

De l'infinito

# De l'infinito

CLAUDIO MONTEVERDI

*Missa da Cappella a sei voci* (Venezia, 1610)  
*fatta sopra il motetto In illo tempore del Gomberti*

- |                         |       |
|-------------------------|-------|
| 1. Kyrie                | 03:56 |
| 2. Gloria               | 06:14 |
| 3. Credo                | 11:27 |
| 4. Sanctus - Benedictus | 03:46 |
| 5. Agnus Dei I - II     | 04:56 |

GIANVINCENZO CRESTA

*De l'Infinito*

*per 6 voci ed elettronica* (2016)

testi di Giordano Bruno da *De l'infinito, universo et mundi* (Venezia, 1584)

Aide à l'écriture d'une œuvre musicale originale  
du Ministère de la Culture et de la Communication di Francia

- |                  |       |
|------------------|-------|
| 6. De l'infinito | 27:04 |
|------------------|-------|



nicole Corti  
ph. Joëlle Dollé

Gianvincenzo Cresta



## ***In illo tempore***

Roma e Venezia nella messa a sei voci  
dedicata al Pontefice Paolo V

**H**el 1610, per i tipi dello stampatore ed editore di musica veneziano Ricciardo Amadino (fl. 1572-1621), Claudio Monteverdi (1567-1643) pubblicò la *Missa In illo tempore* congiuntamente al Vespro della Beata Vergine: «*Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus ac Vesperæ pluribus decantandæ cum nonnullis sacris concentibus (...)* opera a Claudio Monteverde nuper effecta ac Beatiss. Paulo V Pont. Max. consecrata». Una copia di questa stampa è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cappella Sistina, Ms. 107) con lo stemma del Pontefice fatto decorare dallo stesso Monteverdi; la composizione è presente anche in una raccolta di messe a sei e otto voci stampata ad Anversa da Pietro Falesio nel 1612.

L'opera si presenta come un compendio di stili, che si collocano tra la prima e la seconda pratica, tra lo *stylus antiquus* e lo *stylus modernus*. Tale contrasto stilistico è prova, verosimilmente, dell'aspirazione di Monteverdi di affermarsi quale compositore di ogni genere di musica sacra, un "biglietto da visita" che gli consentisse di affrancarsi dal servizio presso il duca di Mantova (del quale più volte si era lamentato nelle sue lettere), per trovare una migliore collocazione che gli desse la possibilità di esprimere al meglio le sue capacità; tuttavia, nel 1612 Monteverdi fu licenziato da Francesco Gonzaga, assumendo l'incarico presso San Marco a Venezia nel 1613.

La *Missa In illo tempore* è composta secondo la tecnica della messa parafrasi. Monteverdi utilizza, come *cantus firmus*, il tema principale del mottetto a sei voci di Nicolas Gombert (1495 ca. – 1560 ca.) *In illo tempore: loquente Jesu*. Egli dichiara il procedimento compositivo e il materiale tematico all'inizio della parte del «*bassus generalis*», dove, sui primi tre pentagrammi, sono notati i dieci soggetti tratti dal succitato mottetto: «*Missa da capella a sei voci, fatta sopra il motetto In illo tempore del Gomberti, Le fughe del quale sono queste*». Interessante notare come il «*bassus generalis*» non si presenti come un vero e proprio basso continuo, ma più propriamente come un basso seguente. Riguardo alle intenzioni composite di Monteverdi abbiamo un'ulteriore fonte indiretta: una lettera del cantore ducale mantovano Bassano Cassola (o Casola), il quale, nel 1610, invia una missiva a Roma, indirizzata al cardinal Ferdinando Gonzaga, fratello del duca, con lo scopo di presentare adeguatamente il materiale musicale dell'opera pubblicata a Venezia nella speranza, forse, di una raccomandazione; Monteverdi cercava una sistemazione presso il seminario romano per suo figlio Francesco e aspirava a un posto per sé in una delle cappelle musicali romane: «*il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie sempre più rinforzando le otto fughe [in realtà le fughe sono dieci, ndr] che sono nel motetto, in illo tempore del Gomberti e fà stampare unitamente ancora di Salmi del vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità*» (si veda E. VOGEL, *Claudio Monteverdi, «Vierteljahrsschrift*

für Musikwissenschaft», III [1887], p. 430). Sappiamo che le aspirazioni di Monteverdi furono vane, visto che non fu mai ricevuto da Paolo V. Egli aveva cercato di ingraziarsi l'ambiente e il gusto romano componendo una messa a cappella (con la possibilità di aggiungervi il basso continuo) che assecondasse le aspettative in ordine a quanto abitualmente si ascoltava nelle maggiori cappelle musicali romane e, in ispecial modo, presso la Cappella Sistina.

