

Adrian Willaert, *Amor, Fortuna*

Anne-Emmanuelle Ceulemans

Le madrigal *Amor, Fortuna* d'Adrian Willaert a fait l'objet d'une séance d'analyse en ligne organisée le 26 mars 2021 par la Société française d'analyse musicale et la Société belge d'analyse musicale. Le choix de l'œuvre est inspiré par un travail de master en musicologie rédigé par Laetitia Lauwers (UCLouvain, Louvain-la-Neuve, Belgique) en 2020-2021. L'analyse qui suit emprunte des éléments à ce travail, ainsi qu'à des réflexions faites par les participants à de la séance.

1 Introduction

Adrian Willaert (c. 1490-1562), né en Flandre à la fin du xv^e siècle, passa l'essentiel de sa carrière en Italie, d'abord à Ferrare puis, à partir de 1527, en tant que maître de chapelle à Saint-Marc de Venise. Il fut le maître du théoricien Gioseffo Zarlino (1517-1590), qui le cite régulièrement dans ses traités et dont le témoignage est intéressant pour comprendre l'œuvre du compositeur.

Le madrigal *Amor, Fortuna* fut publié à Venise en 1559 dans un recueil intitulé *Musica nova*, dont les œuvres circulaient en privé depuis les années 1540, voire plus tôt¹. La particularité de la *Musica nova* est de réunir des œuvres religieuses et profanes, à savoir des motets et des madrigaux pour quatre à sept voix. À une seule exception près, tous les madrigaux se basent sur des sonnets du *Canzoniere* de Pétrarque. Tel est aussi le cas d'*Amor, Fortuna*. Les deux quatrains sont systématiquement mis en musique dans la première partie, tandis que les tercets correspondent à la deuxième partie de l'œuvre².

Rimes	
<i>Amor, fortuna, et la mia mente schiva</i>	A Amour, fortune et mon esprit, qui fuit
<i>Di quel che vede, e nel passato volta,</i>	B Tout ce qu'il voit, vers le passé tourné,
<i>M'affligon sì, ch'io porto alcuna volta</i>	B M'affligen à tel point que je porte parfois
<i>Invidia a quei che son su l'altra riva.</i>	A Envie à ceux qui sont sur l'autre rive.
<i>Amor mi strugge 'l cor, fortuna il priva</i>	A Amour ronge mon cœur, et fortune le prive
<i>D'ogni conforto, onde la mente stolta</i>	B De tout réconfort, dont l'esprit insane
<i>S'adira et piange. Et così in pena molta</i>	B S'irrite et pleure. Aussi en grands tourments
<i>Sempre conven che combattendo viva.</i>	A Toujours il sied qu'en combattant je vive.

¹ Jessie Ann, Owens, Michele Fromson, Lewis Lockwood, Giulio Ongaro, « Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian », *Grove Music Online*, consulté le 30 octobre 2022.

² L'édition originale de la *Musica nova* est consultable en ligne au Liceo musicale de Bologne (<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=6800>) et à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071866>). La partition en annexe suit *Adriani Willaert Opera Omnia*, XIII, *Musica nova*, éd. par Hermann Zenck et Walter Gerstenberg, s.l., American Institute of Musicology, 1966, p. 4-7, mais renonce à la division des valeurs rythmiques par deux. En ce qui concerne le sonnet, on note dans l'édition originale de la *Musica nova* quelques variantes orthographiques par rapport à l'édition critique de Giuseppe Savoca (voir note suivante), mais aucune altération importante.

<i>Né spero i dolci dì tornino indietro,</i>	C	Des beaux jours je n'espère qu'ils reviennent,
<i>Ma pur di male in peggio quel ch'avanza,</i>	D	Mais seulement de mal en pis tout ce qui reste,
<i>Et di mio corso ò già passato 'l mezzo.</i>	E	Et déjà de mon cours j'ai passé le milieu.
<i>Lasso non di diamante, ma d'un vetro</i>	C	Hélas, non de diamant, mais bien de verre
<i>Veggio di man cadermi ogni speranza,</i>	D	Je vois choir de mes mains toutes mes espérances,
<i>Et tutt'i miei pensier romper nel mezzo.</i>	E	Et vois tous mes pensers se rompre en leur milieu ³ .

2 Contraintes formelles

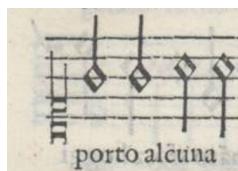
Analyser des madrigaux de la Renaissance suppose en premier lieu de reconnaître les contraintes que le texte exerce sur l'écriture polyphonique. Dans la poésie italienne, l'hendécasyllabe constitue le vers par excellence et constitue la base du sonnet *Amor, Fortuna*. Selon sa définition la plus simple, ce vers se compose de onze syllabes, quoique dans les faits, il se décline de nombreuses manières. Sans entrer dans un exposé détaillé de la métrique italienne, il est utile de noter quelques particularités du décompte des syllabes qui peuvent intervenir dans l'analyse du madrigal de Willaert⁴.

