

ADRIANO GIARDINA

LE MADRIGAL ET LA «GRANDE FORME»:
L'EXEMPLE DES SEXTINES DE ROLAND DE LASSUS

Le terme de madrigal commence être utilisé dans les années 1530 pour désigner des mises en musique de textes poétiques profanes italiens, quelle que soit leur nature: madrigaux, sonnets etc. Les compositrices et compositeurs se tournent de plus en plus vers Pétrarque ou vers des poèmes pétrarquaisants, dans le sillage de Pietro Bembo et de ses *Prose della volgar lingua* de 1525.¹ Les textes relèvent donc plus régulièrement d'un registre stylistique élevé. Les madrigaux s'appuient le plus souvent sur un poème d'une seule strophe ou sur une strophe extraite d'un poème de plus large envergure, *canzona* ou sextine par exemple.

La relation texte – musique repose sur une sorte d'axiome: à chaque vers ou unité syntaxique correspond une phrase ou une section musicale nouvelle. Dans les pièces figurent certes des répétitions, notamment parfois celle du ou des deux derniers vers sur la même musique, mais elles se révèlent moins systématiques que dans l'ancienne *frottola*. Ce parti pris offre un double avantage: d'un part une adéquation plus intime et directe entre la forme et le contenu du poème avec la musique, au niveau prosodique et au niveau de ce qui sera la grande affaire du madrigal, à savoir

1. Pietro Bembo, *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, Venise, Giovan Tacuino, 1525; édition critique moderne, par exemple: Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps' del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. C. Vela, Bologne, CLUEB, 2001 (Testi e studi di filologia e letteratura, 5).

la transposition musicale des affects du texte, d'autre part une ressemblance formelle avec le motet franco-flamand contemporain, qui s'appuie sur un déroulement linéaire ou «durchkomponiert» similaire, et qui est, avec la chanson française, à la base du nouveau genre. Ce type de projection formelle est considéré comme plus propice à la mise en œuvre du principe de *varietas*, à savoir du renouvellement constant du discours musical. Or ce principe, décrit par Johannes Tinctoris à la fin du XV^e siècle, est lié à la question de la dignité stylistique: plus le discours musical est varié, plus la noblesse ou la gravité stylistique sera marquée.² De sorte que choix poétique et orientation musicale concourent tous deux à l'émergence d'un genre plus digne, au sens stylistique, que la *frottola*.

Si ces options procurent des «avantages», elles recèlent à leur tour des «inconvenients»: comme la mise en musique suit le texte poétique vers à vers ou unité syntaxique à unité syntaxique, le déroulement musical résultant est similaire quel que soit le genre poétique.³ Ainsi, par exemple, une *ottava rima* donnera lieu à une pièce musicale de huit sections, ou un peu moins ou un peu plus, du même type qu'une œuvre écrite à partir d'une strophe de sextine, mis à part qu'en la circonstance celle-ci comportera six sections ou à peu près. Par ailleurs, si le schéma des rimes dans l'*ottava rima* peut avoir un impact sur la musique, dans le cas d'une strophe de sextine isolée les mots-rimes, qui n'apparaissent qu'une fois, n'en ont aucun. Dans de telles pièces le fondement «structurel» de la forme poétique est gommé.

LE MADRIGAL MULTI-SECTIONNEL

La tendance initiale du madrigal à prendre appui sur des textes courts s'enrichit dès les années 1540 avec l'émergence d'une nouvelle orientation vers des pièces multi-sectionnelles basées sur des poèmes stro-

2. Voir Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, ed. A. Seay, [Rome], American Institute of Musicology, 1975, pp. 155-6 (Corpus scriptorum de musica, 22/2).

3. Voir L. Bianconi, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. A. Asor Rosa, Turin, Einaudi, 1986, pp. 319-27.

phiques, *canzone* ou sextines entre autres.⁴ Dans ce cas, la disposition poétique n'est pas plus explicitée que dans le madrigal isolé. En effet, la déclinaison musicale reste, au-delà des parties qui la constituent, linéaire bien que plus étendue et aucune sorte de récurrence n'apparaît a priori. Le madrigal semble ainsi mal armé pour différencier fondamentalement les textes longs des textes courts.

Le premier madrigal multi-sectionnel publié est probablement une sextine complète de Jacquet de Berchem, *Alla dolc' ombra* à 5, sur un poème de Pétrarque. L'œuvre est d'abord parue dans le *Dialogo della musica* de Antonfrancesco Doni en 1544.⁵ Il est toutefois probable que des madrigaux multi-sectionnels aient été composés et chantés déjà quelques années auparavant. Dès les années 1550, les pièces de ce type deviennent relativement fréquentes. Une publication leur est même entièrement dédiée: le *Primo libro delle muse a cinque voci* du compositeur et éditeur Antonio Barrè en 1555.⁶ Elle inclut des œuvres de Jacques Arcadelt, Jacquet de Berchem, Vincenzo Ruffo et Barrè lui-même. Toutefois, la vogue autour du madrigal multi-sectionnel se manifeste surtout durant les années 1560 et 1580.⁷

Sur la durée, selon les chiffres de Patricia Ann Myers, on recense au moins cinq cent vingt-trois madrigaux multi-sectionnels de quatre à cinquante parties publiés entre 1544 et 1614.⁸ Cecilia Luzzi, elle, parvient au

4. Dans la littérature anglophone, on utilise le syntagme de «cyclic madrigal» ou apparenté, voir par exemple P.A. Myers, *An Analytical Study of the Italian Cyclic Madrigals Published by Composers Working in Rome ca. 1540-1614*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urban-Champaign, 1971. Bianconi, *Parole e musica* cit. emploie également le concept de cycle, voir la note 10 ci-dessous. Pour une discussion terminologique, voir plus bas dans le corps du texte. Si le sonnet est multi-strophique, il donne le plus souvent lieu à des madrigaux en deux parties, qu'on ne considère d'habitude pas comme multi-sectionnels étant donné qu'ils restent d'une ampleur moyenne.

5. Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica*, Venise, Girolamo Scotto, 1544, f. 27r-29v dans la partie de *Canto*. À moins que les premiers madrigaux multi-sectionnels publiés soient les *canzone* de Pétrarque qui figurent dans Mattio Rampollini, *Il primo libro della musica*, Lyon, Jacques Moderne, [sans date] [RISM A I R 215], mais ces œuvres sont probablement plus tardives.

6. *Primo libro delle muse a cinque voci*, Rome, Antonio Barrè, 1555 [RISM B I 1555²⁶].

7. Sur la base des chiffres proposés par Myers, *Italian Cyclic Madrigals* cit., pp. 11-4.

8. Voir Myers, *Italian Cyclic Madrigals* cit., p. v. L'auteure intègre dans son décompte les madrigaux et les madrigaux spirituels lorsqu'ils comportent au moins quatre parties musicales, et qui ont été publiés entre 1544 et 1614.

chiffre de cinq cent soixante-sept compositions musicales basées sur des sextines poétiques entre 1517 et 1677.⁹

Dans la littérature, deux hypothèses sont avancées pour expliquer l'apparition de ces amples madrigaux. Pour Lorenzo Bianconi, la forte suggestion sémantique des mots-rimes de la sextine exerce une fascination sur les compositeurs des années 1560 et 1570 et ces derniers y trouvent une réponse au défi de la noble éloquence de Pétrarque.¹⁰ Mary S. Lewis estime que, peut-être, les académiciens auxquels les compositeurs sont associés apprécient peu les mises en musique de strophes isolées et que les musiciens eux-mêmes se sentent limités par les madrigaux en une ou deux parties. Cette auteure avance une troisième explication, sur laquelle je reviendrai lorsque je traiterai de la question de la «grande forme»: «And perhaps they wished to experiment with the problems of organizing music over a longer time span. Certainly a different approach to the music was required of both performers and listeners by these extended works».¹¹

9. Voir C. Luzzi, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, ed. Maurizio Agamennone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 48-9. Luzzi obtient ce chiffre à partir des données compilées dans le Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM), géré par A. Pompilio et consultable sur <http://repim.muspe.unibo.it/>. Ce résultat est toutefois difficile à vérifier dans la version disponible online de la base de données, dans la mesure où la forme poétique des textes n'est pas toujours indiquée (le constat repose sur quelques vérifications à partir de sextines connues comme telles). Par ailleurs, les formes poétiques apparaissent en lien avec les incipit littéraires, les mises en musique de strophes isolées de sextines sont ainsi probablement intégrées dans le décompte.

