

LA PRÉFIGURATION DU SPECTACLE D'OPÉRA

DIANA TODEA¹

SUMMARY. Departing from the idea that the opera is the most accomplished form of performance, this study proposes a review of its first manifestations. The purpose is that of clarifying the controversial evolution of the genre and the theatrical-musical forms that preceded it. In the beginning the opera was supposed to be a complete performance where the musical, literary, and spectacular elements would combine perfectly. Taking into consideration these basic characteristics, we intend to analyse and structure the main genres that led to the emergence of the opera. At the same time we underline the profile and the role held by music starting with the Ancient Tragedy to the latest form that foreshadows the opera performance – the dramatic madrigal.

Keywords: opera, musical theatre, Greek tragedy, religious drama, liturgical drama, vernacular drama, *sacre rappresentazioni*, mystery, miracle, interlude, dramatic madrigal.

Depuis les premières formes de manifestation jusqu'à sa cristallisation en tant que genre musical réputé, le théâtre lyrique s'est trouvé dans un processus continu de restructuration où les efforts des artistes créateurs ont convergé vers sa constitution en tant que spectacle total.

Matérialisé dans la résurrection de la culture de l'Antiquité classique, l'idéal artistique du XVI^e siècle – où se manifestent les premiers tâtonnements créatifs de type lyrico-théâtrales – a des conséquences sur le domaine musical également, domaine où on essaye de trouver des nouveaux moyens d'expression « où la musique, le vers, la danse, le théâtre fusionnent, où la gloire des anciennes tragédies renaissent par le biais de l'expérience des drames liturgiques et du théâtre populaire médiéval. » (n.t.)²

¹ Assistant at the Faculty of Psychology and Educational Sciences at the Babeş-Bolyai University, E-mail: dianatodea@yahoo.com.

² „În care să se împletească muzica, versul, dansul, teatrul, în care prin experiența dramelor liturgice și a teatrului popular medieval, să se reînvie gloria vechilor tragedii”, in Carmen Chelaru, *Cui i-e frică de istoria muzicii?* (Who's afraid of music history?), t. I, Editura Artes, Iassy, 2007, p. 13.

1. Le modèle de la tragédie grecque

L'inclusion de l'élément mélodique dans les spectacles dramatiques a constitué une pratique utilisée dès l'Antiquité. En Grèce le spectacle représentait la forme d'expression concrète de la tragédie qui se remarquait par la complexité de la manière de configurer l'aspect scénique : l'architecture théâtrale avec ses composantes spécifiques - *orchestra*, *skéné*, *proskénion*, *koilon* ; la scénographie rassemblant les décors, les machines scéniques tels *ekkykléma*³, *theologeion*⁴, *méchané*⁵ et les éléments décoratifs - les masques symboliques, les cothurnes et les costumes somptueux ; le jeu de scène marqué par la solennité des mouvements des protagonistes (acteurs et chœur) et par la profondeur de l'intonation et de la récitation mélodiquement parés.

La musique était moins mélodie que rythme. En général, le rythme musical était indiqué par le rythme poétique inhérent au texte qui découlait de la succession des longues (–) et des brèves (u). La composition de la tragédie en vers utilisait des pieds métriques formés de deux syllabes tels l'iambe et la trochée ou des pieds métriques de trois syllabes tels l'anapeste :

Iambe : u – = 1/2 u – = 1/1½ u –

Trochée : – – u = 2/1 – – u = 1½ 1 – – u

Anapeste : u u –

En effet, dans leur emploi en tant que formes caractéristiques on pouvait prévoir les futurs moyens d'expression du théâtre musical :

- la récitation et la déclamation conformément au discours métrique → *recitativo secco*

Diamètre anapestique : u u – / u u – //

Trimètre iambique : u – / u – / u – //

Tétramètre trochaïque : – – u / – – u / – – u / – – u //

- la récitation accompagnée d'instruments → *recitativo accompagnato*

- le chant lyrique → *aria*

Le *parodos* et les *stasima* représentaient les parties mélodiques, exclusivement chantées, intégrées dans la structure de la tragédie. Étant des chants choraux, le premier indiquait le début du spectacle par l'entrée du chœur dans l'*orchestra* et les secondaires étaient intercalés entre les épisodes afin de marquer les différentes divisions de l'action et afin de créer une atmosphère de détente. Dans ce sens un fragment choral d'*Oreste* d'Euripide

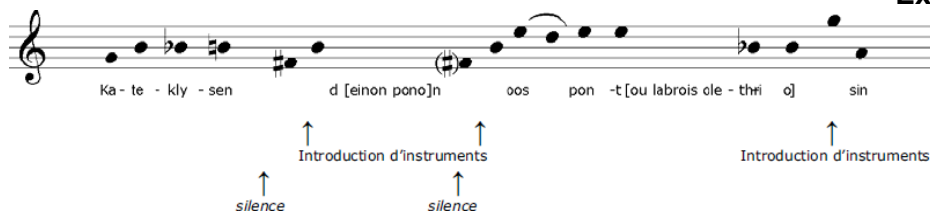
³ Plate-forme roulante à l'aide de laquelle on pouvait déplacer les personnages sur la scène.

