En marge de la naissance de l'opéra. Les rapports de la musique et de la poésie dans le madrigal italien à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle

Roger Simon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/370>

DOI : 10.4000/baroque.370

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Roger Simon, « En marge de la naissance de l'opéra. Les rapports de la musique et de la poésie dans le madrigal italien à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/370> ; DOI : 10.4000/baroque.370

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Tous droits réservés

En marge de la naissance de l'opéra. Les rapports de la musique et de la poésie dans le madrigal italien à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle

Roger Simon

- 1 *L'évolution parallèle de la musique et de la poésie pour madrigaux dans la période envisagée est un phénomène qui paraît être étroitement lié aux origines de l'opéra. La grande réforme musicale réalisée par la Camerata dei Bardi à Florence, s'est opérée dans le sens du passage de la polyphonie à la monodie et au style récitatif. Cette transformation, dont la nécessité paraît avoir été ressentie dès 1550, semble avoir été dictée par le souci de rendre plus intelligible le texte poétique et de souligner plus efficacement, à l'aide de la mélodie, les sentiments exprimés par celui-ci.*
- 2 Qu'en était-il alors de la poésie italienne ? Nul n'ignore sans doute que c'est dans les limites chronologiques de cette étude que le goût littéraire et surtout poétique s'est transformé très profondément en Italie ainsi que dans d'autres pays européens. La poésie lyrique abandonne les voies traditionnelles qui, au XVI^e siècle, l'avaient d'abord entraînée dans le marais du pétrarquisme où elle était restée longtemps enlisée. À l'exception d'individualités fortes, telles que Michel-Ange, ou d'un courant qui s'oriente vers une poésie plus grave à la suite de Mgr Della Casa, cette production pétrarquiste manque totalement de force et d'originalité. Il faut attendre le Tasse et G. B. Guarini pour voir poindre cette note de sensualité qui envahira bientôt le domaine lyrique au point d'en devenir le caractère dominant chez le chevalier Marin et ses imitateurs. Chez le Tasse on peut constater déjà qu'une large part de la poésie lyrique – notamment madrigaux et *canzoni* – est conçue sinon directement en fonction de la musique, du moins dans un esprit éminemment musical. En rapport avec les origines de l'opéra, la critique évoque depuis longtemps¹ les précédents constitués par les fables pastorales qui vont du *Sacrificio* d'Agostino de Beccari (1554) au *Pastor Fido* de Guarini (1590) en passant par l'*Aminta* du

Tasse (1573) ; mais il s'agit là de théâtre, ce qui est en dehors du domaine que nous nous sommes assigné, en nous limitant intentionnellement à la poésie lyrique. Il convient cependant de remarquer que les dernières en date de ces pastorales, se distinguent par leur lyrisme, ce qui confirme le lien très étroit existant entre les deux genres. Si, sur le plan du contenu, la poésie baroque naissante se caractérise par une sensualité, voire par un sensualisme inconnus jusqu'alors et par une extension considérable du domaine thématique, de grands changements interviennent aussi dans le style. Cherchant à susciter à tout prix l'étonnement, la *meraviglia*, les poètes cultivent la métaphore, de plus en plus affinée, pour aboutir à l'oxymoron, ce que les contemporains nommaient l'*acutezza*, la pointe. Pour ce qui est enfin de l'écriture poétique, et en rapport étroit avec cette recherche de la surprise, du « concetto », afin de renforcer l'effet de la métaphore, on voit qu'elle emprunte beaucoup à la musique, qu'elle s'adapte de mieux en mieux au chant, grâce à la combinaison des sonorités, au vocalisme, à la variété des mètres, à l'emploi de toutes sortes de procédés propres au chant: réitérations, pauses, exclamations. Il est incontestable qu'on se trouve alors en présence d'une poésie conçue en fonction du chant, ce que les Italiens appellent *poesia melica*² ; mais il faut cependant se garder de conclure, comme l'ont fait certains critiques, dont l'opinion a longtemps fait autorité³, que la poésie se dissolve dans la musique. Cette poésie, malgré les défauts qu'on peut lui attribuer, n'en a pas moins un contenu, parfois d'ailleurs plus sérieux ou plus profond qu'on ne le croit, et, en tout cas, sa valeur esthétique est loin d'être méprisable. Même – et surtout – lorsqu'elle ne cherche qu'à plaire, qu'à séduire, elle se sert de la musique pour acquiescer plus de persuasion, plus de force de séduction.

