

L'interprétation de Monteverdi
et des compositeurs contemporains.
Laurent Jouvét 18 juin 2021

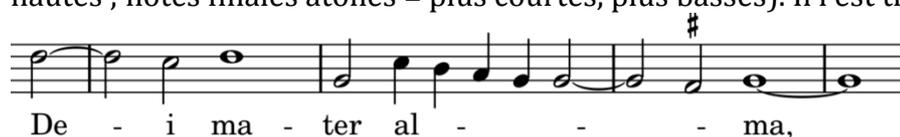
1 Quelques généralités

1.1. *Stilo antico* (prima prattica) vs *stilo moderno* (seconda prattica)

Une bascule musicale essentielle a eu lieu à l'époque de Monteverdi, le passage du « style ancien » (dont le modèle absolu était Palestrina) et le « style moderne » ou « deuxième manière », qui sera celui de Monteverdi. Celui-ci composa dans les deux styles. En général, la musique liturgique reste en style ancien (jusqu'à aujourd'hui !), et les madrigaux profanes sont de la deuxième manière. Dans ses préfaces de ses livres de madrigaux, Monteverdi a théorisé ce passage essentiel de la musique.

Le « stilo antico »

Dans le style ancien, le texte n'est en général que prétexte : la musique reflète très peu le sens des paroles. Le style ancien est conçu comme une « musique des anges », souvent très polyphonique. Le texte est surtout exprimé dans sa matière linguistique (accents toniques = notes allongées, plus hautes ; notes finales atones = plus courtes, plus basses). Il l'est très peu sous l'aspect des affects.



On trouve aussi plus de mélismes lorsque le mot est important (ici, *alma*, douce). Les passages plus « dramatiques » ne sont quasiment pas exprimés musicalement. Les mouvements mélodiques indiquent parfois le sens du texte (*ressurexit, in excelsis* etc.), mais c'est tout. Comme en chant grégorien.

La « seconda prattica »

A partir de Monteverdi, et à son époque, c'est le sens du mot qui va gouverner la ligne mélodique et l'harmonie. Dans cet extrait du madrigal du lamento d'Ariane, on voit la supplication chromatique sur « laissez-moi » et l'acceptation désespérée sur « mourir ». Les sauts de sixte descendantes étaient interdites dans la prima prattica (*stilo antico*).



Dans le passage suivant (*ed io rimango* et moi je demeure la nourriture des bêtes), on voit toutes les libertés que Monteverdi prend avec les règles habituelles : fausse relation fa-fa# entre mesure 3 et 4. Pas de résolution de la dissonance violente mesure 4 (« moi je reste seule, bouh ! »). Sur les « bêtes sauvages », *ferè*, un si bémol dramatique et le do# à la basse. Bref, la musique est au service de la dramaturgie du texte.

-pa-ra At-te-ne lie-te pom - pe su-per-be, ed i - o ri-man - go ci - bo di fe-re in
 lie - te pom - - - pe su-per-be, ed i - o ri - man - go ci - bo di fe-re in
 -pa-ra At-te-ne lie-te pom - pe su-per-be, ed i - o ri - man-go ci - bo di fe - re in

Le style moderne est très adapté à la monodie accompagnée (opéra). Il faudra s'en souvenir dans les madrigaux où malgré les 5 voix on est soit dans de l'homophonie (tout le monde a le même rythme) ou dans la polychoralité (deux ou plus rarement trois sous-chœurs discutent, mais en restant toujours clairs dans leur discours).

21
 che mi con - for - te in co-si du - ra sor - te, in co-si gran mar - ti - re?
 che mi con - for - te in co-si du - ra sor - te, in co-si gran mar - ti - re?
 che mi con - for - te in co-si du-ra sor - te, in co-si gran mar - ti - re?
 che mi con - for - te in co-si du-ra sor - te, in co-si gran mar - ti - re?
 mi con - for - te in co-si du - ra sor - te, in co-si gran mar - ti - re?

- « Che mi conforte » est une homophonie (en gros)
- « in cosi dura sorte » est une polychoralité entre l'alto (une voix) et le reste homophone
- « in cosi gran martire » est une polychoralité entre le soprano et le reste.