⁴ Balcon entouré de nuages nommé aussi « estrade d'où les dieux parlent », utilisé pour figurer des divinités, des fantômes des morts, des tonnerres, etc.

⁵ Machine à voler.

est édifiant (ex. 1). Malgré son aspect ambigu et incomplet, la partition met en évidence l'emploi d'une notation exclusivement vocale et d'une musique dramatique spécifique.

Ex. 1



Euripide, *Oreste*, fragment du premier stasimon⁶

De la fusion de ce type de mélodie simple, monodique, et de l'élément dramatique naît un genre de représentation dans lequel les musiciens et les intellectuels réunis dans le salon de Giovanni Bardi à la fin du XVI^e siècle⁷, reconnaissent le modèle d'un théâtre musical idéal.

Le désir de reconstituer le spectacle antique et de réinventer la musique de la tragédie grecque entraîne l'impératif du renouveau des conceptions esthétiques, musicales et componistiques de cette période-là dans le sens de leur adéquation avec l'action dramatique.

Ainsi, en partant des formules théoriques de Platon qui soutenaient la primauté du mot sur les deux autres éléments d'où on considérait que la musique découlait – mélodie et rythme –, les membres de la Camerata s'opposent aux pratiques polyphoniques de l'époque qui « par le croisement exagéré de la densité des voix est arrivé à annuler le support littéraire de la musique vocale et se prononcent pour la valorisation de la *monodie* – accompagnée harmoniquement avec discrétion –, strictement subordonnée au texte poétique.⁸

Le soutien de la primauté d'une seule mélodie, échafaudé par la volonté de réaliser une fusion parfaite entre la musique et la parole, va permettre l'apparition de l'**opéra** en tant que genre d'art syncrétique, point de rencontre pour toutes les formes théâtrales et musicales qui le précèdent : les drames liturgiques, les miracles, les *sacre rappresentazioni*, les passions et les mystères, les pastourelles dialoguées, les chansons de carnaval, les intermèdes, les *trionfi*, les histoires pastorales, les allégories, les madrigaux dramatiques, etc.

⁶ Exemple repris de Ferrier, Claude, *Histoire de la musique occidentale de la Grèce antique au Baroque (History of Western music from ancient Greece to the Baroque)*, f.p, f.e, f.a, p. 13.

⁷ La réunion, ultérieurement connue sous la dénomination de Camerata fiorentina (1573-1587), incluait un groupe d'intellectuels qui s'intéressaient aux problèmes de l'art. Parmi ses membres nous mentionnons Vincenzo Galilei (1520-1591), Ottavio Rinuccini (1562-1621), Jacopo Corsi (1560-1604), Emilio de' Cavalieri (1550-1602), Pierre Strozzi, Jacopo Peri (1561-1633) et Giulio Caccini (approx. 1545-1618).

⁸ Firca, Gheorghe (dir.), *Dicționar de termeni muzicali (Dictionary of musical terms)*, Editura Enciclopedică, Bucarest, 2008, p. 91.

2. Le drame religieux médiéval

Si dans la tragédie grecque nous pouvons entrevoir des aspects communs avec ceux des formes mélodramatiques ultérieures, nous retrouvons les éléments définitoires du nouveau genre théâtral et musical notamment dans l'évolution des manifestations poétiques et musicales du Moyen Âge, époque où l'activité théâtrale devient le moyen principal d'édification des croyants par le détour des attractions spectaculaires. Ainsi dans cette période le drame religieux devient fondement des représentations, en réunissant un corpus immense en latin et dans les langues européennes vernaculaires : ce corpus comporte, en essence, deux types de drame religieux. Le premier, le drame liturgique, se remarque par le chant homophonique du texte en latin. Cependant dans le second, le drame vernaculaire, l'action principale est évoquée dans la langue vernaculaire avec l'accompagnement des chants et de la musique instrumentale.

Le drame liturgique. Dans une première étape de l'évolution du drame religieux, nous assistons à un processus de dramatisation de la liturgie, réalisé par l'interpolation de certains textes évangéliques sous la forme du dialogue chanté. Présentés le plus souvent de manière allégorique, ces textes évangéliques avaient le but de d'amplifier l'aspect festif du cérémonial religieux. Ces premières formes, ajoutées à la liturgie de Pâques ou de Noël, ont été les tropes dialogués⁹ dont le développement ultérieur marque la naissance de la source principale de diffusion du spectacle religieux médiéval : le drame liturgique.

Au début, la nouvelle modalité de représentation des idées religieuses suit de près le service liturgique dont la musique reçoit des fonctions dramatiques par l'interférence des passages littéraires chantés de manière antiphonique (ex. 2) et des moyens spécifiques de mise en scène tel le drame du cycle de la Résurrection, *Les lamentations des trois Maries* :

Le frère chargé de représenter un ange va s'asseoir à l'autel ; il va tenir dans sa main une branche de palmier... Les trois frères chargés de figurer trois femmes saintes seront habillés de dalmatiques blanches et auront la tête couverte tel les femmes. Ils auront des pots en albâtre ; ils viendront de la direction du lutrin et iront vers l'autel, en chantant un passage de l'évangile de Marc : " Qui nous roulera la pierre hors de la porte du tombeau ? " ¹⁰

⁹ Dans le chant liturgique du IX^e siècle au XIII^e siècle, les tropes représentaient des interpolations, des transformations du texte ou des amplifications mélodiques du chant grégorien préexistant, tel les séquences. Cf. Gheorghe Firca, *op.cit.*, p. 564.

