

PLURALITE ET CORRELATION DANS LE REPERTOIRE DU MADRIGAL

Dàmaso Alonso, poète et critique littéraire espagnol, publia en 1971 un ouvrage intitulé *Pluralità e correlazione in poesia*¹, dans lequel il met en évidence le rôle structurel de la pluralité et dans une moindre mesure de la corrélation dans la poésie de Pétrarque, et démontre comment ces procédés se diffusèrent aux 16^e et 17^e siècles dans la poésie italienne pétrarquiste, et dans le reste de l'Europe.

« La pluralité est l'architecture du sonnet chez Pétrarque », soutient Alonso.

Partant de cette affirmation, le problème de l'« architecture » du madrigal musical, de sa structure, s'est posé à moi sous un jour tout à fait nouveau. Si la pluralité est à la base de la poésie de Pétrarque et de celle des pétrarquistes, il me semble difficile que ce procédé n'ait pas touché, d'une manière ou d'une autre, le madrigal musical qui puisa presque exclusivement dans cette lyrique. J'ai donc analysé un certain nombre de madrigaux polyphoniques dont les textes poétiques contenaient des pluralités et des corrélations afin de savoir si celles-ci avaient pénétré l'écriture du madrigal et réussi à infléchir les relations entre les différentes idées musicales de certaines oeuvres. Ce travail m'a semblé pouvoir donner des résultats intéressants car il interroge la structure musicale du madrigal, domaine difficile à aborder de manière systématique.

Je me suis appuyée dans cette étude sur les madrigaux de Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Giovanni de Macque, Carlo Gesualdo et Claudio Monteverdi pour des raisons pratiques d'une part, et d'autre part car leur langage me semblait pouvoir correspondre à ce que je recherchais.

Je suis cependant convaincue que l'on aurait pu faire cette étude à partir de compositeurs différents et obtenir des résultats voisins.

La pluralité

La pluralité poétique

Pour expliquer le principe de la pluralité, dont découle directement la corrélation que nous aborderons dans un deuxième temps, Alonso utilise l'image d'un fleuve. Une phrase sans pluralité se déroule de manière continue, car tous les membres de la phrase ont une fonction syntaxique différente : « Pierre achète une baguette chez la boulangère », ou pour prendre un exemple plus adapté au répertoire qui nous intéresse aujourd'hui, « Tu me brûles, o Clori ! »

Mais il arrive aussi – dans la poésie aussi bien que dans le langage parlé – qu'une phrase possède plusieurs éléments (mot ou syntagme) de même fonction syntaxique : par exemple, « Pierre, Jean et Marie achètent des croissants et une baguette chez la boulangère ».

« Pierre », « Jean » et « Marie » ont la même fonction syntaxique, celle du sujet. De même que « des croissants » et « une baguette » sont tous deux compléments d'objet direct.

Ou bien : « Tu me brûles, me lies, me transperces, o Clori ! ». « Brûles », « lies », « transperces » sont tous les trois des verbes.

En transposant la notion d'écoulement temporel en celle d'écoulement spatial, Alonso compare ces deux types de phrase à un fleuve. Une phrase sans pluralité, du type « Tu me

¹ ALONSO Dàmaso, *Puralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971

brûles, o Clori ! » peut être assimilée à – je cite Alonso – « un fleuve qui s’écoule rapidement dans un unique canal »² alors qu’une phrase utilisant des pluralités comme

me brûles
Tu me lies o Clori !
me transperces,

peut être comparée à un fleuve qui s’écoulerait d’abord rapidement dans un unique canal, puis plus lentement à travers plusieurs ramifications, pour se réunir enfin une nouvelle fois dans un unique canal.

Alonso appelle « pluralité » ces moments de l’élocution où s’accumulent des mots ou des syntagmes de même fonction syntaxique au sein de la phrase ; {me brûles, me lies, me transperces} constitue ainsi une pluralité de trois membres.