10. «Ma a metà del secolo il passo più sciolto e ricco della strofa di canzone e verso il 1560-70 la suggestione semantica densa della parola-rima nelle sestine esercitarono un fascino poderoso su musicisti che il cimento con l'eloquio poetico nobile del Petrarca induceva *ipso facto* – contro l'inclinazione intrinseca del mezzo espressivo – ad affrontare forme metriche vaste in composizioni multisezionali, d'impianto ciclico (madrigali in due, tre e più parti)», Bianconi, *Parole e musica* cit., p. 328.

11. M.S. Lewis, *Lassos's "Standomi un giorno" and the canzone in the Mid-Sixteenth Century*, in *Orlando di Lasso Studies*, ed. P. Bergquist, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 94. Pour être complet, il me faut signaler qu'un ensemble de madrigaux multi-sectionnels sert de corpus dans un article consacré à la théorie des Vecteurs harmoniques: Ch. Guillotel-Nothmann, *Conditional Asymmetry and Spontaneous Asymmetry of Harmonic Progressions: The Changing Status of the Directional Tendency of Root Progressions in Madrigal Cycles from Verdelot to Monteverdi (c. 1530-1638)*, in «Music Theory Online», 24/4 (2018), <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.guillotel-nothmann.html>, consulté le 31.01.2022.

LASSUS ET LE MADRIGAL MULTI-SECTIONNEL

Lassus commence probablement à composer au moment où les premiers madrigaux multi-sectionnels sont publiés, ou tout au plus quelques années plus tard.¹² Le musicien est très tôt mis en contact avec la culture italienne du madrigal dans la mesure où il entre précocement, autour de 1545 alors qu'il a environ treize ans, au service de Ferrante Gonzague de Mantoue. Plus particulièrement, il passe une partie de ses années de jeunesse en Italie et séjourne à Mantoue, Milan, Naples et en Sicile. Puis, dès 1553, Lassus devient maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran à Rome. Occuper un poste si prestigieux à l'aube de la vingtaine est excessivement rare. Bien que né à Mons et de langue maternelle française, le compositeur maîtrise parfaitement l'italien grâce à cette trajectoire biographique, tout au moins si l'on en juge par ses œuvres dans cette langue.

En 1555, Lassus se trouve à Anvers. Il n'a dans cette ville apparemment aucune attache fixe. Une année plus tard, il rejoint la cour de Bavière à Munich, d'abord comme ténor, puis comme maître de chapelle.¹³ Le musicien restera aux services des ducs de Bavière, Albert V, puis Guillaume V dès 1579, jusqu'à sa mort, survenue en 1594, donc durant une quarantaine d'années. Lassus fait de la chapelle une des mieux dotées et des plus réputées du continent. Il entreprend durant ce laps de temps plusieurs voyages professionnels en Italie entre autres, à la recherche de chanteurs et d'instrumentistes pour l'institution ducale.

Comme la plupart des musiciens de son époque, Lassus écrit en lien avec des contextes ponctuels, sacrés et profanes, pour ses employeurs. Mais, et c'est particulièrement vrai pour lui, il produit également des œuvres nouvelles pour fournir régulièrement le marché éditorial. De plus, la spécificité de cette entreprise tient chez Lassus au fait qu'il publie des pièces appartenant à une quantité inhabituelle de genres pour l'époque, liés pour certains d'entre eux à des langues diverses: messes,

12. On pourra prendre connaissance en français des événements biographiques concernant Lassus dans Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, [Paris], Fayard, 2003.

13. Maître de chapelle probablement vers 1563.

motets et pièces liturgiques en latin, madrigaux et villanelles en italien, chansons françaises et *deutsche Lieder*. Les relais éditoriaux du musicien couvrent une zone géographique étendue. Il publie dans pas moins de quatorze villes, aux Pays-Bas, en Italie, en France et en Allemagne essentiellement.¹⁴ Le plus souvent, la zone géographique retenue pour les différents genres correspond à son ancrage linguistique. Lassus est le premier compositeur à opérer ainsi à échelle «européenne». Au bout du compte, il est le compositeur le plus édité de la seconde moitié du XVI^e siècle.¹⁵

Lassus compose une bonne partie de ses madrigaux durant ses années italiennes, avant qu'il n'acquière une renommée européenne. Les œuvres circulent certainement dans un premier temps sous forme manuscrite.¹⁶ Beaucoup d'entre elles sont publiées sans sa supervision, après qu'il a refranchi les Alpes dans le sens inverse.¹⁷ Les madrigaux écrits plus tard paraissent essentiellement dans trois livres réalisés sous son impulsion: le *Libro quarto de madrigali a cinque voci*, publié à Venise en 1567,¹⁸ les *Madrigali a cinque voci* et les *Madrigali a quattro, cinque et sei voci*, publiés à

14. Voir J. Haar, *Orlando di Lasso: Composer and Print Entrepreneur*, in *Music and the Cultures of Print*, ed. K. van Orden, New York, Garland, 2000, pp. 125-62.

15. I. Bossuyt, art. *Lassus, Orlande de, Würdigung, Reputation*, MGG Online, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45570>, consulté le 31.01.2022, a calculé qu'entre 1555 et 1594 chaque mois, en moyenne, une nouvelle parution avec de la musique de Lassus intervient, soit une édition monographique, soit une anthologie, avec des œuvres nouvelles ou des réimpressions. En prenant en compte les éditions posthumes de la fin XVI^e et du début du XVII^e siècle, plus de quatre cent cinquante recueils imprimés contiennent de ses œuvres.

16. Sur les premiers madrigaux du compositeur, voir H.M. Brown, *Lasso in Naples and Rome: The Early Four-Part Madrigals*, in *Liber amicorum John Steele: A Musicological Tribute*, ed. W. Drake, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1997, pp. 87-116 (Festschrift Series, 16); J. Haar, *The Early Madrigals of Lassus*, in «Revue Belge de Musicologie», 39-40: *Les Montois et Roland de Lassus* (1985-1986), pp. 17-32.

17. Les éditions monographiques princeps de madrigaux parues sans le contrôle du compositeur sont: Orlando di Lasso, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venise, Antonio Gardano, 1555 [RISM A I L 757]; Orlando di Lasso, *Secondo libro delle muse a cinque voci*, Rome, Antonio Barrè, 1557 [RISM A I L 760]; Orlando di Lasso, *Il terzo libro delle madrigali a cinque voci*, Rome, Antonio Barrè et Venise, Girolamo Scotto, 1563 [RISM A I L 777 et L 778].

18. Orlando di Lasso, *Libro quarto de madrigali a cinque voci*, Venise, Antonio Gardano, 1567 [RISM A I L 813].

Nuremberg en 1585 et 1587 respectivement.¹⁹ En tout, Lassus laisse environ cent soixante madrigaux profanes et une trentaine de madrigaux spirituels. Ce n'est pas le genre qu'il a le plus pratiqué.

Parmi eux figurent sept sextines et cinq autres madrigaux multi-sectionnels ou «cycles de madrigaux», dont les *Larmes de Saint Pierre*. Ces dernières sont formées d'une succession de vingt madrigaux spirituels sur des textes de Luigi Tansillo et un motet. Elles ont été publiées de façon posthume en 1595, mais avec une dédicace datée de 1594.²⁰ Pour différencier les ensembles de pièces tels que ceux-ci des madrigaux multi-sectionnels, je les qualifierais volontiers de «cycle». Un «cycle» serait ainsi une grande collection de pièces «isolées», mais pensées comme un tout, notamment au niveau de la thématique textuelle, et qui apparaissent de façon groupée dans les sources. Ces pièces ne sont toutefois pas à exécuter obligatoirement d'un seul tenant. Outre les *Larmes de Saint Pierre*, on compte comme autres «cycles» les *Prophéties des Sibylles*, composées d'un prologue suivi de douze prophéties,²¹ et les sept *Psaumes de pénitence*.²² Ces deux ensembles datent de la fin des années 1550. Deux «cycles» de *Leçons de Job* complètent cette liste. Le premier a été écrit dans les mêmes années, tandis que le second date du début des années 1580.²³ Les «cycles»

19. Orlando di Lasso, *Madrigali a cinque voci*, Nuremberg, Katharina Gerlach, 1585 [RISM A I L 960]; Orlando di Lasso, *Madrigali a quattro, cinque et sei voci*, Nuremberg, Katharina Gerlach, 1587 [RISM A I L 981].