La difficulté la plus courante tient à la succession de voyelles que l'on pourrait être tenté de répartir sur deux syllabes successives, mais qui, selon la scansion italienne, comptent pour une seule unité. Deux cas de figure se présentent dans le troisième vers du premier quatrain.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
M'af-	fli-	gon	sì,	ch'io	por-	to al-	cu-	na	vol-	ta

Le fait que les mots *ch'io* vaillent pour une seule syllabe s'explique aisément par le fait que *i* est en réalité une semi-voyelle. En revanche, l'association de la dernière syllabe du mot *porto* avec la première syllabe *d'alcuna* est sans doute moins intuitive.

Tout compositeur qui met en musique la poésie italienne est censé respecter la scansion. Au sein d'une ligne mélodique, chaque syllabe implique donc une nouvelle note, mais pour des voyelles successives qui fusionnent en une syllabe, une seule note suffit. Dans l'édition originale de la *Musica nova*, le regroupement de [por]-to al- sous une seule note est bien visible.



Exemple 1 : *Amor, Fortuna* (*Musica nova*, Venise, Gardano, 1559), voix supérieure, mes. 24.

³ Pétrarque, *Chansonnier. Rerum Vulgarium Fragmenta*, édition critique de Giuseppe Savoca ; introduction, traduction et commentaire de Gérard Genot avec la collaboration de François Livi, Paris, Les belles lettres, 2009, vol. 1, p. 184-185. Le manuscrit partiellement autographe Vat. Lat. 3195 du *Canzoniere* peut être consulté sur https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/catalog/Vat_lat_3195 (voir fol. 26v). La version du poème utilisée par Willaert propose une leçon légèrement différente pour le premier vers : « Amor, Fortuna, e la mia mente schiva ».

⁴ Pour un exposé détaillé, on se réfèrera à Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologne, Il Mulino, 1990.

Il arrive pourtant que Willaert ne suive pas les règles de la métrique italienne, ce qui ne s'explique sûrement pas par son ignorance des règles mais trahit une interprétation personnelle du contenu poétique. Par exemple, la scansion du premier vers suppose une synalèphe (ou fusion syllabique) sur [Fortu-]na, e.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A-	mor,	For-	tu-	na, e	la	mia	men-	te	schi-	va

Or, à chaque voix du madrigal, *Fortuna* est suivi d'un silence et la conjonction *e* est chantée sur une note distincte (mes. 2-4). Cette disposition permet au compositeur d'isoler le mot *Fortuna* et, comme on le verra plus loin, d'introduire un effet musical qui permet de connoter Amour et Fortune de manière antithétique (voir exemple 12).

De manière symétrique, le deuxième vers opère une dialèphe (ou scission syllabique) comparable sur [ve-]de *e*. Cette fois, la césure est renforcée par une cadence (mes. 9-10, voir exemple 7) qui sépare l'idée de ce que l'esprit voit actuellement et du passé dans lequel il se réfugie.

À l'inverse, il arrive aussi au compositeur de réunir des syllabes qui, selon la métrique italienne, devraient être dissociées. Par exemple, pour souligner l'enjambement entre les vers 3 et 4, il introduit une synalèphe dans [vol-]ta *In-[vidia]* (mes. 16-18).

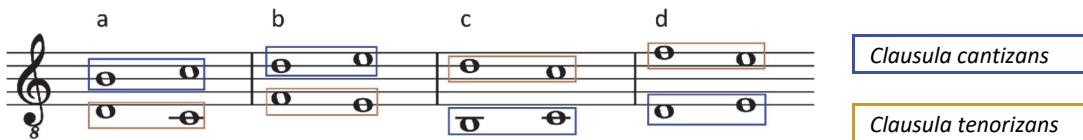
3 L'articulation du discours polyphonique – la cadence

Pour entrer de plain-pied dans l'analyse du madrigal, l'étude des cadences constitue une étape incontournable. Comme la cadence polyphonique repose sur des principes différents de la cadence tonale, il paraît utile d'en rappeler la logique propre⁵.

À l'origine, les cadences polyphoniques se fondent sur l'opposition entre les consonances imparfaites et les consonances parfaites. Au temps de Willaert, le modèle de référence est celui de la sixte majeure qui se résout sur une octave (exemple 2a et 2b), ou par renversement, de la tierce mineure qui se referme sur un unisson ou d'une dixième mineure qui se referme sur une octave (exemple 2c et 2d). La résolution des sixtes et des tierces se fait par deux mouvements conjoints en direction opposée, avec un demi-ton mélodique à une des voix. En général, ce demi-ton – ou sensible – est ascendant (exemple 2a et 2c), mais il peut de temps à autre être descendant (exemple 2b et 2d).