¹⁰ Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului (World History of theater)*, t. II, Editura pentru Artă și Literatură, Bucarest, 1966, p. 33.

Ex. 2

Omnes tres: Quis te - vol - vet no - bis ab - hos - ti - o la - pi - dem quem te - ge - te san - ctum cet - ni - mus se - pul - chrum?

Angeli: Quem que - ti - tis o tre - mu - lae mu - li - e - tes in hoc tu - mu - lo ge - men - tes?

Antiphona. Omnes tres: Je - sum Na - za - re - num ctu - ci - fi - xum, o ce - li - co - le.

[*Les trois Maries* : Qui va déplacer, pour nous, la pierre bouchant cette entrée qui cache la sainte tombe à nos yeux ? *Les anges* : Femmes apeurées, qui cherchez – vous en pleurant à côté de cette tombe ? *Les trois Maries* : Jésus de Nazareth qui a été crucifié, créatures célestes.]

La lamentation *Heu, nobis internas mentes*¹¹

Dans ce type de représentation le profil spectaculaire est faiblement projeté. Il est presque absent. Pour la dissémination du message religieux on recourt à la suggestion et aux symboles. L'espace scénique théâtral et ses éléments constitutifs trouvent des substituts viables dans la forme architecturale de l'église. La scène comprend l'espace qui se dresse entre le lutrin et l'autel, elle étant délimitée ainsi des sièges des croyants qui forment la salle et le public. La tombe est représentée symboliquement (la zone de l'autel) et l'ambiance religieuse est suggérée par le biais des objets de culte (les pots d'albâtre). Les acteurs sont les officiants et les rôles féminins sont joués en travesti (les interprètes portent des dalmatiques blanches et la tête couverte).

Avec la montée du désir d'amplifier l'attractivité spectaculaire, en ce qui regarde l'emplacement de l'ample appareil scénique, des nouvelles exigences surgissent. Les textes perdent de leur substance évangélique, le latin religieux est rempalcé par le langage courant, des insertions de danses apparaissent, la musique diversifie son expressivité par l'introduction de l'accompagnement instrumental et des chansons populaires, les interprètes deviennent des acteurs dillétants et le spectacle change de location en dehors de l'église.

¹¹ Exemple repris de Sadie, Stanley, éd., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, USA, 2004.

Le maintien de la langue nationale et du jeu sur des scènes improvisées devant les établissements religieux ou dans les places publiques mène à la dilution du caractère liturgique des drames religieux qui, sous l'influence de l'esprit profane, évoluent vers des nouvelles formes de dramatisation.

Le drame vernaculaire¹². En Italie apparaît la *sacra rappresentazione* et en France le *mystère*, des dramatisations de l'histoire biblique et d'autres sujets d'inspiration chrétienne dont les innovations visuels et spectaculaires vont constituer une des ressources primaires du spectacle musical du XVII^e siècle.

Au XIII^e siècle les confréries religieuses italiennes développaient, par le détour des chants de louange dédiés à la Vierge, une composition dialoguée nommée *lauda*¹³, reprise du théâtre religieux du XV^e siècle sous la forme des manifestations dramatiques populaires : *sacre rappresentazioni*.

La structuration de ces productions se remarque par la modalité de fusion des passages récités avec les scènes de danse et les parties mélodiques variées : des louanges, des chansons de chasse, des psaumes, des chants pastoraux, des lamentations, des chansons instrumentales, etc. Pourtant le contenu poétique est souvent estompé par la somptuosité de la mise en scène dont le but est d'offrir une transposition aussi fidèle que possible de l'ambiance thématique. La scène « une plate-forme longue dénommée *talamo*, partagée en autant de sections que nécessaire pour le spectacle en cause » (n.t.)¹⁴, représente la terre encadrée par l'enfer et le paradis, tandis que pour la mise en scène on utilise des moyens scénotechniques inédits : des multiples changements de décor, des effets visuels et sonores, des inventions mécaniques (des leviers, des palans, des trapes, des machines à voler).

La mise en scène des *mystères* français est marquée par les mêmes tendances. Les dimensions vastes des parties littéraires, qui comportaient souvent des milliers de vers tout comme le manque d'une unité de l'action dû à l'alternance des passages religieux avec ceux inspirés par la réalité quotidienne, renferment le matériel littéraire dans une simple forme dialoguée, conséquence de l'adaptation aux nécessités de la représentation scénique.

¹² Dans ce cas la notion de vernaculaire est employée dans le but de différencier les drames religieux en langue populaire (langue vernaculaire) joués en dehors de l'église, où l'élément profane était de plus en plus présent, par rapport au drame liturgique représenté exclusivement à l'intérieur de l'église et en latin.

