

## Musique du mal, musique du bien dans le théâtre baroque

Robert Erich Wolf

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/267>

DOI : [10.4000/baroque.267](https://doi.org/10.4000/baroque.267)

ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

Robert Erich Wolf, « Musique du mal, musique du bien dans le théâtre baroque », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/267> ; DOI : [10.4000/baroque.267](https://doi.org/10.4000/baroque.267)

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Musique du mal, musique du bien dans le théâtre baroque

Robert Erich Wolf

---

- 1 Si on cherche le fondement moral commun à la plupart des pièces de théâtre baroques, on le trouvera, il me semble, dans le conflit entre le Bien et le Mal. À l'époque baroque ce conflit prend la forme du débat, du dialogue, de la dialectique ; et, comme il arrive souvent dans l'art, l'opposition entre valeurs morales - ou psychologiques, ce qui au théâtre est équivalent - détermine en grande partie la forme de la pièce : on peut dire même qu'elle *forme* la pièce. Ce qui distingue l'art théâtral baroque de celui des autres époques, c'est que le dialogue entre le Bien et le Mal s'y élève au niveau de la dialectique : Bien et Mal s'interpénètrent et de leur rencontre, de leur choc, de la confusion entre ce qui est bon. et ce qui est mauvais, de l'audacieuse exploration de leur propre identité (qui suis-je, le Bon ou le Mauvais, le Bien ou le Mal ?) et des actions adoptées ou refusées, de l'*agon* en somme, il ressort une dialectique où tout se résout en ce qui est à la fois acte moral et action esthétique. Morale, psychologie, forme esthétique sont les trois faces équivalentes de ce prisme qu'est une pièce de théâtre baroque.
- 2 Ce conflit a ses racines dans un lointain passé, dans les « moralités » médiévales, dans les légendes des saints, dans les *gesta* transmis de génération en génération par tradition orale. Dans de tels genres plus ou moins populaires, plus ou moins simplistes, Qui-j'aime est tout blanc, Qui-je-hais est tout noir. Le Bien se connaît, le Mal se connaît. Chacun est sûr d'être ou bon ou mauvais. En plus, ils se connaissent mutuellement, sans équivoque : ni l'un ni l'autre n'éprouve ni le besoin ni le désir de chercher plus avant dans son âme à lui ni dans l'âme de celui à qui il s'oppose. L'ennemi n'a point d'ambiguïté : il est tout bon ou tout mauvais.
- 3 Cette clarté de « motivation », cette certitude, cette conscience du Moi et de l'Autre, s'affaiblit et disparaît même à ce moment du XVI<sup>e</sup> siècle que moi-même j'appelle la Contre-Renaissance mais que d'autres appellent la Contre-Réforme ou l'époque du Maniérisme<sup>1</sup>. S'il y a de l'ambiguïté dans le théâtre baroque, c'est plus souvent une ambiguïté morale qu'une vraie ambiguïté dans la forme. Là où il y a ambiguïté formelle, la

forme ne fait qu'essayer de suivre les péripéties tortueuses des personnages égarés dans le labyrinthe qu'eux-mêmes ont construit ou que d'autres ont construit en le leur destinant comme piège. Dans *The Changeling*, de Thomas Middleton (1622) se trouve ce qui pourrait bien servir d'épigraphe pour tout le théâtre baroque, le fameux cri de désespoir que lance Béatrice : « *I'm in a labyrinth!* » (III, 4). Si les méandres du labyrinthe moral sont obscurs et tortueux, la forme de l'action le sera également. Dans une pièce conçue de cette façon, malgré toutes les contradictions apparentes qui s'y trouvent, tout devrait fatalement concourir à un seul but : la prise de conscience des personnages. Rien donc ne peut y être accident, tout doit y être nécessité. Les détails les plus infimes doivent être conçus comme auxiliaires indispensables à ce but. Ils le sont dans les pièces baroques les plus réussies, car l'art baroque – quoi qu'en disent les préjugés « pro-classiques » et les banalités répétées d'un manuel à l'autre – est un art d'*ordre* non pas de désordre. C'est un art dont la fonction est de clarifier l'obscur – d'où, soit dit en passant, l'insistance sur le clair-obscur dans les arts visuels de l'époque. Pour y réussir, l'artiste-créateur se trouve obligé d'établir un *ordre* dans le monde qu'il présente sur la scène ou dans un tableau peint ou dans une œuvre musicale, que ce soit un ordre vrai ou illusoire, provisoire ou éternel.

- 4 Parmi les accessoires qui concourent à ce but, dans une pièce théâtrale baroque, se place la musique. Bien sûr, la musique peut n'être qu'un élément supplémentaire du décor ou bien un divertissement pour distraire des longueurs de l'action ou même un ornement, au même titre que les machines, comme c'est le cas surtout en France (voir par exemple les pièces d'un Thomas Corneille sous-titrées « avec ornemens et musique »). Dans de tels cas, la musique n'aide pas l'action, elle aide l'auteur. Mais ici je voudrais parler d'une autre musique, d'une musique dont la portée morale est bien plus grave, une musique d'un poids infiniment plus important dans la trame d'une pièce. Non seulement cette musique-ci joue-t-elle un rôle de premier plan dans le déroulement de la structure de la pièce, mais elle remplit aussi une fonction psychologique et symbolique dont la pièce ne pourrait pas se passer sans s'affaiblir, sans être faussée, – on pourrait dire même sans perdre la route tracée par l'auteur au service des personnages qu'il a créés. Si l'on veut, on peut qualifier la première musique, celle qui se borne à être musique-décor, comme une musique a-morale : c'est une musique insignifiante. L'autre musique, celle qui sert de thème à ces remarques, est chrétienne. Elle fait son choix : elle se range ou du côté du Bien ou du côté du Mal. Quant aux rapports entre une telle musique et les événements et doctrines de l'époque de la Contre-Réforme et du Baroque, que celui-ci soit jésuite ou protestant, on ne m'a pas attendu pour les signaler. La *Geistesgeschichte* les a bien – ou trop bien – exposés. Ce que je propose d'examiner ici, ce sont moins ces rapports que le phénomène lui-même.
- 5 À l'époque qui nous intéresse, la musique elle-même traversait une crise interne non dépourvue d'importance pour notre enquête. Pendant de longs siècles – cinq au moins –, les rapports entre la parole et la musique avaient oscillé sans cesse. Tantôt la musique dominait, tantôt le texte. À certains moments, la parole n'était guère plus que ce qu'énonçaient les chanteurs pour mieux articuler une phrase musicale dont l'importance était purement musicale. À d'autres, la musique se pliait à la forme du texte, se disposant sans d'autres ambitions selon les règles de la ballade, du rondeau ou du virelai. Enfin, et surtout au cours des trois derniers quarts du XVI<sup>e</sup> siècle, la musique se trouvait la servante, la parole, la maîtresse. Dans le madrigal et le motet, la musique aspire à l'expressivité de la poésie : elle veut, en effet, elle-même *devenir poésie*. Jusque dans les

détails les plus infimes, tout ce que dit le texte se reflète dans la musique, que ce soient des détails pittoresques – la nuit ou le jour, le paysage pastoral ou sauvage, l’ambiance calme ou orageuse – ou des éléments psychologiques, tels que la joie ou la tristesse, les peines de l’amour, les angoisses de l’âme en face de son bien-aimé ou de son Dieu.

