

Automne 2016

La musique vénitienne du XVI^e siècle au XVIII^e siècle

PAR JEAN-JACQUES GRIOT, MUSICOLOGUE



Vue sur la basilique Saint-Marc depuis le Grand Canal ■ J.-É. Trédez

Dans les ruelles de l'ancienne Sérénissime, vous verrez certainement aujourd'hui des affiches annonçant un concert des célèbres *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi. Pourtant, la vie musicale de cette ville ne peut se résumer à ces quatre concertos et à ce compositeur vénitien, violoniste virtuose le plus admiré de son temps.

Venise, au cours de son histoire, a toujours innové dans le domaine musical en créant de nouveaux écrans pour faire entendre sa musique et en inventant de nouveaux genres musicaux : l'architecture de la basilique Saint-Marc se révèle propice à une nouvelle écriture polyphonique, les palais des riches familles vénitiennes font entendre des cantates, on construit des théâtres dédiés à ce nouveau genre qu'est l'opéra, et dans les églises, les filles musiciennes des Ospedale inspirent les compositeurs à écrire pour elles.

Poussons les portes de ces différents lieux pour découvrir la richesse musicale de cette ville.

La stéréophonie de la basilique Saint-Marc

La musique vénitienne naît véritablement avec Adrian Willaert (1490-1562), compositeur flamand qui occupe le poste de maître de chapelle à la basilique Saint-Marc, de 1527 à sa mort. Là, il développe et met en place une langue musicale spatialisée, directement influencée par l'architecture de la basilique. De chaque côté de l'autel, se dressent face à face deux tribunes dont chacune est dotée d'un orgue. Adrian Willaert joue avec cette configuration et mise sur les effets d'écho et de superposition en divisant le chœur en deux parties. Il a certainement ramené cette nouvelle organisation des voix de sa Flandre natale, mais c'est à Venise qu'il en définit les principes.



Vue sur la loggia extérieure de la basilique Saint-Marc, située au niveau des quatre chevaux sculptés ■ A.V.

Au ^{xvi} siècle, on a identifié dans la basilique Saint-Marc près de douze emplacements différents à partir desquels la musique est émise : on chante par exemple dans le chœur ou depuis une pergola, qui peut contenir jusqu'à douze chanteurs, mais aussi depuis le fond de la basilique ou à partir des galeries situées en hauteur.

Quant à la loggia extérieure, située à proximité des quatre chevaux de Constantinople, elle permet au chanteur de diriger son chant vers l'extérieur, en direction de la place Saint-Marc. Adrian Willaert composera plus de 350 motets dans lesquels on retrouve ces jeux subtils et novateurs de mise en espace des chœurs et de division des voix.

À l'école de ce compositeur se forment Andrea Gabrieli (1533-1585) et son neveu Giovanni Gabrieli (1557-1612), tous deux organistes à Saint-Marc. Avec ces deux compositeurs, nous atteignons l'apogée de cette école vénitienne du ^{xvi} siècle, tant au niveau de la musique sacrée, que l'on célèbre dans la basilique, que de la musique profane ou instrumentale.

Pour cette dernière, Andrea Gabrieli voit sa composition *Ricercar per sonar a 8* publiée en 1587 à Venise. Cette œuvre est alors la première composition de musique instrumentale écrite pour des instruments qui sont clairement désignés : devant chaque ligne musicale, le nom d'un instrument est précisé, ce qui n'était pas le cas jusqu'alors.

Quant à Giovanni Gabrieli, il fait publier en 1597 ses *Sacrae Symphoniae* (recueil de symphonies sacrées) dans lesquelles apparaît pour la première fois le terme de *sonata* (sonate), genre musical qui intéressera la plupart des compositeurs contemporains. Et c'est également dans l'une de ses sonates, intitulée *Sonata pian'e forte* à 8 voix, que l'on trouve indiqués pour la première fois dans une partition les effets de nuances "*piano*" et "*forte*".