Al netto di tali vicende ci rimane la consapevolezza di trovarci di fronte a un meraviglioso affresco musicale, che manifesta tutta la capacità creativa di Claudio Monteverdi, il quale si impone quale sperimentatore di nuovi linguaggi musicali. Infatti, un'analisi approfondita del percorso contrappuntistico della messa rivela un incessante desiderio imitativo, che investe tutte le parti della messa (eccezion fatta per alcuni episodi omoritmici), evidenziandone, in verità, una vocazione davvero riformatrice del linguaggio polifonico. È noto come il pervasivo e rigoroso procedimento imitativo non era una caratteristica peculiare delle messe del tardo '500, ma delle messe composte nella prima metà del '600 (si veda G. Hust, *Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen*, Ph.D. dissertation, Heidelberg 1970).

La *Missa in illo tempore* di Monteverdi è notata in chiavette, per cui, com'è noto, per l'esecuzione, è prevista la trasposizione a una quarta inferiore; tale modus operandi è peraltro attestato anche da una fonte manoscritta seicentesca, custodita presso l'Archivio Diocesano di Brescia, dove la messa *In illo tempore* è trascritta da Lorenzo Tonelli una quarta sotto rispetto all'originale. Tuttavia, la prassi di trasporre una quarta sotto

le composizioni in chiavette va messa in relazione almeno con altre due coordinate: da un lato il diapason, che nella Venezia di Monteverdi era presumibilmente La3 = 465 Hz (come testimoniato anche dal diapason dei cornetti); dall'altro la tessitura delle voci impiegate per l'esecuzione. Per la presente registrazione discografica, disponendo di un coro a sei voci dispari, di un organo e di un *consort* di quattro viole da gamba e due violini, si è optato per un'esecuzione un tono sotto rispetto all'originale con un diapason La3 = 440 Hz e temperamento mesotonico da  $\frac{1}{4}$  di comma. I due violini, che doppiano le due voci più acute, suonano invece a un diapason La3 = 392 Hz senza trasposizione alcuna. Inoltre, siccome trasponendo un tono sotto ricorrono le note Reb e Lab, si è proceduto ad aggiustare, per l'organo e per le viole, i tasti del Do# e del Sol#, modificandone l'accordatura, rispettivamente, in Reb e Lab, per ottenere le necessarie terze pure Reb-Fa e Lab-Do.

Gaetano Magarelli

Per ulteriori approfondimenti si veda specialmente: J. KURTZMAN, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston 1978; C. MONTEVERDI, *Missa In illo tempore per Coro (SSATTB) and Basso continuo ad libitum*, a cura di J. KURTZMAN, Stuttgart 1992; J. ШНЕНХАМ, *Monteverdi. Vespers (1610)*, Cambridge 1997; R. Bowers, *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the household of the Gonzaga dukes of Mantua, 1590-1612*, «Music & Letters», vol. 90, n. 3, Oxford 2009, p. 331-371; C. MONTEVERDI, *Missa In illo tempore a 6 voci (SSATTB) e Basso Continuo* (Venezia 1610), a cura di M. FONTANA, Bologna 2012; KURTZMAN, *Monteverdi and Sacred Music in his Cremona and Mantuan years: recent research and suggestions for the future*, «Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali», 17 (2018), Pavia University Press, p. 77-115.

## **DE L'INFINITO**

di Gianfranco Vinay

**I**l titolo di questa composizione di Gianvincenzo Cresta per sei voci ed elettronica è tratto dal celebre testo di Giordano Bruno *De l'infinito, universo e mondi* pubblicato a Londra nel 1584, terzo e ultimo dei dialoghi cosmologici dedicati all'ambasciatore di Francia in Inghilterra. In cinque dialoghi stringenti Bruno sostiene la tesi dell'infinità dell'universo. Infinito come Dio, ma di un'infinità diversa (a differenza di Dio, l'infinità dell'universo non è presente in ogni sua particella), emanazione di Dio, non creazione nel senso della narrazione biblica. Una tesi che scardina il principio tolemaico della centralità della terra, e con esso il ruolo privilegiato dell'uomo nel creato, ma anche la finitezza dell'universo sostenuta da Copernico. Rifiutando i principi culturali, teologici e dottrinali in auge alla sua epoca, Bruno si esponeva pericolosamente alle censure ed alle condanne della chiesa controriformista, che lo condussero infine al carcere, al processo, alla tortura, al rogo.

