Paru dans *Guide de la Musique de la Renaissance*, dir. F. Ferrand (Paris : Fayard, 2011), p. 109-165

(GUIDE DE LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE)

GENRES ET STYLES : LE TEXTE EN MUSIQUE

David Fiala
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7323)
CNRS / Université François Rabelais, Tours

Continuité du langage, renouvellement de l'expression musicale

En musique, la fin du Moyen Âge est associée à deux grandes évolutions du contrepoint et de l'harmonie, peu ou prou contemporaines des événements historiques qui marquent le début de l'époque moderne :

1. La généralisation progressive des consonances imparfaites de la théorie médiévale (tierces et sixtes) dans le discours harmonique. Cette évolution attribuée à la diffusion de la musique anglaise sur le continent à partir des années 1430 et à son influence sur les compositeurs de la génération de Guillaume Dufay et Gilles Binchois est souvent admise comme point de départ de la Renaissance en musique. Son aboutissement est l'émergence de l'« accord parfait », avec, notamment, la fréquence croissante de la tierce dans l'accord final des œuvres à partir de 1500.
2. La généralisation d'une conception simultanée des voix de la polyphonie. Ce second processus est lié au développement de l'écriture en imitation à partir des années 1460, qui entérine la disparition des textures hétérogènes typiques du Moyen Âge, combinaisons de voix aux rythmes et aux profils mélodiques différents, au profit d'une écriture homogène, similaire à toutes les voix de l'œuvre. Ainsi, tandis que les noms des voix de la polyphonie médiévale distinguent avant tout des *fonctions*, et donc un type d'écriture mélodique (*tenor, motetus, contratenor*, *cantus*, etc.), la nomenclature de la Renaissance tend à ne désigner que des *tessitures* (*superius, altus, bassus*, en conservant le terme de *tenor* qui, en toute rigueur, aurait pu être rebaptisé d'un terme neutre, tel que *medius*). Bien que fondamentalement horizontal — contrapuntique — à l'origine, ce processus d'homogénéisation des voix est une étape décisive vers la conceptualisation du principe vertical de l'accord.

Divers aspects de ces évolutions sont débattus, mais quelles que soient leur exacte chronologie, leur origine, leur importance respective ou la perception qu'en eurent les contemporains, et aussi riches que soient leurs implications pour l'évolution ultérieure du langage musical, elles demeurent relativement superficielles à l'aune du basculement de l'ère médiévale à l'ère moderne. Dans les principes du langage musical, la rupture ne fut consommée que dans la

seconde moitié du XVIe siècle, au moment où l'usage du chromatisme entraîna la fin du système diatonique de Guy d'Arezzo et où l'émergence de la basse continue définit un nouvel équilibre entre les dimensions harmonique et contrapuntique de la musique. Techniquement, la musique de la Renaissance apparaît d'abord comme un aboutissement « plus consonant » ou « plus euphonique » du contrepoint médiéval. Même si les propos du théoricien Jean Tinctoris ne s'inscrivent pas directement dans une perspective historique, c'est bien un critère de ce type qu'il retint en désignant la *suavité* comme un des deux idéaux esthétiques de son temps. Mais qu'il s'agisse des lignes mélodiques ou des consonances harmoniques, cette nouvelle suavité du XVe siècle se comprend d'abord comme l'aménagement d'une esthétique de la douceur pluriséculaire.

À l'inverse, le second idéal défini par Tinctoris, la *variété*, oriente les débats vers des paramètres d'un autre ordre, celui de la forme, au sein duquel se jouèrent des évolutions profondes et déterminantes, intimement liées à la question de l'expression musicale du texte et à la conception de la musique comme discours. S'il est un aspect de la création musicale dans lequel s'exprima un phénomène d'une ampleur comparable à ceux qui sont associés à l'idée de Renaissance des arts et des lettres, ce pourrait bien être celui de la sensibilité expressive et, plus exactement, de la recherche d'une adéquation de plus en plus immédiatement perceptible entre l'art des sons, d'une part, et le sens, les émotions ou les images véhiculés par un texte, d'autre part.

Cette évolution est communément associée au genre du madrigal et au procédé qui lui doit son nom : le madrigalisme. L'idée simpliste de figurer musicalement l'immobilité par l'absence de mouvement mélodique, ou le mot « monter » par un mouvement mélodique ascendant ne peut avoir été étrangère aux musiciens du Moyen Âge, qui sont, après tout, les inventeurs de la représentation graphique des sons sur la *hauteur* de la page. Mais ils firent un usage modéré de ce mode du rapport texte-musique, qui resta marginal dans leur esthétique, tournée vers d'autres préoccupations. À l'inverse, le triomphe de l'esthétique madrigalesque au milieu du XVIe siècle apparaît comme l'aboutissement d'une écriture de plus en plus soucieuse de la transposition musicale des différents aspects du texte.

L'explication de ce basculement réside dans la dissolution de l'unité entre musique et poésie, encore conçues à la fin du Moyen Âge comme deux versants d'un même art, lyrique au plein sens du terme, et définies comme deux musiques : la musique naturelle des mots et la musique artificielle des sons, toutes deux maîtrisées par des poètes-musiciens ou musiciens-poètes dont les tous derniers réprésentants disparaissent vers 1500. La progressive dissociation de l'écriture poétique et de la composition musicale à la fin du Moyen Âge est étroitement liée à l'émergence de la conception de la musique comme « illustration » d'un texte, comme traduction des mots en langage musical. Ce

double mouvement présida à l'émergence d'une nouvelle esthétique : avec l'établissement de la musique comme un art distinct de la création poétique (contemporaine de la naissance d'un répertoire instrumental autonome), une nouvelle relation s'instaura entre deux modes d'expression désormais dissociés, dont l'alliance relevait de l'ordre de la transposition, de la traduction ou de l'illustration. Non sans paradoxe, il fallait que la musique se sépare de la poésie pour qu'elle développe sa rhétorique propre, susceptible de redoubler ou de traduire celle du texte.

Que cette évolution corresponde à l'âge de l'humanisme n'est pas un hasard, car on peut y voir une des rares manifestations d'un « retour à l'antique » en musique. L'évocation par les auteurs anciens des effets de la musique sur les humeurs des hommes, avec son cortège d'anecdotes, d'Orphée à Alexandre, est un des lieux communs sur la musique les plus partagés dans l'occident chrétien. Des pratiques musicales de la Renaissance, avant la « renaissance » effective, et revendiquée comme telle, de la monodie accompagnée de l'opéra, seule la nouvelle faveur accordée à la virtuosité instrumentale peut être aussi directement liée à l'imaginaire musical véhiculé par les textes anciens que cette volonté de produire par la musique l'impression sensible du sentiment exprimé par des mots.

Si l'expression musicale du texte se cristallise dans le concept de madrigalisme, ce procédé est l'aboutissement d'un long processus, qui va beaucoup plus loin que la simple idée de « peindre musicalement » une idée, une image ou un sentiment. C'est d'abord par sa syntaxe qu'un texte parle, et c'est dans cet aspect du rapport texte-musique que se manifestèrent les premières innovations majeures du style musical de la Renaissance, rendant possible toutes les autres, jusqu'à l'idée de mettre tous les moyens de la musique au service de la traduction des plus infimes détails d'un texte, et d'en inventer de nouveaux quand les procédés existants paraissaient insuffisants.

Simplifiée, l'histoire de l'expression musicale aux XVe et XVIe siècle peut se décrire comme une progressive réduction d'échelle du rapport entre le texte et la musique. Les compositeurs les plus anciens tendent à exprimer l'idée générale d'un texte, sans chercher à en traduire tous les détails, les nuances et les contrastes internes. Un peu avant 1500, l'attention expressive des compositeurs se concentra de plus en plus nettement à l'échelle de la phrase, organisant de façon dynamique et cohérente chaque unité syntaxique du texte en une section musicale distincte, avec son registre sémantique et expressif propre. Une fois acquise cette capacité à fragmenter l'œuvre musicale en unités de plus en plus contrastées, c'est finalement sur chaque mpot que les madrigalistes entreprirent de travailler. Cette plongée à l'intérieur du texte que fut l'évolution de la musique vocale entre la fin du XVe siècle et 1600 se mesure aisément en comparant les mises en musique d'une même oeuvre tout au long de la période. Pour prendre un exemple extrême, le sonnet de Pétrarque *Hor che'l ciel e la*

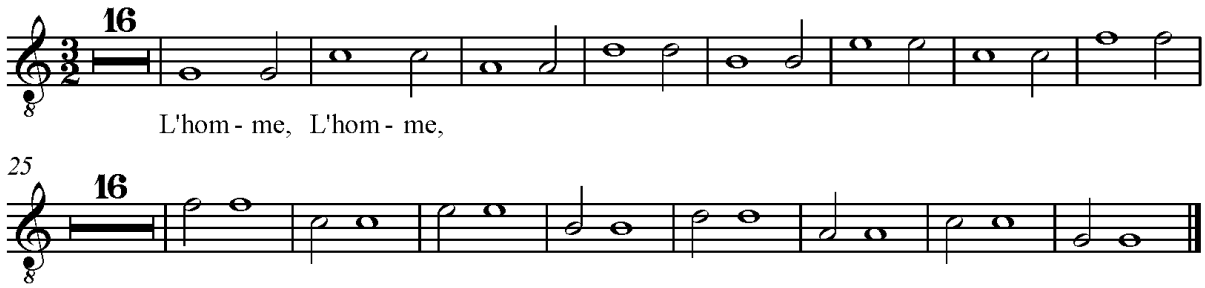
terra inspira (entre autres) une brève *frottola* strophique à Tromboncino (publiée en 1517) et, environ un siècle plus tard, l'un des madrigaux les plus développés de toute l'histoire du genre, une immense fresque à six voix, deux violons et basse continue publiée par Monteverdi dans son *Huitième livre de madrigaux* (1638). Ce sont les principaux jalons de ce parcours qu'on se propose de relier ici à l'évocation de quelques œuvres majeures, en partant de la seconde moitié du XVe siècle.

1. Sommets d'ingéniosité contrapuntique et fierté de l'artiste : messes et motets de la fin du XVe siècle

Au milieu du XVe siècle, le paysage stylistique de la musique s'organise autour d'une *lingua franca* connue et admirée dans toute l'Europe. À en croire les manuscrits disséminés de Porto à Cracovie, rares sont les dialectes régionaux qui rivalisent avec la tradition centrale du contrepoint savant représentée par Dufay, Ockeghem, Busnoys et leurs collègues formés dans les maîtrises des Pays-Bas bourguignons. Certes, des variantes existent, certaines locales et éphémères, d'autres promises à un grand avenir, comme le chant vernaculaire italien qui renaît peu à peu. Mais à l'exception de quelques musiciens anglais, les interprètes et/ou compositeurs du contrepoint franco-flamand sont les seuls à exporter leur art. C'est dans ce contexte et parmi ces musiciens que Reinhard Strohm a situé « l'invention du chef d'œuvre », en dépassant le sens médiéval du mot : rite de passage et couronnement d'un long apprentissage qui donnait accès au cercle restreint des maîtres des corporations de métiers. Les compositeurs de la seconde moitié du XVe siècle ne s'établirent pas en corporation, mais nombre de leurs œuvres témoignent de la conscience qu'ils avaient d'appartenir à une communauté étroitement soudée par son art, par-delà la distance et les oppositions géo-politiques qui séparaient Ockeghem, le tourangeau d'adoption, du cambrésien Dufay, du bourguignon Busnoys ou du napolitain Tinctoris. Pour reprendre le titre d'un article d'Howard Mayer Brown, rarement les notions de « compétition, d'émulation et d'hommage » furent aussi fortement inscrites dans les œuvres musicales qu'en cette fin de XVe siècle.

L'exemple le plus fameux de cette compétition est la tradition des messes *l'Homme armé*, passage obligé pour la plupart des compositeurs des générations actives entre les années 1450 et 1480 (Dufay, Ockeghem, Busnoys, Regis, Caron, Faugues, Tinctoris, etc), puis dans les décennies 1490 et 1500 (deux messes chacun pour Josquin et de La Rue, une pour Obrecht, De Orto, Brumel, Compère, etc). Au total, près d'une trentaine de messes composées avant 1520 témoignent de l'intensité de l'émulation artistique qui s'établit autour de ce thème. L'ingéniosité des compositeurs s'y exprime notamment dans les procédés canoniques de transformation du thème. « Que le crabe s'avance entier, mais revienne de moitié » indique ainsi Dufay dans l'*Agnus dei* de sa messe pour inviter le ténor à chanter le thème en rétrograde (marche normale du

crabe) puis dans sa forme originale mais avec des valeurs diminuées de moitié. Un manuscrit copié dans l'entourage de Charles le Téméraire, aujourd'hui conservé à Naples, contient non pas une mais six messes formant un cycle sur le thème, noté une seule fois à la fin du volume. Dans chaque messe, le ténor doit déduire sa partie de canons énigmatiques. Dans la première messe, le distique : « En deux fois deux tours *l'homme* monte pas à pas en ordre / Quand il s'est avancé une première fois, il s'en retourne », indique au ténor comment chanter le motif « l'homme » de la chanson (les quatre premières notes, sol-sol-do-do), en transposition ascendante puis en redescendant, pour obtenir le thème suivant (ex. 1), ossature de toutes les sections de la messe :



Ex. 1 : ténor de la première *Messe L'Homme armé* du manuscrit de Naples, B.N., VI E 40

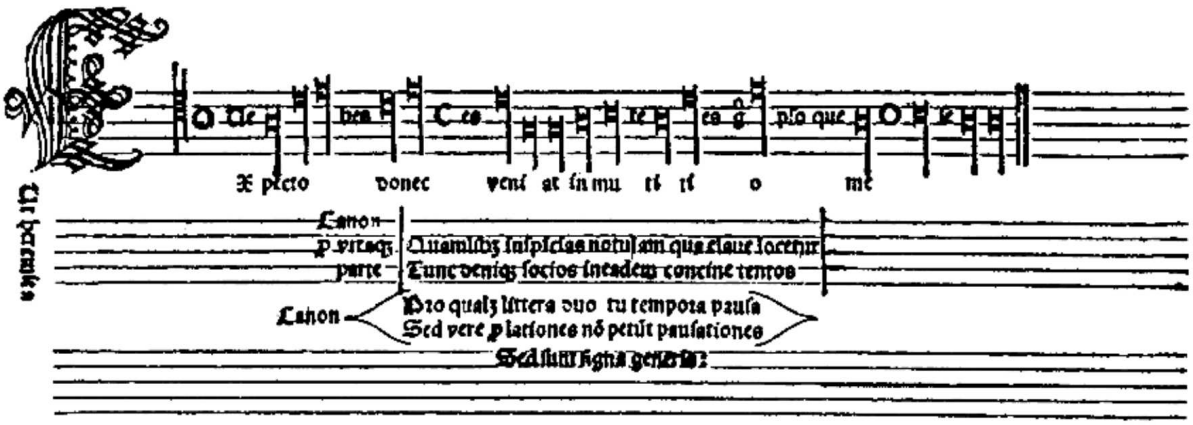
Les poèmes des messes 2 à 5 indiquent de même comment répéter et transformer les quatre autres motifs de la chanson (« l'homme armé », « doit on douter », « on a fait partout crier que chacun se vienne armé » et « d'un haubregon de fer »), tandis que la sixième et dernière est construite sur toute la mélodie. Au cœur de la tradition emblématique de l'esprit agonistique qui infuse la création musicale à la fin du XVe siècle, ce cycle de messes anonymes accompagné d'un riche apparat textuel (poèmes des canons, mais aussi tropes insérés dans le texte liturgique de la messe) est un frappant symbole de l'ambition individuelle qui s'exprime dans ces œuvres rivalisant d'ingéniosité.

Dans ce contexte d'intense émulation, il n'est pas anodin de voir les compositeurs mettrent en musique leur nom, intrusion du « moi » certes inaugurée par Guillaume de Machaut mais restée bien rare dans l'histoire de la musique. La plus marquante de ces œuvres, le grand *Ave regina caelorum* (III) votif de Guillaume Dufay, copié à Cambrai en 1464-1465, fut sans doute d'une influence décisive. Ce motet est en outre un des premiers du genre à organiser son discours selon une syntaxe musicale en « paragraphes » et en « phrases » aussi clairement délimités, reposant sur un plan très simple : chacune des quatres sections (deux par partie) énonce deux vers de l'antienne mariale, suivis d'un trope évoquant l'auteur « tremblant » et « implorant » à l'approche de la mort. Au début de la seconde partie, le troisième trope, évocation de sa propre mort par l'auteur, amène une célèbre rupture de la texture musicale (voir *Guide de la Musique du Moyen Age*, p. 653). L'ensemble du motet, et notamment ce passage en « Do mineur », fascinent d'abord par leur expression intime, d'une émotion poignante si singulière pour cette époque qu'elle semble anachronique. Conçue

pour être chanté autour du lit de mort du compositeur, cette œuvre relevait de pratiques religieuses privées, mais la manière dont l'auteur s'inscrit dans sa propre musique révèle aussi un phénomène plus général.

