

Racek, Jan

Les problemes stylistiques de la monodie italienne : (contribution à l'histoire du chant baroque à une voix) : résumé

In: Racek, Jan. *Stilprobleme der italienischen Monodie : ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 219-228

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119676>

Access Date: 04. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RÉSUMÉ

LES PROBLÈMES STYLISTIQUES DE LA MONODIE ITALIENNE

(Contribution à l'histoire du chant baroque à une voix.)

Cet ouvrage monographique traite de l'origine de la monodie italienne, de ses suppositions historiques et esthétiques, ainsi que des problèmes stylistiques de la monodie italienne dans l'espace environ de 1600 à 1670. Il résoud toute la question sur un plan méthodique individuel, c'est à dire par une analyse structurale des nombreuses sources puisées dans les bibliothèques et archives italiens. Il s'occupe d'une façon détaillée de la littérature traitant de la monodie qui a été publiée jusqu'à ce jour. Il la résume et en même temps l'évalue avec un esprit critique.

I. Suppositions esthétiques et historiques de la monodie italienne

La monodie, formation artistique purement baroque, surgit de l'idéologie des milieux de la Renaissance. Les germes du chant solo accompagné d'instruments commencent à apparaître dès l'époque où regnait la composition vocale à capella. (Les intermèdes, la frottole de l'Italie du Nord, les „laudi spirituali“, les madrigaux, les „canzoni“, les chansons espagnoles à une voix pour luth, la chanson humaniste française et allemande etc.)

Mais au XVI^e siècle nous pouvons constater aussi des suppositions théoriques favorables à l'origine de la monodie italienne. (B. Castiglione 1528, Zarlino 1558.) Ce qu'on appelle „moment de transition“ est d'une importance capitale pour la naissance de la monodie vers le milieu du XVI^e siècle. C'est à ce moment-là que s'est produit peu à peu la transition de la polyphonie vers un nouveau style de composition (page 24).

La séparation de la voix „de dessus“ des autres voix de la composition polyphonique a donné naissance au madrigal pseudomonodique que nous pouvons rencontrer à la cour de Mantoue, de Venise et de Ferrare (madrigaux de L. Luzzaschi (page 28). La monodie proprement dite se distingue de la pseudomonodie surtout par l'adaptation musicale du texte. C'est du texte que ressort toute la structure interne de la musique et la ligne déclamatoire du solo-vocal. Un autre signe caractéristique de cette nouvelle formation est la basse-continue. L'émancipation de la voix „de dessus“ du tissu polyphonique est la manifestation d'un mouvement idéologique qui prend naissance à cette époque, et l'expression d'un élément sensualiste. On attribue à la voix-solo le rôle de développer les mouvements d'esprit des modèles poétiques en leur plein épanouissement. L'élément lyrique prédomine lui d'abord et ce n'est qu'à environ 1640, après le détachement du récitatif des éléments de l'arioso, qu'il est possible de constater une pénétration conséquente de l'élément dramatique (page 34). Cette révolution a produit un changement de forme dans la structure intérieure de la monodie.

Giulio Caccini, principal représentant de la *Camerata fiorentina*, a accentué lui-aussi l'élément lyrique, quoique ses monodies montrent des traces d'une construction intellectuelle (page 35). La forme n'est pour lui qu'une manifestation secondaire. Caccini se tient en somme indifférent en ce qui concerne l'accompagnement et par cela même en ce qui concerne la structure harmonique de la basse-continue. Les principes réformateurs que Caccini a mis dans la préface de ses *Nuove Musiche*, ont formé un programme fixe et sont devenus la base solide pour le développement futur de la monodie italienne du XVII^e siècle.

À l'école monodiste de Florence se joignit l'école de Rome qui n'est plus si radicale en partant du style polyphonique ultérieur. Des foyers indépendants de la monodie se sont formés à Mantoue, à Venise, à Naples et à Sienne où vivait Claudio Saracini, monodiste par excellence, mais inapprécié jusqu'à présent.

Au cours de cette période stylistique le rapport entre le texte et la musique a une nouvelle et toute autre fonction (page 39). La musique est dirigée par le texte non seulement au point de vue de l'expression, mais encore au point de vue de la formation tectonique. C'est pourquoi il est possible de parler d'une impulsion d'importance historique, car c'est dans l'accentuation de l'effet expressif du texte que consistent les germes de l'origine du drame musical et de l'oratorio. Mais en 1608 une réaction se produisit contre l'appréciation à caractère exclusif de la force expressive du mot.

Antonio Braccino (pseud. d'Artusi) dans son *Discorso secondo musicale* (1608) a tout consciemment accentué la puissance expressive de la musique, qui provient de l'association entre le mot poétique et l'harmonie (page 42). En niant ainsi la priorité des modèles de texte, il s'éleva contre la pratique de composition qui s'attachait parfois anxieusement aux idées rationalistes et intellectuelles de la *Camerata fiorentina*. Braccino demande à une composition musicale d'avoir avant tout le facteur musical et seulement dans la suite l'efficacité du modèle de texte. Le traité de Braccino constitue un document éminent d'importance historique qui nous montre sous un jour nouveau les opinions esthétiques de ce temps et qui amène des criteriums qualifiants tout nouveaux. Gio v. B a t. D o n i traite lui-aussi, un peu plus tard, cette même question (page 43). Ses opinions esthétiques signifient en réalité l'appréciation et les preuves théoriques de ce qui a ses origines dans l'esthétique de la *camerata*. Il prête une attention spéciale à l'âme des mots, des phrases, du langage et avec beaucoup de perspicacité il saisit toutes les finesses déclamatoires du langage. Le sens du texte et l'expression affective de la musique forment ainsi un tout inséparable. On a attribué à la musique la fonction d'inter-prêter les états expressifs d'âme.