À la suite de Bernhard Meier (1923-1993), dont les analyses ont marqué la musicologie du XVI^e siècle, les analystes ont pris l'habitude de qualifier les différentes voix qui interviennent dans les cadences à l'aide d'une terminologie héritée du XVIII^e siècle, mais qui est calquée sur des modèles antérieurs. Le mouvement conjoint ascendant qui mène à la note cadentielle est appelé *clausula cantizans* et le mouvement conjoint descendant, *clausula tenorizans*. Cette terminologie est commode, à condition de ne pas oublier que la *clausula cantizans* ne doit pas forcément apparaître à la voix supérieure, ni la *clausula tenorizans* au ténor. N'importe quelle voix contrapuntique peut chanter chacune de ces deux formules, car elles forment ensemble un contrepoint renversable (exemple 2).

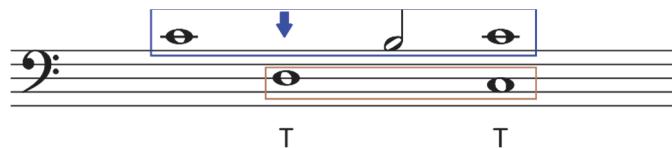
⁵ Pour un exposé plus détaillé, voir Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974 ou la traduction anglaise approuvée par l'auteur : *The Modes of Classical Vocal Polyphony, Described According to the Sources*, trad. par Ellen S. Beebe, New York, Broude, 1988, première partie, chapitre 4.



Exemple 2 : Modèles cadentiels

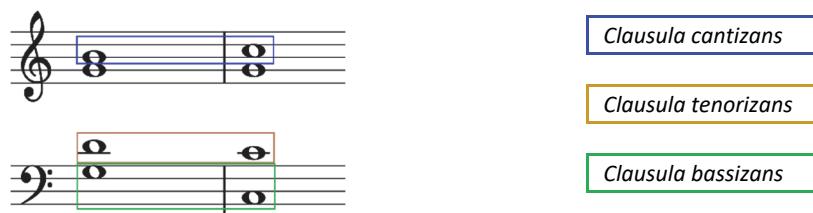
En théorie, les enchaînements de l'exemple 2 suffisent à la constitution d'une cadence, pour autant qu'ils soient exprimés en valeurs suffisamment longues et que leur disposition mélodique les mette convenablement en exergue. Néanmoins, ces modules simples s'enrichissent généralement de divers éléments qui renforcent leur valeur articulatoire.

Afin d'accroître la tension cadentielle, à partir du xv^e siècle, les compositeurs prennent l'habitude d'insérer un retard dans la *clausula cantizans*. La cadence se compose alors de trois intervalles, une syncope dissonante (indiquée par une flèche dans l'exemple 3), une consonance imparfaite et une consonance parfaite, dont l'ordre successif n'est pas réversible.



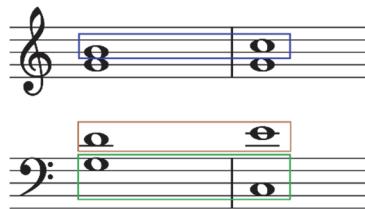
Exemple 3 : Cadence polyphonique avec retard (T = temps)

Par ailleurs, la plupart des œuvres polyphoniques de la Renaissance étant composées à plus de deux voix, la cadence s'enrichit aussi harmoniquement. À l'origine, cet enrichissement respecte nécessairement la succession (dissonance-)consonance imparfaite-consonance parfaite du module de base. Dans un contexte à quatre voix, une tournure stéréotypée consiste à confier la *clausula tenorizans* au ténor et la *clausula cantizans* à la voix supérieure. La basse s'adjoins à cet enchaînement par un saut de quarte ou une chute de quinte qui préfigure le mouvement V-I de la cadence tonale, parfois qualifié de *clausula bassizans*. L'alto exprime la quinte de la note cadentielle tout au long de la cadence.



Exemple 4 : Cadence polyphonique à quatre voix

Au xvi^e siècle, les compositeurs utilisent de plus en plus souvent la tierce finale dans leurs cadences. L'ossature cadentielle reste très semblable aux exemples qui précèdent, mais la *clausula tenorizans* est altérée et décrit un mouvement conjoint ascendant au lieu de descendant.



Exemple 5 : Cadence polyphonique avec tierce finale

Le fait que la cadence polyphonique soit une structure à deux voix composée d'une *clausula cantizans* et d'une *clausula tenorizans*, à laquelle peut éventuellement s'ajouter une *clausula bassizans*, implique que les voix peuvent se segmenter de manière décalée. Cette particularité distingue la cadence du XVI^e siècle de la cadence tonale, conçue comme un enchaînement de deux ou de plusieurs accords qui impliquent toutes les parties simultanément.