Dans une œuvre en l'honneur du même Dufay, qualifié de « lune de toute musique et lumière des chanteurs », sans doute créée à l'occasion d'une cérémonie qui réunit en 1472 plusieurs musiciens illustres autour du maître, à Cambrai, Loyset Compère mit lui aussi son nom en musique. La seconde partie de son motet *Omnium bonorum plena* est une prière à la Vierge « pour le salut des chanteurs » nommés ensuite (Busnoys, Caron, Tinctoris, Ockeghem, Des Prés, Faugues, Molinet et Regis), « et aussi pour moi, Loyset Compère, qui prie pour ces maîtres à l'esprit pur ». Dans ces mêmes années, Antoine Busnoys, auquel on attribue parfois le cycle des messes *L'Homme armé* de Naples, mit lui aussi son nom en musique, et même à deux reprises. Le texte de son motet à saint Antoine masque son prénom latin dans le vers initial (« ANTHONI USque limina ») et son patronyme dans le dernier (« Fiat omniBUS NOYS »), tous deux écrits en majuscules rouges dans le manuscrit. Ce n'est là qu'une des données cryptées de ce motet dont le canon énigmatique n'a été résolu que dans les années 1980, après un siècle et demi de vaines tentatives. Cette énigme rédigée dans un jargon gréco-latin et calligraphiée sur un phylactère s'enroulant autour du dessin d'une cloche (un des attributs de saint Antoine), masque en réalité un ténor d'une extrême simplicité, qui consiste à répéter pendant toute l'œuvre la note Ré pendant neuf mesures, après neuf mesures de silence. Busnoys glissa aussi son nom dans son motet *In hydraulis*, au moment d'adresser un vibrant hommage à Jean Ockeghem : « que par moi, Busnoys, indigne musicien du comte de Charolais, tu puisses être salué comme tu le mérites ».

Cet hommage pourrait avoir inspiré une réponse musicale à Ockeghem, le motet *Ut heremita solus*, une œuvre surprenante dont l'attribution reste discutée pour des raisons stylistiques. Mais l'« hermite seul » de l'incipit fait inévitablement penser à saint Antoine, patron des hermites et de Busnoys, et la première phrase musicale de l'œuvre est si proche de celle d'*In hydraulis* dans laquelle Busnoys rend hommage à son collègue que l'hypothèse d'un lien entre les deux œuvres est des plus tentantes. Dans la seule source qui le conserve, imprimée en 1504, le motet est dépourvu de poème chanté, mais réserve bien d'autres surprises en matière de textes : la notation musicale du ténor cache en effet non seulement un *cantus firmus* fort complexe à reconstituer à partir des canons qui l'accompagnent (dont deux reproduits ci-dessous, ex. 2), mais aussi, et plus étonnamment, un poème.



Ex. 2 : *Motetti C*, Venise, O. Petrucci, 1504 ; partie de Tenor, f. 12v

Sur la portée, les signes de mesure (O et C) et le nom des notes (dans l'hexacorde par nature, les premières notes se lisant ré-sol-la, etc.) forment les principales lettres et syllabes d'un poème complété par quelques bribes de texte insérées (syllabes « Ve » et « bes » avant et après les trois premières notes, etc.). Moyennant quelques ajustements, ce poème presque entièrement composé des syllabes ut, ré, mi, fa, sol, la (en gras ci-dessous), s'avère un peu alambiqué mais compréhensible : « O ve**re sol** / **La**bes **fal**[l]**a**ces **solut**[e] / **Ut remi**[t]te**re sol**es / Ergo **la**psoque **re**o / **Mi**se**rere** », qui peut se traduire par : « O véritable soleil, puisque tu as coutume de pardonner librement les souillures trompeuses, aie donc pitié de celui qui a fauté et est coupable. » Quant au texte aligné sous la portée (« Expecto donec veniat immutatio mea », « j'attends que vienne ma transformation »), il est moins destiné à être chanté qu'à attirer l'attention du lecteur sur le fait que la notation doit être transformée pour faire sens, c'est à dire, non seulement pour dévoiler son poème caché, mais aussi pour sonner correctement avec les autres voix — la mélodie du ténor qui se déduit des instructions données par les canons, n'a presque rien à voir avec celle notée sur la portée. Le rôle ou le sens des syllabes musicales de l'incipit textuel « **Ut** he**remi**ta **sol**us » n'a toujours pas été précisément élucidé mais elles ne peuvent être anodines. Voilà qui donne une idée de l'imagination déployée par les compositeurs de ce temps pour forger des énigmes musico-textuelles. Au passage, voilà aussi de quoi situer dans son contexte social et intellectuel la « grande rhétorique » de Jean Molinet.

Si l'on s'en tient à la musique elle-même, le tour de force le plus fameux de cette époque est sans consteste la *Messe des prolations* de Jean Ockeghem. Dans plusieurs sections de cette œuvre (d'autres sections recourant à des procédés canoniques différents), les quatre voix se déduisent d'un canon de mensurations : chacune des deux seules voix notées est pourvue de deux signes de mesure (ou prolations, d'où le titre de la messe). Les chanteurs doivent lire leur partie selon l'un ou l'autre de ces signes, ce qui produit, par un décalage

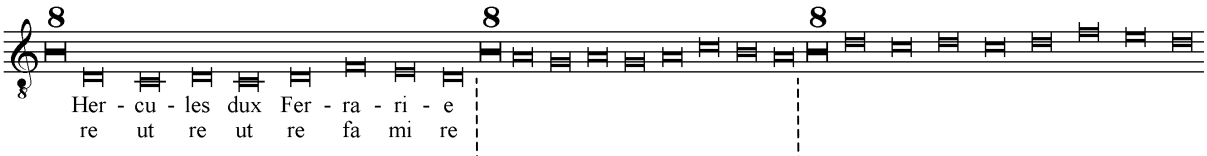
rythmique progressif, une polyphonie non à deux, mais à quatre voix. Le plus fascinant est le résultat sonore qu'obtient Ockeghem à partir de cette idée théorique d'une redoutable complexité. L'auditeur n'entend pas un « canon » au sens le plus fréquent (une fugue rigoureuse), mais un contrepoint libre d'une grande beauté harmonique dans lequel scintillent des éclats de phrase confusément perçus comme des échos de motifs déjà entendus, reproduits parfois littéralement, parfois avec des modifications intriguantes. Les sections conçues selon ce procédé, qui ont valu à l'œuvre son titre et sa célébrité, sont un mélange de longs méandres mélodiques, de grande sérennité harmonique et de désorientation mystérieuse dans laquelle un dessein caché semble affleurer, moins compréhensible qu'une simple imitation mélodique entre les voix mais suffisamment perceptible pour alerter la conscience. De toute évidence, ce sont ces moments d'une troublante intensité qui ont valu à Ockeghem, pour cette œuvre et d'autres, le qualificatif répété de mystique.

La fierté du créateur qui se révèle dans les concours d'ingéniosité auxquels se livrent les compositeurs de la fin du XVe siècle est étroitement liée à l'affimation du concept d'auteur, phénomène culturel commun à tous les arts entre les XIVe et XVIe siècles. Les musiciens inscrivirent leurs noms dans la musique de nombreuses manières. Certains musicologues relèvent notamment de troublantes coïncidences numériques dans des œuvres de cette époque, qui pourraient résulter de références cryptées, selon les principes numérologiques de la gématrie. Cette pratique kabbalistique — à l'origine, semble-t-il, une méthode de vérification des copies réalisées par les scribes hébraïques — consiste à attribuer une valeur numérique aux différentes lettres de l'alphabet. Son utilisation dans la musique n'est pas attestée directement, mais l'étude des valeurs numériques présentes dans toute œuvre musicale (nombres de mesures, de notes, de silences, de certaines valeurs de notes, etc., le tout calculé dans une ou dans plusieurs voix) conduit à s'interroger sur la récurrence de certains nombres. Ainsi chaque occurrence de nombres résultant de l'addition des valeurs correspondant aux lettres des nom et prénom d'un compositeur dans une de ses œuvres peut donner matière à réflexion. Il en irait ainsi (N.B. : dans un alphabet de 24 lettres, avec i/j et u/v confondus) du nombre 108, somme des lettres de « Busnoys », dans *Anthoni usque limina*, cité à l'instant, dont les deux parties, d'une durée respective de 54 et 36 mesures (sans la note finale) semblent bien accorder une place particulière à ce nombre : les deux parties étant dans un rapport de 3 pour 2, l'équivalence globale s'établit ainsi : 54 x 2 = 36 x 3 = 108. Les valeurs correspondant aux prénom et nom Johannes (64) Ockeghem (81) ont pu de même inspirer des allusions numérologiques dans *In hydraulis*. Dans ce texte qui compare Ockeghem à Pythagore, ces nombres avaient en outre une signification évidente pour tout musicien ayant suivi un cursus universitaire, dans lequel il avait appris que, comme l'octave se définit par le rapport 2 : 1 ou le ton par 9 : 8, la tierce majeure se définit par le rapport 81 : 64 (double ton 9/8 x 9/8). Comme toute numérologie et toute « gématrie », ces éléments

numériques et tous ceux qu'on peut isoler dans des œuvres musicales de Machaut à Bach, et au-delà, restent sujets à caution en l'absence d'allusions explicites. Mais le contrepoint savant de la fin du XVe siècle, avec son attrait général pour les relations de proportions de toutes natures, offre certainement un terrain propice à ce genre d'investigations.

La génération de Josquin ne fut pas en reste dans le domaine des canons, des énigmes et de l'inscription, cachée ou non, des noms dans leurs œuvres musicales. Josquin lui-même signa d'abord par un acrostiche une œuvre de jeunesse, le motet *Illibata dei virgo nutrix*, où il emploie également le procédé du *soggetto cavato dalle vocali*, pour évoquer la Vierge (le motif La-Mi-La, « forgé à partir des voyelles » A-I-A de *Ma-ri-a* est repris en imitation à toutes les voix au moment où elles chantent le nom de Marie). Mais c'est au sein d'une messe que Josquin fit l'usage le plus développé de ce procédé. De toutes ses messes, la *Missa Hercules dux Ferrarie* est fameuse pour son *cantus firmus* « tiré des voyelles », un sujet en forme de « nom musical » du commanditaire de l'œuvre. En dehors du sens caché qu'il contient, le trait distinctif de ce sujet est son extrême simplicité : huit notes dans un ambitus de quarte, un seul intervalle non conjoint (tierce Ré-Fa), et un rythme égal de brèves (voir tableau 1).

Au-delà du choix d'un matériau minimal, qui caractérise d'autres messes de Josquin, c'est la rigueur extrême de sa présentation qui singularise la messe *Hercules Dux Ferrarie*. En dehors de la durée variable de sa dernière note en fin de section (tenue *ad libitum* jusqu'à la cadence des autres voix), le sujet n'est soumis qu'à des transformations rigoureuses et en nombre limité. Comme le montre le tableau suivant, la messe s'organise autour d'une forme de base du ténor, constituée de trois énoncés du sujet précédés de silences d'une durée équivalente au sujet. Cette forme de base alternant silences et transpositions à la quarte et à l'octave supérieures n'est soumise qu'à deux procédés sériels : le rétrograde (les huit mesures de pauses intervenant *après* chacune des occurrences du sujet) et la diminution (valeurs rythmiques divisées par deux ou quatre ; « dim. 1/2 » ou « 1/4 » dans le tableau). Ce dernier procédé est associé à deux reprises à la supression des silences entre les occurrences du sujet (« tenor sine pausa », abrégé « s.p. » dans le tableau), procédé commun de densification du contrepoint en fin de mouvement, à la manière d'une strette. Dans le tableau, les deux sections sur fond gris sont les seules à ne pas faire entendre le sujet.



Kyrie			
1-3	Kyrie eleison. (O)	Christe eleison. (¢)	Kyrie eleison. (O)
Gloria			
1	Et in terra… (¢)	… Domine Deus, rex…	… Domine Deus, agnus… Patris.
2	Qui tollis… miserere… (¢)	… quoniam tu solus…	… in gloria Dei Patris. Amen.
Credo			
1	Patrem omnipotentem… (O)	… et ex Patre…	… qui propter nos… caelis.
2	Et incarnatus est… (¢)	… et resurrexit…	… cujus regni… finis.
3	Et in spiritum (¢) [rétrograde]	… qui cum Patre…	… Et unam sanctam…
	… et expecto [dim. 1/2, s.p.]	… mortuorum	… Amen.
Sanctus			
1	Sanctus (O)		
2	Pleni sunt (¢) [canon à 2 v., AB, sans ténor]		
3	Hosanna (¢) [dim. 1/2]	… hosanna…	… hosanna…
	… hosanna… [dim. 1/4, s.p.]	… hosanna…	… hosanna.
4	Benedictus (¢) [duo AT]	Qui venit (¢) [duo TB]	In nomine Domini. (¢) [duo ST]
5	Hosanna *ut supra*		
Agnus Dei			
1	Agnus Dei (¢) [rétrograde]	… Agnus Dei …	… Agnus Dei… miserere nobis.
2	Agnus Dei (¢) [canon à 3 v., SAB, sans ténor]		
3	Agnus Dei (¢) [à 6 v.]	… qui tollis …	… dona nobis pacem.

Tableau 1 : Plan de la *Missa Hercules Dux Ferrarie*

Bien qu'aucune source conservée ne transmette l'œuvre ainsi, la rigueur du déploiement du ténor pourrait indiquer que Josquin l'a conçu sous forme de canons énigmatiques, qui offraient autant d'occasions de louer le commanditaire. Le fait que Petrucci ait imprimé la partie de ténor en toutes notes mais avec la précision qu'il s'agissait d'une « resolutio » accrédite cette hypothèse. Un canon rendant superflue toute notation musicale du ténor aurait pu exprimer le principe de la messe dans des termes voisins de ceux-ci, purement imaginaires : « Hercule, duc de Ferrare, ton nom musical emplit l'univers mesure après mesure, mais toujours après un juste recueillement » (Règle générale : chanter sur un rythme de brèves égales les huit notes correspondant aux voyelles du nom Hercules dux Ferrarie, mais toujours après un silence équivalent à la durée du sujet) ; en précisant, par exemple, pour le

Kyrie : « Pour le Seigneur, c'est par nature que ton nom résonne, d'abord sur terre, puis dans les cieux. Mais pour le Christ, c'est par bécarre qu'il faut le clamer » (Pour les sections implorant le seigneur [Kyrie], chanter le sujet dans l'hexacorde par nature, d'abord dans le grave [sur ré 2], puis dans l'aigu [sur ré 3]. Pour le Christe, chanter le sujet dans l'hexacorde par bécarre [i.e. ut=sol, ré = la, etc.]).

Il ne subsiste pas de trace des canons de cette messe, mais la musique livre en elle-même une certaine image du pouvoir : un nom musical immuable, stable, intouchable. En effet, c'est de loin sous sa forme la plus simple, non rétrogradée et en valeurs intégrales, que le sujet est le plus souvent entendu, y compris dans les quelques occasions où il est chanté par une autre voix que le ténor (au début du *Kyrie*, du *Sanctus*, et de l'*Agnus Dei* III). De plus, contrairement à bien des d'œuvres de Josquin dans lesquelles les motifs du thème se diffusent dans le tissu contrapuntique, parfois jusqu'à saturation, le sujet n'est jamais entendu sous une forme ornementée, paraphrasée ou tronquée (à l'exception de deux allusions au début des deux sections du *Gloria*), ni transposé sur un autre degré que les trois degrés principaux de l'octave modale de Ré. Cette imperméabilité entre le thème conjoint en valeurs égales et le contrepoint qui l'environne a un objectif simple : assurer à l'auditeur la plus nette perception possible de chacune des occurrences du sujet. La messe *Hercules dux Ferrarie* est un écrin chatoyant tissé autour d'une idée musicale hiératique et immuable.

