisqu'en plus d'un certain succès, son troisième livre sera réimprimé huit fois de 1592 à 1622 et sera diffusé à l'étranger (sort heureux par ailleurs pas isolé dans le catalogue des œuvres de Monteverdi).

Une nouvelle quête de l'expression musicale

Dans ce recueil on trouve peu de canzonette (contrairement au premier livre), ce genre léger dont Monteverdi s'est servi pour inaugurer sa production profane, par contre il foisonne d'expérimentations stylistiques innovantes fructueuses (répétition de la mélodie des premiers vers sur les derniers, évitement des cadences pour que le discours musical aille au delà de la limite traditionnelle des vers). On y rencontre des dialogues, couples de voix (*mentre io mirava fiso*) trios tutti (*dolcemente dormiva la mia Clori*) *Ecco mormorar l'Onde* est une des pièces les plus modernes ; son atmosphère est rendue pastorale grâce à des figuralismes évoquant les murmures de l'onde. Monteverdi polarise le discours polyphonique autour des voix de soprano (principal vecteur des idées mélodiques) et basse (soutien polyphonique). C'est une évolution majeure.

Une dynastie de mécènes et de musiciens

Isabella d'Este (1474-1539), Gulgielmo Gonzaga (1538-1587), Vincenzo I Gonzaga (1562-1612)

À la capella ducale, la polyvalence des musiciens est de rigueur et ils doivent savoir jouer de nombreux instruments.

Monteverdi y entend des madrigaux et des Canzoni alla francese, des airs ou des danses “joués à la chambre comme à l'église, dans les rues comme dans les châteaux“ (citation d'une lettre de Monteverdi), ces remarques étant la preuve de la diversité des formes musicales, et de l'indissociabilité des instruments de l'esthétique sonore particulière de Monteverdi.

1592: *Terzo Libro de Madrigali*

La dédicace va cette fois au Sérénissime Seigneur et Protecteur (le duc de Mantoue). Fait étonnant : Monteverdi était un virtuose de la viole de gambe mais il ne laisse que peu de compositions purement instrumentales. Même, la viole de gambe a une place marginale dans ses opéras (Orfeo) ses motets et ses 7e et 8e livres : elle a moins de parties que le violon.

Un nouvel art du madrigal

[Sur des poèmes de Tasso et Guarini]

Déjà, on voit apparaître des éléments de la seconda prattica : une polyphonie changeante (la basse étant tardive et/ou disparaissant) des tessitures en constante évolution (du médium vers le grave, de l'aigu vers le médium) avec, rapidement, une apothéose d'un très large spectre sonore. L'idéal pastoral confère à l'ensemble une célébrité d'un âge d'or idyllique.

Monteverdi expérimente une forme de discours théâtral (avec *vattene pur crudel* par exemple, inspiré de la Jérusalem délivrée) qui démontre, l'affleurement d'un génie dramatique tel qu'il va s'imposer dans ses premiers opéras.

De nouveau, la présence d'accidents chromatiques (dans la deuxième partie du livre) s'exprime par une polyphonie émaillée de dièses et de bémols inattendus qui viennent changer les modes à l'intérieur d'une même pièce.

À Mantoue, Monteverdi se libère de l'Ars perfecta et d'Ingegneri pour sa seconda prattica visionnaire et fondatrice, dont le tercero (3ème) libro est la première manifestation. La diffusion européenne de ce libro est par ailleurs assez remarquable.

1593-1597: rumeurs de batailles:

En juin 1595 Vincenzo Gonzaga se lance dans une croisière et emporte avec lui ses domestiques, et ses compositeurs, ceci ayant pour conséquence dence le fait que Monteverdi apprenne le fracas des batailles, et partant, qu'il se mette à composer des madrigaux guerriers par exemple.

L'héritage des Este de Ferrare

À la fin de l'année 1597, le palazzo ducale accueille Margherita Gonzaga, soeur de Vincenzo et veuve Ferrare qui devient la muse de Monteverdi et l'instigatrice de modifications musicales à la cour, par exemple : l'ensemble vocal devient exclusivement féminin (ses dames de compagnie) avec des interprètes de très haut niveau, dont Monteverdi dans son huitième libro illustrera par des figures ornementales virtuoses tout ce dont ces musiciens étaient capables (fuge, passaggi, trilli, gruppi etc.)

1600: „l'affaire Artusi“

En novembre 1600 paraît un ouvrage de Giovanni Maria Artusi, qui initie une longue querelle (8 ans) et dans lequel il critique violemment les musiciens modernes, en redéfinissant les 3 genres qui attirent leur curiosité: diatonique, chromatique et enharmonique. Selon Artusi les accidents (dièses et bémols) ne correspondent à aucun genre antique, et les innovations des madrigaux les rendent “âpres et peu plaisants pour l’ouïe“ [sic] par leur harmonie dissonante. S'en suit une longue polémique, dont on n'est pas certain qu'elle soit terminée aujourd'hui...

1603: Quarto Libro de Madrigali

Dans le madrigal “sfogave con le stelle“, extrait du Quatrième libro, on est en présence d'un doux aveu du soprano auquel les tutti vocaux répondent avec extase, en un hymne d'où monte un parfum du Cantique des Cantiques. C'est une rude époque pour Monteverdi, qui, accablé de travail, accuse onze ans de silence éditorial. Cependant, le 4ème libro est un succès, avec ses 20 madrigaux.

Monteverdi s'intéresse à la dissonance ET à la déclamation poétique (comme de nombreux humanistes de la Renaissance), avec l'utilisation presque systématique d'un faux bourdon, 1 c'est-à-dire une note unique se répétant, et la déclamation suivant la prosodie du texte

1605: Quinto Libro de Madrigali

« V° livre des madrigaux, édité en 1605, est un des premiers ouvrages de ce genre, publié avec l'adjonction d'une basse continue ad libitum pour les treize premiers, obligée pour les six derniers. Ainsi s'affirmait l'évolution du genre vers les formes nouvelles de l'air et de la cantate. Au point de vue harmonique, ce livre apporte une nouveauté qui va révolutionner toute la Musique. Pour la première fois les accords de septième et de neuvième sont attaqués sans préparation et ont pour effet de déterminer une cadence tonale. On sent Monteverdi tout à la joie de cette découverte, car il multiplie les cadences de ce genre. « En attaquant sans préparation la septième et la neuvième de la dominante, le triton, la quinte mineure et la sixte, et la septième diminuée, Monteverdi, observe Fétis, acheva complètement la transformation de la tonalité, créa l'accent expressif et dramatique ainsi qu'un nouveau système d'harmonie. » Cet emploi tout nouveau de la septième surprit fort les contemporains. Préoccupation d'un style dramatique. Nous avons

trouvé, dans le III^o livre, quelques exemples de déclamation lyrique. Le style récitatif se rencontre fréquemment au cours du IV^o livre, et règne d'un bout à l'autre du V^o. »

Finalement, en préface de son Ve livre, le compositeur préfère se justifier : « Certains en seront peut-être surpris, ne s'imaginant pas qu'il puisse exister d'autres pratiques que celle enseignée par Zarlino. Mais, en ce qui concerne les consonances et les dissonances, il y a un autre point de vue que la tradition : celui justifié par la satisfaction de l'ouïe et de la raison. » Au fil des années, « l'impression de splendide barbarie va grandissante. Les sentiments sont exprimés avec une puissance frénétique, les instincts se déchaînent. » (Henri Prunières).

Monteverdi n'est pas payé par le duc (comme l'attestent de nombreuses lettres) et fin 1604 il retourne à Crémone où le duc par courrier lui demande de composer 2 "balli" avec entrata aujourd'hui perdus mais les lettres de Monteverdi donnent une idée de comment il concevait la "disposition" des idées musicales, ces idées sont appelées "invention". Il alterne le refrain pour tout l'orchestre, et couplets pour les solistes par exemple. Enfin, l'"élocution" atteste d'une écriture définitivement ornée

Dans sa préface il répond à Artusi et défend sa liberté à composer "avec la quittance de la raison et du sens", c'est-à-dire résolument, une "seconda prattica" désormais une notion liée à Monteverdi jusque dans la postérité.

Le basso continuo selon M

La basse continue est l'improvisation d'un accompagnement instrumental à partir d'une partie de basse ; ce procédé est antérieur à Monteverdi.

Pour le 5^{ème} libro Monteverdi précise que la basse continue doit être jouée dans les 6 derniers madrigaux, "qui en ont **nécessairement** besoin" ms qu'elle peut aussi être employée pour tous les autres selon le bon plaisir des interprètes (*a beneplacito*). En soi, le procédé d'accompagnement n'est pas révolutionnaire, mais le procédé de composition l'est bien car il libère le madrigal de son carcan polyphonique, et favorise l'émergence d'une expression individualisée, les solistes soutenus par le continuo pouvant s'extraire de l'ensemble des voix. C'est la naissance du *stile concertato*, dont le potentiel est inépuisable. Dans la dernière pièce du 5^{ème} libro, la polyphonie est à 9 voix, auxquelles s'ajoute la 10^e partie à la basse continue.

"Io la Musica son" [Prologue de l'Orfeo]

La référence à l'Antiquité nourrit la spéculation sur l'emploi des trois genres

(diatonique, chromatique, enharmonique), commune à de nombreux théoriciens et compositeurs. Cette référence est également une source de réflexions sur les rapports entre la musique et la poésie. Tout ceci aboutit à la double “invention“ florentine (dont Monteverdi s’empare) à savoir la monodie accompagnée et le *stile recitativo*.

