Les intermèdes de Florence et la genèse de l'opéra

Frederick W. Sternfeld

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/368>

DOI : 10.4000/baroque.368

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Frederick W. Sternfeld, « Les intermèdes de Florence et la genèse de l'opéra », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/368> ; DOI : 10.4000/baroque.368

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

© Tous droits réservés

Les intermèdes de Florence et la genèse de l'opéra

Frederick W. Sternfeld

Observations générales

- 1 Les Intermèdes florentins de 1589 sont bien connus dans l'histoire de l'art ; voir, par exemple, les études de Frances Yates sur les Tapisseries de Valois, ou encore celle d'Alois Nagler sur les fêtes théâtrales des Medicis¹.
- 2 Ces Intermèdes figurent moins souvent dans les histoires de la musique, malgré l'excellente édition de D.P. Walker². Parlant des précurseurs de Monteverdi, les historiens citent toujours Peri et ses deux opéras : *Euridice* (1600) et *Daine* (1598). Mais on cite plus rarement l'équipe qui collabora, en 1589, à la musique des Intermèdes : Bardi, Rinuccini, Caccini, Malvezzi, Peri lui-même et, le dernier mais non le moindre, Cavallieri. Ces artistes ont exercé une influence profonde sur l'histoire de l'opéra : ils ont établi les formes de l'ouverture, des chœurs homophones, du solo expressif avec fioritures, et du finale concertato : un véritable arsenal de moyens qui ont exercé une influence durable sur Peri, sur Monteverdi et Cavalli, et même sur Lully. Les thèmes humanistes de ces Intermèdes ont également inspiré les livrets des opéras du XVII^e siècle.
- 3 3. Les chanteurs et les compositeurs venaient de Florence (Peri, Caccini, Mal. vezzi) ; de Mantoue « due giovani e un putto » au service du duc de Mantoue, dans le n° 2 du II^e Intermède de 1589) ; et aussi de Rome. Lorsque le cardinal Ferdinand de Médicis quitta Rome pour devenir Grand Duc de la Toscane, il amena avec lui Emilio de Cavalieri (instrumentiste et chorégraphe), Antonio Archilei (luthiste) et la cantatrice célèbre, Vittoria Archilei, sa femme. Il y avait non seulement des musiciens du nord de l'Italie (Florence, Mantoue, Ferrare, etc.) et de l'Italie centrale (Rome), mais l'influence française se faisait sentir aussi, notamment par l'entremise du *Balet Comique de la Royne* de 1581. Il ne faut pas oublier non plus que Catherine de Médicis fut belle-fille du roi de France, puis reine de France, et enfin, reine-mère pendant plus d'un demi-siècle (1533-1589).

L'influence française était d'autant plus facilement assimilée que les techniques françaises étaient, en partie, un développement de traditions qui étaient, à l'origine, florentines.

- 4 La question des générations. Le poète Rinuccini, ainsi que la plupart des musiciens (Archilei, Caccini, Cavalieri, Malvezzi, Marenzio) sont nés entre 1545 et 1555. Ceux de la génération née entre 1560 et 1570 (Peri, Monteverdi) étaient encore, pour la plupart, trop jeunes. Peri est né en 1561 ; il avait trente ans lors de la publication de sa première œuvre, le n° 8 du V^e Intermède de 1589, dans *Intermedi e Concerti* (Venise, 1591). Monteverdi, né en 1567, était plus précoce ; il publia ses *Cantiunculae* à Venise en 1582. Il entra au service du duc Vincenzo, à Mantoue, en 1590, à l'âge de 23 ans (probablement à cause de l'impression produite sur le duc par les Intermèdes de 1589). La contribution de Peri, compositeur encore très jeune, à ces Intermèdes, sans être de première importance, avait néanmoins une certaine valeur. Il s'agissait d'un « aria con due risposte » (double écho). Peri composa cet air d'Arion pour une voix de ténor, et le chanta lui-même.
- 5 L'influence des idées et thèmes humanistes des Intermèdes de 1589 est très sensible dans l'histoire de l'opéra. C'est le cas notamment du III^e Intermède, « Apollo col serpente ». La victoire d'Apollon sur Python, et son amour pour Daphné, sont des thèmes qui réapparaissent dans la *Daine* de Peri, 1598 ; la *Daine* de Gagliano, 1608 (encore une musique de circonstance pour un mariage ducal) ; la *Dafne* de Shütz, 1627 (à Torgau, pour le mariage de Sophie de Saxe) ; enfin, dans *Gli amori di Apollo e di Daine* de Cavalli, 1640.
- 6 L'influence de l'humanisme florentin continue à se faire sentir, et dans les Intermèdes de 1589, et chez les musiciens en général. Le rôle de l'Académie platonicienne fondée par Marsile Ficin à Caraggi était encore important au début du XVII^e siècle ; lorsque Monteverdi cite Platon, il se sert de la traduction de Ficin.
- 7 Le mécénat artistique des Médicis s'exerce dans les deux branches de la famille, et étend ses ramifications dans plusieurs pays. Catherine, fille de Laurent II, épouse Henri II ; leur fille Claude de France épouse Charles III de Lorraine ; leur petite fille, Christine de Lorraine, s'unit en 1589 au grand-duc Ferdinand, fils de Cosme I^{er} et représentant de l'autre branche. De François, fils aîné de Cosme I^{er}, devait naître Marie, épouse de Louis XIII, dont la fille Henriette-Marie devait régner avec Charles I^{er} sur le trône d'Angleterre.