- 6 Mais plus on avançait dans le XVI<sup>e</sup> siècle, plus on devait constater que la matière musicale en soi, la technique, le style étaient peu propices à une expression aussi personnelle : on chantait les sentiments du Moi dans une polyphonie à quatre, cinq, six ou sept voix ; le Moi se travestissait en Nous pour exprimer ses émotions les plus intimes, tant dans la musique profane que dans celle de l’Église. Cette contradiction trop évidente, cette espèce d’hydre à sept têtes et une seule âme, ne pouvait pas manquer de rebuter les esprits les plus éclairés de l’époque, un Vicentino, un Galilei, même un Zarlino qui, tout en restant traditionaliste, était pleinement conscient des défauts esthétiques de la musique de son temps. Pour ces théoriciens, le problème se présentait comme un problème d’esthétique : dans quelles formes, par quels moyens pourrait-on exprimer toute la gamme des sentiments humains ? Comment redonner à la musique la grandeur qu’elle avait eue jadis, croyaient-ils, chez les Grecs qui la chargeaient d’une mission que d’autres cultures réservaient à leurs philosophes ou à leurs prêtres ? Comment renouveler une technique devenue trop parfaite et d’un raffinement exacerbé, une technique qui risquait de se solidifier dans certaines conventions d’expression à force de ne pouvoir, avec les moyens disponibles, aller plus au fond des sentiments humains ? Comment outrepasser les bornes d’une poétique pétrarquisante, afin d’embrasser la nouvelle poésie intimiste d’un Tasso, d’un Guarini ou d’un Marino ? Surtout – et c’est la question que s’est posée Vincenzo Galilei – comment ouvrir la musique aux émotions fortes : à la haine, à la douleur tant physique que morale, à la rage, en bref, à l’agitation – le *conciato*, comme le nommerait plus tard Claudio Monteverdi ? En somme, donc, ce qu’il fallait, c’était ouvrir la musique – art de la vie – aux émotions que l’on associe à la mort. On aspirait, consciemment ou non, il me semble, à mettre la musique au niveau du théâtre actuel, ce qui voulait dire ou celui de la tragédie inspirée de Seneca ou celui de la comédie à la manière de Plautus ou de Terentius ou, enfin, celui de la *commedia dell’arte*. Dans un passage trop peu connu de son *Dialogo della Musica Antica e della Moderna*, Vincenzo Galilei exhorte le compositeur à renoncer aux procédés d’imitation stéréotypés et à modeler plutôt sa musique d’après « la nature ». Mais pour Galilei – fait étonnant ! – la nature n’équivaut à rien de plus que... le théâtre ! Il dit textuellement :

Si [les compositeurs] veulent vraiment apprendre comment [imiter la parole], je serai content de leur indiquer comment et de qui ils peuvent l’apprendre sans grand effort ou ennui, et même avec le plus grand plaisir. Le voici : lorsque, pour se distraire, ils vont aux tragédies et à ces comédies que récitent les *Zanni*<sup>2</sup> qu’ils renoncent parfois à se tordre de rire et qu’ils observent plutôt, dans les scènes où deux gentilshommes d’esprit tranquille s’entretiennent, dans quelle manière chacun parle, si c’est avec une voix haute ou basse de ton, forte ou douce, et quels sont ses accents et ses gestes, et avec quelle rapidité ou quelle lenteur il prononce ses paroles. Observez comment ces mêmes, particularités se transforment lorsque l’un des gentilshommes adresse la parole à un serviteur et lorsqu’un serviteur discute avec un autre de son même rang. Observez, en plus, le Prince, quand il lui arrive de s’entretenir avec quelque sujet et vassal ou, d’autre part, avec quelqu’un qui l’importune. [Remarquez] les différentes façons de parler d’un homme enragé ou agité, d’une femme mariée, d’une jeune fille, d’un simple enfant, d’une courtisane rouée, d’un amant qui cherche à plier sa maîtresse à sa volonté, d’un homme qui se lamente et d’un autre qui lance des cris, d’un homme timoré et d’un homme qui exulte dans sa joie. De toutes ces variations, si on les observe avec

attention et les examine soigneusement, [les compositeurs] sauront tirer des principes de base qui leur enseigneront ce qui convient à l'expression de n'importe quelle autre conception qu'ils puissent se trouver obligés d'exprimer<sup>3</sup>.

- 7 Donc, déjà en 1581, celui qui allait être un des ingénieurs de la réforme musicale baroque prônait comme modèle pour l'expression des « passions » le théâtre, et cela à peu près un siècle avant le fameux conseil aux chanteurs d'un autre Florentin, Giambattista Lulli, d'aller au théâtre écouter La Champmeslé. Remarquons bien les attitudes et les émotions que Galilei signale comme d'importance au musicien : les distinctions entre les classes et conditions sociales et entre les différents âges, les empressements de l'amant ou du séducteur; la furie, l'agitation, les lamentations et les cris, la peur, l'exultation. Mais à quoi pouvaient servir de telles expressions d'émotion dans la musique que l'on écrivait en 1581 ? Quel rapport avec le madrigal, dont le thème unique était l'amour, et avec le motet qui, de par sa nature, restait lié à la liturgie ? Sans oublier des pages extraordinaires comme les madrigaux qu'écrivit Jachet de Wert sur les textes les plus passionnés de la *Gerusalemme liberata* ou comme les motets de Roland de Lassus, les *Lagrima di San Pietro* surtout, on peut répondre tout simplement que ce que conseillait Galilei ne pouvait rien signifier pour ceux de ses contemporains qui n'aspiraient pas à aller au-delà du style polyphonique<sup>4</sup>. Pour d'autres, si.
- 8 Galilei lui-même, tout gentilhomme-dilettante qu'il était, fut le premier à expérimenter une nouvelle technique plus appropriée à la matière que lui-même entrevoyait comme le nouveau terrain de la musique. Se faisant accompagner d'un *corpo di viole*, lui-même chantait à voix seule non seulement les *Lamentations de Jérémie* – texte archi-connu des musiciens de son temps, mais, sans doute, jamais auparavant rendu avec un tel *pathos* – mais aussi l'horrible récit du Comte Ugolino tiré du trente-troisième *Canto de l'Inferno* de Dante. Notons bien le contenu de ce dernier : condamné à mourir de faim avec deux de ses fils et deux de ses petit-fils, Ugolino se nourrit de leur tendre chair pour apaiser sa propre faim. Scène sénéquienne par excellence ! – pensons au *Thyestes*. Mais par quels moyens exprimer une telle horreur en polyphonie ? Impossible ! Faire chanter un tel texte par quatre ou cinq voix serait le dénaturer : l'horreur en ressortirait abstraite plutôt qu'immédiate. Pleinement conscient de la révolution qu'il opérait, Galilei rejeta la technique polyphonique traditionnelle de la Renaissance, parce que l'émotion y est comme filtrée à travers un crible d'abstraction ; il la remplaça par une technique monodique que nous nommons baroque et dans laquelle l'émotion est immédiate, directe, immanente.
- 9 La route ouverte par Galilei fut suivie par d'autres musiciens bien plus doués. Sous le signe de Seneca, cette route menait fatalement au théâtre, à un nouveau genre, l'opéra, la *dramma in musica*. Dans ce nouveau genre, ce n'était plus au *Moi* mais à l'*Autre* qu'il incombait d'exprimer les sentiments les plus passionnés ou tragiques. Toute contradiction enfin résolue, il devint en effet possible à la musique d'exprimer, pour la première fois de son histoire, certaines émotions tellement violentes que les cultures précédentes – celles de la Renaissance et de la Contre-Renaissance – les avaient exclues du vocabulaire de l'art<sup>5</sup>.
- 10 Voici donc la musique capable enfin d'embrasser non seulement les sentiments amoureux ou pieux, mais aussi l'horreur, l'angoisse, la menace. Dans l'art angélique, il y a enfin place pour les hurlements infernaux. La mort – la mort charnelle et irrévocable et damnée – entra par la porte entrebâillée. Dans les fêtes et dans l'opéra, les scènes infernales foisonnent. Nul opéra sans une descente aux Enfers ou une scène de sorcellerie

ou, du moins, l'apparition d'un spectre (emprunté, évidemment, à l'*Umbra* du théâtre sénéquien). Mais le théâtre lyrique n'était qu'à ses débuts. Ces nouvelles ressources de la musique, c'est le théâtre parlé, avec sa tradition deux fois millénaire, qui pouvait mieux les assimiler, qui savait mieux en profiter et qui devait les porter à un niveau plus significatif. C'est donc vers le théâtre parlé qu'il nous faut regarder pour apprendre comment la musique du Mal se fit une place dans l'esthétique du théâtre et comment, ce faisant, elle féconda son hôte et comment, à son tour, elle resta imprégnée d'un nouveau théâtralisme qui transforma tout l'art musical, le rendant plus proche de la vie, plus viable<sup>6</sup>.