L'originalità e l'indipendenza del suo pensiero così come diverse assonanze fra certe sue deduzioni logiche, certe sue intuizioni visionarie e il pensiero filosofico e scientifico moderno (si pensi al principio dell'espansione dell'universo), hanno esercitato ed esercitano un notevole fascino anche nell'ambito delle arti. Come è il caso di questa cantata di Gianvincenzo Cresta, che trae spunto diretto e testi da due poesie di Giordano Bruno inserite in due luoghi diversi di *De l'infinito*: la

prima, nel terzo dialogo, dopo un intervento di Filoteo in cui egli mette in guardia il suo interlocutore, Elpino, dal lasciarsi attrarre dalle teorie immaginifiche non comprovate dalla «intelligenza de gli principi veri di cose naturali». Da questa poesia Cresta estrae il testo della prima parte della cantata espungendo alcune frasi (indicate in parentesi quadra):

**Non sta, si svolge e gira.**

**Quanto nel ciel e sott'il ciel si mira.**

[Ogni cosa discorre alto or basso, Benché sei 'n lungo o 'n breve,  
O sia grave o sia leve;]

**E forse tutto va al medesmo passo ed al medesimo punto.**

**Tanto il tutto discorre sin ch'è giunto.**

[Tanto gira sozzopra l'acqua il buglio. Ch'una medesima parte  
Or di su in giù or di giù in su si parte]

**Ed il medesimo garbuglio**

[Medesme tutte sorti a tutti imparte].

Per esprimere il carattere dinamico della visione cosmologica, Cresta ricorre ad un notevole numero di procedimenti compositivi. All'inizio, un motto cromatico è ripreso a diverse velocità ed altezze, dalle voci a bocca chiusa fino ad allargarsi su oscillazioni di terze alle voci soprane. Segue un episodio trascorso da frecce vocaliche realizzate tramite l'intonazione della stessa nota in crescendo. I primi due versi del testo danno origine ad episodi caratterizzati da un'alternanza di rarefazioni e addensamenti della trama contrappuntistica. L'indugio su un'ondulazione cromatica ripresa contemporaneamente dalle diverse voci a diverse altezze

potrebbe esprimere la sincronia cui si riferisce il testo poetico («E forse tutto va al medesimo passo ed al medesimo punto»), così come, in relazione all'ultimo verso («ed il medesimo garbuglio»), la ripetizione ostinata della stessa sequenza ritmica ripresa dalle diverse voci con addensamento progressivo dell'ordito polifonico. Come transizione fra questi due episodi Cresta ne inserisce un altro in cui questi frammenti testuali sono sussurrati dalle voci in una sorta di polifonia parlata.

I madrigalismi che si instaurano di quando in quando fra le figure musicali e il testo poetico non sono però la principale finalità espressiva della cantata. Ciò che Cresta intende rappresentare e comunicare con una dinamica di rarefazioni e addensamenti, di movimenti ascendenti, discendenti e diagonali, di attrazioni e repulsioni, è l'immagine della «rivoluzione de gli orbi» che Filoteo, all'inizio del terzo dialogo, sintetizza in questo modo: «Uno dunque è il cielo, il spazio immenso, il seno, il continente universale, l'etera regione per la quale il tutto discorre e si muove. Ivi innumerevoli stelle, astri, globi, soli e terre sensibilmente si veggono, ed infiniti ragionevolmente si argomentano. L'universo immenso ed infinito è il composto che resulta da tal spazio e tanti compresi corpi».

In questa prima parte l'elettronica ha innanzitutto il compito di innescare i diversi episodi. Per definirli (inneschi ed episodi) Cresta utilizza il termine «causa», prendendolo in prestito da Giordano Bruno, per il quale esso indicava «ciò che concorre alla produzione delle cose esteriormente, ed ha l'essere fuor de la composizione». Ogni «causa» ha una sua valenza sonora specifica, è un «little bang» che concorre alla produzione degli episodi: fasce, glissandi, vortici e gorghi sonori. Quindi, nel corso degli

episodi, agisce come una sorta di organo cosmico, che con interruzioni e riverberazioni crea uno sfondo che amplifica i movimenti delle voci nello spazio acustico.