Alonso affirme que « le jeu entre les pluralités [...] et l’expression monomembre, est presque le moyen le plus normal et habituel de l’expression de la pensée poétique de Pétrarque, est peut-être la caractéristique la plus constante de son style. »³

Le pétrarquisme va hériter de ce goût prononcé pour la pluralité, et dans certain cas l’amplifier et l’exagérer jusqu’à l’extrême.

La pluralité en musique :

La question à laquelle je voudrais répondre est celle-ci : les madrigalistes ont-ils trouvé des techniques pour traduire ces artifices poétiques, existe-t-il des correspondances entre structure poétique et structure musicale ?

Nous envisagerons ce problème sous deux angles : d’un point de vue syntaxique et d’un point de vue sémantique, tout en sachant que cette approche est un peu trop théorique, ces deux aspects étant nécessairement intimement liés dans la pratique.

2 ALONSO Dàmaso, *op.cit.*, p. 12.

3 ALONSO Dàmaso, « La poesia del Petrarca e il petrarchismo », in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965, p. 331.

Niveau syntaxique : progression du discours et découpage du vers

Alonso insiste sur le fait qu'une phrase sans pluralité procure une sensation de fluidité, alors que les pluralités créent des ruptures dans déroulement du discours, qui devient moins continu car brisé en de petites unités qui ralentissent le débit.

Comment les madrigalistes ont-ils réagi face à ces variations de rythme poétique ?

Prenons par exemple ce texte anonyme mis en musique par Macque dans son a456 et dont j'ai schématisé ainsi le déroulement syntaxique (chaque colonne représente un vers, chaque ligne un membre de pluralité) :

Fais-moi donc la guerre, o Filli, et romps à la fois	Les nœuds serrés et les liens enchevêtrés	De la courtoise déesse qui règne à Chypre
---	--	---

Et fais que mon pauvre cœur	Languisse en un feu ardent, ou dans la glace gèle	Je serai toujours à toi, toi, mon espoir,	Même si tu te montres cruelle et hautaine.
--------------------------------	--	--	---

Voici un texte qui fait un usage abondant de la pluralité. Ces différentes pluralités sont disposées, comme très souvent dans la poésie pétrarquiste, au sein d'un unique vers scindé en deux membres, de manière plus ou moins symétrique, ce qui donne au lecteur la sensation d'un rythme balancé et équilibré.

Comment Macque a-t-il réussi à traduire cet artifice poétique ?

Dans le répertoire du madrigal musical, l'« unité standard » de division du poème est le vers. C'est lui, en règle très générale, qui détermine l'unité mélodique et la longueur des sections.

Or si l'on observe la manière dont Macque a réparti le texte poétique entre les différents motifs (ce que j'ai schématisé de la manière suivante : chaque membre souligné représente une unité mélodique), on se rend compte que 5 pluralités sur 6 sont sectionnées en deux motifs, à la frontière de leurs unités, alors que les vers qui n'utilisent pas de pluralité sont mis en musique d'un seul tenant.

Fammi pur guerr'o Filli e spezz'insieme

i stretti nodi e l'intricati lacci

de la cortese dea ch'a Cipr'impera

e fa che 'l miser core

languisc'in foc'ardente o in gel'agghiaccia

i sarò sempre tuo, tu la mia speme,

ancor che me ti mostri cruda e altiera.

Cet exemple est intéressant, car il montre bien qu'il existe une tendance consistant à isoler les unités des pluralités, mais qu'il ne s'agit en aucun cas d'une règle absolue (il peut y avoir une

multitude d'autres raisons pour lesquelles un compositeur décide de morceler un vers : mettre en évidence un mot-clé, souligner un vocatif, un discours direct, sectionner un vers trop long, etc.).

Même s'il est extrêmement difficile de faire rentrer le madrigal dans des schémas d'analyse trop rigides, on observe très souvent une équivalence entre : d'une part, la progression continue du discours et une écriture musicale fluide disposée en larges sections ; d'autre part, la progression discontinue du discours, la pluralité, un rythme poétique saccadé et une écriture musicale sectionnée en motifs courts ou en blocs plus ou moins imperméables.

