

Mardi 28 janvier 2020_19h30_Salle del Castillo

La Venexiana

Emanuela Galli, soprano

Carlotta Colombo, soprano

Cristiano Contadin, viole de gambe

Guido Crosetto, clavecin

Gabriele Palomba, théorbe et direction

Murmures d'amour sur les canaux de Venise

Barbara Strozzi (1619-1677)

Libro Primo de Madrigali a 1,2,3,4,5 voci, Venise 1644

(extraits)

Mercè di voi mia fortunata stella, a due voci

Gioisca al gioir, a due voci

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Settimo Libro de Madrigali, Venise 1619

(extrait)

O come sei gentile, a due voci

Scherzi Musicali, Venise 1632

(extrait)

Quel sguardo sdegnosetto a voce sola

Settimo Libro de Madrigali, Venise 1619

(extrait)

Ohimè dov'è il mio ben a due voci

Tarquinio Merula (1595-1665)

Curtio Precipitato, Venise 1638

(extrait)

Canzonetta sopra la nanna

Giovanni Felice Sances (1600-1679)

Capricci poetici, Venise 1649

(extrait)

Che sperasti o mio cor, a due voci

Claudio Monteverdi (1567-1643)
Settimo Libro de Madrigali, Venise 1619
(extraits)
Io son pur vezzosetta a due voci
Oh viva fiamma a due voci

Tarquino Merula (1595-1665)
Curtio Precipitato ed altri capricii, Libro secondo, Venise 1638
(extrait)
Folle è ben chi non crede, a voce sola
Giovanni Felice Sances (1600-1679)
Cantate, Libro secondo, Venise 1633
(extrait)
Usurpator Tiranno, a voce sola

Barbara Strozzi (1619-1677)
Libro Primo de Madrigali a 1,2,3,4 ,5 voci, Venise 1644
(extraits)
Mordeva un bianco lino, a due voci
Vittoria. Il gran Giove non sia gloria, a due voci

Murmures d'amour sur les canaux de Venise

Ce soir la Venexiana convie les mélomanes à un voyage dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, le long des canaux de la Sérénissime Venise. République autonome, pont entre orient et occident, la cité des Doges est aussi une plaque tournante de l'édition musicale depuis la toute première publication de l'imprimeur Ottavino Petrucci en 1501. De plus, si les premières tentatives visant à restaurer les pouvoirs de la tragédie antique à travers l'opéra ont lieu à Florence à la toute fin du XVI^{ème} siècle, c'est à Rome, mais surtout à Venise, que ce divertissement se popularise et acquiert une première maturité ; le Teatro San Cassiano, fondé en 1637, est le premier opéra public (et payant) de l'histoire. Enfin, la chapelle musicale de la basilique Saint Marc est l'une des plus réputées d'Europe ; s'y sont succédés Willaert, De Rore, Zarlino, les Gabrieli et, entre 1613 et 1643, elle brille sous les ors musicaux d'un certain Claudio Monteverdi (1567-1643). Ce dernier est à l'image de sa sérénissime ville d'adoption, un pont ; un pont entre les arts sacrés et profanes (il écrit une dizaine d'opéras dont trois seulement nous sont parvenus), mais aussi entre les époques et les styles, convoquant avec maestria les arcanes de la polyphonie renaissante dans ses messes, tout en s'imposant comme un avant-gardiste de génie, notamment dans le genre du madrigal qu'il porte à un haut degré d'incandescence.

Né dans les années 1520, le madrigal polyphonique absorbe les innovations du début du XVII^{ème} siècle que sont la basse continue et la monodie, deux composantes majeures de la *seconda practica*, la nouvelle manière de représenter musicalement les affects et les passions de l'âme. C'est ainsi que, progressivement, le madrigal se mue en de nouveaux genres, la cantate et l'aria par exemple.

La musique de Barbara Strozzi (1619-1677) reflète cette période de transition stylistique ainsi que la vitalité et la puissance créatrice vénitienne. Fille du poète et librettiste Giulio Strozzi, elle bénéficie de l'influence de ce dernier pour évoluer dans les cercles de lettrés, les académies, les salons et les cours. Barbara y brille par son intelligence autant que par la virtuosité de sa technique vocale et la finesse de ses compositions musicales. Entre 1644 et 1664, ce sont huit opus de madrigaux, d'airs, de musique sacrée et de cantates qu'elle fait imprimer à Venise, mettant à l'honneur les textes de son père dont elle sublime le sens par ses notes. Il en va ainsi dans son Libro Primo de Madrigali a 2, 3, 4, 5 voci (Venise 1644) dont nous entendons quatre extraits ce soir. Le duo Merce di voi (« Merci à vous ») sert de préambule au recueil et, après avoir invoqué la bonne fortune et les lauriers immortels de Pindare et Sapho, les paroles du sonnet annoncent le ton pastoral, amoureux et folâtre qui dominera par la suite. L'évocation dans le dernier vers d'une mort qui guérit et ne tue pas, la fameuse « petite mort », est un des lieux communs de l'érotisme dans la production artistique de l'époque. La texture à deux voix et basse continue incarne, elle aussi, les jeux badins des amants que nous retrouvons dans le rayonnant Gioisca al gioir (« Réjouissez-vous »).

