Monteverdi : Livres I, II, III de madrigaux (Paul Agnew, Les Arts Florissants). Dossier spécial

CD événement. CREMONA : Livres I,II,III par Les Arts Florisants et Paul Agnew. Cremona. *Livres I, II, III de madrigaux de Monteverdi par* ***Les Arts Florissants et Paul Agnew.*** *Après la parution du premier volume de l'intégrale des madrigaux de Monteverdi (volume 1 : Mantova : Livres IV, V, VI), Les Arts Florissants font paraître le second volet, celui dédié aux premiers recueils du jeune Monteverdi, soit à édités à Crémone dès 1587 (Livre I) où le jeune compositeur assimile et dépasse déjà l'écriture polyphonique en imitation (Ars perfecta) légué par Lassus et Palestrina ; très vite, dans le Livre II (1590) où s'affirme la gravità expressive des poèmes du Tasse, Monteverdi réinvente la langue musicale à présent inféodée au texte souverain (Secunda prattica) : en servant le verbe, les émotions – amour, désir, langueur, blessures des cœurs amoureux -, Claudio réalise peu à peu la révolution baroque qui mène à l'opéra : dissonances nouvelles et utilisées de façon mesurée expriment une nouvelle caractérisation plus dramatique du texte. Les Livres de madrigaux racontent très précisément le passage des esthétiques, de la Renaissance tardive au Baroque premier : de l'abstraction collective à l'affirmation du sentiment grâce à l'intelligibilité recouvrée du texte. En 1686, 1590, et 1592, soit les trois années de publication de ses trois premiers recueils, Claudio Monteverdi*

âgé d'une vingtaine, élabore le grand chantier vocal et musical parmi les plus décisifs de l'histoire européenne… Paul Agnew nous en offre aujourd'hui grâce au disque, le nouveau volet en un coffret événement. En orfèvre du poème musical, le directeur musical adjoint des Arts Florissants (aux côtés de William Christie) éclaire ce laboratoire madrigalesque spectaculaire ; en un florilège, il nous en propose les avancées les plus déterminantes.

Contexte

A la naissance de Monteverdi (Cremona, 1567), Glareanus et Zarlino, considèrent que la musique sacrée d'alors, Ars Perfecta, – subtil contrepoint d'origine franco-flamande-, incarnant la perfection, ne peut guère être dépassée. Les compositeurs tels Josquin des Prés ou Gombert ont atteint l'excellence : quel progrès pourrait-il être accompli après eux ? C'est omettre la recherche de certains auteurs pour lesquels l'expression du sentiment et la clarification des enjeux émotionnels du verbe doivent aussi être les nouvelles pistes pour régénérer le langage musical : ainsi Vicentino et Galilei conduisent-ils un travail différent qui affirme la primauté du texte. Si le contrepoint de l'ars perfecta confine à l'abstraction (et son élévation affleurant la notion même d'idéal divin), les nouveaux compositeurs souhaitent a contrario souligner l'acuité et l'intelligibilité concrète du texte comme un défi musical nouveau. Si le texte sacré se perd dans les entrelacs de la construction contrapuntique comment dès lors impliquer les fidèles, et faire en sorte qu'ils se

sentent partie prenante du rituel liturgique ? Réunis au Concile de Trente, en 1560, les évèques avaient débattu de cette question essentielle. Soucieux de pédagogie comme de prosélythisme, les prélats souhaitent favoriser l'intelligibilité des nouvelles compositions : rendre le texte sacré plus accessible, plus clair, mieux perceptible, plus immédiat et franc.
Très vite, à la fin des 1580, le compositeurs réactivent les fondements esthétiques légués par les grecs antiques : une mise en musique du texte (recitativo / récitatif) permet par la mélodie, de souligner le sens du texte. Il s'agit bien d'une articulation musicale du verbe destinée à rendre plus explicite, le sens des textes.

Homme de synthèse plutôt que révolutionnaire, Monteverdi – élève à Crémone du conservateur Ingegneri, a le génie de réunir les pistes jusque là opposées : réconcilier la puissante architecture contrapuntique et l'articulation nouvelle du texte.