20. Orlando di Lasso, *Lagime di San Pietro*, Munich, Adam Berg, 1595 [RISM A I L 1009].

21. Les *Prophéties des Sibylles* sont conservées dans le manuscrit Mus. Hs. 18.744 de l'Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, à Vienne. Elles ont été publiées de façon posthume: Orlando di Lasso, *Prophetiae Sibyllarum*, Munich, Nikolaus Heinrich, 1600 [RISM A I L 1016].

22. Les *Psaumes de pénitence* figurent dans le *Busspsalmen Codex*, Mus. Ms. A, en possession à la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, fabriqué entre 1563 et 1571. Une publication intervient plus tard: Orlando di Lasso, *Psalmi Davidis poenitentiales*, Munich, Adam Berg, 1584 [RISM A I L 952]. Le «cycle» est en fait constitué de huit pièces, avec un *Laudate Dominum de coelis* en conclusion, de façon à composer un cycle modal. Les *Prophéties des Sibylles* et les *Psaumes de pénitence* ont été initialement conçus comme des musiques réservées à l'usage personnel du duc Albert V de Bavière.

23. Les premières *Leçons de Job* sont consignées dans le même manuscrit que les *Prophéties des Sibylles*, cité dans la note 21 ci-dessus. Elles ont également donné lieu à une publication: Orlando di Lasso, *Sacrae lectiones novem ex propheta Iob*, Venise, Antonio Gardano, 1565 [RISM A I L 788]. Le second cycle est édité: Orlando di Lasso, *Lectiones sacrae*

et les pièces multi-sectionnelles, par défaut les autres œuvres en plusieurs parties de Lassus, constituent de fait un des aspects importants de sa production et font partie intégrante de sa stratégie compositionnelle. Il s'agit pour le musicien non seulement de s'illustrer dans tous les genres importants de son époque, mais également de faire montre de sa puissance créatrice grâce à ces amples pièces. Lassus goûte les textes qui contiennent des images fortes. C'est la raison pour laquelle il s'appuie souvent sur des extraits de l'Ancien Testament dans nombre de ses pièces sacrées. Dans les «cycles» et les œuvres multi-sectionnelles, ces images sonorisées mises bout à bout en viennent à constituer de grandes «fresques».

De façon générale, les madrigaux du musicien sont tributaires de plusieurs orientations.²⁴ Celle qui nous intéresse ici, qu'on peut qualifier de madrigal sérieux, prend appui sur Adrian Willaert et sa monumentale *Musica nova* publiée en 1559.²⁵ Les madrigaux que cette publication

novem ex Libris Hiob, Munich, Adam Berg, 1582 [RISM A I L 940]. Les madrigaux multi-sectionnels non encore mentionnés sont: la *canzona Standomi un giorno* à 5 de Pétrarque, en six parties (*Secondo libro delle muse a cinque voci* cit., en ouverture du recueil); *La notte che segui* à 5 de Pétrarque également, en trois parties (*Il terzo libro delle muse a cinque voci*, Venise, Antonio Gardano, 1561 [RISM B I 1561¹⁰]), *Di persona era tanto* à 4 de L'Arioste, en cinq parties (Orlando di Lasso, *Viersprachendruck* [titre moderne], Munich, Adam Berg, 1573 [RISM A I L 860]; *Signor le cope mie* à 5, en cinq parties (*Madrigali a quattro, cinque et sei voci* cit.).

24. Les études les plus récentes sur les madrigaux de Lassus sont: Brown, *Lasso in Naples and Rome* cit.; K.K. Forney, *Orlando di Lasso's "Opus 1": the Making and Marketing of a Renaissance Music Book*, in «Revue Belge de Musicologie», 39-40 cit., pp. 33-60; J. Haar, *Lasso's Later Madrigals*, in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposion der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.-4. August 2004*, Hrsg. Th. Göllner et al., Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006, pp. 389-401; J. Haar, *Le muse in Germania. Lasso's Fourth Book of Madrigals*, in «Yearbook of the Alamire Foundation», 1: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings (Antwerpen, 24.-26.08.1994)*, eds. I. Bossuyt et al., 1995, pp. 49-72; Haar, *The Early Madrigals of Lassus* cit.; Lewis, *Lassus's "Standomi un giorno"* cit.; F. Luisi, *Musica e poesia in "Honorato ridotto". Per una analisi dei Madrigali a cinque voci Libro quinto di Lasso*, in «Yearbook of the Alamire Foundation», 1 cit., pp. 73-87; S.M. Stoycos, *Making an Initial Impression: Lassus's First Book of Five-Part Madrigals*, in «Music and Letters», 86/4 (2005), pp. 537-59; M.H. Schmid, *Scholarship and Mannerism in Orlando di Lasso's Early Madrigal Solo e pensoso*, «Il Saggiatore Musicale», 18/1-2 (2011), pp. 5-25.

25. Adrian Willaert, *Musica nova*, Venise, Antonio Gardano, 1559 [RISM A I W 1126].

contient ont été écrits vers 1540 et circulent en Italie avant leur parution. Le poète que privilégie Willaert dans cette collection est Pétrarque.²⁶ L'écriture musicale tend vers le registre grave du point de vue rhétorique: la polyphonie est complexe, la texture riche, la sonorité pleine et le déroulement formel s'appuie sur la *varietas* dont il vient d'être question.²⁷ De fait, les madrigaux de la *Musica nova* se rapprochent des motets que contient également l'édition. Lassus, tout au moins dans une première phase, choisit également un nombre important de poèmes du *Canzoniere* et son écriture musicale constitue une sorte de synthèse entre le madrigal grave de Willaert et le madrigal expressif de Cipriano de Rore qui, lui, privilégie une expressivité plus immédiatement exacerbée et nourrie de contrastes forts. Les autres poètes qu'affectionne Lassus sont d'abord l'Arioste et Pietro Bembo. Plus tardivement, ses préférences le portent vers Gabriele Fiamma et donc Luigi Tansillo.

LES SEXTINES DE LASSUS

Le compositeur a donc laissé le nombre relativement important de sept sextines.²⁸ Le Tableau 1 comporte quelques informations à leur propos, sur lesquelles je m'appuierai au cours de l'analyse. Les trois premières sextines ont probablement été composées en Italie, les quatre dernières en Allemagne. Ce constat repose sur les éditions initiées ou non par le

26. Vingt-quatre madrigaux sur les vingt-cinq que contient le recueil.

27. Sur les registres stylistiques dans le madrigal, voir C. Luzzi, *Petrarca, Monte, i fiamminghi e la questione dello stile nel madrigale cinquecentesco*, in *Petrarca in musica*, ed. A. Chegai et al., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 293-320.

28. Il n'est toutefois pas le seul à avoir cultivé activement le genre. Ainsi, Ippolito Chamaterò di Negri par exemple place une sextine de Pétrarque au début de quatre de ses six livres de madrigaux, voir L. Macy, art. *Chamaterò* [*Chamatterò di Negri, Camaterò*], *Ippolito, Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005377>, consulté le 31.01.2022. Sur les mises en musique de sextines au XVI^e siècle, voir M.T.R. Barezzani, *La sestina da Orlando di Lasso a Monteverdi: alcune riflessioni*, in *Miscellanea marenziana*, ed. M.T.R. Barezzani, Antonio Delfino, Pise, ETS, 2007, pp. 291-344; S. Soldati, *Nessun vissi giammai: Marenzio, Lasso, Palestrina*, in *Palestrina e l'Europa. Atti del III Convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, ed. G. Rostirolla et al., Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 439-86.

compositeur (voir la dernière colonne du Tableau 1) et sur sa localisation aux dates de publications des recueils. Le livre de 1567 constitue une exception: Lassus réside en Bavière, mais il supervise sa publication lors d'un voyage au Sud des Alpes.