Il testo della seconda parte della cantata è tratto dalla sezione finale del terzo poema pubblicato alla fine della «proemiale epistola scritta all'illusterrissimo Signor Michel di Castelnuovo», «Ambasciator alla Serenissima Regina d'Inghilterra»:

**Quindi l'ali sicure a l'aria porgo ; né temo intoppo di cristallo  
o vetro, ma fendo i cieli e a l'infinito m'ergo.  
E mentre dal mio globo a gli altri sorgo, E per l'eterio campo  
oltre penetro:  
Quel ch'altri lunghi vede, lascio al tergo.**

In sintonia con il testo poetico, la seconda parte della cantata è una contemplazione dell'infinità dello spazio trascorso dal suo interno, a volo d'uccello. Inizia con messe di voce dei soprani interpuntate da appoggiature, riecheggianti cantilene antiche, di ascendenza bizantina o medio-orientale. Le voci più gravi intervengono omoritmicamente intonando l'inizio del testo e creando in tal modo una sorta di canto antifonale che si trasforma poi in una polifonia zigzagante caratterizzata da frammenti verbali e melici che transitano da una voce all'altra. La concatenazione dei diversi episodi senza soluzione di continuità fra di essi comunica un senso di sospensione, di estatica contemplazione. L'unica cesura precede l'episodio più drammatico: una declamazione omoritmica di «a l'aria porgo» frammentata da pause e in crescendo.

Dopodiché le voci intrecciano spirali cromatiche che conducono alla ripresa della cantilena dei soprani sulle parole «ma fendo i cieli»: una planata attraverso lo spazio polifonico cui le altre voci partecipano con figure più dinamiche.

La ripresa delle oscillazioni di terze dell'inizio, su due sole vocali (a-e), introduce una sezione in cui, sulle stesse vocali, nastri cromatici si combinano fra loro intrecciando moduli ritmici diversi. L'inizio dell'ultimo verso, «Quel ch'altri lungi vede» è intonato dalle voci che entrano a ventaglio, l'una dopo l'altra.

In una polifonia più rarefatta rispetto alla prima parte, l'elettronica ha soprattutto il ruolo di ampliare lo spettro acustico dei suoni, di creare echi e risonanze. Tale ruolo Cresta lo riconduce idealmente a ciò che Giordano Bruno intende come «principio»: vale a dire, «ciò che intrinsecamente concorre alla costituzione della cosa e rimane nell'effetto».

Con *De l'infinito* Gianvincenzo Cresta continua la sua ricerca compositiva di una musica in cui una profonda conoscenza della tradizione del passato si salda con una sensibilità iscritta in una modernità assimilata attraverso la lezione dei grandi maestri italiani novecenteschi e contemporanei: Berio, Nono, Sciarrino. Mantenendo però una personalità stilistica nettamente definita. Tutte le tecniche e i procedimenti - antichi e moderni - non intendono rinviare a modelli stilistici, posti come sono al servizio della costruzione di un mondo, di un universo sonoro, che nel caso specifico riflette l'elaborazione poetica e speculativa di un grande visionario che pagò con la vita la fedeltà alle proprie convinzioni.



### **Ensemble Orfeo Futuro**

**Giovanni Rota** violino

**Valerio Latartara** violino

**Giacchino De Padova** viola da gamba e direzione

**Luciana Elizondo** viola da gamba

**Alessia Travaglini** viola da gamba

**Diana Fazzini** violone

**Gaetano Magarelli** organo

### **Ensemble Spirito**

**Magali Dumora** soprano

**Camille Allérat** soprano

**Nicolas Kuntzelmann** alto

**Xavier Olagne** tenore

**Thomas Georget** baritono

**Eric Chopin** basso

**Nicole Corti** direttore



## **«In illo tempore»**

Rome et Venise dans la messe à six voix dédiée au pape Paul V

**E**n 1610, chez l'imprimeur et éditeur de musique vénitien Ricciardo Amadino (fl. 1572-1621), Claudio Monteverdi (1567-1643) publie la *Missa In illo tempore* avec les *Vespro della Beata Vergine* : « *Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus ac Vesperæ pluribus decantandæ cum nonnullis sacris concentibus (...) opera a Claudio Monteverde nuper effecta ac Beatiss. Paulo V Pont. Max. consecrata* ». Une copie de cette édition est conservée à la Bibliothèque apostolique vaticane (Chapelle Sixtine, Ms. 107) avec les armoiries du Pape décorées par Monteverdi lui-même ; la composition est également présente dans un recueil de messes à six et huit voix imprimé à Anvers par Pierre Phalèse en 1612.