Ceci est d'autant plus vrai que le nombre d'éléments de la pluralité est élevé ; il est rare en effet que les compositeurs ne réagissent pas devant une pluralité de 4 ou 5 éléments.

Parmi les innombrables exemples que l'on pourrait citer, en voici quelques-uns qui illustrent diverses possibilités de correspondances musicales aux ruptures syntaxiques.

Le premier exemple (Ex. 1) est un extrait d'un madrigal du III.5 de Luzzaschi, *Grazie ad Amore*, sur un texte attribué à Guarini, qui se conclue sur un vers trimembre :

Arda o mora o languisca

Luzzaschi isole les membres de la pluralité de la manière la plus directe qui soit, tout simplement par des silences.



Mais il est aussi possible de sectionner le discours en changeant d'« effet spécial » ; c'est ce que fait Macque (Ex. 2) dans cet extrait d'un madrigal de son III.4, sur un texte anonyme qui s'ouvre sur cette pluralité de 6 membres :

*Amorosi pensieri,
sospiri, pianti, sdegni, ire e lamenti*

Ici, la rupture est assurée par une alternance de procédés d'écriture très différenciés, respectivement : déclamation homophone, *sospiratio*, inflexion mineure et quarte et sixte dissonante en notes blanches, vocalises rapides, vocalise et retard, retards en notes blanches, chacune de ces techniques correspondant à un membre de la pluralité.

Ex. 2 *Amorosi pensieri*, in *Macque, III 4* (Napoli, Gardano et Nucci, 1610)

The image displays a musical score for the madrigal "Amorosi pensieri" from the collection "Macque, III 4" (Napoli, Gardano et Nucci, 1610). The score is arranged in three systems, each with four vocal parts (C, A, T, B) and a basso continuo line. The lyrics are: "A-mo-ro - si - pen-sie - ri, So - spi - ri, pian - ti, sde - gni, sde - gni, i - re, ti, sde - gni, i - re e - ti, sde - gni, i - re e - ti, e la - men - ti, e la - men - ti, la - men - ti, e la - men - ti, la - men - ti, e la - men - ti, re e la - men - ti". The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Les ruptures du discours seront d'autant plus marquées que le degré de contraste entre les « effets spéciaux » sera prononcé et que la séparation des motifs sera accentuée (toutes les nuances sont possibles, du bloc bien isolé par des silences au tuilage voire même à la superposition de motifs).

A la lecture des partitions, on constate donc que les madrigalistes ont été manifestement très sensibles aux variations de rythme poétique créées par les pluralités, et que bien souvent ils organisèrent le découpage des vers en fonction d'elles.

Bien sûr, l'accentuation des ruptures syntaxiques du texte et le découpage des vers en petites sections ne sont pas compatibles avec le style de tous les compositeurs. Intuitivement, je dirais qu'ils me semblent être plus adaptés au langage des derniers madrigalistes qu'au style plus fluide des premières générations, même s'il faudrait le prouver en menant une recherche plus systématique.

Niveau sémantique : contrastes et correspondances

Déplaçons nous maintenant d'une vision syntaxique à une vision sémantique de la pluralité. Envisagé sous un angle sémantique, le principe de la pluralité est d'accumuler des concepts qui ont à la fois un dénominateur commun (comme par exemple des parties du corps de l'aimée : œil, front, cheveux) et un élément qui les distingue. Chacun membre d'une pluralité est en quelque sorte une variation conceptuelle sur un unique thème. La variation peut être minime si les concepts sont apparentés, voire nulle en cas de synonyme, mais aussi, *topos* bien connu de la poésie pétrarquiste, en opposition brutale. L'écriture musicale peut accentuer dans un cas la différence, dans l'autre la ressemblance, et peut même réussir à traduire à la fois la différence et la ressemblance.