Cette soi-disant *théorie affective* a sa source dans l'atmosphère idéologique et religieuse de cette époque (page 45). Aux problèmes acoustiques-physiques se sont jointes les analyses psychologiques-esthétiques et c'est ainsi que s'est créée la base de la théorie affective de la période baroque. René Descartes en a fait une doctrine scientifique, quoiqu'on puisse découvrir ses germes déjà à la fin du XVI^e siècle (Franchino Gaffori).

L'affetto et l'espressione, les éléments les plus efficaces de l'expression musicale baroque, expriment en même temps les principes esthétiques de la monodie italienne. Celui qui, des théoriciens du XVI^e siècle, a traité le plus profondément la question des affections dans la musique, c'est Giuseffo Zarlino dans ses *Istitutioni harmoniche* (1558). Son influence incontestable sur les opinions esthétiques des monodistes Florentins n'est pas encore étudiée en détail.

Aux considérations théoriques de Zarlino s'est joint le *naturalisme* baroque primaire qui a servi de base au *naturalisme* esthétique français au XVIII^e siècle (page 55). L'imitation de la nature est pour Zarlino un des problèmes essentiels de la musique. Ce problème fut aussi traité d'une façon pénétrante par Vincenzo Galilei, qui se sert d'une polémique tranchante à l'égard des opinions théoriques de Zarlino, car il accentue le processus stylistique de la création artistique en général (page 55). Galilei montre aussi l'accent rhétorique des mots et il constitue le principe de la possibilité d'exprimer les affections seulement par les mots et celui de la nécessité, que ces affections évoquées par la musique puissent pénétrer dans l'intérieur de l'auditeur. L'effet émotif le plus fort fut aperçu dans ce temps dans les madrigaux, *l'imitatione delle parole* l'y étant le plus parfaitement recueillie. Mais les théories affectives ont trouvé aussi leur application dans la pratique de l'exécution. Doni va si loin qu'il formule la manière, dont les compositeurs doivent se servir pour exprimer de différentes espèces des affections par la musique.

Les traités théoriques du XVI^e et du XVII^e siècle rendent au savant une image fidèle de la conception stylistique et reproductive de la monodie italienne (page 58). Ils prouvent en même temps jusqu'à quel point s'est rendu compte de cette théorie des affections non seulement l'exécutant des monodies, mais encore leur compositeur.

II. Modèles de texte des monodies

Dans la monodie le texte fut un facteur important d'expression. Il y agissait non seulement au point de vue tectonique, mais il a pris part à la formation de l'expression dramatique dans la musique. Il a dirigé le langage musical du compositeur de la période baroque primaire au point de vue rationaliste et naturaliste d'un côté, au point de vue émotionnel de l'autre. De là provient l'élimination de la répétition des parties de texte, comme il en était dans la polyphonie vocale du XVI^e siècle. Mais le principe de la répétition fut respecté dans ce cas, où celle-ci a contribué au rehaussement de l'effet affectif

et expressif d'une composition (page 61). On aime à répéter de nombreuses apostrophes et des interjections (ohimè, ahi, ah etc.), qui deviennent certains types de devise. La répétition des interjections, des soi-disant intonations, forment avec des questions rhétoriques un matériel expressif notable de la poésie italienne baroque.

Les compositeurs des monodies suivent précisément le mètre et les schèmes de rime des modèles poétiques. Le plus souvent on met en musique des poèmes aux rimes croisées à sept ou onze syllabes ou aux paires croisées à cinq ou six syllabes (page 63). En général, on peut dire que les monodies du type de madrigal sont composées sur des vers ayant la forme plus libre, tandis que les monodies strophiques (type d'arioso et de canzonette) le sont sur des vers aux rimes d'une sonorité parfaite. L'antithèse motivique fut un facteur expressif considérable dans la poésie baroque italienne; les motifs érotiques y formèrent les sujets les plus fréquents qui, possédant la forme de la symbolique érotique, pénétrèrent même dans la poésie spirituelle (page 66). Il est intéressant de reconnaître qu'on a dissimulé des éléments tout à fait mondains sous la forme des motifs religieux (les textes des monodies de Dognazzi, Fredi etc. dans le recueil de A. Patto datant de 1613). C'est l'élément lyrique qui prédomine dans les textes des monodies.

Les textes affectifs-dramatiques, dont se sont développés les modèles littéraires de l'oratorio ecclésiastique et de la cantate mondaine, apparaissent d'abord très rarement, et seulement dans les monodies spirituelles. Mais on y peut aussi constater la pénétration de l'élément bucolique-pastoral mondain (par ex. contemplations lyriques sur l'enface de Jésus). C'est des motifs érotiques lyriques que surgit en même temps l'ulcération émotionnelle qui conduit à la sentimentalité, renforcée par la conception pessimiste du monde. Le sentimentalisme tragique et la passion sensuelle de la mélodie italienne y puisent leurs racines. C'est après tout un symptôme essentiel de la nature italienne. Cette poésie a certainement servi de base aux lamentations de l'opéra italien futur. Dans cette atmosphère des lamentations se trouvent les germes de l'expression dramatique de toutes les autres vastes formations dramatiques de la musique baroque. Ce sont les scènes d'adieu des amants qui s'approchent du style des lamentations en ce qui concerne leur forme et leur contenu (page 70). A côté de ces lamentations et des poèmes d'adieu, pleins de sentimentalité triste, la poésie lyrique du baroque littéraire italien amène des poèmes aux dispositions claires et aux passions vitales dans le vrai sens du mot (Giov. Stefani, page 73). Dans la poésie italienne galante du XVII^e siècle nous rencontrons des tournures verbales stéréotypées. C'est une certaine espèce de penser, implantée et commune à la plupart des poètes, qui s'est manifestée plus tard intensivement dans la poésie du cercle littéraire de l'Arcadie. Ce sont au fond les *loci communes* que nous pouvons rencontrer non seulement dans les lamentations et dans les scènes d'adieu, mais encore dans la poésie bucolique-pastorale (page 74).

