

## De la Frottola au Madrigal

Le madrigal apparaît au XIV<sup>ème</sup> siècle en Italie, durant la période de l'Ars Nova ; son origine exacte est aussi controversée que son étymologie, qui semble toutefois provenir de l'érosion du terme *cantus materialis*<sup>1</sup>, au sens largement péjoratif, puisqu'il s'oppose au *cantus spiritualis*, qui était seul propre à accompagner la liturgie. Malgré sa technique d'écriture polyphonique complexe, qui est issue des milieux ecclésiastiques, et le raffinement des poésies choisies, ce genre courtois est marqué par le sens amoindrissant de *materialis*, faisant allusion à ses origines monodiques et populaires. Il s'éteint au XV<sup>ème</sup> siècle, laissant fleurir l'art franco-flamand dans le domaine liturgique, et cède la place à la musique populaire italienne du Quattrocento qui est essentiellement fondée sur l'improvisation et dont il reste peu de traces.

Le terme madrigal apparaît, pour la première fois en 1510 ; dans une lettre de César de Gonzague à Isabelle d'Este. Mais cette forme madrigalesque, est en tout point différente de celle de l'Ars Nova. Les premiers madrigaux ne marquent pas une apparition brutale du genre, on assiste à une transformation subtile de la frottola<sup>2</sup>, qui désigne d'une manière générale, les "canzoni" profanes de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et dont la poésie fut qualifiée à cause de son faible intérêt littéraire, de *poesia per la musica*. C'est donc à travers une évolution du texte poétique que le madrigal va définir, en premier lieu, son esthétique. Par ailleurs, le madrigal est un genre de cour, son évolution tant poétique, que musicale est assujettie au développement du goût courtois.

---

<sup>1</sup> Pirrotta (Nino) *Sull'etimologia de'madrigali*. Poesia. Milano, Quadernoix 1948 p 60-81 - Etudes sur les origines et l'étymologie du madrigal

<sup>2</sup> Pirrotta (Nino) *Sull'etimologia de'madrigali*. Poesia. Milano, Quadernoix 1948 p 60-81 - Etudes sur les origines et l'étymologie du madrigal

Mais bien que la Frottola fût l'œuvre de musiciens de musique profane, la composition de madrigaux, dont le cadre est aristocratique et profane est l'œuvre de musiciens jusqu'alors versés dans la composition d'œuvres religieuses, ce qui ne manque pas d'étonner. Pourquoi ces derniers ont-ils consacré tant de virtuosité d'écriture à un genre profane qui constituait jusque là, plus un passe-temps, qu'une réelle forme d'art ? Doit-on en trouver les causes dans la nature même d'un public pour lequel ils composaient ou dans une nouvelle conception de la musique ?

Il apparaît clairement que les madrigalistes semblent s'émanciper du religieux ; ces changements d'attitudes marquent une évolution du statut de l'art et de l'artiste hérité du Moyen-Âge. Celui-ci s'inscrivait naturellement dans une fonction didactique, établie par la scolastique, subordonnée à l'Eglise, cantonnée dans le rôle de dispenser la parole du Christ et d'illustrer le dogme au sein de populations illettrées et hétéroclites culturellement, par l'intermédiaire d'un enseignement quasi visuel dont la substance reposait essentiellement sur la bonne utilisation et la théâtralisation des symboles. Ainsi, les œuvres, comme les vitraux, les chapiteaux sculptés, les enluminures, les fresques, constituaient une exégèse imagée de la Bible. La Maison-Dieu ouvrait aux fidèles le grand livre illustré de la vie du Christ par la représentation des mystères<sup>3</sup> et des passions sur son parvis. En architecture, la poussée monumentale des cathédrales, atteignant son apogée avec le gothique flamboyant, affirmait la toute puissance de Dieu, face à l'immanence de l'homme dans une dissemblance riche d'enseignements et hautement emblématique. Quant à la musique, elle tenait une place importante dans la vie du chrétien dans la mesure où elle amplifiait le sens des paroles sacrées<sup>4</sup>. Pour mieux comprendre et mesurer la distance qui sépare la conception médiévale de l'art, du nouveau style qui émerge à la

---

<sup>3</sup> En ancien français *mistère*, dont la structure et la mise en scène semble autoriser l'hypothèse que ce mot se rattache davantage à *ministerium* plutôt qu'à *mysterium*.