Les poètes retenus sont Fiamma pour les deux dernières mises en musique, Pétrarque pour la première sextine de 1567, Federico Asinari pour l'autre, Stefano Ambrogio Schiappalaria peut-être pour celle de 1555 (voir la deuxième colonne du Tableau 1). Deux textes restent anonymes. Schiappalaria est un marchand lettré génois actif à Anvers qui fréquente les mêmes cercles culturels que Lassus.²⁹

La position des sextines dans les recueils se révèle particulière lorsque le compositeur travaille à leur publication. *Del freddo Rheno* à 4 est disposée en ouverture du *Quatorsiesmes livre à quatre parties* anversois de 1555 (voir l'avant-dernière colonne du Tableau 1).³⁰ Comme il s'agit ici de la première publication de Lassus, cette sextine ouvre la voie à une des œuvres les plus vastes de la seconde moitié du XVI^e siècle! Dans le *Libro quarto de madrigali a cinque voci* de 1567 les deux sextines, *Là ver' l'aurora* à 5 et *Qual nemica fortuna* à 5, ouvrent et concluent respectivement le livre. *Quando il giorno da l'onde* à 5 est placée en avant-dernière position dans les *Madrigali a cinque voci* de 1585, mais en dernière position parmi les madrigaux à cinq voix. En effet, le recueil s'achève par un madrigal à six voix, qui de surcroît contient un canon. Enfin, *Per aspro mar di notte* à 4 figure elle aussi en ouverture des *Madrigali a quattro, cinque et sei voci* de

29. Voir Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, vol. 17: *Motets from Printed Anthologies and Manuscripts, 1555-1569*, ed. Peter Bergquist, Madison (WI), A-R Editions, 1999, p. xvi (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 115).

30. Orlando di Lasso, *Le quatorsiesmes livre à quatre parties*, Anvers, Tylman Susato, 1555 [RISM A I L 755]. *Si come al chiaro giorno* à 4 est la seule sextine pour laquelle je n'ai pas encore donné de références bibliographiques: *Libro primo de diversi eccellentissimi autori a quatro voci*, Venise, Girolamo Scotto, 1566 [RISM B I 1566²]. Des transcriptions modernes des sextines figurent dans les œuvres complètes du compositeur: *Del freddo Rheno* à 4 et *Si come al chiaro giorno* à 4 dans les *Sämtliche Werke*, Hrsg. F.X. Haberl, A. Sandberger, vol. 8, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1898]; *Non ha tante serene stelle* à 5, *Là ver' l'aurora* à 5 et *Qual nemica fortuna* à 5 dans les *Sämtliche Werke (Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger)*, Hrsg. H. Leuchtmann, vol. 4, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1986; *Quando il giorno da l'onde* à 5 et *Per aspro mar di notte* à 4 dans les *Sämtliche Werke (Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger)*, vol. 6, 1990.

1587. Bien entendu, ces vastes pièces donnent du poids et de la gravité aux publications dans lesquelles elles apparaissent. Et leur position singulière charpente les recueils.

Si l'on peut comprendre l'intérêt du musicien pour les madrigaux multi-sectionnels dans la même lignée que celui qu'il porte aux grands «cycles», une explication complémentaire s'y ajoute peut-être en ce qui concerne la sextine. Lassus apprécie jouer avec la langue, ou plutôt avec les langues. Nous le savons grâce à la correspondance bien connue qu'il a entretenue avec Guillaume V de Bavière. Dans une veine le plus souvent légère et familière, le compositeur mélange les idiomes, tour à tour latin, français, italien, allemand et même espagnol, au sein d'une même lettre. Les registres de langues se superposent. Plus globalement, le musicien déborde d'inventivité langagière: par exemple redoublement de mots, néologismes, style charabia, rimes comiques, alambiquées etc.³¹ Lassus est peut-être également l'auteur de quelques-uns des textes qu'il a mis en musique.³² Par ailleurs, pour les poètes pétrarquistes, écrire au moins une sextine constitue une sorte de passage obligé pour imiter leur mentor.³³ On peut imaginer que ce défi de la complexité et de la gravité ait également titillé les compositeurs pétris de culture rhétorique.

Nous possédons une seule information contextuelle concernant une probable exécution d'une sextine de Lassus. Le *Libro quarto de madrigali a cinque voci* de 1567 est le premier livre de madrigaux du musicien qui porte une dédicace, adressée à Alfonso II d'Este, duc de Ferrare.³⁴ Dans celle-ci, Lassus indique qu'il a présenté une sextine à Alfonso lors de son passage à Munich pour rendre visite au duc Albert V de Bavière et que ce cadeau a été favorablement reçu.³⁵ Il n'est en rien étonnant d'offrir

31. Par exemple: «[...] Demourant bien étonné', avecq une paume de né' [une chiquenaude][...]», lettre du 8.10.1576 à Guillaume V de Bavière, *Con Bien Fou Tu Serais Orlando. Correspondance de Roland de Lassus avec le prince de Bavière. Lettres originales*, éd. F. Langlois, [Arles], Bernard Coutaz, 1988, p. 60.

32. Par exemple celui de la chanson à boire *Lucescit jam o socii* à 4.

33. Voir à ce propos dans ce volume le texte de Maurizio Perugi, *Alle origini della sestina europea: il poema di Raimbaut Aurenga 389,16 e le tre sestine in lingua d'oc (note linguistiche e testuali)*, pp. 3-28.

34. Le duc est également le dédicataire de la *Musica nova* de Willaert.

35. «[...] Et questa mia affettione è tanto in me cresciuta et augmentata l'ultima volta che vidi. V. Eccellentia in Monaco, passando ivi per visitare il Serenissimo Signor Duca

une sextine à un personnage de haut rang dans ce contexte, dans la mesure où l'ampleur d'une telle œuvre s'accorde avec la dignité du visiteur. Ou, autrement dit, on peut mesurer l'importance que confère à cette visite Albert grâce au type de cadeau offert. On ne sait pas de quelle sextine parle Lassus, mais il s'agit vraisemblablement d'une des deux publiées dans le recueil.³⁶

LA «GRANDE FORME»

La thématique de la «grande forme» est un penchant coutumier de l'historiographie musicale. Elle peut être formulée via une question somme toute assez simple: est-ce que le tout est plus ou autre chose que la somme des parties? ou pour le dire autrement, est-ce qu'une pièce composée de plusieurs parties ou mouvements possède un autre sens que l'agrégation de ses parties ou de ses mouvements? Une préoccupation complémentaire s'y ajoute: les parties ont-elles des rapports entre elles? sont-elles pensées par rapport au tout? Souvent, la réponse à ces interrogations est affirmative et l'analyse musicale se donne pour but de déceler les éléments unificateurs dans les partitions.

A propos des sextines de Lassus, l'investigation revient à repérer les stratégies compositionnelles particulières pour qu'une sextine musicale soit autre chose qu'un enfillement de madrigaux isolés. De fait, l'idée

di Baviera suo Cugnato Amantissimo, et mio patrone benignissimo, ove vedendo che per una Sestina da me posta in Musica, et a lei presentata, mi mostrò così rari segni d'essergli grato tal mio dono, che io son stato constretto, non solo da l'affettione, ma da l'obbligo insieme, di cercare con ogni studio, et poter mio d'accrescere questa sua affettione verso me così grande, et di fare palese al mondo l'obbligo che le tengo infinitissimo [...], Orlando di Lasso, *Libro quarto de madrigali a cinque voci* cit. Cette visite se déroule dans le contexte d'une campagne militaire de l'Empire contre les Turcs. C'est probablement après le retour à Vienne des forces impériales en octobre 1566 qu'Alfonso passe par Munich. Par ailleurs, Emmanuel Filibert de Savoie envoie une force dirigée par Federico Asinari, l'auteur de la sextine *Qual nemica fortuna*, publiée dans le livre de madrigaux dont il est question ici, voir Haar, *Le muse in Germania* cit., pp. 63-6.