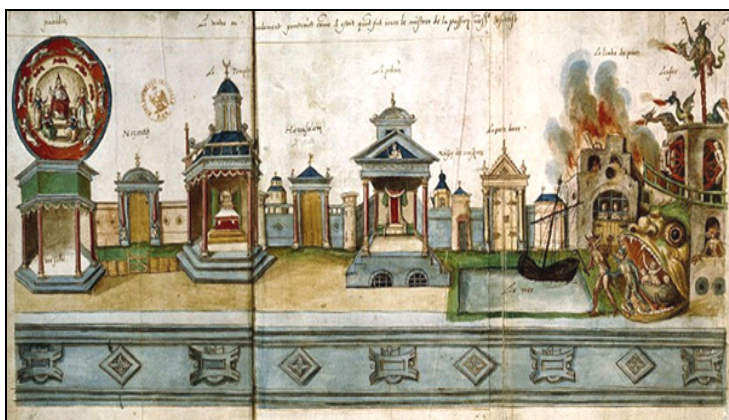
¹³ Chanson populaire italienne de facture polyphonique répandue particulièrement au XIII^e et XIV^e siècles par l'intermédiaire du mouvement franciscain qui recourait à des mélodies populaires accessibles, auxquelles il adaptait des textes nouveaux nécessaires au service religieux. La chanson comporte une ritournelle qui alterne avec une partie solistique. Le drame profane du XVII^e siècle et l'oratoire proviennent de la forme dialoguée de la *lauda*. Voir Gh. Firca, *op.cit.*, p. 300.

¹⁴ „o platformă lungă, denumită *talamo*, împărțită în atâtea secțiuni câte erau necesare pentru respectivul spectacol” in Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, t. II (*Universal theater history*), Editura Meridiane, Bucarest, 1971, p. 111.

L'aspect visuel prévaut. Les manifestations impliquent un ample processus de création où *le conducteur de secrets, le meneur du jeu* assume le rôle d'organisateur et de coordonnateur de la représentation entière, dès le projet initial jusqu'à la fin du spectacle.

La construction de la scène suit le même modèle que les représentations sacrées mais qui, par l'adoption d'un réalisme scénique, gagne de l'ampleur. L'illusion de la réalité est créée à travers des stratagèmes variées : des tunnels et des trapes secrètes pour assurer la disparition des personnages, des plates-formes avec des nuages par le biais desquels Dieu et les anges descendent sur terre, des monstres qui ouvrent leurs bouches afin d'engloutir les pécheurs dans l'enfer et où, par l'usage des différents instruments, les diables torturent les damnés tout en faisant un vacarme terrible. Dans la même perspective on renonce aux décors peints et on construit des compartiments, *mansions*¹⁵ (le palais d'Hérode, l'étable de Bethléem, le jardin Gethsémani, etc.), conformément aux cadres successifs de l'action (ex.3).

Ex. 3



La scène du mystère de Valenciennes, 1547¹⁶

En même temps l'incarnation des personnages se veut être le plus véridique que possible. Souvent ce fait génère un naturalisme extrême (la crucifixion de Jésus, la pendaison de Judas). Pendant quelques mois les acteurs, soumis à une discipline stricte, s'engagent à mémoriser le texte, la technique de récitation et la manière spécifique d'interprétation. Il s'agit d'un art scénique élémentaire où la déclamation est proche du chant et le jeu scénique est marqué par des gestes stéréotypés.

¹⁵ Terme français qui dérive du latin *mansio* qui signifie demeure, hébergement.

¹⁶ Source: <http://aithyia.wordpress.com/2010/09/23/medieval-drama-the-shepards-crook/>, Consulté le 23.05. 2011.

En dehors des moments de spectacularité qui divertissent le public, la mise en scène est dynamisée par l'inclusion de certaines actions laïques et de l'accompagnement musical. Des commentaires acides, des déviations comiques, des critiques à l'égard des autorités, des protestes contre les injustices de l'époque – ce sont seulement quelques-unes des formes de manifestation libre de l'esprit populaire.

La musique complète le tableau scénique en marquant les entrées et les sorties des protagonistes (par des trompettes), en masquant le changement des cadres scéniques (par des interludes musicaux), en symbolisant la vérité et la hiérarchie sacrée qui accompagnent les miracles divins, en constituant l'expression du bonheur et de la vie omniprésente dans le déroulement scénique du genre et pas seulement.

3. Le théâtre profane

Par l'art des troubadours, des trouvères et des minnesingers se concrétise, depuis le XII^e siècle, beaucoup de manifestations musicales laïques qui reflètent le désir de l'homme médiéval de faire connaître son univers spirituel.