- 3 Ainsi voit-on plus clairement le lien étroit qui existe entre cette poésie lyrique du début de l'âge baroque et la genèse de l'opéra. La plupart des auteurs de drames pastoraux⁴ étaient aussi des poètes lyriques et un écrivain que l'on peut considérer comme le premier librettiste, Ottavio Rinuccini, auteur de la *Dafne* de Jacopo Peri et de l'*Arianna* de Monteverdi, est également tout empreint de lyrisme. On peut donc penser que beaucoup d'expériences dans le domaine du chant se sont opérées au niveau de la poésie lyrique et du madrigal avant d'être portées sur la scène. Le madrigal était en effet un exercice courant, exigeant peu de moyens – quelques chanteurs et deux ou trois musiciens – et, de ce fait, sa répétition était aisée et laissait libre champ à toutes sortes de tentatives, à toutes sortes d'innovations et ceci d'assez bonne heure, comme l'attestent les textes déjà cités.
- 4 On peut penser, vu l'importance accordée à la parole, au texte poétique par les compositeurs, que l'évolution de la poésie n'a pas été étrangère aux transformations intervenues dans la musique et que la convergence de l'évolution respective de la poésie et de la musique débouche tout naturellement sur le théâtre chanté, sur l'opéra. On peut alors être surpris de constater que, malgré leurs déclarations de principe quant à la place de la parole dans le chant, les compositeurs aient mis si peu d'empressement à indiquer, dans leurs recueils, les auteurs des textes qu'ils mettaient en musique. Cette attitude, qui a surpris certains contemporains⁵, ne facilite pas l'identification des poètes, et, celle-ci exige de longues et patientes recherches⁶. Celles que j'ai entreprises concernant les textes de G. B. Marino touchent à leur terme, mais il est encore trop tôt pour en tirer des conclusions définitives; on peut cependant, d'une manière plus générale, constater que les auteurs traditionnels mis en musique par les madrigalistes de la Renaissance – auteurs parmi lesquels Pétrarque occupait une place privilégiée – sont délaissés au profit d'auteurs plus modernes : Le Tasse, Guarini, Chiabrera et Marino viennent au premier

rang, tandis que des *minores* comme Giulio Strozzi, le père Angelo Grillo, et bien d'autres qui resteraient à découvrir, se voient attribuer une place qui ne semble pas en rapport avec leur réputation assez mince face à la postérité, mais donne la mesure de celle qu'ils pouvaient avoir aux yeux de leurs contemporains.