Basé sur le mythe d'Orphée et Eurydice où le héros grec essaye de sauver sa femme des Enfers, l'opéra est composé d'un prologue et de cinq actes :

- Une toccata en ré majeur (« jouée trois fois par tout l'orchestre avant le lever du rideau » écrit Monteverdi sur la partition) ouvre l'opéra : c'est plus une fanfare d'ouverture qu'un prélude à l'œuvre.
- Prologue : *La Musica* (« l'esprit de la musique ») explique le pouvoir de la musique et particulièrement le pouvoir d'Orphée dont la musique était si belle qu'elle réussissait à émouvoir les dieux, charmer les hommes et les animaux, et à faire se mouvoir les arbres et les rochers...
- Acte I : Mariage d'Orphée et Eurydice.
- Acte II : Par une messagère, Orphée apprend qu'Eurydice est morte, mordue par un serpent ; il décide d'aller aux Enfers pour la sauver (avec un récitatif) et aria sur la fragilité du bonheur : *Tu se' morta, mia vita, ed io respiro ?* (Tu es morte, ma vie, et je respire encore ?).
- Acte III : L'espoir accompagne Orphée aux portes des Enfers. Rencontrant Charon, le passeur des Enfers, il essaye de le subjuguier par son chant. Sans succès, il essaye à nouveau mais avec sa lyre : *Rendetemi il mio ben, Tartarei Numi !* (« Rendez-moi mon bien, dieux du Tartare ! »). Charon s'endort et Orphée en profite pour entrer aux Enfers.
- Acte IV : Touchée par la musique d'Orphée, Proserpine, la reine des Enfers, épouse de Pluton, le convainc de laisser partir Eurydice. Pluton acquiesce sous une condition : Orphée ne doit pas se retourner pendant qu'Eurydice le suit sur le chemin du retour à la lumière et à la vie. Il part, Eurydice le suit, mais doutant, il se retourne et voit sa femme disparaître. Découragé, il retourne sur Terre.
- Acte V : Accablé de chagrin, Orphée est emmené au ciel par son père Apollon et devient immortel, à l'égal des dieux. Il pourra voir Eurydice dans les étoiles. Le chœur chante la gloire d'Orphée.

Le créateur du rôle de la Musica est le célèbre castrat florentin Giovanni Gualberto Magli, élève de Caccini. Il chanta aussi les rôles de *Proserpina* et

peut-être de *Speranza*. Il était, aux yeux du prince Francesco Gonzaga (François de Gonzague), la vedette du spectacle, ce qui ne manque pas d'étonner quand on sait l'importance du rôle d'Orphée en comparaison de ces trois personnages.

Retrouver le chant d'Orphée

Marsile Ficin (1433-1499) incarne l'idéal du poète antique s'accompagnant de sa lyre; il est le père de toutes les académies européennes. La lyre prend notamment grâce à lui une importance croissante, si bien que les peintres des XVII^e et XVIII^e représentent Apollon ou Orphée avec cet instrument. L'influence de Ficin est telle que tout courtisan doit savoir s'accompagner lui-même quand il chante ou récite de la poésie. Cette pratique est pour lui mieux que la polyphonie car elle permet l'appréciation de la *Bella maniera* qui met en valeur la poésie.

L'Orfeo est incontestablement le chef-d'œuvre de la « Riforma Melodrammatica ». Monteverdi s'empare de l'esthétique florentine, il en pénètre les défauts, en voit les avantages. Comme Vecchi, il se rend compte qu'il n'y a pas lieu de rendre la musique esclave de la poésie, qu'elle peut être elle-même une véritable poésie, capable d'exprimer, aussi bien que les paroles, les sentiments de l'âme.

Les florentins, au fond, redoutaient la musique. Ils mettaient tous leurs soins à la tenir à l'écart, à l'empêcher de venir « détruire la poésie ». Monteverdi ne la craint pas parce qu'il en est maître. Il pense qu'elle doit avoir une large part dans le drame. Tandis que Marco da Gagliano, musicien de race lui aussi, s'inspire plutôt des tendances de Caccini et cherche à rendre le drame plus musical en multipliant les chœurs en style madrigalesque et les canzonette, Monteverdi suit plutôt l'exemple de Jacopo Peri et s'attaque au récitatif lui-même, et non aux accessoires. En même temps, par une idée de génie et peut-être subissant le prestige des ballets français, dans lesquels la musique instrumentale tenait une large place, il use de toutes les ressources de l'orchestre pour peindre les sentiments. Le récitatif de Monteverdi est nourri d'accents mélodiques, il tend à l'arioso. Monteverdi, comme le fera plus tard Lully, excelle à dégager de la sonorité même des mots la mélodie qui y est contenue. Pour lui, il n'y a pas deux manières de traduire en musique les mêmes paroles. Lorsqu'un groupe de mots revient dans le cours du drame, il ramène invariablement le même dessin mélodique.

On constate, en parcourant la *Dafne*, que la phrase mélodique s'organise en périodes harmonieuses, que la mélodie ne flotte plus à la dérive, cherchant un point d'appui précaire dans l'accent des mots ; elle prend un contour plus

défini. M. da Gagliano ne s'essaie point à traduire en musique les passions de l'âme comme Monteverdi, il est surtout préoccupé de la forme. L'*Orfeo* et la *Dafne* symbolisent donc les deux courants qui emportaient le mélodrame vers l'expression dramatique et vers la beauté formelle“

Les deux *Orfei* rivaux et leurs deux *Euridice*

La première représentation de l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi est donnée au théâtre de la cour de Mantoue, en Italie, le 24 février 1607. Il est d'usage parmi les musicologues et les mélomanes de considérer cette création comme la naissance de l'opéra occidental.

Mais n'existait-il aucune autre forme de spectacle comparable à l'opéra avant 1607 ? Si. Monteverdi n'a pas 'inventé' l'opéra, il a plutôt réuni avec brio les diverses formes musicales en vogue à son époque. Tout en satisfaisant les idéaux de l'aristocratie italienne, il a su innover et populariser le grand spectacle lyrique.

L'opéra est la rencontre entre la musique et le théâtre. On y entend des chanteurs et un orchestre. On y voit parfois des danseurs. Le tout participant au développement d'une intrigue. L'identification du personnage d'opéra est donc double : elle est théâtrale - puisqu'il tient un rôle particulier dans l'histoire - et musicale, car le chanteur suit une ligne de la partition qui lui est propre.

Quatre cents ans après sa création, chaque rôle de l'*Orfeo* est ainsi incarné par un type de voix similaire à celui du spectacle d'origine : Orfeo est chanté par une voix masculine de type aigu (ténor), Euridice par une voix féminine soprano, Pluton une voix grave (basse), etc.

Seule La Musica, ce personnage qui chante les vertus de l'art musical au début de l'œuvre, a nécessité un léger changement. Elle était, au XVIIe siècle, incarnée par un homme à la voix (superficiellement) aiguë, un castrat. Ceux-ci n'existant plus aujourd'hui, le rôle de La Musica est désormais interprété par une femme soprano.

Cette rencontre entre théâtre et musique n'a évidemment pas attendu Monteverdi... Dès le Moyen-âge, on mettait par exemple en scène et en musique de courts épisodes bibliques, appelés mystères ou miracles.

Mais ce qui va distinguer l'opéra des formes qui le précèdent est l'entière implication de la musique dans l'action théâtrale. Elle n'est plus seulement accessoire, ou décorative. Le chant comme l'orchestre participent désormais à l'expression des sentiments des personnages, à la description d'atmosphères, de même qu'au développement de l'intrigue.

Selon les termes mêmes de son compositeur, l'*Orfeo* est une fable en musique (*una favola in musica*). Cette fable est celle du poète Orphée et de sa promise Euridice, séparés par la jalousie des dieux.

Orphée voyage jusqu'aux profondeurs des Enfers pour y retrouver celle qu'il aime. Mais alors qu'il a promis au dieu Pluton de mener Euridice hors des ténèbres sans même la regarder, il cède à la tentation et se retourne, vérifiant qu'elle marche bien derrière lui... Orfeo n'a pas respecté son engagement et Euridice disparaît alors à jamais.

[Sombre présage que le choix de ce mythe par Monteverdi, car l'achèvement de l'*Orfeo* coïncide, en 1607, avec la mort de sa femme Claudia. Monteverdi n'a pas réellement l'occasion de faire son deuil, puisqu'il doit moins d'un mois après le décès retourner à la cour, où se préparent des festivités : le fils de Vincent de Gonzague épouse Marguerite de Savoie ; c'est l'occasion pour le compositeur « d'acquérir la plus grande renommée qu'un homme puisse avoir sur terre », selon les mots de son ami Follino. À cette occasion, Monteverdi travaille à nouveau avec Rinuccini à *L'Arianna*, presque intégralement perdue aujourd'hui, à l'exception de son "Lamento" (1608).]

On sait que, déjà en 1597, le compositeur Jacopo Peri donnait une mise en scène de la légende grecque de *Dafne*. Et si la partition de cette œuvre a été perdue, le même Peri a ensuite composé un second spectacle : *Euridice*.

Or, dans cette première version musicale du mythe d'Orphée et Euridice (dont la partition est conservée) on retrouve bien les canons de l'opéra : alternance entre passages chantés (*arioso*) et récités (*recitativo*), un nombre important d'instruments en accompagnement, et une identité vocale propre à chaque personnage.

Le compositeur Jacopo Peri fait partie d'un petit groupe d'intellectuels et artistes influents : la *Camerata fiorentina*. A la fin du XVI^e siècle, ce cercle réunit dans les palais de Florence les poètes et musiciens qui souhaitent redonner vie au style antique.