La musique

- 8 L'ouverture. Deux schémas formels sont possibles :
 - A) Purement instrumental. Transformation d'une mélodie simple à deux (ou à quatre) temps en une mélodie à trois temps, comme c'est le cas pour une Pavane suivie d'une Gaillarde. Exemple : II^e Intermède, 1589 ; *Il ballo delle ingrate*, de Monteverdi, 1608 (encore une musique de circonstance pour un mariage ducal) ; *Didone* de Cavalli, 1641 ; *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, 1642 ; *Giasone* de Cavalli, 1649 ; ce schéma a eu son influence sur le type de « l'ouverture à la française » conçu par Lully.
 - B) Utilisation d'un chœur à double fonction : joué d'abord comme une ouverture instrumentale, et ensuite chanté par le chœur. Exemple : VI^e Intermède, 1589. (Similarité avec le chœur n° 86 de la *Rappresentazione di Anima, e di Corpo* de Cavalieri, 1600, fonctionnant aussi comme ouverture).

- 9 Organisation par sections ; clarté, lucidité. Méthode de construction, pour ainsi dire, « par blocs » : usage des ritornelli. La forme A B B dans le II^e Intermède, n° 4, dans le VI^e Intermède, n° 1 (ouverture) qu'on vient de citer.
- 10 Importance de Cavalieri. Il n'était pas chanteur (comme Caccini ou Peri) ; il n'était pas non plus marié à une cantatrice (comme Archilei). Un régime composé de musique à chanter en solo ne le satisfaisait pas ; il voulait l'enrichir en y ajoutant un mélange généreux de morceaux pour chœurs et pour orchestre. L'influence de Cavalieri se fait sentir sur Monteverdi, l'Opéra romain, Lully et Gluck.
- 11 Il faut tenir compte aussi de la conception platonicienne et humaniste de la musique, et de ses conséquences pour le style musical. Cette conception oppose l'homophonie à la polyphonie. Selon Platon, la musique doit être considérée comme la fille dévouée (sinon l'esclave) de la poésie. Dans le traitement du texte par les compositeurs, son intelligibilité peut être assurée par une homophonie absolue, presque toujours syllabique. Les chœurs d'Andrea Gabrieli pour *Edipo Tiranno*, à Vicence, représenté en 1585³, et de Malvezzi (pour les Intermèdes de 1589) témoignent d'un très grand souci de juste déclamation. Cette déclamation soigneuse est presque toujours syllabique. Évidemment la tradition de musique pour les grands spectacles et fêtes de cour exigeait une musique simple, sans contrepoint ni fugues, mais d'une homophonie absolue. On peut citer en exemple, pour nos Intermèdes, un chœur homophone de Malvezzi à six voix, un solo homophone (avec fioritures) de Cavalieri et un autre chœur homophone de Malvezzi à trente voix (VI^e Intermède, n° 3 à 5).
- 12 Technique du « concertato ». L'édition imprimée des Intermèdes de 1589 (Venise 1591), porte le titre *d'Intermedi e Concerti*. Ce qui distingue le style « concertato », c'est qu'on y attache plus d'importance à la sonorité qu'à la mélodie (les étudiants sont très impressionnés par les « concertati » de Monteverdi, mais sont rarement capables d'en fredonner les mélodies). Exemple de cette technique : VI^e Intermède, n° 6.