36. Haar, *Le muse in Germania* cit., p. 63, penche pour *Qual nemica fortuna* à 5, dont le texte renvoie à un «maggior fiume» italien, qui pourrait bien être le Pô dans la mesure où il passe à Ferrare.

d'unité et celle, complémentaire, de cohérence innervée la littérature sur la sextine musicale du XVI^e siècle et/ou sur Lassus. Ainsi, James Haar affirme à propos de la sextine de Jacquet de Berchem que j'ai évoquée ci-dessus: «[...] Jacquet Berchem's setting of the sestina *Alla dolce ombra delle belle frondi*, has a strong sense of musical unity despite the variation in the number of voices used for individual stanzas and the changes in polyphonic texture from one section to another [...]. This unity is not accounted for by the use of a single tonality; still less is it explained by our exaggerated notions of the predictability of early madrigal style. There is melodic continuity from stanza to stanza, often but by no means always more marked in the top voice».³⁷ Pour l'auteur, cette unité provient de la réutilisation dans le madrigal savant de formules mélodiques empruntées aux airs utilisés par les récitants-musiciens de poèmes longs actifs dans l'Italie du XVI^e siècle, les *improvisatori*. Mary S. Lewis a analysé la *canzona Standomi un giorno* à 5 de Lassus, formée de six parties, et elle soutient que produire une «coherent setting» à partir de tels textes longs constitue un défi compositionnel important.³⁸ Pour l'auteure, Lassus parvient à le surmonter en gérant les paramètres modaux au fil des parties et en particulier les notes cadentielles.

La faiblesse de telles approches tient au fait que dans le langage musical de l'époque les tournures mélodiques sont liées aux modes des pièces. Puisqu'un mode de référence concerne toute une œuvre, il est donc habituel de trouver des similitudes mélodiques de strophes en strophes.³⁹ De plus, de telles parentés mélodiques existent également entre des pièces isolées écrites dans le même mode. Sur un autre plan, constater qu'une pièce respecte les notes cadentielles attendues au vu de son mode,

37. J. Haar, *Improvisatori and Their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in Id., *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley et al., University of California Press, 1986, p. 91; dans la note 56 qui figure à cette même page, le musicologue affirme que «In Lasso's early madrigal cycles one can see several instances of melodic similarity between sections; see the sestina *Del freddo Reno alla sinistra riva* and *Si com'al chiaro giorno oscura notte* [...]».

38. Lewis, *Lassus's "Standomi un giorno"* cit., p. 94.

39. Haar, dans *Improvisatori* cit., reconstitue les mélodies des récitants-musiciens à partir de la polyphonie multi-sectionnelle. Il extrapole des formules, qui, au vu de l'unité modale, se retrouvent effectivement dans les diverses parties.

ou s'en écarte par moments, ce qui est tout à fait courant, ne constitue pas une preuve de sa cohérence. Mais surtout, l'idée d'organicité émerge comme préoccupation dans l'analyse musicale au XIX^e siècle, d'abord en lien avec les œuvres de Beethoven, donc autour de musiques plus tardives que celle qui nous occupe ici. Un auteur comme Shai Burstyn par exemple a pu parler d'«organic fallacy».⁴⁰ Sur le plan théorique d'ailleurs, la question n'apparaît pas dans les traités sur la musique au XVI^e siècle.

Une autre grille de lecture paraît plus à même de traiter la thématique: celle de la rhétorique ou de ce que l'on commence à appeler la «musique poétique» dès le milieu du siècle. De fait, l'art des sons est de plus en plus considéré, surtout en Allemagne, comme un discours soumis aux lois du langage verbal. Le premier traité marquant de cette inflexion de la pensée musicale est celui de Gallus Dressler, rédigé en 1563 et qui porte le titre de *Praecepta musicae poëticae*.⁴¹ Plus tardivement, Joachim Burmeister, dans sa *Musica poetica* de 1606, prend souvent appui sur Lassus dans les pièces qu'il cite comme exemple de ce qu'il considère comme des figures de rhétorique musicale.⁴² Dès Dressler, la forme d'une pièce de musique est constituée de trois parties, à l'image du discours: *exordium*, *medium* et *finis*. En outre, la musique, qui ne possède aucune autonomie formelle, devient un amplificateur rhétorique du texte, un outil de projection, un ornement au sens fort. Pour Burmeister, les figures donnent vie aux affects du texte. C'est grâce à elles que les compositrices et compositeurs parviennent à émouvoir l'auditoire qui, plus il sera ému, plus il pénétrera le sens du texte. Dans cette conception, la musique agit essentiellement via ses propriétés soniques, les auditrices et auditeurs n'ont pas besoin

40. Sh. Burstyn, *Pre-1600 Music Listening: A Methodological Approach*, in «The Musical Quarterly», 82/3-4: *Music as Heard* (1998), p. 459.

41. Voir Gallus Dressler, *Praecepta musicae poëticae*, éd. Simone Chevalier, Olivier Trachier, Paris, Tours, Minerve, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2001 (Épilogue musical).

42. Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock, Stephan Myliander, 1606; édition et traduction française moderne: Joachim Burmeister, *Musica poetica (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica autoschēdiastikē (1601)*, éd. Pascal Dubreuil, Agathe Sueur, Wavre, Mardaga, 2007, Les figures de rhétorique musicales sont traitées au Chapitre 12, pp. 146-73.

d'avoir la partition sous les yeux pour comprendre ce qui est en jeu, d'où la nécessité d'intégrer des signes immédiatement perceptibles et identifiables à l'écoute.

«NON HA TANTE SERENE STELLE» À 5

Dans les pages qui suivent, je m'emploierai à examiner les sextines de Lassus au travers de cette grille rhétorique.⁴³ La sextine la plus riche de ce point de vue est certainement *Non ha tante serene stelle* à 5, publiée dans *Il terzo libro delle madrigali a cinque voci* à Rome en 1563. C'est sur cette pièce que je m'arrêterai le plus longuement. Je compléterai mon propos par quelques remarques ponctuelles sur les autres sextines.

Le texte de *Non ha tante serene stelle* est anonyme et il narre les tourments d'un amant éploré qui les associe de façon convenue aux éléments naturels. Le texte et une traduction française figurent en annexe.⁴⁴

Non ha tante serene stelle joue de façon marquante avec les effectifs vocaux au fil des strophes du poème, et donc des parties musicales, en reproduisant sur ce point le modèle de la sextine de Jacquet de Berchem, *Alla dolce ombra* à 5, mentionnée auparavant.⁴⁵ Les première et deuxième parties requièrent cinq voix et instaurent ainsi une norme. La troisième brise le modèle et réduit l'effectif à trois voix, sans qu'il y ait de motivation particulière à chercher dans le texte. À la suite de quoi une voix supplémentaire est à chaque fois ajoutée dans les parties subséquentes. On atteint ainsi six voix pour la sixième et dernière partie de l'œuvre, qui met en musique également la dernière strophe dans la continuité de la sixième.⁴⁶ Ce procédé de différenciation du dispositif vocal est courant dans les motets longs dès le début du siècle. En revanche, dans ce genre,

43. Pour éviter que ce texte ne prenne une ampleur trop importante, je laisse de côté la question de la déclamation entre autres.

44. La traduction est due à Francesca Puddu, que je remercie vivement.

45. Nous ne savons pas s'il s'agit là d'une coïncidence ou d'une imitation d'un modèle.

46. Ce procédé est courant, aussi bien chez Lassus que plus généralement au XVI^e siècle.

la partie finale revient le plus souvent au nombre de voix initial. Un accroissement final du nombre de voix est plutôt coutumier dans le genre de la messe.⁴⁷ Ce jeu est important pour la perception globale de la pièce à l'écoute. En ce qui concerne notre sextine, si l'on comprend, disons dès la quatrième strophe, le principe de l'ajout successif, et que l'on sait ou que l'on a saisi qu'il s'agit d'une sextine, on peut prévoir au moins un des aspects du déroulement musical futur jusqu'à son terme. Cette opportunité partielle d'anticipation temporelle est d'autant plus profitable que la pièce est ample, autour d'une dizaine de minutes dans les exécutions d'aujourd'hui.⁴⁸

Ecrire une dernière partie avec une voix supplémentaire participe également à la constituer, via une masse sonore plus imposante, comme péroration ou *finis*. Lassus renforce le dispositif grâce à des effets spectaculaires de polychoralité, comme on peut le voir dans l'Exemple musical 1. Le compositeur fait alterner à deux reprises un trio aigu (*Quinto secondo, Canto, Quinto*) et un trio grave (*Alto, Tenore, Basso*) aux mesures 15-18. Il choisit cette option ici, qui se justifie dans la disposition du discours dans sa globalité, plutôt que de viser à l'expression des affects. Nous le verrons, cette expression a été réalisée dans les parties précédentes, et de façon répétée pour certains affects. De sorte qu'elle n'est plus obligatoirement souhaitable, parce que potentiellement redondante.