Leur idéal est celui du théâtre grec, de la sobriété et de la compréhension de chaque mot. La musique ne doit plus déformer la prononciation du chanteur, comme cela était alors le cas dans les polyphonies de la Renaissance. Dans la tragédie grecque – dont Sophocle est l'un des principaux auteurs – on

distinguaient déjà les protagonistes des chœurs, et les scènes parlées des passages chantés.

L'*Orfeo* n'est donc pas le premier opéra et Claudio Monteverdi a en partie hérité des idées de la *Camerata fiorentina*. Mais... son *Orfeo* crée une véritable rupture. Car s'il choisit un mythe hérité de la Grèce antique, conformément aux idéaux de la *Camerata*, ce ne sont plus les mots ni le livret que Monteverdi met en valeur, mais l'expression des émotions de ses personnages.

Il rompt ainsi avec la tradition du *recitativo narrativo* de Peri et de la *Camerata*, proche de la déclamation, pour introduire le *recitativo rappresentativo*, musicalement plus riche, plus développé, et évoluant selon les sentiments exprimés.

Cette richesse musicale tout comme l'expressivité des chanteurs, annonce la période baroque. Le génie de Monteverdi aura ainsi été d'innover en réunissant et mêlant les diverses formes musicales de son époque : *recitativo*, *ariosio*, chœurs polyphoniques, danses et ritournelles... toutes se retrouvent dans son *Orfeo*.

A la mort de son mécène et protecteur, Vincent Ier de Gonzague, Claudio Monteverdi doit quitter la cour de Mantoue. Accompagné de ses deux jeunes fils, il part alors pour Venise où il devient maître de la chapelle Saint-Marc.

Or en ce début de XVIIe siècle, Venise est une ville riche, foisonnante, un centre culturel majeur. Il s'y produit un événement tout aussi important que la composition de l'*Orfeo* : l'ouverture, en 1637, du premier théâtre lyrique public, Le théâtre San Cassiano. C'est pour le public du San Cassiano que Monteverdi compose ses deux dernières œuvres lyriques : *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1641) et *L'Incoronazione di Poppea* (1642).

C'est donc là que commence véritablement l'histoire de l'opéra : en 1642, à Venise, lorsque les œuvres lyriques de Monteverdi échappent aux cercles restreints des élites et se font connaître d'un plus grand public.

Quelques mots encore à propos de l'*Orfeo*...

L'art comme propagande princière

L'*Orfeo* apparaît comme une vengeance de Peri (Mantoue / Venise), présenté en premier à la famille ducal (masculine) et sert de propagande politique aux Gonzaga aux 4 coins d'Europe (Varsovie Londres Bruxelles Rome) phénomène unique dans l'histoire naissante de l'opéra au XVIIe s.

Un chef d'oeuvre humaniste

De nombreuses références au néo-platonisme florentin, une relecture chrétienne du mythe et la construction de l'oeuvre selon les préceptes antique de la poétique d'Aristote (384-322 av JC): prologue, épisodes, exode, chants du choeur (se divisent en parodos / chant d'entrée et stasimon /chant sur place) font de cet ouvrage le fervent défenseur d'un humanisme musical.

Une partition visionnaire

L'importance exceptionnelle accordée aux instruments, la profusion étoffée de variations de coloris mises au service de l'expression des paroles sont en elles-mêmes une première dans l'Histoire de la musique

Monteverdi a rassemblé les héritages théâtraux et musicaux de : l'Antiquité, Renaissance, Athènes, Rome, Florence et Mantoue pour forger une nouvelle forme d'art: l'opéra.

Langage musical

L'Orfeo de Monteverdi marque un tournant dans l'histoire de la musique et symbolisera la frontière entre la Renaissance et l'époque Baroque. Il est représentatif d'un nouveau style, la monodie accompagnée, où le chant des différents personnages est soutenu par une basse développant des accords. Avec les premiers opéras, genre promis à un grand développement, la lecture d'ensemble devient donc franchement verticale et n'est plus pensée de manière horizontale, comme c'était le cas depuis des siècles dans la polyphonie et le contrepoint (chez Monteverdi et chez d'autres, le verticalisme s'était d'abord développé dans les madrigaux, qui passèrent progressivement d'un style à l'autre, sans exclusive pour le premier ou le second).

Il n'y a aucun lien à établir avec l'harmonisation à plusieurs voix de la mélodie d'un choral luthérien. Cette forme musicale (le choral) existait depuis le XVI^e siècle et constituait la base de la musique liturgique voulue et même composée par Martin Luther, réformateur religieux allemand. Les harmonisations de ces mélodies prennent l'aspect d'une polyphonie chorale pouvant être chantée par l'assemblée. Elles sont donc souvent simples et homophoniques, mais elles sont encore pensées horizontalement.

Style et forme

L'Orfeo est connu pour son pouvoir dramatique et son instrumentation animée. L'oeuvre est basée sur la monodie accompagnée, mode d'écriture amenant un style nouveau, appelé à un grand avenir : les lignes mélodiques,

clairement caractérisées en fonction des personnages ou des situations, sont situées, non plus à la teneur (la partie que nous appelons ténor) comme c'était souvent le cas dans la musique polyphonique, mais elles apparaissent maintenant (c'était le cas de plus en plus souvent à l'époque) à la partie supérieure de l'ensemble (que ce dernier soit à dominante vocale ou bien uniquement instrumental lors des interventions de l'orchestre). De la sorte, les personnages apparaissent clairement, ce qui n'aurait pas pu se produire à l'intérieur d'un tissu polyphonique dense. Avec cet opéra, Monteverdi devint, sinon le premier, du moins un des principaux créateurs d'une nouvelle forme musicale : le « *dramma per musica* » ou action théâtrale en musique. C'est aussi un élément d'individualisme moderne qui s'affirme.

Cette idée d'œuvres dramatiques entièrement chantées vient d'une volonté (en fait, à nos yeux, d'une tentative) de faire renaître le théâtre grec antique, dont on sait qu'il était chanté, mais dont on n'a guère conservé la musique.

Dans une Florence pétrie par la Renaissance et s'ouvrant tout juste au XVII^{ème} siècle, Claudio Monteverdi réunit, dans une pièce de forme nouvelle, tous les moyens musicaux à sa disposition. La synthèse est éblouissante, avec des airs tour à tour chantés ou déclamés, des danses gorgées de musique, des ensembles agrestes, de bouleversantes déplorations chorales, sans oublier un orchestre tout entier au service du drame, apte à peindre tout ce qu'*Orfeo* décrit, raconte, suggère : décor bucolique, voûtes célestes, porte des Enfers... Enfin, toutes les émotions s'y déclinent : joie, effroi, chagrin, espoir, allégresse – passions transcendées par Orphée lui-même lorsqu'il accède au ciel. Car la Musique, nous dit le Prologue, a le pouvoir « *d'attirer les âmes des hommes vers les cieux* »

Entre retour aux sources et modernité

Le XVI^e siècle est également l'époque de grands bouleversements économiques, sociaux, scientifiques (l'imprimerie de Gutenberg, les grandes expéditions, la révolution copernicienne...). Les intellectuels, philosophes et artistes lisent les écrits de l'Antiquité et s'en inspirent pour forger de nouvelles idées humanistes : en replaçant l'Homme au centre de la pensée, ils affirment leur confiance dans le progrès, dans l'être humain, et dans son perfectionnement par la connaissance et l'éducation.

Avec *L'Orfeo*, le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, dans lesquelles Orphée, incarnation du poète-musicien, assure l'harmonie de l'univers. La forme de l'opéra, un prologue et 5 actes, se réfère à la structure des spectacles de l'Antiquité : cinq épisodes symétriquement organisés autour de

l'apogée central de l'acte III (la démonstration du pouvoir de la musique par Orphée aux enfers), encadré par deux « péripéties » (les deux morts d'Eurydice). Comme dans le théâtre antique, le chœur, ici constitué de bergers et de nymphes, chante et commente l'action. Il intervient à la fin de chaque acte en guise de conclusion.

Mais Monteverdi ne reste pas tourné vers le passé et fait preuve d'innovation et de modernité dans son écriture musicale. Il indique avec précision les instruments de l'orchestre (ce qui est inhabituel pour l'époque), minutieusement choisis à des fins dramatiques : la flûte pour les scènes pastorales, les cornets et sacque-boutes pour les enfers, les cordes pincées pour l'harmonie céleste ou l'orgue pour évoquer la mort. Il fait aussi cohabiter deux styles d'écriture : la polyphonie et la monodie accompagnée, propice à une cohésion texte/musique.

À de nombreuses reprises, Monteverdi a recours au figuralisme dans cette lamentation d'Orphée. La mélodie, au caractère recueilli, librement déclamée, suit les inflexions de la phrase parlée.

“Lasciatemi morire“

1607: *Scherzi Musicali*

Mot à mot „divertissements musicaux“, ce genre inédit comporte un *ritornello* (sans texte) au début et à la fin de l'oeuvre mais aussi entre chaque strophe du texte

L'Arianna (SV 291) est le deuxième opéra écrit par Claudio Monteverdi, sur un poème d'Ottavio Rinuccini. Il fut créé à Mantoue le 28 mai 1608. Son sujet est fondé sur la légende grecque d'Ariane et Thésée. La musique en est perdue, à l'exception du lamento, la scène centrale, connue sous le nom de Lamento d'Arianna.

„Ariane entre, se supportant à peine, et clame sa plainte, coupée par les exclamations du chœur et les exhortations de sa confidente. Toutes les nuances du désespoir sont ici merveilleusement rendues par le poète : désir de l'anéantissement, accablement, douleur lancinante, attendrissement sur soi-même, révolte, déchirement de l'être entier.