La thématique privilégiée de cette période est consituée par les faits héroïques, élogiés dans des *chansons de geste*¹⁷, mais aussi les pérégrinations et les aventures des chevaliers croisés, sans qu'elle soit pour autant dépourvue de nuances lyriques. Les poètes-musiciens « chantaient l'amitié, la noblesse du sacrifice, le dévouement du serviteur, ils chantaient les beautés de la nature et l'amour pour la femme – châtelaine ou bergère –, ils chantaient les souffrances de la séparation et de l'éloignement d'avec la bien-aimée, la nostalgie éprouvée en captivité. » (n.t.)¹⁸

Ils chantaient l'amour. L'*aube* est le chant de l'aurore qui accompagne la rencontre nocturne des amoureux, veillée par un ami fidèle. Elle annonce le lever du jour et le moment de l'adieu. Dans la *reverdie* le sentiment de l'amour se confond avec la célébration du printemps tandis que dans la *pastourelle* un noble chevalier cherche à gagner l'amour d'une bergère.

De tous ces genres, les compositions pastorales poétiques et musicales prennent les devants. Par la création du ménestrel Adam de la Halle, elles atteignent le niveau de formes inédites de dramatisation théâtrale et musicale, formes retrouvées dans des morceaux tels *Le jeu de la Feuille* ou *Le jeu de*

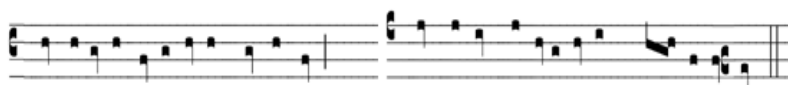
¹⁷ Poème épique ayant un contenu héroïque, chanté d'après une formule musicale courte reprise à chaque vers.

¹⁸ „cântau prietenia, noblețea sacrificiului, devotamentul slujitorului, cântau frumusețile naturii și iubirea pentru femeie - castelană sau păstorită -, cântau suferințele despărțirii sau depărțării de ea, dorul trăit în captivitate”, in Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale (A history of world music)*, t. I, Editura Fundației Culturale Române, Bucurest, 1995, p. 67.

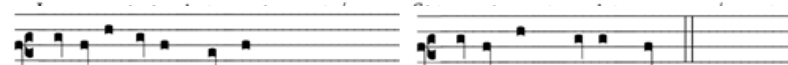
Robin et de Marion (approx. 1270). La dernière de ces pièces, une *pastourelle*, se distingue par une nouveauté particulière : la composition du sujet est donnée par le mélange des parties chantées, de celles déclamées et des passages musicaux dansants (ex. 4)¹⁹.

Ex. 4

Li chevalier



Marions



Hé robin se tu m'aimes/

Par amours maine m'ent

Li chevaliers : Bergiere dieux vous doins bon jour

Marions : Dieux vous garde sire!

Première scène. Fragment du dialogue chevalier-bergère²⁰

Au XIII^e siècle, la première création lyrique similaire à l'opéra comique de plus tard est constituée d'un prologue et dix scènes où sont insérées vingt-six parties musicales composées de phrases bien définies et conformes au texte littéraire, basées sur un rythme prégnant adapté aux mouvements de danse (la *tresse*), et achevées souvent par des cadences. Par ailleurs, la popularité ultérieure et le développement des sujets pastoraux (*dramma pastorale*, *favola pastorale*) vont influencer sur les préférences thématiques et compositives des premiers opéras : *Orphée* (Ange Politien), *La Dafne* (Jacopo Peri), *Euridice* (Jacopo Peri et Giulio Caccini), *Orphée* (Claudio Monteverdi).

Jouissant de la même importance lors du processus de cristallisation de la *drama per musica*, la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance mentionnent, à la cour d'Italie, l'existence de certains spectacles à caractère profane, spectacles occasionnés par des événements importants : des fêtes de noce et des baptêmes royaux, des visites officielles, des anniversaires politiques, des entrées triomphales, des fêtes religieuses et laïques, des carnivals, etc.

Avec des décors fastueux et sur des scènes improvisées, le Bien, la Vérité, le Triomphe, la Foi, l'Art, la Poésie, etc. pouvaient être visionnés pendant les spectacles allégoriques parsemés d'interventions musicales.

¹⁹ Source: http://www.load.cd/sheetmusic/sm-65921_jeu_de_robin_et_de_marion.html, Consulté le 25.06. 2010.

²⁰ *Le chevalier* : Je rentrais d'un tournoi quand j'ai trouvé cette belle marotte toute seule ; *Marion* : Hé, Robin ! Si tu m'aimes, viens chez moi maintenant ! *Le chevalier* : Chère bergère, que Dieu vous donne une bonne journée ! *Marion* : Que Dieu vous protège, sire !

Dans certains cas le public courtisan préférait les comédies accompagnées de divertissements musicaux-dramatiques- des *intermèdes*. Cette pratique d'intercaler des scènes mélodiques entre les actes des pièces de Plaute ou de Térence initiée à la cour de Ferrare (à la fin du XV^e siècle), va devenir un vecteur idéal pour l'étalage de l'extravagance courtoise. De là découle, en même temps, l'importance de plus en plus grande accordée à la musique dans le déroulement de cette production.