Le travail sur les affects, on peut s'y attendre à propos d'une sextine, concerne, tout au moins en partie, les mots-rimes. L'analyste de la musique est en quelque sorte immédiatement attiré par ces récurrences particulières à la sextine, dans la mesure où précisément un des axes de l'investigation consiste à identifier les répétitions dans le discours musical et à en rendre raison. Il court donc le risque de la pétition de principe et de la surinterprétation. Attelons-nous malgré tout à l'exercice. Les mots-rimes dans *Non ha tante serene stelle* sont dans l'ordre «cielo», «onde», «boschi», «valli», «piagge» et «occhi».

47. Mais chez Lassus il intervient également dans les *Psaumes de pénitence* par exemple.

48. Par exemple 9'34" dans l'enregistrement de Ludus Modalis, dir. Bruno Boterf, in Roland de Lassus, *Biographie musicale*, vol. 1: *Années de jeunesse*, enr. 2011, Musique en Wallonie, MEW 1158.

Sur les sept occurrences de «cielo», Lassus recourt à un dispositif d'écriture particulier pour les six premières. Dans la première strophe, la phrase musicale initiale se conclut par une cadence sur *ré*, aux mesures 4-5, qui porte le mot «cielo», comme on peut le constater via l'Exemple musical 2. Le découpage phraséologique de la musique correspond à la syntaxe du poème (vers 1: «Non ha tante serene stelle il cielo»; vers 2: «Ne tanti pesci 'l mar tiene fra l'onde»⁴⁹). Cette cadence à trois voix, *Tenore*, *Quinto* et *Basso*, présente une particularité: les cadences mélodiques de *tenor* et de *cantus* que dessinent respectivement le *Tenore* et le *Quinto* sont disposées à l'aigu de l'octave modale *ré3-ré4*⁵⁰ dans laquelle ces deux voix se meuvent. Lassus recourt ici à une mimésis conceptuelle,⁵¹ concept à la fois plus précis et englobant que l'habituelle notion de «madrigalisme», pour «illustrer» musicalement le mot «cielo». L'idée de hauteur liée au ciel est transcrite musicalement par l'aigu.

C'est bien entendu le deuxième vers qui se conclut par le mot «cielo» dans la strophe suivante. Ce vers est exposé à deux reprises dans la mise en musique (mes. 5-7 et mes. 7-9, voir l'Exemple musical 3). Dans la première présentation, toutes les voix d'un quatuor aigu effectuent un mouvement mélodique vers l'aigu et prononcent la syllabe «cie-» dans l'aigu de leur tessiture respective simultanément sur une note longue à la mesure 7.⁵² La

49. J'ai transcrit le texte poétique de la sextine ainsi que les exemples musicaux sur la base de la réédition de *Il terzo libro delle madrigali a cinque voci* par Antonio Gardano en 1566 [RISM A I L 803]. Dans ce recueil, le texte ne comporte aucune ponctuation (si ce n'est un point à la fin des strophes), en revanche des majuscules indiquent le début des vers.

50. *La4*=440Hz. Il faut ajouter un dièse aux *do* de la mes. 5 du *Quinto* pour cadencer selon la pratique usuelle.

51. J'emprunte ce terme à Leeman L. Perkins et le traduis, voir L.L. Perkins, *Towards a Theory of Text-Music Relations in the Music of the Renaissance*, in *Binchois Studies*, eds. A. Kirkman, D. Slavin, New York (NY), Oxford University Press, 2000, p. 325. Voici la définition qu'en donne l'auteur: «[...] it ["another type of musical mimesis that might be termed conceptual or cognitive"] consists in depicting, illustrating, or suggesting by means of musical figures, devices, and gestures the sense or meaning of specific words and/or phrases». Pour rendre compte des procédés compositionnels dont je parle ici Burmeister ferait appel à deux de ses figures de rhétorique: l'*hypotyposis* et la *pathopoeia*, voir Burmeister, *Musica poetica*, éd. Pascal Dubreuil, Agathe Sueur cit., pp. 156-9.

52. *Canto*: mouvement mélodique *la4-ré5*, octave modale *ré4-ré5*; *Alto*: mouvement mélodique *mi4-fa4-la4*, octave modale *sol3-sol4*; *Tenore*: mouvement mélodique *do dièse4-ré4-fa4*, octave modale *sol3-sol4*; *Quinto*: mouvement mélodique *ré3-ré4*, octave modale: *ré3-ré4*.

mise en évidence est double: grâce à une nouvelle mimésis conceptuelle et au-travers de l'homophonie. Lors de la seconde exposition, un *tutti*, le mot «cielo» cadence sur *si bémol* à la mesure 8-9 sans *expressio textus*. Ainsi, Lassus sépare dans ce cas la composante affective, qu'il réserve à la première présentation, de l'élément proprement syntaxique du vers, qu'il confie à la seconde.

Dans la troisième strophe, le musicien réutilise le procédé mimétique que je viens de décrire, ainsi qu'on peut l'observer dans l'Exemple musical 4. Les trois voix présentes, *Canto*, *Alto* et *Tenore*, vont toutes vers l'aigu et prononcent la syllabe «cie-» à la mesure 24 dans la zone aiguë de leur tessiture assignée respective.⁵³ Il faut relever qu'ici la phrase musicale se poursuit jusqu'à la cadence sur *ré* des mesures 26-27,⁵⁴ dans le but d'aligner la musique sur l'enjambement présent dans le poème (unité syntaxique «Ond'io non spero mai veder il cielo / Sereno»).

Le traitement de «cielo» est dans les quatrième et cinquième strophes très proche de celui qu'on vient d'observer (voir les mes. 21-23 de l'Exemple musical 5 et les mes. 12-14 de l'Exemple musical 6), au niveau des mouvements mélodiques, des tessitures et du contexte harmonique. Pour ce qui est des mouvements mélodiques, sont concernés le *Canto*, l'*Alto* et le *Basso* dans la strophe 4 et le *Canto* dans la strophe 5.⁵⁵ Si Lassus emploie des tessitures aiguës dans toutes les voix de la strophe 4, dans la suivante il réserve le procédé au *Canto*, au *Tenore* et au *Basso*.⁵⁶ Dans les trois strophes dont il est question ici, le compositeur échange des harmonies de «*fa* majeur» et «*si bémol* majeur». ⁵⁷ Cependant, contrairement à la strophe 3, des cadences sont introduites sur «cielo» dans les deux strophes

53. *Canto*: mouvement mélodique *do5-ré5*; *Alto*: mouvement mélodique *la4-si bémol4*; *Tenore*: mouvement mélodique *fa3-fa4*.

54. Il faut ajouter un dièse au *do* de la mes. 26 de l'*Alto* pour cadencer selon la pratique usuelle.

55. Strophe 4, *Canto*: mouvement mélodique *la4-sib4-do5-ré5*; *Alto*: mouvement mélodique *sol4-la4-si bémol4*; *Basso*: mouvement mélodique *fa3-si bémol3*, octave modale *sol2-sol3*; strophe 5, *Canto*: mouvement mélodique *la4-si bémol4-do4-ré5*, toutefois la prosodie est différente.

56. Strophe 4, *Tenore*: *fa4* sur la syllabe «cie-»; strophe 5, *Tenore*: *fa4* sur la syllabe «-lo»; *Basso*: *si bémol3* sur la syllabe «-lo».

57. Strophe 3, mes. 23-4: «*fa* majeur» - «*si bémol* majeur» - «*fa* majeur»; strophe 4, mes. 21-3: *idem*; strophe 5, mes. 13-4: «*si bémol* majeur» - «*fa* majeur» - «*si bémol* majeur».

suivantes. La strophe 5 reprend le procédé de répétition – différenciation de la strophe 2. En effet, après la cadence des mesures 13-14, la fin du vers «Fin che ritorn'a illuminar il cielo», à savoir «a illuminar il cielo», est répétée et cadence sur *sol* aux mesures 15-16 sans *expressio textus*.

Enfin, dans la dernière partie du madrigal, lors de la première occurrence du mot «cielo», le *Canto* est à son tour traité de manière analogue aux strophes précédentes (voir l'exemple musical 7⁵⁸).

