

« J'ai décidé de faire réciter une fable en Musique »

Denis Morrier, *professeur d'Analyse au CNSMD de Paris et de Culture Musicale au CRD du Pays de Montbéliard*

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Pendant les fêtes du Carnaval de l'année 1607, un spectacle « inhabituel » est donné au Palais Ducal de Mantoue. Il représente l'histoire d'Orphée, sa descente aux Enfers pour en ramener son épouse disparue, et l'échec tragique de son entreprise. S'il célèbre, à travers son héros antique, les pouvoirs de la musique, ce divertissement de cour d'un genre inédit doit avant tout magnifier la grandeur de la maison de Mantoue. « Demain soir, son Altesse Sérénissime le Prince fera exécuter, une autre [comédie] dans une salle des appartements de Son Altesse Madame de Ferrare. Ce spectacle sera inhabituel car tous les acteurs diront leur partie en musique. On pense que ce sera un grand succès. Nul doute que ma curiosité m'incite à y assister, à moins que je n'y sois empêché par l'exiguïté de la salle¹. »

Datée du 23 février 1607, la lettre de l'Officier de Cour mantouan Carlo Magni, adressée à son frère Giovanni, nous offre l'un des plus précieux témoignages sur *L'Orfeo* qui nous soit parvenus. Grâce à elle, nous connaissons précisément la date de création de l'opéra (le 24 février) et l'identité de son véritable commanditaire : le prince Francesco Gonzaga, fils aîné du duc de Mantoue. Nous découvrons également l'endroit où l'opéra fut créé : dans les appartements privés de Margherita Gonzaga, soeur du duc Vincenzo et veuve du duc de Ferrare, Alfonso II d'Este. « L'exiguïté de la salle » désigne plus précisément l'une des *camere lunghe*, « chambres longues » et étroites, que son frère lui avait attribuées (cette partie du palais n'existe plus aujourd'hui dans son état d'époque). Enfin, ce document rend compte du caractère extraordinaire de cet événement, appréhendé dès sa création comme une expérience d'une nouveauté saisissante, absolument unique.

La singularité de l'avant-garde mantouane

En créant cet *Orfeo* fabuleux, mais aussi à travers l'ensemble de son oeuvre prodigieuse, Claudio Monteverdi marque l'Histoire de la Musique d'une empreinte aussi profonde qu'indélébile. Dès sa mort, le compositeur est désigné par son disciple Benedetto Ferrari comme « l'oracle de la musique ». De même, les musicologues modernes, à la suite de Leo Schrade, le considèrent comme le véritable « créateur de la musique moderne ». Il est né en 1567 à Crémone, en Lombardie, dans une famille bourgeoise aisée qui a engendré un autre musicien de talent : son frère cadet, Giulio Cesare. L'enfant reçoit sa première éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale. Cette institution était alors placée sous la direction de Marcantonio Ingegneri : un compositeur d'origine véronaise, connu dans toute l'Italie comme l'un des meilleurs contrapuntistes de son temps. Monteverdi publie dès l'âge de quinze ans ses premières compositions, les *Sacrae Cantiunculae*. En 1586 et 1590 paraissent ses deux premiers livres de madrigaux. Puis, vers 1591-92, sa carrière prend un tour singulier : il est alors engagé comme chanteur et violiste à la cour de Mantoue.

Son patron, le duc Vincenzo I (1562-1612) est une personnalité flamboyante : grand chef militaire, habile diplomate, et esthète raffiné, il accueille à Mantoue le poète Torquato Tasso, engage l'architecte Antonio Maria Viani, les peintres Jean Bahuet, Frans Pourbus et Pieter Paul Rubens. Il est surtout, comme son aïeule Isabelle d'Este et son père Guglielmo Gonzaga, passionné de musique. Pour ses deux chapelles, celle de la cour et celle de la basilique palatine Santa Barbara, il recrute les plus éminents apôtres de l'avant-garde musicale : Giaches de Wert, Benedetto Pallavicino, Giovanni

¹ Les extraits de correspondances cités dans ce texte ont été traduits par Elisabetta Soldini, et sont extraits de L'Avant Scène Opéra n°207, *L'Orfeo*, réalisé sous la direction de Denis Morrier.