Mais un trait stylistique de l'œuvre, très net à l'audition, témoigne en réalité d'une interaction profonde entre le *cantus firmus* et son environnement contrapuntique. Le contrepoint de cette messe est largement constitué de motifs mélodiques qui peuvent être assimilés, pour leur netteté, à des figures géométriques : des phrases relativement courtes (environ deux mesures), très calibrées, solidement ancrées sur les principaux degré du mode, et construites sur une idée mélodique simple et très identifiable (un fragment de gamme conjointe, un motif de type cadentiel, voire un seul intervalle), répétée soit à la même voix, en séquences, soit en imitation. Ce dessin géométrique des lignes et les processus de duplication qui l'accompagnent laissent l'impression globale d'une édification du contrepoint par combinaison d'éléments primaires. Le procédé est évident dans la dernière section du *Kyrie*, bâtie sur la transposition séquentielle d'un saut de tierce descendant. Mais plus que l'idée d'unifier une section autour d'un motif, ce *Kyrie* II laisse entrevoir le processus formel qui fonde l'œuvre : le motif est d'abord transposé quatre fois au *superius*, en descendant de La à Mi, puis quatre fois sur les mêmes degrés, à l'octave inférieure, par le *bassus*, qui poursuit ensuite ses transpositions jusqu'au terme de la section, sous la dernière occurrence du sujet. La forme qui se dessine ici, déjà très perceptible dans le *Kyrie* I, est celle d'une duplication initiale, reprise une troisième fois pour être déviée ou prolongée. La plus parfaite épure de ce

processus est le troisième et dernier duo du *Benedictus*, le « In nomine » pour *superius* et *tenor* (ex. 3).



Ex. 3 : *Missa Hercules Dux Ferrarie*, duo « In nomine »

Le *superius* contrepointe, ici le sujet avec un motif de deux mesures qui est un des « contre-sujets » les plus reconnaissables de l'œuvre, notamment depuis son triple énoncé en valeurs longues au début de la seconde section du *Gloria*. Ici, les deux premiers énoncés de ce motif sont détournés de leur but « naturel » (le dessin de la phrase fait attendre une résolution sur la tonique, Ré), pour l'atteindre la troisième fois, prolongé et magnifié par le saut d'octave et la broderie cadentielle élargie. Aussi bref qu'il soit, ce duo est l'épure d'un processus fondamental de l'œuvre, qui trouve son origine dans la structure binaire du sujet : 1. La double oscillation Ré-Ut-Ré-Ut (2 x 2 mesures) et 2. Le tour cadentiel Ré-Fa-Mi-Ré (4 mesures). Le contrepoint s'édifie sur cette carrure non seulement en présence du sujet, mais aussi lorsque le ténor se tait, particulièrement en début de section. Cette organisation du discours ancre dans la mémoire de l'auditeur la carrure du sujet, cette double oscillation et résolution, mise à nu dans le duo « In nomine » mais présente dans bien d'autres passages. Autrement dit, l'œuvre trouve son unité à un niveau plus profond que la corrélation motivique entre un sujet et le contrepoint qui l'environne. Le sujet est moins un matériau mélodique (un réservoir de motifs à développer ou à varier) qu'une matrice formelle et temporelle qui conditionne en profondeur le processus d'écoute.

Loin du discours sinueux d'un Ockeghem, Josquin semble dans cette page pousser à son terme les intuitions de Busnoys. À l'instar d'*Anthoni usque limina*, l'ensemble du discours s'élabore à partir d'une temporalité profondément ancrée dans la mémoire de l'auditeur : la marche immuable du ténor, qui comprend non seulement la carrure du sujet, mais aussi sa forme globale, qui organise toute la messe en sections de six parties de huit mesures avec ou sans ténor (voir tableau ci-dessus). Mais Josquin n'imprime cette structure périodique dans la mémoire de l'auditeur que pour mieux s'en écarter. La manière dont le flux contrapuntique souligne ou efface les entrées et les disparitions du sujet est en effet le paramètre essentiel de la variété des différentes sections de l'œuvre. Dans le *Gloria*, la première section marque des cadences nettes sur chaque entrée et sur la dernière note de chacun des trois énoncé du sujet. Une fois les

articulations de la forme aussi nettement soulignées, la seconde section (« Qui tollis… miserere »), qui s'ouvre pourtant sur trois duos d'une grande régularité de carrure, décale ensuite systématiquement les cadences (cadences en Ré au milieu de la première occurrence du sujet, en Mi sous la deuxième note de la deuxième occurrence [Sol], et en Ré, deux mesures avant la dernière).

Ce travail sur le rythme lent et sur la perception plus ou moins consciente de la forme par l'auditeur est un des aspects les plus fascinants de la messe. L'*Agnus Dei* I, construit sur le ténor en rétrograde illustre à merveille cette mécanique musicale et ce jeu hautement maîtrisé avec la psychologie de l'auditeur. Dans cette section, un même motif contrepointe chacune des trois occurrences du sujet en rétrograde. À chaque occurrence, une voix entre à l'unisson du ténor (*altus* la première fois, *bassus* ensuite), chantant les mots « Agnus Dei » sur un motif lancinant : une note répétée suivie d'un retard et d'un balancement cadentiel résolu sur la mesure suivante (ex. 4).



Ex. 4 : *Missa Hercules Dux Ferrarie*, début de l'Agnus Dei I

Le tableau 2 présente la forme de cette section en superposant ses trois sous-parties, délimitées par les énoncés du ténor (encadrés) et les retours du motif principal (sur fond gris). Les passages en contrepoint libre sont hachurés.

Les entrées du motif qui se succèdent régulièrement à l'unisson de l'entrée du ténor, puis à la quinte supérieure, installent un bercement hypnotique dans les deux premières sous-parties, la deuxième étant presque entièrement constituée de duplications du motif (sur Mi). Mais la mesure 37 (Mi en blanc sur fond noir) marque l'interruption brutale de cette séquence. À cet endroit, le *superius* ne chante pas le motif attendu, mais introduit, à contre-temps sur l'oscillation du ténor (Ut-Ré-Ut-Ré), un nouveau motif, une poignante énonciation du mot « Miserere » sur le demi-ton élégiaque Mi-Fa-Mi, orné et renforcé par une appoggiature. L'effet est tout en retenue mais saisissant. Après le bercement imprimé par la répétition obsessionnelle du motif lancinant, Josquin concentre l'attention sur un instant et sur mot, dont il développe ailleurs la même ossature Mi-Fa-Mi jusqu'à l'étourdissement (*Miserere* à cinq voix). Ici, le nouveau motif apparaît au *superius*, seul, comme *contre* les voix qui l'ont précédé et *contre* l'omniprésence antérieure du motif lancinant ; comme si, en somme, quelqu'un venait soudain de *prendre la parole*.

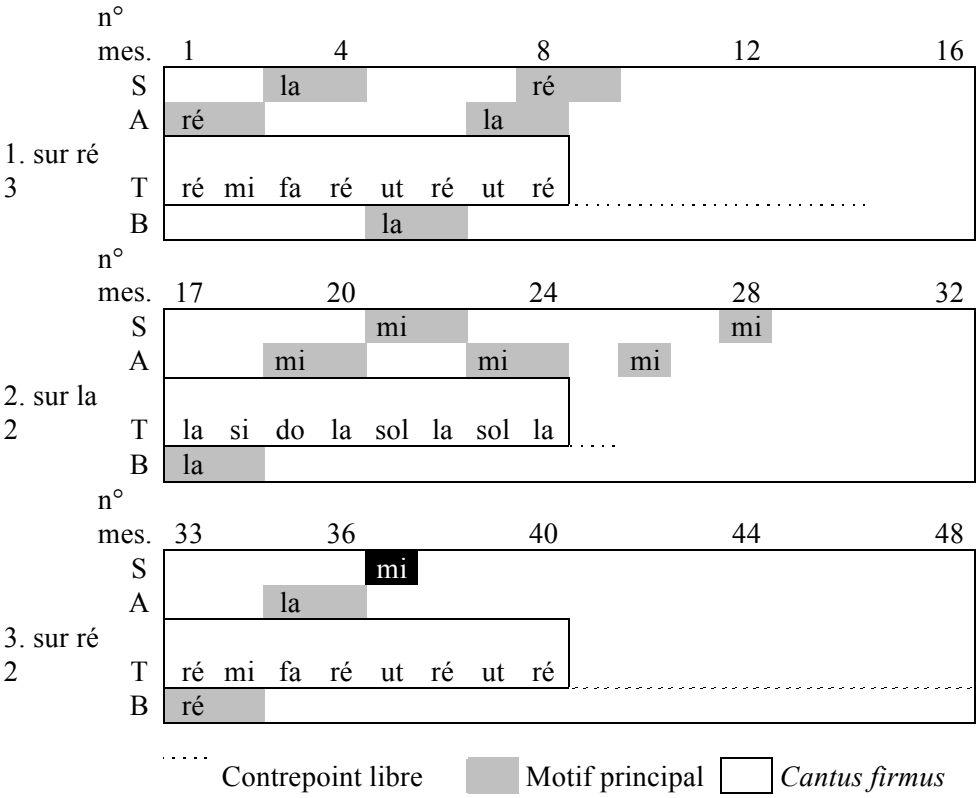


Tableau 2 : Schéma de l'Agnus Dei I de la *Missa Hercules Dux Ferrarie*

Au-delà de ses résonances politiques, la *messe Hercules dux Ferrarie* est une formidable expérience de manipulation psychologique — machiavélienne ? — de l'auditeur. Si elle partage certains traits avec les canons ou les énigmes si prisées de ses prédécesseurs, à commencer par sa démonstration de virtuosité contrapuntique, elle témoigne de l'élaboration consciente de moyens musicaux qui visent à « mener » l'écoute de l'auditeur, à créer sans cesse des attentes qu'il s'agit ensuite de décevoir ou de surprendre. Il serait absurde d'affirmer que cette maîtrise de l'effet psychologique de la musique sur l'auditeur n'était pas une préoccupation des générations antérieures, mais elle caractérise l'art de Josquin à tel degré qu'il faut y reconnaître une importante prise de conscience. Cette capacité d'emprise sur l'auditeur par l'organisation du discours et de ses effets a pour modèle évident l'art oratoire, dont c'est le but exact.

2. Musique et syntaxe : l'organisation dynamique du discours

Si les œuvres de la fin du XVe siècle illustrent la généralisation d'une texture contrapuntique homogène, composée de voix d'importance égale et de profil similaire (et même identique dans les passages en imitation ou en canon), elles témoignent en parallèle de l'apparition d'une nouvelle hétérogénéité, d'un autre ordre : une hétérogénéité formelle. Autrement dit, si les différentes voix sont désormais conduites de la même manière, les contrastes stylistiques entre les différentes parties, sections ou phrases musicales de l'œuvre tendent à

s'accentuer. Ces contrastes de texture entre phrases musicales, elles-mêmes clairement séparées par des cadences et éventuellement des temps de pause, sont modelés sur le texte de l'œuvre, dont ils soulignent l'organisation.

Une œuvre des années 1480 a été si souvent citée et commentée comme le modèle de ce nouveau style qu'elle fait figure de manifeste : le célèbre *Ave Maria* de Josquin qui ouvre le premier recueil de motets imprimé de l'histoire de la musique, les *Motetti A* publiés par Petrucci en 1502. C'est notamment à son adéquation de la trame musicale et de la syntaxe du texte que l'œuvre doit sa célébrité. Plus exactement, c'est la dynamique de son discours, la limpidité avec laquelle chaque section se déploie par accroissement progressif de tension, résolue par une large cadence, qui signale ce motet comme un modèle du genre. Son texte (voir ci-dessous, tableau 3) est un collage de textes de dévotion mariale, qui comprend : 1. un distique introductif de salutation à la Vierge (issu d'une séquence pour l'Annonciation, dont le plain-chant est cité au début de l'œuvre), 2. une prière à la Vierge bien connue à l'époque dont les cinq quatrain d'octosyllabes en rimes plates, introduits par l'anaphore « Ave », célébrent les cinq plus grandes fêtes mariales (en gras dans le texte), et 3. un distique conclusif, dont l'imploration est soudain énoncée sur un mode intime, à la première personne du singulier.

Ce motet est d'abord emblématique d'un nouvel usage systématique de l'imitation. Sur les vingt-sept phrases musicales qu'il compte, seize sont introduites par des entrées en imitation sur des motifs musicaux bien dessinés et indépendants les uns des autres — même si des parentés subtiles entre quelques groupes de motifs contribuent à l'unité de l'œuvre. L'ordre des entrées et les intervalles de temps et de hauteurs des imitations sont constamment variés, donnant l'impression d'une grande liberté à l'intérieur d'un cadre rigoureux. Contrairement aux tours de force de la fin du XVe siècle, aucun élément musical n'est préétabli, l'écoulement et la subdivision du discours paraissant exclusivement guidées par le déroulement du texte. Avec les entrées en imitation, un autre trait caractéristique de l'organisation du discours musical de l'époque de Josquin contribue à la limpidité formelle de l'œuvre : la répétition de phrases musicales énoncées par paires de voix, principalement en début de section. Dans ce type d'écriture en *bicinium* (ou en duo), une phrase est, par exemple, énoncée une première fois par les deux voix supérieures, puis reprise par les deux voix inférieures, sur le même texte ou sur le vers suivant, avant que toutes se retrouvent pour conduire la phrase jusqu'à la cadence. Ce procédé d'insistance rhétorique explique que la musique de Josquin a très vite été perçue comme du discours en musique. Le tableau 3 présente, en regard de chaque vers, le procédé musical que Josquin utilise pour le mettre en musique : fugue (pour imitation stricte ou canon, dont on précise l'intervalle mélodique et temporel [longue, brève, semi-brève ou minime]), imitation, *bicinia*, contrepoint libre.

Les voix sont désignées par les lettres S, A, T, B, pour *superius*, *altus*, *tenor* et *bassus*, de la plus aiguë à la plus grave.

	Texte	**Écriture musicale**	**Cad.**
1	Ave Maria, gratia plena,	Fugue SATB (octave / unisson, à la longue)	do
2	Dominus tecum, virgo serena.	Imitation SATB puis AS et TB. Cadence tutti.	Do
3	Ave cujus **conceptio**,	*Bicinium* homorythmique SA. *Bis* TB (avec A)	Mi / Mi
4	Solemni plena gaudio,	Tutti, déclamation homorythmique	sol
5	Caelestia, terrestria,	Tutti : progression séquentielle en quartes	
6	Nova replet laetitia.	menant à une cadence élargie.	DO
7	Ave cujus **nativitas**	*Bicinium* fugué SA (quinte inf., à la minime)	Do
8	Nostra fuit solemnitas,	- *Bis* à l'octave inf., TB	Do
9	Ut lucifer lux oriens	Fugue SATB (quinte inf., à la brève) qui se	
10	Verum solem praeveniens.	mue progressivement en contrepoint libre.	DO
11	Ave pia humilitas,	*Bicinium* homorythmique SA	Sol
12	Sine viro faecunditas,	- *Bis* à l'octave inf., TB	Sol
13	Cujus **annunciatio**	*Bicinium* homorythmique SA	mi
14	Nostra fuit salvatio.	*Bicinium* homorythmique orné TB	Do
15	Ave vera virginitas,	Tutti ternaire homorythmique (avec T décalé =	do
16	Immaculata castitas,	fugue ST [quinte inf., à la semi-brève]). *Bis*.	do
17	Cujus **purificatio**	Idem avec progression séquentielle menant à	
18	Nostra fuit purgatio.	une cadence élargie.	DO
19	Ave praeclara omnibus	*Bicinium* SA. *Bis* (varié) TB (avec A)	Sol
20	Angelicus virtutibus,	*Bis.*	Sol
21	Cujus fuit **assumptio**	*Bicinium* SA. *Bis* TB (avec A)	mi
22	Nostra glorificatio.	*Bicinium* SA. *Bis* TB (avec A)	DO
23	O Mater Dei,	Déclamation en accords	
24	Memento mei.		
25	Amen.		

Traduction : [Introduction] *Je te salue, Marie, pleine de grâce, / Le Seigneur soit avec toi, Vierge sereine. /* [1] *Je te salue, toi dont la* ***conception*** */ Pleine d'une joie solennelle, / Remplit les cieux et la terre / D'une nouvelle félicité. /* [2] *Je te salue, toi dont la* ***nativité*** */ Fut notre solennité, / Comme l'aube qui apporte la lumière / Précède le véritable soleil. /* [3] *Je te salue, pieuse humilité, / Fécondité sans le secours de l'homme, / Dont* ***l'annonciation*** */ fut notre salut. /* [4] *Je te salue, vraie virginité, / Chasteté immaculée / Dont la* ***purification*** */ A été notre expiation. /* [5] *Je te salue, toi qui brilles par toutes / Les vertus angéliques, / Dont* ***l'assomption*** */ A été notre glorification. /* [Exorde] *O, Mère de Dieu, / Souviens-toi de moi. / Amen.*

Tableau 3 : Organisation de l'*Ave Maria… virgo serena* de Josquin Desprez

L'introduction, bipartite, s'ouvre sur une fugue stricte à quatre voix. Les deux hémistiches du premier vers sont énoncés lentement sur deux motifs a et b repris

à l'octave et à l'unisson par les quatre voix, de la plus aiguë à la plus grave. Ce canon strict s'interrompt discrètement sur le mot « plena » du *bassus* et la troisième entrée du *superius* (voir ex. 1, mes. 8). Alors qu'il semble que, malgré la modification de l'entrée du bassus, les entrées du vers 3 reprennent le cours de la fugue stricte, le discours des mes. 10-12 bascule vers l'ornementation et des imitations libres. La mise en musique du vers 2 est en fait une variation libre de celle du premier, paraphrasant, développant et mêlant les motifs a ([Sol-]Do-Ré-Mi-Do) et b (Do-La-Sol-Do), avec un accroissement progressif de l'indépendance des voix et de leur animation mélodique et rythmique, qui débouche sur une cadence élargie dans le ton principal.



