

DEUX ASPECTS DU RECITAR CANTANDO EN 1600

INTRODUCTION

Pour mieux apprécier les deux oeuvres que nous allons écouter dans quelques instants, pour mieux saisir leur importance et leur véritable portée, il nous a paru utile de les situer dans leur époque.

L'Europe qui, pendant des siècles, avait modelé son esprit sur un idéal religieux et obéi à une autorité unique venait d'être ébranlée par les différents schismes du 16^e siècle et les guerres qu'ils ont provoquées.

D'autre part, la découverte et l'exploitation des ressources des Amériques avaient aussi provoqué des troubles profonds, dus au déplacement des richesses et, par conséquent, du pouvoir réel, le pouvoir économique.

Mais les troubles religieux n'ont pas atteint l'Italie et malgré la découverte de nouvelles routes commerciales maritimes, Venise reste encore toute puissante. La plupart des villes d'Italie se trouvent alors au faite de leur puissance et de leur épanouissement artistique. C'est l'époque où un esprit nouveau, celui de l'humanisme, incite les hommes à rechercher une nouvelle façon de vivre et de concevoir le monde. Les poètes italiens comme Torquato Tasso et français comme Ronsard et ses confrères de la Pléiade font entendre des accents inédits, tout empreints d'individualisme. Michel-Ange découvre la beauté du corps humain, tandis que Galilei, fils du musicien Vincenzo Galilei, un des membres actifs de la Camerata de Florence, découvre un nouveau ciel.

C'est dans ce monde en évolution et en révolution constante, dans cette atmosphère de recherches scientifiques et artistiques, parmi ces hommes assoiffés d'inédit que naît le nouveau drame musical qu'on appellera très tôt opéra.

Pour apprécier à sa juste valeur l'originalité de cette conception moderne du théâtre avec musique, nous devrions pouvoir nous identifier aux auditeurs de vers 1600. Alors, les mélodies de Cavalieri, de Peri, de Caccini nous procureraient l'émerveillement qui s'est emparé de leurs contemporains. Mais on peut se poser la question de savoir si le public qui entendait ces oeuvres pour la première fois a compris qu'il assistait à la naissance d'un nouvel " âge " de la Musique. En effet, bien que préparé, suggéré même les madrigaux de la seconde moitié du 16^e siècle, ce changement dans l'écriture musicale allait imprimer à la musique tout entière une orientation diamétralement opposée à celle qu'elle avait suivie jusqu'alors. Peut-être pourrait-on en comparer les effets à ceux de la mise en oeuvre, au 20^e siècle, de l'atonalité avec toutes ses conséquences : système sériel, musique électronique,...

Jusqu'à la fin du 16^e siècle, on concevait la musique comme une superposition de lignes mélodiques savamment agencées. Cette polyphonie recherchée constituait une magnifique toile de fond pour le culte catholique. Dans le domaine profane, elle correspondait parfaitement à une vie mondaine qui requérait la participation active de chacun à la musique. Malheureusement, ce système d'écriture à base de style imitatif rendait la compréhension des paroles malaisée, quelque soin que les humanistes

aient pris de la juste accentuation du texte. Aussi voit-on diverses tentatives se faire jour pour restituer au poète le droit d'être entendu. En France, c'est la chanson mesurée à l'antique où Claude Le Jeune et Jacques Mauduit mettent en valeur les vers des poètes de la Pléiade. En Italie, les madrigaux de Luca Marenzio, de Gesualdo, de Monteverdi sont imprégnés du souci de traduire musicalement les mots significatifs du poème.

C'est dans ce courant général que se situe l'action des membres de la Camerata de Florence. Dans leur désir de retour aux modèles de l'Antiquité, leur volonté de magnifier l'Homme dans ses luttes, ses passions, ses douleurs, ils cherchent une nouvelle technique d'expression artistique et rêvent de "ressusciter" le théâtre antique.