Giacomo Gastoldi, Ludovico Viadana, ainsi que l'un des premiers virtuoses du violon, Salomone Rossi, issu de la communauté juive de sa cité.

Dans ce contexte riche et stimulant, le génie de Monteverdi s'affirme rapidement. Il consolide peu à peu sa position dans la hiérarchie des deux chapelles, accompagne le duc dans ses voyages, écrit à son intention des madrigaux, des ballets et lui dédie ses publications : au *Troisième Livre de Madrigaux* de 1592 succède un quatrième en 1602. Ces miniatures précieuses et raffinées présentent des expérimentations dissonantes et expressives de plus en plus radicales. Cette modernité « militante » a sans doute été stimulée par l'arrivée au Palazzo Ducale, à la fin de l'année 1597, de Margherita Gonzaga. La veuve d'Alfonso II avait été l'instigatrice, dans sa cour de Ferrare, du célèbre Concerto delle Donne : un ensemble musical féminin d'avant garde, animé par le compositeur Luzzasco Luzzaschi, qui s'adonnait à des expériences « secrètes » (ou du moins « réservées » au seul cadre princier) de musiques chromatiques et virtuoses.

En 1605, le *Cinquième Livre* de Monteverdi voit le jour : dans sa préface, le musicien revendique la création d'une *Seconda prattica*, livrant, en quelques sentences frappantes, un véritable manifeste en faveur de la liberté créatrice : « Voilà ce que j'ai voulu dire, parce que ces mots de Seconda Prattica n'ont jusqu'alors pas été employés par d'autres, mais aussi afin que les ingénieux puissent envisager d'autres considérations « secondes » au sujet de l'harmonie, et qu'ils puissent croire que le Compositeur moderne oeuvre sur les fondements de la vérité »².

1607 : Un contexte politique et artistique particulier

Depuis 1604, le Duc Vincenzo négociait une nouvelle alliance, de la plus haute importance stratégique : il souhaitait unir son héritier, le prince Francesco, à la fille du Duc de Savoie, Margherita. Mais les Habsbourg, l'Empereur Rodolphe II (suzerain de Vincenzo) et le roi d'Espagne Philippe III (protecteur du Milanais), ne sont pas favorables à l'union des deux duchés, craignant leur trop grande proximité avec le royaume de France. Alors que les pourparlers diplomatiques s'intensifient, les Gonzague s'engagent dans une véritable politique de propagande artistique pour célébrer la grandeur de leur illustre famille et infléchir le veto impérial.

Monteverdi se voit donc confier par le prince Francesco la composition d'un divertissement de cour, dont l'écriture du livret est confiée à Alessandro Striggio jr (1573-1630) : un fin lettré, membre de l'Accademia degli Invaghiti (il y portait le nom d'Il Ritenuto), entré au service du duc Vincenzo, dont il deviendrait bientôt le Secrétaire Particulier, puis le Grand Chancelier, avant d'être anobli.

En décidant la création d'un tel spectacle, les Gonzague avaient sans doute l'ambition d'éclipser la gloire des Médicis. En effet, à la fin du XVI^e siècle, Florence avait vu naître les premières expériences de théâtre entièrement chanté, à la manière des tragédies antiques. Le poète Ottaviano Rinuccini (1563-1621) avait ainsi conçu une *Dafné* (mise en musique par Jacopo Peri en 1597/8, aujourd'hui perdue) et une *Euridice* (avec des musiques de Peri et Caccini), représentée le 6 octobre 1600 au Palazzo Pitti, pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. La vieille rivalité des Médicis et des Gonzague (les toscans n'avaient obtenus leurs titres de noblesse qu'en 1532, alors que celui des mantouans remontait à 1433) allait désormais se cristalliser autour d'une bataille artistique, sur le prétexte de la renaissance des arts antiques du théâtre.