- 11 L'expression par la musique de l'opposition entre le Bien et le Mal trouve sa forme la plus élémentaire dans la juxtaposition du chant des anges et des hurlements des démons, formule fixée depuis des siècles par le théâtre religieux populaire. Mais le XVII<sup>e</sup> siècle eut un sens artistique qui allait bien au-delà de ce type d'illustration en blanc et noir, digne de figurer dans un livre pour bons enfants. Dans l'*auto sacramental El arbol de la vida* (éd. 1622) de Jose de Valdivielso (c. 1560/c. 1638), le Genre Humain, chassé du Paradis Terrestre, devient l'esclave du Péché et de la Mort. Autrefois Roi de la Terre, maintenant il est condamné à perpétuité à labourer le sol, un spectacle à faire pleurer les anges. Et en fait, de derrière la scène, on les entend chanter leur compassion pour la chute de l'Homme. À bout de forces, le Genre Humain fait appel à la Terre, à l'Eau, à l'Air et au Feu, mais chacun d'eux lui refuse son aide. Conscient enfin de son immense culpabilité, le Genre Humain lance une prière à Dieu. D'en-haut, on lui répond en chantant: « Dieu seul peut t'aider ». Entre temps, la Miséricorde lutte contre la Justice implacable, pour convaincre le Prince du Ciel de se faire homme et de descendre sur terre où il pourra racheter le péché originel qui enchaîne le Genre Humain. Au moment où le Prince se décide à accepter le destin tragique qui attend le Fils de l'Homme, un chœur céleste le renforce dans sa décision, en répondant à chacune de ses phrases par le refrain : « C'est là que me porte l'Amour,/C'est là que l'Amour me porte ». Entrent sur scène, en proie à l'agitation, le Péché et la Mort : ils ont entendu chanter le Genre Humain, leur esclave, ce qui ne peut que signifier qu'il attend sa proche libération. Quand les deux esprits du Mal quittent la scène pour combattre contre le Prince devenu Fils de l'Homme, les voix célestes entonnent quatre fois le nom de la Miséricorde, à qui le Genre Humain doit sa délivrance. Quelques pages plus loin, ces mêmes voix chantent quatre fois les paroles « Victoire, Ciel, victoire ! » (à noter la symétrie de construction, dans ces deux interventions chantées). Par cela, elles annoncent l'apothéose finale dans laquelle on voit le Prince devant un arbre fait de branches d'olivier et de palmier, desquelles pendent des calices et des hosties ; dans ses mains, le Prince tient un calice et une hostie ; auprès de lui, la Justice et la Miséricorde, enfin réconciliées, forment un arc avec une épée et une branche d'olivier ; aux pieds du Prince gisent le Péché et la Mort enchaînés. Donc, à six reprises, la musique entre dans l'action (cinq fois on l'entend, une fois on en parle). Mais ce qui importe pour nous, c'est que ces six interventions de la musique constituent six articulations de l'action dramatique, psychologique, morale, voire théologique. À chaque intervention, une action se conclut et une nouvelle étape est abordée. Ici, donc, la musique n'est d'aucune façon un « ornement » ; elle est, plutôt, le pivot du levier spirituel et esthétique par lequel, à six reprises, l'action est hissée à un niveau plus élevé.
- 12 Voyons une autre musique céleste qui, cette fois-ci, s'oppose de façon plus énergique aux puissances infernales et à la malveillance humaine. L'action de la *Virgin Martyr* de Philip Massinger (première édition 1622) est accompagnée à ses moments-clés d'une

musique céleste qui exprime à la fois la sainteté de la Vierge-Martyre Dorothea et la nature angélique du « bon esprit » Angelo qui la sert sous l'habit d'un page (personnage, celui-ci, qui est comme l'obvers de la médaille de tous les *ragazzi* ambigus dans les tableaux du Caravaggio). Maîtresse et page s'opposent au persécuteur des Chrétiens Theophilus et à son « mauvais esprit » Harpax, un démon qu'il emploie comme secrétaire particulier. Déjà à leur première apparition sur scène (II, 1), Dorothea et Angelo parlent de musique : comme un pressentiment de la vraie nature de son servant, Dorothea dit que la voix de l'adolescent laisse percevoir une musique dont le son céleste la ravit ; Angelo lui répond, dans un jeu d'équivoques d'un type cher au baroque, que quand elle, sa maîtresse, fait ses prières devant l'autel, lui se croit au Ciel à chanter avec quelque chœur céleste. À la fin du quatrième acte, Theophilus fait couper la tête de Dorothea et, en ce même moment, tombe mort le jeune Antoninus, soupirant après la main de la martyre et gagné à la Foi dans les derniers instants de vie de celle-ci. Le tyran exulte, mais soudain, d'une source invisible, éclate une forte musique – « *a loud music* » – ce qui, dans la terminologie de l'époque, voulait dire une musique de cuivres ou d'instruments à vent puissants. Invisible aux profanes, non plus simple page, mais révélé à nous maintenant dans toute sa splendeur angélique, Angelo pose la main tendrement sur la bouche de chacun des jeunes martyrs et quitte la scène au son de la musique céleste triomphante. Pour les persécuteurs de la Foi cette musique ne peut être que, disent-ils, « illusions du diable, / Créées par quelque sorcière de sa religion, / Qui voudrait travestir sa mort en miracle »<sup>7</sup>.

- 13 Dans la scène suivante, la première du cinquième acte, nous assistons à la conversion tardive autant qu'inattendue du sadique Theophilus. Il est de la plus haute signification que ce renversement moral, cette métamorphose de l'atroce persécuteur de la Foi en un zélateur prêt à mourir pour cette même foi, s'opère sous le signe de la beauté esthétique, tant visuelle que musicale. Dans l'acte précédent, avant de mettre à mort les deux jeunes gens, Theophilus, en se moquant, les avait invités à lui envoyer quelques fruits de ce Paradis dont, pour sa part, il nie l'existence. Le voilà donc assis dans son étude. Il feuillette, avec un plaisir répugnant, les rapports sur les tortures infligées, par son ordre, aux Chrétiens, partout dans l'Empire. Mais soudain s'entend une musique de *consort* - de musique douce, sans doute un ensemble de violes et Angelo apparaît avec une corbeille pleine de fruits et de fleurs célestes. Seul de nouveau, ravi du don du Paradis, Theophilus se repent de ses crimes contre les Chrétiens. De nouveau, il entend la musique céleste et, se trouve renforcé dans sa nouvelle foi. Faisant fi des menaces de son secrétaire infernal, il s'en libère en mangeant les fruits du Ciel et en brandissant devant le démon une croix composée de fleurs. À la fin, lui-même accepte le martyre, tout en se rappelant « la musique céleste, égale à la motion des sphères » qu'il a entendue lors de la mort de Dorothea. Aucune musique n'est indiquée pour l'apothéose finale, dans laquelle reparait en haut Dorothea et les autres martyrs en compagnie d'Angelo qui offre la couronne du martyre à Theophilus, mais tout porte à croire que la vision devrait s'accompagner de musique, ainsi que la défaite de Harpax, peut-être, dont le retour en Enfer se signale par des « foudres et tonnerres ». Inflexible, aucunement ému, l'Empereur Diocletian rejette l'évidence de tous ces miracles, et la pièce finit par une fanfare de trompettes – une flourish – symbolique, sans nul doute, du pouvoir temporel qui s'obstine à s'opposer à la volonté du Ciel.
- 14 La lutte entre la musique de l'Enfer et la musique du Ciel se présente de façon assez divertissante dans *Cenodoxus*, la délicieuse comédie tragique et moralisante écrite en latin