CONTRASTES

Quiconque est familiarisé avec le madrigal italien connaît ce phénomène de contrastes violents qui concerne non seulement les pluralités en particulier, mais le répertoire dans son ensemble. Je ne peux pas détailler ici tous les moyens que possède le madrigal pour opposer des concepts ; cela peut passer par le contraste rythmique, mélodique, de texture, de tessiture, d'harmonie consonante ou dissonante, de sections chromatiques ou diatoniques, etc., comme Lorenzo Bianconi l'a parfaitement montré dans le volume de *Storia della musica* de la *Società Italiana di Musicologia* consacré au *Seicento*.⁴

Je me limiterais à donner ici un exemple (Ex. 3) extrait du madrigal *Crudelissima doglia* du III.5 de Gesualdo, sur un texte anonyme, qui s'achève en jouant sur le paradoxe des joies de l'Amour, exprimée par cette pluralité antithétique :

Lieto a la vista, doloroso al core

Ex. 3 *Crudelissima doglia*, in Gesualdo, III.5 (Ferrara, Baldini, 1595)

C
A
T
Q
B

Lie - to a la vi - sta, do - lo - ro - so al co - re

Lie - to a la vi - sta, do - lo - ro - so al co - re

Lie - to a la vi - sta, do - lo - ro - so al co - -

Vous pouvez observer que Gesualdo a mis en musique le premier membre de la pluralité de manière homophone, diatonique et consonante, alors que le second membre est imitatif, chromatique et dissonant, ce qui crée une sorte de « structure en négatif » entre les deux parties.

⁴ BIANCONI Lorenzo, *Il Seicento, Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia Torino, EDT, 1982, p. 8.

IDENTITES

A l'opposé de ces contrastes d'écriture destinés à accentuer les antagonismes poétiques, se situe l'expression musicale des concordances entre les concepts d'une pluralité. Ce phénomène me semble être l'aspect le plus intéressant de la pluralité car il touche à la répétition, qui constitue une véritable possibilité de structurer et d'unifier le discours musical de manière positive, et non en négatif comme dans l'exemple précédent. En théorie, le madrigal a une écriture *durchkomponiert* : chaque mot est mis en musique différemment, contrairement aux formes strophiques des pièces plus légères telles que *canzonetta*, *villanella*, *villanesca*, où la même musique peut servir des textes différents. C'est d'ailleurs cette absence de répétition (et donc d'unité) qui peut donner au madrigal son côté « informe » et non structuré. Cependant, dans certains cas, les madrigalistes ont utilisé la répétition pour rendre compte de la construction poétique, et notamment au sein de pluralité.

Les exemples de répétition d'un motif servant à marquer les correspondances entre les différentes unités d'une pluralité sont innombrables. Il peut s'agir d'un motif mélodique, mais aussi d'un motif rythmique, comme dans cet extrait d'un madrigal du a456 de Marenzio (Ex. 4) qui se conclut par cette pluralité réunissant toutes les souffrances du poète :

Al lamento, ai sospiri, al duro pianto

Les deux premiers membres sont unis par Marenzio par un unique motif rythmique :

Ex. 4 *Piango che Amore*, in Marenzio, *I. 456* (Venezia, Vincenti, 1588)

Il peut arriver que la correspondance soit exprimée par la répétition d'un motif harmonique, comme dans cet extrait de *Anima dolorosa che vivendo* du IV.5 de Monteverdi (Ex. 5) sur un texte attribué à Guarini qui contient cette pluralité de cinq membres, évoquant les gestes effectués par l'aimée à tous les instants de sa vie :

Quant'odi e parli e pensi e miri e senti

Monteverdi utilise un petit motif cadentiel auquel il fait parcourir une partie du cycle des quintes.