Ex. 5 : Josquin Desprez, *Ave Maria*, mes. 1-15

L'ensemble de cette introduction produit une puissante impression de libération du carcan musical établi au départ, aussi lent et dépouillé que rigoureux. Ce procédé d'animation progressive du discours est celui de chacune des strophes de l'œuvre, qui commencent toutes par l'énoncé d'une idée musicale épurée, en valeurs lentes, pour s'animer progressivement jusqu'à une cadence ornée d'une vocalise sur l'avant-dernière syllabe de la strophe. Mais cette mise en relief progressive de chaque unité syntaxique et musicale est élaboée avec une grande diversité de moyens. Pour le premier quatrain (v. 3-6, mes. 16-27 ; ex. 6), Josquin imagine un fort contraste entre la salutation du vers initial, répété sur deux *bicinia*, et l'évocation soudaine, après un temps de silence, de la « joie

solennelle », sur des accords répétés du tutti. Il accroît cependant encore la tension des vers 5 et 6, par la répétition séquentielle, décalée entre les *superius*, *tenor* et *bassus*, d'un motif de quarte ascendante conjointe qui s'élève jusqu'à la vocalise conclusive.



Ex. 6 : Josquin Desprez, *Ave Maria*, mes. 16-27

Cette section est aussi emblématique de la manière dont le travail motivique contribue à la construction du discours : les deux *bicinia* initiaux énoncent le motif de quarte ascendante Do-Ré-Mi-Fa à la voix supérieure, infléchi vers une cadence phrygienne sur Mi ; le vers suivant repart de ce Mi, répété à trois reprise à la vois supérieure pour conduire à un radieux accord de Fa, cette fois sur le temps fort, belle image de plénitude sur le mot « plena ». C'est après un bref retour vers la demie cadence au ton principal (accord de Sol, 3^{e} temps de la mes. 22, fin du 1er système), qu'est amorcée, repartant de Sol, la répétition ascendante du motif principal (Sol-La-Si-Do, La-Si-Do-Ré, etc.) qui finit par ramener la ligne supérieure vers le sommet de l'ambitus (Fa), prolongé par la vocalise paroxystique sur « laetitia » et la cadence conclusive de la section au ton principal. Si, dans cette section, le tétracorde conjoint Ut-Ré-Mi-Fa contribue, par sa répétition séquentielle, à l'accroissement de la tension qui prépare la détente cadentielle, il est aussi un des motifs unificateurs de l'œuvre, qui revient notamment pour évoquer l'Assomption de la Vierge, dans le cinquième quatrain (« cuius fuit assumptio » [v.21,] sur Sol-La-Si-Do / Si-Do-Ré-Mi) et, de manière plus frappante encore, sobrement harmonisé pour l'intime prière finale en accords (ligne supérieure Do-Ré-Mi-Fa-Mi sur « O mater Dei »).

La limpidité formelle de l'*Ave Maria* de Josquin révèle une différence fondamentale entre l'art polyphonique du Moyen Âge et celui de la Renaissance. Elle repose sur un ensemble de procédés d'intensification qui permettent d'élaborer et de conduire le discours de manière dynamique en direction des cadences. À l'écoute de nombreuses œuvres médiévales, l'auditeur est rarement en mesure de déterminer à l'avance la direction du flux musical. Il est baigné dans un univers sonore qui semble se déployer sans fin. À l'inverse, une innovation majeure de la seconde moitié du XVe siècle, dont Josquin représente l'aboutissement, réside dans l'art d'accroître la tension du discours par des procédés d'animation rythmique, de répétitions séquentielles de motifs, de densification de la texture, de strettes, jusqu'à la détente offerte par une cadence de fin de phrase, que l'art du compositeur parvient à faire percevoir comme « logique » à l'auditeur.

Cette manière dont la génération de Josquin (précédée par quelques devanciers) contribua à hiérarchiser et à faire contraster les divers paramètres du discours musical sans affaiblir l'unité et la cohérence de leurs œuvres fut déterminante. Les différentes textures, les différents styles d'écriture qu'ils intégrèrent à l'intérieur de leurs compositions étaient autant de figures de base d'une véritable rhétorique musicale. Cette palette riche et hiérarchisée de textures et de styles divers est le fondement du développement de l'illustration musicale du texte.

3. Registres de discours et contrastes de texture musicale

Jusqu'au XVe siècle, les œuvres musicales revêtent dans l'ensemble une grande unité de ton — au sens expressif du terme. À l'intérieur d'une même pièce, les contrastes de textures musicales demeurent limités, le plus souvent régis, dans les œuvres les plus développées, par l'alternance de sections en duo, sans *cantus firmus*, et en tutti, autour du thème énoncé par le *tenor*. Les motets de Dunstable offrent sans doute un des plus frappants exemples de cette forme d'équanimité rythmique et mélodique du discours. Mais même une œuvre telle que la messe *L'Homme armé* de Dufay dont le théoricien Jean Tinctoris loue avec tant de superlatifs la *variété*, ne saisit pas vraiment l'auditeur moderne par cet aspect de son esthétique. À moins d'une écoute très attentive (guidée par les analyses de Treitler ou de Magro, par exemple), les sections de cette œuvre apparaissent surtout comme un flux contrapuntique d'une grande beauté, qu'on pourra qualifier de méditative (voire de mystique, pour revenir au lieu commun attaché à Ockeghem), mais dont les contrastes sonores échappent en partie à nos oreilles, habituées depuis à bien des effets plus spectaculaires.

Au tournant du XVIe siècle, on peut suivre dans l'évolution de la chanson française l'exploitation de cette nouvelle capacité de fragmentation et d'organisation contrastée de l'œuvre musicale, mise au service de l'expression du texte : la disparition des formes fixes, ces formes qu'on peut globalement

qualifier de « strophiques », alternances de couplets et refrains selon les modèles bicentennaires du rondeau, de la ballade et du virelai, qui prévalent jusque vers 1480. Cette évolution contemporaine de l'apparition du style imitatif syntaxique et du passage de la chanson à une texture à quatre voix homogènes, est une évidente manifestation de la modification de la conception du rapport entre texte et musique. Dans les genres strophiques, la musique n'entretient en effet qu'un lien général avec les idées, les mots et les images du texte, puisque des vers différents, au sens parfois contradictoire, sont chantés sur des sections musicales identiques (qui doivent donc demeurer suffisamment « neutres » pour s'adapter aux nuances expressives du poème). En adoptant une mise en musique continue des poèmes, le compositeur est désormais libre d'imaginer des couleurs musicales adaptées à chaque phrase, voire à chaque mot du texte. Les musicologues désignent ce type de mises en musique qui s'affranchissent de la forme poétique, par l'adjectif allemand *durchkomponiert* (ou, en anglais, *throughcomposed*), aucun équivalent français ne s'étant imposé pour qualifier ce type de discours musical continu, linéaire, sans répétition cyclique, composé « au fil du texte » (ou « au fil de l'inspiration » pour la musique instrumentale). Cette évolution marque une transformation de la conception du lien entre texte et musique, la musique n'étant plus une « amplification » de la déclamation et de la forme d'un poème mais, de plus en plus, l'« illustration » ou la « traduction » de son sens. L'attention première du musicien bascule de la forme au sens du poème.

À vrai dire, le basculement vers l'illustration du poème fut surtout, comme on le verra, l'affaire des madrigalistes de l'Italie des années 1530 et suivantes. Autour de 1500, parallèment à l'abandon des formes fixes, la chanson française témoigne d'un autre basculement, non moins important. Il émergea notamment au sein d'un nouveau type de chansons qui, en marge de la tradition courtoise, s'inspirait d'une veine poétique plus « populaire » (par son ton, pas forcément par son public) ou « grivoise », qui évoque immanquablement le monde de la farce et l'imaginaire débridé d'un Rabelais. La chanson *Mon amy m'avoit promis* de Ninot le Petit, d'une verve comique suprenante illustre parfaitement l'exploitation des contrastes de textures par certains auteurs de la génération de Josquin. Publiée anonymement par Petrucci dans ses *Canti C* de 1504, elle est l'œuvre d'un musicien si mal connu que son identité même reste incertaine, mais dont l'art est emblématique de ce nouveau style de chansons parfois qualifiées de rustiques. Au fond, c'est une des plus immédiates expressions humaines que Ninot et ses émules font alors pénétrer dans la musique même : le rire. A une époque où Pierre de La Rue et Josquin produisent en majorité des chansons d'un ton mélancolique tout en retenue, et alors que Rabelais suce encore son pouce, ces musiciens jugent déjà que « mieux vaut de rire que de larmes écrire, pour ce que rire est le propre de l'homme » (et moins de la femme, comme le montre cette chanson). Les phrases initiales de la chanson

(ex. 7), d'une belle inspiration mélodique, déroulent en lignes mélancoliques les deux premiers vers d'un poème narratif énoncé par une femme :

1. Mon ami m'avait promis
2. Une [très] belle ceinture,



Ex. 7 : Ninot Le Petit, *Mon amy m'avoit promis*, mes. 1-13

Le premier vers est énoncé deux fois, par paires de voix (A-B, puis S-T complétés par l'*altus*). À l'audition du vers initial au plus-que-parfait chanté sur une nostalgique ligne descendante, qui commence en Si b pour d'achever en Sol, l'auditeur se doute déjà que la promesse en question ne fut pas tenue. Le deuxième vers s'ouvre sur l'entrée en imitation des quatres voix qui concluent en tutti par une élégante vocalise sur le mot « ceinture ». La périodicité des phrases de cette introduction limpide se poursuit avec le retour des duos sur le troisième vers (ex. 8), qui confirme ce que le ton plaintif du début laissait deviner ; tout ne s'est pas déroulé comme promis :

3. Il ne me l'a point donnée…



Ex. 8 : Ninot Le Petit, *Mon amy m'avoit promis*, mes. 14-22

La double énonciation de ce vers introduit par un *bicinium* des voix inférieures, conduit à une cadence ornée en tutti, qui s'apparente à une demi-cadence à la dominante du ton principal. Ainsi se clôt une entité musicale parfaitement équilibrée, que l'auditeur identifie immédiatement comme la première partie de la chanson, et qui crée une très forte attente. C'est alors que, comme dans un miroir déformant, la musique repart sur un tout autre registre. Typique de l'art poétique de l'épigramme, le retournement comique qui surgit après cette première partie élégiaque et clôt ce bref poème de six vers, résulte de la brutale révélation de la trivialité du propos (un « plisson » ou « plichon » désigne une pièce de tissu) et, surtout, de l'intrusion du discours direct dans le poème, d'ailleurs assez incohérente puisque « Marion » est manifestement aussi la narratrice du début du texte.

4. Il me l'a bien chier vendue.
5. « Ay ay ay ay », dist Marion,
6. « Vous mi deschirez mon plichon. »



Ex. 9 : Ninot Le Petit, *Mon amy m'avoit promis*, mes. 23-43

Ce soudain changement de registre de langage inspire au compositeur une efficace traduction musicale. Le vers 4 est, comme le premier, présenté par un double *bicinium*, mais Ninot parvient en un éclair, par une déclamation syllabique au rythme accéléré et au profil mélodique et rythmique pataud, à faire comprendre ces duos comme l'image renversée de ceux qui ouvraient la chanson. Le début de cette seconde partie doit tout son effet au contraste qu'il forme avec le climat des premières phrases musicales (les vers 1 à 3), qui débutent toutes par le même rythme et la même prosodie, et se concluent sur une ornementation pré-cadentielle. Ce vers 4 reprend exactement le profil mélodique du vers 1, mais sur un rythme et une prosodie exactement deux fois plus rapides et sans aucune ornementation (comparer les phrases initiales des ex. 7 et 9), avant de déboucher sur les exclamations du vers 5. L'effet consiste à démasquer la grimace qui se cache derrière les promesses mielleuses du séducteur. Après cette efficace peinture musicale, la fin de la chanson (vers 6 et reprise développée des vers 5-6) est d'une audace à faire rougir Pantagruel, Gargantua, Panurge et tous leurs compagnons réunis. La mise en musique du dernier vers relève, en toute rigueur, d'une esthétique hyper-réaliste, et du réalisme le plus cru, celui qui, en musique, consiste à mimer le halètement d'un coït par l'interruption incessante des phrases (les syllabes « aïe, aïe aïe », puis les répétitions « vous me…, vous me dé…, vous me déchi… », etc.). Qu'un tel travail se trouve publié dans une des premières anthologies imprimées de l'histoire de la musique mérite quelque réflexion.

Comme l'illustre cette chanson, l'inventivité des compositeurs de chanson française est d'abord liée à la volonté de traduire en musique un aspect de la langue rarement exploité jusque-là : l'opposition grammaticale entre styles direct et indirect. Avant les recherches des madrigalistes sur la représentation musicale d'une idée ou d'une image poétique, la chanson française s'attache d'abord à l'aspect théâtral, vivant, du texte poétique. Ce trait identitaire de la chanson française résulte peut-être d'une mode poétique qui favorisait le style direct, et parfois le dialogue, celle de l'épigramme (bref poème qui se termine par un mot d'esprit ou un retournement inattendu — le plus célèbre exemple français est dû à Voltaire, qui écrivit contre un de ses adversaires : « L'autre jour au fond d'un vallon / Un serpent piqua Jean Fréron / Que pensez-vous qu'il arriva ? / Ce fut le serpent qui creva. »). Mais la chanson française de la première moitié du XVIe siècle donna alors toute la mesure de ce type de poésie narrative.

Qu'il s'agisse de mettre en musique des épigrammes qui relatent les aventures grivoises de bergères dans des bosquets, de femmes mal mariées, de maris cocus ou autres moines lubriques, ou de brosser de grandes fresques figuratives (*La Bataille de Marignan*, *Les Cris de Paris*, *Le Chant des oiseaux*), Clément Janequin fut évidemment le maître de ce pan très inventif de la musique de la Renaissance auquel Ninot Le Petit avait ouvert la voie. Dans toutes ces

chansons, c'est bien la question du style direct qui est au cœur de la création. Les épigrammes pour lesquels Janequin imagine les solutions contrapuntiques les plus amusantes pour rendre en musique un dialogue théâtral — *Il estoit une fillette*, *Un mari se voulant coucher* ou, sur un poème de Marot, *Martin menoit son pourceau au marché* —, sont le laboratoire des grandes pièces construites sur les onomatopées du bruit de la guerre, de la ville ou de la forêt, qui sont, pour le langage, le paroxysme du style direct : il ne s'agit plus seulement de retranscrire les paroles d'un être vivant aussi fidèlement que possible (soupirs, cris ou gémissements compris), mais celles du monde (« Fan, fre re le re le fan feyne », « Et fa ri ra ri ron / frere li joli », « co co cocu, co co cocu »). L'art de Janequin, et du pan de la chanson française qu'il représente, consiste d'abord à ouvrir les guillemets.

Cette fascination pour une forme de réalisme musical bien particulier qui s'exprima dans la chanson narrative n'est toutefois qu'une des veines expressives de la chanson française. La chanson de Ninot Le Petit apparaît même d'abord comme une relecture ironique du style mélancolique le plus en vogue à son époque, largement illustré, par exemple, par les chansons sur le thème des « regrets », composées au moins pour partie dans l'entourage de Marguerite d'Autriche. Dans sa chanson la plus célèbre aujourd'hui, *Mille regrets*, Josquin propose un des exemples les plus dépouillés de ce genre de chansons. Dégageant une forte impression de naturel et de simplicité, la musique combine une succession de phrases à la déclamation systématique avec une fluidité de débit et une variété de détail d'un parfait équilibre. La déclamation est dans l'ensemble syllabique, les rares et sobres vocalises étant distribuées avec parcimonie (le retard de la voix supérieure sur « élonger » [éloigner], au vers 2, peut apparaître comme une figure d'étirement, de l'ordre du figuralisme). Elle s'articule selon la coupe traditionnelle du décasyllabe en 4 et 6 syllabes.

