

Lorsque nous avons envisagé de monter un programme de concert ensemble, nous savions dès le départ que nous voulions nous concentrer sur la musique italienne du XVII^e siècle, notre répertoire de prédilection. Il n'y eut pas besoin de discuter davantage : nous étions déjà parvenus à un consensus tacite. Les amateurs de musique italienne du XVII^e siècle partagent un je ne sais quoi presque spirituel qui les rassemble – et les distingue. Nous avons une entente tacite.

Mais qu'est-ce qui explique l'attrait de cette musique? Pourquoi est-elle si remarquable, si particulière? Le XVII^e siècle fut une période d'exploration, d'invention et de recherche dans toutes les disciplines, y compris en musique. La musique vocale, qui avait longtemps occupé le devant de la scène, a commencé à céder la place à des formes instrumentales techniquement complexes, mieux adaptées à ce nouveau paradigme : une musique centrée sur la virtuosité et le lyrisme. C'est ainsi qu'est né le titre de ce programme, *Basta parlare*, qui signifie « Assez parlé! »

On aurait pu l'intituler « Assez chanté! »; un titre peut-être plus approprié, du moins en apparence. Cependant, si ce concert explore effectivement le riche répertoire instrumental du XVII^e siècle, nous n'omettons que la parole – et non le lyrisme lui-même. Nous pensons simplement que nous pouvons encore chanter... à travers le violon et la flûte à bec!

DARIO CASTELLO [1602? – 1631]

Sonate Quarta, Decima, Duodecima

Nous savons très peu de choses sur la vie de Castello, et les rares informations dont nous disposons relèvent davantage de la spéculation que de la réalité. On s'accorde toutefois à penser qu'il a passé les années les plus formatrices (sinon la totalité) de sa vie à Venise. En effet, son œuvre prolifique reflète l'influence de ses contemporains — interprètes comme compositeurs — qui vivaient à Venise à l'aube du XVII^e siècle. En 1614, Monteverdi fut nommé maître de chapelle de l'illustre basilique Saint-Marc, où son talent et ses innovations audacieuses inspirèrent d'autres compositeurs de son cercle à l'imiter. Castello, qui occupait lui-même des fonctions à Saint-Marc, notamment celles de *Musico della Serenissima Signoria di Venetia* et de *Capo di Compagnia de musichi d'instrumenti da fiato*, fut probablement directement influencé par Monteverdi.

De plus, nous savons avec certitude qu'il défendait cette « nouvelle » musique, le titre du recueil dont sont tirées les sonates de cet album étant *Sonata concertate in stil moderno*. Castello composait intentionnellement dans ce style « moderne » et s'y tenait fièrement. Ses compositions font appel à une vaste gamme d'instruments, comme en témoignent trois de ses sonates présentées sur cet album : sa *Sonate en trio* pour deux instruments sopranos et basse continue (n° 4), et ses *Sonate a tre*, écrites pour une formation en trio avec deux instruments mélodiques et un instrument de basse continue (n° 10 et n° 12). Castello ne précise pas pour quels instruments mélodiques ces pièces sont écrites; nous savons qu'il jouait très probablement de nombreux instruments, dont le violon et certains instruments à vent, mais il est beaucoup plus précis dans ses indications pour les instruments de basse. Il utilise souvent le basson, le trombone ou un instrument à cordes frottées, c'est-à-dire l'alto ou la violetta.

Maître du dialogue musical, Castello accorde une grande liberté structurelle à ses compositions, alternant souvent entre de courts passages aux tempos contrastés ou variant en style ou en mesure. Il

utilise également toute une gamme de techniques virtuoses ou des effets de trémolo et de vibrato déjà observés dans la musique de Biago Marini, en 1617.

Dans ses duos, Castello crée une interaction entre les instruments qui échangent des motifs et se surpassent mutuellement par des démonstrations de lyrisme et de virtuosité. Dans sa *Sonata Quarta*, Castello commence par une ligne de basse ambulante sur un rythme ostinato, rappelant les œuvres vocales de ses pairs, tels que Claudio Monteverdi et Alessandro Grandi.

Les Barocudas considèrent la musique de Dario Castello comme un pilier du XVII^e siècle. Elle possède de l'intensité, de la liberté — et une passion irrésistible. Jouer cette musique, c'est faire l'expérience d'une joie pure; elle concentre en elle l'essence de la musique vénitienne magistrale de la première moitié du XVII^e siècle.