Agé de 19 ans, Claudio publie son Livre en 1587. Son dernier Livre (VIII) est édité à Venise en 1638,… à 71 ans. C'est donc une épopée musicale, un lent et progressif ajustement de l'écriture musicale au sens du texte : Monteverdi offre ainsi dans ses huit Livres de madrigaux, la quintessence de l'évolution esthétique qui se réalise pendant sa vie : ultimes éclats de l'Ars perfecta de la Renaissance tardive en son essor maniériste (fin du XVIème siècle), création de la monodie et de la basse continue, enfin essor de la langue lyrique baroque, alors que naît le genre nouveau de l'opéra (Orfeo, 1607).

Or pour réussir son premier opéra, véritable manifeste baroque et le premier du genre, le plus réussi, Orfeo créé au palais ducal de Mantoue en 1607, Monteverdi a pu perfectionner son style en maîtrisant peu à peu l'écriture madrigalesque.

Soucieux du texte et de son intelligibilité, Monteverdi veille en particulier à inféoder harmonie et mélodie à l'expression du texte, c'est à dire, les parole dopo la musica, les paroles puis la musique. La musique y est servante du verbe : audace inédite avant lui et qui prend son sens et s'incarne dans l'esthétique nouvelle qu'il appelle désormais « secunda prattica » (seconde pratique ; la première étant l'ancien Ars perfecta légué par la Renaissance).

Paul Agnew veille ici aux préceptes esthétiques défendus par Claudio lui-même : quel est le sens du texte ? Que veut-il exprimer ? C'est un travail spécifique sur le verbe, sa prononciation ; sur le poème, son architecture, « sa structure et son rythme, le contexte historique »… En s'appuyant sur les témoignages et traités de l'époque, les chanteurs des Arts Florissants multiplient tous les effets vocaux (soupirs, murmures, silence, sauts, trilles, legato ou staccato, écho inattendu…) afin d'exprimer les milles significations du poème. Hélas Monteverdi n'a pas laissé sur les éditions de notations ou d'indications précisant à l'interprète, le type d'effet choisir à tel passage du poème.
On voit bien comment s'effectue le passage de la Renaissance au Baroque, avec l'émergence de la sensibilité émotionnelle incarnée, accomplissement contraire à l'épure abstraite (approche homogène et régulière) de la musique sacrée de l'Ars perfecta ; avec Monteverdi, la musique passe des sommets célestes aux vertiges de la passion et des sentiments intérieurs, transmis par le texte. L'ars perfecta tend à l'ouverture céleste, entend approcher l'idée divine ; la scunda prattica est immergée dans le labyrinthe des sentiments et ressentiments qui attache le cœur humain aux souffrances de l'amour. Désormais les champs qu'investit la musique d'avant garde basculent, du sacré au profane, des textes liturgiques éthérés à la force et l'intensité inédites de poèmes mis en

musique. L’opéra, drame de l’intimité et dévoilement des forces psychiques peut bientôt naître (1607 : Orfeo créé au Palais ducal de mantoue).

Le cycle enregistré par Les Arts Florissants et Paul Agnew témoigne des concerts proposés depuis 2011 sur le thème de l’intégrale des madrigaux de Monteverdi. Après le volume intitulé MANTOVA, regroupant les Livres IV, V, VI, qui illustrent la maturité des recherche de Monteverdi à la Cour du Duc Vincenzo Gonzagua, voici le second opus de l’intégrale : CREMONA, c’est à dire la quintessence des Livres I,II,III.

CREMONA. Monteverdi : les Livres I,II,III.. L'année où naît Monteverdi à Crémone (Cremona), en 1567, l'Europe musicale est dominée par l'esthétique franco flamande : le contrepoint en imitation, réglé par Zarlino est triomphalement illustré par les maîtres incontestables : Lassus (depuis Munich) et surtout Palestrina. Victoria, encore jeune homme, semble suivre ce courant d'écriture dominant : le contrepoint polyphonique atteint une perfection (Ars perfecta) qui n'appelle plus aucune amélioration…
Pourtant abstraite, diluant l'articulation du verbe sacré, l'Ars perfecta va bientôt être détroné par la musqiue incarnée et dramatique de Monteverdi dont les madrigaux, de Livre et Livre, restituent un laboratoire continu, la chambre des expérimentations et des avancées révolutionnaires. Mieux entendre le texte, le commenter tout en favorisant son articulation : voilà un nouvel objectif que s'est fixé le jeune crémonais.