De janvier à avril 1607, une dizaine de lettres sont échangées entre le prince Francesco et son frère Ferdinando, qui est alors à Pise, en ambassade auprès du Grand Duc de Toscane. Cette

² Citation extraite de : Denis Morrier, Monteverdi et l'Art de la Rhétorique, Éditions de la Philharmonie de Paris, 2015. Traduction de Denis Morrier

correspondance évoque, avec moult détails passionnants, la genèse de *L'Orfeo*. Le Prince Francesco déclare ainsi, le 5 janvier, à son frère :

« J'ai décidé de faire réciter une fable en Musique pendant la période de Carnaval. Et puisque nous n'avons ici que peu de sopranos, et de médiocre qualité, je serais reconnaissant à Votre Excellence de me faire savoir si les castrats que j'ai entendus avec le plus grand plaisir lors de mon séjour en Toscane et qui sont au service du Grand Duc, se trouvent toujours auprès de vous. Il me plairait de vous en emprunter un, le meilleur aux yeux de Votre Excellence, que le Grand Duc ne refusera pas de me prêter si vous intercédez. »

Ferdinando Gonzaga a jugé que Giovan Gualberto Magli serait « le meilleur » de ces castrats toscans. Ce sopraniste était l'un des plus célèbres disciples de Giulio Caccini et l'un des premiers chanteurs à s'être familiarisé avec le stile recitativo florentin. Dans *L'Orfeo*, les rôles de Musica, de Proserpina et peut-être celui de Speranza lui sont confiés. Il est aujourd'hui acquis que le ténor virtuose Francesco Rasi devait chanter le rôle-titre. Ce « noble arétin », attaché à la cour de Mantoue depuis 1598, est également l'un des pionniers du nouveau « style récitatif » : en 1600, il avait déjà participé à la représentation florentine de *l'Euridice*. De même, il est désormais admis que le castrat soprano Girolamo Bacchini incarnait le personnage d'Eurydice.

L'art comme propagande princière

L'exiguïté des appartements de la Duchesse de Ferrare n'autorisait sans doute qu'un dispositif scénique assez modeste. Comme c'était déjà le cas pour *l'Euridice*, des toiles de fond devaient situer les trois lieux de l'action : les plaines de Thrace pour les actes I, II et V, l'entrée des enfers pour l'acte III et les enfers eux-mêmes pour l'acte IV. Dans cet écrin visuel prenait place la gestuelle des acteurs et surtout les mouvements des danseurs, présents dans chaque épisode choral. La veille de la création, le prince Francesco se félicite auprès de son frère pour l'excellence de leurs choix. Il nous révèle au passage que des programmes ont été imprimés à l'intention des spectateurs, donnant l'intégralité du texte chanté :

« Demain, la fable en musique sera représentée dans notre académie, car Gio. Gualberto (Magli) a travaillé fort bien depuis qu'il est là. Non seulement il a appris par coeur sa partie, mais il la chante avec beaucoup de grâce et d'effets : j'en suis moi-même très satisfait. Le texte de la fable a été imprimé de sorte que chaque spectateur puisse en suivre le déroulement. J'en envoie une copie à Votre Excellence. »

L'Orfeo fut ainsi créé devant la famille ducal et les membres, exclusivement masculins, de l'Accademia degli Invaghiti : un de ces cénacles d'érudits qui s'étaient multipliés dans l'Italie du XVI^e siècle et où les débats théoriques faisaient souvent rage. Deux autres représentations sont organisées au mois de mars, pendant que le Duc de Savoie, Carlo Emmanuele, est en visite officielle à Mantoue. La première d'entre elles, le 1^{er} mars, est ouverte aux dames de la cité, comme nous l'apprend le prince Francesco :