1.2. La dynamique du texte

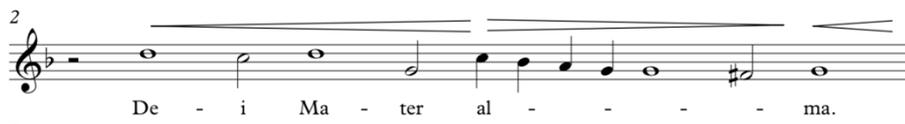
Dans les deux styles, la dynamique du texte est toujours la même : elle se colle en général à la dynamique du mot latin ou italien. En général, les Francophones ont plus de mal, parce que le français n'est pas une langue accentuée et qu'on a l'habitude d'atterrir sur la note finale, même si elle est en désinence (terminaison féminine) : « je t'aimeuh, Gertrudeuh ! » (authentique). Il y a deux manières de manifester l'accent tonique (qui est pour beaucoup dans la compréhension du texte) : la manière rythmique (la syllabe accentuée est courte et appuyée, on met l'appui sur la consonne) ou la manière mélodique (la syllabe accentuée est longue et en crescendo, on met l'intention sur la voyelle). La seconde manière est la plus utilisée en musique, et c'est logique : ce sont les voyelles que l'on chante.

La manière de faire est simple : dans le mot, on fait un crescendo jusqu'à la fin de l'accent tonique (on ne meurt pas avant la fin !) et la syllabe finale (ou les deux dernières) non accentuée est légère

(sans appui rythmique, en decrescendo, en raccourcissant de manière naturelle : le mot doit toujours avoir la même dynamique que lorsqu'il est prononcé. Il y a peu d'exceptions.



Au début, cela a l'air contre-intuitif, surtout si l'on vient de la musique romantique, qui voit la phrase comme une grande ligne :



Une grande aide, c'est de prononcer le texte sur une seule note, en cherchant la dynamique du mot : Deeee-(i) Maaaa-(ter) Aaaaa-(lma).

Selon la rapidité du texte, les mots peuvent être réunis dans un groupe nominal ou verbal et posséder ainsi à plusieurs mots la dynamique basique du mot chanté (crescendo sur l'accent important). C'est particulièrement vrai avec les articles et les pronoms, ou avec les verbes et les auxiliaires, ou avec les monosyllabes :

amica mea, laetatus sum, sed formosa, etc.

Exemple :



Lorsque cette dynamique est réalisée en polyphonie, elle devient transparente, car les voix ressortent les unes après les autres. La polyphonie de la Renaissance et du Baroque n'est jamais un long tapis sonore, c'est plutôt de la dentelle ajourée.

1.3. Le solfège n'est pas la musique

Faut-il chanter les notes comme on les solfie ? Si vous répondez « oui », je vous conseille de vous inscrire au stage suivant (tricot et jardinage).

Le problème de notre notation musicale, c'est qu'elle est très approximative et qu'elle quantifie les durées avec des proportions mathématiques (double, moitié, triple, tiers, etc.). Le rythme du langage est bien plus subtil, et non notable. Nous aurions un parallèle dans la peinture, avec la différence entre le tableau concret de la Joconde et une représentation très pixélisée sur un écran. Il faudra s'en souvenir. Voici quelques pièges :

Tenir la note finale



La convention d'écriture à l'époque de Monteverdi veut que les notes finales soient de la durée d'une grande unité, indiquant ainsi la fin d'une séquence. La dernière note, ici, vaut 2 rondes. Essayez de les tenir comme écrites et vous aurez une idée du ridicule qui consisterait à vouloir chanter *d'amoreeeeeeeeeeeeeeeee* : cela n'a aucun sens. La dynamique interne du mot est la norme ultime d'interprétation.

2 Les spécificités de la musique de Monteverdi.

L'attraction et la synchronisation rythmiques

Il faut toujours avoir en tête qu'il n'y a pas de partition de la pièce, mais qu'il n'y a que des voix séparées. Le compositeur travaillait par passages qu'il écrivait sur une ardoise (*tabula compositoria*), il recopiait les voix séparées dans des cahiers séparés et il effaçait la tabula. La tabula permettait la composition, car les voix sont composées les unes par rapport aux autres. Il est important de comprendre cela, car on voit très vite l'indépendance des différents passages dans les œuvres de Monteverdi et des autres. Les irrégularités rythmiques sont légions et il serait dangereux de vouloir toujours leur donner un sens, ou même une volonté de différenciation. Les chanteurs étaient professionnels, des gens de la noblesse qui chantaient entre eux et pratiquaient la musique intensément, et ils cherchaient la perfection de l'ensemble.