Le madrigal *Amor, Fortuna* illustre ce phénomène à plusieurs reprises. Par exemple, aux mesures 117-118, les deux voix supérieures terminent ensemble le vers 13 et forment une cadence sur *do* (exemple 6). La voix supérieure chante la *clausula tenorizans*, tandis que l'alto chante la *clausula cantizans*, enrichie d'un retard. Cependant, les voix inférieures ne participent pas à la cadence et chantent déjà le dernier vers. À l'audition, l'articulation cadentielle est bien perceptible, car elle se produit aux voix supérieures et est suivie d'un silence, mais elle s'inscrit malgré tout dans la continuité du flux contrapuntique et n'introduit pas de repos à toutes les voix.

- mi o-gni spe-ran - za, E tut -

gni spe - ran - za, E tut - ti i miei

gni spe - ran - za, E tut - ti i miei pen - sier rom - per nel

ran - za, E tut - ti i miei pen - sier rom - per

Exemple 6 : *Amor, Fortuna*, mes. 116-119

Un procédé fréquemment adopté par les compositeurs de la Renaissance consiste à altérer une ou plusieurs voix cadentielles, afin d'affaiblir le sentiment conclusif ou de créer une effet inattendu, de manière analogue à la cadence rompue tonale. En général, la préparation de la cadence est régulière, mais la résolution introduit un événement irrégulier qui contrecarre le déroulement cadentiel. Par exemple, à la mesure 9 d'*Amor, Fortuna*, les deux voix inférieures amorcent une cadence, avec une *clausula cantizans* ornée d'un retard au ténor et une *clausula*

tenorizans à la basse. Au début de la mesure 10, la résolution de la *clausula cantizans* sur *do* est régulière. En revanche, celle de la *clausula tenorizans* n'intervient qu'après un retard et relance le contrepoint sur une nouvelle phrase musicale, accompagnée d'un nouveau fragment textuel.

The musical score consists of four staves of music. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time. The lyrics are written below the notes. Measures 7-9 are relatively simple. Measure 10 begins with a cadence (blue box) where the bassoon (Bassoon) plays a sustained note over a harmonic progression. The lyrics are: "va Di quel che ve - de, e nel pas - sa - to". Measure 11 continues with a new harmonic progression (orange box) and a different melodic line. The lyrics are: "va Di quel che ve - de, e nel pas - sa - to vol - schi - va Di quel che ve - de, e nel pas -". A blue arrow points to the bassoon's note in measure 10, and an orange box encloses the bassoon's notes in measure 11.

Exemple 7 : *Amor, Fortuna*, mes. 7-10

Les cadences évitées de ce type sont omniprésentes dans le répertoire du XVI^e siècle. Elles permettent d'articuler le discours musical de manière fluide, sans provoquer de césures franches. L'inventivité dont les compositeurs font preuve pour altérer la cadence constitue d'ailleurs un objet d'étude fascinant. La question se pose néanmoins de savoir si ces enchaînements éludés sont des cadences à proprement parler. La réponse à cette question doit être nuancée. Il convient de distinguer la cadence d'une part comme structure contrapuntique et d'autre part dans ses aspects perceptifs. Selon l'angle d'approche que l'on adopte, la réponse variera. À cela s'ajoute une question de définition : la cadence peut se concevoir comme une enchaînement conclusif, mais aussi comme un facteur structurant, sans nécessairement amener de repos. Chez Willaert, comme chez ses contemporains, on observe que les cadences – comprises d'un point de vue technique comme des assemblages d'une *clausula cantizans* et d'une *clausula tenorizans*, fussent-ils incomplets – ne sont jamais placées au hasard. Elles servent toujours à marquer une articulation, une incise. En revanche, les cadences qui engendrent un véritable effet conclusif sont plus rares. Parfois, seule la cadence finale remplit cette fonction.

À ce constat, il faut encore ajouter qu'au-delà des cadences présentées ci-dessus, bien théorisées à la Renaissance, il existe un enchaînement cadentiel attesté dans le répertoire, que les traités n'abordent pour ainsi dire pas : c'est la cadence plagale. Dans la musique tonale, la cadence plagale se présente sous la forme de deux accords dont les fondamentales descendent du quatrième au premier degré. Dans la polyphonie de la Renaissance, alors que le concept d'accord n'est pas encore théorisé, la cadence plagale se présente de manière

semblable, si ce n'est qu'elle survient sur différents degrés de la gamme. On en trouve un exemple à la fin de la *prima parte d'Amor, fortuna* (exemple 8)⁶.

The musical score consists of four staves of music. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The first staff has lyrics: 'com - bat-ten - do vi - va.'. The second staff has lyrics: 'vi - - - va.'. The third staff has lyrics: 'bat-ten - do vi - va.'. The fourth staff has lyrics: 'com - bat - ten - do vi - va.'.