L'ouvrage se présente comme un recueil de styles, qui se situent entre la *prima practica* et la *seconda practica*, entre le *stylus antiquus* et le *stylus modernus*. Ce contraste stylistique est probablement la preuve de l'aspiration de Monteverdi à s'imposer comme compositeur de musique sacrée en tout genre, une « carte de visite » qui lui permettrait de s'affranchir du service du duc de Mantoue (dont il s'était plaint à plusieurs reprises dans ses lettres), afin de trouver une meilleure position qui lui donnerait l'occasion d'exprimer au mieux ses capacités ; cependant, en 1612, Monteverdi est licencié par Francesco Gonzaga, et prend un poste à San Marco à Venise en 1613.

La *Missa In illo tempore* est composée selon la technique de la messe-parodie. Monteverdi utilise, comme *cantus firmus*, le thème principal du motet à six voix de Nicolas Gombert (c. 1495 - c. 1560) *In illo tempore : loquente Jesu*. Il indique le procédé de composition et le matériel thématique au début de la partie de *bassus generalis*, où, sur les trois premières portées, sont notés les dix sujets tirés du motet susmentionné : « *Missa da capella a sei voci, fatta sopra il motetto In illo tempore del Gomberti, Le fughe del quale sono queste* ». Il est intéressant de noter que la partie de *bassus generalis* n'apparaît pas comme une véritable basse continue, mais plus proprement comme une partie de *basso seguente*<sup>1</sup>. En ce qui concerne les intentions de composition de Monteverdi, nous disposons d'une autre source indirecte : une lettre du cantor ducal de Mantoue Bassano Cassola (ou Casola) qui, en 1610, envoya une missive à Rome, adressée au cardinal Ferdinando Gonzaga, frère du duc, dans le but de présenter de manière adéquate le matériel musical de l'œuvre publiée à Venise et ce dans l'espoir, peut-être, d'une recommandation ; Monteverdi cherchait un logement au séminaire romain pour son fils Francesco et aspirait à une place pour lui-même dans l'une des chapelles musicales romaines : « Monteverdi a fait imprimer une messe *a cappella* à six voix, très élaborée, constamment retravaillée, où il a revu chaque note de chaque partie, renforçant sans relâche les huit différents motifs [en réalité il y a dix fugues, ndlr] que comprend le motet *In illo tempore* de Gombert. On trouve aussi dans la publication quelques psaumes des Vêpres à la Vierge comprenant des styles très divers au plan de l'invention et de l'harmonie, tous basés sur un *cantus firmus*.

<sup>1</sup> La basse suit la voix la plus grave en *colla parte*

Il a l'intention de venir à Rome cet automne afin de les dédier à Sa Sainteté.<sup>2</sup> » (voir E. VOGEL, *Claudio Monteverdi*, "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", III [1887], p. 430). Nous savons que les aspirations de Monteverdi furent vaines, puisqu'il ne fut jamais reçu par Paul V. Il avait tenté de rejoindre le goût romain en composant une messe a cappella (avec la possibilité d'ajouter la basse continue) qui répondrait aux attentes d'écoute habituelles dans les grandes chapelles musicales romaines et, en particulier, dans la chapelle Sixtine.

La *Missa in illo tempore* de Monteverdi est notée en *chiavette*, notation pour laquelle, comme on le sait, une transposition à la quarte inférieure est nécessaire pour l'exécution ; ce *modus operandi* est également attesté par une source manuscrite du XVIIe siècle, conservée aux Archives diocésaines de Brescia, où la Messe *In illo tempore* est transcrise par Lorenzo Tonelli une quarte en dessous de l'original. Cependant, la pratique de transcrire une quarte en dessous des compositions de la *chiavette* doit être liée à deux autres éléments au moins : d'une part le diapason, qui dans la Venise de Monteverdi était vraisemblablement 465 Hz (comme en témoigne également le diapason des cornets à bouquin) ; d'autre part la tessiture des voix utilisées pour l'exécution. Pour le présent enregistrement, le chœur de six voix mixtes est accompagné par un

<sup>2</sup> «il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie sempre più rinforzando le otto fughe [in realtà le fughe sono dieci, ndr] che sono nel motetto, *in illo tempore* del Gomberti e fa stampare unitamente ancora di Salmi del vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità»

orgue et un consort de quatre violes de gambe et deux violons. Nous avons opté pour une exécution un ton en dessous de l'original, avec un diapason à 440 Hz et un tempérament mésotonique de  $\frac{1}{4}$  de comma. Les deux violons, qui doublent les deux voix les plus aiguës, jouent en 392 Hz sans aucune transposition. En outre, comme la transposition au ton inférieur fait apparaître les notes ré bémol et la bémol, les notes do dièse et de sol dièse ont été modifiées pour l'orgue et les violes, modifiant leur accord sur ré bémol et la bémol respectivement, afin d'obtenir les tierces pures ré bémol-fa et la bémol-do nécessaires.