Mille regrets / de vous abandonner	6 mes. (4 / 2)
Et d'eslongier / votre fache amoureuse ;	10 mes. (3+3 / 2+2)
J'ay si grand dueil / et peine doloureuse	8 mes. (2 / 3+3)
Qu'on me verra / brief mes jours définer.	16 mes. (3 / 2+3 ; *bis* : 2 / 2+2+3)

Le premier hémistiche de chaque vers est chanté sur un motif musical autonome de quatre valeurs longues, la troisième syllabe pouvant être étirée en une vocalise, comme dans les deux premiers vers. Par contraste, la déclamation du second hémistiche est toujours syllabique (à l'exception d'une vocalise dans le dernier vers), en valeurs deux fois plus rapides en moyenne que celles du premier hémistiche, et avec de nombreuses notes répétées. Cette opposition entre premier et second hémistiches organise toute la chanson, mais en variant constamment le schéma établi au premier vers. Le vers 2 redouble les deux hémistiches (3+3 mes. et 2+2 mes.), le troisième ne répète que le second, comme le dernier vers, qui se distingue en outre par ses entrées en imitation et le fait qu'il est intégralement repris et développé, jusqu'à l'étonnante cadence

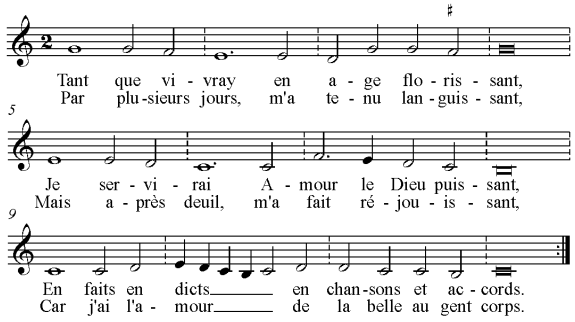
conclusive dans laquelle la voix supérieure monte vers la tierce de l'accord final de Mi.

Par sa concision, sa sobriété, sa clarté formelle et sa liberté de conception, *Mille regrets* est en fait une chanson assez singulière. Certes, son alternance limpide de phrases chantées tantôt par paires de voix, tantôt en imitation et tantôt en homophonie est apparentée aux chansons de Pierre de La Rue en vogue dans les cours Habsbourg des Pays-Bas, et à leur style de motet en miniature, de musique « de chapelle » réduite aux dimensions d'une musique « de chambre ». Mais *Mille regrets* pousse si loin l'épure et la réduction des moyens que certains musicologues, alertés par des problèmes de sources et d'attributions et par son caractère unique dans la production de Josquin, ont remis en cause son authenticité. Dans une synthèse qui conclut, elle, en faveur de l'attribution de *Mille regretz* à Josquin — à l'inverse du *Josquin Companion* paru à Oxford en 2000, qui considère que la chanson « n'est probablement pas de lui » —, David Fallows écrit que, même si « c'est peut-être une œuvre merveilleuse », sa célébrité actuelle ne peut se comprendre indépendamment du fait qu'elle est la seule pièce de Josquin vraiment adaptée à la formation du chœur moderne à quatre voix mixtes. Le fait qu'elle ne soit même pas citée dans les plus récents ouvrages sur la musique de la Renaissance (ceux d'Allan Atlas, de Leeman Perkins ou d'Ignace Bossuyt, par exemple) confirme l'impression que les musicologues semblent avoir du mal à déterminer si son succès résulte d'une simplicité sans prétention ou d'un fascinant travail d'épurement stylistique. Dans la seconde hypothèse, et quitte à romancer une biographie déjà riche en anecdotes, on peut considérer que, si *Mille regrets* est bien une des deux chansons offertes à Charles Quint en septembre 1520 par deux chanteurs de Condé-sur-l'Escaut, dont un certain Joskin, le compositeur près de « finir ses jours » livrait alors, avec ce fin joyau, l'aboutissement d'une ultime recherche de concision stylistique, d'une nature presque alchimique, dans la lignée dépouillée du *Miserere* ou des grands cycles de la Passion et de la Croix parus chez Petrucci en 1503.

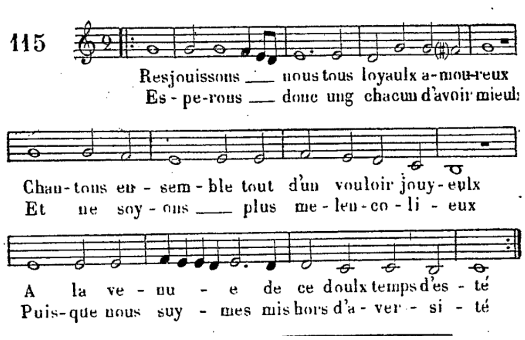
En dépit de toute sa beauté, *Mille regrets* ne fut pas un modèle pour la chanson française, tant les genres qui s'imposèrent dans les années 1520 se démarquent de ce contrepoint épuré et finement ciselé. La différence générale la plus évidente, apparemment liée à l'environnement musical de la cour de France, réside dans la primauté accordée à la ligne mélodique sur le contrepoint, notamment dans la chanson dite « parisienne » qui est au cœur du répertoire diffusé par l'imprimeur royal Pierre Attaingnant. Comme le montre un des plus délicieux modèles du genre, la chanson *Tant que vivray* composée par Sermisy sur un poème de Marot, la texture de ces œuvres nettement dominées par l'élégance mélodique de la voix supérieure s'inscrit dans une tradition monodique relativement ancienne. Leeman Perkins a en effet découvert que le poème de Marot et la mélodie de Sermisy étaient tous deux la réélaboration

d'une chanson monodique du XVe siècle, *Resjouissons nous, tous loyaulx amoureux*, conservée dans un seul manuscrit de la Bibliothèque nationale de France. Marot reprend le schéma métrique du poème, tandis que Sermisy réécrit la mélodie et lui adjoint un élégant contrepoint note contre note à trois voix.

Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* Chanson XII (1e strophe)		Anonyme Chanson CXV du manuscrit BnF, f. fr. 12744
Tant que vivray en aage florissant,	10 a	Resjouissons nous, tous loyaulx amoureux
Je serviray Amour le Dieu puissant,	10 a	Chantons ensemble tout d'un vouloir joyeux
En faict, et dictz, en chansons, et accords.	10 b	A la venue de ce doulx temps d'esté.
Par plusieurs jours m'a tenu languissant,	10 a	Espérons donc ung chacun d'avoir mieux,
Mais apres dueil m'a faict resjouyssant,	10 a	Et ne soyons plus melencolieux,
Car j'ay l'amour de la belle au gent corps.	10 b	Puisque nous suymes mis hors d'aversité.
Son alliance	4 c	—
Est ma fiance :	4 c	—
Son cueur est mien,	4 d	Reculés vous,
Mon cueur est sien :	4 d	Soucy, de nous
Fy de tristesse,	4 e	Arrière ! arrière !
Vive lyesse,	4 e	Faisons grant chière
Puisqu'en Amours a tant de bien.	8 c	Sans estre recueillé de vous.



Ex. 10 a : Première partie de *Tant que vivray*



Ex. 10 b : Première partie de *Resjouissons-nous* (fac-similé de G. Paris et A. Gevaert (éd.), *Chansons du XVe siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris, SATF, 1875, n°115).

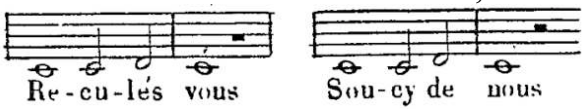
Cette étonnante réécriture à quatre mains est révélatrice de plusieurs éléments caractéristiques du lien de la chanson française à la tradition ; non que la réutilisation de timbres monodiques y ait été systématique, loin de là, mais parce que, comme on vient de le dire, la dimension mélodique y est centrale. Cette texture à dominante mélodique est manifeste dans la chanson parisienne, qui se réduit souvent si joliment pour voix seule et accompagnement instrumental, notamment au luth. Mais l'importance du paramètre mélodique n'est pas moindre dans la chanson dite « rustique », dont un des traits récurrents, au moins dans les premières décennies du XVIe siècle, est son usage de chansons monodiques fameuses à l'époque (*Faute d'argent*, *Petite camusette*, *En l'ombre d'un buissonnet*, etc), sans cesse retravaillées par les compositeurs (dont Ninot,

même si l'exemple évoqué ci-dessus n'est pas de cette veine). Nombre de chansons des décennies suivantes reprennent par ailleurs des textes dont il existe des versions monodiques bien antérieures, comme la chanson de Crecquillon *Petite fleur coincte et jolie*, qui reprend les deux premiers vers d'une chanson monodique copiée, entre autre, dans le manuscrit de Bayeux.

De façon différente, mais peut-être plus frappante encore du fait de leur célébrité, les chansons descriptives de Janequin s'inscrivent elles aussi dans des traditions anciennes. Le plus remarquable exemple de ce phénomène est son virevoltant *Chant de l'alouette*, dont l'incipit (« Or sus, or sus, vous dormez trop, / Ma dame, joliette ») et les premiers vers imitatifs ou onomatopéiques (« Il est jour, / Que dit Dieu, / Lire lire lire liron ») sont ceux d'une virtuose pièce descriptive de la seconde moitié du XIVe siècle, le virelai polyphonique *Or sus, vous dormez trop*, qui figure notamment dans le manuscrit d'Ivrée. Les idiomes musicaux de ce virelai anonyme et de la musique de Janequin sont trop éloignés pour permettre d'affirmer avec certitude que Janequin eut connaissance de cette œuvre, et qu'il s'agit donc là d'un des très rares cas de transmission pluri-séculaire d'une œuvre polyphonique avant 1800, car cette transmission pourrait en réalité avoir été plus indirecte — d'autres *Chants de l'alouette* polyphoniques ayant été perdus —, voire exclusivement poétique. Mais si les exemples de ce genre sont trop rares pour assurer que des répertoires polyphoniques particuliers (notamment les pièces descriptives de la fin du XIVe siècle) circulèrent si longtemps après que leur langage musical fût passé de mode, bien d'autres aspects de la chanson du XVIe siècle ne laissent guère de doute quant à leur profond ancrage dans des traditions monodiques anciennes. Comme dans *Tant que vivray* et, bien au-delà, dans la tradition des « voix-de-ville » de la seconde moitié du XVIe siècle, la présence dans la polyphonie d'un répertoire de mélodies ou de « timbres » ayant eu auparavant une vie autonome est un trait identitaire de la chanson française, à l'origine du charme et de l'élégance de son art mélodique, qu'il soit ou non directement inspiré de modèles antérieurs.

Cet ancrage de la chanson polyphonique dans la tradition monodique est, en soi, notable, mais il explique en outre divers aspects formels du genre, qui le distinguent nettement des évolutions qui allaient se dérouler en Italie avec l'émergence du madrigal. Une différence fondamentale entre la chanson française et les innovations du madrigal est l'attachement de la première à la structure poétique du vers et, plus généralement, à la déclamation du poème. Cet aspect formel peut être conçu comme un héritage direct de la tradition monodique, dans laquelle la musique a la fonction (presque immémorielle, si l'on remonte à la déclamation épique) de souligner et d'articuler le cadre formel du vers et de la strophe (en reprenant les mêmes phrases musicales pour les mêmes structures poétiques, une osmose aussi bien illustrée par *Tant que vivray* que par son modèle monodique). Comparé au madrigal, la chanson française de la Renaissance est fidèle à un modèle ancien d'union « acoustique » de la poésie

et de la musique : le travail du compositeur consiste d'abord à amplifier l'organisation poétique du texte, sa forme, sa métrique et sa déclamation, bien plus qu'à illustrer ses images et son sens.

En ce domaine, même *Mille regrets* illustre, par sa déclamation systématique opposant les deux hémistiches de chaque vers, un trait de permanence de la chanson française : non seulement le rythme initial de ses trois premiers vers (ronde-blanche-blanche) n'est autre que le dactyle qui deviendra l'emblème du genre, jusque dans la *Canzona « alla francese »* instrumentale du premier baroque, mais le rythme initial en anacrouse de tous ses seconds hémistiches devint également un trait récurrent de la construction de la chanson française (on retrouve à l'identique ces deux éléments de déclamation dans les trois phrases des exemples 10 a et b). Par-delà leurs divergences de texture, d'élaboration contrapuntique ou de thématique littéraire, la plupart des sous-genres de la chanson du XVIe siècle se rejoignent dans ce type d'organisation musicale modélée sur la structure poétique. En forçant le trait, on pourrait affirmer que la syntaxe musicale est plus souvent influencée par la versification du poème que par sa syntaxe (ainsi, dans *Resjouissons nous*, il y a quelque absurdité, voire un certain ridicule, à chanter les vers « Reculés-vous, / Soucy, de nous » sur deux motifs répétés : 

alors que la phrase signifie bien, en une seule unité, « Reculez-vous de nous, soucis ! » ; Marot a d'ailleurs parfaitement remédié à ce défaut en imaginant des parallélismes pour tous les vers de quatre syllabes).

Au-delà de la structure du vers, qui organise les phrases musicales, c'est plus largement la déclamation, dans l'ensemble de ses aspects, qui semble gouverner l'esthétique de la chanson française. À certains égards, l'expérience de la musique mesurée à l'antique, par laquelle l'Académie de Baïf chercha à fixer une équivalence entre la syllabe et le rythme musical, pousse à son terme cette esthétique de fusion entre déclamation et musique, en l'érigeant en système, en accentuant, comme en latin, les syllabes non accentuées du français. Le fait que cette tentative de collaboration suivie entre les poètes et musiciens français se soit déroulée sur le terrain de la déclamation, de l'énonciation de la langue, et non sur tant d'autres dans lesquels le dialogue eût été possible, est révélateur de la résistance du génie propre de la chanson française. En l'espèce, la voie était sans issue et l'esprit de système d'un tel traitement de la langue proche du non-sens. Mais cette expérience avortée apparaît bien comme un prolongement d'un principe esthétique perceptible dans les styles de chanson les plus variés, y compris la musique « imitative » de Ninot ou Janequin, dont l'art, ou l'amusement, consiste précisément à démultiplier des effets d'énonciation de la langue parlée. Débit et ton de la parole, c'est bien l'aspect sonore de la langue

que mettent en avant ces chansons souvent humoristiques ; le comique que la musique vient amplifier est d'abord de l'ordre de l'énonciation du texte.

En résumé, les compositeurs de chansons semblent d'abord guidés par les paramètres sonores de la langue poétique (sa versification et, dans la mesure où elle indique l'intonation de la déclamation, sa grammaire — opposition des styles direct et indirect, exclamations, onomatopées, etc). En ce sens, leur art est « imitatif » à un premier degré : imitation sonore (musicale) d'un objet sonore (la déclamation du poème, l'intonation de la parole, y compris de la parole cherchant à reproduire le bruit du monde chez Janequin). Dans cet art, la question du sens tend à rester seconde. C'est dans le madrigal qu'elle devint primordiale, l'imitation se situant de plus en plus nettement à un second degré, métaphorique : non plus exactement imitation, mais représentation ou traduction musicale (une phrase mélodique ascendante) du sens d'un texte, d'une idée (« monter »). On pourrait résumer cette opposition en affirmant que les auteurs de chanson française considèrent la poésie qu'ils mettent en musique d'abord comme *parole*, quand les madrigalistes tendront de plus en plus nettement à mettre en musique des *textes*.

4. Madrigal, madrigalismes, maniérisme

Si la chanson française du XVIe siècle, avec sa fascinante inventivité en matière d'épigramme humoristique, d'élégance mélodique ou d'imitiation musicale des intonations de la langue et des sons de la nature, apparaît comme le fruit d'une longue tradition, il n'en va pas de même du madrigal. On pourrait même avancer l'idée que ses innovations résultent en partie d'un lien distendu, voire rompu, avec la tradition, autrement dit, d'une relative absence de racines. Le madrigal n'est certes pas une création *ex nihilo*, mais divers éléments invitent à rapprocher sa singularité esthétique de l'histoire de son émergence.

D'abord, comme c'est bien connu, les premiers compositeurs à s'être illustrés dans ce genre ne furent pas des Italiens, mais des contrapuntistes formés dans les églises des territoires « franco-flamands ». Le paradoxe qui veut que ce genre musical, au cœur de la musique italienne du XVIe siècle, ait reçu ses lettres de noblesse d'artistes émigrés dont la langue maternelle était le français ou le flamand, indique qu'il n'est pas une émanation directe d'une tradition musicale ancrée dans la pratique même de la langue. Il n'est peut-être pas moins révélateur que ce genre soit lié à une vogue littéraire qui prit pour modèle un poète mort un siècle et demi auparavant, Pétrarque, remis en vogue par l'action volontaire de poètes « militants ». Comme, en outre, la poésie de Pétrarque n'était pas à l'origine une « poésie à chanter », il y a bien quelque chose d'inédit et de significatif dans l'histoire de la musique (profane) à la mettre en musique deux siècles après l'élaboration du *canzoniere*, dans un style inévitablement « anachronique », sans modèles antérieurs auxquels se référer (aucun

madrigaliste du XVIe siècle ne semble avoir eu connaissance de la géniale *Vergine bella* composée par Dufay vers 1430). En somme, les indices ne manquent pas pour reconnaître dans l'art du madrigal, dans sa singularité et sa sophistication, une synthèse esthétique artificielle d'un style musical récent, celui du motet imitatif josquinien, et d'une vogue littéraire tout aussi neuve, le pétrarquisme. La rencontre de ces deux courants artistiques n'avait rien d'évident *a priori*, et cet état de fait est sans doute à l'origine de bien des aspects les plus originaux de l'esthétique madrigalesque.