Un groupe particulier s'est formé des poèmes, dont la matière croit des joyeuses impressions de la nature au caractère bucolique-idyllique (page 75). A cette occasion de la pénétration mutuelle des motifs naturels et érotiques se fait pleinement valoir la symbolique des fleurs. On met en musique des textes, inspirés par des motifs de la nature sous la forme de petits couplets lyriques, surtout sous la forme des canzonettes et des villanelles (page 76). Dans la poésie italienne du XVI^e et du XVII^e siècle il est possible de suivre l'influence puissante de la poésie antique (page 76). La poésie baroque ne s'était cependant pas appropriée la ligne monumentale tragique-dramatique de la poésie antique; elle y a emprunté seulement la miniature des descriptions de la nature. Cet élément idyllique-pastoral, motif le plus favori dans la poésie baroque, y est parvenu de la poésie antique par l'intermédiaire de T. Tasso et de Guarini (page 78). Parfois encore l'influence de la poésie populaire se joint à cet élément idyllique. Tandis que la pastorale antique et celle de la Renaissance excellent par la disposition optimiste, la pastorale baroque ne veut pas éluder les cadences sentimentales qui surgissent des conflits érotique (page 79). Du reste, cette sentimentalité pastorale abonde en éléments qui ont raffiné le langage poétique de la poésie baroque auprès du style rationaliste du XVI^e siècle. Cette circonstance doit être prise pour point de départ de l'évaluation critique de la poésie baroque, qui n'était appréciée que, il y a peu de temps. On y fait sans doute la rencontre des phénomènes de décadence, ce que amène, à la fin, chaque période stylistique. La décadence réelle du style poétique baroque n'apparaît que du temps de l'action de l'Arcadia (formellement constituée en 1690).

À côté de l'harmonie, c'est la mélodie qui est d'une importance principale dans la monodie. La structure mélodique découle directement du modèle de texte. Chez les monodistes du XVI^e et du XVII^e siècle on peut trouver plusieurs types de mélodies qui, il est vrai, sont bien stéréotypées, mais cependant elles contribuent à l'effet expressif homogène des monodies (page 82). Il est possible de chercher la base commune des types mélodiques des monodies. L'élément récitatif, y prédominant, en est le dénominateur commun. De là provient aussi la différence essentielle entre la mélodie objective et calme de la Renaissance et la phrase baroque d'une mélodie agitée. La diffusion de l'élément récitatif par l'élément d'arioso a causé la création d'une nouvelle formation mélodique qui a plus tard servi de base au langage dramatique musical des premiers opéras italiens. Une des causes principales de l'unité expressive des monodies sont les *loci communes* mélodiques. Ce sont des tournures mélodiques fixées, des espèces d'éléments d'une grammaire de mélodies qui prennent part à la formation du langage musical de la monodie italienne. Ce n'est que chez quelques personnages créateurs remarquables qu'on peut constater des formes tout à fait individuelles des pensées mélodiques; celles-ci furent empruntées par toute une série d'autres compositeurs.

Giulio Caccini a puissamment intervenu dans le développement de la mélodie des monodies. C'est surtout le type mélodique de celui-ci, c'est-à-dire la quarte descendante se succédant plusieurs fois, qui devient une tournure mélodique caractéristique pour cette période de l'évolution. L'influence de Caccini peut être constatée non seulement en Italie, mais dans toute l'Europe. Les monodies du compositeur allemand Giov. Nauwach (page 85) en forment un bel exemple. L'évolution de la mélodie des monodies du XVII^e siècle subit encore l'influence perçante de la mélodie de Claudio Monteverdi. C'est avant tout son célèbre „Lamento d'Arianna“. L'ascendance caractéristique de la seconde mineure, placée au commencement de la ligne mélodique de cette composition forme de nouveau un *locus communis*, qui passa en possession d'un assez grand nombre de monodistes italiens (Peri, Visconti, Nigetti, Bonini, Giov. Bat. Marini etc., page 86).

Pour mieux pénétrer la structure intérieure mélodique des monodies, nous avons construit un alphabet des mélodies environ de l'année 1600 à 1670. On y peut constater cinq types de mélodie fondamentaux (page 89). Cet alphabet mélodique, n'est pas un relevé constitué par hasard ou d'une façon mécanique, c'est la résultante d'un choix critique de 300 différentes formations mélodiques. Ce choix critique des types de mélodies est naturellement très difficile, si l'on prend en considération la circonstance, que le principe récitatif-déclamatoire n'a pas permis à la mélodie de se développer librement d'après les lois de la périodicité et de la logique musicale. De la division principale des mélodies en type récitatif et en celui d'arioso se sont séparés 2 sortes de types de mélodies. Le type récitatif est caractérisé par une mélodie fermée dans un espace restreint et qui tourne sans cesse autour d'un ton central, tandis que le type d'arioso présente une mélodie plus étendue en ce qui concerne son altitude et sa profondeur (page 90).