<sup>4</sup> Corbin (Solange) *La musique dans le monde chrétien " l'esthétique du plain-chant "* dans : *Histoire de la musique* Encyclopédie de la Pléiade. Op. cité.

Renaissance et afin d'en cerner les caractéristiques propres, prenons les exemples du *Couronnement de la Vierge*, peint à tempera sur bois, qui fut une commande de l'Église au Maître de la Miséricorde vers 1380, et *Les noces de Cana* de Véronèse commandée par le chapitre du couvent de Santa Maria Maggiore, en 1563.

Dans le premier, le Christ et la Vierge sont au centre, démesurément grands comparés aux saints qui les entourent, dans une superposition symbolique, hors de tout agencement spatial, sur un fond doré qui sacralise la scène et en renforce l'intemporalité, afin que l'œil du croyant soit constamment rappelé à la grandeur et à la magnificence de la Nature Divine ; nous retrouvons les traits de la didactique médiévale, reposant sur la narration d'allégories et de paraboles. On peut noter que la fonction esthétique n'est pas le principal souci, la peinture est tout entière assujettie au Message divin, suivant une tradition surveillée et normative, dont les auteurs étaient plus considérés comme des artisans, que des artistes à part entière, leur anonymat renforçant le caractère premier du Verbe et la volition à l'universalité.

Dans le second exemple, l'enseignement théologique est tout aussi présent, cependant les procédés mis en œuvre sont radicalement différents. Le Christ n'est plus représenté comme une entité mystérieuse qui dépasserait par la taille les autres personnages du tableau ; il a ici les mêmes proportions et participe à la même activité que les autres hommes. Il pourrait presque se confondre avec les autres personnages attablés (qui sont d'ailleurs de grands rois et seigneurs de l'époque<sup>5</sup>) pour participer aux fastes d'un banquet légendaire, à l'image des festivités grandioses vénitiennes, si la perspective ne l'avait pas placé au centre et à l'intersection des lignes de fuite.

---

<sup>5</sup> On a prétendu que les convives sont les portraits de nobles dames et de seigneurs de l'époque, et cru reconnaître François I<sup>er</sup> à côté de Marie Tudor, et la marquise de Pescara entre Charles-Quint et le sultan Soliman. On remarque également au premier plan, un groupe de musicien dans lequel on peut reconnaître Véronèse, Titien, Bassano, Tintoret, ce qui illustre l'importance de la place nouvelle que l'artiste acquiert à la Renaissance.

Dès lors, le message liturgique tend vers une représentation plus réaliste et élabore une théâtralisation où le public (et en particulier le public aristocratique) peut s'identifier aux personnages côtoyant le Christ. Il implique le spectateur dans un nouveau rapport à l'œuvre d'art dans lequel s'inscrit le sentiment comme vecteur du sens des Écritures. L'art témoigne donc d'une reconnaissance obligée envers l'Église, mais il tend à s'ouvrir aux contingences du monde et parvient à s'émanciper progressivement des sphères du sacré

De manière concomitante, et de concert avec l'apparition des *Camerata*, les musiciens s'émancipent de l'Église, sans renoncer à l'idée de Dieu, ni même à la religion, rejoignant de cette façon, la grande révolution sociale, économique, politique, artistique et morale issue du mouvement humaniste de la Renaissance<sup>6</sup>. Les idées et les valeurs prônées par les penseurs grecs réapparaissent comme les prolégomènes d'une pensée nouvelle, les intellectuels de la Renaissance, se pensant eux-mêmes, comme ils pensent l'homme et le monde, en terme de rupture et non de continuité. De cette altérité naît l'idée de la primauté de l'individu sur l'universel, entraînant la découverte des sentiments humains.