Si ces remarques visent à souligner la singularité et la sophistication du madrigal, il faut noter que ces traits distinctifs du genre (contrepoint imitatif savant, texte pétrarquisant, sophistication, figuralisme) n'apparurent que progressivement. Émergeant peu après 1520 à Florence, sous l'impulsion de Philippe Verdelot et de quelques autres, le madrigal s'inscrit bien dans la continuité d'un ancêtre immédiat, la *frottola*, dont il se distingue d'abord par l'abandon des formes fixes (ou strophiques) puis, peu à peu, par l'élaboration de plus en plus raffinée de son écriture contrapuntique. Mais nombre des premiers madrigaux de l'histoire révèlent en fait une simplicité directement héritée de l'art de la *frottola*. Enfin, il n'est pas inutile de rappeler que la musique profane du XVIe siècle écrite sur textes italiens ne se réduisit pas au madrigal, et que des genres légers et / ou simples furent pratiqués tout au long du siècle, notamment sous le nom de *villanelles*, des genres plus manifestement issus de traditions anciennes, dans l'esprit de la « chanson » — conçue dans un sens générique et international, par opposition à ce qu'on qualifierait de « mélodie » en français ou, plus exactement, par le concept anglais d'*art song*, de « chanson artistique ».

Les onze livres de *frottole* publiés par Petrucci entre 1504 et 1514 témoignent déjà de l'intérêt grandissant des musiciens pour la poésie de Pétrarque, et si les premiers madrigaux des années 1520 demeurent d'une facture assez simple, le lyrisme pétrarquiste, avec ses images frappantes, ses contrastes et ses oxymores saisissants, inspira aux musiciens des idées musicales de plus en plus développées. L'aboutissement du premier madrigal est communément daté de 1538/1539, avec la parution à Venise du *Primo libro di madrigali* de Jacques Arcadelt dont l'immense succès commercial illustre l'impact qu'eut, non seulement en Italie mais dans toute l'Europe, l'apparition de ce nouveau genre. La célébrité du volume vient en bonne partie de la pièce qui l'ouvre, le madrigal *Il dolce e bianco cigno*, dont les caractéristiques semblent avoir fixé un premier modèle expressif pour les décennies suivantes. Son texte illustre le genre de poésie qu'affectionne le madrigal sérieux : une versification élaborée (avec, notamment, rejets et enjambements —versification indiquée dans la deuxième colonne ci-dessous) et un sujet mélancolique, exprimé sous forme d'antithèses et de paradoxes précieux (le poète meurt en pleurant, mais heureux, à l'inverse du cygne, qui meurt en chantant, mais inconsolable — le tout filant, de façon

diffuse mais évidente, la métaphore érotique de la petite mort, dont l'approche emplit le poète de « désir »).

Il bianco e dolce cigno	a7	A	*Le cygne blanc et doux*
cantando more, et io	a7		*Meurt en chantant, et moi,*
piangendo giung' al fin del viver mio.	a11		*En pleurant j'atteins la fin de ma vie.*
Stran' e diversa sorte	b7	B	*Sort étrange et divers !*
ch'ei more sconsolato	c7		*Lui meurt inconsolé*
et io moro beato.	c7		*Et moi, je meurs heureux.*
Morte, che nel morire	d7	C	*Mort, dont l'approche*
m'empie di gioia tut' e di desire,	d11		*M'emplit de joie et de désir,*
Se nel morir altro dolor non sento	e11	D	*Si en mourant je ne sens d'autre douleur*
di mille morte il di sarei contento.	e11		*Je serai content de mourir mille fois par jour.*

La mise en musique d'Arcadelt (dont les quatre sections sont désignées ci-dessus par les lettres A, B, C et D) est dans l'ensemble syllabique et homorythmique, le seul passage en imitation intervenant au dernier vers. Sa liberté de traitement de la versification et de la forme est caractéristique de la nouvelle approche du texte que forgent alors les madrigalistes, comme le montre le découpage musical des trois premiers vers (section musicale A). La première cadence n'intervient pas à la fin du vers 1, sur « cigno », mais sur le verbe « more » du vers suivant, à la fin de la première proposition grammaticale. À cette phrase initiale (a), chantée par les trois voix supérieures sans *bassus*, répond une seconde phrase (b) en tutti : « et io… viver moi », reprise intégralement, moyennant une interversion des voix qui permet de clore cette section de façon plus conclusive (phrase b', avec la sensible de la cadence à la voix supérieure). S'il facilite la compréhension du texte, ce remodelage musical des vers sur la syntaxe et le sens du texte (a : « Le cygne… » ; b : « et moi… ») anéantit le principal effet poétique de ce tercet initial, le contre-rejet « et io ». Tout en conservant trois unités musicales (les phrases a, b et b', de 9+10+10 brèves) pour trois vers, Arcadelt simplifie le poème en redistribuant le tercet en deux entités musicales (et grammaticales), et en concentrant l'attention sur le mot « piangendo » du vers 2, chanté sur un expressif accord du septième degré abaissé du mode (accord de Mi b en Fa — avec l'entrée du *bassus*, cet effet musical est une transposition de l'effet poétique du contre-rejet, procédé d'insistance qui isole « et moi »). La deuxième section du madrigal (B, v. 4-7), plus ramassée (18 brèves en tout), commence par une déclamation syllabique des vers 4 et 5 (sur sept semi-brèves chacun), pour mieux mettre en valeur l'ample vocalise qui suit, la première de l'œuvre, sur la voyelle « a », très peu entendue jusque-là, de l'adjectif « beato ». Après cette souple et radieuse cadence en Ré, au centre de l'œuvre, la troisième section (C), s'ouvre de façon aprupte sur le mot « Morte » puis revient à une déclamation homorythmique rapide pour les vers 8 et 9, qui ramène le ton principal de Fa. La dernière section (D) occupe à elle seule un tiers du madrigal. Le vers 10, encore syllabique, conduit à une cadence à la dominante du mode (Do) qui est ensuite longuement résolue par les imitations répétées du dernier vers, sur un saut de quarte

ascendante suivie d'une descente conjointe de quinte. Arcadelt fait ici un usage figuraliste ou mimétique du principe de l'imitation, auquel il recourt non comme à un procédé stylistique commun, qui viserait simplement à varier le discours, mais pour son effet d'accumulation et de répétition qui vient illustrer une idée bien précise du texte : la répétition d'un événement « mille fois par jour ».

L'écoute de l'œuvre laisse à l'auditeur le souvenir de quelques beaux effets musicaux disséminés dans un discours sobre, soigneuse déclamation homorythmique du texte, variée et librement articulée sur ses propositions grammaticales. Une telle conception de l'œuvre assure une remarquable compréhension des paroles et focalise l'attention sur un nombre limité de mots-clés que la musique fait surgir du poème : seuls « piangendo », « beato » et « mille morte » font l'objet d'un développement musical particulier. Avec, au total, un enchaînement harmonique expressif, une vocalise et une section finale en imitation, *Il bianco e dolce cigno* n'est pas particulièrement remarquable en termes de richesse et d'invention musicale, mais son succès réside sans doute précisément dans le fait qu'aucun effet musical n'y semble gratuit, puisque même un passage en imitation y devient la traduction éloquente d'une image du poème. Globalement, l'absence de systématisme dans le traitement du texte, que ce soit au plan formel (choix des répétitions de mots ou de phrases, comme la seconde phrase de la section A et le dernier vers) ou au plan rythmique (variété du rythme déclamatoire et de la durée des phrases), crée une sorte de « prose musicale » souple et libre, sur laquelle peuvent ressortir quelques effets qui isolent avec un parfait à-propos des mots importants du texte.

Un dernier aspect de ce madrigal montre que la liberté formelle du genre est non seulement caractéristique de son style musical, mais aussi de ses textes — et de leur manipulation par les musiciens. Comme la plupart des textes de madrigaux, le poème mis en musique par Arcadelt alterne librement les vers de sept et onze syllabes (hepta- et hendécasyllabes), sans qu'aucune structure régulière ne s'en dégage, et au point qu'il contient même une rime orpheline (rime b, vers 4). Il se trouve que ce poème, attribué par la tradition musicale au marquis Alfonso d'Avalos, un condottier et mécène lettré qui servit Charles Quint, figure aussi parmi les œuvres du poète Giovanni Guidiccioni († 1541), mais dans une version sensiblement différente, en treize et non dix vers (après les six premiers vers, identiques, le poème devient : « Dolce e soave morte, / a me vie più gradita / ch'ogni gioiosa vita ! / Morte, che nel morire / m'empi di gioia tutto e di desire, / per te son sì felice, / ch'io moro e nasco a par de la fenice. »). Cette version de Guidiccioni, qui contient bien, elle, la seconde rime b, obéit à la forme poétique du madrigal (la forme fixe ancienne, à ne pas confondre avec le genre musical du XVIe siècle). Il y a tout lieu de croire que le texte mis en musique par Arcadelt est une réécriture (par le marquis d'Avalos) de ce poème, sans égard pour sa forme d'origine. Le fait que le texte d'un des plus célèbres madrigaux de la Renaissance soit en réalité un remaniement très libre d'un

poème antérieur témoigne du respect tout relatif qu'avaient les madrigalistes pour la structure poétique des textes. Presque tous furent amenés à mettre en musique des poèmes tronqués ou, comme ici, transformés, parfois au point de faire disparaître la logique de la versification. Ce phénomène montre combien la structure poétique était une préoccupation secondaire de ces musiciens par ailleurs si attentifs à la qualité de la déclamation et, évidemment, de la traduction des idées du texte. Leurs choix textuels étaient manifestement d'abord déterminés par la présence de quelques images et formules poétiques pour lesquelles ils avaient en tête des équivalents musicaux qu'ils souhaitaient développer.

Cette description du plus célèbre madrigal du milieu du XVIe siècle révèle une caractéristique fondamentale du genre : la malléabilité. Ce genre se démarque non seulement, comme la chanson française, de la tradition de la musique vocale profane sur formes fixes, mais octroie au musicien la liberté de définir à son gré de nombreux paramètres de l'œuvre. Cette liberté dans le choix du texte, de la forme, du mètre, des carrures, du style général et des procédés stylistiques et rhétoriques ponctuels, explique que le madrigal ait été le principal laboratoire d'innovations musicales au XVIe siècle. Cet aspect déterminant de l'originalité du madrigal explique aussi, par exemple, qu'un Arcadelt opte en général pour un discours déclamatoire en accords, tandis que Willaert ou Rore développent un style plus élaboré contrapuntiquement. Mais la manière dont, au sein du style qu'ils adoptent, les compositeurs font émerger des images poético-musicales (les fameux figuralismes ou madrigalismes) reste la raison d'être commune de leur art. Avec son texte aux images assez générales et ses effets musicaux localisés, *Il bianco e dolce cigno* conserve une grande cohérence d'ensemble. De même, Willaert tend à limiter son choix de textes, y compris quand il les puise chez Pétrarque, à des méditations relativement peu imagées. Mais fort de l'unité stylistique acquise grâce aux modèle de déclamation forgés par Verdelot, Arcadelt ou Willaert, les générations ultérieures, sans cesse plus attentives à chaque détail expressif du poème, se tournèrent vers des textes d'une densité poétique de plus en plus grande, concevant leurs madrigaux comme des mosaïques d'idées poético-musicales unifiées par un cadre tonal et déclamatoire cohérent.

Deux œuvres de Cyprien de Rore publiées dans les années 1550 illustreront les innovations majeures qui accompagnèrent la « plongée dans le texte » évoquée en introduction, ce morcellement du discours musical en séquences de plus en plus brèves et contrastées, qui est souvent rapprochée de l'importance accordée au détail dans l'art maniériste, où l'équilibre des proportions et la clarté de la structure d'ensemble tend à passer au second plan. Le choix des poèmes est ici déterminant, le texte le plus dense en antithèses et en images saisissantes étant évidemment le plus propice au développement de figuralismes (d'où, au passage, de nombreuses concordances, un même texte pouvant être repris par

d'innombrables auteurs). En matière de réservoir d'images poétique propres à inspirer un compositeur, l'énumération (si possible riche en antithèses et oxymores) est une figure de choix, comme celle qui ouvre la double sextine de Pétrarque *Mia benigna fortuna* (RVF 332 ; voir article Pétrarque). Cyprien de Rore mit en musique les deux premières de ses douze strophes dans son *Secondo Libro de Madregali a 4 voci* de 1557.

1	Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,	a	Ma bienveillante fortune et ma vie joyeuse,
2	i chiari giorni et le tranquille notti	b	Les jours clairs et les nuits tranquilles,
3	e i soavi sospiri e 'l dolce stile	c	Et les soupirs suaves, et le doux style
4	che solea resonare in versi e 'n rime,	d	Qui résonnaient en vers et en rimes,
5	vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,	e	Subitement mués en deuil et en pleur,
6	odiar vita mi fanno, et bramar morte.	f	Me font haïr la vie et demander la mort.
7	Crudel, acerba, inexorabil Morte,	f	Cruelle, acerbe, inexorable mort,
8	cagion mi dài di mai non esser lieto,	a	Tu me donnes motifs de n'être plus joyeux,
9	ma di menar tutta mia vita in pianto,	e	Mais de mener toute ma vie en pleur,
10	e i giorni oscuri et le dogliose notti.	b	Et les jours obscurs, et les nuits endeuillées ;
11	I miei gravi sospir' non vanno in rime,	d	Et mes lourds soupirs ne riment plus,
12	e 'l mio duro martir vince ogni stile.	c	Et mon implacable martyre défait tout style.

Dans l'art madrigaliste, l'énumération initiale des trois premiers vers de ce texte appelle évidemment un travail d'illustration musicale. Rore dépeint chaque idée séparément, par d'incessants changements de texture et de mètre, qui s'apparentent à des modifications de tempo écrites : après l'incipit de la « fortune bienveillante », avec une radieuse cadence en Fa, la « vie joyeuse » est évoquée en une dansante phrase ternaire, répétée ; revenant au mètre binaire initial, les « jours clairs » sont chantés sur une vive vocalise et, sans surprise, les « nuits tranquilles » sur une lente succession d'accords tenus, en ligne descendante conjointe avec retards (consonants) au ténor ; enfin, la ligne conjointe des « doux soupirs » est entrecoupée d'un silence (début de l'ex. 11). Mais aussi remarquable que soit la liberté déclamatoire du début de ce madrigal, il est surtout célèbre pour les saisissantes imitations qui suivent (ex. 11).



Ex. 11 : Cyprien de Rore, *Mia benigna fortuna*, fin de la 1e partie et début de la 2e (mes. 16-50 ; valeurs divisées par 2)

Dans son poème, Pétrarque associe la structure formelle de la sextine, qui consiste à organiser toutes les strophes par la permutation de six mots-rimes identiques (abcdef, repris en rétrogradation croisée : fa-eb-dc), à l'idée du

terrible « retournement » autour duquel se construit le *Canzoniere* : le bonheur évoqué dans les quatre premiers vers se mue « subitement » en « deuil et en pleurs » (v. 5) suite à la mort de Laure. C'est avant tout cet aspect du poème que Rore semble retenir, en s'attachant à restranscrire la destruction d'un bonheur serein. Dans la musique, le retournement du vers 5 est d'abord marqué par le passage de la déclamation homorythmique du début de l'œuvre (jusqu'aux mes. 16-23, comprises dans l'ex. 11) à un contrepoint imitatif (à partir de la mes. 24). Comme chez Arcadelt, cette apparition de l'imitation dans l'œuvre est significative, mais le procédé n'est pas ici mis en œuvre comme une représentation de l'idée de répétition et d'accumulation aboutissant à une heureuse plénitude : il figure au contraire une dislocation, perte de l'harmonie qui prévalait jusqu'ici entre les voix, un déchirement du tissu musical provoqué par les entrées irrégulières et capricieuses de ces mes. 24-25, qui s'accompagnent d'une désorientation métrique et tonale. Alors que, malgré un plan tonal mobile, toutes les phrases initiales de l'œuvre concluaient sur une cadence bien identifiable, ces mesures semblent errer à la recherche d'un centre tonal perdu. Mais l'équilibre et l'harmonie sont déjà rompus, et la voix d'*altus* s'égare définitivement, achevant sa phrase après les trois autres, sur l'étrange fa# seul de la mes. 29. De cet instant de béance et d'hébétude qui suit un brutal revers de fortune, surgit violemment un nouveau motif, un saut de sixte ascendant : apparu comme sixte mineure au mot « in doglia » (do-la au *superius*, mes. 26), ce motif, transformé de manière saisissante en sixte *majeure*, est repris en imitation pour les deux vers suivants, sur « odiar » (v. 6, fin de la *prima parte*), puis sur « Crudel » (v. 7, début de la *seconda parte*). L'intrusion de cet intervalle mélodique rarissime, et même incongru dans une telle présentation, représente à la fois la « haine de la vie » (v. 6) et ce qui la provoque, la « mort cruelle et acerbe » (v. 7). Mais l'utilisation de ce même motif en fin de première partie et au début de la seconde est aussi un signe de la lecture de la structure du poème par le compositeur.