Nous sommes face à une merveilleuse fresque musicale qui démontre tout le talent créateur de Claudio Monteverdi, qui s'est imposé comme un expérimentateur de nouveaux langages musicaux. En effet, une analyse approfondie du parcours contrapuntique de la messe révèle un désir incessant d'imitation, qui investit toutes les parties de la messe (à l'exception de quelques épisodes homorythmiques), mettant en évidence, en vérité, une véritable vocation réformatrice du langage polyphonique. Il est bien connu que le procédé d'imitation omniprésent et rigoureux n'est pas une caractéristique particulière des messes de la fin du XVIe siècle, mais des messes composées dans la première moitié du XVIIe siècle (voir G. HUST, *Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Messkompositionen*, thèse de doctorat, Heidelberg 1970).

Gaetano Magarelli

Pour approfondir, voir particulièrement: J. KURTZMAN, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston 1978; C. MONTEVERDI, *Missa In illo tempore per Coro (SSATTB) and Basso continuo ad libitum*, a cura di J. KURTZMAN, Stuttgart 1992; J. WHENHAM, *Monteverdi. Vespers (1610)*, Cambridge 1997; R. BOWERS, *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the household of the Gonzaga dukes of Mantua, 1590-1612*, «Music & Letters», vol. 90, n. 3, Oxford 2009, p. 331-371; C. MONTEVERDI, *Missa In illo tempore a 6 voci (SSATTB) e Basso Continuo (Venezia 1610)*, a cura di M. FONTANA, Bologna 2012; KURTZMAN, *Monteverdi and Sacred Music in his Cremona and Mantuan years: recent research and suggestions for the future*, «Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali», 17 (2018), Pavia University Press, p. 77-115.

## DE L'INFINITO

Par Gianfranco Vinay

L e titre de l'œuvre de Gianvincenzo Cresta pour six voix et électronique est tiré du célèbre texte de Giordano Bruno *De l'infinito, universo e mondi* publié à Londres en 1584, le troisième et dernier des dialogues cosmologiques dédiés à l'ambassadeur de France en Angleterre. Dans cinq dialogues rigoureux, Bruno plaide en faveur de l'infini de l'univers. Infini comme Dieu, mais d'un infini différent (contrairement à Dieu, l'infini de l'univers n'est pas présent dans chaque particule), une émanation de Dieu, pas une création au sens du récit biblique. Cette thèse met à mal non seulement le principe de Ptolémée de la centralité de la terre, et avec lui le rôle privilégié de l'homme dans la création, mais aussi la finitude de l'univers prônée par Copernic. En rejetant les principes culturels, théologiques et doctrinaux en vogue à son époque, Bruno s'est dangereusement exposé à la censure et à la condamnation de l'Église de la Contre-Réforme, ce qui lui a valu d'être emprisonné, jugé, torturé et brûlé.

L'originalité et l'indépendance de sa pensée, ainsi que les diverses assonances entre certaines de ses déductions logiques, certaines de ses intuitions visionnaires et la pensée philosophique et scientifique moderne (pensez au principe de l'expansion de l'univers), ont exercé et continuent d'exercer une fascination considérable sur les arts. C'est le cas de cette cantate de Gianvincenzo Cresta, qui puise à la source directe de deux poèmes de Giordano Bruno insérés à deux endroits différents dans *De l'infinito* : le premier, dans le troisième dialogue, après une intervention

de Philothée dans laquelle il met en garde son interlocuteur, Elpinus, contre le fait de se laisser attirer par des théories imaginatives non prouvées par « l'intelligence des vrais principes des choses naturelles ». De ce poème, Cresta extrait le texte de la première partie de la cantate, en excluant certaines phrases (indiquées entre crochets) :

**Rien ne repose, mais tout tourne et tournoie**

**Où dans le ciel et sous le ciel on voit.**

[Toute chose se meut, ou en haut, ou en bas,  
Bien qu'elle soit longue ou brève],