Voici un passage du lamento d'Ariane :

The image shows a musical score for three voices. The top staff is in treble clef with a soprano range, the middle in treble clef with an alto range, and the bottom in bass clef with a bass range. The lyrics are: 'vo-li, ahi cru-do! a gl'oc-chi mie-i.' The rhythm is irregular, with various note values and rests.

La voix centrale n'a pas le rythme des deux autres. Faut-il la faire comme écrite ? Si vous écoutez les ensembles qui le font comme c'est écrit, vous entendrez : *a gl'ochi-chi miei*. Il ne s'agit pas d'une véritable polyphonie, mais simplement d'une non-synchronisation évidente. Les incohérences rythmiques entre les noires pointée-croche et noire-noire ne doivent pas être prises au pied de la lettre, mais les deux formes doivent être triolisées pour avoir un débit d'élocution cohérent avec la diction.

La seconde, c'est la longueur du « i » de « miei », alors que c'est une syllabe vraiment non accentuée, elle sera plus courte qu'une blanche

Voici, écrit dans notre notation, ce que cela donnerait :

The image shows a musical score for three voices, similar to the previous one but with a different rhythmic interpretation. The lyrics are: 'a gl'oc-chi mie-i.' The rhythm is more regular, with triplets and a final note marked with a fermata and an accent (>).

En résumé, on utilise plutôt le rythme propre de la parole qui n'est pas rationnel, et que l'on ne peut quantifier. L'accent peut être plus ou moins prononcé en fonction de l'importance que l'on veut donner au mot. On remarque que c'est souvent la ligne du haut ou du bas qui a le rythme le plus

précis, ce qui veut peut-être dire que dans la pratique, c'était une de ces deux voix qui battait de la main (voir plus loin). Si vous regardez les impressions, les points sont des blocs typographiques séparés, sans doute difficiles à gérer car ils étaient minces (voir ci-dessous).

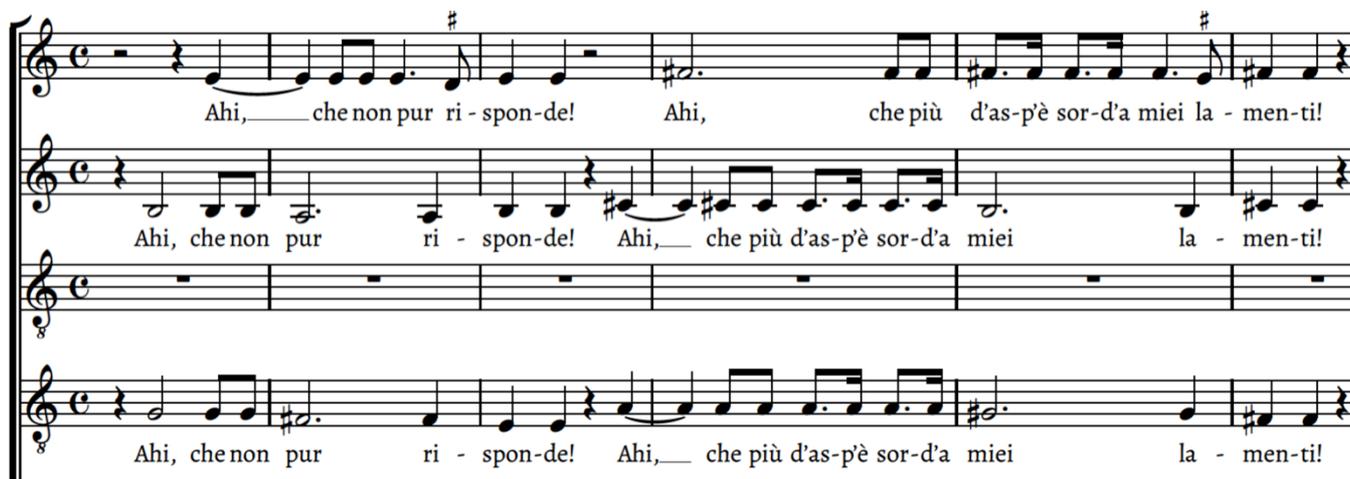
Dans le passage suivant, le point sur **indietro** indique un accent d'intention. On va rallonger un peu la note, on va lui donner un petit crescendo, mais on ne va jamais chanter le rythme tel qu'il est écrit :



l'accent sera donc donné sur le retournement (*indietro*) de ce salaud de Thésée qui a abandonné Ariane sur la plage et qui s'en va en bateau. Elle voudrait qu'il fasse *volte-face* pour revenir vers elle.

