

Ce premier Cahier n'aurait vu le jour sans ce magnifique projet qu'est l'Académie baroque européenne, vaste programme d'insertion européenne de jeunes artistes conduit par Ambronay depuis 1993. Chaque année, entre 50 et 70 jeunes musiciens, chanteurs, danseurs, se réunissent sous la direction d'un chef de renom autour d'une œuvre du répertoire baroque, scénique ou non, qu'ils apprennent, explorent, montent et produisent. Ils découvrent, guidés, ce qu'est le métier, avec ses joies et ses fatigues. C'est un grand bonheur de les voir travailler avec fougue et passion.

Qu'il nous soit permis de remercier le Conseil général de l'Ain, la Région Rhône-Alpes et la Drac Rhône-Alpes du soutien qu'ils apportent au Centre culturel de rencontre d'Ambronay, ainsi que la Fondation France Télécom pour l'Académie baroque européenne.

Alain Brunet

Directeur général du Centre culturel de rencontre

Isabelle Battioni

Responsable d'Ambronay Editions

Chargée de la coordination scientifique

III	préface
7	du mythe / Heraklès, Hercule, Ercole
9	La jeune fille et la peau du roi - Pierre Kuentz
29	Crise et mouvement dans <i>Ercole amante</i> - Richard Uhl
41	Un mythe à contre-emploi ? - Marianne Massin
55	de l'histoire / 1662, <i>Ercole amante</i> - Hercule amoureux
57	“La musique du corps” - Ana Yepes
63	<i>Ercole amante</i>, entre icône et représentation - Sylvie Pébrier
73	Du <i>dramma per musica</i> à la Tragédie lyrique - Jean-François Lattarico
83	de la musique / Cavalli - Lully
85	“Cette musique qui parle au corps et du corps” - Gabriel Garrido
91	L'écriture musicale de Cavalli dans <i>Ercole amante</i> - Sylvie Pébrier
105	du livret
106	<i>Ercole amante</i>, fiche signalétique
108	<i>Ercole amante</i>
166	pour aller plus loin



L'écriture musicale
de Cavalli dans *Ercole amante*,
foisonnement et continuité

Sylvie Pébrier



À l'écoute de la musique de Cavalli dans

Ercole amante se dégage une sensation étrange et paradoxale : d'un côté le rythme alerte et le foisonnement des motifs créent l'impression d'une échappée permanente où les événements paraissent insaisissables et le plaisir aussitôt entr'aperçu aussitôt interrompu ; pourtant en dépit de cette variété toujours en mouvement, il se forge vite un sentiment de familiarité, faisant que toute nouveauté, au lieu d'être radicalement autre, donne le sentiment d'être déjà connue sans que l'on puisse pour autant dire comment et pourquoi. Si bien qu'au-delà de l'écoute linéaire motif après motif, scène après scène, une autre écoute plus profonde et troublante nous fait peu à peu perdre le fil de la conscience pour nous retrouver plongés dans une sorte de bain d'où ressort cette fois un grand sentiment de continuité.

Cette expérience d'écoute soulève un certain nombre de questions : l'analyse de la partition apporte-t-elle quelques explications à cette perception ? De quelles nouveautés l'écriture de Cavalli est-elle porteuse moins de vingt ans après la mort de Monteverdi ? Comment le style qui se déploie dans cette œuvre entre-t-il en interaction avec le livret de Buti ?

L'écriture de Cavalli est en effet placée sous le signe de la diversité : des motifs brefs enserrés dans des séquences qui se renouvellent rapidement, des formes très variées dans des gradations multiples entre *recitativo* et aria, l'alternance très fréquente de binaire et de ternaire, tout semble tirer du côté de l'instable. C'est que Cavalli, dans la lignée de Monteverdi, met la musique au service du texte et des *affetti* : la diversité des *affetti* portés par le texte impose donc une diversité adéquate des moyens musicaux destinés à les traduire.

