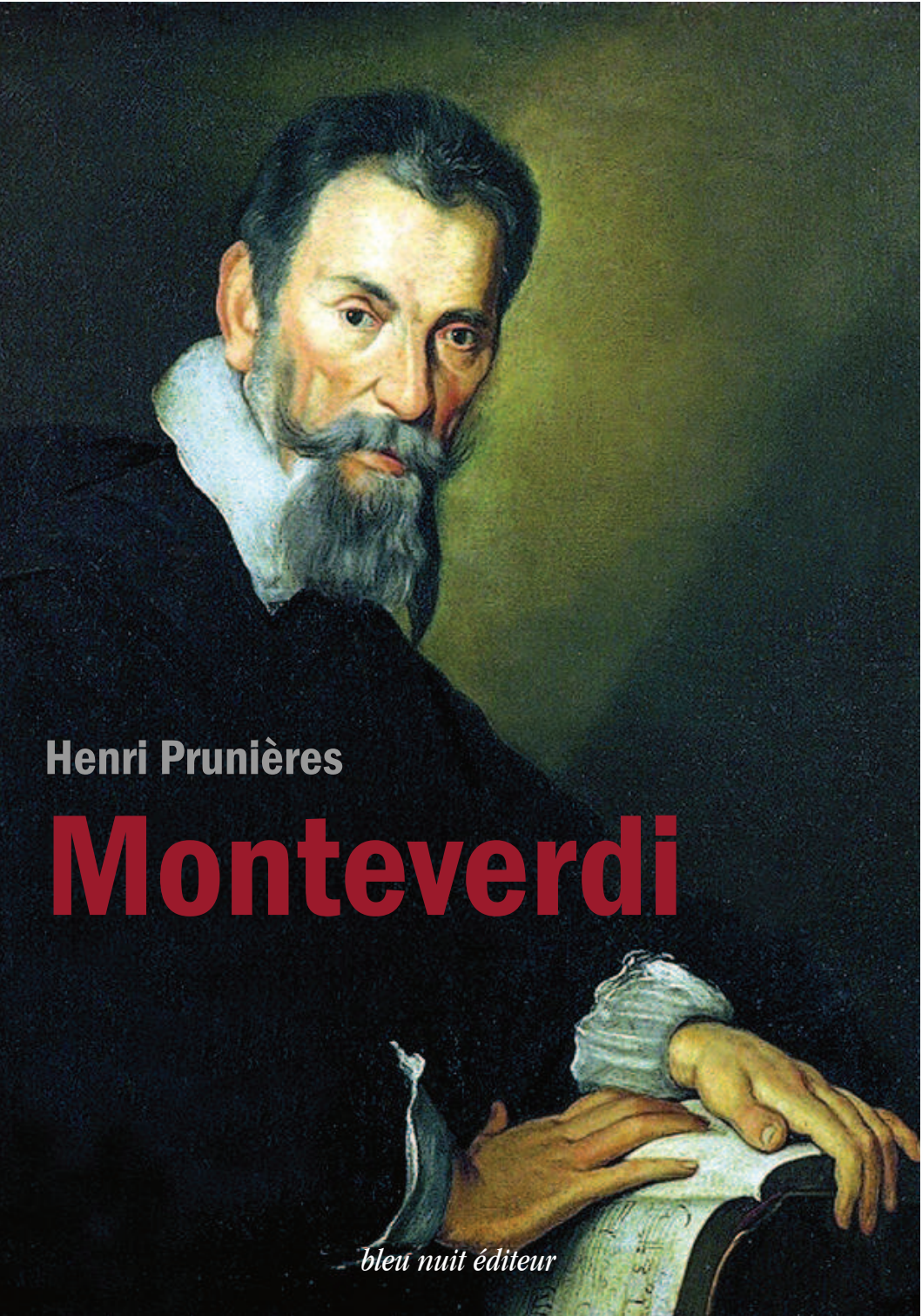


Henri Prunières

Monteverdi

bleu nuit éditeur

Découvrez aussi la biographie illustrée
avec des exemples musicaux par Denis Morrier,
disponible en livre et en PDF :