Voici un autre exemple intéressant :

« Ah ! tu ne réponds pas ! Ah ! tu es aussi sourd à mes plaintes qu'une vipère ! »



Beaucoup de choses à voir :

1 « Ahi » est une exclamation (« ha ! »), ce qui explique qu'elle se trouve le plus souvent à contretemps. Mais elle est courte, car lorsque vous vous tapez un marteau sur le doigt, vous dites AÏE ! et pas aaaaïïïeee ! L'exclamation finira avant le « temps » suivant et sera faite d'un crescendo-decrescendo très rapide.

2 le canto (= soprano) entre aussi en contretemps, mais la graphie avec la barre de mesure est trompeuse graphiquement. Dans les cahiers imprimés, pas de barre de mesure, c'est plus clair.

3 Nous avons un polychoralité à deux voix, et chaque fois qu'une voix dit quelque chose, l'autre s'efface. Elles se retrouvent à la fin de la première phrase. Mais va-t-on synchroniser les « ris- » ? Si on le fait tel que noté on entendra « che non pur ri-risponde ». On va bien entendu les synchroniser, pour deux raisons : l'époque ignorait les notes doublement pointées (jusqu'à Bach et un peu après), donc impossible de l'écrire avec une croche dans la voix du bas. D'autre part, nous l'avons déjà vu, le rythme est plus doux et le « ris- » sera plus près du triolet que de la croche.

Voici une transcription actuelle de ce que cela pourrait être (on est à la blanche) :

Ahi! che non pur ris-pon-de

Ahi! che non pur ris-pon-de

Ahi! che non pur ris-pon-de

Si vous observez la partie suivante, plusieurs choses à voir :

1 le « ahi » est sur le temps à la voix supérieure, alors qu'on est dans la reproduction de ce qui précède, un ton plus haut (intensification). C'est une erreur de copie, évidemment. Le « ahi » doit également commencer en contretemps. En regardant l'original, on voit que sans doute le silence en forme de crochet a été oublié et que du coup, pour retomber sur ses pattes, le copiste a rajouté un point après le fa#.

4. par. Hi che nō purrisponde Ahi che piu d'aspe ford'a miei laa en ti

2. Les croches pointés indiquent non pas une rythmique, mais une différence d'accentuation, ici l'idée c'est « tu es plus **sourd** à mes plaintes qu'un **serpent** ! ». L'emphase est sur « sourd » et sur « serpent », images que l'on attend pas à ce moment là. Le « che piu » sont des mots secondaires non mis en valeur et donc en croches. Il faut juste mettre plus d'emphase sur les accents soulignés par les points.

3. Vous voyez à quel point la graphie avec barre de mesure provoque des contresens musicaux : c'est la même musique que précédemment (un ton plus haut) et ça ne lui ressemble pas du tout !

Je propose donc le rythme suivant :

Ahi! che piu d'as-pe sor-da miei la-men-ti

Ahi! che piu d'as-pe sor-da miei la-men-ti

Ce genre de problème arrivent sans cesse dans cette musique, et les musiciens corrigeaient instinctivement pour se synchroniser avec les autres.

La notion de pulsation

Il n'y a pas vraiment de notion de pulsation, comme nous l'avons chez Bach ou dans la musique romantique : une pulsation régulière partagée par toutes les voix, de manière synchrone. Dans la musique de Monteverdi et de l'époque (et aussi avant), la pulsation est souvent propre à chaque voix, en fonction de l'accentuation tonique. Elle n'est pas régulière.

Ce qui est partagé par contre, c'est une certaine régularité de base de certaines notes, qui permet la synchronisation.

Dans ce qui suit, les appuis rythmiques sont propres à chaque voix et ne sont pas des pulsations régulières au sens propre. Les appuis sont sur *la-scia-te mi mo-ri-re*.