La parole s'est faite chant, et il faudra aller jusqu'à Gluck pour rencontrer des accents d'une pareille puissance“

Commandée à Monteverdi par le prince Vincenzo I^{er} de Mantoue, après le succès, l'année précédente, de *L'Orfeo*, *l'Arianna*, initialement prévue pour la période de carnaval, devait s'intégrer aux cérémonies entourant les noces du duc héritier Francesco Gonzaga avec la fille du duc de Savoie. Après des

complications politiques, les noces, et donc la représentation, furent repoussées en mai.

La composition et la création de l'ouvrage s'accompagnèrent de circonstances tragiques, qui font de cette œuvre, à bien des égards, « un opéra marqué par le destin » (J.Ph. Guye).

L'Arianna est composée rapidement, durant l'hiver 1607-8 et achevée fin janvier ou début février, en trois mois tout au plus. S'engagent alors cinq mois de répétitions, comme l'indique le compositeur : « Arianna (...) demanda cinq mois de répétitions serrées, après qu'on l'eut achevée et apprise » (9 janvier 1620). Le 9 mars 1608, Caterina Martinelli (la Romanina), jeune chanteuse prodige, âgée de 18 ans, qui devait chanter le rôle mourut après une brève maladie, plongeant les préparatifs dans une « grandissima confusione ». Monteverdi en fut probablement très affecté, puisqu'il connaissait la jeune fille depuis cinq ans, la logeait chez lui et la faisait travailler. Il publiera en 1614 une *Sestina, ou Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*, commande du duc Vincenzo pour un *tombeau*, en souvenir de la jeune fille. La pièce figure dans le VI^e livre de madrigaux, au côté de la version polyphonique du Lamento d'Arianna.

En mars 1608, de difficiles tractations se déroulent donc pour trouver d'urgence une *prima donna* : ce sera Virginia Ramponi, dite la Florinda, comédienne et chanteuse. Elle fit merveille dans le rôle, apprenant « sa partie parfaitement par cœur en six jours » et la chanta « avec tant de grâce et de sentiment que tous ceux qui l'entendent s'en émerveillaient » (Antonia Costantini).

En mai, après les noces célébrées à Turin, les époux princiers rentrent à Mantoue. L'*Arianna, tragedia in musica* (désignée encore comme *dramma, commedia, favola, opera*) est créée devant la cour, le mercredi 28 mai 1608, quelques jours avant le *Ballo delle Ingrate*, des mêmes Monteverdi et Rinuccini. D'après les chroniques de Follino, *la tragédie de l'Arianna* fut représentée dans la grande salle de l'académie des Invaghiti, « édifiée à cet effet », qui comprenait selon lui « plus de 6 000 places » - chiffre dont on peut douter. Follino ajoute d'ailleurs qu'on « ne put accueillir tous les étrangers qui s'efforçaient d'entrer et qui se pressaient à la porte (...) si bien que le duc en personne dut venir sur place à plusieurs reprises pour faire reculer la foule ». « La représentation de cette fable, dit encore Follino, a duré deux heures et demie » (seules une quinzaine de minutes subsistent). « L'opéra en lui-même fut très beau, et pour les personnages qui y intervenaient, vêtus d'habits aussi somptueux qu'appropriés (...) Mais surtout s'ajoutait la force

de la musique du Signor Claudio Monteverde [sic], maître de chapelle du duc, un homme dont tout le monde connaît la valeur et qui s'était surpassé en la circonstance, combinant le concert de voix et l'harmonie des instruments disposés derrière la scène, de façon que lorsque le caractère de la musique changeait, les sonorités des instruments variaient. Tout fut interprété par des chanteurs et des chanteuses plus qu'excellents. Le Lamento que chante Arianna sur son rocher, quand elle a été abandonnée par Teseo, fut particulièrement merveilleux et joué avec tant de sentiment et de compassion qu'il ne s'est trouvé aucun auditeur pour n'être alors apitoyé' »

L'épisode central du lamento d'Arianna, pleurant seule, sur son rocher, le départ de Teseo (Thésée), fut pourtant conservé, par trois versions, dont deux entièrement authentiques. Si en effet le monologue dramatique n'est connu que par des versions n'ayant pas reçu *l'imprimatur* du compositeur, Monteverdi lui-même en a repris et ré-élaboré par deux fois la musique : en 1614 dans le VI^e Livre de Madrigaux, et en 1640 ou 1641 dans la *Selva morale e spirituale*. On est donc en présence d'un texte présentant trois versions.

Le 4 juin 1608 est créé le *Ballo delle ingrato*, dont la forme, entre petit opéra et entrée de ballet, favorise une narration dramatique entièrement chantée *stile recitativo*, encadrant la danse.

1610: Rome

Missa in illo tempore et *Vespro della Beata Vergine*

Si pour le culte de chaque jour, on se contentait du chant à cappella, les jours de fête et dans les occasions solennelles, selon l'usage introduit par les Gabrieli, on exécutait Messes et Motets à chœurs multiples soutenus par des instruments variés qui jouaient les ritournelles et dialoguaient avec les voix.

Durant les trente années qu'il passa à Venise, il produisit une quantité incalculable de compositions dont un nombre restreint nous a été conservé.

On peut diviser les oeuvres religieuses de Monteverdi en deux catégories : celles qui sont écrites en style polyphonique traditionnel, et celles qui sont composées en style concertant. Monteverdi semble s'être servi également de ces deux styles si différents et même, peut-on dire, antagonistes. Rien ne permet de supposer qu'une messe comme la messe « da cappella » soit antérieure aux motets avec instruments, d'une forme si théâtrale, qui figurent à la suite dans le recueil de la *Selva morale* de 1641.

Vespro della Beata Vergine sont un acte d'allégeance à la Contre-Réforme

catholique (le concile de Trente réaffirmait le culte de la Vierge et des saints), ils font preuve d'une modernité militante, d'une exubérance sonore, d'une profusion formelle et d'une diversité stylistique. En apparence hétéroclite et d'une opulence extravagante, la partition ne forme pas un cycle rigoureusement liturgique. Le plain-chant [= pas de rupture dans un rythme égal et des sonorités „neutres“] y règne.

Le *laudate pueri* est formé d'un double chœur qui se développe comme un motet polychoral. Après un point culminant la musique se lance dans une série de duos et trios où l'une des voix assume le plain-chant alors que les autres tissent des ornements autour de ce solo.

Les Vêpres sont l'une des Heures de l'Office divin et la structure en est restée inchangée au cours des quinze derniers siècles. Les *Vêpres* sont construites autour de plusieurs textes bibliques dont l'Église catholique se sert traditionnellement pour la liturgie à l'occasion de certaines fêtes mariales ; l'introduction (*Deus in adiutorium*, tiré du Psaume 69), cinq psaumes (les Psaumes 109, 112, 121, 126, 147), des concerti sacrés entre les psaumes, une hymne le texte du Magnificat, et en conclusion le *Benedicamus Domino*.

Une conception musicale entre Renaissance et baroque

Dans l'histoire de la musique, les *Vêpres*, très imaginatives, ouvrent une voie nouvelle et originale. C'est une œuvre foisonnante, entre prière et virtuosité, qui ne craint pas d'explorer l'espace allant de l'intime au monumental, et dans laquelle Monteverdi se montre à la fois homme d'église et homme de théâtre, en une parfaite synthèse de ces deux expressions de son génie. Elle nécessite un chœur assez important (20-25 choristes) et à coup sûr expérimenté, capable d'assurer jusqu'à dix parties vocales au cours de certaines pièces et de se diviser en chœurs séparés dans d'autres (mais elle peut aussi bien se chanter à dix). L'auteur fait alterner les interventions très diverses du chœur, avec des épisodes pour sept solistes en tout, qu'il répartit tout au long de la partition de manière également très nouvelle et variée.

De même, le compositeur n'annonce aucun ensemble spécifique d'antiennes en plain-chant à insérer avant chaque psaume et avant le *Magnificat* qui vient en conclusion. Cela permet de faire entendre une musique « sur mesure », en fonction du nombre d'interprètes disponibles et des circonstances d'exécution de l'œuvre (la liturgie de jours de fête particuliers comprend des antiennes qu'il est parfaitement possible de chanter avant les psaumes de Monteverdi).

La façon très inventive et très nouvelle avec laquelle Monteverdi aborde chaque partie des *Vêpres* a valu à cette œuvre une place unique dans l'histoire. Elle présente des moments d'intense recueillement à l'intérieur d'une partition qui peut aussi devenir exubérante ou encore, monumentale. Dès l'invitatoire, elle intègre des éléments d'origine profane sans renoncer à son objectif religieux. Cet équilibre entre des composantes *a priori* antagonistes représente évidemment une difficulté pour l'interprétation.

À l'intérieur d'une même pièce, Monteverdi fait se succéder des moments très divers (par exemple dans le *Laetatus sum* ou le *Nisi Dominus*, mais en fait constamment dans l'œuvre). Entre les différentes voix du chœur, des décalages rythmiques très rapprochés peuvent se présenter et donner une impression d'instabilité mais surtout de grande vitalité, joyeuse et débridée, d'autant plus que Monteverdi oppose ces moments à d'autres, tout aussi amples mais d'un caractère très intérieur et extatique (comme le chœur à huit voix qui termine l'Ave maris stella « Salut étoile de la mer »). Des changements de mesure fréquents répartissent sans aucune rigidité les barres de mesure. Ils amènent à leur tour des difficultés dans l'exécution de cette partition.