- 5 Un certain nombre de faits méritent d'être signalés dans ce domaine, qui témoignent de la relation étroite, de l'interdépendance, existant entre musique nouvelle et poésie nouvelle.
- 6 La culture littéraire et le goût en matière de choix des textes semblent très inégaux selon les compositeurs, mais l'attitude de chacun de ceux-ci à cet égard est révélatrice de sa position vis-à-vis des innovations tant littéraires que musicales et au besoin de son évolution.
- 7 Gesualdo, par exemple, qui composa de 1585 environ jusqu'en 1614, date de sa mort, est très indifférent à la valeur littéraire des textes et ses choix ne témoignent pas d'un goût très sûr, ni d'une vaste culture. Le fait qu'il ait mis en musique une trentaine de madrigaux du Tasse ne prouve rien, car il semble bien que ce soit le Tasse qui ait fourni ces madrigaux à Gesualdo dont il avait été l'hôte lors d'un séjour effectué à Naples en 1592. Dans ses derniers livres, Gesualdo semble affecter le plus souverain mépris pour la poésie en tant que telle, n'hésitant pas à transformer ou à mutiler les textes, ne demandant à ceux-ci que de se prêter à ses expériences harmoniques. Il est significatif que Gesualdo n'ait, semble-t-il, emprunté aucun texte à Marino, qu'il a pourtant dû connaître personnellement et dont il ne pouvait pas ignorer la production poétique commencée vers 1590. Marino, précisons-le, était napolitain ; dès 1589, il avait été au service de hauts personnages et fréquentait les milieux dont Gesualdo était familier.
- 8 Comparé à Gesualdo, Luca Marenzio représente, au contraire, le type du musicien lettré, empruntant avec soin des textes à Dante, Pétrarque, Sannazar, au Tasse et à Guarini, pour ne citer que les principaux, et choisissant toujours avec un goût très sûr les vers les plus élégants et les plus expressifs. Mort en 1599, il n'a pas mis en musique des pièces de Marino, mais il n'y a rien de surprenant à cela, si l'on considère que le premier recueil de vers du poète napolitain date de 1602 et que Marenzio n'avait pas les mêmes raisons que Gesualdo d'avoir été tenu au courant, à cette date, de ses activités littéraires.
- 9 Le cas de Monteverdi, dont les rapports avec la poésie de son temps ont été étudiés à plusieurs reprises⁷, est encore plus frappant. Jusqu'à son *Quatrième Livre* de madrigaux (1603), il apparaît comme un compositeur très attaché à la tradition polyphonique qu'il traite d'ailleurs avec une sensibilité et un goût très personnels. Puis au *Cinquième Livre* (1605), il rompt brusquement avec la tradition et utilise la basse continue pour accompagner toutes les pièces de ce recueil. Désormais, il se livre à toutes les expériences du nouveau style, à la monodie, au genre récitatif. Ce n'est sans doute pas un hasard si, vers la même époque, il découvre la poésie de Marino dont il fait un usage assez abondant à partir du *Sixième Livre* (1614). Pour ce *Sixième Livre* on relève : deux madrigaux, trois sonnets et un lamento *Il pianto di Leandro ed Heroe* qui aurait été perdu ; au *Septième* figurent six pièces de Marino ; il faut exclure de la liste habituellement donnée par les critiques la *Lettera amorosa* (*Se i languidi miei sguardi*) que des recherches récentes ont permis d'attribuer à Claudio Achillini⁸. Enfin, au *Huitième Livre*, on ne trouve qu'un sonnet débité en deux madrigaux successifs qui opèrent la transition entre les *Madrigali guerrieri* et les *Madrigali amorosi*. Ici, il n'est pas question de rencontre fortuite : Monteverdi n'avait pas une culture aussi solide et aussi étendue que celle de Marenzio, mais il suivait l'actualité et il a su reconnaître dans la poésie de Marino des textes susceptibles de se

prêter aux innovations harmoniques qu'il cherchait à réaliser. La variété du traitement de ces poésies montre bien avec quelle sensibilité il a su conformer sa musique à leur sens.