Ex. 5 *Anima dolorosa che vivendo*, in Monteverdi, *IV.5* (Amadino, Venezia, 1603)

The image shows a musical score for a madrigal. It features five vocal parts: Contralto (C), Alto (A), Quarta (Q), Tenore (T), and Basso (B). The lyrics are: "Quan - t'o - di e par - li e pen - si e mi - ri e sen - ti". The score includes a lute part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a 16th-century style with a mix of whole, half, and quarter notes, and rests.

Sans sectionner le vers en plusieurs motifs, une pluralité peut être mise en musique par la répétition d'une cellule au sein d'une unique phrase, comme dans cet extrait du madrigal qui ouvre le VI.5 de Giovanni de Macque (Ex. 6), sur le sonnet *Cantan gl'augelli alla fresc'aur'il giorno* de Daniele Geofilo Piccigallo dont la deuxième partie débute par ce vers :

Le Ninfe menan danz'e balli intorno

Ex. 6 *Cantan gl'augelli*(seconda parte), in Macque, *VI.5* (Venezia, Magni, 1613)

The image shows a musical score for a madrigal. It features a single vocal part (C) with the lyrics: "me - nan dan - - - z'e bal - - - li". The score is in a 16th-century style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a 3/4 time signature and consists of a single melodic line with a mix of whole, half, and quarter notes, and rests.

Macque met en musique {danz'e balli}, petite pluralité de deux membres parfaitement synonymes, au moyen d'une unique cellule transposée à la seconde supérieure.

INDENTES ET DIFFERENCE

Le langage madrigalesque a porté très loin ce genre technique, au point de pouvoir marquer à la fois la concordance et l'opposition entre deux concepts. C'est le cas dans cet extrait de *Ombra son di colui*, madrigal du I.6 de Giovanni de Macque (Ex. 7), sur un texte de Bernardo Tasso :

La speranza, il timor, il pianto, il riso

Les substantifs de ce vers ont en commun le fait d'être tous les quatre le résultat des sentiments amoureux du poète.

Cependant, ici comme souvent ailleurs, l'amour produit des effets contradictoires : d'un côté l'espérance et le rire, de l'autre la peur et les pleurs.

Macque a su exprimer à la fois le contraste et l'unité de ce vers. *La speranza, il timor, il pianto* sont unifiés par un motif rythmique (blanche/noire) sur des notes répétées, qui n'apparaît pour *il pianto* qu'au canto. Mais le contraste est assuré par le changement de texture. Un solide ensemble constitué par toutes les voix, exceptée la voix supérieure, chante *la speranza*. Ce à quoi répond le canto, isolé dans l'aigu, voix féminine perdue dans le silence, et représentation musicale de la peur.

La corrélation

La corrélation poétique

Dans tous les exemples que j'ai cités jusqu'ici, la pluralité ne touchait qu'un unique vers, voire même qu'une partie de ce vers, ce qui du point de vue musical se traduit par une organisation d'éléments relativement rapprochés dans le temps. Or le principe de pluralité peut toucher des parties beaucoup plus amples du poème et de la musique lorsque plusieurs pluralités s'organisent en corrélation. La corrélation consiste à unir plusieurs pluralités qui, ensemble, vont créer des phrases ou des parties de phrases parallèles. A chacun des membres de la pluralité va être associé un certain nombre d'éléments de fonctions syntaxiques différentes. Souvent, dans la lyrique pétrarquiste, les corrélations sont liées aux variations sur le thème des méfaits d'amour, *i danni d'amore*.

On peut amplifier le premier exemple de pluralité que j'avais donné au début

me brûles
Tu me lies o Clori !
me transperces,

pour le transformer en corrélation, comme par exemple :

Ton regard est un feu qui me brûle
Ta chevelure, une chaîne qui me lie
Ton esprit, une flèche qui me transperce.

La corrélation en musique

Ce type de construction se rencontre fréquemment dans l'œuvre de Pétrarque et va être poussé à l'extrême par certains poètes pétrarquistes. Un texte dans son intégralité peut être construit en corrélation, même si généralement seule une partie du poème est concernée.