---

<sup>6</sup> Voir *la Civilisation de la Renaissance* de Jean Delumeau coll. les grandes civilisations 1984. p.539

## Les Eléments constitutifs du madrigal

Les académies naissantes, au sein des cours italiennes, encouragent les mutations de la poésie lyrique ; le cardinal Pietro Bembo, prône un retour au pétrarquisme, qui cultive une douceur de style et peint une nature empreinte de néoplatonisme, où la beauté terrestre renvoie à la beauté divine. De même qu'en peinture, une sorte de naturalisme, de découverte du monde extérieur, suscite une poésie nouvelle<sup>7</sup>. Certes, il ne s'agit plus de pièces de vers hendécasyllabes, de constructions rigides appartenant à l'Ars Nova, car la poésie s'affranchit de toutes lois de versification ; il faudra toutefois attendre la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, pour qu'elle retrouve sa totale liberté, car ce verbe bembesque<sup>8</sup> aura, nous le verrons par la suite, un caractère trop univoque et stéréotypé, et cela, en dépit d'un traitement extrêmement raffiné.

Parallèlement, la composition musicale madrigalesque, dont la structure s'adapte à la forme du poème, libre elle aussi, est continue dans son discours, sans refrain, ni répétition strophique, et cherche minutieusement de nouveaux procédés stylistiques, pour restituer, la juste expression des sentiments nourris par le texte. Son écriture vocale polyphonique est à capella, ou bien, accompagnée d'un ou plusieurs instruments. Elle s'enrichit par la trame contrapuntique, qui, s'inspirant du motet, accorde à toutes

---

<sup>7</sup> Concernant cette nouvelle ouverture et pensée de la nature, notons l'ouvrage de Charles Van der Borren dans ses "*Notes sur l'origine du sentiment de la nature en musique*" aux éditions Vermeylen 1932 p452-457 ; ou bien encore celui de Carøpetyan "*The concept of "imitazione della natura" in the 16 th century*" dans *Journal of Renaissance and baroc music*, Cambridge Mass 1946 p.47-67.

<sup>8</sup> Pietro Bembo par son verbe qu'il caractérise dans ses *Prose della volgar lingua*, préconise un retour vers la langue pétrarquiste, afin de contribuer à forger une langue pure dont les règles seraient établies au profit de l'art.

les voix, la même importance, ceci pour rompre avec le caractère parfois monodique de la *frottola*<sup>9</sup>.

Cette technique compositionnelle, dont les premiers maîtres sont franco-flamands, et qui fleurit en Italie, constitue une exception unique en son genre, l'art profane italien s'étant toujours préservé des influences nordiques, dont la science était vouée à servir le culte. Il est intéressant de constater que parmi les premiers madrigalistes, le compositeur franco-flamand Phillippe Verdelot et son homologue italien Costanzo Festa, qui ont inauguré le genre avec maîtrise, semblent converger vers une même idée du style madrigalesque.

Les compositeurs vont donc mettre au service de la musique profane, toute leur science et leur métier, dans le but nouveau de traduire l'émotion et la beauté des sentiments humains. Cette musique profane, n'a pas pour ambition d'être un art populaire, mais de plaire à des connaisseurs exigeants, ceux des académies, constituant des cercles restreints d'initiés, dont la ferme volonté est de se séparer du "vulgus". C'est donc dans un certain esprit d'élitisme que les auteurs déploient l'étendue de leur maîtrise artistique, exposant très minutieusement leur virtuosité.