Du point de vue de la technique vocale, on remarque l'usage très particulier d'un ornement né du quilisma grégorien, qui consiste en une répétition rapide d'une même note par une voix soliste. Cet ornement très inhabituel à nos oreilles est un élément qui participe de l'exultation. Il introduit une virtuosité très brève mais bien présente dans certaines pièces (où les solistes se répondent, par exemple dans le n^o 7, *Duo seraphim*). Il ne peut pas être pratiqué par les voix du chœur.

Autre aspect, l'utilisation de l'écho, en usage à l'époque baroque pour son aspect de jeu avec les mots et d'illusion. Par exemple dans l'*Audi cœlum* (« Écoute, ciel »), les derniers vers de chaque strophe sont prolongés par un écho qui constitue en fait une réponse du ciel à ce qu'on vient d'entendre. C'est ainsi que la première strophe (« Écoute, ô Ciel, mes paroles... ») qui se termine par les mots « *Et perfusa gaudio* » (« Et remplies de joie ») se voit répondre: « *Audio* » (« J'écoute »). Etc.

Les différents épisodes présentent tout un éventail de formes, liturgiques (hymnes et psaumes, écrits ici en style de motet souvent concertant) ou qui peuvent devenir presque purement musicales (comme la *Sonata sopra Sancta Maria*), sans jamais perdre le but auquel tend l'office, c'est-à-dire de rendre grâce et d'inciter à la prière. Les *Vêpres* conservent cependant leur

unité tout en établissant un lien entre tradition et modernité : chaque partie est élaborée sur le plain-chant utilisé comme cantus firmus (principe constitutif autour duquel tout se construit, dans cette partition comme dans la polyphonie pratiquée depuis plusieurs siècles, pour les grandes pièces musicales d'église). Ici, Monteverdi ne renie rien, mais crée une perspective entièrement nouvelle.

Dans ce recueil Monteverdi rassembla deux Magnificat. Le premier cantique de la Vierge est écrit pour six voix et se développe selon le style traditionnel (la Prima prattica). Au contraire, le deuxième, à sept voix avec six instruments, se distingue du style musical de ce temps en s'orientant vers la Seconda Prattica. C'est aussi une des raisons qui font que ces Vêpres sont considérées comme une œuvre entre deux époques.

Les derniers feux d'une illustre dynastie

18.02.1612 mort de Vincenzo Gonzaga. Monteverdi ne s'entend pas avec le successeur et est remercié. Il retourne à Crémone avant de repartir pour Venise

1613-1643 : Venise

Sa nomination à Saint-Marc marque donc pour Monteverdi la consécration de sa carrière : il ira jusqu'à parler de la période qu'il y passa comme des "seules années heureuses de sa vie". Maître d'un ensemble d'exceptionnelle qualité, touchant un salaire confortable en temps voulu, recevant des commandes privées de toute l'Italie (y compris de la cour de Mantoue, qui figure même en bonne place dans la liste des commanditaires les plus assidus), Monteverdi profite enfin pleinement de son talent. Il y compose et publie trois nouveaux livres de madrigaux. Parmi les œuvres sacrées qui voient le jour à Venise, citons un Gloria, deux messes et diverses pièces destinées à des fêtes liturgiques.

Le 13 juin 1620, à l'occasion de la Saint Antoine, Monteverdi est invité à Bologne par Banchieri, qui le tient en haute estime, comme de plus en plus de ses contemporains : la renommée de Monteverdi est à son comble à cette époque. Le prince Ladislas, héritier du trône de Pologne, lui proposera même, en vain, une place à la cour.

La peste qui touche Venise en 1630 emporte Alessandro Striggio, auteur du livret de l'Orfeo et ami de Claudio, mais épargne le compositeur et sa famille. Peut-être en réaction, et pour bénéficier des avantages associés à la fonction, Monteverdi est ordonné prêtre peu après.

1614: le sesto (6ème) libro

Ce recueil a moins de succès que les autres dû à son caractère funèbre (deuils de Claudia et de la Romanina), il s'ouvre sur une transposition pour 5 voix du lamento d'Arianna (hommage à la cantatrice défunte)

1619: concerto, settimo libro

Un nouveau duc à Mantoue veut renouer avec Monteverdi et multiplie les commandes. Le titre "concerto, 7o libro" est inhabituel ; Monteverdi renonce à la texture à 5 voix et propose un éventail de dispositifs vocaux et instrumentaux, toujours accompagnés la basse continue.

C'est clairement un nouveau manifeste (14 ans après le 5o libro), qui proclame la métamorphose du madrigal en genre expérimental où construction, écriture, effectifs et rapports voix /instruments se réinventent sans cesse.

L'apothéose de la "musica da camera"

Le 7ème libro a 14 duos de chambre av bas cont, 4 trios et 2 quatuors après lesquels Monteverdi insère Con Che Soavità qui évoque le choix entre le plaisir du baiser et celui de la conversation. C'est une remise en cause de toute la tradition madrigalesque : une monodie où l'accompagnement est une polyphonie instrumentale polychorale (trois chori de timbres contrastés) qui se situe entre le théâtre et la musique de chambre: „*les autres genres de chants*“

Le 7ème libro possède différentes compositions très originales, qui ne sont pas à proprement parler des madrigaux, mais comptent parmi *altri generi de canti* annoncés sur le frontispice. L'apothéose du recueil se trouve dans *Tirsi e Clori: stile recitativo* pour Clori, et *Stile de la canzonetta* pour Tirsi et le duetto.

Le 8ème libro se réclame d'une savante architecture : 2 parties différentes :

- madrigaux guerriers dont le point culminant, le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, dont le texte est issu de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, est un *Ballo* devenu célèbre par la virtuosité de ses vocalises imitant le fracas des épées des soldats
- madrigaux amoureux, dont le point culminant est le Lamento della ninfa.

Le *Huitième Livre* des madrigaux de Monteverdi est, par bien des aspects, une œuvre monumentale.

Monumental, le dernier *Livre* des madrigaux l'est tout d'abord par sa taille. Deux fois plus long que les autres, cette œuvre est également remarquable par son contenu. Le *Huitième Livre* semble, en effet, avoir été composé par Monteverdi comme une commémoration de sa longue et fructueuse carrière. Le *Huitième Livre* est véritablement un condensé du génie de Monteverdi, comptant parmi les plus belles pages et les plus expressives de sa musique.

Un testament esthétique et musical

le texte théorique du recueil – sa plaidoirie – rappelle l'exorde philosophique de Boèce et de Platon qui prônent la quête de l'expression des passions (*inventio*) pour aboutir à l'*elaboratio*. On y trouve une nouvelle figure de style: le *stile concitato* (agité), ainsi que l'adjonction de nombreuses didascalies pour les madrigaux de genre représentatif notamment pour le *lamento della ninfa* et le *Combatimento*.

“Combattimento” (Début)

Amour, désespoir, rédemption, colère, fracas des armes... Dès le début du *Combat de Tancrède et Clorinde* (*Livre VIII*, 1638), le récitant expose la situation. Son récitatif, calme dans un premier temps, s'anime :

Le débit accélère, l'accompagnement instrumental s'emporte et répète des formules rythmiques proches des trémolos. La musique, capable d'exprimer des émotions, suggère ici l'agitation du récit. Ce nouveau style d'écriture, traduisant spécifiquement un état d'âme agité, est appelé *stile concitato*.

*Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avvien che d'armi suone
ch'ella si volge e grida...*

Il la suit, impétueux, et bien avant
de la rejoindre, résonne le bruit des armes,
elle se retourne et lui crie...

Sa première représentation eut lieu lors du carnaval de Venise de 1624 chez le sénateur Girolamo Mocenigo, protecteur du musicien. Il est inclus secondairement dans son huitième et dernier livre de madrigaux, dit *Madrigali guerrieri e amorosi* (guerriers et amoureux) publié en 1638.

L'œuvre se situe en effet au carrefour du madrigal, de l'opéra et de l'intermède. Elle marque aussi une étape des plus importantes dans le parcours du compositeur avant tout attentif à la charge émotionnelle de sa musique, et qui trouve ici matière à considérablement renforcer cet impact auprès de

l'auditeur grâce à un style expressif renforcé qu'il qualifie de stile concitato. Ce "style agité" correspond à l'expression de la plus violente des principales passions de l'âme humaine: la colère (ira), qui s'oppose à la tempérance (temperanza) et à l'humilité ou supplication (umiltà o supplicazione).

L'orchestre est réduit à un clavecin, quatre « viole da braccio » (violons) soprano-alto-ténor et basse et une viole de gambe violoncelle. Le narrateur (Testo) raconte le combat de Tancrède, preux chevalier, contre Clorinde, une belle musulmane dont il est amoureux, déguisée en soldat. Tancrède, après un duel acharné, la transperce de son épée. Son dernier souffle exprime sa nouvelle foi dans le dieu chrétien et elle pardonne à son agresseur. Il la reconnaît, devient ivre de douleur. Elle expire, apaisée.

L'aspect dramatique et théâtral du madrigal est une relative nouveauté, renforcée par les indications scéniques du musicien, l'alternance de moments tranquilles (molli) et agités (concitati), les suggestions musicales du fracas des armes. Monteverdi précise dans son introduction que l'œuvre devra être précédée d'un madrigal sans geste et que le début du combattimento doit être inattendu, les protagonistes - dont il détaille des éléments de costume - devant arriver à l'improviste.

Le Testo est présent dans la presque totalité de l'œuvre, les rôles de Tancrède et Clorinde étant réduits à quelques répliques seulement.

Son exécution demande environ vingt minutes.

Monteverdi l'adjoignit au Huitième Livre des madrigaux, guerriers et amoureux, édité au dernier trimestre de 1638.