D'après les 5 types mélodiques principaux nous distinguons 5 groupes mélodiques:

Groupe I^{er}

Le signe caractéristique des types mélodiques de ce groupe, c'est la quarte descendante et puis la circonstance, que la première note est d'une valeur plus longue que la note suivante. C'est aussi le progrès de séquence qui est caractéristique. Le type fondamental de ce groupe apparaît pour la première fois chez Caccini et passe presque sous la forme d'une citation dans les œuvres d'autres compositeurs de ce temps (ex. page 91). Ce type mélodique domine surtout jusqu'à la fin de la première vingtaine du XVII^e siècle. Je l'avais rencontré dans le madrigal à 5 voix de Gesualdo di Venosa et dans l'opéra *La catena d'Adone* de Mazzocchi. On peut la suivre encore dans la musique instrumentale de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Groupe II^e

Cette fois, c'est la ligne mélodique ascendante dans l'espace d'une quinte et d'une sixte qui, après avoir atteint le point culminant mélodique, descend brusquement en quarte ou en quinte (page 94). On y peut même parler de la forme d'un certain *locus communis*, quoiqu'on n'y puisse pas trouver autant de suppositions évidentes que dans le groupe précédent. L'ascendance diatonique, caractéristique pour ce groupe, fut continuée dans le XVIII^e siècle, où cette manière de la structure mélodique fut notamment répandue chez les compositeurs italiens.

Groupe IIIe

s'attache à un certain point au groupe précédent. L'ascendance du motif mélodique se meut dans l'espace de tierce et revient tout de suite vers le ton initial ou vers le ton fondamental (page 96). C'est de nouveau chez Caccini qu'on trouve sa forme primaire. Presque tous les types mélodiques sont d'une grande variété. Il n'y a pas de motifs stéréotypés par lesquels abonde le premier groupe. Chaque type mélodique amène un nouvel élément croissant directement d'un fond mélodique commun.

Groupe IVe

Le motif fondamental de ce groupe est formé par la descendance diatonique. Par ce caractère de gamme il se rapproche des groupes précédents. Le motif à la forme stéréotypée et ne changeant presque point, varie seulement de rythme (ex. page 98).

Groupe Ve

contient des mélodies différenciées et variées. Le tableau synoptique des mélodies retombe en 3 parties. Le fond en est une pensée mélodique, formée selon le principe du mouvement rotatoire autour du ton central qui progresse en ascendant ou en descendant (ex. page 101).

Un des problèmes essentiels à l'égard de la mélodie des monodies, c'est la structure rythmique et métrique qui est de nouveau en connexion étroite avec le texte. Ce sont surtout les rimes finales des vers que Caccini et Peri mettent en musique sous une forme stéréotypée (2 tons finals de la plus longue durée), qui est la résultante logique de la structure rythmique-métrique du modèle de texte (ex. page 103). Ce n'est que dans la seconde dizaine du XVII^e siècle que le rythme commence à s'individualiser et devient indépendant du texte. Très souvent on rencontre aussi une mélodie liée dans une formule rythmique (ex. page 106), tandis que le rythme stéréotypé est rare dans la monodie. Nous le trouvons seulement là, où le rythme devient un élément indépendant de la division rythmique du texte (la fioriture, l'harmonie imitative etc.).

Le rythme de danse a joué un rôle prépondérant au cours du développement entier de la monodie (page 107). La forme de la chanson de danse fut cultivée par Caccini, Belandà, Radesca etc. Ce sont le plus souvent des formations de danse, qui constituent la forme de la suite instrumentale des variations *balletto*, *corrente*, *volla*, *ciaccona* etc. On peut trouver des groupes rythmiques très compliqués dans la fioriture et surtout dans les cadences, où se fait valoir très souvent le rythme pointé et des formations syncopées tout à fait intéressantes (page 107).

Le chromatisme est très rare dans la monodie; il a seulement le rôle d'enrichir la mélodie d'une façon médiocre au point de vue expressif. Ce n'est pas la partie prépondérante de l'imagination mélodique des monodistes. Ce manque est frappant surtout dans le texte d'un effet dramatique considérable (exemple, page 108). S'il y existe, il est possible d'y supposer l'influence de la littérature madrigalesque de la seconde moitié du XVI^e siècle. L'élément expressif de premier ordre dans la monodie, c'est la fioriture (page 109). Elle se présente tantôt sous la forme de type expressif, dont le rôle est d'accentuer chaque mot au point de vue expressif et psychologique, tantôt sous la forme de type décoratif qui ne contribue qu'à la virtuosité et l'élégance de la composition. Mais le principe diminutif reste en substance le même que celui du XVI^e siècle. Chez les individualités créatrices plus fortes la fioriture souligne et renforce les affections. Il faut souligner que les monodistes en profitent délibérément, principalement à l'endroit, où le contenu du modèle de texte l'exige directement. C'est dans les fioritures cadentielles que l'on trouve les séquences (page 112). Celles-ci sont d'une importance principale, car elles avaient influencé l'accroissement et le développement des pensées mélodiques dans la monodie. À cause de leur influence la mélodie devient indépendante des formations rythmiques-métriques de texte et parvient à l'importance en pleine jouissance de ses droits. Il est possible que les formations de séquences soient parvenues dans la monodie de la musique instrumentale, en particulier de la musique d'orgues datant de la II^e moitié du XVI^e siècle, formations, qui sont surtout frappantes dans les formes cadentielles de fioriture. En m'appuyant sur mes propres études, je suis arrivé à l'opinion que les séquences dans la monodie se sont formées d'une façon tout à fait indépendante de l'influence de la musique instrumentale. Ces espèces de formations de séquences que l'on rencontre dans la monodie, n'apparaissent dans la musique instrumentale qu'à la moitié du XVII^e siècle, surtout dans les sonates pour violon de B. Marini et dans les entractes des opéras de St. Landi et de M. Rossi. On peut suivre leurs traces dans la littérature du clavecin. Les séquences ont apporté dans la monodie l'élément de concert pour la plupart à caractère d'une ariette. C'est

enfin l'écho qui peut être considéré comme un élément mélodique ornemental (page 117). Il se fait valoir dans la monodie comme un élément dynamique et dramatique devenant le facteur essentiel d'expression surtout dans l'oratorio et dans l'opéra du XVIII^e siècle, n'étant jamais tombé à une simple manière.