Madrigaux et cantates dans les palais vénitiens

En 1613, Claudio Monteverdi (1567-1643) est nommé maître de chapelle à la basilique Saint-Marc et les grandes familles vénitiennes lui passent alors commande d'œuvres destinées à un usage privé. En 1624, la famille Mocenigo lui commande un madrigal – forme de musique vocale accompagnée – pour l'inauguration de leur nouveau palais, *Le Combat de Tancredi et Clorinde*, qui reprend un texte du Tasse.

Dans cette œuvre, Monteverdi initie d'une nouvelle manière l'envolée de la musique baroque à travers le *stile concitato*, expression animée des tourments de l'âme, qu'il explique longuement dans la préface éditée de sa composition. Ce *stile concitato* (style agité) propose de nouveaux effets tels que l'utilisation de notes rapides répétées – les *trémolos* – et de trilles prolongés comme des symboles de l'agitation belliqueuse ou du sentiment de colère.

Automne 2016



Adrian Willaert, précurseur de l'école vénitienne



Claudio Monteverdi, illustre compositeur baroque

Une autre forme de musique vocale accompagnée naît à cette époque : la cantate. C'est dans les recueils d'Alessandro Grandi (1586-1630), vice-maître de chapelle de Monteverdi, que l'on trouve pour la première fois ce terme. Après lui, la plupart des compositeurs qui écrivent des opéras vont apporter leur contribution au genre de la cantate, qui joue un rôle majeur dans la vie musicale vénitienne puisqu'elle permet de prolonger la diffusion de l'art lyrique au sein des milieux privés, des riches maisons et même des palais. Avec la cantate, une fois de plus, la Sérénissime donne naissance à l'une des formes vocales typiques de l'art baroque, qui rayonnera rapidement dans toute l'Europe.

De nouveaux théâtres pour un nouveau public

En 1636 à Padoue, dans un théâtre construit sur le modèle du théâtre Farnèse de Parme (c'est-à-dire selon un plan en fer à cheval et non plus en hémicycle, hérité du théâtre antique), est donné l'opéra *Ermiona*, d'après un livret du marquis Pio Enea II Obizzi (1592-1674) et une musique de Giovanni Felice Sances (1600-1679).

Pour la première fois, une représentation lyrique est donnée en-dehors d'un contexte de cour. En effet, que ce soit à Florence (avec *l'Euridice* de Peri et de Caccini), à Mantoue (avec *l'Orfeo* de Monteverdi) ou à Rome (avec *La Morte d'Orfeo* de Landi), les opéras étaient jusque-là commandés et financés par des princes ou des aristocrates à l'occasion d'événements politiques majeurs. À Padoue, on s'affranchit du modèle courtois et l'on doit, au contraire, séduire un public socialement varié.

Cette représentation d'*Ermiona* est donnée par une troupe d'artistes itinérants, venus pour la plupart de Rome, dirigée par Benedetto Ferrari (1603-1681) et Francesco Manelli (1594-1667).



L'intérieur du théâtre Farnèse de Parme, qui servit de modèle au théâtre de Padoue ■ Municipalité de Parme

La représentation connaît un succès tel que les frères Francesco et Ettore Tron, deux nobles vénitiens présents parmi les auditeurs, décident d'engager la compagnie pour créer un opéra basé sur le même modèle mais à Venise, dans leur théâtre San Cassiano, institution jusque-là dévolue au théâtre de prose.

Grâce à un décret du Conseil des Dix, les frères Tron obtiennent alors le permis d'ouvrir le premier théâtre public vénitien réservé à un public payant pour des spectacles musicaux.

Et c'est ainsi qu'est inauguré en 1637, pendant les fêtes du carnaval, le théâtre San Cassiano de Venise où on entend l'opéra *Andromeda* de Benedetto Ferrari et Francesco Manelli, puis *La Maga fulminata*.