en 1607 par le Père Jakob Bidermann (1578-1639) et traduite en allemand par le Père Joachim Meichel en 1635. Le Ciel et l'Enfer se livrent bataille pour gagner l'âme de l'archi-Tartuffe, le professeur Cenodoxus, et parmi leurs armes se trouve la musique. Mais la lutte prend un tour inédit : se moquant des règles du *fair play*, le chœur infernal essaie de séduire le docte hypocrite en se travestissant en chœur céleste et le Démon annonce que le fait que l'Enfer aussi sache faire « une belle musique » prouve que les diables ne sont pas aussi noirs qu'on les dépeint :

*Man kan auch drunden in der Höllen  
Ein schöne Musicam anstellen  
So seynd wir nit so schwartzer gestalt  
Ais man vns in gemain fürmahlt.*  
(III, 9).

- 15 Mais dans toute la pièce la musique occupe sa place intégrale et indispensable. Peu d'effets au théâtre peuvent rivaliser avec le contraste dramatique qui est le point culminant du quatrième acte. Cenodoxus vient de mourir en odeur de sainteté, peu méritée. En Enfer, on se divertit à faire une « *lustige Music* » en attendant l'arrivée de la Mort. Cette musique, de caractère quasi populaire comme on le devine aux rythmes et aux rimes des paroles, est interrompue par l'apparition de « *Mors der Todt* ». À une tirade emphatique prononcée par la Mort, succède le *Chorus Mortualis*, « *Die Toden Music* », une immense lamentation dans laquelle des vers en latin alternent avec leur traduction allemande, en grandes périodes auxquelles seul un grand compositeur pourrait rendre justice<sup>8</sup>.
- 16 La rivalité entre les deux grandes forces surnaturelles prend souvent un tour à la fois plus direct et plus abstrait, les chœurs angéliques et infernaux étant remplacés par des personnifications allégoriques du Bien et du Mal, entre lesquelles le héros est appelé à faire son choix. Le thème du héros déchiré entre les plaisirs immédiats du Vice et les récompenses que lui promet la Vertu jouissait d'une faveur particulière dans tous les arts à l'époque qui nous concerne, soit dans une forme allégorique et chrétienne, soit dans sa forme mythologique traditionnelle, c'est-à-dire l'apologue d'Hercule au Carrefour qui, à travers des variantes infinies, remonte aux *Memorabilia* de Xenophon. La recrudescence de sa faveur populaire au temps du baroque s'explique facilement : c'est le moment où surabondent des traités moralisants pour les jeunes gens, tant protestants que catholiques ; c'est aussi le moment où les conceptions morales les plus complexes sont réduites en « emblèmes » graphiques, et notre thème satisfait pleinement les exigences assez simplistes de ces deux moyens d'instruction morale. Deux exemples de l'emploi de ce thème dans le théâtre doivent nous suffire, mais il y en a d'innombrables, tant profanes que religieux.
- 17 Dans *l'auto sacramental* de Tirso de Molina, *El Colmenero divino* (1621) à gauche de la scène – de la *sinistra* – entrent le Monde, la Chair et le Diable, celui-ci sous la forme d'un ours qui pille le miel de la Ruche Divine la *colmena divina*. Ces personnages allégoriques sont accompagnés de leurs musiciens qui, par leur chant, essayent de séduire l'Abeille – l'Homme – pendant que, à droite de la scène, chantent les partisans de l'Apiculteur Divin. Autre exemple : dans *l'auto* de Jose de Valdivielso, *El Peregrino* (première édition, 1622) on trouve un reflet direct des sources classiques. Le Pèlerin s'endort. Des deux wagons qui forment la scène descendent des escaliers en forme de pont-levis. Un des escaliers est large, parsemé de fleurs, de verdure et de fanfreluches ; il conduit à la plate-forme du char où se trouvent des musiciens devant une bouche de l'Enfer. L'autre escalier est très étroit et sa voie d'accès est encombrée de ronces sauvages, de chardons et



d'épines avec, en plus, des têtes de mort et des croix ; elle monte à une plate-forme où des musiciens jouent et chantent devant le Ciel. Divisés en chœurs antiphonaux, les musiciens du *carro male* et du *carro bueno* invitent le dormeur à choisir entre ces deux voies si diverses.

- 18 Mais tout cela reste franc et net : le Mal comme le Bien jouent cartes sur table. Le louche entre en scène avec le désir sexuel et là la musique perd toute retenue. Autrefois, au Moyen Âge et à la Renaissance, l'art respecté par-dessus tous les autres fut la musique. Elle était la reine des Arts Libéraux, l'instrument du Christ et une fois au moins, au XIV<sup>e</sup> siècle (j'en publierai les preuves en une autre occasion) elle fut mise sur le même plan que la Madonne. L'explication de sa chute nous entraînerait trop loin : elle fait l'objet de mes recherches actuelles. Ici, nous ne pouvons que constater qu'au XVII<sup>e</sup> siècle la musique se plie à la loi de la dualité qui gouverne tout l'art baroque. Elle reste au service de la Bonne Voie, mais on ne saurait plus se fier à elle : elle use de double-jeu comme agent provocateur du Diable. Sans démissionner de son poste auprès de Fides, Spes et Caritas, elle sert en même temps la Luxuria, l'Otium, la Superbia et aussi, comme nous allons le voir, l'Ira.
- 19 Dans l'auto de Jose de Valdivielso, *El hijo prodigo* (édité en 1622), pour mettre en branle leurs machinations contre l'âme éternelle du Fils Prodigue, l'Oubli et le Plaisir lui font un joyeux accueil avec des chants et des danses. Puis survient Mme la Luxure au son triomphal de trompettes et tambours, et elle se fait précéder par des sirènes avec leurs luths, lyres, harpes et violes. Elle offre au Prodigue une vraie fête, un bal dans lequel enfin elle entraîne sa victime. Arrive le Jeu, annoncé par un roulement de tambours, et c'est lui qui va achever la débauche. Enfin, après avoir goûté à tous les vices au cours de son *rake's progress*, le Prodigue revient tout lacéré et à demi-nu et ses anciens compagnons de vice lui arrachent les cheveux et le rouent de coups. Tout cela, bien entendu, au son de la musique, cette double-traîtresse. Mais c'est le moment du revirement, de la péripétie : dorénavant, la musique qu'entendra le Prodigue sera celle de la miséricorde, tant céleste qu'humaine.
- 20 Sur un plan beaucoup plus vulgaire – ou du moins plus terre à terre – la séduction se fait à l'aide de la musique dans d'innombrables pièces baroques : là, où il y a vice, il y aura la musique – c'est presque la règle. Le vieux renard dépravé du *Volpone* de Ben Jonson (1607) fait appel au chant pour faire plier Célia à ses volontés (III, 5). Ce qui rend exceptionnelle cette séduction musicale parmi tant d'autres, c'est le fait que les deux chansons ne sont pas des interpolations, des morceaux séparés, mais se trouvent plutôt intégrées dans le discours de *Volpone*, qui les chante comme si c'était la chose la plus naturelle au monde d'ouvrir le gosier et de se mettre à chanter aussitôt que l'ardeur amoureuse vous y pousse. Mais que peut-on attendre de mieux de la musique, cette Celestina ? Dans le *Valentinian* de John Fletcher (1610-1614) les courtisans débauchés sont tellement convaincus du pouvoir de séduction de la musique que c'est leur principale préoccupation alors qu'ils organisent le viol de la chaste Lucina. Et pourquoi pas ? Le Démon lui-même ne dispose pas d'un meilleur moyen de séduction que la musique dans le *Magico Prodigioso* (Jornada III) de Calderón (édité en 1633). Soit dit en passant, nul métier plus que celui du musicien – à moins que ce ne soit celui du cordonnier – n'offre au dramaturge baroque un vocabulaire aussi riche en double-entendres obscènes : voir, parmi tant d'autres, la leçon de luth que donne la vieille entremetteuse Cataplasma dans *The Atheist's Tragedy* (IV, I) de Cyril Tourneur (édité en 1611).