On le voit, le mot «cielo» déclenche dans chacune des six parties musicales une réponse mimétique, similaires pour certaines d'entre elles, mais toujours variées. De plus, le compositeur parvient à combiner *expressio textus* et respect de la syntaxe: dans la plupart des cas, ces réponses mimétiques se combinent à l'exigence cadentielle. C'est bien entendu lié à la nature de la sextine, avec ses mots-rimes en fin de vers. A priori, ces artifices peuvent paraître simples voire simplistes, répétitifs et quelque peu naïfs, mais j'y reviendrai.

Le poème ne construit pas véritablement d'opposition directe entre les mots-rimes «cielo» et «valli». En revanche, Lassus instaure une polarité en privilégiant les tessitures graves pour habiller «valli», toutefois de manière moins insistante et répétitive que dans le dispositif façonné pour «cielo». Le moment le plus caractéristique figure dans la strophe 4, à la fin de son dernier vers, comme on peut l'observer dans l'Exemple musical 8. Les trois voix aiguës du quatuor vocal effectuent d'amples mouvements mélodiques descendants avant la cadence finale et terminent dans la partie grave de leur tessiture.⁵⁹ Quoique moins saillant, le procédé est semblable dans la strophe 1 (voir l'Exemple musical 9⁶⁰). Le mimétisme est moins frappant dans les strophes 2, 3 et 5.⁶¹ Rien de particulier de ce point de vue n'apparaît dans les strophes 6 et 7.

Un troisième mot-rime, «onde», donne lieu à une et une seule mimésis conceptuelle, au terme de la strophe 5, ainsi qu'on peut le constater

58. Mouvement mélodique *do5-ré5* et tessiture aigüe.

59. Mes. 27-9: *Canto*: *ré5* vers *si bémol3*, *Alto*: *si bémol4* vers *sol3*, *Tenore*: *fa4* vers *fa3*.

60. *Canto*: *do5* mes. 15 vers *ré4* mes. 17; *Alto*: *sol4* mes. 16 vers *ré4* mes. 17; *Tenore*: *fa4* mes. 14 vers *fa dièse3* mes. 15; *Quinto*: *do4* mes. 14 vers *do3* mes. 15; *Basso*: *mi bémol3* mes. 15 vers *sol2* mes. 16.

61. Mes. 17-21, 14-8 et 3-7 respectivement.

dans l'Exemple musical 10. Le texte dit «Et sarei fuor di così turbid'onde» et Lassus transcrit l'agitation des vagues dans des phrases musicales composées de valeurs rythmiques plus brèves que d'ordinaire et parsemées de rythmes pointés demiminime pointée – fuse.⁶² De fait, les mots-rimes mis en évidence par Lassus sont ceux propices à l'*expressio textus*. En effet, comment transposer «boschi», «piagge» et «occhi» avec le langage musical du madrigal?⁶³

D'autres affects, qui se présentent ailleurs qu'en fin de vers, entraînent des réponses musicales du même ordre. Voici les deux principaux. L'affliction et les larmes de l'amant provoquent quatre ou cinq (cela dépend de l'analyse) mimésis conceptuelles. La première figure sur le mot «lagrime» dans la strophe 1, aux mesures 23-24, reproduites dans l'Exemple musical 11.⁶⁴ Lassus emploie ici une harmonie de *mi bémol* majeur, hors du mode de *sol* dorien plagal, mode de référence de la pièce. Ce procédé, consistant à ajouter un bémol, ici le *mi bémol*, pour exprimer cet affect et qui tire les hauteurs vers le *cantus mollis* est courant depuis le Moyen Âge.⁶⁵

La réponse mimétique au second affect, celui des soupirs, est comme pour le premier un topos dans l'univers du madrigal. Le terme de «sospiri / sospir» apparaît à deux reprises dans le poème, suscitant dans les deux cas une mise en musique particulière. La première intervient aux mesures 21-24 de la strophe 2 (voir l'Exemple musical 12). De façon conventionnelle, Lassus utilise un «motif» musical de trois notes, une note par syllabe pour le mot «sospiri», précédé et suivi de silences. Ce «motif» est répété deux ou trois fois à chacune des voix de la polyphonie avec des décalages ryth-

62. Les termes de «demiminime» et de «fuse» sont les appellations anciennes de notre noire et de notre croche respectivement, voir par exemple Maximilian Guillaud, *Rudiments de musique pratique*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554, f. Biv.

63. Un axe intéressant pour une étude plus vaste sur la sextine madrigalesque serait d'examiner le choix des textes en lien avec la présence de mots-rimes susceptibles de déclencher des réponses musicales mimétiques.

64. Dans l'exécution musicale il faut ajouter un bémol au *Tenore* et au *Basso* à la mes. 24.

65. Cet artifice réapparaît de façon similaire sur le mot «pietosi» à la mes. 13 de la strophe 3, sur «molli» à la mes. 13 de la strophe 4 (mais peut-on assimiler les vagues qui mouillent les joues et les yeux du poète à des larmes?), sur «doglioso» à la mes. 24 de la même strophe et sur «pianto» à la mes. 14 de la partie musicale finale.

miques entre les voix. Le «motif», sa répétition et les décalages, couplés à la sonorité très audible en chant de la consonne «s», émise à vingt-huit reprises, provoquent une saturation de l'espace polyphonique. La seconde occurrence, du même type, se produit dans la dernière partie musicale.⁶⁶

Les mimésis conceptuelles mises à jour fonctionnent d'une part au niveau local, c'est-à-dire qu'elles mettent au premier plan un affect particulier à un moment précis de la mise en musique, mais elles tissent également un réseau de rappels auditifs et donc sémantiques à l'échelle de la sextine dans son entier. Ces rappels facilitent l'écoute sur la durée et aident ainsi à une pleine perception du texte long. Il faut cependant préciser que si la musique est capable d'exprimer un affect lié à un mot-rime, elle n'est pas outillée, contrairement à la poésie elle-même, pour rendre compte des subtilités d'évolution du sens des mots-rimes lorsqu'ils réapparaissent. Mais, dans ce contexte esthétique, cela n'est en rien une déficience, car l'art des sons est d'abord un amplificateur du texte, comme nous l'avons vu.

Dans l'élaboration de Lassus, rien n'est mécanique: si le mot «cielo» donne lieu à intervalle régulier à une *expressio textus* clairement perceptible, ce n'est pas le cas pour «valli». «Onde», lui, ne provoque qu'une seule mimésis. Par ailleurs, seuls ces trois mots-rimes déclenchent des réponses musicales spécifiques. La mise en évidence de mots et d'affects placés ailleurs qu'à la rime rend la musique plus efficace et complexifie le réseau de réminiscences. En ce qui concerne «sospiri / sospir», les deux mimésis construisent un rappel sur toute la durée de la pièce, dans la mesure où elles interviennent à son début ou presque et dans sa dernière partie. La gestion de tous ces paramètres, entre création de rappels aisément perceptibles à l'écoute et nécessité de *varietas*, témoigne d'une grande virtuosité compositionnelle de la part de Lassus. Cette composante est particulièrement frappante à propos de «cielo», mot-rime pour lequel le musicien propose des mimésis conceptuelles similaires, mais toujours mises en œuvre différemment, et en les intégrant aux cadences si la syntaxe du poème l'exige. Nous avons vu au début de ce texte que le madri-

66. Aux mes. 5-7. Le «motif» se compose ici uniquement de deux notes, à cause de la graphie «sospir».

gal est a priori démunie pour s'adapter de manière spécifique aux diverses formes poétiques. Mais en ce qui concerne la sextine en tout cas, un travail sur les mots-rimes tel que Lassus le propose rend auditivement lisible la composante formelle essentielle du genre poétique.

Terminons cette analyse de *Non ha tante serene stelle* en mentionnant que les troisième et quatrième parties musicales ont été publiées de façon isolée en 1562 et 1558 respectivement, donc avant la pièce complète.⁶⁷ Cette situation est courante, elle reflète l'appétit des éditeurs et éditeurs ainsi que la souplesse d'exécution des pièces multi-sectionnelles, madrigaux ou motets entre autres. Dans le cas d'une exécution d'une strophe isolée de la sextine de Lassus, les procédés mimétiques ne fonctionnent plus qu'au niveau local, mais cet impact «limité» s'avère suffisant dans le contexte de ce qui est de facto devenu une courte pièce. L'agencement compositionnel d'une telle sextine est donc assez souple pour prendre sens dans différentes situations éditoriales et des contextes d'exécution divers.