Parfois il s'agissait d'une simple *musique de scène* instrumentale, intitulée *intermedio non-aparente*, jouée derrière le rideau. Néanmoins assez souvent sa version visible, présentée sous la forme de pantomime, était prioritaire. L'*intermedio aparente* mettait en scène des contes allégoriques et mythologiques, des scènes de chasse et des histoires pastorales où la musique avait le rôle d'accompagner les mouvements rythmiques du jeu des interprètes musiciens, acteurs et danseurs.

La musique vocale était, elle aussi, interprétée en costumes et avec des gestes. C'était pareil dans la *moresca* où les nymphes, les bergers, les chasseurs ou les paysans complétaient leur danse avec la mimique et une chorégraphie agile.

Par exemple en 1499 à Ferrare on a créé quatre intermèdes pour *Eunuchus*, la pièce de Plaut. Le premier divertissement se déroulait dans les sons d'une *moresca* où douze hommes déguisés en paysans faisaient semblant de travailler la terre. Dans le deuxième divertissement quelques fous (*matti*) vêtus de peau d'ours dansaient sur une autre *moresca*. Dans le troisième, cinq nymphes en blanc, accompagnées par le chant doux des jeunes prisonniers, faisaient leur apparition. Cependant la dernière scène se clôturait avec douze jeunes et un fou entraînés dans une nouvelle danse moresque.²¹

Les florentins célébraient, eux-aussi, les événements importants en accords musicaux et en pas de danse. Le premier mai – le *Calendimaggio* – les chansons d'amour et de printemps annonçaient la fête de la nouvelle saison suivie, le 24 juin, de la fête de *San Giovanni* (le protecteur de la cité) dans l'honneur duquel on organisait des spectacles fabuleux dénommés *trionfi*. Leur sujet n'était pas d'ordre hagiographique. Au contraire, il était inspiré de la mythologie et de l'ancienne histoire. Pendant les somptueuses processions on pouvait entendre en tous lieux des différents *canti*²² exécutés sur des chars roulants par des chanteurs costumés en artisans, en commerçants et en dieux, ou en personnifiant les variées vertus allégoriques²³.

²¹ Cf., Pirrotta, Nino și Povoledo, Elena, *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 50.

²² Des mélodies intitulées souvent *trionfi*, selon le spectacle où elles étaient inclues.

²³ L'Espoir, la Sobriété, la Chasteté, l'Humiliation, etc.

Les jours du Carnaval qui précédaient le Jeûne des Pâques transformaient les rues de la ville en véritables scènes ambulantes où les masques rivalisaient en chansons, en danses ou en bouffonneries.

Les *canti carnascialeschi* étaient les nouvelles formes de présentation poétique et d'interprétation musicale réinventées par Laurent le Magnifique pour ce type de célébration. Après le mot d'ouverture adressé au public féminin et après l'identification des personnes qui allaient être représentées, les interprètes masqués chantaient les vertus des métiers figurés tout en recourant fréquemment à des jeux de mots qui faisaient allusion au grand mystère de l'amour.

L'implication personnelle de Laurent de Médicis dans l'élaboration du texte des chansons de carnaval se révèle par l'intérêt accordé à la prononciation claire des mots et au positionnement des accents dans la composition des vers conformément au modèle refrain-strophe repris de la *ballata*²⁴. D'habitude à chaque vers correspond une nouvelle phrase musicale en mètre binaire, relativement courte, avec des cadences de clôture sur la tonique et avec des lignes mélodiques égales pour chaque voix (il y en a trois ou quatre) dont le style prédominant omophonique laisse transparaître l'intention de créer une nouvelle composition spectaculaire exclusivement vocale.

La collaboration étroite entre le poète et les musiciens de l'époque – parmi lesquels le renommé Heinrich Isaac²⁵ – déterminent l'évolution des chansons de carnaval en genre musical bien défini dont les caractéristiques laissent entrevoir une préfiguration sûre du madrigal dramatique italien.

4. Le madrigal dramatique

Au XVI^e siècle la musique vocale profane s'ouvre vers une conception componistique sans précédent : entre les événements sonores et le texte intonné il faut y avoir une liaison et un rapport expressif. Initialement fragmentées, les exigences seront impulsées et ressourcées d'une manière décisive par la parole poétique de Pétrarque et par l'opéra théorique de l'illustre Pietro Bembo²⁶. Les écrits mettent en évidence l'importance de l'emplacement adéquat des mots dans les vers tout en accentuant le fait que, en poésie, la sonorité et le rythme des mots ont une conséquence directe sur la signification même.

²⁴ Genre poétique et musical dansant où les strophes chantées par le soliste alternent avec le refrain chanté par les danseurs et le public.

²⁵ Connu aussi sous le nom de Arrigo Tedesco (1445-1517), le compositeur d'origine franco-flamande arrive à la cour de Florence en 1484 où il contribue, avec Laurent de Médicis, à la création de la première nouvelle chanson de carnaval après *Canzona de' confortini*.

²⁶ Pietro Bembo (1470-1547), homme de culture, intellectuel, humaniste et cardinal vénitien dont l'activité a visé la promotion des créations de Pétrarque et de Boccace, mais aussi le développement de la langue italienne – le dialecte toscan en particulier – en tant qu'instrument de la création littéraire.