21 Mais pour ceux et celles qui s'adonnent à la Luxure, la musique peut aussi exprimer les tourments du repentir tardif. Le *Cardenio und Celinde* d'Andreas Gryphius (bien avant 1657) est lardé de musique d'un bout à l'autre, parfois de la musique sonore elle-même ou - à cause de la forme indirecte et narrative d'une bonne partie de la pièce - d'allusions à la musique. Le second acte s'ouvre sur Celinde, infidèle à son ancien amant, délaissée par le nouveau, qui chante son désespoir en s'accompagnant sur le luth. Notons qu'ici, encore une fois, nous avons non pas une chanson interpolée mais plutôt une expression directe en musique des sentiments du personnage : c'est la musique qui soulève l'expression au-dessus du niveau normal de la parole pour la rendre beaucoup plus intense et, du point de vue théâtral, plus efficace. Dramaturge, psychologue et poète des plus fins, Gryphius construit cette chanson de façon à rendre toujours plus déchirant le désespoir de Celinde au cours de chaque strophe, mais aussi d'une strophe à l'autre. Je cite un éditeur moderne à ce sujet :

[La chanson] est composée de quatre strophes, chacune de six vers trochaïques, les cinq premiers vers ayant quatre pieds, le sixième six pieds. Au cours de chaque strophe, le désespoir accumule du *momentum* à force du rythme descendant, pour atteindre son nadir dans le dernier vers qui est plus long que les autres.<sup>9</sup>

22 Tout de même, ce qui nous bouleverse le plus dans cette scène, c'est le geste inédit, voire unique, que fait Celinde à la fin de sa chanson : elle arrache les cordes de son luth et jette l'instrument par terre. Car c'est par la musique que toute sa joie s'est tournée en désespoir. C'est par la musique qu'elle a séduit Cardenio, qu'elle a trahi Marcellus, son chaste amant qui ne demandait d'elle qu'une chasteté égale à la sienne; c'est par la musique, du moins indirectement, que Marcellus a perdu sa vie et qu'elle a perdu ses deux amants d'un seul coup, car bouleversé de la générosité de Marcellus mourant, Cardenio a abandonné celle qu'il estime, maintenant, une femme perdue<sup>10</sup>.

23 Donc, en arrachant les cordes de son luth, symboliquement - et même, peut-on dire, psychologiquement - elle espère arracher de son sein la conscience de son ignominie. Mais elle n'a pas encore fini avec la musique. Dans son désespoir, elle croit entendre un bruit de trompettes et de tambours, symbole - dit-elle elle-même - du poison et de l'acier qui la tue, corps et âme ; elle empoigne une dague pour mettre fin à sa vie insupportable. Quant à Cardenio, lui aussi est tourmenté par des hallucinations musicales : au quatrième acte, il croit entendre les trompettes du jugement ; au cinquième, au cours de son auto-critique magnanime, il absout Celinde de tout blâme, parce que lui-même, dit-il, aurait dû se boucher les oreilles quand les sirènes chantaient *Mit ihrem Harffen-Spill/mit ihrer Lauten Klang* (V, vv. 371-373). Ajoutons à tout ceci le fait que, comme nous avons des raisons de le croire, les chœurs des intermèdes - les *Reyen* - étaient chantés au XVII<sup>e</sup> siècle en Allemagne<sup>11</sup> ce qui veut dire, dans le cas présent, que nous avons dans cette même pièce encore un exemple de la musique au service de la luxure et des tristes fins qui s'ensuivent, à savoir le chœur dramatisé de la fin du lue acte dans lequel l'Homme rejette tour à tour le Printemps, l'Été et l'Automne pour se trouver à la fin réduit à embrasser l'horrible monstre que représente l'Hiver : un résumé en allégorie du dilemme dans lequel se trouve Cardenio et une prophétie de l'horreur qui l'attend dans l'acte suivant.

24 Mais que la musique puisse servir aussi au repentir ne devrait pas nous encourager à minimiser sa dépravation. On peut très bien lui appliquer les mots qu'utilise John Donne pour stigmatiser la Mort : « Tes maîtres sont : Destin, Hasard, Rois, Furieux ; / Tu demeures avec poison, maladie, guerre ». Car la musique assiste sans honte, aux assassinats les plus noirs. Entremetteuse pour l'Amour et en même temps aide-bourreau,

la musique a le don de prévoir la mort et on devrait lui savoir gré du fait que parfois elle se montre assez miséricordieuse pour avertir ses victimes des menaces qui les guettent.

25 Limitons-nous à deux seuls exemples parmi tant d'autres dans le théâtre baroque. Dans le *Tradimento per l'Onore* de Giacinto Andrea Cicognini (édité en 1664)<sup>12</sup>, pièce assez stéréotypée, imitée comme bien d'autres de l'espagnol, il y a un seul « moment de vérité » (II, 11). La Duchesse, repentie de son bref moment d'infidélité, se vêt en noir et s'abandonne à la mélancolie. Pour apaiser son âme angoissée, elle réclame de la musique. Des coulisses, on lui chante que l'amour porte à mourir, que c'est une passion qui ressemble à l'Amour mais lui se nomme la Mort - « *Ha sembianza d'Amor, e ha nome morte* ». Elle pressent combien de vérité il se trouve dans ces paroles et elle s'y résigne. Mais survient le mari qu'elle a trompé, qui lui montre une gentillesse inaccoutumée et elle se méprend sur ses intentions et se rassure, sans flairer la vengeance terrible qu'il lui prépare : la mort devant le lit conjugal, dans lequel il a enfoui le cadavre de son amant.