Participants du carnaval de Venise – celui de droite porte un tabarro ■ F. Poux

C'est la première fois en Italie qu'un public socialement hétérogène peut assister à un opéra en payant son billet d'entrée, comme au théâtre de comédie ; car auparavant, les opéras étaient réservés uniquement à quelques cercles restreints d'aristocrates et d'érudits.

Ces deux représentations au théâtre San Cassiano marquent le début d'un modèle d'exploitation théâtrale à partir duquel l'opéra vénitien se développera pendant plus d'un siècle : une puissante famille patricienne décide de fonder un théâtre, lui donne le nom de la paroisse la plus proche, l'ouvre à l'opéra (alors appelé *dramma per musica*, "drame musical") et confie la gestion du spectacle à un personnage de confiance qui devient l'impresario de cette nouvelle entreprise.

Entre 1637 et 1699, pas moins de 16 théâtres supplémentaires sont ainsi inaugurés à Venise, accueillant alors la création de plus de 150 œuvres lyriques. Et cet engouement s'accroît

encore au siècle suivant puisque l'on recense 1 274 œuvres créées à Venise tout au long du XVIII^e siècle, soit une moyenne de 12 opéras par an, sachant que la saison lyrique ne dure que 5 mois...

Comment une représentation se déroulait-elle ?

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, les théâtres vénitiens sont ouverts principalement pendant le carnaval, qui dure alors presque six mois de l'année. Les nobles possèdent la clé de leur loge sur laquelle est inscrit le rang qui correspond à l'étage et au numéro de la porte. Cette loge leur est louée à l'année, voire à vie. Ils peuvent y inviter des amis ou des parents mais aussi en profiter pour faire plaisir à des relations professionnelles.

Elles peuvent être décorées et meublées selon le goût des locataires qui s'y font servir gourmandises et rafraîchissements durant les représentations, ce qui transforme les couloirs desservant les loges en un va-et-vient incessant de laquais alimentant les buffets de leurs maîtres. Peu à peu, les rideaux font leur apparition pour dissimuler les ébats des amants ou les parties de jeu. On y trouve même des miroirs, afin que le joueur de cartes se trouvant dos à la scène puisse surveiller l'entrée de sa chanteuse ou de son castrat préféré tout en continuant à jouer.

Ainsi, comme nous pouvons aisément l'imaginer, les salles de théâtre restent rarement silencieuses pendant les représentations : en 1680, un voyageur français décrit d'ailleurs, émerveillé, les habitudes des jeunes nobles qui, depuis leur loge, s'amuse à lancer sur le public du parterre des boulettes roulées avec la cire des bougies ! Quant à la tenue vestimentaire des nobles, elle est imposée : ils doivent entrer masqués – carnaval oblige – et vêtus du *tabarro*, la longue cape vénitienne. Enfin, les prostituées qui viennent à l'Opéra doivent être habillées décemment et ne pas retirer leur masque pendant toute la durée du spectacle.

Ces loges sont le meilleur moyen d'être vu, c'est pourquoi les nobles mènent une lutte sans merci pour obtenir les mieux placées : c'est la fameuse "guerre des loges".

Du point de vue de l'écriture musicale, la grande nouveauté avec l'opéra consiste en la refonte intégrale d'un texte théâtral afin de renforcer le pouvoir expressif du mot, de la phrase ou du vers par la musique.

Pour émouvoir l'auditeur, on cherche d'abord à faciliter sa compréhension du texte, ce qui conduit par exemple à renoncer à l'enchevêtrement des voix et au contrepoint propres à la Renaissance.

De la même manière, on privilégie plutôt une ligne monodique dont les inflexions suivent les besoins de la déclamation : c'est la création du récitatif qui alterne avec les airs. C'est ainsi que l'opéra en tant que genre connaît un essor fulgurant à Venise, conduisant l'élite musicale européenne à venir y travailler, s'y former et s'en inspirer.