Première publication : 1931

en couverture : Portrait de Claudio Monteverdi par Bernardo Strozzi, 1640.
Révision du texte et graphisme : Jean-Philippe BIOJOUT

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit – photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre – sans le consentement des auteurs, de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de Copie est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

ISBN 978-2-35884-057-6
© bleu nuit éditeur 2017
www.bne.fr

Henri PRUNIÈRES

MONTEVERDI

bleu nuit éditeur

Avant-propos

Ce texte est la réédition corrigée du texte original de Henri Prunières paru en 1931 dans la collection "Les musiciens célèbres" chez Henri Laurens, éditeur.

Cette biographie critique, qui accuse parfois un peu son âge, eut cependant l'avantage de proposer une biographie en français en une période où il n'existait quasiment pas d'ouvrage dans notre langue, et qui reste encore aujourd'hui une référence pour beaucoup d'amateur de cette période musicale.

Son intérêt nous a donc paru digne de cette réédition en livre numérique, à l'occasion du 450ème anniversaire de la naissance de Claudio monteverdi.

Cet ouvrage est également
disponible en version ebook.

Avertissement

Monteverdi est l'un des très rares musiciens du XVIIe siècle dont la vie soit assez bien connue. Sa correspondance, en majeur partie publiée par Davari dès 1885, nous fournit une foule de renseignements précieux sur son caractère, ses idées, ses habitudes. Les fouilles d'Archives de Davari, Bertolotti, Ademollo, Vogel, Picenardi, Solerti nous ont livré assez de faits et de dates pour que puissions retracer à grands traits son existence.C'est à quoi nous nous sommes efforcés en utilisant ça et là des documents inédits tirés par nous des Archives de Mantoue, Venise et Modène.

La nécessité de condenser en moins de 200 pages ce que nous avions à dire de la vie et surtout des œuvres de Monteverdi, nous a obligés à sacrifier maints détails pittoresques, maintes références historiques ou bibliographiques. Préparant sur Monteverdi un ouvrage en langue anglaise de dimensions plus considérables en lequel l'appareil de l'érudition pourra se déployer sans contrainte, nous avons renoncé à multiplier les notes, assurés que le lecteur qui suit nos travaux sur l'Opéra et la Musique du XVIIe siècle voudrait bien nous accorder crédit.

Nous avons tenté en ce petit volume de donner une idée du génie multiforme et complexe de Monteverdi. Cet artiste n'a cessé de se transformer avec les années, toujours épris de nouveauté, toujours jeune jusqu'en sa vieillesse et attentif aux inventions des autres, sans jamais rien perdre de son originalité foncière.

Pour la première fois, croyons-nous, on trouvera ici sommairement étudiée l'œuvre de Monteverdi dans son ensemble et son extraordinaire diversité : Madrigaux, Opéras, Messes et Motets, Cantates dramatiques, Ballets, Airs et Chansons.

Nous avons replacé Monteverdi dans son milieu parmi les musiciens qui furent ses maîtres, ses émules, ses rivaux, ses disciples, afin

de nous faire une idée aussi exacte que possible de son rôle.

On ne saurait exagérer l'importance de Monteverdi. Le sol de l'Italie si fécond en musiciens n'a rien produit de plus grand ni de plus fort. Il Faudrait pour trouver son équivalent chercher non parmi les musiciens, mais parmi les peintres et sculpteurs de la Renaissance. Il apparaîtrait alors comme un nouveau Michel-Ange avec son imagination fougueuse, non âme héroïque et révoltée, sa foi religieuse et son incroyable faculté de souffrir...

*

* *

Nous tenons à remercier ici tous ceux qui ont bien voulu faciliter nos recherches en nous aidant de leurs conseils ou en nous procurant des copies des documents et des partitions que nous n'avions pas le temps d'étudier longuement sur place. M. le prefesseur Francesco Vatielli, bibliothécaire du *Liceo Musicale* de Bologne, M. le professeur Torelli, Directeur de *l'Archivio di Stato* à Mantoue, M. le professeur Hermann Springer, Conservateur de la Bibliothèque d'Étal à Berlin, MM. Les conservateurs des Archives de Venise, ont particulièrement droit à notre gratitude.

