

Le « Teatro d'Amore » de Monteverdi par *L'Arpeggiata*

Venons-en au passage que j'ai évoqué de la *transcription* à la *réalisation*. Christina Pluhar fait écho à David Fray (et à Wanda Landowska) dans l'évocation de la *basse obstinée*, rapprochée du jazz.

Ce qu'il y a de plus admirable chez Monteverdi, c'est la formidable diversité de techniques de composition qu'il maîtrise et combine de façon géniale. Dans cet enregistrement, nous voudrions mettre en valeur la *varieta* de ses compositions profanes. La modernité qui parcourt ses œuvres tel un fil rouge, et prête à sa musique une qualité intemporelle même au XXI^e siècle, ressort clairement si l'on examine, par exemple, son utilisation de la basse obstinée. Les musiciens de jazz sont censés avoir « inventé » la *walking bass* dans les années 1940, mais nous trouvons déjà chez Monteverdi des basses obstinées qui s'écartent de la norme de l'ostinato du XVII^e siècle, qui sont uniques en leur genre et qui sonnent encore très moderne[1].

Cette pratique, on la nomme aussi *basse contrainte* : elle participe donc, avec jeu et règle, des trois termes de mon propos. Auquel ceci pourrait servir d'épigraphe :



Il s'agit de la basse de deux mesures qui se répète trente-quatre fois dans le « Lamento della Ninfa », du *Huitième Livre de Madrigaux* de Monteverdi, précédé de cet avertissement du compositeur :

Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto de la Ninfa, si sono così separatamente poste, perché si cantano al tempo de la mano ; le altre tre parti che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo dell'affetto del animo, e non a quello de la mano[2].

Par rapport à la contrainte de la basse et des trois voix d'hommes qui plaignent la Nymphé, sa partie doit s'inscrire dans le cadre, tout en laissant libres ses valeurs de notes, improvisées au rythme de la scansion du texte. Mais il y a un autre

élément confié à l'improvisation, la manière de réaliser cette basse continue et obligée. Et cela tant sur le plan des notes à créer pour habiller celle-ci, que sur celui des instruments à choisir pour le *continuo*. Ceux prélevés par Christina Pluhar dans l'effectif de son ensemble *L'Arpeggiata* sont deux théorbes, un archiluth, un luth renaissance, un psaltérion, une viole de gambe et un clavecin. Les deux derniers, d'habitude fondements obligés d'un *continuo*, n'interviennent que rarement : la couleur d'ensemble – penchant plutôt du côté des quatre premiers, lesquels peuvent aussi jouer ou se taire – est d'une extrême délicatesse, accordée à l'intimité de la situation commentée par les auditeurs de la scène « à voix basse ».

De plus, le jeu d'arpèges et d'ornementations imaginées des cordes pincées nimbe la répétition de la basse de telle manière qu'on la perçoit sans cesse comme un arrière-plan nécessaire, certes, mais qui ne sature jamais l'oreille, comme dans plusieurs autres réalisations[3]. (Et qu'elle ne satisferait sans doute pas beaucoup bien des oreilles actuelles hypnotisées par les « musiques répétitives ».) Un équilibre instable et continuellement surprenant entre contrainte et improvisation ne fait pas seul le charme qui auréole ici la voix de rêve de Nuria Rial. Il crée, par les couleurs sonores et la dramaturgie de la surprise renouvelée, le « modo di rappresentare » prescrit par Monteverdi. À savoir tout un monde de couleurs et de formes, versant sonore du baroque italien pictural, architectural et littéraire, auquel appartient le musicien, et qui peut aussi bien se déployer dans la théâtralité somptueuse que dans le faire-valoir de l'intime.

Isoler, comme je l'ai fait, ce morceau du programme entier du disque, est en définitive très arbitraire, mais autant et aussi peu que le propos de Christina Pluhar : car elle n'a enregistré aucun des deux petits madrigaux qui encadrent le « Lamento », prélude et postlude confiés aux trois spectateurs de la scène. Est-ce sacrilège ? Sans doute pas davantage que le choix des autres pièces de son concert ; mieux, de son « Théâtre d'amour », car le titre du disque n'est pas seulement une affiche attractive. On y trouve, emprunté au dernier quart de siècle de la vie de Monteverdi, un assemblage qui peut paraître hétéroclite de canzonette, scherzi et madrigaux, plus deux scènes du *Couronnement de*

Poppée^[4], entrecoupés de petits morceaux instrumentaux (comme la *Toccata* d'ouverture de l'*Orfeo*) empruntés ça et là à l'auteur.