Exemple 8 : Amor, Fortuna, mes. 72-74

4 Analyse modale

Selon le témoignage des théoriciens de la Renaissance, le mode d'une œuvre est déterminé par celui du ténor. Par conséquent, si le ténor est, par exemple, en mode de ré authentique, on considère que toute l'œuvre est en ré authentique, indépendamment du fait que d'autres voix puissent être en ré plagal. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, habituellement, le mode de la voix supérieure est néanmoins identique à celui du ténor : si le ténor est authentique, le cantus l'est également, et si le ténor est plagal, il en va de même pour le cantus. Cependant, dans la *Musica nova*, et notamment dans *Amor, Fortuna*, les tessitures vocales sont resserrées (exemple 9), ce qui arrive régulièrement dans les œuvres vénitiennes des années 1540.

The diagram shows four vocal ranges: Canto, Alto, Tenore, and Basso. Each range is represented by a staff with a clef (B-flat) and a note. The Canto range has a note on the 5th line. The Alto range has a note on the 4th line. The Tenore range has a note on the 3rd line. The Basso range has a note on the 2nd line. This indicates that all four voices are in B-flat major.

Exemple 9 : Amor, Fortuna, tessitures vocales (clés originales)

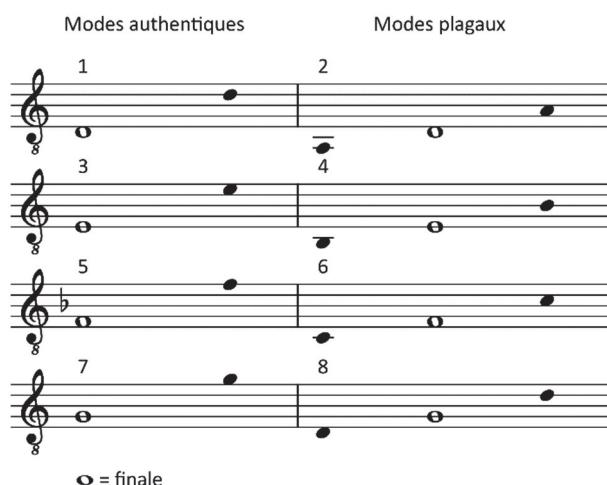
⁶ D'un point de vue tonal, on pourrait considérer qu'il s'agit plutôt d'une demi-cadence. Étant donné que ni l'appellation « cadence plagale », ni celle de « demi-cadence » ne sont attestées au xvi^e siècle, la désignation de l'enchaînement de l'exemple 8 importe peu, si ce n'est que le concept de demi-cadence est assez étroitement lié aux tonalités majeures et mineures de l'harmonie tonale. Il se justifie moins bien pour le répertoire de la Renaissance.

Au XVI^e siècle, on désigne les textures resserrées de ce type à l'aide de diverses appellations telles que *a voci pari* (à voix égales) ou *a voci mutate* (à voix muées)⁷. En pratique, les voix ne sont pas strictement égales. Il y a bel et bien des tessitures différentes, mais l'ambitus total est de deux octaves, alors qu'ailleurs, elle atteint habituellement deux octaves et demie, voire un peu plus.

L'exemple 9, qui respecte les clés originales de l'édition de 1559, fait par ailleurs ressortir le lien étroit entre les clés et les tessitures vocales. En principe, la notation musicale n'est pas supposée faire appel à des lignes supplémentaires au-dessus ou en dessous de la portée, une règle que Willaert respecte scrupuleusement⁸.

En ce qui concerne le mode du madrigal, la finale est *do*. Par rapport à cette finale, le cantus et le bassus sont authentiques, la finale coïncidant avec la limite inférieure de leur tessiture. L'altus et le ténor sont en revanche plagaux, car la finale se situe à peu près au milieu de leur tessiture. Or, au XVI^e siècle, le témoignage des théoriciens est unanime et considère que le mode d'une œuvre est dicté par celui du ténor⁹. Il faut donc considérer qu'*Amor, Fortuna* est en mode de *do* plagal. La question se pose néanmoins de déterminer à quelle numérotation modale cette identification peut se rapporter.

Compte tenu du fait que la *Musica nova* a été composée dans les années 1530-1540, il est probable que Willaert ait pensé sa musique selon l'ordre des modes du plain-chant. Ce système reconnaît quatre finales différentes : *ré*, *mi*, *fa* et *sol*, chacune d'entre elle pouvant être associée à un mode authentique et à un mode plagal (exemple 10). Les œuvres en *fa* (mode 5 et 6) sont nécessairement écrites en système par bémol – c'est-à-dire avec un bémol à la clé. Par transposition à la quarte inférieure ou à la quinte supérieure, la finale devient *do*. Le ténor d'*Amor, Fortuna* relève donc du mode 6, qui correspond également à celui de l'œuvre dans sa globalité.



Exemple 10 : Les modes du plain-chant

⁷ Sur ce type d'écriture, voir Frank Carey, « Composition for Equal Voices in the Sixteenth Century », *The Journal of Musicology*, 9/3 (1991), p. 300-342 et pour Willaert en particulier, p. 309-310.

⁸ L'usage des clés dans la polyphonie du XVI^e siècle est étudié dans Patrizio Barbieri, « Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837) », *Recercare* 3 (1991), p. 5-79.