GIOVANNI LEGRENZI [1626 – 1690]

La Cornara

En 1655, lors de la publication de ses *Sonate a due, e tre* — le recueil qui contient *La Cornara* — Legrenzi était organiste titulaire à la basilique Santa Maria Maggiore de Bergame (qui faisait alors partie de la République de Venise). Ce poste très convoité avait auparavant été occupé par Tarquinio Merula; trois de ses pièces figurent également sur cet album. Plus tard en 1655, Legrenzi démissionna de son poste d'organiste à Bergame pour accepter un nouveau poste de maître de chapelle à l'Accademia dello Spirito Santo, à Ferrare. Legrenzi donna à ses sonates des noms inspirés de lieux en Italie ou de familles italiennes éminentes — notamment l'influente famille Cornaro de Venise, qui a donné son nom à *La Cornara*.

Compositeur de génie reconnu de son vivant, Legrenzi a écrit et publié un nombre remarquable d'œuvres musicales, dont 19 opéras, des oratorios, ainsi que plusieurs recueils de musique instrumentale. Avant sa mort, il occupait le prestigieux poste de chef de chœur à la basilique Saint-Marc de Venise. Bien que peu connue à l'époque moderne, sa musique était largement jouée de son vivant et a inspiré des compositeurs tels que Bach et Vivaldi.

Nous avons choisi cette sonate après être tombés sous le charme de son thème d'ouverture. La pièce, qui commence par une solide triade en ré mineur, perd rapidement son calme avec une ligne chromatique descendante dans la voix principale aiguë — ce qui lui confère un caractère tout à fait différent, plaintif et désorienté. Le thème se répète plusieurs fois tout au long du premier mouvement et lui confère ce charme décalé qui caractérise si bien notre groupe, Les Barocudas.

GIOVANNI BATTISTA GRILLO [15?? – 1622]

Canzon Sestadecima

De nombreuses sources indiquent que Grillo a passé une grande partie de sa vie en Autriche avant de s'installer à Venise pour devenir organiste à la Scuola Grande di San Rocco en 1612, puis à la basilique Saint-Marc en 1619, où Claudio Monteverdi occupait le poste de maître de chapelle. Les deux hommes se vouaient un respect mutuel, Monteverdi considérant Grillo comme un organiste de génie — ou, selon ses

propres termes, « *principalissimo soggetto nella professione* » (« le meilleur de la profession »). Grillo occupa les fonctions d'organiste à San Rocco et à San Marco jusqu'à sa mort en 1622. Dans la *Canzon Sestadecima*, écrite pour quatre instruments, nous avons voulu mettre en valeur le talent d'organiste de Grillo en faisant jouer les deux lignes de basse à l'orgue plutôt que sur deux instruments distincts. Cette pièce se divise en deux parties, dont la première s'ouvre sur une ligne de l'alto, répétée une quinte plus haut par le canto (soprano), suivant une forme typique des canzones de cette époque. Avec sa mesure à trois temps, la deuxième partie s'apparente à une danse. La musique de Grillo, plus traditionnelle et peut-être moins novatrice que celle de ses pairs, témoigne d'un talent rare reconnu par ses contemporains de son vivant – et qui mérite une plus grande reconnaissance à l'époque moderne.

TARQUINIO MERULA [1594 ou 1595 – 1665]

La Valcharenga, La Pusterla, La Cavagliera

Tarquinio Merula était un violoniste, organiste et compositeur de grand talent. Avant de s'installer en Italie, il travailla à Varsovie de 1621 à 1626 en tant qu'*Organista di chiesa et di camera* à la cour du roi Sigismond III de Pologne. À son retour à Crémone, il occupa le poste de maître de chapelle aux *Laudi della Madonna*. Il conserva de nombreuses fonctions jusqu'à sa mort malgré une série de revers — notamment une accusation d'inconduite envers ses élèves. Sa production prolifique, qui comprend à la fois de la musique instrumentale et vocale, témoigne de son ingéniosité. Ces trois canzones « *a tre* » sont tirées de son opus 17 — un recueil de 35 canzones pour un ou deux violons avec continuo, ou pour un trio. Conformément aux coutumes de l'époque, elles portent le nom de personnalités influentes, de collègues musiciens ou de familles éminentes. Chacune est divisée en trois parties, dont l'une est une danse à trois temps. « *La Cavagliera* » est noble et fière; « *La Pusterla* » est une danse dont la section finale alterne entre un rythme ternaire et binaire. Quant à « *La Valcharenga* », nous sommes tombés sous le charme de son caractère fougueux dès la première écoute. Dans cette canzone, les instruments chantent les uns par-dessus les autres dans un entrelacement de textures. Dès le début, notre ensemble a trouvé cette partition surchargée fascinante. Notre première lecture a révélé l'étrangeté de la composition : elle semblait tout simplement comporter trop de notes. Les lignes musicales denses et richement ornées s'empilent les unes sur les autres, créant une texture épaisse qui frôle la cacophonie. Nous avons trouvé cette exubérance charmante; elle rappelle l'atmosphère d'un bar bondé où les clients se crient dessus sans jamais vraiment s'écouter. Curieusement, cet effet est tout à fait captivant — en effet, la musique a le don de révéler la beauté dans le chaos!