L'harmonie

Déjà à la fin du XVI^e siècle se produit un déplacement important des éléments mélodiques et harmoniques; c'est à ce moment là que la ligne verticale de l'harmonie devient la source principale de l'expression musicale. Cette accentuation de l'élément harmonique fut incontestablement la conséquence du subjectivisme baroque renforcé (page 121). Si l'harmonie n'était jusqu'à présent que la résultante de la conduite réelle des voix, elle devient maintenant le facteur tout individuel, de sorte que tous les deux éléments, la mélodie et l'harmonie, existent comme leurs fonctions tout indépendantes. L'immobilité stéréotypée des basses qui apparaît au commencement de la phase évolutive de la monodie, se rend bientôt libre et la structure de la basse-continue s'ouvre à l'élément rythmique. De là provient l'importance évolutive de la basse-continue qui marque une limite importante de la musique du moyen âge et des temps modernes. Au commencement, la basse immobile accordique prédomine dans la monodie (ex., page 124). Le principe reposant sur la liaison des notes de la basse apparaît encore dans la première moitié du XVII^e siècle, en règle générale là, où le compositeur veut parvenir à la puissance dramatique. On peut le trouver plus loin dans la période stylistique de l'opéra romain et florentin, il a même puissamment intervenu au XVIII^e siècle (récitatifs dramatiques agités de l'oratorio, de la cantate mondaine et de l'opéra). Bientôt après la réforme florentine la basse-continue est touchée des élans timides vers la conduite imitative des voix. L'immobilité stéréotypée des basses revit simultanément par une plus grande mobilité rythmique (ex. page 126). Dans la seconde dizaine du XVII^e siècle les basses immobiles ont abouti à une mobilité et vivacité remarquable (voilà la monodie ecclésiastique de Dognazzi, page 126), ce que prouvent tels endroits, où la voix châtée se meut en notes de longue durée. La chiffration de la basse continue nous rend possible de connaître la richesse modulaire et harmonique des monodies et, en même temps, elle facilite de suivre son augmentation dans le progrès du développement stylistique de la monodie. L'évolution des pensées harmoniques s'est opérée tout à fait précipitamment, de même que dans la littérature madrigalesque du XVI^e siècle, avec cette modification, que la fonction de la structure harmonique prend une signification tout autre. Dans les années vingt du XVII^e siècle l'épanouissement riche des pensées harmoniques s'était rapproché par sa chromatisme de l'harmonie romantique de la fin du XIX^e siècle (page 128).

L'influence des modes ecclésiastiques disparaît, la fixation définitive des modes majeur et mineur date dès la première dizaine du XVII^e siècle. Dans la monodie on a adjuré aux modes modernes la fonction de produire certaines affections, cristallisées au point de vue de l'expression. Dans la monodie on a favorisé comme le moyen d'expression musicale le chromatisme harmonique se développant des madrigaux de Marenzio et de Gesualdo di Venosa. Il accompagne en règle générale les mots exprimant le dynamisme affectif (page 129). La richesse harmonique des compositions provient des consonances de même que des dissonances. Ce sont les théoriciens du XVII^e siècle qui s'en rendent compte (Gentile, Doni, page 131). L'usage fréquent du chromatisme a produit la fixation tonale; il a causé en même temps la distinction entre la tonique et la dominante. Le moyen modulaire le plus efficace, c'est la séquence harmonique (ex. de Fr. Nigetti, page 132). Toute cette richesse harmonique s'était cependant concentrée dans les cadences finales, qui ne signifient pas seulement le point culminant acoustique, mais qui cependant expriment la concentration psychique intérieure de tous les éléments expressifs (page 134). Une grande partie des monodies a des cadences stéréotypées. À côté de cela on trouve un assez grand nombre de cadences de conception individuelle (page 134).

Un des problèmes scientifiques essentiels, c'est l'exécution pratique de la basse-continue. Les monodies, ayant la basse-continue élaborée, sont très rares, les renseignements que l'on trouve dans les traités théoriques, ne sont pas complets. On peut supposer que l'interprétation de la basse-continue dépendait beaucoup du goût individuel, de la conception et des opinions théoriques de l'exécuteur. La pratique exécutive était de caractère d'improvisation. Bonini et Doni traitent dans leurs ouvrages de l'exécution des voix intérieures de la basse-continue (page 136). La question suivante se porte sur les instruments accompagnants. Les instruments les plus usités dans le XVII^e siècle furent

le luth et le t orbe. Les frontispices de diff erents recueils citent parmi les instruments les plus favoris à l'accompagnement des monodies le cembalo, le chitarrone, le t orbe et la harpe (page 137). Les ensembles d'instruments n'y sont pas exclus. De cette façon on pouvait atteindre un plein effet phonique ce qui correspondait entièrement aux exigences et au goût de l'esthétique musicale baroque.

IV Développement de la structure de forme dans la monodie italienne

La structure architectonique des monodies repose sur la synthèse de l'invention mélodique et harmonique. Ce sont les formations métriques et rythmiques qui exercent une influence considérable avant tout sur la division de la mélodie. Elles forment des ensembles symétriques contenant 2 ou 3 mesures, qui s'associent en procédant dans les parties mélodiques supérieures. On peut regarder comme le plus haut degré les formes, qui sont déterminées par le groupement de thèmes musicaux, mais non pas par la structure métrique des vers. Les formations tectoniques de la mélodie baroque dépendaient des émotions affectives et de la signification de l'expression poétique. On peut même constater que la mélodie court en ondes dans les paroles, dont l'emphase expressive est donnée par l'émotion affective (par ex. dans les mots *sospiri*, *morire*, *lagrime* etc.). La construction des vers dans les madrigaux et dans les monodies strophiques devient, dans le premier stade d'évolution, vraiment la construction formelle de composition. C'est une conséquence directe du principe esthétique, basé sur la supposition que la mélodie doit s'adapter non seulement aux formations expressives, mais encore aux formations architectoniques du texte (ex. page 140). La division plus libre de la mélodie découlant d'après les lois de la structure musicale, apparaît en 1620 environ. Des élans caractéristiques se portant à la conception individuelle mélodique indépendante de la métrique du texte, se font voir chez Giov. Capello et Andr. Falconieri qui, tous les deux, forment une transition vers le type mélodique de l' cole napolitaine. On peut trouver les périodes mélodiques régulières évidemment détachées de la division métrique des modèles de texte dans le second quart du XVIIème siècle (page 141). Ce n'est pas encore l'aria construite avec intention, mais c'est la phrase mélodique s'approchant de la forme du couplet populaire. Elle figure dans les canzonettes strophiques et dans les chansons de danse, type de vilanelle (page 144).