« La fable a été représentée pour le plus grand plaisir de chacun des spectateurs, si bien que Monseigneur le Duc, qui y assistait comme il a assisté à plusieurs répétitions, a ordonné qu'on la représente de nouveau. Il en sera fait ainsi aujourd'hui en la présence de toutes les dames de cette ville. Pour cette raison, Gio. Gualberto (Magli) prolonge son séjour ici : il a très bien interprété sa partie et a réjoui par sa manière de chanter tous les spectateurs, spécialement Madame [Margherita Gonzaga]. »

L'action de propagande politique des Gonzague se prolonge encore avec les deux impressions successives de la partition, en 1609 et 1615. Fait remarquable, ces deux éditions proposent, dans l'acte

V, une conclusion qui n'a rien de commun avec celle du livret original (qui avait pourtant été gravé pour que le public puisse « le lire pendant [que la fable] est chantée »). Dans le livret imprimé, les représentations de 1607 s'achevaient par une longue Bacchanale (*Evohe Padre lieo*) où, conformément à la légende grecque, Orphée était lacéré par les Bacchantes thraces pour avoir refusé l'amour des femmes. En revanche, les deux partitions de 1609 et 1615 se détournent de la tradition mythique, et proposent une nouvelle apothéose d'Orphée : Apollon conduit son fils jusqu'au ciel, où il contempera « l'image » de son épouse à travers les étoiles, tandis que sa lyre devient une constellation. La musique originale de la scène finale de 1607 semble donc perdue à jamais. Quant aux raisons de cette transformation radicale, elles demeurent soumises à conjectures : pour offrir une conclusion plus conforme à une lecture chrétienne du mythe ? Pour parachever la construction symétrique de la fable, entre la descente de la Musica sur terre, dans le prologue, et l'ascension finale d'Apollon et Orphée ? Pour offrir un happy end faisant écho aux noces finalement célébrées de Francesco Gonzaga avec la princesse savoyarde ? Le mystère demeure entier. Quoiqu'il en soit, ces deux partitions imprimées, exceptionnellement soignées et détaillées pour leur époque, révèlent à quel point Monteverdi et Striggio ont voulu léguer à la postérité plus qu'un testament : un véritable modèle ! La précision de la notation, l'abondance de didascalies et d'indications d'orchestration (toutes notées au passé) rendent compte des fastes déployés en 1607. Aujourd'hui encore, elles frappent les imaginations avec force. Grâce à elles, le Duc et le Prince de Mantoue sont pleinement parvenus à leur fins : la postérité admirerait à tout jamais la splendeur et l'audace artistique de la cour des Gonzague.

Un chef d'œuvre humaniste

Si *L'Orfeo* est à juste titre considéré comme le chef d'œuvre fondateur du théâtre lyrique occidental, il est avant tout l'héritier d'une tradition et d'une époque : celles de l'humanisme.

En dénommant son poème *favola in musica* (« fable en musique »), Alessandro Striggio rend un hommage manifeste à la cité de Mantoue, laquelle avait vu naître, en 1480, la première tragédie moderne en langue vulgaire : la *Fabula d'Orfeo* d'Angelo Poliziano. Striggio convoque également les figures tutélaires de Pétrarque, souvent paraphrasé, et de Dante, textuellement cité : les impressionnants avertissements de Speranza (« *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* »), à l'acte III, sont directement tirés de *L'Inferno*, tout comme la structure en tercets des stances d'Orphée.

Le poème de Striggio est empli de références au néoplatonisme de l'Académie Florentine, fondée par Marsile Ficin à la fin du XV^e siècle. Ainsi, la première intervention d'Orphée, *Rosa del Ciel* est un hymne au soleil, inspiré des chants orphiques de Ficin. De plus, à l'instar la *Fabula* de Poliziano (qui était lui-même un disciple de Ficin), *L'Orfeo* propose une relecture néo-platonicienne du mythe orphique. Pour Ficin, Poliziano et Striggio, le chanteur thrace et la figure du Christ se confondent : à la fois homme et fils d'un Dieu, venu parmi les bergers (Incarnation), Orphée descend par amour aux Enfers (Passion). Il en revient (Résurrection) pour monter ensuite au ciel avec son père (Ascension).