Les gondoliers, chanteurs d'airs d'opéra et de barcarolles

Grâce à une ordonnance de la ville, les gondoliers ont l'autorisation d'entrer dans les théâtres sans acheter de billet : ils peuvent ainsi fréquenter tous les opéras de Venise à leur guise. C'est d'ailleurs quasiment la seule profession à bénéficier de ce privilège.

En s'aidant des transcriptions des airs à la mode ou grâce à leur mémoire musicale, ils chantent alors les airs d'opéras du moment à tous leurs passagers.

La rapide diffusion de ces airs ne fait bien sûr qu'ajouter à la célébrité d'une œuvre et encourage le public à venir au théâtre, en achetant son billet. Les gondoliers assurent ainsi une excellente publicité aux théâtres.

Mais ces chanteurs amateurs ne s'intéressent pas seulement aux airs d'opéra. Ils chantent également des barcarolles qui séduisent considérablement les visiteurs du XVIII^e siècle, qui achètent alors les textes manuscrits en guise de souvenir de voyage, comme des millions de touristes achètent aujourd'hui une gondole miniature ou un masque peint.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), pendant son séjour à Venise, est émerveillé par cet art populaire qu'il juge naturel et toujours de bon goût : "En écoutant des barcarolles, je trouvais que je n'avais pas ouï chanter jusqu'alors", écrira-t-il dans ses *Confessions*.



Gondoliers sur le Grand Canal ■ V. Bourrel

Et c'est d'ailleurs avec le recueil intitulé *Canzoni da battello* (1753), conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de France, qu'il revient en France.

Loin des destins des princes, des rois ou des héros mythologiques représentés sur la scène des théâtres, tuant des monstres pour sauver des princesses, les barcarolles parlent de la vie de tous les jours, comme par exemple *La Biondina in gondoleta* ("la petite blonde en gondole") qui relate l'histoire d'une jeune femme habitant au coin de la rue et qui sera une des barcarolles les plus connues de tout le XVII^e siècle :

La petite blonde en gondole
j'ai emmené l'autre soir :
par plaisir la pauvrete
d'un coup s'est assoupie.

Sur ce bras elle dormait appuyée,
de temps à autre je la réveillais
mais le bateau qui la berçait
sans attendre la rendormait.

Des orphelines musiciennes qui fascinent l'Europe

Si le premier Ospedale vénitien ouvre ses portes en 939, ce n'est qu'à partir de 1525 qu'apparaît l'avènement d'une véritable activité musicale au sein de ces institutions gouvernées par de riches nobles vénitiens. Ces lieux sont à la fois un orphelinat, un hôpital et une école de musique où l'on forme des musiciennes.

Attenante à chaque Ospedale, une église fait également toujours office de salle de concert. Cela permet aux musiciennes d'accéder directement à l'église sans être vues des fidèles et de jouer ou chanter, cachées derrière des grilles en fer ajourées. Cette mise en scène fascine les auditeurs qui viennent de toute l'Europe pour écouter ces chanteuses et ces instrumentistes.



Dans l'église Santa Maria della Pietà ■ Concession Istituto Provinciale per l'Infanzia "Santa Maria della Pietà" -Venezia

À l'époque de Vivaldi (1678-1741), on compte à Venise quatre établissements de ce type, dont le plus connu s'appelle l'Ospedale della Pietà. Contrairement aux autres établissements qui se consacrent exclusivement aux malades, celui-ci est dédié aux enfants orphelins, abandonnés ou illégitimes.

La Pietà est alors une énorme entreprise qui, au XVIII^e siècle, héberge près de 1 000 personnes. Les membres de cette vaste communauté fonctionnent dans une large mesure en autarcie : ils disposent d'une grande quantité de nourriture et de vin qui provient des terrains que la Pietà possède à la campagne, et on y trouve également une boulangerie ainsi qu'une banque.

Une fois arrivé à l'Ospedale, le nourrisson abandonné est envoyé à la campagne ou bien reste à Venise. Dans ce dernier cas, il ne demeure pas dans l'institution mais il est élevé par des mères nourricières employées par la Pietà.