C'est au cours de l'analyse des pensées mélodiques que l'on rencontre en général la variation d'une période à nombre pair avec celle à nombre impair, ce qui est une survivance de la perfection et l'imperfection mesurée. Ce changement prête en même temps de nouvelles possibilités du développement de la périodisation musicale, qui apparaît dans la musique du XVIIIème siècle. Il y faut chercher les germes de l'aria à coupe ternaire, de la grande aria da capo, de même que ceux des récitatifs dramatiques futurs de l'opéra italien. La musique baroque primaire amène par la forme de grandes possibilités évolutives qui sont d'une importance capitale pour le développement de la forme de la musique européenne. Les premiers monodistes n'avaient pas encore le sens bien développé pour l'emploi de la forme. C'est la structure du contenu de texte qui fut un facteur décisif et qui déterminait en même temps la forme des monodies.

On peut diviser les monodies en 2 groupes principaux: les arias et les madrigaux (page 149). Les madrigaux sont des chansons par conséquent à couplets aux formes plus libres. L'aria tend vers la forme délimitée et arrondie. Le madrigal, plus important dans l'évolution que l'aria, est une incarnation des exploits techniques et idéologiques qui tendent vers la manifestation stylistique et artistique (page 150). C'est à l'exactitude expressive et déclamatoire que l'on met l'accent prépondérant. On y peut même suivre les traces des éléments de forme de la cantate future. La construction mélodique n'est pas périodisée. L'aria est au contraire plus simple en ce qui concerne son expression. La mélodie est pour la plupart périodiquement coupée (page 151). On trouve dans la monodie très souvent les germes de la coupe binaire. C'est surtout là, où le compositeur tente à arrondir deux parties dans un tout formel. Une telle division en deux parties opposées ne fait pas seulement attention au contenu et à l'expression du texte, mais elle est faite pour des raisons purement musicales (page 153). La coupe ternaire est très rare dans la monodie, elle est par contre plus fréquente dans la musique dramatique de son temps. Un des compositeurs qui ont les premiers intuitivement pressenti l'effet architectonique-musical et psychologique de la coupe ternaire, c'était Cl. Monteverdi. Quelques airs de son Orfeo en forment un document caractéristique (page 154). On peut dire en somme que la petite coupe ternaire de chant s'est cristallisée dans l'opéra baroque primaire,

dans une forme pure, bien que, même dans la monodie, il n'eût pas manqué de toutes les supposition favorables à son développement.

La dépendance de la division strophique du poème a inspiré au compositeur la manière de construire la forme de la mélodie d'après les différentes strophes. Il est vrai qu'il a laissé la ligne motivique fondamentale, mais il l'a variée en détails selon le principe de variation. De cette façon naquit dans la monodie la forme soi-disant variable, qui y est très fréquente. Il n'y s'agit cependant pas d'une variation de l'idée musicale fixe, ce que l'on pourrait tirer de cette dénomination. Le processus du travail créateur se passe de façon que le compositeur soutient presque chaque strophe du modèle poétique d'un *basso ostinato* ne changeant au point de vue de l'idée, tandis que dans la mélodie de la voix-solo chaque strophe est d'une interprétation motivique toute nouvelle. Mais la base mélodique, commune aux strophes singulières mises en musique, reste la même. C'est par cette forme de variation sur le thème de la basse donnée que l'élément musicale ayant la fonction d'unir, a pénétré dans la monodie; de l'autre côté, elle a le mérite d'apporter les germes de la forme à plusieurs parties (page 155). C'est Caccini qui montre un excellent exemple de la forme de variation datant de l'époque des débuts de la monodie (page 157). On parvient à la caractérisation des idées musicales dans des ensembles formels délimités ce qui est un signe caractéristique de la forme de cantate et d'oratorio.

La cantate-solo italienne puise ses racines dans la monodie lyrique en partant de celle du type de madrigal. On peut constater ses éléments dès le commencement du XVII^e siècle (Melli, Peri), à savoir dans la manifestation du dualisme entre le récitatif et l'arioso. Le développement continue dans l'espace environ de 1630—40, et c'est en ce temps-là, que se produit la désorganisation de forme dans la monodie et la transition vers un nouveau domaine stylistique. Les débuts de la forme de cantate prennent leur source surtout dans les monodies possédant la forme de rondo. C'est à Rome et à Venise que le processus de cristallisation fut le plus vite (page 160). La synthèse primaire du récitatif et de l'arioso signifie dans l'œuvre de Monteverdi une distinction consciente du *secco-recitativo* de l'arioso, ce qui devint la marque distinctive de la cantate-solo italienne. C'est surtout dans la vaste monodie à 4 parties *Dov'io credea le mie speranze* du compositeur napolitain *Andrea Falconieri* (page 162). On peut suivre les traces des éléments de cantate dans la monodie spirituelle environ depuis l'année 1640, particulièrement chez Gius. Giamberti. Dans une de ses monodies (exemple 5) on peut même constater le germe du style musical et de l'expression des cantates et des oratorios de Bach et de Händel. L'élément constructif essentiel, c'est ici la répétition de différentes parties de texte, ce qui est en même temps un des symptômes importants du développement de la forme monodique en une formation plus élevée. L'efficacité du texte à caractère exclusif cède lentement aux éléments purement musicaux (page 167). La signification de mot n'est jamais descendue à une simple charpente de solmisation, comme il en était dans la polyphonie des Pays-Bas et dans la polymélie du moyen âge. L'esthétique de la camerata étant de caractère exclusif en ce qui concerne la théorie, fut obligée de faire place aux sensations musicales naturelles. On peut observer le développement de la forme primaire de cantate dans la quatrième et la cinquième dizaine du XVII^e siècle presque chez tous les monodistes remarquables (page 171). C'est surtout B. Ferrari, dont les chants à une voix (Venise 1641) méritent d'y être mentionnés, s'approchant d'une façon frappante de la formation ultérieure de la cantate.