La musique entremêlée avec le drame

Dans ce qui suit, on cite des formes d'association de la musique avec le drame qui ont contribué à la genèse de l'opéra.

- 13 La pastorale (car c'est bien de pastorale qu'il s'agit et non de tragédie) pouvait comporter des éléments musicaux. Exemples : *L'Orleo* (Mantoue 1471) ; *Celalo* (Ferrare 1487) ; *L'Aminta* du Tasse (Ferrare 1573) ; *Il Pastor Fido* de Guarini (publié en 1590, représenté à Mantoue en 1598).
- 14 Cavalieri s'intéressait surtout à la forme pastorale. Pendant la saison 1590-1591, à Florence, il composa des Intermèdes pour *L'Aminta*, et mit en musique *La Disperazione di Fileno* de Laura Guidiccioni. Dans certains passages, Vittoria Archilei tira des larmes aux spectateurs, et dans les scènes comiques, le personnage de Fileno les fit rire (« la persona di Fileno movea a riso »). Dans *L'Euridice* de Peri et dans *L'Orleo* de Monteverdi, il y aura des scènes de réjouissance, mais pas de comédie, pas de « riso ». En 1595, Cavalieri mit également en musique *Il giuoco della cieca*, du même auteur, d'après un épisode du *Pastor Fido*. *Fileno* et *La Cieca*, dont les partitions sont malheureusement perdues, étaient déjà de petits opéras, où tout était mis en musique, où celle-ci n'alternait pas simplement avec le drame.

- 15 Les éléments musicaux dans le drame en France et en Angleterre. Dans *The Knight of the Burning Pestle*, comédie de Francis Beaumont (1607), il y a non seulement des intermèdes musicaux entre les actes, mais aussi un personnage, Merrythought, qui se met, sous le moindre prétexte, à chanter au lieu de parler. Des cas analogues existent dans le théâtre français de la Renaissance - par exemple, *Le Savetier qui ne respont que chansons* (G. Cohen, *Recueil de farces...* 1949, pp. 287-294).
- 16 Les éléments principaux qui préparent le chemin à l'opéra sont : l'ouverture avant la pièce ; les intermèdes entre les actes ; le chant (choral ou solo) pendant la pièce, et le finale pour la terminer.
- 17 L'un des personnages figurant dans l'Entrée de Henri II à Lyon, 1548, était un
[...] Apollon, chantant et récitant au son de sa lyre, plusieurs belle rithmes Toscanes
à la louange du Roy.
On remarquera le caractère humaniste du sujet et la référence à la Toscane.
- 18 On notera également l'importance de l'intervention des dieux : Jupiter dans *Le Balet Comique de la Roynne*, dû à l'invention de Balthazar de Beaujoyeulx, 1581 ; Apollon (*Intermèdes*, 1589) ; Vénus (*Euridice*, 1600) ; Apollon (*Orleo*, 16(7) ; Jupiter (*Tempe Restored*, masque de Aurelian Townsend, 1632).
- 19 Le thème des enchantements utilisés pour corrompre chevaliers et courtisans, et de la délivrance de ceux-ci, est fréquemment utilisé. Les sources sont généralement *L'Odyssée* (Ulysse et Circé), *Le Roland Furieux* (Aleina, Ruggiero), *La Jérusalem délivrée* (Armida, Rinaldo). Mentionnons pour Homère :
- 20 Beaujoyeulx, *Balet comique*, 1581 ; William Browne, *Inner Temple Masque*, 1615 ; Townshend, *Tempe Restored*, 1632 (présenté par une reine française Henriette-Marie). Pour l'Arioste : *Ballet de Monseigneur* (ou *Ballet d'Alcine*), 1610 (anon) ; Francesca Caccini, *La Liberazione di Ruggiero*, 1625 ; Haendel, *Alcina*, 1735 ; Giuseppe Gazzaniga, *L'Isola di Alcina*, 1772. Pour le Tasse : Pierre Guédron et al., *Ballet de la délivrance de Renaud*, 1617 ; Lully, *Armide*, 1686 ; Gluck, *Armide*, 1777.
- 21 En même temps que se créent des œuvres fondées sur la collaboration des arts, on s'attache à justifier celle-ci en affirmant l'équivalence entre ces arts, et en les ramenant au même principe d'imitation. On s'inspire à cette fin de préceptes d'Horace ou de Plutarque. La poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette. « Entre le bal (ballet) et la poésie, toutes choses sont communes » (Plutarque, traduction Amyot). Beaujoyeulx dit qu'il faut « diversifier la musique de poésie, et entrelacer la poésie de musique ».
- 22 C'est encore Beaujoyeulx qui précise que son Ballet a été intitulé « comique », « plus pour la belle et heureuse conclusion que pour la qualité des personnages (...) dieux et déesses, ou autres personnes héroïques ». Cette attitude est assez constante dans l'opéra (jusqu'au *Don Juan* de Mozart) ; mais le souci d'une « heureuse conclusion » ne veut pas dire qu'on n'attache pas de l'importance aux personnages héroïques ou, du moins, bien nés.