Comme Christophe Colomb, cherchant une nouvelle voie vers les Indes, avait découvert un monde totalement inconnu, les philosophes, les poètes, les dilettantes, les musiciens groupés autour du comte Bardi di Vergno vers 1575 à Florence, en voulant reconstituer le drame antique et la musique monodique des anciens, créent un spectacle musical inédit, l'opera in musica, basé sur un nouveau type d'écriture : la monodie accompagnée par les accords d'une basse continue.

Ce nouveau type d'écriture, "verticale", implique :

- la notion d'harmonie, avec ses notes attractives, ses tensions entre accords consonants et accords dissonants, les mouvements obligés de certaines notes dans les cadences.
- le progrès de la notion de tonalité. En peu de temps, les tonalités majeures et mineures se substituent aux anciens modes d'église.

Trois grands noms sont à l'origine des recherches : Giulio Romano Caccini, Emilio de' Cavalieri et Jacopo Peri. Le sujet que Madame Dedoyard nous propose met en présence Caccini et Cavalieri, tous deux d'origine romaine, mais dont l'action se situe principalement à Florence, où ils sont arrivés successivement.

Giulio Caccini est né vers 1550 à Tivoli, près de Rome. Elève de Scipione della Palla, il entre vers 1564 à la cour du grand duc de Toscane, à Florence, comme chanteur et luthiste. C'est à partir de là que son nom - comme celui de Peri - est associé à la naissance de l'opéra. Ils se disputeront d'ailleurs la priorité de l'emploi, voire de l'invention du recitar cantando. Virtuose du chant, Caccini était aussi un excellent pédagogue. Il avait initié à l'art nouveau sa seconde femme, Lucia, et ses deux filles, Francesca et Settina, qui recueillirent des applaudissements unanimes.

Né à Rome, également vers 1550, Emilio de' Cavalieri appartient à une famille noble. Il se consacrera à la musique par goût, non par nécessité. Vers 1580, il est responsable de l'organisation des manifestations musicales de l'Oratorio del Crocifisso in San Marcello, à Rome. En 1588, le cardinal Ferdinand Ier de Médicis le nomme surintendant de la cour de Toscane à Florence pour toutes les manifestations artistiques : fêtes, costumes, théâtre et musique. L'année suivante, Cavalieri a l'occasion de déployer ses talents d'organisateur de spectacles et même de participer à la composition des

intermèdes représentés lors des fêtes données lors du mariage de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine.

Dès 1590, Cavalieri participe à l'activité de la Camerata du comte Bardi en écrivant, dans le style du recitar cantando, la musique de l'intermède des bergers de l'Aminta, de Torquato Tasso, puis celle - aujourd'hui disparue - des pastorales Il Satiro (et La Disperazione di Fileno (1590), Il Gioco della Cieca (1595) de la poétesse Laura Guidiccioni, et du Dialogo di Guinone e Minerva, de Guarini (représenté à Florence le 5.X.1600).

C'est à Rome, en 1600, que l'on exécute sa célèbre Rappresentazione di Anima e di Corpo, texte de P. Agostino Manni, musique de Cavalieri avec la collaboration de Doriso Isorelli. Après un bref séjour à Florence en octobre 1600, Cavalieri revient à Rome où il meurt le 11 mars 1602.

C'est à Cavalieri que Peri attribue la merveilleuse invention de la nouvelle manière de chanter sur la scène. En fait, Cavalieri, Peri et Caccini usent des mêmes principes de composition et, à première vue, leur art ne présente guère de différences. Néanmoins, l'esprit qui règne dans leurs oeuvres n'est pas le même. Pourrait-on dire, en schématisant, que dans l'expression recitar cantando, Cavalieri, humaniste et compositeur incline plutôt vers le recitar tandis que Caccini, chanteur de métier, tend vers le cantando? C'est le problème que Madame Dedoyard et les interprètes qu'elle a réunis - Mesdames Cuypers, Li Hei Huang, Cécile Leleux, Messieurs Pirie, Byrd et Birmingham - vont essayer de tirer au clair.

Carolus DEWULF

DEUX ASPECTS DU RECITAR CANTANDO EN 1600

Giulio Caccini : Euridice

Emilio del Cavaliere : La Rappresentazione di Anima e di Corpo.