**Ou pesante, ou légère ;**

**Et peut-être tout va du même pas**

**Et vers le même point.**

**Car toute chose se meut jusqu'à l'un,**

[Tant la vague sur l'eau tournoie,  
Que la même partie  
Tantôt retombe, tantôt remonte,]

**Et le même tohu-bohu**

[Donne au tout tous les mouvements possibles.]<sup>1</sup>

**Non sta, si svolge e gira. Quanto nel ciel e sott'il ciel si mira.**

[Ogni cosa discorre alto or basso, Benché sei 'n lungo o 'n breve,  
O sia grave o sia leve;]

**E forse tutto va al medesimo passo Ed al medesimo punto.**

**Tanto il tutto discorre sin ch'è giunto.**

[Tanto gira sozzopra l'acqua il buglio. Ch'una medesima parte  
Or di su in giù or di giù in su si parte]

**Ed il medesimo garbuglio**

[Medesme tutte sorti a tutti imparte].

Pour exprimer le caractère dynamique de la vision cosmologique, Cresta recourt à un nombre considérable de procédés de composition. Au début, les voix, bouche fermée, répètent un motif chromatique à des vitesses et des hauteurs différentes, jusqu'à ce qu'il se propage sur des oscillations de tierces aux voix de soprano. Suit un épisode de flèches vocaliques réalisées en entonnant la même note en crescendo. Les deux premiers versets du texte donnent lieu à des épisodes caractérisés par une alternance de raréfactions et d'épaississements de la texture contrapuntique. La séquence bâtie sur une ondulation chromatique reprise simultanément par chaque voix à des hauteurs différentes pourrait exprimer la synchronie à laquelle fait référence le texte poétique (« E forse tutto va al medesimo passo ed al medesimo punto »), ainsi que, par rapport au dernier vers ("ed il medesimo garbuglio"), la répétition obstinée de la même séquence rythmique reprise par les différentes voix avec un épaississement progressif de la texture polyphonique. Comme transition entre ces deux épisodes, Cresta insère un autre épisode dans lequel ces fragments textuels sont murmurés par les voix dans une sorte de polyphonie parlée.

Le madrigalisme qui s'instaure occasionnellement entre les figures musicales et le texte poétique n'est cependant pas en soi un objectif essentiel. Ce que Cresta entend représenter et communiquer avec une dynamique de raréfactions et d'épaississements, de mouvements ascendants, descendants et diagonaux, d'attractions et de répulsions, c'est l'image de la « révolution des orbes » que Philothée, au début du troisième dialogue, résume ainsi : « Un donc est le ciel, l'espace immense, le sein, le continent universel, la région éthérée par laquelle tout bouge

et se déplace. Là, d'innombrables étoiles, globes, soleils et terres sont sensiblement vus, et l'infini est raisonnablement discuté. L'univers, immense et infini, est le composé qui résulte d'un tel espace et de tant de corps inclus »<sup>2</sup>.

Dans cette première partie, l'électronique a surtout pour mission de déclencher les différents épisodes. Pour les définir (déclencheurs et épisodes) Cresta utilise le terme « *causa* », l'empruntant à Giordano Bruno, qui le définit comme « ce qui contribue à la production des choses de manière extérieure, et tient l'être hors de la composition ». Chaque « *causa* » a sa propre valeur sonore spécifique, c'est un « *little bang* » qui contribue à la production des épisodes : glissandi, vortex et tourbillons sonores. Ainsi, au fil des épisodes, il agit comme une sorte d'orgue cosmique qui, par des interpolations et des réverbérations, crée un fond qui amplifie les mouvements des voix dans l'espace acoustique.

Le texte de la deuxième partie de la cantate est tiré de la section finale du troisième poème publié à la fin de la l' « Epitre préliminaire écrite par l'illusterrissime Michel di Castelnuovo », « Ambassadeur de la Sérénissime Reine d'Angleterre »<sup>3</sup> :

<sup>2</sup> « Uno dunque è il cielo, il spacio immenso, il seno, il continente universale, l'etera regione per la quale il tutto discorre e si muove. Ivi innumerevoli stelle, astri, globi, soli e terre sensibilmente si veggono, ed infiniti ragionevolmente si argomentano. L'universo immenso ed infinito è il composto che resulta da tal spazio e tanti compresi corpi. »

<sup>3</sup> « Proemiale epistola scritta all'illusterrissimo Signor Michel di Castelnuovo », « Ambasciator alla Serenissima Regina d'Inghilterra »:

**C'est donc vers l'air que je déploie mes ailes confiantes.  
Ne craignant nul obstacle, ni de cristal, ni de verre, je fends les cieux,  
et m'érigé à l'infini.  
Et tandis que de ce globe je m'élève vers d'autres globes et pénètre  
au-delà par le champ éthétré,  
je laisse derrière moi ce que d'autres voient de loin.**

Conformément au texte poétique, la deuxième partie de la cantate est une contemplation à vol d'oiseau de l'infinité de l'espace. Elle commence par des textures *messa di voce* pour les soprani ponctuées d'appoggiaires, faisant écho à d'anciens chants d'origine byzantine ou moyen-orientale. Les voix graves interviennent de manière homorythmique, entonnant le début du texte et créant ainsi une sorte de chant antiphonique qui devient ensuite une polyphonie zigzagante caractérisée par des fragments verbaux et mélodiques qui passent d'une voix à l'autre.

L'enchaînement des différents épisodes sans rupture entre eux transmet un sentiment de suspension, de contemplation extatique. L'unique respiration précède l'épisode le plus dramatique : une déclamation homorythmique de « a l'aria porgo » fragmentée par des pauses et en crescendo. Les voix tissent ensuite des spirales chromatiques qui conduisent à la reprise de la cantilène des sopranos sur les mots « ma fendo i cieli » : un glissement dans l'espace polyphonique auquel les autres voix participent avec des figures plus dynamiques.

La reprise des oscillations de tierces du début, sur seulement deux voyelles (a-e), introduit une section dans laquelle, sur les mêmes voyelles,

des rubans chromatiques se combinent entre eux, entrelaçant différents modules rythmiques. Le début du dernier couplet, « Quel ch'altri lungi vede », est chanté par des voix qui se déploient en éventail, l'une après l'autre.

Dans une polyphonie moins dense que celle de la première partie, l'électronique a surtout pour rôle d'élargir le spectre acoustique des sons, de créer des échos et des résonances. Cresta fait idéalement remonter ce rôle à ce que Giordano Bruno entend par « principe » : autrement dit, « ce qui contribue intrinsèquement à la constitution de la chose et demeure dans l'effet ».

Avec *De l'infinito*, Gianvincenzo Cresta confirme une recherche compositionnelle fondée sur la mise en rapport de sa profonde connaissance de la tradition du passé avec sa sensibilité inscrite dans la modernité, et nourrie par les grands maîtres italiens du XXe siècle et contemporains : Berio, Nono, Sciarrino. Pourtant, il conserve une personnalité stylistique clairement définie. Toutes les techniques et procédures - anciennes et modernes - n'entendent pas se référer à des modèles stylistiques, mais sont mises au service de la construction d'un monde, d'un univers sonore, qui dans ce cas précis reflète l'élaboration poétique et spéculative d'un grand visionnaire qui a payé de sa vie la fidélité à ses propres convictions.

## CREDITS

# De l'infinito

Registrato nella Casa della Cultura di Aquilonia da **Digressione Music** - Agosto 2021

Mixato e masterizzato da **Giovanni Chiapparino**  
negli studi di **Digressione Music** - Molfetta (BA)

Progetto grafico samsastudio

**Claudio Monteverdi**

Viola da gamba e direzione **Gioacchino De Padova**

Organo **Gaetano Magarelli**

Ensemble vocale **Spirito**

Direttore **Nicole Corti**

Direttore artistico **Barnabé Janin**

**De l'Infinito**

Informatica musicale / Elettronica interattiva **Francesco Abbrescia**

Ensemble vocale **Spirito**

Direttore **Nicole Corti**

Direttore artistico **Gianvincenzo Cresta**

DCTT122 ® & © 2022 Digressione Music srl

[www.digressionemusic.it](http://www.digressionemusic.it) • [www.areadig.it](http://www.areadig.it) • [info@digressionemusic.it](mailto:info@digressionemusic.it)

**Music production and Recording studio**

Digressione Music - Via Santa Colomba, 6 - 70056 Molfetta (Italia)

T +39 080 9143318 - F +39 080 9143328 - C 3474250444



The copyright in this sound recording is owned by Digressione Music srl. All rights of the work produced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of the recorded work prohibited. ® & © 2022 DIGRESSIONE MUSIC srl · Via Santa Colomba 6, 70056 Molfetta (Italia) · Direttore Artistico Girolamo Samarelli · [www.digressionemusic.it](http://www.digressionemusic.it)