Technique du « finale »

- 23 À noter dans le VI^e Intermède de 1589, le contraste, du genre « concertato », entre un chœur « tutti » à cinq voix et un concertino à trois voix. Le « Nono » (c'est-à-dire le neuvième volume des *Intermedi e Concerti*) nous informe que le premier chœur était chanté par toutes les voix disponibles et doublé par tous les instruments : « Cantato da

tutte le voci e sonato da tutti gli strumenti ». Le Trio Concertino, par contre, était chanté par trois sopranos en solistes : Vittoria Archilei, Lucia Caccini (la femme du compositeur) et Margerita (une jeune élève de Vittoria probablement celle qui deviendra la deuxième femme de Caccini, qui s'appelait aussi Margerita). Vittoria et Lucia s'accompagnaient à la guitare (dont l'une était espagnole et l'autre napolitaine) et Margerita sur un tambourin à clochettes : « Sonavano Vittoria e Lucia... chitarrina, una alla Spagnola, una alla Napolitana, e Margerita un cembalino adornato di Sonagli... » On trouve le même contraste entre un chœur « tutti » à cinq voix et un concertino à trois voix dans le second acte de la *Rappresentazione* (1600) de Cavalieri (le premier opéra complet qui ait été conservé) où le Corps (Corpo) est tenté par le Plaisir (Piacere). Même les instruments portés par les trois solistes sont presque identiques : « Uno un chitarrone, l'altro una chitarrina alla Spagnola, e l'altro un cimbalotto con sonagline... »

Technique du « finale » (suite)

- 24 On a déjà discuté l'opposition métrique entre binaire et ternaire - la pavane à deux temps et la gaillarde à trois temps - sous la rubrique « Ouverture » (voir n° 8 ci-dessus). Cette opposition, utilisée évidemment pour assurer une diversité instrumentale, est souvent employée, comme dans le « tutti » accompagnant la scène du Plaisir de la *Rappresentazione* que nous venons de citer. Dans les Intermèdes de 1589, on utilisait encore plus souvent cette opposition, puisque les 22 sections (21 plus une coda) se prêtent à plusieurs sortes de contraste. Voici, en effet, comment elles étaient disposées :

Section	1	4/4	Section	2	6/4
	3, 5, 7	4/4		4, 6, 8	6/4
	9, 11, 13	3/2		10, 12, 14	4/4
	15, 17, 19	6/4		16, 18, 20	3/2
	21	4/4	Coda		6/4

De telles élaborations métriques sont surtout instrumentales, et on n'est pas surpris d'apprendre que, d'après le « Nono », la musique fut écrite d'abord, et que le librettiste fournit les paroles destinées à l'accompagner après qu'on eut composé la musique pour la danse : « Le parole furno fatte dopo l'aria del ballo ».

Dans le finale de *l'Euridice* de Peri (1600), on rencontre également des exemples de ces oppositions métriques. D'abord, on entend un chœur « tutti » à cinq voix et à quatre temps - qui est évidemment une variation mélodique dans le mode mineur du « concertino » de Cavalieri de 1589. Ce « tutti » fait contraste avec un « ballo » instrumental (ou « Ritornello ») à six-quatre.