Au cours du développement stylistique ultérieur de la forme de cantate s'est réalisée la diffusion mutuelle du récitatif et de l'aria ce qui prête à chaque composition un caractère dialoguisant notamment agité au point de vue de l'expression dramatique. La place prépondérante est due encore à Marc' Antonio Cesti qui crée dans sa monodie *Tu m'aspettasti all mare* une forme menue de la cantate, basée sur l'opposition de l'arioso lyrique, de l'aria et du récitatif dramatique (page 173). C'est ici que l'on touche à une des limites prépondérantes de l'évolution de la forme de cantate qui réside encore dans la formation monodique (page 174).

Les principes de forme des monodies ont servi aussi de base et de point de départ à la forme d'oratorio. Dans le domaine de la monodie nous pouvons suivre l'origine de cette forme dès la fin du XVI^e siècle. Le développement, en partant de la forme des *laudi spirituali*, y procède vers le dialogue, vers le récit dramatisé aux alternations dialoguées à caractère descriptif. L'ancienne manière de l'entrevue dialoguée d'une âme avec Caron revient sous la forme monodique comme le *Dialogo tramutato* qui fut approfondi même au point de vue spirituel. Cette intervention de l'élément spirituel peut être perçue même dans les dialogues de Monteverdi, Rasi et Sances. Un groupe particulier forme la soi-disant lamentation dialoguée, qui est devenue une des manifestations les plus frappantes

de la musique baroque. La monodie *Dunque per esser bella de Giac. Fornaci* forme un bel exemple de dialogue mélodique (page 177). L'ensemble fait de l'impression d'une petite scène qui, par son caractère fondamental de forme, tend vers l'opéra et l'oratorio. Des exemples intéressants de cette espèce de dialogues peuvent être constatés aussi dans la monodie spirituelle italienne. C'est au dialogue entre le pêcheur et Jésus-Christ de B. Pesarino (page 178). Ces dialogues terminent pour la plupart par un duo prédominant toute la pièce. L'importance historique de la monodie italienne réside d'abord dans son évolution de forme qui nous rend possible de mesurer et d'évaluer pleinement la gravité de la cristallisation artistique des monodies dans le développement entier de la musique européenne.

V. Puissance expressive des monodies

Dans la période baroque on a décerné une puissance expressive notable à la musique. La musique devint le langage des passions, elle devait éveiller les émotions de l'auditeur, tandis que l'esthétique de la monodie primaire ne cesse point de s'accommoder aux idées rationalistes et intellectualistes. V. Galilei s'oppose au plaisir sensoriel dans l'art, il veut qu'on perçoive l'art à l'aide de la raison, de façon rationaliste. Les éléments musicaux ne suffisent pas eux-mêmes à la *Camerata fiorentina* pour éveiller le sentiment esthétique, et c'est pourquoi on accentue le texte comme un élément intellectualiste. La théorie et la pratique différaient beaucoup. Les mouvements spirituels baroques se sont montrés plus forts que les réflexions théoriques d'apriori de la *camerata*. Il est vrai que les monodies primaires étaient assez monotones en ce qui concerne leur expression, mais l'épanouissement des pensées harmoniques dans la première moitié du XVII^e siècle les avait dotées d'un vaste caractère hétérogène du langage musical (Monteverdi, Saracini, page 184). C'est là que se font voir les conséquences des efforts des tendances baroques se portant à l'emphase renforcée au point de vue de l'expression du langage musical. L'élément de l'uniformité à caractère unifiant, auquel on touche dans l'art plastique, s'était manifesté aussi dans la musique. L'élément pictural du style baroque devient cependant un facteur important, de même qu'il l'était dans l'art plastique de son temps. Tout vise à l'effet de couleurs riches en ce qui concerne la sonorité.

La *flebile dolcezza*, douée d'une mélancolie lyrique, distingue toutes les monodies de la première période du baroque italien. Les éléments de l'affection agitée se mêlent à l'ulcération érotique en formant ainsi un tout (page 185). À côté des tons troublés de douleur nous touchons aux manifestations du pathos dramatique. Il est intéressant de suivre, de quelle façon s'est développé le pathos dramatique à conception magnanime du lyrisme mélancolique (page 187). La puissance expressive de la manifestation musicale de Monteverdi y a servi de modèle. Son influence fertile et perçante se fait sentir encore dans les compositions datant de la moitié du XVII^e siècle (page 189). Le chromatisme de la voix-solo amène dans la monodie italienne les accents d'expression les plus efficaces et surtout l'émotion pathétique, en partant du chromatisme de la polyphonie madrigalesque du XVI^e siècle (ex. de Saracini, page 191). Une possibilité extraordinaire de l'évolution dramatique fut amenée par l'expression musicale des lamentations italiennes à une voix du XVII^e siècle, qui se sont acclimatées dans l'opéra italien. Lamentation du recueil *Diparti di Euterpe* de Barbara Strozzi (exemple 10) en est un exemple merveilleux. C'est une scène de l'efficacité considérable qui rappelle par sa forme et par son expression le pathos baroque de l'opéra napolitain de la fin du XVII^e et du commencement du XVIII^e siècle, prédominant dans les opéras d'Alles. Scarlatti et de Leonardo Leo. Ces principes stylistiques passent dans les oratorios et les cantates de Händel et de Bach par l'intermédiaire de ces grands génies de l'opéra italien baroque. C'est dans la monodie italienne de la seconde moitié du XVII^e siècle que l'on peut chercher les germes se portant à la synthèse de cette espèce de style de Händel et de Bach (ex. nro 11 et 12). Il en est évident que l'expression musicale de la période florissante du style baroque naquit presque 100 ans avant l'accomplissement de l'évolution stylistique dans toute sa plénitude (page 193).