The image shows five staves of musical notation for different voices. Each staff has a line of lyrics underneath it. Yellow highlights are placed on specific notes in the music to indicate rhythmic accents. The lyrics are:

Staff 1: re, _____ las - cia - te - mi _____ mo - ri - re.

Staff 2: re, _____ las - cia - te - mi mo - ri - re.

Staff 3: las - cia - te - mi, _____ las - cia - te - mi mo - ri - re.

Staff 4: Las - cia - te - mi, las - cia - te - mi _____ mo - ri - re.

Staff 5: re, _____ Las - cia - te - mi mo - ri - re.

ici, on voit que la régularité de base qui permet la synchronisation est la blanche, mais qu'il ne s'agit pas d'une pulsation au sens propre. La troisième voix en partant du haut a par exemple une pulsation à la ronde pointée, alors que la basse est à la brève (double ronde).

Tempo della mano / tempo del'affetto

Dans l'exemple précédent, la valeur de base (ici la blanche) n'est pas une pulsation, mais l'indication de la valeur de synchronisation était battue de la main par l'un des musiciens, non pas comme un chef d'orchestre, mais comme la régularité de base sur laquelle tout le monde se synchronisait. On parle de « tempo della mano », le tempo « de la main », par opposition au « tempo del'affetto », le tempo de l'affect, plus libre, réservé la plupart du temps au soli. Dans le cas du tempo del'affetto, l'autre voix (l'accompagnement) est notée avec, pour pouvoir suivre le chanteur. Le lamento d'Ariane, par exemple, existe en deux versions : une version soliste (l'air d'Ariane, de l'opéra perdu du même nom, perdue lors du sac de Mantoue, hélas) et la version madrigal (5 voix). La version soliste est à faire au tempo del'affetto, tandis que le madrigal doit être fait au tempo della mano, même si on doit garder le caractère dramatique. Mais celui-ci ne sera pas fait à coup d'accélération et de décélération et de variations arbitraires.

Lamento d'Arianna del Signor Claudio Monteverde.



Asciatemi mo rire lasciate-

La version soliste est imprimée avec la basse, afin que les musiciens accompagnant (basse continue) voient ce que la chanteuse faisait pour se synchroniser avec elle.

Voici les parties qui sont contenues dans des petits cahiers séparés, un par voix. Il faut pouvoir s'orienter avec une battue à la blanche.

LAMENTO D'ARIANA. Prima parte 3 CANTO



Asciatemi morire Lasciatemi mo-
rire Lasciatemi morire

LAMENTO D'ARIANA. Prima parte 5 QUINTO



Asciatemi morire l
Lasciatemi morire

LAMENTO D'ARIANA. Prima parte y ALTO

Lasciatemi Lasciatemi morire e
 chi volete voi che mi confortate in così dura for-

LAMENTO D'ARIANA. Prima parte i TENORE

Lasciatemi Lasciatemi morire e
 chi volete voi che mi confortate in così dura

LAMENTO D'ARIANA. Prima parte y BASSO

Lasciatemi morire ij e
 chi volete voi che mi confortate in così

Vous remarquerez que dans cette édition (1623), il n'y a pas de barres de mesure, et donc que les altérations sont reproduites devant chaque note. La partie de soprano a reçu postérieurement des barres de mesure – je ne ferai pas de commentaire désobligeant envers les sopranos : on en a toujours besoin.

Les enchainements

Observons dans le passage suivant l'avant-dernière mesure de ce passage :

Ici, le début en mineur qui bascule en majeur mesure 4 au ténor est très douteux, sauf si on veut mettre une intention sur le fa# de la mesure 4 pour emphaser le « mio » (Oh, MON Thésée A MOI !). Dans les deux passages parallèles, on peut au moins en déduire qu'on ne chante pas fa bécarre, mi, fa#. C'est assez souvent le cas : l'altération vaut souvent pour les notes qui précèdent, surtout si ce sont des notes d'ornementation.

Après mure réflexion, on a deux possibilités : ou bien on fait tout en majeur avec le fa#, pour mettre un peu de tendresse. Ou bien on pense qu'il y a une modification d'humeur (passage désespoir – souvenir du bonheur) et alors on la fait bien sentir, mais le fa de *Teseo* est bien dièse au ténor mesure 3.