Dans le finale de *L'Orfeo* de Monteverdi on trouve encore un chœur « tutti » à cinq voix, à quatre temps, avec une Moresca à six-huit. Et dans son opéra *Daine* de 1608, Marco da Gagliano suit l'exemple de Cavalieri, Peri et Monteverdi. (Né vers 1575, Gagliano était le plus jeune des quatre). Son chœur « tutti » à cinq voix et à quatre temps fait contraste

avec un Ballo (Ritornello) à trois temps (et aussi avec une variation concertino à trois voix sur le « tutti » du début).

Les contributions respectives de Cavalieri et de Peri

- 25 La contribution de Cavalieri à la naissance de l'opéra est évidente. Utilisant les formes instrumentales et vocales courantes à son époque, non seulement pour des fêtes séculières (comme les *Intermèdes* de 1589), mais aussi, pour des cérémonies religieuses (la *Rappresentazione* de 1600), il a créé les premiers opéras : *Fiteno* et *La Cieca*, dont les partitions sont perdues, et aussi la *Rappresentazione*, dont la partition est la première connue. Dans ces intermèdes et ces opéras, le développement des formes instrumentales et chorales étendues, telles que l'Ouverture et le Finale, restent d'une importance capitale.
- 26 Peri a profité de l'œuvre de pionnier de son aîné, en y ajoutant sa contribution particulière. D'abord, il a réduit l'élément pastoral, et en même temps, il a introduit une nouvelle note tragique. Son *Euridice* est encore une pastorale, mais la douleur de son Orphée est plus poignante et plus déchirante que toutes les souffrances du Corps (Corpo) dans la *Rappresentazione*. Peri, en tant que chanteur, se sent plus à l'aise dans le domaine du chant en « solo » ; et dans ses chansons, les modulations subites nous font penser – *sit venia verbo* – à Schubert. Un exemple doit suffire. On a souvent fait remarquer que le récit du messager rapportant la mort d'Euridice dans *l'Euridice* de Peri, avec ses juxtapositions des tons de sol majeur et de mi majeur, n'a pas le même caractère mordant que la scène correspondante dans *l'Orfeo* de Monteverdi avec ses juxtapositions de *mi* majeur et de *sol mineur* et non pas *majeur*).

Mais, quoique les deux passages soient comparables du point de vue dramatique, et contiennent les mêmes trois mots-clefs : « le serpent, de sa dent envenimée, a mordu le pied d'Euridice », Peri (qui lui-même chantait le rôle d'Orphée) a réservé les harmonies les plus expressives pour les paroles qu'il devait chanter lui-même (voir page 17 de la partition publiée à Florence en 1601) et qui suivent le passage que je viens de citer (p. 15). Dans sa lamentation, Orphée se sert trois fois de la progression *mi majeur-sol mineur* en moins d'une page. Il serait naïf de penser que Monteverdi ne fut pas influencé par cette lamentation impressionnante. C'était, après tout, un des aspects de sa grandeur qu'il pouvait se servir des techniques (et procédés) de ses prédécesseurs pour en tirer souvent des effets surprenants. La publication des opéras de Cavalieri et de Peri avaient préparé le chemin pour leurs successeurs : Monteverdi, Cavalli et Lully⁴.

NOTES

1. Frances A. YATES, *The Valois Tapestries*, London 1959 ; Alais NAGLER, *Theatre Festivals of the Medici*, Yale U.P. 1964.

2. *Les Fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine*, Florence 1589, vol. 1 : *Musique des Intermèdes de « La Pellegrina »*, éd. critique par D. P. WALKER, C.N.R.S., Paris, 1963 (vol. II en préparation).
 3. *La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, par Leo SCHRADE : *étude suivie d'une édition critique de la traduction de la tragédie de Sophocle par Orsatio Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli*. C.N.R.S., Paris, 1960.
 4. Cette communication était illustrée de nombreux exemples musicaux, tirés des Intermèdes de 1589, de la *Rappresentazione di Anima, e di Corpo*, de Cavalieri, de la *Dafne* de Marco da Gagliano, de l'*Euridice* de Peri, et de l'*Orfeo* de Monteverdi.
-

AUTEUR

FREDERICK W. STERNFELD

Université d'Oxford