Quel autre meilleur modèle pour les compositeurs flamands, hantés par le désir de traduire les mots en expressions musicales, que la poésie d'amour de Pétrarque ? En se conformant aux particularités du nouveau goût littéraire, l'art componistique vocal se libère des tipaires strophiques fixes (strophe-refrain) où plusieurs vers appartiennent à la même phrase musicale et conquiert une nouvelle forme polyphonique avec une construction prosodique libre, sans strophes – des vers de sept ou onze syllabes –, connue sous la dénomination de *madrigal*.

Depuis les premières créations rassemblées dans le recueil *Madrigali di diversi musicisti: libro primo de la Serena*²⁷ (1530), la musique madrigale constitue une source permanente d'inspiration pour les musiciens de la Renaissance – Adrian Willaert, Cyprien de Rore, Gesualdo, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi. Par le biais de leur contribution créative le genre va évoluer vers des formes de plus en plus amples et complexes en culminant, à la fin du siècle, avec le madrigal dramatique.

Les *madrigali drammatici, rappresentativi, dialogici* ou la *comedia madrigalistica* sont les dénominations qui vont consigner la première étape du dialogue dans la musique vocale profane. Réunis dans une action dramatique homogène, les monologues et les dialogues entre des voix regroupées ou entre des voix séparées constituent des formes d'expression par lesquelles les personnages prennent part constamment à l'échafaudage polyphonique. Un fil narratif lie et donne de l'unité aux madrigaux dans lesquelles sont représentés des histoires diverses: les *mascherate*, les soirées et les jeux de société, les promenades en bateau ou les rencontres des femmes et leur bavardage à la lessive que Alessandro Striggio surprend dans un des premiers exemples de madrigal dramatisé : *Il cicalamiento delle donne al bucato* (1567).

D'autres compositeurs créent leurs madrigaux comiques en s'inspirant des histoires et des typologies de personnages dérivés de la tradition de la *commedia dell'arte*. Le vieux Pantalone, Grazio le médecin maladroit, Cardone le capitaine fanfaron, Hortense la courtésane, les domestiques comiques ou Isabela et Lucio, les jeunes amoureux, sont les protagonistes des scènes captivantes des madrigaux, rassemblés par Orazio Vecchi dans la *comedia harmonica Amfiparnasso*.

La création est présentée pour la première fois à Mantoue en 1594, dans une interprétation musicale polyphonique dont l'effet dramatique est surpris dans les onze dialogues et trois monologues à cinq voix²⁸ sans accompagnement instrumental. Le caractère comique et satirique repris des chansons et des danses populaires transperce la composition dans

²⁷ L'ouvrage contenait huit pièces du compositeur Philippe Verdelot, une pièce du ferrarois Maistre Jhan, une pièce pour Sebastiano Festa et une pour Costanzo Festa.

²⁸ Même lorsqu'ils ne sont pas sur la scène, les personnages soutiennent la polyphonie à cinq voix des coulisses.

son ensemble. Cependant pour Vecchi la signification de la *comedia* ne se résume pas au seul comique : la *comedia* reflète, par définition, l'existence où le sérieux (*grave*) et la joie (*piacevole*) se croisent en permanence. Dans l'introduction qui préface les trois actes de l'ouvrage, l'auteur affirme que toutes les choses ont un sens bien clair et que c'est la tâche de l'acteur de le saisir et de l'exprimer de manière vraisemblable.

Avec *Amfiparnasso*, Orazio Vecchi établit une nouvelle tendance componistique et ses visées artistiques vont guider et impulser de manière décisive la création musicale-dramatique de l'époque. Parmi ses disciples nous retrouvons le bolonais Adriano Banchieri, préoccupé lui-aussi par l'obtention des effets dramatiques dans la musique madrigalesque et par la modalité de sa représentation scénique. La preuve en est l'introduction du madrigal dramatique *La prudenza giovanile*, où le musicien laisse des indications précises à l'égard de la mise en scène :

Si on voulait jouer musicalement la comédie respective, cela devrait se passer dans une salle qui n'est pas très grande et le plus proche possible (pour qu'on puisse se délecter des voix et des instruments le mieux possible). Dans un des coins de la salle on devrait ranger quelques grands tapis en même temps qu'un décor avec deux édifices qui fournirait un cadre charmant. Sur cette scène on devrait placer deux chaises, une à droite et une à gauche. Derrière les décors on pourrait placer les banques pour les chanteurs de sorte qu'ils s'assissent à une distance d'une paume les uns des autres et les faces vers le public. Derrière les chanteurs on aurait un ensemble agréable de luths, de clavécins ou d'autres instruments tournés vers le chœur. Au fond de la scène on pouvait voir un grand rideau employé afin de cacher les chanteurs et les instrumentistes [...] Les chanteurs regarderaient leur partition (car on ne pouvait pas les voir). Si on voulait chanter en fausset, trois voix seraient suffisantes, quoique ce fût mieux d'en avoir six : deux sopranos, deux ténors, un contralto et une basse qui devraient chanter et se taire selon les indications du moment, enthousiasmer les paroles gaies, affecter les tristes et prononcer les mots de manière intelligible, tout cela avec le discernement d'un interprète avisé. (n.t.)²⁹