La préface du Huitième Livre indique 1624 pour le Combattimento, alors que la préface indique 1626. Monteverdi dit l'avoir composé pour servir de passe-temps à la veillée durant le Carnaval, et qu'il fut joué dans la maison de l'illustre et très excellent Mozzenigo, chevalier princier et haut dignitaire de la Sérénissime République, mon patron particulier et mon protecteur. La musique fut très applaudie et très admirée.

Le Combattimento est écrit pour trois voix, instruments à cordes et basse continue.

Clorinde est la fille secrète du roi chrétien d'Ethiopie. Née blanche, elle a été confiée par la reine à Ismen, esclave noir, et élevée, contrairement à la volonté de sa mère, dans la foi païenne. Tancrède, chevalier chrétien, l'a rencontrée par hasard, et est tombé amoureux d'elle, sans n'avoir pu voir plus que son front (chant I). Il la reconnaît et l'affronte alors que Clorinde,

en compagnie d'Argant, est sortie de Jérusalem dont les croisés ont commencé le siège (chant III).

Dans le chant XII, Clorinde est sortie de Jérusalem avec Argant, et a réussi à incendier la tour de bois dont les croisés voulaient se servir pour attaquer la ville. Mais, les portes ayant été refermées, elle ne peut rentrer dans la ville. Alors qu'elle cherche à s'échapper, Tancrède la pourchasse et, la prenant pour un homme à cause de son armure, la provoque en duel. Tancrède finit par avoir le dessus et blesse mortellement son adversaire. Mourante, Clorinde demande à être baptisée. Tancrède ne la reconnaît que lorsqu'il lui rapporte de l'eau et lui enlève son casque.

Monteverdi décrivait *Il Combattimento* comme une oeuvre théâtrale et lyrique d'un nouveau genre qui a ému les auditeurs jusqu'aux larmes, rien de semblable n'ayant été ni vu ni entendu jusqu'alors. Pour exprimer les passions extrêmes, Monteverdi concentre ses efforts sur les pouvoirs des motifs rythmiques, incroyablement expressifs et évocateurs : la colère (*ira*) s'oppose dans ce combat à la tempérance (*temperanza*) et l'humilité (*umiltà*). Le texte est essentiellement chanté par un narrateur (*Testo*), et l'accompagnement instrumental composé de quatre violes, une contrebasse, un clavecin.

“Combat en musique de Tancrède et Clorinde, décrit par le Tasse, et qui, si on veut le faire dans le genre représentatif, se donnera de façon impromptue (après que l'on aura chanté quelques madrigaux sans jeu de scène), et du côté de la chambre où l'on jouera la musique. Clorinde en armes, à pied, suivie de Tancrède en armes sur un cheval de bois; le Récitant alors entamera le chant. Ils feront les pas et les gestes selon ce qu'exprimera le discours, ni plus, ni moins, en observant scrupuleusement les temps, les coups et les pas; et les instruments les sons agités ou calmes; et le Récitant prononcera les paroles en mesure, de façon que leurs inventions se rencontrent dans une même imitation. Clorinde parlera quand il lui appartiendra de le faire, tandis que le Récitant se taira; de même pour Tancrède. Les instruments, c'est-à-dire quatre violons, soprano, alto, ténor et basse, et une contrebasse de viole qui tiendra le continuo avec le clavecin, devront être joués en imitant les passions du discours. Le Récitant devra avoir une voix claire, assurée et de bonne prononciation. Il se tiendra légèrement à l'écart des instruments afin que l'on entende mieux le texte. Il ne devra pas se livrer à des roulades et à des trilles ailleurs que dans le chant

de la stance qui commence à “Notte...”. Le reste sera prononcé selon la nature des passions que le discours exprimera.”

De ce texte de préface, on peut déduire que le *Combattimento* est bien un imposant madrigal (ou cantate dramatique) “avec geste”. L’œuvre innove donc radicalement, et cela sur tous les plans, afin de faire passer dans un minimum de temps et avec une exemplaire économie de moyens une multiplicité de sentiments contradictoires, de métaphores et de figures éclatantes ou mystérieuses. Le stile concitato, qui puise l’essentiel de sa force dans une étonnante vitalité rythmique, donne ici immédiatement sa pleine mesure et offre au *Combattimento* un essor dramatique tout simplement inouï. On peut parler ici, avec Roger Tellart, d’une “dramaturgie de choc. A commencer par le récitatif du Récitant (ou Testo), débité d’un ton naturel, ennemi de l’emphase, mais qui est gagné par la mobilité du style concitato pour s’exalter furieusement, à l’évocation des phases cruciales du combat ou, en revanche, s’infléchir dans les séquences méditatives, ou lorsque l’émotion et la douleur brisent le mouvement mélodique de la musique... “.

Outre la prodigieuse inventivité de l’écriture et son formidable impact émotionnel, deux éléments particulièrement remarquables sont encore à distinguer dans cette œuvre: le rôle agissant du langage instrumental, pourtant confié à un ensemble relativement modeste, et la distribution vocale, qui accorde un rôle prépondérant au Testo (“le Récitant”). Le rôle totalement novateur qui est confié à un ensemble orchestral de dimension réduite (cordes et basse continue) est en effet à souligner. Stimulé par le recours au trémolo, le travail instrumental se voit confier tantôt les Sinfonie et Ritournelles de liaison et d’atmosphère, tantôt un rôle beaucoup plus agissant, qui intervient dans l’action de manière vigoureuse, voire péremptoire, en un large éventail d’effets saisissants et d’imitations réalistes illustrant les gestes et bruits guerriers.

Une autre trouvaille géniale tient dans une organisation formelle qui y distingue sans équivoque l’élément du récit (le Testo) du discours direct (Tancredi et Clorinde). La voix primordiale du Récitant est comme projetée au sein de l’action par Monteverdi, telle celle d’un héraut, permettant un passionnant partage du jeu dramatique entre le duel en direct des deux protagonistes et la relation à la fois aiguë et distanciée qu’en donne le témoin. La composante narrative est, en fait, la plus significative, soutenue par un accompagnement instrumental qui met en œuvre une véritable

imagerie picturale.

Vu sous tous ces angles complémentaires, le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* apparaît véritablement comme une œuvre unique, poignante, d'une totale avant-garde parfaitement assumée.

Son dernier livre de madrigaux sera quant à lui publié bien après sa mort, en 1651, grâce au travail d'Alessandro Vincenti.

Après la première représentation, les auditeurs étaient si bouleversés qu'il n'y eut pas un applaudissement...

1619-1638 pas de recueil publié car Monteverdi dut répondre à de nombreuses commandes princières en rapport avec des événements historiques décisifs

Il Ritorno d'Ulisse in Patria (1641? Plutôt hiver 39-40)

Avec l'émergence d'un nouveau public, s'impose la reconsidération des nature, forme et style des livrets: les fables mythologiques font place à des fresques historiques ou épiques plus spectaculaires et divertissantes.

Le Ritorno pose beaucoup de questions : combien de personnages ? Quelles transposi ? Comment combler les lacunes, notamment celle de l'accompagnement musical?

Sur ce point, l'*Orfeo* proposait pour de nombreux épisodes orchestraux une riche instrumentation de vents et cordes; Ulisse ne présente aucune indication explicite en ce sens

Une galerie de portraits musicaux

Pénélope chante des lamentos sauf *Illustratevi o Cieli*: la douleur est passée, son chant revêt un caractère rayonnant

L'ouvrage s'inscrit dans une évolution qui fait passer l'opéra du cercle étroit d'un cénacle éclairé aux scènes des théâtres où le grand public pourra le découvrir. En 1607 Monteverdi a donné son *Orfeo* à la cour du Duc de Mantoue. Trente ans plus tard, en 1637, avec l'ouverture à Venise du premier théâtre public payant, le San Cassiano, l'opéra naissant va connaître un nouvel essor qu'illustre parfaitement le *Retour d'Ulysse*. Il faudra désormais séduire le public qui a payé sa place, fut-ce au détriment de la recherche d'une beauté formelle qui était au cœur de l'*Orfeo*. Tous les moyens musicaux vont être mis au service du déroulement d'un drame dont l'éclat sera rehaussé par l'emploi de machineries permettant

l'incursion des dieux dans l'univers des mortels. La musique cherche à rendre les émotions des personnages qui se multiplient et se répartissent entre registres tragique et comique. L'effectif de l'orchestre est réduit et les chœurs se font rares. La partition permettra de donner à chaque protagoniste l'occasion de briller pour s'inscrire dans la mémoire des spectateurs. Dans le long et magnifique monologue de Pénélope sur lequel s'ouvre le premier acte, Monteverdi excelle à faire chanter le désespoir de son héroïne qui occupe une place centrale dans l'ouvrage. En dépit de son titre, *Le Retour d'Ulysse* se déploie autour des souffrances et des émotions de Pénélope qui apparaît comme l'une des premières grandes héroïnes tragiques de l'histoire de l'opéra.

« Badoaro a introduit dans l'action quelques scènes bouffes. Il faut reconnaître que Monteverdi les a traitées avec une certaine lourdeur, sans l'entrain d'un Cavalli, ni l'esprit d'un Marazzoli ou d'un Jacopo Melani. Dans le Couronnement de Poppée, par contre, il saura tirer du mélange du tragique et du bouffon des effets vraiment shakespeariens. Il faut pourtant citer au III^e acte le grand air de Pénélope qui associe la nature entière à son bonheur, et qui est accompagné par les instruments à archets ».