Paul Agnew ouvre le florilège CREMONA par un madrigal emblématique, extrait du Livre II de 1590 : **Cantai un tempo** ("j'ai chanté autrefois") [plage 1] qui reprend à son compte le madrigal de son prédécesseur Cyprien de Rore (Cantai, mentre ch'i arsi, del mio foco sur un poème de Pietro Bembo, lui-même influencé par Pétrarque) : or Rore est déjà en 1590 démodé. Pour exprimer les langueurs nostalgiques, Monteverdi utilise l'arts perfecta (imitations engendrées par de longues lignes mélismatiques) en le rendant mobile, dynamique.

Crémone, 1587 : Livre I de madrigaux

Le Livre I daté de 1587, affirme déjà le tempérament du jeune compositeur de 19 ans qui en est déjà à son 4è recueil de musique (que de la musique sacrée jusque là). **Ch'ami la vita mia ("Que tu aimes ma vie")** [2] contient aussi l'allusion à

l’aimée du moment Camilla (“Camilla, vita mia” / “Camille, ma vie”) : la référence à un être cher déjà, source de langueurs et de suspensions, érotiques et sensuelles caractérisent le geste monteverdien. **Baci soavi, e cari** (“Baisers suaves et si chers”) [3] est à l’avant garde des recherches de l’époque : le principe homophonique respecte l’intelligibilité du texte, qui par l’imitation dans l’écriture Ars perfecta tend à se diluer (Cantai un tempo) : le mot rythme naturellement la prosodie et la déclamation, en cela proche du souffle et de la parole. Les dissonnances colorent certains mots afin d’en exprimer la connotation émotive particulière souterraine.
Ainsi Monteverdi place le texte avant la musique, concept fondamental de la Secunda prattica et qui est le cœur de la nouvelle esthétique.
Pour clore son Livre I de 1587, Monteverdi aborde un texte célèbre de Guarini : **Ardo sì ma non t’amo** (“je brûle, oui, mais sans t’aimer”) [8-10] que son maître Ingengneri avait lui aussi mis en musique. Claudio innove en intégrant riposta et contrariposta du Tasse, un auteur que le compositeur rencontrera à Mantoue.

Gravità du Tasse : le Livre II (1590)

Et d'ailleurs, c'est naturellement les poèmes du Tasse qui règnent majoritairement dans le Livre II publié en 1590. Monteverdi semble lui répondre même par un souci de caractérisation nouveau, et un dramatisme sensuel, très original.
Trop douce et efféminée, l'écriture madrigalesque s'est fourvoyée, écrit Le Tasse qui réclame cette gravità expressive plus adaptée à ses vers (Cavaletta, 1584). Monteverdi exprime une conscience émotionnelle plus nuancée et subtile, plus profonde et riche dans le traitement du verbe tassien. **Non si levav' ancor** ("L'aube nouvelle encore ne s'était pas levée") [11-12], avec lequel débute le Deuxième Livre de madrigaux, comme Cantai un tempo, rend hommage à Marenzio qui avait réalisé la mise en musique sur le même texte : madrigal Non vidi mai dopo notturna pioggia (publié en 1585) : la référence hommage est explicite même dès l'ouverture avec la citation du phrasé musical de Marenzio.
De Rore, Marenzio, … Monteverdi assimile en une énergie synthétique puissante, les meilleures avancées poétiques et musicales qui l'ont précédé. Le Livre II en fait foi. C'est un laboratoire formidablement audacieux, d'une culture référentielle impressionnante et aussi orientée déjà vers l'avenir et l'accomplissement des Livres III, IV, V et VI (c'est à dire vers la maturité du séjour à Mantoue : révélé dans **le coffret cd MANTOVA déjà paru – et dédié aux meilleurs madrigaux selon Paul Agnew des Livres IV,V et VI**). VOIR notre entretien vidéo avec Paul Agnew à Venise à propos des Livres IV,V,VI de madrigaux de Monteverdi.