L'exécution vocale délicate et intimiste (effectif vocal réduit, un chanteur par voix), n'est pas sans évoquer un trait caractéristique<sup>10</sup> de la musique de chambre. Les chanteurs ont une grande liberté d'interprétation dans les *passaggi* et les divers ornements, l'objectif étant avant tout de traduire une expression. L'archétype du madrigal pourrait s'illustrer par cette composition éditée en

---

<sup>9</sup> Cesari (Gætano) *Die Entstehung des madrigals im 16. Jahrhundert* Crémone 1908. Traduit en italien dans *la Rivista Musicale italiana* (XIX) *Le Origini del madrigale cinquecento*. Torino Fratelli Bocca Editori 1912- Etudes concernant la genèse du madrigal à travers les formes populaires *canzone, frottola, strambotto*

<sup>10</sup> Voir l'étude d'Einstein (Alfred) *The Italian Madrigal*, University of Princeton 1949 (vol.2)

1584: *In Longo vern'havea*<sup>11</sup> de Marco Antonio Ingegneri, qui fut l'élève de Cyprien de Rore et le maître de Monteverdi

Ce madrigal représente l'esthétique la plus "classique" de cette forme, dont les principales caractéristiques sont la gravité du ton, la rigueur du contrepoint, la régularité de l'écriture modale, la mesure en toute chose surtout quant à la traduction des sentiments, dès lors que des humeurs trop violentes viennent troubler l'équilibre et l'homogénéité de la composition. Ce genre courtois, avait la faveur des cours mais aussi des éditeurs, car il fut largement diffusé et plébiscité, sous forme de recueils aux titres séduisants comme « *l'Amour chasseur* » ou « *Doux baisers* »<sup>12</sup>, qui vont progressivement évoluer vers une expression de plus en plus sensuelle et suggestive, en réponse à certaines attentes. L'édition fut d'une importance primordiale, contribuant grandement à la diffusion du genre et lui assurant une extraordinaire fortune non seulement en Italie, mais également dans toute l'Europe. Et l'on ne doit pas s'étonner de constater l'extinction du genre, au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, lorsque les éditeurs connurent de manière concomitante une crise sans précédent.

<sup>11</sup> Poème anonyme.

<sup>12</sup> Haar (J.) *Italian Poetry and Music in the Renaissance* University of California Press. J. Haar démontre l'importance de la place des éditeurs dans le développement du madrigal. p125 ch. : The Rise of the Baroque Aesthetic.



## Les premiers madrigalistes et les différents courants

Différents courants se profilent à l'intérieur même du madrigal ; chaque compositeur développe et enrichit cette forme suivant sa propre personnalité : Jacques Arcadelt qui avec Costanzo Festa et Philippe Verdelot, est considéré comme un précurseur du genre, parfaitement maître de la forme à quatre voix, cultivera un style proche de la chanson française, où il semble puiser tout le charme et la douceur de son style. Citons encore, parmi ces premiers madrigalistes, Giovanni Animuccia qui orienta la déclamation du texte vers une grande expressivité, renforcée par une harmonie limpide, et Francesco Corteccia, qui consacra une grande partie de son œuvre aux madrigaux de circonstances.

Adrian Willaert, (1485-1562) maître de chapelle de la cathédrale St-Marc de Venise, est une des grandes figures de la tradition franco-flamande du madrigal italien ; il se consacra entièrement à la perfection de son écriture contrapuntique. Il ne s'intéressa que de manière anecdotique et sporadique, aux savantes recherches harmoniques (qui donnèrent lieu au développement du chromatisme<sup>13</sup>) de ses élèves, Nicolas Vicentino et Cyprien de Rore. Ce dernier, qui instaura le style aristocratique, alliant les exigences ponctuelles du goût courtois, la volonté d'imposer sa propre personnalité et son sens marqué pour l'éclectisme (il fut l'un des premiers madrigalistes à sélectionner avec le plus grand soin ses textes poétiques), fixa les normes de l'écriture à cinq voix, où tout

---

<sup>13</sup> Gevaert (A) *Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, C. Anoot Breckman, 1875, 1881. 2 volumes. Le genre chromatisme et enharmonique s'opposent, dans les différents débats du XIV<sup>ème</sup> siècle, au genre diatonique. Ces styles sont issus de la division, en intervalles de tons, ou d'intervalles de demi-tons, ou bien encore de micro-intervalles, du tétra corde (qui correspond à l'intervalle de quarte juste).

excès est banni, imposant un ton noble et nuancé d'audacieux coloris harmoniques ; cependant il ne participera pas à la mise en place du traité de son confrère Vicentino, pour la défense du chromatisme.