L'Orfeo est rigoureusement construit d'après les préceptes d'un des ouvrages antiques les plus étudiés par les humanistes de la Renaissance : la *Poétique* d'Aristote (384-322 av J.C.).

« Voici les parties distinctes en quoi la tragédie se divise lorsqu'on la considère dans son étendue : le prologue, les épisodes, l'exode (sortie), le chant du chœur qui se divise à son tour en parodos (chant d'entrée) et stasimon (chant sur place) ; ces parties sont communes à toutes les tragédies, mais les chants venant de la scène et les kommoi sont propres à certaines d'entre elles. (...) Le kommos est un chant de lamentation commun au chœur et aux acteurs sur scène. »³

³ Aristote, *Poétique*, chapitre 12 : traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

L'Orfeo est construit symétriquement en un prologue de cinq strophes, suivi de cinq actes (les episodoi, selon la terminologie aristotélicienne). Les interventions du chœur structurent toute la tragédie : au premier acte, le premier berger intervient, tel un coryphée, immédiatement suivi par l'entrée du chœur (*Vieni Imeneo*) chantant le parodos. Chaque acte s'achève par une conclusion chorale (stasimon). Au deuxième acte, la déploration *Ahi caso acerbo*, lancée par la Messagère, reprise et développée par le chœur des bergers, forme un kommos conforme au modèle classique. Les deux « morts d'Eurydice », à l'acte II et à l'acte IV, constituent deux péripéties : ce ressort dramatique essentiel à la tragédie et qu'Aristote définit comme le retournement de l'action en sens contraire ; et cela, selon la vraisemblance et la nécessité. Elles encadrent l'apogée central de la fable, l'acte III, au centre duquel les stances d'Orphée tiennent lieu d'axe de symétrie : l'aria *Possente Spirto*. Avec une virtuosité extraordinaire et le soutien d'éblouissantes parties instrumentales, Orphée doit alors faire la démonstration de pouvoirs de la musique, dont la triple nature est rappelée. En effet, conformément aux enseignements de Pythagore et de Boèce, la musique était, pour les musiciens du Moyen Âge et de la Renaissance, à la fois d'essence cosmologique (la *Musica mundana*, célébrant la perfection de « l'harmonie des sphères »), humaine (la *Musica humana*, faisant « se mouvoir les affects et les passions ») et instrumentale (la *Musica instrumentalis* : manifestation audible et imparfaite des deux autres musiques).

Une partition visionnaire

Si l'architecture monumentale du livret paraît aujourd'hui manifeste, c'est grâce à l'action particulière du compositeur. Monteverdi a souligné sa construction et amplifié les symétries du poème par le truchement des formes musicales, la disposition des récits, des arie et canzonette, des chœurs, l'organisation des pôles modaux, les retours des sinfonie et des ritornelli.

La partition de *L'Orfeo* revêt surtout un langage d'une richesse inouïe, dont la modernité naît de l'alliance de toutes les traditions et innovations de son époque. Monteverdi mêle le langage polyphonique ancien (ce qu'il dénomme sa *prima prattica*) et les techniques les plus modernes (la *seconda prattica*), comme la monodie accompagnée, les nouvelles formes instrumentales et les divers modes de chants ornés.

Pour la première fois dans son oeuvre, Monteverdi recourt au *stile recitativo* des monodistes florentins (Peri et Caccini), qu'il porte d'emblée à son point de perfection. Ce style vocal révolutionnaire remet en cause toute la plastique lyrique de la Renaissance. Les canons traditionnels de la beauté mélodique sont sacrifiés au profit de la vraisemblance dramatique et oratoire. Monteverdi soumet ainsi le chant aux exigences de la déclamation. Il use avec une extrême liberté des notes répétées et des plus diverses divisions rythmiques, afin d'illustrer au mieux le calme (débit lent) ou l'exaltation (débit rapide).