Plus tard, l'enfant intègre l'institution où garçons et filles sont alors séparés : les garçons quittent l'Ospedale à 16 ans après une formation consacrée au taillage de pierre ou au tissage du coton, ce qui leur permet d'exercer un métier. Les jeunes orphelines, quant à elles, ont trois possibilités : elles peuvent devenir nonnes, mais peu décident d'entrer au couvent ; se marier, mais elles doivent dans ce cas-là quitter l'institution ; ou rester à la Pietà toute leur vie, à condition de s'engager à rester célibataire. La plupart des orphelines choisissent cette dernière option, s'assurant ainsi une vie paisible où elles sont logées et nourries en échange d'un travail. Dans l'établissement, il existe deux catégories de femmes : les musiciennes et les non-musiciennes. Les musiciennes s'appellent les *figlie di coro*, les filles du chœur ; et les non-musiciennes, les *figlie di comun*, les filles du commun. Ces dernières cousent, brodent, tissent le coton et la soie et s'occupent de diverses tâches au sein de l'établissement. Quant aux musiciennes, elles constituent l'élite de la Pietà.

En 1703, Vivaldi est engagé par l'institution en tant que *maestro de violon* (professeur de violon). Il a alors tout juste 25 ans et il va rester associé à cet établissement pendant 38 ans. En plus de la composition, il y est chargé non seulement de la formation des musiciennes, mais également de l'achat des instruments.

Le chœur compte 60 à 70 chanteuses qui, grâce à ce statut, peuvent disposer de leur propre chambre. C'est donc bien pour ces jeunes filles que Vivaldi compose plus de 50 pièces vocales sacrées (des motets), tout comme de la musique instrumentale (des concertos pour les musiciennes), des sonates (près de 90 pour différents instruments) et son célèbre oratorio *Judith triomphante*, composé et créé à l'Ospedale de la Pietà en 1716.

Au XVIII^e siècle, l'église de la Pietà est considérée comme le lieu de concert le plus qualitatif de Venise. L'excellence musicale des interprètes et les qualités phoniques du lieu attirent les étrangers en nombre ; ils viennent écouter ces musiciennes qui inspirent les compositeurs les plus en vue.

Avec les Ospedale, Venise fait également une entorse aux pratiques religieuses dictées par Rome : non seulement des jeunes filles sont autorisées à chanter à l'église, alors qu'à Rome seuls les castrats ont ce droit, mais l'association des instruments et des voix dans une église constitue alors un fait unique dans tout l'Occident. Une fois de plus, la Sérénissime donne l'exemple à l'Europe : dans de nombreuses capitales, les premiers conservatoires seront instaurés sur le modèle des Ospedale vénitiens.

Musique profane et musique sacrée à Venise

Au XVII^e siècle, Venise est déjà une destination touristique, dont la musique est l'un des principaux attraits. On y vient pour se divertir dans les salles de jeu ou porter un masque pendant le carnaval, mais aussi pour s'émouvoir dans les églises en écoutant les musiciennes orphelines, s'émerveiller avec l'opéra et se laisser glisser au fil de l'eau en écoutant des barcarolles.

Cette ville révèle également un autre aspect troublant puisque toutes les inventions vénitiennes en matière de musique proviennent d'un compromis entre le sacré et le profane : le répertoire sacré de la basilique Saint-Marc côtoie les œuvres profanes entendues à l'Opéra et la musique religieuse de la plus haute inspiration cohabite avec la barcarolle la plus populaire.

D'ailleurs, Monteverdi, qui inaugure cet âge d'or de la musique vénitienne, et Vivaldi, qui le conclut, ont été les plus grands compositeurs d'opéras (et donc de musique profane) de la cité des Doges, bien que tous deux furent ordonnés prêtres !



Antonio Vivaldi, maître incontesté de la musique vénitienne