La Venexiana donne ensuite la parole au grand Monteverdi (1567-1643) et à son Septième livre de madrigaux publié en 1619 à Venise où le compositeur occupe la fonction de maître de chapelle à Saint-Marc depuis 1613. C'est la première fois, dans cet ouvrage baptisé « Concerto », que Monteverdi abandonne la structure à cinq voix a capella caractéristique de ses précédentes productions madrigalesques au profit de pièces d'une à six voix et basse continue, principalement des duos. C'est le cas de O come sei gentile (« Oh, comme tu es aimable », G. B. Guarini) où l'évocation du chant du « cher

petit oiseau» fait la part belle aux vocalises figuratives sur le mot «canto».

La pièce suivante, pour voix de soprano solo, *Quel sguardo sdegnosetto* («Quel regard dédaigneux», B. Magni) est extraite des *Scherzi musicali* («Plaisanteries musicales») de 1632. La narratrice est tombée sous le charme de ce regard qui la blesse et demande, à la fin de chacune des trois strophes, à être soignée d'un rire. Monteverdi présente ici un air construit en partie sur la chaconne, une danse alors très en vogue dont la marche répétitive et sautillante de la basse a fécondé l'imagination d'innombrables musiciens.

C'est également à partir d'une basse obstinée, la *Romanesca* cette fois-ci, que se déploie le poignant *Ohimè, dov'è il mio ben* («Hélas, où est mon bien-aimé?»), sur un texte de Bernardo Tasso, le père du «divin Tasse», pour reprendre la formule du maître de chapelle de Saint-Marc. Les quatre parties, comme autant de variations sur une même basse, narrent la perte de l'être aimé, cause de tourments et de douleurs qui mènent in fine à un rejet du monde et à l'acceptation de la mort.

Cette représentation d'un amour cruel et dramatique trouve encore une illustration dans une *Canzonetta* (petite chanson) de Tarquinio Merula (1595-1665). Représentant de l'avant-garde de l'école Vénitienne de composition, Merula ne vécut dans la cité des Doges que peu de temps, probablement entre 1636 et 1640, enchaînant des engagements dans sa ville natale de Crémone, à Bergame, Lodi ou, encore, à la cour de Pologne. En revanche, l'intégralité de son oeuvre, soit dix-huit opus, est imprimée à Venise. La *Canzonetta sopra la nanna* (Venise, 1638) est une berceuse faisant, elle aussi, appel à une basse obstinée, la plus dépouillée qu'il soit, puisque constituée uniquement de deux notes formant un demi-ton (la-si bémol). Le balancement obsédant produit par la répétition implacable de cette basse représente la Vierge Marie berçant son fils dont elle entrevoit le sort funeste.

« Il est temps de dormir, dors mon fils, et ne pleure pas » dit-elle, sachant que le temps des larmes viendra bien assez tôt. Les huit strophes de ce texte spirituel sont composées de quatre vers : les deux premiers font état du présent, de Jésus contre le sein de la Madone, alors que les vers trois et quatre établissent une relation prophétique avec les supplices que le Christ endurera sur la croix. Cette Canzonetta est une grandiose démonstration du pouvoir expressif de la musique alliée au texte, quand bien même les artifices musicaux sont paradoxalement réduits à leur strict minimum.

La Canzonetta pour deux sopranos *Che sperasti o mio cor* (« Qu'espérais-tu, mon coeur », Anonyme, Venise, 1649) n'est pas beaucoup plus joyeuse, comme l'exprime le sens du dernier vers du poème : « pour un unique plaisir, tu payeras un millier de soupirs ». A l'instar de Merlua, Giovanni Felice Sances (1600-1679) est aussi un compositeur de premier plan et avant-gardiste à bien des égards. Né à Rome, il compose à Padoue, Venise et, probablement, Bologne, mais c'est à Vienne, à la cour des Habsbourg, qu'il passe la plus grande partie de son existence où il finit par occuper le prestigieux poste de Kapellmeister de la chapelle impériale.

C'est un ton léger et pastoral qui domine le *Io son pur vezzosetta pastorella* (« Je suis une jolie petite bergère », anonyme) extrait du Septième livre de madrigaux de Claudio Monteverdi. Le texte nous transporte dans la mythique Arcadie où faunes, nymphes, bergers et bergères mènent une existence bucolique, s'adonnent aux plaisirs des sens en toute simplicité. Chanté par Ovide et Virgile, le mythe de l'Arcadie est remis au goût du jour à la Renaissance, notamment par G. B. Guarini dont la tragi-comédie *Il pastor Fido* (« Le berger fidèle », Venise, 1590) sera revisitée par de nombreux compositeurs : Monteverdi bien sûr et les dernières générations de madrigalistes, mais aussi Haendel et Rameau, au coeur du XVIIIème siècle.