Prenons à titre d'exemple la scène 6 de l'acte IV travaillée au cours d'une répétition à Ambronay le 8 juillet 2006. L'assistant de Gabriel Garrido et claveciniste Leonardo García-Alarcón attirait l'attention des solistes sur divers éléments de figuralisme. Dans cette scène, Déjanire, au comble de la douleur d'avoir perdu son fils et de voir son mari épouser Iole, appelle la mort. "Quoi de pire les cieux pouvaient-ils me réserver ? Ah, dans cette douleur, que mes pas languissants ont bien su me guider ! Dans l'une de ces tombes je pourrai t'assouvir ô destin affamé." En soulignant la prosodie par l'accentuation de la première syllabe de "*peggio*", en adoptant un saut de quarte ascendant sur l'interjection douloureuse "*ahi*", en dessinant une ligne vocale descendante traduisant les étapes inexorables conduisant à la mort en léger retard par rapport à la basse qui suit un mouvement parallèle à la sixte, ce

décalage induisant des tensions liées au retard de la septième, Cavalli utilise ici des moyens caractéristiques de l'illustration d'un texte en musique depuis le début du XVII^e siècle.

(IV,6) mes 472 - 487

Deianira

Et à che peg-gio i fa-ti, ahi mi ser-ba - ro? Ah, che ben mi gui - da - ro gli ad - do-lo-ra-ti miei lan-gui-di

pas - si à tro - va - re in al - cun di que-sti sas - si co-me far sa - zio il mio de - sti - no a - va - ro

Un peu plus loin dans la scène, alors que le monologue intime de Déjanire en forme d'arioso cède la place à un récitatif qui s'adresse à son conseiller Lychas, l'écriture se met au service d'*affetti* qui s'exacerbent au moment de quitter la vie : le renoncement à ses biens par l'appui sur "tesor", la proximité des sépulcres par un intervalle de quarte augmentée, et au sommet mélodique du récit dans l'adieu au soleil souligné par un accord de tierce majeure et sixte mineure sur *sol* répond l'assombrissement du *la* bémol figurant les ombres de l'ensevelissement.

(IV,6) mes 515 - 529

Deianira

Pren - di, pren-di Lic - co fe-de - le que - sti de' miei te - sor po - ve-ri a - ven - zi per pas - sar me-co-in-

co - mo-di i tuoi gior - ni, e ri - mi - ra se puo-i un di que - sti se-pol - cri a prir - mi in cu - i

do - gni spe-ran - za di con - for - to i - gnu - da per non mi - rar più il Sol mi col - chi, e chiu - da.

Personnage tragique par excellence, Déjanire utilise peu de formules ornementales ; celles-ci seront en revanche l'apanage des pouvoirs de la déesse Vénus. Nous nous arrêterons quelque temps sur la première scène de l'acte III où Vénus promet à Hercule qu'elle changera le cœur d'Iole et qu'il pourra jouir de sa conquête. Texte et musique coïncident d'une façon tout à fait intéressante pour insister à la fois sur la douceur d'un cœur aimant (“*dolci amori*”) et sur la dimension guerrière de l'amour (“*guerreggiare*”).

(III,1) mes 93 - 104

Venere

can - gi per te il suo sde - gno in dol - - - - ci, in
dol - - - - ci, in dol - ci, dol - cia - mo - - - ri.

(III,1) mes 143 - 157

Venere

Ch'al-tro è l'a - ma - re? Ch'un guer - reg - gia - - - - re, o - ve in tri - on - fo e -
gual lie - - - - ti - sen van - no il va - lor, e l'in - gan - no.

Cette scène est en effet surprenante par son caractère amoral revendiqué : “pourvu que tu jouisses, que t’importe donc que ce soit par fraude ou par consentement”, affirme la déesse de l’amour. L’utilisation de la *gorgia* donne à cette jouissance un caractère jubilant à la frontière entre texte et pure vocalité, au cœur de la puissance magique de Vénus.