Le titre de cette communication porte non sur le recitar cantando dans son ensemble, mais sur deux aspects de ce style chez deux compositeurs représentatifs de la nouvelle manière de composer la musique vocale. Tous deux Romains, ils ont été attirés à Florence, ville où s'épanouissaient tous les arts avec la plus grande magnificence. Tous deux joueront un rôle important dans l'élaboration du recitar cantando.

Je voudrais vous exposer les problèmes que j'ai dû résoudre pour mener à bien l'audition des fragments inscrits au programme.

Les deux oeuvres ont été imprimées en 1600. Les deux compositeurs ont faits antérieurement d'autres expériences : Cavalieri, avec La Disperazione di Fileno, Caccini avec L'Egloga del Sanazzo et les Nuove Musiche qui seront publiées en 1601.

Pour définir ce recitar cantando ou stile nuovo ou istile di Firenze, je reprendrai la définition qu'en donne Caccini dans ses Nuove Musiche : " C'est cette manière tant louée par Platon et par d'autres philosophes qui affirment que la musique n'est autre que les paroles et le rythme, et le son pour finit et non le contraire ".

Les deux compositeurs ont laissé des "avertissements" très précis concernant l'exécution de leurs oeuvres. Cavalieri les a confiés à son éditeur; Caccini nous les livre dans ses préfaces. D'emblée, ils font apparaître les tempéraments des deux compositeurs.

Caccini veut recréer la tragédie antique, mais il s'occupe exclusivement de la musique, plus particulièrement de l'art du chant et de l'exécution de la basse continue, sans mentionner de différenciation instrumentale.

Cavalieri aborde tous les problèmes qui se posent lors d'une représentation théâtrale : le costume, les déplacements, l'organisation scénique, les problèmes musicaux. Notons que Marco da Gagliano (Florence v. 1575-1642) fait de même dans sa Dafne, représentée avec le plus grand succès à la cour de Florence en janvier 1608.

De ceci, nous pouvons dégager que Cavalieri se veut un homme de théâtre alors que Caccini est tout entier dans le drame. Il est vrai que Caccini est chanteur et connaît le métier de scène et peut-être n'a-t-il pas jugé bon d'entrer dans ces détails, tandis que Cavalieri est responsable de l'organisation générale du spectacle.

Voilà à présent comment chacun s'exprime au niveau musical.

Tous deux veulent l'expression du chant et la bonne expression des paroles, la compréhension du texte.

Tous deux rejettent l'ancienne manière des "passages" (efflorescences vocales) qui relèvent plus des instruments à cordes et à vent que de la voix; de plus, ils étaient employés sans discernement dans le texte, ce qui lacérait la poésie).

Caccini :
emploie la nouvelle manière
des passages et la
sprezzatura

Cavalieri :
rejette les passages
Les sprezzatura points d'orgue
découpent le texte d'une ma-
nière très personnelle.

Dans la réalisation de la basse continue, la règle est pratiquement la même chez les deux compositeurs, mais

Chez Caccini, la réalisation du mezzo se fait selon l'art de celui qui joue. Il s'agit naturellement de la basse continue.

Cavalieri s'adresse à des instruments variés qui doivent seconder le chanteur. "Qu'ils jouent plein, dit-il, et sans diminutions".

Cavalieri place les voix et les instruments entièrement au service des paroles.

En quoi consiste cet art du chant de Caccini qu'il décrira dans sa préface des "Nuove Musiche" publiées à Florence un an après l'Euridice, rééditées à Venise en 1607?

Par cet art du chant - non explicitement noté dans la partition - Caccini veut :

- 1° procurer l'imitation des traits d'esprit par les paroles
- 2° la grâce dans l'expression
- 3° que l'on pose les accords de l'accompagnement sur les syllabes longues et qu'on évite de les poser sur les brèves.
- 4° les "passages" étant contraire à l'expression, on doit seulement les utiliser pour obtenir une certaine titillation de l'oreille. Ils se posent sur les syllabes longues (non sur les brèves) et dans les cadences finales.