On ne se trompe certainement pas en voyant ici la mise en scène (le théâtre) d'un concert. Forme que revêtent d'ailleurs les prestations publiques de *L'Arpeggiata*, où des morceaux souvent très divers s'enchaînent sans interruption, à la faveur de petites séquences librement improvisées. Voilà déjà une manière nouvelle de rafraîchir le cérémonial du concert, figé maintenant depuis un siècle et demi. Plus encore de le sous-tendre d'une dramaturgie, qui ne tiendrait pas seulement à l'accroche approximative d'un titre ou d'autres subterfuges.

Car cette idée de spectacle, de représentation est bien celle de son répertoire, celle du baroque. Et elle s'autorise alors d'autres libertés, comme le remplacement d'une deuxième voix chantée, pourtant prescrite dans la partition, par un cornet, dans « Chiome d'oro », madrigal du *Septième Livre*. « A 6 et 7 voci con doi Violini e un Contrabasso », mentionne Monteverdi au début de « Vago augeletto » (*Huitième Livre*) ; on pourrait se contenter dès lors d'une instrumentation pour une fois spécifiée et s'en tenir à la réalisation la plus simple du *continuo*. Là encore le souci de la couleur et la diversité du progrès dramatique convoquent, en plus du clavecin et de la viole de gambe, deux théorbes, un psaltérion, archiluth et luth Renaissance, orgue positif ainsi que deux cornets, dans un mélange de réalisation improvisée et de doublure éventuelle des voix.

L'intelligent texte de présentation du disque, rédigé par Christina Pluhar, se termine par une pirouette qui n'aurait probablement pas déplu à Wanda Landowska :

La ligne de basse de la pièce *Ohimè ch'io cado* est une *walking bass* dont la disposition rappelle celle de *Chiome d'oro*. Nous nous sommes autorisé ici un petit *scherzo musicale* visant à faire ressortir l'insolente modernité de cette basse. J'invite volontiers ceux à qui ce procédé semblera avant-gardiste de taxer notre version de « trop moderne », mais j'aimerais assurer mes chers lecteurs et auditeurs en toute humilité, après toutes ces lignes d'explications, *ch'io non faccie le mie à caso...*^[5]

Il ne reste plus qu'à écouter ce plaisant petit scandale, à la Scène 1 d'un disque, dont l'écoute continue installe dans notre demeure tous les attraits d'une vraie représentation baroque ; où le charme et la virtuosité des instrumentistes et des voix évaporent ce qui subsiste encore parfois aujourd'hui, après environ un quart de siècle d'interprétation historicisante, de dogmatisme et d'un agrément sonore relatif, dans l'interprétation de ce répertoire.

Je suis parti du lien entre l'art et le jeu, d'où la nécessité de règle et de sa transmission, comme de sa transgression (là où il n'est pas de *loi* comme dans la constitution d'une société, il ne peut exister de critère absolu de l'interprétation), ce qui infère néanmoins la présence de contraintes. Par là j'en suis venu à me poser la question de ce que l'on devrait entendre aujourd'hui comme une modernité de l'interprétation. Laquelle peut parfaitement s'inscrire dans le processus évolutif – à l'oeuvre dans l'oeuvre même – sans risquer nécessairement de rompre la boucle récursive qui la lie, comme Ulysse au mat de son navire, évitant alors le sort fatal que l'on sait, promis par les Sirènes de la mode aux navigateurs présomptueux.

[1] Christina Pluhar, texte de présentation du disque « Teatro d'Amore », par son ensemble *L'Arpeggiata*, Nuria Rial, soprano et Philippe Jaroussky, contre-ténor, Virgin classics 5099923614000.

[2] Manière d'interpréter cet air : les trois voix, qui chantent en dehors du Lamento della Ninfa, sont séparées de la sorte parce qu'elles doivent être chantées à la battue. Les trois autres voix qui plaignent la Nymphé à voix basse sont portées sur la partition de telle sorte qu'elles accompagnent la plainte de celle-ci, laquelle doit être chantée au rythme des sentiments et non à la battue.

[3] On peut compter aujourd'hui plus d'une vingtaine d'enregistrements de cette

pièce.

[4] La berceuse d'Arnalta et le duo final.

[5] « Que je ne fais pas ce que je fais au hasard ». Phrase empruntée à Monteverdi, sous la signature de son frère, dans sa réponse faite au chanoine Artusi qui avait stigmatisé son « modernisme ».