La complainte *O viva fiamma, o mei sospiri ardenti* (« Ô flamme vive, ô mes brûlants soupirs », anonyme) est, à n'en pas douter, celle d'une nymphe qui, dans un paysage idyllique, se lamente sur les douleurs de son cœur rempli d'épines et de traits tranchants et ardents. Chaque vers du poème commence par l'interjection « Ô » que Monteverdi associe à une figure musicale descendante et récurrente au fil de la pièce.

La seconde pièce de Tarquinio Merula contraste nettement avec la sombre berceuse spirituelle *Sopra la nanna*. En effet, c'est l'affect de la confiance inébranlable en l'amour du bien-aimé qui est chanté dans le très serein *Folle è ben che si crede* (« Bien fou celui qui croit », Venise, 1638, texte d'Ascanio Pio di Savoia).

Bien plus dramatique est *l'Usurpator tiranno* de Giovanni Felice Sances (« L'usurpateur tyrannique », anonyme, Venise, 1633) dont le propos est proche de celui de la pièce précédente. Mais, cette fois-ci, l'amoureux fidèle et constant doute que la belle Lilla, objet de son amour et de ses tourments, soit aussi vertueuse. Pour symboliser la lamentation de l'amant dont les idées noires reviennent sans cesse, Sances est l'un des premiers compositeurs à utiliser la basse de passacaille, quatre notes descendantes qui se répètent inlassablement (plus de cinquante fois en l'occurrence). Cette pratique sera popularisée quelques années plus tard par Monteverdi et son célèbre *Lamento della Ninfa* (1638), établissant la basse de passacaille comme un lieu commun incontournable des affects mélancoliques.

Pour conclure, les voix de la Venexiana reviennent au talent et à la verve musicale de Barbara Strozzi en présentant deux autres madrigaux pour deux sopranos extraits de son Premier livre (Venise, 1644) et toujours composés sur des textes de son père.

Mordeva un bianco lino («Mordant un linge blanc») d'abord, une plainte burlesque, sous-titrée d'un «Dal pianto de gli amanti scherniti s'imparò a far la carta», («D'un pleur, un amant dédaigné apprit à faire le papier») ! Le poème, en effet, raconte comment le pauvre Acis, souffrant d'être laissé pour compte, mord et déchire un linge en mille morceaux que ses larmes viennent ramollir ; «ainsi tu nous as appris, Amour, avec cet exemple cruel à fabriquer le papier». Enfin, l'ultime pièce de ce programme, La Vittoria, narre la vertu et la constance de Jupiter, qui ne se réjouit que «quand il est sur le sein de Vittoria». Les trois strophes du poème sont chantées sur la même musique et les premiers vers de la seconde strophe (La Vittoria d'un bel Rovere / Al suo Giove adorna il crine, «La victoire, d'un beau chêne / orne la chevelure de son Jupiter») sont une allusion à la dédicataire du recueil, la grande duchesse de Toscane Vittoria della Rovere.

Musique de cour, de salon, de divertissement raffiné, musique des élites bien souvent mâtinée d'origines populaires, le foisonnant répertoire vocal du début du baroque italien ne laisse pas d'émerveiller et, quatre cents ans plus tard, ces «soupleurs d'amours» s'offrent à nous avec toute leur incomparable fraîcheur.

Grégory Rauber

La Venexiana

Fondé et dirigé par Claudio Cavina en 1995, l'ensemble La Venexiana acquiert rapidement une renommée internationale dans les domaines de la musique de la Renaissance et de la musique baroque.

En 2016, Gabriele Palomba succède à Claudio Cavina qui a marqué l'ensemble de son empreinte pendant presque vingt ans. Au fil de leurs nombreuses années de travail en commun, les membres de La Venexiana ont adopté un nouveau style d'interprétation, alliant un jeu de scène typique des époques anciennes à une grande attention portée aux subtilités de la langue, tout en jouant sur les contrastes entre l'écriture raffinée et le style populaire, entre les répertoires profane et sacré, explorant le genre du madrigal autant que celui de l'opéra. La Venexiana a notamment présenté les trois opéras de Monteverdi (Orfeo, Le Couronnement de Poppée et Le Retour d'Ulysse dans sa patrie) en tournée internationale (Paris, Milan, Herne, Ratisbonne, Amsterdam, Stuttgart, Festspiele de Schwetzingen) pour célébrer l'anniversaire des quatre cent cinquante ans de Monteverdi (2017).

L'ensemble est invité dans les grandes salles de concert et figure à l'affiche de nombreux festivals internationaux (Philharmonie à Paris, Concertgebouw d'Amsterdam, Konzerthaus et Musikverein de Vienne, Konzerthaus de Berlin, Festivals de Montpellier, Schwetzingen, Ratisbonne, Herne, Graz, d'Anvers...). Les nombreux prix remportés par ses enregistrements ont fait de La Venexiana le premier ensemble de musique ancienne d'Italie. Ses disques de madrigaux composés par Sigismondo d'India, Luzzaschi, Marenzio, Gesualdo et l'intégrale des livres de madrigaux ainsi que les opéras de Monteverdi ont enchanté la critique et un large public.