Henri Prunières
30 octobre 1922

Chapitre I
Les années de jeunesse, les Madrigaux (1567-1605)

Le 15 mai 1567, le médecin Baldassare Monteverdi fit baptiser son premier né, en l'église S.S. Nazaro e Celo de Crémone, sous les noms de Claudio et Zuan-Antonio. Les Monteverdi étaient nombreux à Crémone et il est hasardeux d'établir des liens entre tous ceux qui ont laissé trace de leur existence dans les archives de la ville. Il semble bien pourtant que l'enfant comptât parmi ses ascendants et sa parenté des médecins et des musiciens, ou tout au moins des faiseurs d'instruments. Crémone était déjà célèbre au XIVe siècle par ses ateliers en lesquels se façonnaient avec art toutes les espèces d'instruments à cordes, à archet et à vent. Charles IX en faisait venir des violons pour sa musique et le Duc de Mantoue y commandait en 1585 « *Certe trombette di legno* » à un artisan nommé Domenico Monteverdi.

Le père de Claudio Monteverdi exerçait la profession de médecin et jouissait d'une certaine aisance. Les lettres que nous possédons de lui nous permettent de l'évoquer sous les traits d'un honnête bourgeois, cultivé, plein de dignité et d'autorité, tout dévoué aux intérêts de sa famille et connaissant bien la valeur de l'argent.

C'est dans ce milieu de bonne bourgeoisie que Claudio fut élevé. Sans pouvoir sans doute pousser bien loin ses humanités, il dut recevoir une instruction qui lui permit d'acquérir seul, par la suite, une culture générale exceptionnelle, même en un temps où les musiciens se montraient plus lettrés qu'ils ne le sont aujourd'hui.

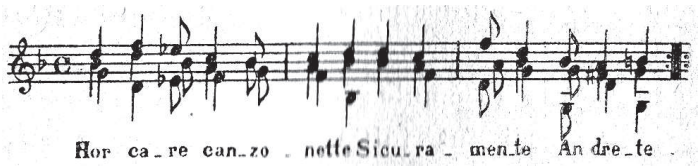
De bonne heure il s'adonna à la musique. L'un de ses frères ayant embrassé la même profession que lui, on peut penser que la musique était en honneur chez les Monteverdi, non moins que la science médicale. Son maître, celui du moins dont il se réclama longtemps et auquel

il dédia ses premières œuvres, était le Maître de chapelle de la Cathédrale, Marc Antonio Ingegneri. Claudio ne pouvait être en meilleures mains. Ingegneri était une manière d'homme de génie. On commence à lui rendre justice depuis qu'il a été reconnu l'auteur des vingt-sept répons publiés sous le nom de Palestrina, et qui sont bien loin d'être indignes de ce grand musicien, quoi qu'écrits dans un style très différent du sien. Il se rattachait à l'école de Cyprien de Rore et s'efforçait vers un idéal de simplicité, réagissant contre les complications et les jeux du contrepoint auxquels triomphaient les maîtres flamands et leurs émules italiens.

Monteverdi fut initié par lui aux subtils secrets du contrepoint, ainsi qu'au jeu des instruments. Ingegneri n'était pas moins réputé comme violiste que comme organiste. Grâce à ses leçons, le jeune homme devint rapidement un véritable virtuose sur la viole et sur l'orgue, et nous savons qu'il chantait et jouait d'un grand nombre d'instruments. Cette connaissance pratique explique le merveilleux parti qu'il sut tirer parla suite des timbres de l'orchestre.

A seize ans, Monteverdi publiait sa première œuvre, des madrigaux spirituels à quatre voix, et les faisait imprimer à Brescia avec une dédicace à un riche bourgeois de Crémone, Alessandro Fraganesco, sous la date du 31 juillet 1583. Seule la partie de basse subsiste et ne permet pas de se faire la moindre idée du talent de Monteverdi à cette époque.