La savante construction formelle de la sextine n'a pas inspiré à Rore un plan général (pas plus qu'à Monteverdi, pour la sextine complète de son *Sixième livre* de 1614), mais le centre du madrigal (la charnière entre les deux parties et les deux strophes) présente une allusion frappante au principe essentiel de cette forme poétique : le dernier mot-rime d'une strophe est le premier de la strophe suivante (c'est sur ce principe que la permutation s'opère ensuite). C'est de toute évidence en référence à cette singularité poétique que Rore a choisi de développer un même motif mélodique au terme de la première partie de son madrigal et au début de la seconde (pour les vers 6 et 7, qui partagent le mot-rime f, « morte »). Ce choix atteste la finesse de lecture du texte dont était capable un compositeur comme Rore, au-delà de l'illustration d'images propres à exciter son imagination musicale. Mais ce type de préoccupations structurelles liées à la forme poétique n'en restent pas moins exceptionnelles dans un genre qui privilégie l'expression musicale des affects du texte.

Ce qui ressort de l'écoute d'un tel madrigal reste bien, avant tout, la force avec laquelle Rore retranscrit la douleur déchirante du poème de Pétrarque, au prix d'audaces musicales à la limite de disloquer le discours. Dans un cadre tonal chaotique, centré sur Ré mais avec une majorité de cadences en Sol, les retours successifs de l'accord de La b (mes. 33-34 et 39, ci-dessus, au mot « morte », puis, plus loin, notamment pour les « jours obscurs » du vers 10) illustrent notamment l'élargissement du vocabulaire tonal qu'entraîna la volonté de dépeindre en musique les sentiments les plus extrêmes. Rore joua en ce domaine un rôle décisif, qui explique que Giulio Cesare Monteverdi, le frère du compositeur, le cite comme l'initiateur de la *seconda prattica*, poursuivie, dit-il, par Ingegneri, Marenzio, de Wert, Luzzaschi, Peri et Caccini. Dans le contexte polémique des années 1600, alors que Claudio Monteverdi était lui-même attaqué pour les audaces de ses madrigaux (principalement des dissonances non préparées), cette « seconde pratique » vint théoriser l'idée que la transgression de certaines règles traditionnelles de la conduite des voix pouvait se justifier si elle permettait de rendre plus pleinement les affects du poème. Faire remonter à Rore l'origine de cette « seconde pratique » est amplement justifié par le langage qu'il développa, notamment en matière d'enchaînements harmoniques non conventionnels, de *durezze* (duretés ou « incongruités », tels les sauts de sixte majeure de *Mia benigna fortuna* ou des passages très dissonants) et d'usage du chromatisme.

Une rapide comparaison avec d'autres madrigaux inspirés par *Mia benigna fortuna* fait aussitôt ressortir la radicalité du travail de Rore. Deux ans avant lui, le jeune Lassus avait publié sa version des deux mêmes strophes (*Premier livre de madrigaux*, 1555), en imaginant des épisodes musicaux à la fois assez proches et incomparables. Ainsi, les mots « odiar vita » et « crudel » lui inspirèrent également des entrées en imitation sur un grand intervalle disjoint (comme à Wert, d'ailleurs, en 1588), mais ses sauts d'octave ou de quarte n'ont rien à voir avec la violence des sixtes majeures du maître de Ferrare. Plus globalement, face aux incessants changements de couleur et de mètre de Rore, la version de Lassus frappe par la continuité de sa texture et de son parcours tonal sans accroc, bien ancré en Sol dorien du début à la fin. Indéniablement, le jeune Lassus faisait de la belle ouvrage mais « un peu timide auprès des hardiesses de son aîné » (A. Cœurdevey, *Lassus*, p. 508). Il faut dire que ces hardiesses étaient grandes, et si particulières que ni Wert ni Marenzio ne cherchèrent à surenchérir dans ce style. Le second donna une version sublime de la deuxième strophe de cette sextine dans la somme testamentaire qu'est son *Neuvième livre* de 1599. Mais la mort de Laure n'y provoque pas des cris de douleur et de révolte, et rares sont les grands intervalles expressionistes (même si l'entrée du *bassus* sur un saut de sixte descendant peut être une allusion voilée à la version de Rore). Elle apparaît au contraire comme une sinueuse torture de tous les instants, accumulation continue de retards lentement tendus, demi-ton par demi-ton, qui

se déploie jusqu'à la limite du supportable, dans un style caractéristique du maître romain.

Le madrigal qui s'était développé dans les élites des cours italiennes, à Ferrare, Florence, Rome, Venise et Mantoue, déborda vite ce cadre pour être diffusé dans toute l'Europe et influencer profondément d'autres répertoires, comme la chanson française et, plus clairement encore, le motet, avec lequel il partageait une certaine liberté d'agencement du texte et d'organisation de la forme (qu'il lui avait en fait empruntée). L'année où Lassus faisait paraître son premier livre de madrigaux à Venise, l'imprimeur anversois Tilman Susato publia à Anvers un livre « contenant dix huict chansons italiennes, six chansons françoises et six motetz faictz à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie par Rolando di Lassus ». Cette première impression de madrigaux hors d'Italie, qui s'ouvre par une grande sextine, dont les six strophes sont mises en musique (*Del freddo Rheno a l'altra riva*) ne révélait pas seulement à l'Europe du Nord un nouveau genre, mais tout un monde musical en passe de submerger le système diatonique indissociable du contrepoint enseigné jusqu'alors. À la fin des six motets promis, ce recueil se clôt sur une pièce exceptionnelle, la seule du volume qui ne soit pas de Lassus, dont voici les premières mesures :



Ex. 12 : Cyprien de Rore, *Calami sonum ferentes*, début

Avec son thème initial gravissant tous les demi-tons chromatiques de Si à Mi, ce motet de Rore sur un texte humaniste néo-latin, pour quatre voix de basses, d'une dimension, d'une variété et d'un art époustouflants, est emblématique des plus ambitieuses recherches du XVIe siècle sur le langage musical. Il semble avoir été inséré au terme du volume imprimé par Susato pour montrer que les quelques enchaînements chromatiques de la pièce qui le précède, le motet profane *Alma Nemes quae sola Nemes* de Lassus, étaient une adaptation sage et mesurée des principes de cette « nouvelle composition d'aucuns d'Italie » évoquée en titre du recueil. Lassus imaginera plus tard, pour ses *Prophéties des Sybilles* ou dans son impressionnant motet *Timor et tremor* publié en 1564, des progressions d'une ampleur et d'une originalité bien supérieures à celles de ce motet de jeunesse. Mais alors que, toujours en cette année 1555, paraissait encore à Venise le traité *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, dans lequel Nicola Vicentino développe une vaste et radicale théorie du chromatisme, toutes ces publications montrent que, dès les années 1550, les outils de la « seconde pratique » avaient déjà si considérablement élargi et renouvelé la palette des compositeurs désireux de rendre en musique tout le spectre contrasté des émotions décrites par les poètes, que les fondements même de la théorie musicale en étaient ébranlés.

Dans le genre du motet, Lassus et Byrd furent sans doute les plus grands maîtres dans l'art de puiser dans la liturgie les textes les plus propices au développement de tout un répertoire de figures musicales, qui fut théorisé dans les traités de rhétorique musicale du début du XVIIe siècle, notamment en Allemagne. Dans la tradition musicale française, l'exemple le plus révélateur de la pénétration du style madrigalesque est une chanson de Roland de Lassus parue dans les *Meslanges* de 1576, toute entière construite sur l'opposition poétique du jour et de la nuit, recréée par Joachim Du Bellay dans les vers suivants :

La nuict froide et sombre,
Couvrant d'obscure ombre
La terre et les cieux,
Aussi doux que miel,
Fait couler du ciel
Le sommeil aux yeux.

Puis le jour suivant,
Au labeur duisant,
Sa lueur expose,
Et d'un tein divers,
Ce grand univers
Tapisse et compose.

En choisissant ces deux strophes, les deuxième et troisième des vingt et une de l'Ode IV des *Vers lyriques* (1550) — dédiée par Du Bellay à Ronsard sous le titre « De l'inconstance des choses » —, Lassus reprend d'abord à son compte la pratique typiquement madrigaliste d'isoler un fragment poétique riche en images « musicalisables » (les strophes 4-6 opposent ensuite l'hiver à la « saison gaie », concluant à la strophe 7 : « Ainsi font retour / D'un successif tour / Le Jour et la Nuyt : / Par mesme raison / Chacune saison / L'une l'autre suyt »). Il n'est probablement pas indifférent que Lassus ait puisé dans ce volume poétique pour produire une chanson qui fait aujourd'hui figure de modèle de « madrigal

français ». Dans l'avis liminaire au lecteur que Du Bellay avait placé en tête de son recueil, il affirmait en effet qu'il n'avait pas « entremellé fort superstitieusement les vers masculins avecques les feminins, comme on use en ces Vaudevilles et Chansons qui se chantent d'un mesme chant par tous les coupletz, craignant de contreindre et gehinner [sa] diction pour l'observation de telles choses. » En exprimant ainsi sa volonté de ne pas se laisser contraindre par une régularité absolue de la métrique — on constate effectivement, en comparant les deux sizains de la chanson de Lassus, que la place des rimes féminines et masculines n'y est pas systématique —, le poète angevin, pétri d'italianité, laissait transparaître un certain mépris pour l'habitude de chanter tous les couplets d'un poème sur une même musique — non pas que cette pratique lui paraisse musicalement insatisfaisante, la musique n'étant pas sa préoccupation, mais parce qu'elle avait pour conséquence de contraindre, et même *gehinner* (torturer !) la poésie. Comme l'a souligné Jean-Pierre Ouvrard (*Revue de Musicologie*, 74/1 [1988]), et d'autres depuis, cette dénonciation d'une pratique familière était alors assez singulière, même au sein des cercles poétiques français de l'époque, Ronsard lui-même n'exprimant guère de réticence à ce que, par exemple, ses sonnets soient mis en musique de façon strophique (voir article Ronsard). Le fait que Lassus ait puisé deux strophes aussi radicalement antithétiques dans un volume qui s'ouvrait par ces réflexions pourrait presque apparaître à lui seul comme un « manifeste pour un madrigal français », contre les formes strophiques, tant il serait étrange de chanter sur une même musique ces deux sizains. Mais sans aller jusque-là, *La nuit froide et sombre* est surtout une miniature madrigaliste des plus réussies.

Évidemment, l'opposition de ses deux strophes est au fondement de la forme musicale. À la lecture du texte, on se rend compte que sa première partie est de loin la plus propice à la traduction musicale des détails, vers par vers, et même mot par mot. Logiquement, cette première partie est globalement plus homorythmique, plus lente et, surtout, plus morcellée que la seconde, proposant une succession d'épisodes juxtaposés, une énumération plus qu'un récit (la nuit, l'ombre, la montée de l'obscurité de la terre aux cieux, le miel, l'écoulement, le sommeil). La seconde partie (mes. 18-34, sans solution de continuité avec la première), d'un débit à peu près deux fois plus rapide et d'un seul tenant, retranscrit par une écriture imitative vive et foisonnante, sur des motis brefs, l'activité de la vie diurne, en n'isolant brièvement qu'un élément : la grandeur de l'univers, célébrée sur quelques accords plus solemnels.


La nuit froide et som - bre, Cou - vrant d'ob - scure om - bre
La nuit froide et som - bre, Cou - vrant d'ob - scure om -
La nuit froide et som - bre, Cou - vrant d'ob - scure om -
La nuit froide et som - bre, Cou - vrant d'ob - scure om -
7
La terre et les cieux, Aus - si doux,
bre La terre et les cieux, Aus - si doux
bre La terre et les cieux, Aus - si doux, Aus -
bre La terre et les cieux, Aus - si doux
12
Aus - si doux que miel, Fait cou-ler du ciel Le som - meil aux
que miel, Fait cou - ler du ciel Le som - meil aux
- si doux que miel, Fait cou-ler du ciel Le som - meil aux
que miel, Fait cou-ler du ciel Le som - meil aux
17
yeux ; Puis le jour sui - vant, Au la - beur dui - sant, Au la - beur dui -
yeux ; Puis le jour sui - vant, Au la - beur dui - sant, Au la - beur
yeux ; Puis le jour sui - vant, Au la - beur dui - sant
yeux ; Puis le jour sui - vant, Au la - beur dui - sant, Au la - beur dui -



Ex. 13 : Roland de Lassus, *La nuit froide et sombre*

Dans une œuvre aussi brève, la diversité des couleurs imaginées par Lassus atteste d'une capacité unique à exprimer une idée en quelques notes, sans jamais perdre le fil du discours, qui en fait, aussi bien dans cette miniature que dans ses fresques les plus développées, le maître de la rhétorique musicale. Aussi dense que soit la première partie de cette chanson en images musicales, elle ne se désunit jamais en un catalogue de figures disparates, grâce au soin qu'a toujours Lassus de maintenir la fluidité du discours, par des tuilages aussi discrets qu'efficaces et par un plan tonal à la fois simple et original : une alternance de cadence en Ré et en Mi qui, sans provoquer d'enchaînements ou de rencontres saisissantes, assure à toute cette partie un réel mystère, ce mélange d'appréhension, de chaleur réconfortante et d'abandon que Du Bellay perçoit dans l'approche de la nuit.

Les compositeurs français de la seconde moitié du siècle, tels Antoine de Bertrand ou Claude Lejeune, reprirent largement à leur compte le projet madrigalesque et, à l'instar de *La nuit froide et sombre*, leur musique fourmille d'illustrations du texte plus imaginatives les unes que les autres (comme l'inoubliable mise en musique par Bertrand de l'étonnant dernier vers du sonnet de Ronsard *Ce ris plus doux* : « Planer les monts et montagner les plaines »). Mais on constate que même les plus madrigalistes d'entre eux ne se départirent jamais complètement de l'habitude de chanter, par exemple, les deux quatrains d'un sonnet sur une même musique. Comme l'illustrent bien des répertoires de ces années, de la musique mesurée à l'antique à l'air de cour, la permanence des pratiques strophiques fut une constante de la chanson française, par ailleurs largement influencée par l'esthétique illustrative du madrigal. Mais de même qu'elle demeura fidèle à des principes formels anciens, la chanson ne donna que quelques exemples marginaux d'expérimentations chromatiques ou de hardiesses expressives radicales. Dans ces domaines, comme en attestent d'innombrables publications théoriques et les vives polémiques qu'elles alimentaient, l'Italie et ses académies furent sans conteste le principal creuset du renouvellement du langage.