Dans le madrigal hommage à Rore, l'aube est précisément décrite et exprimée, à mesure que les jeunes amants se découvrent l'un à l'autre… Non si levav' ancor : le parallèle imaginé par le Tasse, entre l'éveil des âmes éprises et le

lever du soleil est superbement compris et respecté, comme commenté par le génie de Claudio (polyphonie claire et délicate). L'homophonie introduit un effet digne d'un drame qui rompt la puissance de l'évocation première : avec le soleil qui paraît, les 2 cœurs doivent se séparer. En un souffle Shakespearien, Monteverdi innove déjà, avant même le théâtre amoureux du Britannique.

Ecco mormorar l'onde ("Voici que l'onde murmure") [15], est un autre sommet musical et poétique du Livre II… Monteverdi se fait peintre atmosphériste ; la quiétude profonde et comme suspendue de cet instant d'ivresse et d'extase sensuelle, entre le désir des amants et le miracle d'une nature enchanteresse, souligne sa sensibilité introspective et émotionnelle. Pour Paul Agnew c'est un instant de grâce absolu, » la communion avec une aube printanière dont la beauté demeure immuable depuis 400 ans. »

Débuts à Mantoue : le Livre III (1592)

Le Troisième Livre de madrigaux édité en 1592, est contemporain de l'installation de Monteverdi à la Cour de Mantoue (il porte la dédicace au Duc Vincenzo Gonzagua), alors cénacle artistique parmi les plus actifs et modernistes de l'époque. A quelle date Claudio rejoint la Cour des Gonzague ? On l'ignore. Mais bientôt, un peintre de renom se fixera lui aussi à Mantoue : Pierre Paul Rubens. C'est dire le prestige de la Cour ducale dans l'Europe de la fin de la Renaissance. Après avoir abordé les méandres picturaux et puissants de la poésie du Tasse, Monteverdi dans son Livre III, rend hommage à la poétique amoureuse de Guarini dont de

larges extraits d'Il pastor fido ("Le Berger fidèle") sont très représentés. Ce recueil de poèmes est alros le plus célébré et utilisé par les compositeurs madrigalistes aux côtés de la Gerusalemme Liberata ("Jérusalem délivrée") du Tasse. La maîtrise du registre émotionnel (affectif selon Paul Agnew) gagne encore en profondeur et en justesse : le Monteverdi de la maturité paraît dans ce Livre III ; le début des années 1590 marque une avancée phénoménale du langage expressif montéverdien.

Le madrigal dernier : **Vattene pur, crudel ("Va-t'en, cruel") [19-21**] affirme par sa durée et sa construction ample et puissante : 3 madrigaux différents et successifs en expriment la progression dramatique. c'est déjà un mini opéra avant l'heure qui inspiré par la Gerusalemme Liberata du Tasse exprime très précisément la solitude blessée de la belle Armide qui ne peut empêcher des larmes amères à la vue du navire qui emporte loin d'elle le chevalier chrétien Renaud qui a ravi son coeur. Sa plainte et sa prière font place au regret : elle s'évanouit de dépit.

Paul Agnew en dévoile l'étonnante modernité qui préfigure le Livre VI : » le récit à la première personne du mouvement d'ouverture ainsi que la thématique annoncent le Lamento d'Arianna ("Lamentations d'Ariane") du Sixième Livre tandis que l'écriture chromatique, associée à l'étourdissement d'Armide, se distingue par sa science et sa maîtrise techniques inédites. Cette œuvre est une véritable prouesse sur le plan de la dramaturgie musicale, écrite alors que Monteverdi n'a que 25 ans ».

Les 3 premiers Livres de madrigaux de Monteverdi désignent l'étonnante maturité du jeune Claudio : son immense sensibilité poétique et dans l'agencement mobile, changeant des madrigaux, son esprit de synthèse opéré à Crémone et

immédiatement au début de son séjour mantouan, au début des années 1590. La personnalité du duc Vincenzo Gonzagua, exigeant beaucoup de ses poètes et madrigalistes a certainement stimulé davantage le jeune musicien alors membre du foyer artistique le plus prestigieux d'Italie.

VOIR notre clip vidéo : CREMONA, les Livres I, II, III de madrigaux de Monteverdi par Les Arts Florissants et Paul Agnew

Illustrations : Monteverdi mûr ; Paul Agnew ; Cremona, Piazza del Comune (DR)