²⁹ „If you wish to perform the siad comedy musically, it should be done in a room that is not very large, and as closed as possible (so that the voices and instruments may be better enjoyed). An in a corner of this room put a couple of large carpets on the floor, along with a perspective set with two buildings, which will render a delightful surrounding. In this scene place two chairs, oane on the right and one on the left. Behind the set may be placed benches for the singers, in such a way that they are a palm's distance from each other, and with their faces turned toward the audience. Behind the singers will be a delightful ensemble of lutes, harpsichords, or other instruments, turned at choir pitch. At the top of the ste may be sewn a large cloth that will serve to cover [hide] the singers and instrumentalists (...) The singers will sing from their books (as they will not be visible), and if singing in falsetto three will do, although it would be better to have six: two sopranos, two tenors, alto and bass, singing and remaining silent according to the moment, bringing spirit to the happy words, affect to the sad ones, and pronouncing with intelligible voices, everything with the judgement of a prudent singer.” in Glass, Wayne Allan Jr., *The Renaissance Italian madrigal comedy: A handbook for performance*, The University of Arizona, 2006, p. 48.

L'intention de passer à la mise en scène est évidente. Mais on doute si les idées du compositeur ont jamais été mises en pratique. Dans la préface d'*Amfiparnaso*, son chef-d'œuvre, Vecchi mentionne que cette musique n'a pas été créée afin d'être mise en scène : elle doit être seulement écoutée. De même que *La prudenza giovanile*, l'ouvrage n'entre pas dans la catégorie des madrigaux qui comportent des personnages et une action unitaire mais, étant publiée avant les autres cinq madrigaux composés par Banchieri³⁰, l'indication de l'auteur à l'égard de la manière d'interpréter la comédie madrigalesque avait été considérée comme postulat. En prenant comme exemple la *comedia harmonica* de Vecchi, les spécialistes affirment que le madrigal dramatique n'a pas été créé pour être interprété sur scène.

Banchieri, l'adepte de Vecchi, s'approprie lui-aussi la façon de composer du maître mais en même temps il veut que sa création soit jouée sur scène. Que ce soit maintenant³¹, que ce soit plus tard, ses indications théâtrales vont guider une possible mise en scène du madrigal.

Vers la fin de la Renaissance, avec ou sans jeu scénique, les comédies madrigalesques d'Orazio Vecchi et d'Adriano Banchieri se constituent comme un appui pour les idées innovatrices émises par la Camerata de Bardi, tout en marquant la musique avec des accents dramatiques et en favorisant ainsi l'émergence de l'**opéra**, nouveau genre du Baroque.

Traduit par Anamaria Marc

BIBLIOGRAPHIE

- Chelaru, Carmen, *Cui i-e frică de istoria muzicii? (Qui a peur de l'histoire musicale?)*, t. I, Editura Artes, Iași, 2007.
- Ferrier, Claude, *Histoire de la musique occidentale de la Grèce antique au Baroque*, f.p, f.e, f.a.
- Firca, Gheorghe (dir.), *Dicționar de termeni muzicali (Dictionnaire des termes musicaux)*, Editura Enciclopedică, Bucharest, 2008.

³⁰ *L'Amfiparnasso*, 1597; *La Pazzia senile*, 1598; *Il Studio dilettevole*, 1600; *Il Metamorfosi musicale*, 1601; *La Prudenza giovanile*, 1607; *Saviezza giovanile*, 1628.

³¹ En partant de l'activité du compositeur, W.A. Glass suppose, dans son ouvrage *op.cit.*, que sa création aurait pu être jouée à l'*Accademia dei Filomusi* ou à la résidence de Pietro Francesco Bonetti, le patron de Banchieri.

- Glass, Wayne, Allan, Jr., *The Renaissance Italian madrigal comedy: A handbook for performance*, The University of Arizona, 2006.
- Grout, Donald Jay and Hermine Weigel Williams, *A short history of opera*, Columbia University Press, New York, 2003.
- Hoffman, Alfred, *Drumul operei. De la începuturi până la Beethoven (Le route d'opera. Du début à la Beethoven)*, Editura muzicală a Uninunii compozitorilor din R.P.R., 1960.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal (L'histoire du théâtre universel)*, t. II, Editura Meridiane, Bucurest, 1971.
- Pirrota, Nino and Povoledo, Elena, *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- Sadie, Stanley, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, USA, 2004.
- Solerti, Angelo, *Le origini del melodramma*, Fratelli Bocca, Editori, Torino, 1903.
- Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale (Une histoire de la musique universelle)*, t. I, Editura Fundației Culturale Române, Bucurest, 1995.
- Tonitza-Iordache, Michaela and Banu, George, *Arta Teatrului (L'art du théâtre)*, Editura Nemira, Bucurest, 2004.
- Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului (Histoire universelle du théâtre)*, t. II, Editura pentru Artă și Literatură, Bucurest, 1966.