L'écriture vocale de Monteverdi fait apparaître une abondance inédite de formules mélodiques (intervalles caractéristiques, chromatismes), harmoniques (dissonances) ou rythmiques venant illustrer une idée ou souligner un mot : ces figures de rhétorique musicale, véritable clef de l'expression des passions en musique, confèrent à ses compositions une densité émotionnelle aujourd'hui encore inaltérée.

De plus, pour accompagner le *stile recitativo*, mais aussi dans certaines polyphonies vocales et instrumentales de *L'Orfeo*, Monteverdi recourt au *basso continuo* : un procédé d'écriture moderne, qu'il avait employé pour la première fois dans son *Cinquième Livre* (1605) ; une sorte de « sténographie musicale » où, de la seule partie de basse, parfois surmontée de rares chiffrages, on peut déduire un accompagnement improvisé sur un instrument polyphonique, tel de le clavecin, la harpe ou le chitarone.

Enfin, *L'Orfeo* se distingue, parmi toutes les compositions de son époque, par l'importance exceptionnelle accordée aux instruments. Dans ses deux éditions de 1609 et 1615, Monteverdi dresse une « table des instruments » à la profusion impressionnante. Elle requiert dix *viola da braccio* (soit deux instruments par pupitres de cordes), deux clavecins, deux contrebasses de violes, une harpe double, deux « petits violons à la française », deux chitarrones, deux « orgues de bois » (à tuyaux), trois violes de gambes, quatre trombones et un orgue « régale » (à anches), deux cornets à bouquin, une petite flûte à bec et quatre trompettes. Toutefois au fil de la partition, on découvre que des instruments supplémentaires s'avèrent encore nécessaires !

Les somptueux spectacles florentins de la Renaissance (comme les fameux intermèdes de la *Pellegrina* de 1589) faisaient déjà entendre des ensembles étoffés et colorés. Ils ont également introduit une typologie durable des instruments : les flûtes sont associées aux bergers, les cornets et les saqueboutes aux enfers, les cordes pincées à l'harmonie des sphères, etc. Dans son *Orfeo*, Monteverdi affine considérablement cet usage « signifiant » des instruments : les variations de coloris sont incessantes et, pour la première fois, elles servent l'expression changeante du texte.

La « juste prière » de Monteverdi

Plus d'un an après la création de *L'Orfeo*, le 24 mai 1608, le mariage tant attendu de Francesco Gonzaga et Margherita di Savoia est finalement célébré. Il donne lieu, pendant près d'un mois, à de somptueuses festivités. Monteverdi compose pour l'occasion trois nouveaux divertissements : la tragédie *d'Arianna* (créée le 28 mai), un prologue pour une comédie de Guarini, *l'Idropica* (le 2 juin) et le *Ballo delle Ingrate* (le 4 juin). À cette occasion, d'autres compositeurs sont invités, parmi lesquels Marco da Gagliano, qui produit, au grand dam de Monteverdi, une favola concurrente : *La Dafné*. Ces fêtes sont cependant auréolées de deuil. Claudia, la femme de Monteverdi, qui était tombée gravement malade pendant les répétitions de *L'Orfeo*, meurt finalement à Crémone le 10 septembre 1607. Pendant l'agonie de son épouse, le compositeur immortalisait le désespoir d'Orphée à l'annonce de la disparition d'Eurydice. Après son décès, en 1608, il laisse à la postérité la poignante lamentation d'Ariane, abandonnée par l'homme qu'elle aime. Le 9 décembre 1616, Monteverdi livre, dans une lettre à son fidèle collaborateur Alessandro Striggio, une clef de compréhension éminemment intime pour son *Orfeo* et son *Arianna* : « *L'Arianna* m'inspire une juste plainte, et *L'Orfeo* une juste prière »