Pour Caccini, l'expression sera rendue par trois moyens :

1° par les esclamations, qui sent de trois espèces : la languida, la spiritosa - toutes deux réunies dans l'exemple suivant - et la affettuosa, qui se place sur une semi-brève :

A musical score for a vocal line. The lyrics are "Cor mio deh non lan. qui re". Above the staff, there are expressive markings: a long horizontal line with a right-pointing arrow above it, a double-headed arrow, and a right-pointing arrow. The word "lan." is written in a smaller font. The word "qui" is written below the staff. The word "re" is written below the staff with a sharp sign (#) underneath it. The score is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature.

Ces "esclamations" s'emploieront selon l'expression à mettre dans le texte. Par exemple, il serait de très mauvais goût d'employer la languida dans les "canzonette a ballo" (chansons à danser)

2° par les inégalités, qui donnent grâce et noblesse. Ces inégalités affectent les croches et les doubles-croches.

A musical score showing an example of inequality. The top staff has a sequence of eighth notes with a right-pointing arrow above them, indicating a change in rhythm. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

A musical score showing an example of inequality. The top staff has a sequence of sixteenth notes with a right-pointing arrow above them, indicating a change in rhythm. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

A musical score showing an example of inequality. The top staff has a sequence of eighth notes with a right-pointing arrow above them, indicating a change in rhythm. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

A musical score showing an example of inequality. The top staff has a sequence of sixteenth notes with a right-pointing arrow above them, indicating a change in rhythm. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

3° par la sprezzatura. "La noble manière est celle qui ne se soumet pas à la norme. Car je fais souvent la valeur des notes deux fois moindre selon les traits d'esprit des paroles" (Caccini) Exemple: "Qui mi t'ha tolto".

Comparons à présent les ornements employés par les deux compositeurs.

Cavaliere emploie quatre ornements insérés dans le texte musical et signalés par les lettres suivantes :

g = groppolo m = monachina t = trillo z = zimbelo

Monachina et zimbelo sont propres à Cavaliere :

Groppolo ou gruppo et trillo sont employés par les deux compositeurs :

chez Cavaliere

groppolo - valeur c

A musical score showing the groppolo ornament by Cavaliere. The top staff has a sequence of notes with a 'g' above them, indicating the ornament. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

chez Caccini

gruppo (progressif) - valeur c

A musical score showing the gruppo ornament by Caccini. The top staff has a sequence of notes with a 'g' above them, indicating the ornament. The bottom staff shows the corresponding accompaniment.

Trillo - valeur ♩ - Cavalieri

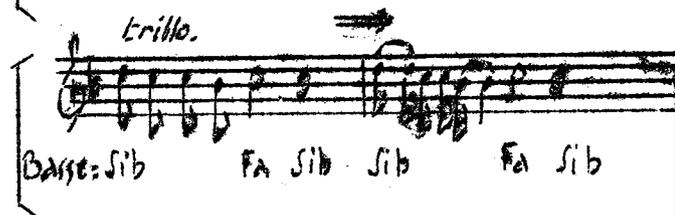


Ce trillo correspond au tremolo des oeuvres d'orgue décrit par Diruta dans "Il Transilvano Dialogo"

Trillo (de Caccini) : valeur
2 espèces :
a) progressif



b) avec inégalités



Il est incontestable que l'ornementation de Caccini relève d'un art plus expressif et plus nuancé que celui de Cavalieri. Remarquons que seuls les ornements décrits par Caccini seront utilisés par après.

Les problèmes d'exécution.

Il est plus simple, grâce aux indications précises qui sont à notre disposition, de commencer par étudier l'"Euridice" de Caccini. Nous utiliserons le fac-simile de l'édition Marescotti à Florence, en 1600 (Edition Forni, Bologne)

A la lecture de ce texte, on est saisi par la beauté plastique des phrases dans lesquelles la musique suit parfaitement les inflexions du texte parlé. La mélodie est souple, naturelle et elle se déroule logiquement. Les valeurs longues se situent aux cadences, les repos selon la coupe du vers.