De même que la permanence des traditions de la chanson forme le socle d'une identité musicale française, qui n'assimila que progressivement et partiellement les innovations du madrigal et des théoriciens italiens, la musique anglaise développa sa trajectoire propre, tout en connaissant, à la toute fin du siècle, une soudaine et riche vogue de production madrigalesque. Si cette mode fut initiée par la publication d'adaptations d'œuvres directement importées d'Italie, elle témoigne de forts particularismes. Parmi les idiomatismes de la musique anglaise, dont Tallis fut la figure de proue au milieu du XVIe siècle, les plus saisissants se concentrent sur des rencontres harmoniques inhabituelles, qui donnent une saveur très particulière à ce contrepoint élaboré avec autant de science que d'inspiration. Des cadences telles que celle qui clôt la vocalise sur la lettre hébraïque « Daleth » dans la seconde lamentation de Jérémie composée

par Tallis ne sont pas exceptionnelles. L'exemple suivant présente l'ensemble de cette section, construite sur la répétition d'un motif égrénant l'accord parfait mineur de sol en alternance au ténor 1 et au basse 2, pour aboutir à une surprenante cadence :



Ex. 14 : Thomas Tallis, *Lamentation de Jérémie*, mes. 80-87

Cette cadence fait entendre l'enchaînement contrapuntique habituel aux voix d'alto, ténor 1 (moyennant la « septième de dominante » qui passe subreptiscement), basses 1 et 2, mais le ténor 2 glisse dans cette cadence une ligne dissonante, le fa bécarre frottant contre le retard de la sensible puis contre la sensible elle-même. Cette fugace fausse-relation simultanée et le saisissant passage du do et du mi bémol aux ténors 1 et 2 illustrent parfaitement ces effets de dissonances d'un type très particulier, si caractéristiques du contrepoint anglais. Comme les *durezze* des madrigaux italiens, ces enchaînements ont une évidente visée expressive, qu'exploitèrent magnifiquement les madrigaux anglais plus tardifs, comme le sublime *O care, thou will dispatch me* de Thomas Weelkes, publié en 1600. Le développement imaginé par Weelkes aux mots « so deadly dost thou sting » (tu me blesses si mortellement) fait usage d'une accumulation de retards non sans parenté avec Marenzio, mais pimenté par les dissonances et fausses relations, simultanées ou non, si caractéristiques du style anglais depuis le milieu du XVIe siècle. Le sommet est ici atteint, après d'innombrables retards, avec la fausse relation simultanée fa#-fa bécarre sur le second temps de la mesure 40.

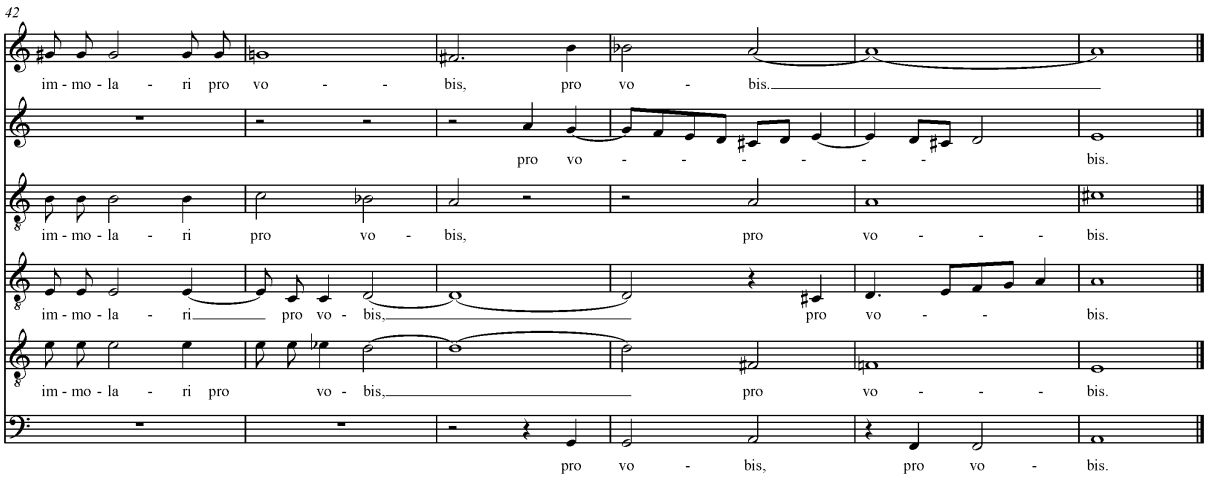


Ex. 15 : Thomas Weelkes, *O care, thou wil dispatch me*

On note cependant que, aussi bien chez Weelkes en 1600 qu'auparavant chez Tallis, ces saisissantes dissonnances de la musique anglaise résultent d'un travail profondément ancré dans les règles traditionnelles de progression des voix, qui consiste à superposer deux enchaînements contrapuntiques cohérents indépendamment l'un de l'autre, mais incompatibles simultanément (les deux voix supérieures de l'exemple 15 ont leur logique propre, en accord avec les trois voix inférieures, mais contradictoire). Il est d'ailleurs révélateur de constater que toutes les tensions harmoniques sont ici produites sans qu'aucune voix ne présente de progression mélodique chromatique. Ce trait conservateur (en ce qu'il respecte la nature fondamentalement diatonique du contrepoint) est sans doute à l'origine de la beauté tendue à l'extrême du madrigal anglais, qui, à la différence des progressions imaginées par Rore et, plus encore ensuite, par Gesualdo, entreprend de plier le système sans dépasser son point de rupture, sans s'en affranchir. Une telle divergence est la marque des grandes époques de transition, qui produisent en parallèle, d'une part, des œuvres d'une tension extrêmes qui repoussent un système musical dans ses derniers retranchements (le chromatisme wagnérien comme, toutes proportions gardées, le contrepoint dissonant de Weelkes) et, d'autre part, l'ouverture de voies nouvelles (Debussy et Schönberg, comme Gesualdo ou la monodie accompagnée et l'opéra).

Car en 1600, à la suite de Rore, les compositeurs continentaux, notamment italiens, avaient considérablement approfondi l'utilisation des enchaînements non conventionnels, l'art chromatique atteignant son sommet artistique avec le *Solo e pensoso* publié par Marenzio en 1599, puis l'inoubliable fugue chromatique *Piang'e sospira* qui conclut le quatrième livre de Monteverdi (1603). Carlo Gesualdo demeure la figure emblématique de cet élargissement du vocabulaire harmonique, même si son statut de compositeur « amateur », de prince dilettante, qui plus est frappé de folie meurtrière, conduit parfois à limiter ou marginaliser l'importance de son art. Les époustouflants et, à certains égards, presque effrayants *Répons de la Semaine Sainte* à six voix, qu'il publia en 1611, n'en sont pas moins un sommet de rhétorique madrigalesque et l'aboutissement d'un langage d'une remarquable cohérence. Le deuxième répons du Jeudi saint, *Tristis est anima mea usque ad mortem*, s'achève sur le passage suivant, un des plus réussis de l'œuvre de Gesualdo.





Ex. 16 : Carlo Gesualdo, *Tristis est anima mea*, mes. 29-47.

Toute la puissance de l'art de l'antithèse madrigalesque se retrouve dans ces phrases qui retranscrivent à la fois les affects (colère et tristesse) et les images (la fuite) du texte liturgique : véhémence du Christ, qui reproche à ses disciples de l'avoir abandonné (puissante apostrophe : « Vous ! », et fugue en doubles croches : « vous avez pris la fuite »), aussitôt suivie par l'abattement et la contrition de celui qui va se sacrifier. La poignante ligne chromatique descendante sur : « et moi, je vais me sacrifier pour vous », est énoncée une première fois en partant de l'accord de Mi (mes. 33-38), puis transposée à la quinte supérieure (mes. 39-44). Cet enchaînement d'accords à distance de tierce présente, la première fois, onze des douze sons chromatiques (sans fa bécarre), puis, la seconde fois, le total chromatique (par la modification de l'avant-dernier accord de la progression, 3^{e} temps de la mes. 43, qui devient un accord de « sixte-et-quarte », double appoggiature résolue sur l'accord de Ré qui suit, mes. 44). Certes, bien des phrases musicales de Gesualdo peuvent présenter onze ou douze tons chromatiques, mais il est tentant d'accorder une portée symbolique à ce passage, qui énonce de façon très organisée, et donc probablement maîtrisée, d'abord onze puis les douze tons chromatiques. Il pourrait donc être interprétée comme un symbole d'accomplissement — celui, annoncé ici, de la crucifixion —, sans parler d'une éventuelle allusion numérologique aux apôtres. Quoi qu'il en soit, la richesse et la beauté harmoniques de ce passage et la force du contraste qu'il établit avec ce qui précède révèlent à quel point l'expression des affects fut le moteur décisif de la transformation en profondeur du langage musical.

L'émergence d'un nouveau langage harmonique affranchi du diatonisme ne fut pas la seule conséquence des recherches expressives du second XVIe siècle, qui, comme on le sait, vit l'apparition de la monodie accompagnée et la fin de l'hégémonie de la pensée contrapuntique. Avec son titre qui met en avant deux émotions opposées, la publication qu'on peut considérer comme l'épilogue de l'aventure madrigalesque, les « madrigaux guerriers et amoureux » de

Monteverdi publiés en 1638, semble revendiquer une dernière fois ce rôle moteur de l'expression des affects dans la transformation du langage. Si les œuvres contenues dans ce *Huitième livre de madrigaux* portent encore le nom de madrigal, leur style « représentatif » relève en large partie du discours de la déclamation dramatique de l'opéra, qui les rapproche plus, par exemple, du genre postérieur de la cantate (comme le fameux *Combat de Tancrède et Clorinde* inclus dans ce volume) que des madrigaux d'un Marenzio. Après les premiers succès de l'opéra et l'apparition de la basse continue dans le *Cinquième livre de madrigaux* (1605), le *Huitième livre* marque même une étape importante de l'abandon du modèle du contrepoint vocal, développée dans la fameuse préface de l'auteur, qui défend son « stile concitato », cette représentation inouïe de la colère et de la fureur par des effets intrinsèquement instrumentaux (trémolos de cordes), qui témoignent d'une nouvelle attention au timbre dans le domaine de la composition. Mais ce volume si riche de perspectives offre bien un épilogue à l'histoire du contrepoint madrigalesque, en forme d'aboutissement absolu : l'immense fresque à six voix sur le sonnet de Pétrarque *Hor che'l ciel e la terra*, qui, malgré son indispensable basse continue et ses deux violons, n'en est pas moins, d'abord et avant tout, un madrigal pétrarquiste, et une apothéose de l'art de la métaphore musicale.

Or che 'l ciel et la terra e'l vento tace et le fere e gli augelli il sonno affrena, Notte il carro stellato in giro mena et nel suo letto il mar senz'onda giace,	Maintenant que le ciel, la terre et le vent se taisent, / Et que les animaux et les oiseaux sont enfermés dans le sommeil / Dans le chariot étoilé de la nuit s'avance et tourne / Et dans son lit, l'océan repose sans vague;
vegghio, penso, ardo, piango ; e chi mi sface sempre m'è innanzi per mia dolce pena : guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena, et sol di lei pensando ò qualche pace.	Je regarde, je pense, je souffre et je pleure; et celle qui est / La cause de ma douleur est toujours devant moi: / Mon coeur est en tumulte, plein de peine et de colère, / Et seule sa pensée m'apporte un peu de paix.
Cosí sol d'una chiara fonte viva move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco ; una man sola mi risana e punge ;	Ainsi d'une seule source pure et vive / Jaillissent la douceur et l'amertume dont je me nourris; / Une même main me soigne et me transperce;
e perché 'l mio martir non giunga a riva, mille volte il dí moro et mille nasco, tanto da la salute mia son lunge.	Et, comme ma souffrance n'a pas de fin, / Mille fois par jour je meurs, et mille fois je renais; / Tant je suis loin de mon bonheur.

Chaque mot, chaque épisode est ici susceptible d'un développement de plusieurs dizaines de mesure. Le silence de la nuit immobile, dans le premier quatrain, déclamé en longues notes tenues dans le grave, forme un prélude saisissant à la soudaine apparition du locuteur au début du second quatrain (Veglio, penso, ardo, piango), qui conduit au vers le plus développé de cette première partie : « La guerre est mon état », qui use du fameux style *concitato* et explique la place de l'œuvre parmi les madrigaux guerriers du volume. La seconde partie

s'ouvre avec une ligne descendante de ténor d'une merveilleuse fluidité, pour évoquer la « claire fontaine » de l'amour, aussitôt retournée en un chromatisme ascendant, pour rappeler la « douceur » et l'« amertume » qui jaillissent indissociablement de cette source. La section centrale de la seconde partie développe la comparaison de l'amour à « mille morts et mille naissances » en une véritable fugue (avec son contre-sujet, sur le mot « moro »), répétant inlassablement ce vers comme pour remonter à la source du « blanc et doux cygne » d'Arcadelt, dans lequel le poète était prêt à mourir « mille fois par jour ». Mais c'est avec le dernier vers que Monteverdi semble livrer un bouleversant « adieu au madrigal », en imaginant une des plus belles métaphores de toute l'histoire du genre. Pour dépeindre l'éloignement (« tanto dalla salute mia son lunge », « tant je suis loin de mon salut »), Monteverdi dessine une immense vocalise, d'une tension inouïe, sur les mots « son lunge » (je suis loin) : le saut initial de dixième ascendante (mi2-sol3) de cette vocalise d'abord présentée au ténor (dans sa version en ligne descendante ensuite) est la première image de cette « distance » infranchissable évoquée par le poète, démultipliée ensuite, alors que toutes les voix rejoignent le ténor, par le mouvement contraire des voix extrêmes, qui, après le saut initial, repartent de l'unision (Do 3) pour s'éloigner irrémédiablement l'une de l'autre, la basse descendant conjointement près de deux octaves, jusqu'au Ré 1, et le soprano montant de même jusqu'au La 4. L'immense tension nostalgique qui se dégage de cette page de toute beauté, et sa résolution finale par la cadence, a tout d'une ultime apothéose et (au contraire de ce qu'affirme le texte) de l'aboutissement d'un genre arrivé à son terme.

Conclusion : le mythe de « la musique, servante du texte »

À grands renforts de slogans passés à la postérités, l'art des madrigalistes et de leurs héritiers directs a souvent été présenté comme un modèle d'osmose entre la musique et le texte, dans lequel la musique ne pouvait être que « servante du texte ». Une telle présentation des choses est des plus discutables : est-ce servir au mieux un poème que de le tronquer ou le modifier, que de le déclamer sur des rythmes sans cesse changeants, en répétant ou non telle ou telle phrase, tel ou tel mot, selon son bon caprice ? Privilégier la syntaxe et le sens d'un poème sur sa forme et sa versification est-il, en soi, un choix esthétique plus justifié, plus admirable ou plus intéressant qu'un autre ? La réponse à ces questions est sans équivoque : non. Des esprits aussi éminents que Le Tasse ne se privèrent pas de le dire au XVIe siècle, en déplorant que des madrigalistes concentrent leur art sur quelques mots d'un texte au dépend de sa structure d'ensemble. Et la monodie accompagnée ou, plus exactement, le « recitar cantando », la déclamation chantée, s'édifia en partie contre cet état de fait, se présentant à son tour comme une osmose idéale entre texte et musique.

À certains égards, on peut même lire l'histoire du madrigal comme la mise en œuvre d'un projet exactement inverse à celui annoncé : dans ce genre, un aspect

du texte (les affects qu'il décrit) sert de source d'inspiration au développement d'idées fondamentalement *musicales*. Plus largement, on pourrait même se demander si l'expression des affects ne fut pas, en fait, un prétexte brandi par les musiciens pour faire admettre des innovations exclusivement *musicales*, une justification apportée à la transgression de règles traditionnelles dont ils souhaitaient s'affranchir. Ces remarques et questions ne diminuent ni la beauté, ni la portée du projet madrigalesque, mais soulignent qu'en matière de relation entre texte et musique, les idées simplistes et les slogans n'ont guère d'intérêt, et ne rendent jamais compte de toute la complexité de la question. À travers l'histoire, les poètes n'ont d'ailleurs été que suffisamment souvent en désaccord avec les musiciens sur la manière dont la musique pouvait « servir » leurs vers, pour qu'il paraisse illusoire de prétendre définir un idéal en la matière.

Au cœur du XVIe siècle musical se trouve une invention esthétique à la fois fascinante et rudimentaire : les figuralismes. Là aussi, on peut poser une question simple : quel plaisir produirait exactement un art qui ne chercherait qu'à devenir la reproduction d'un autre ? Ce plaisir existe bel et bien : c'est le plaisir de la traduction. Encore faut-il que cette traduction n'ait rien d'automatique et de convenu. L'auditeur de madrigal ne saurait se contenter d'un catalogue de figures attendues, mais se délectera de l'ingéniosité par laquelle un musicien parvient à le surprendre, à dépasser son attente en imaginant pour une image poétique une figure musicale à la fois originale et compréhensible — même, et peut-être surtout si cette compréhension n'est pas complètement consciente, si la traduction s'impose comme une évidence sans que l'auditeur soit en mesure de définir ce qui fait sa justesse. Ce constat vaut en réalité pour tous les aspects du texte : le réalisme inattendu avec lequel Ninot le Petit traduit en musique l'essoufflement d'un personnage, l'élégance mélodique et formelle par laquelle Sermisy magnifie un poème de Marot, l'expressionisme de la douleur du Christ selon Gesualdo, tous ces instants mémorables témoignent avant tout d'une qualité d'inspiration hors du commun. De fait, la manière dont un compositeur retranscrit un texte prend toute sa valeur dès lors qu'elle ne se limite pas à un premier ou à un seul type de lecture.