26 Beaucoup plus subtil, et même mystérieux et peut-être surnaturel, est l'avertissement que reçoit Don Alonso dans *El caballero de Olmedo* (III, 18) de Lope de Vega (c. 1622-25). En cheminant vers Olmedo par une nuit noire, Alonso entend chanter au loin que l'on assassinerait le chevalier d'Olmedo :

*Que de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.*

27 Lui comprend que le chanteur ne peut pas être un simple paysan qui se dirige vers ses champs, parce que l'accent n'est pas rustique et le chanteur s'accompagne sur un instrument. La triste chanson trouble son âme déjà attristée. Surgit soudain de l'obscurité un laboureur. Quand Alonso lui demande si c'était lui qui chantait, le laboureur énigmatique répond de façon équivoque et, sans s'expliquer, il recommande au chevalier de rebrousser chemin : « *Volved, volved a Medina* ». Alonso s'avoue perdu, mais tient à poursuivre sa route. Il supplie le laboureur de raccompagner, mais pour toute réponse, il ne reçoit que deux mots lourds de présage : « *No puedo* » et le laboureur s'engouffre dans la nuit. Nous, dans la salle, nous comprenons que le chevalier est, en effet, perdu et que le Christ – était-ce Lui le laboureur ? – l'a abandonné à son destin. L'étincelle d'espoir qu'éprouve le chevalier à entendre d'autres pas qui s'approchent dans la nuit est vite éteinte : ce sont ses ennemis qui le cherchent. Trop tard la chanson, trop noire la nuit, trop rigoureux le Juge, et la mort du beau chevalier nous touche d'autant plus.

28 Si parfois la musique se montre compatissante pour ceux qui vont mourir, cela ne l'empêche pas, quand les jeux sont faits, de prêter une main criminelle à l'assassin. Dans *The Duchess of Malfi* (IV, 2) de John Webster (édité en 1623), la musique se met au service du frère tyrannique de la Duchesse qui tâche de rendre folle l'infortunée en l'entourant des chants et des danses des fous de Bedlam. La musique s'associe volontiers, d'ailleurs, avec la folie : dans *The Lover's Melancholy* (III, 3) de John Ford (1628), au cours du Masque où paraissent les différents types de mélancolie, ce sont seulement les mélancolies les plus forcenées, celles qui voisinent avec la vraie folie, qui chantent ; les autres se bornent à parler. Au mariage de Beatrice et Alsemoro, dans *The Changeling* de Middleton (1622), ce sont des fous qui gambadent et coassent « *to make a frightful pleasure* ».

29 Mais au-delà de la musique de la folie, il y a une autre musique, aussi mortelle que le poison et la dague. C'est à cette musique-ci que le sorcier fait appel pour accompagner le second *Dumb Show* dans *The White Devil* (II, 3) de John Webster (édité en 1612) :

*Strike louder, music, from this charmèd ground,  
To yield, as fits the act, a tragic sound*<sup>13</sup>.

- 30 Toujours serviable, ici la musique fournit la toile de fond pour un meurtre scélérat déguisé en accident.

Le Masque est souvent le moyen de choix pour perpétrer un assassinat et, accessoire indispensable au Masque, la musique devient forcément par cela même un accessoire au crime. Les exemples en sont trop nombreux pour les citer tous. Pensons seulement au Masque des Vengeurs dans *The Revenger's Tragedy* (V, 3) de Tourneur (1607), à celui du *Love's Sacrifice* (III, 4) de John Ford (1633) d'autant plus terrible qu'il est l'œuvre des trois femmes délaissées de Ferentes, à celui de *Tis pity she's a Whore* (IV, 1) de Ford (édité en 1633) où, comme récompense au divertissement offert aux nouveaux mariés, l'infâme Vasques empoisonne l'importunée Hippolita.

- 31 Enfin, la musique, oublieuse ou dédaigneuse de sa dignité morale deux fois millénaire, s'abaisse jusqu'à se convertir, bel et bien, en un instrument de meurtre. Dans *The Revenger's Tragedy* (III, 5), au cours d'une scène brutale et macabre, on profite d'une musique forte pour cacher aux oreilles des passants les râles du Duc assassiné. Gentilshommes jusqu'au bout, les meurtriers ne négligent pas de remercier la musique d'avoir rempli son office de façon si efficace :

Duchess : *Loud'st music sound; pleasure is banquet's guest.*

(Exeunt la Duchesse et Spurio)

Duke : *I cannot brook...* (il meurt).

Vendice : *The brook is turned to blood.*

Hippolito : *Thanks to loud music.*

Vendice : *'Twas our friend, indeed.*

*'Tis state in music for a duke to bleed*<sup>14</sup>

- 32 Nous avons amorcé notre enquête en parlant de la musique céleste, de la voix de Dieu et de ses ministres qui s'exprime en musique. Nous voici arrivés au nadir le plus sordide que l'on puisse imaginer et le plus dédaigneux de cette dignité que ce même Dieu a insufflée dans l'âme de chacune de ses créatures.

- 33 Mais si la musique s'est laissée aller jusqu'à se transformer de céleste en « Celestina », si elle a pratiqué la torture et même le... chantage, si elle a fini par se faire tueur à gages, elle peut tout de même se justifier : tout cela, elle ne l'a fait que pour enrichir son vocabulaire. Après de longs siècles d'existence – disons – monocorde, d'abord sur le Mont Olympe, plus tard au Ciel chrétien où on l'a nommée *Maestra di Cappella* à perpétuité, l'ennui fatalement l'a poussée à descendre sur terre. Si, ici-bas, elle a appris – et surtout à l'époque baroque – les vices les plus odieux, eh bien c'était seulement par désir de se rendre plus humaine : ses vices, ses vertus – et il faut les lui concéder – sont ceux de l'homme, de nous tous. C'est, je le crois, grâce au théâtre, au théâtre baroque, que l'art musical a su devenir un art vraiment humain. Ce que la musique a pris du théâtre parlé, elle l'a donné, avec le profit que l'on sait, à son propre art théâtral, à l'opéra tel que nous le connaissons aujourd'hui.

- 34 Voyons très brièvement ce que contient de vérité cette thèse. Après les premiers essais dans le genre nouveau de l'opéra, tous plus ou moins de caractère pastoral ou mythologique, commencèrent à paraître certains motifs de violence qui doivent leur origine, j'en suis convaincu, au théâtre parlé contemporain. Dans le *Sant'Orsola* (1624, texte d'Andrea Salvadori, musique de Marco da Gagliano – perdue), on massacre toute une bande de vierges et on décoche des flèches dans la tendre chair de la Sainte. Dans l'

*Eumelio* (1606, opéra sacré pour les écoles, musique d'Agostino Agazzari), les Vices séduisent le héros et l'entraînent jusque dans le Tartare. La *Stellidaura vendicata* (1607?, texte d'Andrea Perrucci, musique de Francesco Provenzale) se vante d'une action dont l'intrigue et la violence sont à tous égards comparables à celles de la tragédie italienne de l'époque. Les anges et les démons luttent pour l'âme du Saint dans le *Sant'Alessio* (1632, texte du Cardinal Giulio Rospigliosi, le futur pape Clément IX, musique de Stefano Landi) et il y a même le Démon-en-chef qui se déguise en religieux pour faire avancer ses projets néfastes. Seneca lui-même se suicide devant nos yeux de la façon sanglante que l'on sait dans l'*Incoronazione di Poppea* (1642, texte de Giovanni Francesco Busenello, musique de Claudio Monteverdi – sans doute le meilleur livret et le meilleur opéra du siècle). Le langage du *Titone* (1645, texte de Giovanni Faustini, musique de Francesco Cavalli) est aussi véhément que celui du drame parlé et il y a tout ce qu'on voudrait d'incantations, tortures et catastrophes. Il se trouve une scène d'horreur dans le *Medea in Atene* (1675, texte d'Aurelio Aureli, musique d'Antonio Orgiani) dans laquelle le cadavre de Procuste se dresse dans son sépulcre pour répondre aux incantations de Médée à qui il prédit sa ruine. Enfin, les scènes de folie ne manquent guère et réussissent à nous convaincre, même quand il s'agit d'une folie feinte comme dans *La Finta Pazza* (1641, texte – élégant et divertissant ! – de Giulio Strozzi, musique de Francesco Saccati).