⁹ Bernhard Meier, *Die Tonarten*, op. cit., et pour les œuvres à voix égales, id., « Zur Modalität der 'ad aequales' disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie », *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, éd. par Thomas Kohlhase et Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart, 1978, p. 230-239.

On pourrait néanmoins tenter une autre analyse. En 1558, Giosseffo Zarlino, le disciple de Willaert, diffuse en effet une nouvelle théorie modale qui admet les degrés *la* et *do* en tant que finales à part entière (exemple 11)¹⁰. Selon ce système, *Amor*, *Fortuna* relèverait du douzième mode.



Exemple 11 : Les modes selon Giosseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1558)

D'un point de vue historique, cette analyse est toutefois anachronique. Par ailleurs, elle ne change pas grand-chose à la compréhension de l'œuvre. Ce qui importe surtout, c'est la hiérarchisation des degrés de l'échelle, qui varie d'un mode à l'autre. Dans les modes 5 et 6, la finale et sa quinte servent de piliers modaux. Cette hiérarchisation transparaît notamment dans la formation des cadences d'*Amor*, *Fortuna*, qui se font presque toutes sur la finale, *do*, et à deux reprises sur sa quinte, *sol*.

Mes.	Prima parte	Mes.	Seconda parte
9-10	<i>do</i>	86-87	<i>do</i>
21-22	<i>do</i>	90-91	<i>do</i>
28-29	<i>do</i>	96-97	<i>do</i>
36-37	<i>do</i> (sans retard)	101-102	<i>do</i>
73-74	<i>sol</i> (plagale)	112-113	<i>sol</i>
		117-118	<i>do</i>
		127-128	<i>do</i> (sans retard)

¹⁰ Giosseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venise, l'Auteur, 1558, quatrième partie.

5 Les rapports entre la structure poétique et musicale

Le madrigal en tant que genre musical est réputé pour les liens étroits qu'il tisse entre la polyphonie et le contenu poétique. Cette caractéristique, déjà observée ci-dessus, est à l'origine du concept de « madrigalisme ». Un madrigalisme revient à traduire en musique un contenu extra-musical par des moyens mélodiques, rythmiques ou harmoniques. Certains madrigalismes sont simples à décoder et ne requièrent pas beaucoup d'explications, tandis que d'autres répondent à des conventions peu connues aujourd'hui. En règle générale, Willaert ne cède guère à la tentation d'analogies simplistes, comme celle qui consisterait à dépeindre le ciel par des notes aiguës ou la souffrance par des dissonances accumulées. Sa polyphonie, très travaillée – il avait la réputation de composer lentement –, est destinée à des auditeurs attentifs et informés.

Pour l'interprétation des intentions musicales de Willaert, le témoignage de Gioseffo Zarlino est précieux. Ce dernier nourrissait une admiration particulière pour son maître et le cite en exemple lorsqu'il explique la manière dont il convient de mettre un texte en musique. Au sujet de la peinture sonore du contenu textuel, il dit ceci.

Et debbe auertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che doue ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, & aspra; di maniera però, che non offendì. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrarà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l'harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando vsarà di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni mouimenti senza il Semitono, come sono quelli del Tuono, & quelli del Ditono, facendo vdire la Sesta, ouero la Terzadecima maggiore, che per loro natura sono alquanto aspre, sopra la chorda più graue del concerto; accompagnandole anco con la sincopa di Quarta, o con quella della Vndecima sopra tal parte, con mouimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà vsare etiandio la sincopa della Settima. Ma quando vorrà esprimere li secondi effetti, allora vsarà (secondo l'osseruanza delle Regole date) li mouimenti, che procedeno per il Semitono: & per quelli del Semiditono, & gli altri simili; vsando spesso le Seste, ouero le Terzedecime minori sopra la chorda più graue della cantilena, che sono per natura loro dolci [...]¹¹.

Et il faut veiller à accompagner chaque parole de manière à ce que quand elle signifie l'âpreté, la dureté, la cruauté, l'amertume et d'autres choses similaires, l'harmonie soit similaire, c'est-à-dire un peu dure et âpre, mais d'une manière qui n'offense pas. De même, quand une des paroles exprime la plainte, la douleur, les condoléances, les soupirs, les larmes, et d'autres choses semblables, il faut que l'harmonie soit pleine de tristesse. On parviendra au mieux à exprimer les premiers effets quand on placera les parties polyphoniques de manière à ce qu'elles procèdent par des mouvements dépourvus de demi-ton, par exemple par ton entier ou par tierce majeure, en faisant entendre la sixte ou la treizième majeures par-dessus la basse, car elles sont par nature un peu âpres. Et on les accompagne d'une syncope de quarte ou de onzième par-dessus la basse, avec des mouvements un peu lents, parmi lesquels on pourra aussi utiliser la syncope de septième. Mais quand on voudra exprimer les seconds effets, alors on utilisera (selon les règles données) les mouvements [mélodiques] qui procèdent par demi-ton et par tierce mineure, et autres intervalles similaires. On utilisera souvent les sixtes ou les treizièmes mineures au-dessus de la note la

¹¹ Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, op. cit., p. 339 (nous traduisons).

plus grave de la polyphonie, car elles sont par nature douces et suaves.