1640, *Selva morale e spirituale*

La *Selva morale e spirituale* (littéralement *Forêt morale et spirituelle*) est une monumentale anthologie de musique sacrée (une quarantaine de pièces) musique "pratique" pour orner différents offices de l'année, messes vepres. Elle est à rapprocher d'une autre partition, le *Vespro della Beata Vergine* (les « *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* », Venise, 1610), devenues très connues, en particulier depuis les années 1960. L'ensemble du recueil, et plus particulièrement certaines pièces, notamment les deux *Magnificat*, présentent des similitudes avec le *Vespro*.

Le recueil est dédié à Eleonore de Gonzague Selon une mention du sommaire, la *Selva morale e spirituale* regroupe des œuvres sacrées composées par Monteverdi pour la cour de Vincent Ier, duc de Mantoue. Dans les faits, il s'agit plutôt d'une collation de partitions destinées à la cathédrale Saint Marc de Venise, où Monteverdi est maître de chapelle depuis 1613. Le recueil réunit donc les œuvres sacrées majeures du compositeur qui, à l'âge de 74 ans, livre ainsi son testament artistique

“L'incoronazione”

Durant les 6 dernières années de sa vie, Monteverdi assiste et participe à une

révolution à la portée considérable, historique, esthétique, sociologique. L'opéra devient un divertissement plébéen pour tous ceux qui peuvent se payer la place

« Monteverdi dut certainement s'accommoder du petit nombre d'instruments que les nécessités d'une exploitation commerciale mettaient à sa disposition au San Cassiano. Il en sera de même l'année suivante pour l'Incoronazione. Au reste, le style de cantate, le goût du solo conduisaient les musiciens à renoncer aux effets de masse de la riche polyphonie du XVI^e siècle. Le clavecin, auquel incombe la réalisation de la basse continue, devient le centre de l'orchestre et suffit à accompagner les airs et les récitatifs avec l'appoint sonore de quelques théorbes et basses de violes. Des violons et violes en petit nombre concertent avec la voix ou jouent les symphonies. Également par raisons d'économie, les chœurs vont être bannis de l'opéra vénitien. Il y en a encore en 1641 dans la *Didone* de Cavalli et le *Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, il n'y en a déjà plus en 1642 dans l'*Incoronazione* ou l'*Egisto* de Cavalli. Le compositeur devra substituer à ces chœurs des morceaux d'ensemble utilisant les voix des acteurs en scène. La cantate préparait admirablement les musiciens à ce brusque changement d'habitudes. Avec sa souplesse habituelle, Monteverdi se plia à toutes ces conditions nouvelles.

« On ne voulait plus de symphonies ou de chœurs », observe M. Romain Rolland, « il n'en écrirait donc plus. Il était bien de cette race de grands artistes latins qui savent toujours adapter leur talent aux circonstances pratiques. » L'*Incoronazione di Poppea* fut représentée à l'automne de 1642 sur la scène du S.S. Giovanni e Paolo. Monteverdi était âgé de 74 ans. Rien pourtant qui sente la vieillesse dans cette oeuvre exubérante de vie.

Le livret de Busenello, sans aucun doute le meilleur des librettistes vénitiens, est fort intéressant. Il nous évoque en une succession de courts tableaux à la Shakespeare, la cour de Néron ; il nous fait assister à des scènes d'amour, de crime, d'orgie, à des fêtes, à des désespoirs... Le génie de Monteverdi pour peindre les caractères se donne là libre cours. Tous les personnages vivent d'une vie intense. Comme dans la réalité, le tragique et le comique se côtoient. La nourrice Arnalta et ses radotages, le page et ses propos inconsidérés, forment contraste avec les gestes compassés et la grandiloquence de Sénèque, avec la coquette Poppée et la fière Octavie. On comprend toute la justesse de l'observation de G.-B. Doni, lorsqu'il jugeait que Monteverdi excellait dans la comédie plus encore que dans la tragédie. Il entendait par comédie le drame familial, rapproché de la vie. Seule, une

pièce de Shakespeare comme Jules César peut être comparée à l'Incoronazione pour l'impression de réalité qui se dégage de l'action. Monteverdi a vu la Rome impériale avec les yeux du génie et a su la recréer pour nous. Aucun livre, aucune chronique ne saurait nous évoquer Néron et Poppée aussi vigoureusement que cet opéra. La partition est écrite dans un style intermédiaire entre le style récitatif et le style de cantate. Il suffit de jeter les yeux sur la première scène pour juger du chemin parcouru depuis trente ans. La musique traduit les moindres intentions du texte et se modèle sur la parole. Ce n'est plus le récitatif florentin, et ce n'est pas la mélodie à périodes symétriques, c'est plutôt une sorte d'arioso modelé avec art. Les airs, les chansons, les duos sont raccordés entre eux par des fragments de récitatifs mélodiques, avec une telle adresse que nous n'avons jamais l'impression d'une mosaïque de morceaux différents cimentés ensemble, mais l'illusion d'un bloc fondu du même jet. Monteverdi fait alterner les scènes dramatiques et les scènes comiques. Pour remettre les spectateurs de l'émotion qu'a suscitée la mort stoïque de Sénèque, voici qu'il nous fait assister, sous une galerie du Palais, au galant badinage du page (valetto) et d'une accorte suivante. Avec une naïveté affectée, le page se renseigne sur la cause du mal qu'il ressent lorsqu'il la voit, et la demoiselle s'empresse de lui promettre la guérison. Ce duetto célèbre est sans doute le chef-d'oeuvre du style de canzonetta appliqué au théâtre. Nous trouverons plus tard de spirituels dialogues sous la plume de Marco Marazzoli ou de Jacopo Melani, mais ces charmants auteurs n'atteindront jamais à un si haut degré de perfection. L'Incoronazione se termine par un vaste tableau d'histoire. Néron invite Poppée à gravir les marches du trône. Elle chancelle maintenant sous le poids des honneurs et craint un retour de la Fortune. Ce sentiment complexe est admirablement rendu par l'air *Il mio genio confuso* qu'elle chante pour s'humilier devant son amant. C'est alors le défilé des consuls et des tribuns. Demeurés seuls, les amants se disent leur amour eu des effusions passionnées. C'est une page de volupté brûlante. La sensualité du vieux Monteverdi s'exprime eu ce morceau, comme celle du Titien transparait jusqu'en ses dernières toiles. Dans son ensemble, l'oeuvre nous offre la synthèse des plus belles qualités de Monteverdi. Jamais sa technique n'a été plus riche et plus savoureuse. Tout s'y trouve réuni : l'invention mélodique vraiment inépuisable, la force expressive et la hardiesse du langage harmonique. On ne saurait assez admirer l'équilibre réalisé entre les formes mélodiques nouvelles (airs de coupes variées, canzoni et canzonette) et le style récitatif, sans lequel on peut écrire de beaux morceaux, mais non un drame musical. L'Incoronazione est le chef-d'oeuvre du théâtre italien au XVIIe siècle, et un

chef-d'oeuvre qui fit école. Avec lui, l'opéra historique, qui avait d'ailleurs déjà fait ses premiers pas avec Cavalli, triompha définitivement à Venise. Les sujets mythologiques et pastoraux vont être délaissés. Francesco Cavalli tirera de l'Incoronazione les dernières conséquences, il développera en particulier l'élément comique dont Monteverdi avait usé avec autant de bonheur que de sobriété. La partition de l'Incoronazione étant de celles que tout amateur de musique doit posséder, il nous a paru inutile de recourir à des citations musicales. A défaut de l'édition savante de Goldschmidt (T. II des Studien zur italienischen Oper), on devra au moins se reporter à la sélection publiée par M. Vincent d'Indy (Schola Cantorum). On représenta l'Incoronazione dans les principales villes de l'Italie, et ce chef-d'oeuvre fut choisi pour l'inauguration du premier théâtre public d'opéra ouvert à Naples en 1651. En 1646, trois ans après la mort du Maître, l'oeuvre fut reprise avec un grand succès à Venise. Aujourd'hui encore, l'oeuvre reste vivante et rayonne de jeunesse. Elle ne saurait souffrir des caprices de la mode et demeure, comme Don Giovanni, Tristan, Boris Godounov, Pelléas, l'une des perles les plus précieuses du théâtre musical. »

La raison d'état devient le jouet des passions et de l'immoralité

Une nouveauté à remarquer : l'introduction de mezz'arie, courtes sections d'air destinées à être retenues

Quoi qu'il en soit, *Le couronnement de Poppée* apparaît comme l'ultime chef-d'oeuvre d'un compositeur parvenu à l'apogée de ses moyens musicaux et dramatiques qui lui permettent de rendre toutes les nuances des passions humaines. Ambition aveugle, amour immodéré du pouvoir, envie et désirs effrénés déterminent l'action dans cet opéra novateur dont la première originalité réside dans le choix d'un sujet historique traité avec le plus grand réalisme psychologique. Loin des héros sublimes de la mythologie, s'inspirant des récits de Tacite et Suétone, l'ouvrage offre une galerie de personnages peu recommandables dépourvus de tout sens moral. Démystification des héros et vérité dans la peinture des caractères, resteront la marque de fabrique de l'opéra vénitien adapté au goût d'un public nouveau, plus mélangé, fortement séduit par l'alliance du trivial et du grandiose, mais aussi, cultivé et familier des grands historiens de l'Antiquité. Si *Le couronnement de Poppée* marque la naissance de l'opéra moderne en inventant une nouvelle théâtralité, il innove aussi par ses audaces rythmiques, harmoniques et vocales mises au service de l'efficacité dramatique. La primauté est accordée au chant avec l'utilisation d'un orchestre réduit et l'expressivité des passions atteint un réalisme saisissant

grâce à cette lumineuse nudité des voix

Le sujet sulfureux touchant à Poppée, Néron et Octavie séduit ainsi les spectateurs qui payent leur place à l'opéra, tandis que la dimension historique les instruit et fascine. Comme pour *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*, l'orchestre est moins fourni car il est ainsi moins onéreux, mais aussi parce que Monteverdi atteint une expressivité croissante dans la concentration des moyens instrumentaux. Cette intensification de l'accompagnement renforce également l'exposition et l'éloquence vocale.