- 35 On pourrait multiplier les exemples, mais il faut., nous contenter de l'expression succincte dont se sert le musicologue Henry Prunières en parlant de telles scènes de violence : « Ce n'est plus de la musique, c'est du théâtre »<sup>15</sup>. Tout de même, il y a peu d'assassinats sur scène dans l'opéra baroque et l'explication pourrait bien être celle qu'en offrit plus tard le Président De Brosses :

C'est une règle en Italie, de ne jamais ensanglanter la scène par le meurtre d'un personnage principal, lors même que la pièce contient les actions les plus atroces. Tuez les subalternes tant qu'il vous plaira, mais les virtuoses doivent être inviolables.<sup>16</sup>

- 36 Eh bien, je viens de dire beaucoup de mal de l'art que je pratique moi-même. Surtout, je me suis laissé tomber dans la pire des *pathetic fallacies*, à savoir que la moralité du théâtre est la même que celle de la vie, position anti-esthétique qu'il serait insensé d'essayer de défendre. Tout de même, j'aurai le courage – on dira peut-être l'effronterie – de tâcher de me disculper en rejetant le blâme sur le théâtre baroque lui-même. Car, avec tous ses déguisements fantasques folâtrant dans des masques et bergamasques, avec ses flots de poésie forcenée ou émoustillante, avec toutes ses transformations de décor où on ne sait plus si on marche sur l'eau ou si on nage dans les cieux, et, enfin, avec sa musique perverse qui se range tantôt du côté des anges, tantôt du côté du diable, même ses contemporains ne rougissaient pas d'avouer qu'il y avait là-dedans quelque grain de folie. Voyons ce que l'on en dit dans *La Finta Pazza* (III, 2) de Giulio Strozzi : on prépare une fête théâtrale pour les ambassadeurs grecs et voici la fausse-folle Deidamia qui s'écrie :

Quelles mélodies entends-je ?  
 Dites ! Dites ! quels théâtres tout-nouveaux,  
 quelles scènes surpeuplées  
 prépare-t-on à Sciro ?  
 Je voudrais, moi aussi,  
 prendre ma part des labeurs,  
 car à moi ne manque pas l'art  
 de faire paraître d'un seul coup de sifflet  
 cent, décors d'apparences variées,  
 de feindre des mers, d'ériger des montagnes,

et de faire, bel étalage des cieux et des étoiles,  
 et enfin, enfin, d'ouvrir les portes de l'Enfer  
 et, dans la contrée du Tartare,  
 de faire couler et le Styx et le Cocyte.

Sur quoi l'Eunuque commente dans un aparté :

Voici donc qu'il n'y a qu'un pas  
 entre les folies feintes et les vraies démenées !

Mais Deidamia revient à la charge :

De nos jours, quand des étoiles  
 l'Architecture nous inonde  
 de tant d'œuvres d'art illustres et nouvelles,  
 je voudrais moi aussi inventer  
 des machines excellentes et si belles  
 qu'elles feraient rompre le cou.  
 à cent Orphées.

Et le dernier mot revient à la Nourrice, sage - et sentencieuse - comme toutes nourrices :

Les vers, les machines et le chant  
 sont tous bons à rendre folles  
 les plus sages des Sibylles ;  
 et lorsqu'on y mélange  
 une bonne dose d'amour,  
 on comprend pourquoi  
 de cette demoiselle-ci  
 l'Intellect s'est enfui<sup>17</sup>.

## NOTES

1. Cf. Robert Erich WOLF, « Renaissance, Mannerism, Baroque : Three Styles, Three Periods » dans *Le « Baroque » Musical*, les Colloques de Wégimont IV, éd. Suzanne Clercx-Lejeune (Paris, 1963), pp. 35-80, surtout la note p. 80.

2. Le texte dit : « alle Tragedie & Comedie, che recitano i Zanni », ce qui a amené au moins un traducteur à le rendre par « to the tragedies and comedies that the mummers act » (Oliver STRUNK, *Source Readings in Music History*, New York, 1950. p. 318). La virgule dans l'original me semble mal placée, car le contexte indique clairement que les exemples de Galilei sont tirés d'un côté de la tragédie et de l'autre de la comédie, spécifiquement de la *commediadell'arte* jouée par les Zanni. Homme de lettres et érudit, Galilei n'aurait pas pu mettre sous le même vocable – péjoratif comme il l'était à l'époque – ceux qui récitaient la tragédie et ceux qui jouaient la comédie.

3. « ...& se di ciò vogliono intendere il modo, mi contento mostrarli dove & da chi lo potranno senza molta fatica & noia, anzi con grandissimo gusto loro imparare, & sarà questo. Quando per lor diporto vanno alle Tragedie & Comedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa ; & in lor vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza & gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti & di gesti, comme profferite quanto alla velocità e tardità dei moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo,. attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero l'uno con l'altro di questi ; considèrino quand ciò accade al Principe discorrendo con un suo suddito e vassallo ; quando al supplicante nel raccomandarsi ; come ciò faccia l'infuriato, o concitato ; come la donna maritata ; come la fanciulla ; come il semplice putto ; come l'astuta

meretrice ; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie ; come quelli che si lamenta ; come quelli che grida ; come il timoroso ; e come quelli che esulta d'allegrezza. Da quali diversi accidenti, essendo da essi con attentione avvertiti e con diligenza esaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano ». Vincenzo GALILEI, *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della Musica Antica e della Moderna*, Florence, 1581, édition fac similé éd. Fabio Fano, Rome, 1934, p. 89.

4. En effet, dans son commentaire sur le passage que nous citons, Zarlino accuse notre auteur de vouloir compromettre la dignité et la réputation de la musique en invitant les musiciens à fréquenter le théâtre (et les vulgaires bouffons qui y jouent) afin d'apprendre l'imitation. Cf. Gioseffe ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, Venice, 1588, VIII, xi.

5. Pour une discussion plus étendue du problème d'esthétique traité forcément de façon sommaire ici, cf. l'article de R-E. WOLF cité plus haut et du même auteur *The Aesthetic Problem of the « Renaissance »*, dans *Revue belge de musicologie*, IX (1955), fasc. 3-4, pp. 1-20.

6. Dans ce qui suit, les exemples cités ne représentent qu'une sélection infime de ceux que l'on peut invoquer. Il fallait choisir entre un simple catalogue et un examen plus approfondi d'un nombre restreint d'illustrations cueillies dans plusieurs littératures nationales. Pour cette raison, il y a peu de références à celui qui est incontestablement le plus grand dramaturge du baroque, Pedro Calderón de la Barca, dont l'emploi magistral de la musique à des fins dramatiques mérite une étude à part. Pour de tout autres raisons, il n'y a aucune mention faite de Shakespeare dont les pièces nous fournissent presque tous les *loci classici* pour l'emploi de la musique au théâtre : je m'abstiens très volontiers de la question épineuse de Shakespeare « renaissant », « contre-renaissant » ou « baroque » (pour laquelle on consultera avec profit Wylie SYPHER, *Four Stages of Renaissance Style : Transformation in Art and Literature 1400-1700*, New York, 1955, *passim*). Quant à Racine, quoique je le tienne avec Sypher pour la voix même de la sensibilité du baroque tardif, « *the voice of late-baroque sensibility* » (*Ibid.*, p. 282), dans *Esther* et *Athalie* la musique me semble jouer le même rôle passif que les chœurs protestants dans les *Passions* de J.-S. Bach, celui d'une méditation après coup sur la portée des événements déjà exposés dans le texte parlé ; d'ailleurs, c'est une musique du Bien qui n'est pas contrebalancée par une musique du Mal, ce qui l'exclut des présentes considérations.