Dans le même ordre d'idée, Zarlino donne aussi des conseils d'ordre rythmique.

Quanto poi alla osseruanza de i Numeri, considerata primieramente la materia contenuta nella Oratione; se sarà allegra, si dè procedere con mouimenti gagliardi, & veloci; cioè con figure, che portano seco velocità di tempo; come sono le Minime, & le Semiminime: Ma quando la materia sarà flebile, si dè procedere con mouimenti tardi, et lenti; come ne hà insegnato Adriano ad esprimere l'uno, & l'altro modo in più cantilene, tra le quali si troua queste, I vidi in terra angeli costumi; Aspro core e seluaggio; Ove ch'i posi gli occhi [...]]¹².

De ce qui précède, on comprend que les consonances imparfaites sont associées à des sentiments spécifiques, que l'on peut schématiser de la manière suivante.

Tierce majeure	Tierce mineure
Sixte majeure	Sixte mineure
Âpreté	Plainte
Dureté	Douleur
Cruauté	Soupirs
Amertume	Larmes
Joie	Tristesse
	Douceur
	Suavité

Zarlino explique par ailleurs que les différents affects peuvent s'exprimer aussi bien par des intervalles mélodiques qu'harmoniques, ces derniers devant se comprendre contre la voix la plus grave. On remarquera que la valeur symbolique des intervalles n'est pas univoque. Les consonances imparfaites majeures sont liées à l'âpreté, à la dureté, mais aussi à la joie, tandis que les consonances imparfaites mineures sont associées à la douleur, mais aussi à la douceur.

Pour illustrer les principes décrits ci-dessus, on a souvent cité le début du madrigal *Liete et pensose* de Willaert (exemple 11). L'opposition entre ce que l'on appellerait aujourd'hui des accords parfaits majeurs et mineurs est frappante sur les deux premiers mots, et le demi-ton *fa-mi* à la voix supérieure n'est sûrement pas un hasard. Il correspond à ce que Jacques

¹² Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, op. cit., p. 340 (nous traduisons).

Handschin qualifie de *plorant semiton* ou demi-ton pleurant, un *topos* qui parcourt l'histoire de la musique occidentale depuis le Moyen Âge¹³.

The musical score consists of four staves of music. The top three staves are in treble clef (G), and the bottom staff is in bass clef (F). The music is in common time (indicated by a 'C'). The lyrics are written below each staff, aligned with the notes. The lyrics are: "Lie - te et pen - so - se," repeated three times, followed by "Lie - te et pen - so - se," and finally "Lie - te et pen - so - se," on the bass staff.

Exemple 11 : Adrian Willaert, *Liete et pensose* (*Musica nova*, 1559)

Si le principe de l'opposition entre intervalles majeurs et mineurs est simple à comprendre, en revanche, il n'est pas si facile à appliquer dans l'analyse des œuvres de Willaert et de ses disciples. Par la force des choses, les intervalles majeurs et mineurs se mélangent, tant du point de vue mélodique qu'harmonique. Il serait ridicule de chercher une intention expressive dans chaque consonance imparfaite majeure ou mineure de la partition. Timothy McKinney a consacré à cette question un ouvrage qui propose une approche nuancée et quelques conseils simples¹⁴.

Pour qu'un effet rhétorique soit efficace, il faut qu'il soit suffisamment perceptible, c'est-à-dire qu'il doit se détacher du contexte, soit parce qu'il se produit en valeurs longues, soit parce qu'il tombe sur un temps fort, ou encore parce qu'il touche une voix à découvert. En outre, comme le contrepoint est écrit, pour l'essentiel, en accords parfaits, ou pour parler en des termes historiquement plus justes, par la combinaison de tierces et de quintes, l'utilisation des sixtes harmoniques doit être examinée soigneusement.

Compte tenu de ces éléments, on peut souligner quelques passages d'*Amor*, *Fortuna* dont l'intention rhétorique est peu douteuse. L'exemple 12 reproduit les quatre premières mesures, qui se caractérisent par une opposition harmonique entre les consonances imparfaites majeures sur *Amor* et mineures sur *Fortuna*. Ce procédé, semblable à celui sur lequel s'ouvre *Liete et pensose* (exemple 11), permet au compositeur de connoter la Fortune de manière négative. Cette idée est renforcée par le demi-ton descendant à la voix supérieure.

Dans le même ordre d'idées, le *si bémol* sur *volta* (mes. 11, exemple 13), qui engendre une tierce mineure aussi bien mélodique qu'harmonique, répond vraisemblablement à la volonté du compositeur de traduire musicalement les sentiments négatifs du sujet poétique.