La gradation pathétique de l'expression musicale des monodies fut réfléchi dans les traités théoriques d'une façon détaillée. Doni le montre d'une façon tout à fait exemplaire dans son *Trattato della musica scenica* (page 194). C'est enfin la dynamique, l'agogique et le tempo qui servent dans ce temps de source à l'expression musicale. Les signes déclamatoires commencent à apparaître déjà dans les premiers débuts de la musique baroque, tandis que ceux de tempo se montrent plus fréquents dans la seconde moitié du XVII^e siècle (page 196). Mais l'émancipation toute consciente des modes ecclésiastiques, c'est une marque infaillible d'un nouvel effort créateur se portant à l'individualisme

expressif approfondi. La force expressive des modes majeur et mineur, que Zarlino a connue même au XVI^e siècle, acquiert une grande importance justement dans la monodie italienne. L'alternance des modes majeur et mineur joua un rôle important dans la structure de forme des monodies (page 198).

Les pauses ne servant que de ressource technique, fournissent au chanteur l'occasion de prendre haleine; mais ayant la fonction expressive, et dramatisante, elle servent d'interprètes au faits psychiques.

L'expression musicale différenciée qui a fourni l'occasion aux domaines artistiques nationaux et aux écoles indépendantes des compositeurs de se former depuis les temps les plus anciens, se fait voir même avec toutes ses conséquences dans le développement de la monodie italienne. Et c'est pourquoi, à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle, se sont formés 3 domaines: celui de Florence, de Venise et de Rome (page 202). Cette division n'est pas seulement schématique ou construite par hasard. Ce sont les trois domaines stylistiques tout indépendants qui croissent de la manière organique d'une seule source idéologique. C'est la parallèle entre l'art plastique et la musique de son temps qui rend évident l'affinité des idées touchant à toutes les manifestations spirituelles de l'art italienne (page 204). L'école florentine a créée un domaine de l'art plastique le style renaissant de linéarité descriptive et elle tentait avec difficulté à s'habituer au style baroque du XVII^e siècle. Les tendances artistiques du style maniéré et le pathos baroque n'ont pas profondément touché l'art plastique florentin. Il en est de même de la monodie florentine. Elle a surtout accentué la mélodique linéaire du mot chanté, l'élément harmonique ne tient que la place secondaire. Le détachement des éléments de l'arioso de ceux du récitatif n'y a pas trouvé autant d'accent que dans l'école de l'Italie du Nord et du Sud. C'est pourquoi l'école florentine après toutes ces manifestations révolutionnaires, qui s'y sont produites (*la Camerata fiorentina*), n'a pas cette haute portée évolutive propre à l'école de Venise et à celle de Rome (page 206).

Venise prête un aspect tout différent. Dans l'art plastique de la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est le coloris qui se fait pleinement valoir. C'est à Venise que l'on peut constater les premières traces des manifestations emphatiques du style baroque primaire. Il en est de même dans la musique, où le coloris musical parvenait à une utilisation parfaite. L'école musicale de Venise amène l'harmonie développée, l'imagination musicale chromatique et l'adaptation dramatique des modèles de texte très avancées (page 207). On peut suivre des tendances semblables chez les monodistes vénitiens de la première moitié du XVII^e siècle. La formation de cantate y parvient au surplus à la cristallisation de la forme. On y doit chercher les germes des sensations musicales du baroque ultérieur et en même temps la base des formes les plus vastes de la musique baroque: de l'opéra et de l'oratorio (page 210).

La première place est à l'école de Rome. C'est là que se sont développées les premières vastes formations de l'art baroque et que le caractère dramatique et le caractère pathétique passionnés ont atteint leur point culminant. La synthèse de l'élément dramatique et du lyrisme idyllique à caractère pastoral est, elle-aussi, d'une importance remarquable. Les tendances semblables peuvent être constatées à l'école musicale de Rome. C'est à Rome que s'est développé le style monumental de la musique baroque. La synthèse du récitatif agité et de l'aria, douée d'un lyrisme fervent, y devient la base de vastes formations des compositions vocales. On peut dire que l'école de Rome a su réunir la linéarité de la mélodie récitative florentine et le coloris musical vénitien. Rome est devenu au XVI^e et au XVII^e siècle un certain centre du travail créateur et de la vie spirituelle de l'Italie (page 210). L'école de Rome signifie la culmination de la marche du développement entier; c'est là que furent accomplies toutes les suppositions stylistiques que la *Camerata fiorentina* et la monodie ont accordées à la musique européenne (page 211). La période stylistique prenant naissance à Florence environ l'année 1580, s'est déplacée autour de 1630 à Venise et à Rome. Naples représente l'aboutissement de l'époque entière du baroque musical italien. De là provient la possibilité de parler des débuts du classicisme musical européen du XVIII^e siècle.

Traduit par Theodora Švehliková-Straková