Ses *Canzonette a tre voci*, qui parurent l'année suivante à Venise, nous ont été conservées. Elles se divisent en deux parties inégales, reprises chacune deux fois. La mélodie en est bien dessinée, l'allure vive et gracieuse. Celle qui termine le recueil est charmante ; en voici la première phrase :



Les vers, d'une naïveté affectée, ne sont pas sans agrément : « Maintenant, chères chansons, vous irez en paix, chantant joyeusement, toujours remerciant celui qui vous écoute et lui baisant les mains, sans parler ».

On trouvera dans ses œuvres postérieures des traces évidentes de l'influence exercée sur lui par ces charmantes compositions, remarquables par leur expression concise, leur mélodie alerte, leur rythme dansant.

En 1587, parut à Venise, chez Gardano, le premier livre de ces madrigaux à cinq voix qui allaient rendre le nom de Monteverdi célèbre en Europe.

*

* *

Le madrigal était né vers 1530, en Italie. Il résultait de l'union du motet traditionnel néerlandais avec la *frotta* italienne, mais cet enfant ressemblait fort à ses parents. Les *frottole*, d'allure populaire, écrites en contrepoint homophone et syllabique, représentaient au début du XVIe siècle la réaction des maîtres italiens contre les excès de science et de complication technique de l'école du Nord. Dans une certaine mesure, la *frottola* symbolisait la révolte de la mélodie immolée au culte du contrepoint. De fameux musiciens flamands et français, fixés dans la la Péninsule, n'avaient pas tardé à s'éprendre de ce genre rustique dans lequel excellaient les Bartolommeo Tromboncino et les Marco Carra, heureux de cette occasion d'oublier parfois les subtils jeux de plume auxquels les contraignait l'obligation de composer les cinq parties d'une même messe sur un thème donné, développé et varié à l'infini.

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. II 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.

La musique du madrigal trouve beaucoup moins sa fin en elle-même que celle des messes ou des motets ; elle tire du texte poétique sa raison d'être et en subit toutes les suggestions. 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 pur 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, et l'influence de ce genre nouveau sur les vieilles formes : motet, chanson française, messe, etc.. , se reconnaîtra à l'emploi de tels « madrigalismes » qui finiront par constituer un vaste répertoire de lieux communs d'expression musicale, dans lequel les compositeurs vont puiser sans ménagement.

Tel que les Adrien Willaert et Arcadelt l'avaient créé, le madrigal était écrit sur les modes traditionnels, mais bientôt, à la faveur des libertés particulières à ce genre et dans une intention descriptive, certains musiciens introduisirent l'usage de notes altérées qui entraînèrent des modulations inconnues jusque-là, préparant l'avènement des tonalités modernes et des cadences harmoniques. Monteverdi va jouer un rôle décisif dans cette transformation de la langue musicale.

C'est à Cyprien de Rore que Monteverdi prétendait se rattacher ; or, ce maître avait été le premier, avec Nicolò Vicentino, à faire usage

dans ses madrigaux du genre chromatique, aux environs de 1550. Ces essais avaient eu un extraordinaire retentissement. En un temps où tous les esprits étaient hantés par le souvenir de l'antiquité, c'est en prétendant restaurer l'usage des modes chromatiques et enharmoniques, dont ils trouvaient la description dans les traités des théoriciens grecs et latins récemment mis au jour, que ces novateurs justifiaient leur tentative. En face de Zarlino, défenseur de la tradition, se dressa Vicentino dont le traité : *L'Antica Musica ridotta alla moderna pratica* (1555), fut le bréviaire des musiciens d'avant-garde.

Le style chromatique, tel que le pratiquaient les Cyprien de Rore et les Ingegneri, consistait essentiellement en l'usage de notes altérées, étrangères au mode dans lequel le madrigal était composé. Elles n'entraînaient pas, à proprement parler, de modulations, et ce sera la gloire de Monteverdi d'avoir su tirer parti de l'emploi passablement incohérent de ces notes altérées pour passer franchement d'un ton à un autre.