¹³ Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich, Atlantis, 1948, p. 14. Voir aussi Ute Ringhandt, *Sunt lacrimae rerum : Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik*, Berlin, Sinzig Studio-Verlag, 2010 p. 26 et passim.

¹⁴ Timothy R. McKinney, *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect. The Musica nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino*, Londres-New York, Routledge, 2010.

plorant semiton

zone majeure ↔ zone mineure

Exemple 12 : *Amor, Fortuna*, mes. 1-4

Exemple 13 : *Amor, Fortuna*, mes. 10-11

À la mesure 31, le début du deuxième quatrain à la voix supérieure est soutenu par une sixte mineure qui pourrait suggérer la douleur amoureuse sur le mot *strugge* (exemple 14).

va.
A - mor mi strug -
A - mor mi strug - ge'l
A - mor mi strug - ge'l cor, A -
- mor mi strug - ge'l cor,

Exemple 14 : *Amor, Fortuna*, mes. 30-33

Le vers 7 donne lieu à plusieurs effets combinés (exemple 15). À la mesure 57, *fa* dièse crée un effet harmonique très perceptible. Plusieurs « accords » parfaits majeurs s'enchaînent à cet endroit (*ré-sol-do*), qui ont certainement pour but de suggérer l'idée de dureté, d'âpreté sur *s'adira*. Ensuite, aux mesures 59-60, les tierces et les sixtes mineures doivent être inspirées par l'idée de l'esprit qui pleure. À l'oxymore poétique s'ajoute ainsi un oxymore musical qui frappe d'autant plus qu'à toutes les voix, le mot *piange* est isolé par des silences. Le décalage textuel entre les voix provoque un effet rythmique qui n'est pas sans rappeler le hoquet médiéval, et qui pourrait très bien suggérer l'idée des sanglots.

on-de la men-te stol - ta s'a - di - ra e pian - ge; e
men-te stol - ta s'a - di - ra, e pian - ge; e co-sì in pe-na
men-te stol - ta s'a-di - ra e pian - ge; e co-sì in
di - ra e pian - ge; e co-sì in pe - na

zone majeure ↔ zone mineure

Exemple 15 : *Amor, Fortuna*, mes. 56-61

Un dernier passage pour lequel le témoignage de Zarlino mérite d'être cité concerne les mesures 43-44 (exemple 16). À cet endroit, la basse se tait, tandis que le ténor passe au-dessus

de l'alto. On ne peut s'empêcher de penser que la disposition inhabituelle des voix est inspirée par les paroles *priva d'ogni conforto*. Cette idée est renforcée par la succession de deux accords de sixte, à cheval sur les mesures 43 et 44. Enfin, un passage souvent cité des *Istitutioni harmoniche* de Zarlino permet d'interpréter un troisième effet rhétorique.

Ma si come auerebbe, quando lo Elemento della Terra mancasse (se ciò fusse possibile) che tanto bello ordine di cose ruinarebbe, & si guastarebbe la mondana, & la humana harmonia; così quando il Basso mancasse, tutta la cantilena si empirebbe di confusione, & di dissonanza; & ogni cosa andarebbe in ruina¹⁵.

On peut considérer cette citation comme un témoignage qui atteste de l'importance de la basse dans l'édifice harmonique. Cependant, elle permet également l'explication d'un effet rhétorique de la part de Willaert : la basse qui se tait aux mesures 43-44 rend en effet l'édifice harmonique instable. L'ensemble des éléments invoqués ci-dessus ne peuvent guère être imputés au hasard. Selon toute vraisemblance, ils résultent d'une stratégie bien réfléchie de la part de Willaert.

Mais tout comme il adviendrait si l'élément Terre manquait (à supposer que ce soit possible), ce qui ruinerait un si bel ordre et gâcherait l'harmonie du monde et humaine; de même, si la basse manquait, toute la composition se remplirait de confusion et de dissonance, et toute chose irait vers la ruine.

Exemple 16 : *Amor, Fortuna*, mes. 42-45

6 Conclusion

Les quelques éléments d'analyse proposés ci-dessus ne font que lever un coin de voile sur l'œuvre de Willaert. L'analyse du sonnet proposée par Marie-Noëlle Masson en parallèle de la présente contribution permet d'aborder plus en détail le support poétique et révèle un travail que Willaert lui-même a très certainement effectué avant de se lancer dans la composition de son madrigal.

¹⁵ Giosèffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, op. cit., p. 239.

La séance en ligne du 26 mars 2021 a quant à elle suscité une réaction largement partagée : au-delà des enchaînements harmoniques apparemment simples, la composition de Willaert est d'une grande complexité. La perception des cadences et l'appréhension des effets madrigalesques n'émerge qu'après plusieurs écoutes et l'étude détaillée de la partition. On rappellera que le compositeur, de son temps, s'adressait à des cénacles de lettrés. Même au XVI^e siècle, le grand public n'était sans doute pas en mesure d'apprécier toutes les finesse de ses œuvres.