Un autre élève de Willaert, Andrea Gabrieli est aussi éclectique dans ses choix que Cyprien de Rore ; il compose autant de *villanelles* que de madrigaux. L'atmosphère gaie et exubérante de Venise, le dirige vers un style qui cultive, le rire et la dérision (choix de textes en dialecte), et cela avec autant d'aplomb que s'il s'agissait du plus sérieux des sentiments. Il a toujours composé en respectant la tradition franco-flamande comme le suggère la gravité du ton, la rigueur du contrepoint, la régularité et la fluidité de l'écriture modale. Il se considéra lui-même comme l'ardent défenseur du madrigal dit « classique », refusant les contrastes et les changements brutaux d'atmosphère, alors même qu'il était contemporain de Marenzio et de Gesualdo.

Au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, alors que le madrigal connaît un essor extraordinaire, un grand débat d'idées est lancé concernant le chromatisme. Nicolas Vicentino, prêtre de Vincence et aumônier du Cardinal Ippolito II d'Este, prône la *moderna prattica* dans son traité : " *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*"<sup>14</sup> édité en 1555. Vicentino s'interroge avec une étonnante modernité sur les rapports texte-musique, cherchant un moyen d'unifier le poème à la musique, sans privilégier l'un par rapport à l'autre. Et comme la poésie est l'élément premier, la musique se doit d'amplifier et d'exprimer les sentiments, les affects qui se dégagent des mots<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Vicentino (Nicolas) *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome 1555.

<sup>15</sup> Afin d'exprimer le poème, le musicien usait d'images évocatrices qui parfois étaient assez rudimentaires, comme le montre Morley Thomas dans *A plaine and easie Introduction to practical Musicke*, édité en 1952 chez R.A. Harman p.291 ; il cite un propos de l'époque : « *En outre, il faut prendre garde lorsque votre propos signifie haut, ciel... à faire monter la mélodie et au contraire lorsque la poésie parle de bassesse, de profondeur, des enfers..., à faire descendre la mélodie, car de même qu'il paraîtrait tout à fait absurde de parler du ciel en montrant la terre, il serait parfaitement incongru qu'un musicien sur les mots « il monta au ciel » fit descendre la mélodie ou qu'au contraire sur le mot « descendre » la fit monter* ». Cette imagerie musicale fut établie dès le Moyen-Âge.

Il expose sa démarche compositionnelle, qui met en parallèle la théorie grecque du tétracorde et le chromatisme contemporain. Cette théorie du chromatisme a été découverte grâce à des textes écrits par Platon ainsi que par Aristoxène, qui démontrent la relation entre les modes de division du tétracorde et les fameux "effets" produits sur les auditeurs. Ces modes de division sont également appelés *generi* (ceux-ci sont des modes de divisions d'un intervalle qui dans la théorie musicale actuelle correspond à la quarte) et sont au nombre de trois. L'une d'elle est la division « diatonique » couramment utilisée au XVI<sup>ème</sup> siècle :



Une autre est celle du « chromatisme » :



Vincentino, n'était pas un grand érudit, mais il fut le premier à réactualiser les interprétations de Boèce qui dès le Moyen-Âge s'était intéressé à la musique ancienne, établissant des divisions simplistes du tétracorde de l'ordre de 1 + 1 + 3 demi-tons successifs. Il semblerait selon J. Chailley<sup>16</sup> que la division la plus proche du modèle grec s'apparenterait plus à ceci.




---

<sup>16</sup> Chailley (Jacques) dans son article : *Esprit et technique du chromatisme de la Renaissance* issu de *Musique et poésie au XVI<sup>ème</sup> siècle*. Colloque international, Paris CNRS 1953-54, propose une analyse complète de la conception du chromatisme et de l'évolution de découpages des demi-tons