7. Sapritius : *Ha ! heavenly music !*

Macrinus : *'This in the air.*

Theophilus : *Illusions of the devil,*

*Wrought lby some witch of her religion,*

*That fain would make her death a miracle.*

8. Au sujet des contrastes dramatiques créés par la musique - sujet trop vaste pour être considéré ici, mais qui mérite une étude à part - il est intéressant de noter que dans une pièce espagnole qui traite du même thème que *Cenodoxus*, mais en mettant l'accent sur le futur saint Bruno plutôt que sur son défunt professeur, *El mayor desengaño* de Tirso de Molina (1621) - comme *Cenodoxus*, une pièce didactique pour les écoles - les trois hurlements de désespoir de l'hypocrite que le Ciel rejette sont précédés chacun du doux son du plain-chant entonné derrière la scène.

9. « It is of four stanzas, each of six trochaic lines, the first five lines having four feet, the sixth lines six feet. In each stanza the despair gathers momentum through the descending rhythm reaching its nadir in the longer last line ». Andreas GRYPHIUS, *Cardenio und Celinde*, éd. Hugh Powell, Leicester, 1961, pp. liii-livii de l'Introduction.

10. La première rencontre de Celinda avec Cardenio a eu lieu quand celui-ci est intervenu pour chasser de devant sa porte des chanteurs de « *Schmach-Lieder* ». (I, vv. 383-396) ; pour expliquer la provenance des copies des chansons que Cardenio écrivait en son honneur et qu'il avait l'habitude de chanter sur le luth, elle s'est trouvée obligée à mentir à Marcellus (I, vv. 441-452) ; la confrontation entre les trois qui a suivi ce mensonge a coûté la vie à Marcellus (I, vv. 453-497) ;



touché par la magnanimité de Marcellus, Cardenio a chassé de son âme tout amour pour Celine qu'il tenait pour responsable de la mort d'un homme vertueux (I, vv. 505-508).

11. L'évidence pour cela est présentée par Hugh POWELL dans son Introduction à l'édition de *Cardenio und Celine* citée plus haut, p. lx. Elle est tirée d'un essai de Siegmund VON BIRKEN, *Teutsche Rede-bind und Dicht-kunst oder kurze Anweisung zur Teutschen Poesy*, 1679, pp. 326 ff., document d'une telle importance pour ce sujet controversé qu'il mérite d'être cité intégralement : « Das dritte Hauptstück sind, die Chöre oder Zwischenlieder, welche nach allen Handlungen zwischen eingeschaltet, und entweder von einem, oder von mehreren Personen, in eine Musik pflegen abgesungen zu werden. Diese Lieder reden gemeinlich von den Tugenden oder Lastern, welche die vorhergehenden Spiel Personen an sich gehabt, da jene gelobet und diese gescholten werden : und hierinn ist der treffliche Seneca wol Meister gewesen. Diese Lieder dienen, nicht allein den Spielschauern zu zeigen, was sie aus dem Schauspiel zu lernen haben, sondern auch den Schauspielern, dass sie Zeit gewinnen, sich etwan nach notturft urnzukleiden. Man pflegt auch wol, auf die Chöre, noch überdas ein schickliches Zwischenspiel zu ordnen : um zumal wann das Hauptspiel etwas traurig laillet, den Spielschauer damit in etwas wieder zu belustigen ». À ceci, l'éditeur ajoute que, selon HARSDÖRFFER, *Poetische Trichter* (1648), vol. II, p. 97, « the Chorgesänge began to lose favour by the middle of the century » et il indique aussi que l'on a tout lieu de supposer que ces chants se faisaient accompagner par des instruments derrière la scène (dans le *Leo Armenius*, acte III, Gryphius indique expressément que l'on entend des violes).

12. Édition moderne dans *Il teatro tragico italiano*, éd. Federico Doglio, Parma, 1960, pp. 693-741. Je saisis l'occasion pour faire remarquer que cette anthologie comprend pour le XVII<sup>e</sup> siècle, en plus de la pièce de Cicognini, *L'Ippanda* de Giovanni Battista Albeni (1614), *La Reina di Scozia* de Federico Della Valle (1628) et l'extraordinaire *Peste di Milano del 1630* de Benedetto Cinquanta (1632). Encore sous le joug des préjugés anti,baroques de trois critiques dont on exagère l'importance – Muratori au XVIII<sup>e</sup> siècle, De Sanctis au XIX<sup>e</sup>, Croce au XX<sup>e</sup> – la plupart des éditeurs italiens s'abstiennent pieusement d'offrir en éditions modernes les chefs-d'œuvre de leur littérature et de leur théâtre baroques. Il a fallu attendre les travaux d'un musicologue français, Marc Pincherle, pour démontrer aux Italiens la valeur de leur Vivaldi ; on attend encore que quelque étranger leur révèle l'importance de tout ce qu'ils dédaignent, parce qu'ils l'ignorent, dans leur littérature. Dans ce domaine encore quasi inexploré, rien ne serait à mon avis plus utile aux chercheurs qu'un recensement des manuscrits et des éditions des pièces de théâtre du baroque italien suivi, bien entendu, d'éditions modernes préparées par les rares érudits italiens qui s'y intéressent ou par des spécialistes étrangers. Sans cela, en se fiant seulement aux écrits superficiels et périmés des critiques italiens, on ne saurait se former quelque notion sur l'influence du théâtre italien baroque sur les théâtres étrangers, influence que je soupçonne d'une certaine importance.

13. Sonnez plus fort, musique, de ce sol enchanté, pour faire entendre, comme convient à l'action, un son tragique.

14. En libre adaptation :

La Duchesse : Faites retentir la musique très fort ; le plaisir accompagne notre banquet.

(Exeunt La Duchesse et Spurio)

Le Duc : Tolérer ne puis-je... (il meurt).

Vendice : Le puits est plein de sang.

Hippolito : Grâce à la musique bruyante.

Vendice : C'était en effet notre allié.

La musique ajoute à la noblesse quand un duc meurt en sang.

15. Henry PRUNIÈRES, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1931, p. 72.

16. Cité par Romain ROLLAND, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, 1895, pp. 278-279, n. 5.

17. Giulio STROZZI, *La Finta Pazza*, III, 2, dans *Drammi per Musica dal Rinuccini allo Zeno*, éd. Andrea della Corte, Turin, 1958, vol. I, p. 407. Deidamia : Che melodie son queste ? / Ditemi ? Che novissimi teatri, / Che numerose scene / s'aparecchiano in Sciro ? / Voglio esser ancor'io / del faticare a parte ; / ch'a me non manca l'arte, ad un sol fischio / di cento variar scenici aspetti / finger mari, erger monti, e mostre belle / far di cieli, e di Stelle / d'aprir l'Inferno, e nel tartareo lito / formar Stige, e Cocito. // Eunuco : Un facile passaggio / è da finte follie / a veraci pazzie. // Deidamia : Hoggi, che dalle stelle, / per tante opere ornar illustri e nove, / l'Architettura piove, / anch'io spiegar vorrei/macchine eccelse, e belle / da far romper il collo a cento Orfei. // Nodrice : Versi, macchine. e canto/son atte a render pazze / le più saggie Sibille ; e se v'aggiungi / un amoroso affetto, / meraviglia non è, se da costei/partito è l'intelletto.//

---

AUTEUR

ROBERT ERICH WOLF

U.S.A