Les passages ne sont pas tous laissés à l'improvisation du chanteur? Caccini en a écrit également, mais ce sont alors plutôt de longues vocalises qui s'insèrent dans le texte avant la cadence finale. Elles ne sont pas employées dans les moments pathétiques du drame. C'est ainsi que nous n'en trouverons pas d'exemple dans le fragment choisi reproduit ci-après.

Le premier problème qui s'est posé était l'ornementation des valeurs longues et surtout leur réalisation dans le style de l'époque. L'étude des textes des "Nuove Musiche" m'a permis de faire revivre ces tours de gosier simples et doubles, si chers au compositeur. L'exécution vocale suit les trois moyens expressifs : exclamations, inégalités, sprezzatura.

Le second travail concernait la réalisation de la basse continue. La basse est très claire, basée sur les fondements harmoniques I - IV - V - I, passant du majeur au mineur. L'accord de quinte est roi, mais on rencontre également des 7es et des 6es (les accords de 7e étant fréquemment "de passage" dans la mélodie). On rencontre également le retard de la 3e

par la 4e et quelques fois celui de la 6e par la 7e.

La répétition du même accord de 5e à la basse pendant parfois deux longues mesures étant fort banal, j'ai eu recours, une fois encore, aux "Nuove Musiche"; elles m'ont apporté les connaissances indispensables pour exprimer toute la beauté dramatique de l'oeuvre. Voici un exemple de cadence chiffrée avec sa réalisation selon les exemples des "Nuove Musiche"



Emploi du chiffrage 11, 10, 14 dans la cadence parfaite.

11 et 10 marquent la distance de la note de basse à la note supérieure et est en réalité le retard de la 3e par la 4e.

14 est synonyme de 74. Comme ci-dessus, 14 indique la distance de la note de basse à la cote supérieure.

Voyons maintenant comment les mêmes particularités sont résolues par Emilio del Cavaliere dans La rappresentazione di Anima e di Corpo.

La partition utilisée est le fac-simile de l'édition Nicolo Mutii, à Rome, en 1600. Edition Forni, à Bologne.

Les ornements cités à propos de Caccini : groppolo, monachina, trillo et zimbello sont indiqués par Cavalieri avec précision dans le texte musical, ainsi que quelques ornements sur des mots qui les réclament.

Le gros problème est posé par les cadences, presque toutes pareilles. Sans l'utilisation des passages, il serait impossible de rompre la monotonie qui en résulte.

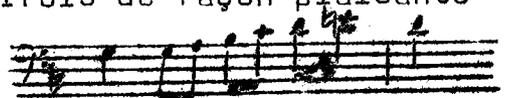
L'écriture est totalement différente de celle de Caccini. La longueur des vers, la présence des points d'orgue (qui servent à reprendre le souffle et à donner un peu de temps pour exécuter quelque motif) découpent le texte d'une manière très personnelle. L'invention n'est pas continue et l'auteur se plaît à reprendre deux, voire trois fois le même fragment dans un texte de trois à quatre portées. Ceci implique une variation soit au chant, soit à la réalisation de la basse continue.

L'écriture se veut plus descriptive et fréquemment le même personnage réapparaît avec "sa" tonalité, par exemple Il Mondo, en ré majeur - Corpo, en sol mineur - Angelo Custode en mi mineur et en sol majeur.

Cavalieri ne nous ayant laissé aucun document concernant son art du chant, il faut étudier ce qui se fait à cette époque.

Le traité de Zacconi, "Prattica di Musica" est sans doute celui qui apportera la possibilité de différencier les cadences en valeurs longues.

Du point de vue harmonique, l'oeuvre de Cavalieri est très intéressante. Le chiffrage est clairement mentionné, les tonalités bien définies. La basse s'anime parfois de façon plaisante comme ce n° 28 de la partition (Anima)



L'accord de quinte règne en maître, mais Cavalieri fait fréquemment usage du retard de la 3^e par la 4^e. Quant aux cadences, elles font l'objet d'une réelle recherche, comme le montre l'exemple suivant :

3c 6/4 retard de la 3^e par la 4^e

La cadence à la dominante montre l'emploi fréquent de la formule suivante (passage par le 6^e degré, emprunt passager au ton de rémajeur)

7 6

Parmi les chiffrages utilisés, citons 6 -7-3, mais également 11 - 13 - 12. Ces derniers indiquant que le son désiré doit être placé à la partie supérieure.