Si timidement que Cyprien de Rore se fut hasardé dans la voie du chromatisme, ses disciples lui en étaient reconnaissants et saluaient en lui le père de la langue musicale moderne. D'autre pari, réagissant contre la complexité excessive de l'écriture polyphonique, Cyprien s'était appliqué à ne pas laisser l'idée mélodique disparaître sous l'enchevêtrement inextricable des parties. Chez lui, comme du reste chez Orlande de Lassus, une mélodie bien dessinée se dégage de la polyphonie. Elle peut être facilement isolée et chantée par une voix seule, tandis que les autres parties sont jouées sur des instruments on guise d'accompagnement. Cette préoccupation de faire entendre les paroles, était chose neuve. Adrian Willaert, héritier de la tradition des maîtres franco-flamands, ne s'en était jamais soucié et ne visait, comme eux, qu'à la « perfection de l'harmonie », suivant l'expression même de Monteverdi. Tel était encore l'idéal d'un grand nombre de musiciens, et Palestrina lui-même tenait plutôt pour le passé que pour les réformateurs. Au contraire, c'est à Cyprien de Rore que se rattachaient la plupart des compositeurs de madrigaux qui, vers le temps que parut le premier livre de Monteverdi, s'efforçaient de rendre la musique plus mélodique et plus expressive, sans abandonner pour cela les ressources de la polyphonie. Au premier rang d'entre eux brillaient Luca

Marenzio, Ingegneri, Carlo Gesualdo, prince de Venosa, Giovanni Gabrieli, Luzzasco Luzzaschi.

Monteverdi fut certainement très sensible aux audaces de langage de Don Gesualdo, mais celui-ci n'accumulait les dissonances que dans l'intention avouée de « *far stupire* », de surprendre, d'étonner. C'est le temps où l'on considéré l'extravagance (*stravaganza*) comme la plus belle qualité pour une pièce de théâtre. Comme de nos jours, se manifestait alors avec force le désir de sortir des chemins frayés, de trouver du nouveau. Il est possible que Gesualdo ait contribué à enlever à Monteverdi le faible respect dont il témoignait au début pour les règles de son art, mais il ne lui fut utile qu'en cela. On ne découvres chez Gesualdo aucun sens des tonalités modernes. Ses audaces trouvent leur fin en elles-mêmes, elles ne mènent à rien.

Luca Marenzio, au contraire, de quelque dix ans son aîné, a pu fort bien le mettre sur la voie dans laquelle il allait s'engager. Ce merveilleux musicien témoigne d'un sens déjà très moderne de la modulation harmonique. L'écriture de ses madrigaux est assez semblable à celle des premières œuvres de Monteverdi, quoique d'une forme plus précieuse, moins négligée.

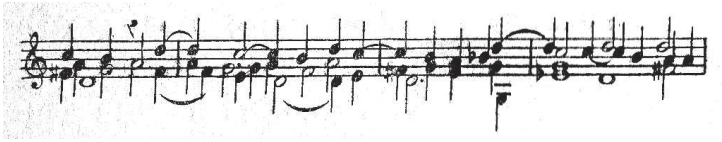
*

* *

Le premier livre des madrigaux à cinq voix est dédié à un noble de Crémone, le comte Marco Verità, qui avait protégé les débuts du jeune inconnu , comme semble l'indiquer Monteverdi lui-même dans sa préface.

Il se dégage de ce livre une exquise sensation de jeunesse et l'étude des œuvres qui le composent révèle une sûreté d'écriture et une hardiesse tout à fait extraordinaires chez un adolescent. Ces madrigaux, par leur forme concise et la présence assez fréquente d'un refrain, rappellent le style des *Canzonette*, mais l'harmonie en est beaucoup plus travaillée. Le mode chromatique y est employé plus timidement que chez Gesualdo et même que chez Luca Marienzo ; on pense plutôt à la manière d'Ingegneri. Celui-ci, toutefois, n'eut jamais eu l'audace de multiplier les dissonances comme le fait son élève. Elles résultent le

plus souvent d'un emploi très particulier de retards se superposant aux diverses voix et de leurs résolutions simultanées ou différées.