Il est intéressant d'analyser les répercussions musicales des corrélations poétiques, car dans certains cas, celles-ci peuvent toucher la structure du madrigal à plus grande échelle qu'une simple pluralité. Très souvent, le compositeur fait appel à des motifs apparentés pour mettre en relief ces structures. Afin de montrer l'éventail de possibilités qu'offrent ces techniques, j'aimerais donner deux exemples de corrélation musicale. Le premier ne touche que deux vers, le second, les deux tiers du poème.

Le premier est un extrait de la *stanza* de Bernardo Tasso *Lume degl'occhi miei* que Macque mit en musique dans son premier livre de madrigaux à 6 voix. Le texte s'ouvre ainsi :

Lume degl'occhi miei chiar'e sereno
Albergo del mio cor alt'e eletto

Comme vous l'aurez constaté, ces deux vers forment une petite corrélation ; ils répondent en effet au schéma syntaxique suivant :

Vocatif + complément du nom + paire d'adjectifs épithètes.

Dans le madrigal de Macque (Ex. 8), les correspondances entre les deux phrases sont assez claires :

Ex. 8 *Lume degli occhi miei*, in Macque, I.6 (Venezia, Gardano, 1576)

Lu - me de - gli oc - chi miei chia - r'e se - re - no

Al - ber - go del mio cor al - t'et e - let - to

Les deux vocatifs *lume/albergo* sont mis en musique sur des notes répétées, puis la phrase s'élève, pour finir par un saut de quinte descendante sur le dernier adjectif.

Dans ce madrigal de Macque, la corrélation ne touche que deux vers du poème, et les deux motifs musicaux sont enchaînés l'un à l'autre.

La corrélation peut cependant structurer une partie beaucoup plus importante du madrigal, comme dans le poème anonyme *Luci serene e chiare*, rendu célèbre grâce aux mises en musique de Gesualdo et Monteverdi, imprimées toutes les deux dans leur IV.5 dont voici les deux premières strophes :

*Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prova il core
Nell'incendio diletto, non dolore.*

Yeux clairs et sereins
Vous m'enflamez, O vous !, mais mon cœur ne sent
En cet heureux incendie, aucune douleur.

*Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non dolore nella piaga, ma diletto.*

Paroles douces et chères,
Vous me blessez, O vous !, mais ma poitrine ne sent
En cette plaie qu'enchantement.

...

...

Pour traduire la structure parfaitement symétrique de cette corrélation, Gesualdo et Monteverdi utilisent le même procédé : ils réécrivent tous deux la musique des trois premiers vers pour les trois vers suivants. Gesualdo en modifie quelques passages, quant à Monteverdi, il procède de manière plus radicale, en transposant le tout un ton plus haut.

L'ampleur du procédé fait de ces deux madrigaux des cas très particuliers, dont je ne connais pas d'autre exemple dans le répertoire du madrigal polyphonique. Il faut cependant tenir à l'esprit qu'entre la petite corrélation de deux vers du type de celle mise en musique par Macque, et deux intonations de *Luci serene e chiare* par Gesualdo et Monteverdi, il existe une multitude de gradations possibles.

La corrélation de pluralités horizontales

Il existe un moyen plus complexe d'associer les éléments d'une corrélation. Dans les exemples précédents, les éléments de la phrase se succédaient de façon linéaire. Il est cependant possible d'associer les éléments d'une corrélation d'une manière différente. On peut dire :

Ton regard est un feu qui me brûle
Ta chevelure, une chaîne qui me lie
Ton esprit, une flèche qui me transperce.

Mais aussi :

Ton regard, ta chevelure, ton esprit
Sont un feu, une chaîne, une flèche
Qui me brûlent, me lient, me transpercent.

Evidemment, ce type d'énonciation s'adapte assez peu au langage parlé, mais peut se rencontrer dans la poésie de Pétrarque et des pétrarquistes.