- 10 Sigismondo d'India et Antonio Cifra, déjà mentionnés pour leur conception avancée de la mélodie et l'emploi très large qu'ils font de la monodie, ont été de ceux qui ont fait aux poètes les plus modernes, à Marino en particulier, les plus larges emprunts ; par là, ils s'affirment comme les représentants typiques de la forme la plus moderne du madrigal.
- 11 D'autres conclusions pourraient être tirées de la fréquence d'utilisation par les madrigalistes de certains textes ; pour s'en tenir au seul Marino, on remarque que certains de ses madrigaux ont joui d'une faveur incroyable : *Riede la Primavera...*, *Di marmo siete voi...*, *Se la doglia e'l martire...* ; *Giunto è pur Lidia/Non so deggia dire/O partire o morire*⁹, etc.
- 12 On peut s'interroger sur les raisons de cet engouement pour des poésies données, alors que d'autres étaient délibérément négligées. Il est incontestable qu'il faut y voir l'indice d'une adaptation plus parfaite de ces textes aux exigences de la musique de l'époque, notamment un vocalisme plus riche, plus varié, permettant mieux que d'autres des passages, des trilles, toute une série d'effets de voix particulièrement appréciés des chanteurs et du public.
- 13 Parmi ces pièces ayant connu la faveur des compositeurs, il convient de citer la courte *canzone* – plutôt une *canzonetta* – intitulée *Numeri amorosi*¹⁰, mais plus connue par son incipit « *Presso un fiume tranquillo...* ». C'est une petite scène de genre, entre un berger et une bergère, qui a la particularité d'être traitée en dialogue. Monteverdi lui-même au *Sixième Livre*, a mis en musique cette pièce sous l'appellation *dialogo* et il l'a traitée avec simplicité, mais aussi avec un art consommé.
- 14 Le madrigal dialogué est, en quelque sorte, une étape vers le théâtre en musique. L'étape suivante est constituée par le madrigal représentatif dont le type le plus accompli est le célèbre *Combat de Tancrede et de Clorinde* des *Madrigali guerrieri et amorosi* (*Huitième Livre*, 1638)¹¹, recueil qui contient deux autres pièces dans le genre représentatif, parmi lesquelles le *Ballo dell' Ingrate* également fort connu.
- 15 Le genre représentatif n'était d'ailleurs pas une nouveauté : on en trouve les premiers essais sous la forme d'intermèdes pour représentations dramatiques et l'une des compositions les plus anciennes dans le genre est le divertissement sous forme de madrigaux, d'Alessandro Striggio, intitulé *Il cicalamento delle donne al bucato* (1567), d'un réalisme descriptif très spontané.
- 16 À mi-chemin entre madrigal et mélodrame, on trouve des recueils hybrides constitués par un agencement de madrigaux autour d'un thème central, parfois même autour d'une intrigue dramatique sommaire. La liste en serait assez longue, mais on peut citer quelques exemples. En particulier Orazio Vecchi de Mantoue, qui donna un *Convito musicale* en 1597, où les madrigaux se succèdent à la manière des différents services d'un banquet ; *Le Veglie di Siena* (1604) du même auteur, qui sur le thème d'un jeu de société – un peu une sorte de jeu des portraits – présente successivement en quatorze madrigaux « *i vari humori della musica moderna* ». Avant ces recueils, Orazio Vecchi avait fait tentative de comédie en musique avec l'*Amfiparnaso* (1594) dont le titre n'évoque guère le contenu et où le dialogue est confié à des chœurs de quatre ou cinq voix. La production du bolonais Adriano Banchieri est assez voisine de celle de Vecchi et sa *Pazzia senile* (1598) est bien proche de l'*Amfiparnaso* tant par le sujet que par la manière, tandis que dans sa *Barca di Venezia per Padova*, il embarque les passagers les plus divers qui évoquent leurs métiers ou

leurs occupations dans une suite de madrigaux. Il s'agit là d'œuvres très différentes de ce que l'on désignera plus tard, au cours du XVII^e siècle, sous l'appellation de comédie musicale ; le sujet même en est directement emprunté aux canevas de la *Commedia dell'Arte*.