troisième étape dans le développement de l'Opéra par Monteverdi. En 1607, *l'Orfeo* fait accepter le principe de parler en chantant (la forme du *recitar cantando* ou *parlar cantando*). En 1641, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* fait accepter l'aria, le principe d'un chant qui traduit la substance d'une émotion en plus de raconter une histoire. En 1642, Monteverdi développe le lyrisme, multiplie et allonge les arias aux dépens des récitatifs. Grand maître de l'Opéra, Monteverdi a inspiré une génération de compositeurs (Cavalli, Cesti, Legrenzi) qui ont accentué le lyrisme de cette forme musicale et, par un intéressant retour des choses, le maître s'inspire à son tour de ses élèves pour le dramatisme de *Poppée* et il redevient même source d'inspiration pour la génération suivante de compositeurs (les trois Antonio : Caldara, Lotti, Vivaldi). Jusque dans le dramatisme, Monteverdi respecte et sublime toujours la prosodie, le naturel du parlé de la langue italienne qui est aux fondations de son esthétique et de l'opéra. Il déploie davantage cette prosodie dans des caractères grinçants et dissonants ou bien, au contraire, amples et langoureux.

Est-il œuvres plus dissemblables que les opéras de Monteverdi? Trente-cinq années se sont écoulées entre la création de *La Favola d'Orfeo* en 1607 et celle de *Poppea* en 1642. Un abîme stylistique semble séparer le somptueux et édifiant spectacle humaniste offert par les Gonzague à leurs invités, tous « gens de qualité », et les chatoyants *Drammi per musica* de la Sérénissime République, conçus pour attirer le plus grand nombre de spectateurs payants, d'origines et d'éductions diverses. La comparaison entre ces deux œuvres révèle l'évolution considérable des procédés de composition à l'aube de « l'ère baroque »: la polyphonie renaissante et le style récitatif à la manière florentine ont fait place au *buon canto*, préfiguration du bel canto à venir. De plus, Monteverdi et ses librettistes se réfèrent, dans ces deux œuvres, à des modèles littéraires distincts. *L'Orfeo* offrait une conclusion en forme d'apothéose à la réflexion des humanistes de la Renaissance en faveur de la restauration de la tragédie antique. Cette favola morale, à la

construction aristotélicienne, est imprégnée d'une spiritualité héritée du néo-platonisme chrétien des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles et cite, parfois textuellement les pères de la littérature italienne: Dante, Marsile Ficcin et Angelo Poliziano. En revanche, les drammi vénitiens s'apparentent au théâtre contemporain de Calderòn et de Shakespeare. Ils exploitent des sujets héroïques, historiques ou légendaires, et revêtent une écriture au goût chatoyant et bigarré. Leurs librettistes s'adonnent aux délices "baroques" du capriccio bizzarro: un style dramatique typiquement vénitien qui multiplie les intrigues secondaires, les travestissements, les coups de théâtre, catastrophes et émerveillements en tous genres. Le livret de *Poppea* compte parmi les plus remarquables productions de ce courant littéraire, entre modernité et préciosité. Son auteur, Giovanni Francesco Busenello (1598-1659), a fusionné avec une rare habileté la tragédie sanglante et la comédie satirique en une action unique et resserrée. Il oppose les sentiments les plus vils et les plus sublimes au fil d'une intrigue mêlant amour, politique, folles passions et raisons d'état. Il distille une moralité ambiguë, cynique et désenchantée, qui n'est pas sans rapport avec les affres de la Sérénissime République à l'aube du XVII^e siècle. En 1642, Venise se remet à peine de la grande peste de 1630, où près d'un quart de la population a disparu. Elle est encore honnie par la Rome papale qui l'avait temporairement frappée d'excommunication générale en 1606. Elle n'a pas conscience qu'elle s'enlise dans une irrémédiable décadence politique et économique.

Une œuvre énigmatique La date de création de *Poppea* au Teatro San Giovanni e Paolo n'est pas connue avec certitude. Elle semble remonter au mois de décembre 1642, tandis que les représentations se poursuivent durant l'hiver 1643. L'œuvre aurait été reprise une première fois à Venise en 1646 et une seconde fois à Naples, en 1651, par une compagnie itinérante: les *Febiarmonici*. Conséquemment à ces trois productions successives, l'œuvre nous est parvenue à travers des sources multiples, parfois divergentes. Outre plusieurs livrets et scénarios imprimés, deux copies manuscrites, conservées l'une à Venise et l'autre à Naples, ont préservé sa musique. Il est aujourd'hui admis que ces deux partitions ont été copiées après la mort de Monteverdi (peut-être lors des représentations de 1646 et 1651) à partir d'une même source désormais perdue (qui serait l'original de 1642-43). Ces copies tardives révèlent l'intervention de plusieurs compositeurs contemporains: des interpolations de Pierfrancesco Cavalli, Benedetto Ferrari, Francesco Sacrati et Filiberto Laurenzi ont été identifiées avec quasi-certitude. On ne saura sans doute jamais si Monteverdi s'est entouré de collaborateurs dès la genèse de son opéra (à la manière d'un peintre travaillant en atelier), ou si

son œuvre a été remaniée et truffée d'emprunts étrangers, à la manière d'un pasticcio, lors des reprises posthumes. Pour ajouter à la confusion des sources, les deux manuscrits musicaux paraissent incomplets. En certains endroits, le texte manque; en d'autres, les portées sont vides de musique. Ces copies sont abondamment raturées, emplies de fautes, d'indications d'arrangements ou de mentions de transpositions. Ces partitions « pratiques » adoptent une notation a minima, comprenant essentiellement les parties de chant et de basse continue: une sorte de "sténographie musicale" où, de la seule partie de basse, les instruments polyphoniques (claviers, harpe, luths...) peuvent déduire un accompagnement improvisé. Les autres parties instrumentales apparaissent occasionnellement, pour de brèves interventions (sinfonie et ritornelli) et de rares accompagnements obligés. Plus troublant encore, le manuscrit vénitien envisage un ensemble orchestral à trois parties (deux dessus, de violons et une basse continue), tandis que le manuscrit napolitain présente une partie supplémentaire d'alto, et des pièces instrumentales parfois sans rapport avec celles de Venise. La constitution de l'orchestre original demeure donc une énigme, même si les archives vénitiennes révèlent que ces ensembles excédaient rarement la dizaine de musiciens dans les années 1650. Une nouvelle conception du drame lyrique Monteverdi s'est définitivement détourné du recitar cantando de ses premières œuvres théâtrales pour adopter, dans *Poppea*, le style plus lyrique et moderne des jeunes auteurs vénitiens (Saccati, Manelli, Cavalli...). Il introduit, au fil des scènes, de brèves et séduisantes sections d'arie, sans jamais sacrifier à la virtuosité pure. Il assouplit son récitatif, propose des lignes perpétuellement mélodieuses tout en respectant les impératifs de la prosodie, parvenant à un équilibre idéal entre déclamation et lyrisme. Il livre dans cette œuvre visionnaire quelques-unes de ses pages les plus émouvantes et les plus hardies, osant dissonances, chromatismes, excentricités harmoniques et autres effets rhétoriques inédits : en témoignent les poignants lamenti d'Octavie, la scène tragique de la mort de Sénèque, les monologues comiques de la nourrice Arnalta, les dialogues si sensuels entre Néron et Poppée, l'ivresse vertigineuse du duo de Néron et Lucain... L'*Incoronazione di Poppea* révèle l'émergence d'une nouvelle conception du théâtre lyrique, à la postérité considérable. Toute l'attention du public est désormais tournée vers l'action dramatique et le chant. L'édification du spectateur (par la katharsis aristotélicienne, soit la purgation des passions néfastes), qui prévalait dans les premiers opéras de Monteverdi, n'est plus l'objet principal du *dramma per musica*. L'émerveillement prévaut désormais: celui de l'esprit, grâce à l'ingéniosité du livret, celui des yeux,

par la multiplication des décors et des machines, et enfin celui des oreilles, grâce à la beauté du chant. Alors qu'Orfeo marquait la fin d'un monde, Poppea ouvre toute grandes les portes de l'opéra de l'avenir.

CONCLUSION: "L'Oracolo della Musica"

On oublie l'homme, pas ses créations, de nombreux disciples les diffusent, voire sortent des inédits (9ème libro)

Monteverdi est LE précurseur du langage tonal et harmonique moderne, reconnu par tous au long des siècles

Il a tout marqué de son empreinte: les motets contrepuntés, les madrigaux aux dissonances barbares, les gracieuses canzonette, les récits dramatiques. La moindre ariette de Monteverdi rend un son si particulier qu'on en reconnaît l'auteur dès les premières mesures

Il a dès sa jeunesse poursuivi un idéal qui ne changera pas: traduire dans le langage des sons les passions et idées humaines.

Sa musique n'est jamais vide d'émotion et de pensées, elle ne trouve pas sa fin en elle-même mais dans les sentiments qu'elle exprime : tristesse passionnée, puissante sensualité, amour de la vie.

C'est en soi un miracle que cet homme qui souffrit tant sur terre ait eu ce sens et ce goût de la vie

Si son art surprend les profanes par son "modernisme" c'est qu'il est d'hier d'aujourd'hui et de demain, c'est qu'il est impérissable.