BIAGO MARINI [avant 1597 – 1663]

Sonata Quarta

Trio Sonata, sopra « La Monica »

Originaire de Brescia, Marini a grandi dans une famille de musiciens. Son père était joueur de théorbe à la cour de Varsovie vers 1580, et son oncle était compositeur. Quant à Marini lui-même, il fut engagé comme violoniste à la basilique Saint-Marc en 1615 sous la direction de Monteverdi. Violoniste virtuose, il vécut longtemps (il avait au moins 66 ans à sa mort), se maria trois fois, eut huit enfants et passa d'un emploi à l'autre avant de finalement revenir à Venise, où il mourut dans la pauvreté. Sa musique témoigne d'une profonde créativité : Marini évitait les formules prévisibles et aimait repousser les limites

de la technique tout en conservant un lyrisme vif, même dans des compositions strictement instrumentales. Sa *Sonata Quarta* pour violon est remarquable car elle est l'une des premières pièces à utiliser des doubles cordes. Dans cette sonate, chaque section – chaque phrase – suscite un tourbillon d'émotions. La Sonate pour deux violons, sopra « *La Monica* » est écrite sous forme de thème et variations; elle fait référence au folklore populaire français de l'époque, notamment à « *La Monica* ». Ici, une ligne de basse entièrement construite sur les cordes pincées du clavecin crée une texture raffinée à partir de ce thème simple, qui reste fermement ancré dans votre esprit.

FRANCESCO ROGNONI TAEGGIO (seconde moitié du XVI^e siècle – 1626?)

Diminutions d'après *Vestiva i colli* (madrigal de Giovanni Pierluigi da Palestrina)

Le compositeur romain Giovanni Pierluigi da Palestrina, considéré comme l'un des plus grands maîtres du contrepoint de la Renaissance, a écrit de nombreuses œuvres vocales sacrées, dont plus de 105 messes et 250 motets. Ses madrigaux à eux seuls témoignent de la capacité magistrale du compositeur à exprimer par la musique les éléments picturaux et pastoraux en vogue à l'époque. C'est certainement le cas de *Vestiva i colli*, un madrigal basé sur un sonnet d'Ippolito Capilupi qui évoque le printemps, empreint de la plus douce guirlande de fleurs et de verdure poussant en exhalant leur parfum sur les collines à travers toute la campagne. Ce madrigal a été réimprimé et imité d'innombrables fois; il est connu pour avoir particulièrement inspiré le compositeur Francesco Rognoni Taeggio. Ce dernier était le fils du compositeur, violoniste et théoricien Riccardo Rognoni, qui publia en 1592 *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente*, un ouvrage explorant l'art de la diminution, où les variations mélodiques sont embellies en divisant les notes longues en valeurs rythmiques plus courtes. En 1620, son fils Francesco publia un ouvrage du même style, *Selva de varii passaggi*, qui présente des ornements vocaux et instrumentaux ainsi que des versions embellies d'autres pièces bien connues. Notre version de *Vestiva i colli*, qui figure sur cet album, est tirée de ce même recueil; il s'agit d'une interprétation virtuose et expressive où le soliste instrumental reprend la partie de soprano du madrigal original. On peut imaginer Rognoni lui-même interprétant l'un des exemples les plus convaincants de ces diminutions, étant donné que l'écrivain Girolamo Borsieri le considérait comme un excellent flûtiste et violoniste. Avec cette pièce, nous prenons conscience que, bien qu'on en ait certainement « assez dit », la musique instrumentale des débuts de l'époque baroque est en fait assez similaire à la musique vocale du siècle précédent!

Une jeune fillette (Marie Nadeau-Tremblay, 1991 –)

Dès la première fois que j'ai entendu cette mélodie, j'ai été profondément touché par sa douce et tendre mélancolie. Une jeune fille supplie qu'on ne l'envoie pas au couvent pour en faire une religieuse.

*Une jeune fillette au cœur noble,
Jolie et charmante, d'une grande valeur,
Contre son gré, on l'a faite nonnette
Ce qui ne lui plaît guère, et elle en vit une grande douleur.*

[Première strophe tirée de la publication de la chanson en 1576, dans une version de Jehan Chardavoine.]

Cet air folklorique simple, connu en Italie sous le nom de *Sopra la Monica*, a été populaire dans toute l'Europe chrétienne du XV^e au XVIII^e siècle, et a été repris par de nombreux compositeurs, tels que Marini ou Bøddecker, pour n'en citer que quelques-uns. Je vous propose ici ma propre version de la mélodie et de ses variations. Suivant mon intuition et influencé par mon héritage culturel, on peut trouver des moments où le rythme d'une variation est joué en triolets, rappelant fortement la tradition folklorique québécoise du violon.

© Vincent Lauzer et Marie Nadeau-Tremblay, 2023