Ainsi, déjà, la technique personnelle de Monteverdi se précise avec ses mélodies, progressant par larges intervalles, ne craignant pas les bonds de neuvième et de onzième, avec son sens si moderne de la tonalité, son mépris des règles prohibant les quintes et les octaves parallèles, les fausses relations, tirant au contraire de la violation de ces préceptes des effets d'une puissance expressive extraordinaire. 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. Les trois derniers madrigaux qui se répondent : *Ardo si, ma non t'amo* ; *Ardi o gela* ; *Arsi e alsi*, auraient pu prêter à un essai de style dramatique; ce sont, au contraire, les trois morceaux les plus faibles, et Monteverdi est demeuré dans le ton lyrique jusqu'au bout.

Le deuxième livre publié l'année suivante (1590) à Venise, marque un progrès considérable sur le premier. Les 21 madrigaux qui le composent sont sensiblement plus développés et n'ont plus cette allure de chansonnettes qui caractérisait des morceaux comme *Se pur non mi consenti*, *Filli* cara ed amata, *Fu mia la pastorella*, etc. On ne trouve guère en ce genre qu'un seul morceau : *S'andasse Amor a caccia*, dont l'allure rapide et la grâce rappellent la manière de Janequin et de Lassus. Tout ce recueil est d'une étonnante variété. A côté de madrigaux conçus selon la forme traditionnelle comme *Donna nel mio ritorno*, on trouve des morceaux d'un style absolument original comme le délicieux *Non son in queste rive* avec sa modulation hardie de *do* en *mi* majeur et quintes parallèles descendantes, ou comme *Non si levana l'alba*, dont la forme fait déjà pressentir l'aria da capo avec le retour, pour finir, de la mélodie initiale sur un nouveau texte poétique.

Comme tous les madrigalistes contemporains et même comme, près de deux siècles plus lard, Bach et Rameau, Monteverdi traduit les images du texte par des dessins mélodiques appropriés. Mais ces traductions littérales ne l'empêchent nullement de rendre l'esprit et comme l'atmosphère du poème. Le plus beau madrigal du recueil, *Ecco mormorar l'onde*, est caractéristique à cet égard. Il dégage une impression pastorale d'une fraîcheur délicieuse. Le ruisseau murmure, les oiseaux gazouillent, l'air est d'une exquise transparence. Il n'y a pas là une description objective plus ou moins brutale, mais une suggestion d'état d'âme.

Ou voit, par la dédicace du second livre, que Monteverdi avait fait un voyage à Milan et y avait joué de la viole devant des amateurs. C'est d'ailleurs en qualité de joueur de viole qu'il va entrer, cette même année, au service du duc de Mantoue.

*

* *

Mantoue disputait alors à Venise, à Ferrare et à Florence, l'hégémonie artistique de L'Italie du Nord. Depuis deux siècles, poètes, peintres, musiciens, sculpteurs, architectes y affluaient de tous les coins de l'Europe, certains d'y trouver honneur et profit.

Lorsque Monteverdi entra au service des Gonzague, le Duc Vincenzo régnait depuis trois ans et s'occupait à réorganiser et augmenter sa musique. Il avait hérité de son père, le duc Guillaume, une véritable passion pour les lettres et les arts, et s'y entendait fort bien. Il était lui-même poète à ses heures et se plaisait dans la société des artistes et des savants. Il délivra le Tasse, protégea Galilée, attira auprès de lui Pourbus et Rubens, entretint la plus célèbre troupe de comédiens de l'Italie et, comme nous le verrons, contribua sans doute à éclairer Monteverdi sur sa destinée, en lui commandant d'écrire des tragédies musicales.

Vincenzo incarnait le type de ces princes de la Renaissance italienne, épris de magnificence, de fêtes, de tournois, de spectacles, de bals et ballets ; également généreux et terribles, ne balançant pas à faire poignarder un artiste qui leur aurait manqué, comblant de présents