- 17 On pourrait ajouter encore d'autres œuvres de même nature, plus ou moins postérieures : une *Dramatodia overo canti rappresentativi sopra l'Aurora ingannata* (1608) de Girolamo Giacobbi, au titre à la fois insolite et significatif ; la *Catena d'Adone* (1626) de Domenico Mazzocchi, tirée d'un épisode du poème d'Adonis de Marino ; et bien d'autres encore. Mais un catalogue n'ajouterait rien et il suffit de savoir qu'à côté du mélodrame et de l'opéra naissant, continue à se développer le genre intermédiaire du madrigal représentatif qui les a précédés et en a constitué une forme larvaire et, en quelque sorte, expérimentale.
- 18 Avant de mettre un terme à cette présentation du madrigal au début de l'âge baroque, il faut évoquer l'existence d'un autre aspect de la production madrigalesque. On considère trop souvent que le madrigal ou la *canzone* sont des genres exclusivement profanes ayant pour objets des thèmes amoureux. Or, on trouve également, à cette époque, des *madrigali* ou des *canzoni spirituali*, c'est-à-dire de caractère moral ou sacré. Leur présence au milieu des recueils de musique profane nous rappelle qu'à ses origines, le madrigal de la Renaissance était assez proche du motet. Mais au début du XVII^e siècle, une autre influence se fait sentir : celle de l'*Oratorio*. Et beaucoup de ces *musiche spirituali* ne sont en fait que des oratorios en raccourci : les textes en sont souvent empruntés à des poètes contemporains, notamment à Angelo Grillo, à Chiabrera et à Marino, dont le *Cristo smarrito*¹² est souvent présenté comme *Lamento della Beata Vergine* et traité à la manière d'un lamento profane ; Claudio Saracini, entre autres, a mis en musique intégralement, en 1620, ces vingt-cinq stances, toutes chantées en style récitatif, à une voix, à l'exception de la dernière qui est à trois voix. Ici encore, on constate l'existence d'un courant de madrigaux très proche de l'oratorio ou de l'opéra sacré qui se développe, de la *Rappresentazione d'anima e Corpo* d'Emilio de' Cavalieri (1600) au *San Alessio* de Stefano Ladi (1634).
- 19 La réforme musicale du début de XVII^e siècle n'a donc pas eu pour effet d'asservir la poésie à la musique, de noyer la poésie dans la musique. Bien au contraire, on peut être tenté de penser que cette transformation de la musique – orientée dans le sens d'une plus grande intelligibilité du texte – a été, au moins en partie, suscitée, ou au moins stimulée, par l'apparition d'une poésie nouvelle, comportant, à côté d'un contenu sémantique non négligeable, un rythme et des effets sonores d'une richesse jusqu'alors inégalée ; faut-il donc s'étonner que des compositeurs en quête de nouveautés se soient fait un devoir d'utiliser cette poésie, d'en exploiter toutes les ressources, d'en souligner et d'en renforcer tous les effets ?

NOTES

1. Romain ROLLAND, *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1927 (voir surtout la première partie de l'ouvrage, *l'Opéra avant l'opéra* et notamment chap. III, pp. 41-54). Angelo SOLERTI, *Gli albori dei melodramma*, Milano, Palermo, Napoli, Sandron, 1903-1904, 3 vol.
 2. Carlo CALCATERRA, *Poesia e canto, studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli, 1951.
 3. Francesco DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1952, 2 vol. ; voir vol. II, pp. 734-735 où l'on trouve notamment, à propos de la poésie du *Seicento*, la phrase célèbre : « *La letteratura moriva, nasceva la musica* ».
 4. Notamment le Tasse, G. B. Guarini, Guidubaldo Bonarelli, Antonio Ongaro.
 5. REYHER, *op. cit.*, pp. 11 et suiv. ; WELSFORD, *op. cit.*, pp. 130 et suiv. publiés sous le titre : *De'trattati di musica di G. B. Doni*, Firenze, 1763, par Gori.
 6. Un instrument de travail très utile pour ces recherches est constitué par l'ouvrage d'Emil VOGEL, *Bibliothek der Gedruckten Weltigen italiens aus den Jahren 1500-1700*, Berlin, Haack, 1,892, 2 vol. ; réédité en 1962, Hildesheim, Georg Olms, 2 vol. Cet ouvrage comporte la description complète des recueils de madrigaux et, pour chacun d'eux, le répertoire des incipit de chaque composition. L'identification de l'auteur de celles-ci ne figure que lorsqu'elle est fournie par le compositeur lui-même, c'est-à-dire très rarement.
 7. Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949.
 8. Claudio GALLICO, *La Lettera amorosa di Monteverdi* in *Nuova Rivista musicale italiana*, luglio-agosto 1967, pp. 287-302.
 9. Giovanni Battista MARINO, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602, pp. 37, 15, 97, 65, 97.
 10. *Ibid.*, p. 54.
 11. Il convient de signaler cependant que le *Combattimento* avait été exécuté au Palais Mocenigo à Venise durant le Carnaval de 1624 « per passatempo di veglia » comme nous en informe Monteverdi lui-même dans la dédicace de l'*Ottavo libro*.
 12. G. B. MARINO, *La Lira*, parte terza, Venezia, Brignonci, 1664, pp. 169-174.
-

AUTEUR

ROGER SIMON

Aix-en-Provence