Voici les deux passages parallèles pour comparer :

62

o, vol - gi-ti, Te - seo,
Vol - gi-ti, Te - seo

8 o, vol - gi-ti Te - - - - seo,
8 o, vol - gi-ti Te - seo,

o, vol - gi-ti, Te - - - - seo,——

o Te-seo

O Te-seo mi -

o Te-seo mi - - - -

o Te-seo mi - o,

o Te-seo mi - - - -

Enchainements (2)

Observez le changement de passage dans cet extrait :

al - ta se - de tu mi ri - pon de - gl'a - - vi? Son ques-te le co-
 al - ta se - de tu mi ri - pon de - gl'a - - vi? Son ques-te le co-
 al - ta se - de tu mi ri - pon de - gl'a - - vi? Son ques-te le co-
 co - si ne'l al - ta se - de tu mi ri - pon de - gl'a - vi? Son ques-te le co - ro - ne
 al - ta se - de tu mi ri - pon de - gl'a - - vi? Son ques-te le co-

Le nouveau passage commence par « *son questo le corone* » (*sont-ce là les couronnes que tu m'avais promises ?*). Ariane est bien remontée.

1 Le « -vi » de « degli'avi » sera court et synchrone (maximum une noire).

2 Dans la polychoralité à deux voix, le ténor commence par une croche, les autres voix par une noire. Ce type de polychoralité entre une voix et toutes les autres a des racines très anciennes dans le chant populaire. On va donc homogénéiser les rythmes des deux chœurs, 1) parce qu'il s'agit d'une réponse exacte au soprano 2) parce qu'on ne pouvait pas pointer les silences à l'époque. Pour la durée de la première note, plusieurs possibilités, ne pas oublier qu'on est à la blanche et que le flux de la parole doit être naturel :

son ques-te le co-ro - ne?
 son ques-te le co-ro - ne?

L'avantage de raccourcir la noire de « son », c'est que le mot « corone » a le temps d'être prononcé avant de passer à la réponse. Sinon on ne sait pas si ce n'était pas « coronaviradelta »

Par rapport au texte, le « *queste* » (*sont-ce là ?*) est plus important que le « *le co-* » On peut donc simplement penser ainsi :

son ques-te le co-ro - ne?

L'essentiel est de ne pas chanter des valeurs solfégiques et de coller du texte dessus, mais de déclamer un texte et de mettre des notes dessus. Le déclamatoire informe le musical.

3 Mode l'emploi

Voici comment aborder le plus efficacement la musique de Monteverdi :

* Partir du texte et bien le déclamer, à l'italienne, avec les accents toniques et les syllabes non accentuées. Trouver le rythme naturel du texte. En cas de doute, allez manger dans un resto italien pour vous mettre dans l'ambiance.

* Toutes les diphtongues (et plus) doivent être pensées à partir des syllabes de base en ayant toujours le temps de bien les dessiner. « Déplier » le texte avant de le replier : « e(d) io piu non vedrovi o madre e o padre mio » -> « e i-o piu non vedrovio madreopadre mio ».

* En lisant la partition, voir les mots qui sont mis en emphase (accents plus longs, notes pointées, notes les plus hautes) et utiliser cette information pour dire le texte. Ce n'est pas la même chose de dire « **Où** est la fidélité que tu m'avais juré ? », « Où est la **fidélité** que tu m'avais juré ? » et « Où est la fidélité que tu m'avais **jurée** ? »

* Poser les notes sur le texte en gardant la dynamique du texte : le texte ne doit en aucun cas être modifié par des réflexes solfégiques. Garder le rythme de l'élocution à l'italienne.

* Bien regarder la partition pour voir où les voix doivent se synchroniser, malgré une graphie différente.

* Mettre en valeur les différents passages en les rendant transparents au niveau structure (éviter les « a gli ochi-chi miei »).

* Dire le texte, il porte lui-même son sens. Ne pas chercher à interpréter le texte, c'est une erreur fondamentale : on doit juste faire émerger ce qu'il y a, et en aucun cas coller quelque chose dessus (« pour mettre le mot *dolore* en valeur, je vais le faire piano en faisant un trémolo sur le « lo ») : la dramaturgie du texte apparaît lorsque je le dis, en jouant sur les différents accents donnés par le compositeur.

* Les trois règles d'or : clarté du texte, clarté du texte, clarté du texte.

fini dans le train Fulda-Gotha le 20 juin