Dans les interventions de Il Mondo, personnage séduisant par excellence, j'ai réalisé la basse continue de façon plus animée que pour les autres personnages du drame.

Notons enfin que, pour aucun des deux fragments, je n'ai fait de recherche instrumentale. En ce qui concerne Caccini, le clavecin peut suffire, puisqu'il réclame seulement la réalisation d'une basse continue. Cavalieri, au contraire, donne des indications précises concernant l'instrumentation. Nous n'en avons pas fait mention ici, car notre but était avant tout l'étude comparative de deux aspects de la nouvelle forme de chant inventée vers 1600 qui, du même coup, ouvrait des possibilités extraordinaires au théâtre lyrique.

Dans l'Euridice de Caccini, texte de Rinuccini, Orphée n'apprend la mort de son épouse qu'à la fin du récit de la Messagère (contrairement au texte de Striggio mis en musique par Monteverdi).

Exemple chanté par	Dafne Nunzia	Melle Li Hei Huang
	Orfeo	Lloyd Bird
	Arcetro	William Pirie
	Pastore del Coro	R/Birmingham

Le fragment de Cavalieri montre le Forpo très troublé par les plaisirs Anima se tourne vers le ciel pour retrouver sa quiétude; Angelo Custode survient pour les reconforter. Mais Il Mondo

et La Vita Mondana, tous deux fort séduisants, ébranlent à nouveau la résistance de Corpo et de Anima. Grâce à la force angélique, ceux-ci découvriront les ruses de leurs adversaires. Ils comprendront que tous leurs efforts doivent concourir à obtenir la vie céleste qui, elle, est éternelle

- | | |
|------------------------------|-------------------|
| Anima | Li Hei Huang |
| Corpo | Lloyd Bird |
| Angelo Custode | Cécile Leleux |
| Vita Mondana et Voce celesta | Edith Cuypers |
| Mondo | Ronald Birmingham |

(Voir deux passages de l'Euridice de Caccini et de la Rappresentazione... de Cavalieri pages 10 et 11)

Berthe Dedoyard

Professeur de clavecin au Conservatoire royal de Musique de Liège

Une poésie wallonne de Jean-Joseph Dehin

à Hubert Léonard

après un concert donné à Liège le 27 novembre 1846

Le 20 novembre 1846, le Journal de Liège annonce que le violoniste Hubert Léonard donnera un concert le 27, avec le concours de la "Société d'Orphée", dirigée par Eugène Brassine, professeur adjoint de solfège au Conservatoire de Liège. L'orchestre sera dirigé par Alphonse Wanson, fils, également professeur-adjoint de solfège au Conservatoire, compositeur, tandis que Brassine tiendra le piano d'accompagnement. Léonard exécutera ses "Souvenirs de Grétry" et un Concerto de sa composition. La critique du concert, parue le 30 novembre, est particulièrement élogieuse. On vante notamment "la pureté du son, un moëlleux exquis" chez le violoniste à qui Jean-Joseph Dehin adresse les vers qui suivent.

Rappelons que Hubert Léonard (Bellaire 1819-Paris 1890) avait été l'élève de Auguste Rouma (Liège 1802-1874). C'est d'ailleurs chez ce dernier que l'on peut se procurer les billets pour le concert (il habite rue des Célestines, n°7), ainsi que chez M. Soubre, marchand de musique, rue de l'Université et chez le concierge de l'Emulation (où le concert à lieu).

Jean-Joseph Dehin (Liège 1809-1871) était surtout chansonnier, admirateur et ami de Béranger. Il a traduit, en collaboration avec François Bailleux, plusieurs fables de La Fontaine et publié quatre recueils de pièces wallonnes entre 1845 et 1853. M. le Professeur M. Delbouille a reproduit une de ses fables "Li cok d'awous' èt l'frumihe" dans sa Petite anthologie liégeoise (Liège, 1950)