Il devient difficile à la musique de suivre pas à pas la syntaxe complexe de ce genre de poésie. En effet, pour ce faire, le madrigaliste doit trouver un moyen de structurer les différents éléments de manière à la fois horizontale et verticale : horizontale pour exprimer la pluralité, verticale pour traduire le lien syntaxique qui s'établit entre les pluralités. Lorsque le

déroulement syntaxique se fait de manière horizontale à l'intérieur du vers, l'unité est assurée par la continuité de la phrase musicale qui forme un tout. Le musicien n'a qu'à traduire l'aspect vertical des correspondances. Lorsqu'il s'agit de faire le lien de manière à la fois verticale et horizontale, la structure poétique devient généralement trop contraignante pour servir tel quel de support à la musique. Le plus souvent, le principe est suivi par les madrigalistes de manière peu rigoureuse, voire complètement ignoré.

J'ai ainsi trouvé très peu de madrigaux qui se laissent infiltrer par ce type de structure corrélatrice. L'un d'entre eux est un madrigal du I livre à 6 voix de Macque, sur un texte anonyme, qui s'ouvre par cette magnifique corrélation :

Fiamma, laccio, saetta, nodo e strale
incende, lega, fiede, string'e 'npiaga

Un des problèmes que peut poser la mise en musique d'une telle accumulation de pluralités est la possible surabondance de sections très courtes, qui, à terme, risque de devenir fastidieuse.

Macque règle ce problème en traitant les deux pluralités de manières différentes (Ex. 9) :

Ex. 9 *Fiamma, laccio, saetta, nodo e strale*, in Macque, I.6 (Venezia, Gardano, 1576)

Dans la première pluralité, il isole chacun des éléments, tout en rapprochant les synonymes par des motifs apparentés (*laccio/nodo* ; *saetta/strale*).

Dans le deuxième vers (Ex. 9bis), il regroupe les quatre derniers verbes en une seule phrase, construite sur une unique cellule transposée :

Ex. 9bis

Le rapport vertical qui relie chaque sujet à son verbe n'est exprimé que dans un seul cas (Ex. 9ter), pour le couple *fiamma* et *incende*, énoncé sur des vocalises de même contour mélodique :

Ex. 9 ter

C, S, T, Q

Fiam - - - - - ma

T, B

in - cen - - - - - de

La musique, explique Alessandro Guarini dans la dédicace du VI.5 de Luzzaschi à Lucrezia d'Este, doit laisser « le droit d'aînesse » à la poésie, et « n'ose mettre le pied où sa sœur aînée ne l'a précédée »⁵. Il y a cependant des chemins que la musique ne peut emprunter, et je n'ai pas rencontré d'exemples de ce type de corrélation poétique suivie parfaitement par un madrigaliste, même s'il est possible que cet artifice poétique ait pu tenter un compositeur.

Le problème – tout comme dans la poésie – est de créer un objet totalement mécanique et géométrique, ce qui n'intéressait certainement pas les auteurs dont nous venons de parler, ceux-ci s'arrangeant toujours pour briser les symétries trop parfaites, les correspondances trop évidentes.

Quoiqu'il en soit, ce genre de textes resterait marginal au regard du répertoire pris dans son ensemble.

5 Dédicace du *Sesto libro di madrigali a cinque voci* de Luzzasco Luzzaschi (Ferrara, Baldini, 1596).

L'ambition de cette étude était de présenter une démarche analytique, un ensemble de principes et leurs applications qui pourront peut-être éclairer l'analyse, sans prétendre à une quelconque exhaustivité. Il pourrait être cependant intéressant de la poursuivre de manière plus systématique dans une perspective historique sur langage madrigalesque. L'intérêt de cette démarche est qu'elle peut, dans certains cas, mettre en évidence l'organisation de paramètres musicaux à plus ou moins grande échelle. Elle montre aussi que le madrigal peut avoir une structure interne qui ne répond pas à une logique strictement musicale, mais vient se calquer sur la construction poétique.