LES AUTRES SEXTINES

Lassus échafaude également un jeu de rappels mimétiques autour de mots-rimes dans toutes ses autres sextines, à l'exception de *Là ver' l'aurora* à 5. Trois d'entre elles organisent un réseau autour de deux mots-rimes qui composent une opposition sémantique: «notte» et «sole» dans *Si com'al chiaro giorno* à 4,⁶⁸ «alpe» et «valle» dans *Qual nemica fortuna* à 5,⁶⁹ et à nouveau «sole» et «notte» dans *Quando il giorno da l'onde* à 5.⁷⁰ *Per aspro*

67. Ce qui en outre plaide pour une composition précoce de la pièce. Troisième partie, *Secchi vedransi, Il Primo libro delle muse a tre voci*, Venise, Girolamo Scotto, 1562 [RISM B I 1562⁸], qui est possiblement une réédition d'une édition antérieure; Quatrième partie, *Io vo fuggendo, Secondo libro delle muse a quattro voci*, Rome, Antonio Barrè, 1558 [RISM B I 1558¹³].

68. Deux premières occurrences de «notte»: [Prima parte], mes. 6-7 et Secunda parte, mes. 13-5; deux premières occurrences de «sole»: [Prima parte], mes. 9-15 et Secunda parte, mes. 24.

69. Deux premières occurrences de «alpe»: Prima parte, mes. 7-9 et Secunda parte, mes. 9-10; deux premières occurrences de «valle»: Prima parte, mes. 14-5 et Secunda parte, mes. 29-31.

70. Deux premières occurrences de «sole»: Prima parte, mes. 4-5 et Sexta et ultima parte, mes. 23-4; deux premières occurrences de «notte»: Prima parte, mes. 7 et Secunda parte, mes. 12-3.

mar di notte à 4 met aussi en relief deux mots-rimes, «corso» et «venti», mais sans opposition entre eux.⁷¹ Dans *Del freddo Rheno* à 4, seul le mot-rime «sole» est concerné.⁷² La singularité de *Là ver' l'aurora* à 5 s'explique probablement par les mots-rimes eux-mêmes, peu propices à l'usage de mimésis conceptuelles, qu'on en juge: «l'aura / Laura», «fiori», «versi», «alma», «forza» et «note». En revanche, dans cette sextine Lassus recourt à trois reprises au *cantus mollis* sur le mot «dolce» ou apparenté dans les deux premières strophes.⁷³

Contrairement à *Non ha tante serene stelle* à 5, les autres sextines maintiennent un effectif vocal stable au fil des parties. Seule *Qual nemica fortuna* à 5 reprend à son compte l'ajout d'une voix supplémentaire pour sa partie finale. Deux moments à tendance polychorale y figurent.⁷⁴

Cas unique, Lassus recourt à un procédé typique des œuvres multi-sectionnelles *ad imitationem*, c'est-à-dire basées sur un ou plusieurs sujets musicaux préexistants, pour lier les trois premières strophes de *Del freddo Rheno* à 4.⁷⁵ Le procédé consiste à utiliser le même sujet au début de diverses parties, mais en le variant. Cependant, dans le cas de cette sextine, comme des autres d'ailleurs, les sujets sont nouvellement composés. Les premières mesures des trois premières parties de l'œuvre sont reportées dans l'exemple musical 13. Le dessin mélodique en degrés conjoints ascendants du *Superius* aux mesures 1-2 de la strophe 2 est similaire à celui des voix de *Superius*, *Contratenor* et *Bassus* des mesures 1-3 du début de la pièce. Le sujet du début de la strophe 3, traité en imitation à toutes les voix, est emprunté aux mesures 1-2 du *Contratenor* de la strophe précédente, mais renversé.

Dans *Si com'al chiaro giorno* à 4, Lassus débute invariablement ses parties musicales par des systèmes imitatifs complexes. Faut-il y voir une stratégie particulière? ou bien plutôt un analyste pris à son propre piège? Poser la question, c'est y répondre.

71. Deux premières occurrences de «corso»: [*Prima parte*], mes. 10-1 et *Secunda parte*, mes. 13-4; deux premières occurrences de «venti»: [*Prima parte*], mes. 17 et *Secunda parte*, mes. 8.

72. Deux premières occurrences: [*Prima parte*], mes. 34-5 et [*Quarta parte*], mes. 16-7.

73. *Prima parte*, mes. 8-9 («dolce»), mes. 18-21 («dolcemente»); *Secunda parte*, mes. 9-10 («dolcissen»).

74. Mes. 186-7 («Et io») et mes. 207-13 («e sarò forse pietra»).

75. Lassus adopte cette technique de composition dans ses messes, comme les autres musiciennes et musiciens de son temps, mais également dans ses magnificats.

ANNEXE

TEXTE ET TRADUCTION DE «NON HA TANTE SERENE STELLE» À 5

Non ha tante serene stelle il cielo,
 Ne tanti pesci'l mar tiene fra l'onde,
 Ne tante fiere albergan per li boschi,
 Ne tanti fiori per l'ombrose valli,
 Vidi di mezz'April, ne per le piagge
 Quante lagrime piovon da quest'occhi.

In sonno eterno spero chiuder gli occhi
 Poi ch'incontro mi veggio irato il cielo,
 E riposarmi in solitarie piagge
 Per non bagnar piu fior con le trist'onde,
 Hor che son piene le riposte valli
 De miei sospiri et le campagn'e i boschi.

Secchi vedransi tutt'i verdi boschi
 Prima ch'io vegga piu pietosi gli occhi
 Che mi fer cittadin di chiuse valli,
 Ond'io non spero mai veder il cielo
 Sereno, ne veder tranquille l'onde
 Mentre d'April saran verdi le piagge.

Io vo fuggendo per deserte piagge,
 Il giorno sempr'e per piu folti boschi
 Solo sfogand' il duol che causan l'onde
 Quai mi fan molli ogn' hor le got'e gli occhi,
 Ma qual'hor scorgo poi le stell'al cielo
 Piu doglioso men vò per queste valli.

Deh che fuss'io con lei in chiuse valli
 Da che ne lascia'l sol o in qualche piagge

Le ciel n'a pas assez d'étoiles sereines,
 Ni la mer assez de poissons entre les vagues,
 Ni assez de fauves habitent les forêts,
 Ni assez de fleurs dans les vallées ombragées
 ou
 Sur les plages; je n'ai jamais vu à la mi-avril,
 Autant de larmes couler de ces yeux.

J'espère fermer les yeux dans le sommeil
 éternel,
 Car contre moi, je vois le ciel fâché,
 Et me reposer sur des plages solitaires
 Pour ne plus mouiller les fleurs avec les tristes
 vagues,
 Alors que sont remplies les vallées secrètes,
 Les campagnes et les forêts, de mes soupirs.

Les vertes forêts deviendront sèches
 Avant que je voie s'apitoyer les yeux
 Que firent de moi citoyen de vallées fermées,
 De sorte que je n'espère plus revoir le ciel
 Serein, ni de voir les vagues tranquilles
 Quand, au mois d'avril, les plages redeven-
 dront vertes.

Je m'en vais en fuyant les plages désertes,
 Toute la journée et à travers les forêts plus
 impénétrables,
 Donnant libre cours à la douleur causée par
 les vagues
 Qui mouillent sans arrêt mes joues et mes yeux.
 Mais quand j'aperçois les étoiles dans le ciel
 Je traverse encore plus souffrant ces vallées.

Ah, si je pouvais être avec elle dans ces vallées
 cachées,

Fin che ritorn'a illuminar il cielo,
 E poi fuss'io sepolto in questi boschi,
 Che chiuderei dolcemente gli occhi
 Et sarei fuor di così turbid'onde.

Ma sarò spento inanzi che quest'onde
 Non faccian coi sospir sonar le valli,
 Poi che mirar tropp'alto ardiron gli occhi
 Che col pianto fiorir fanno le piagge
 E verdeggiar l'ombrese selv'e i boschi
 Quando non è temprat' o cald' il cielo.

Quant'il ciel volg'et quante cingon l'onde
 Non vider boschi mai, ne liete valli,
 Ne mai fiorite piagge i piu begli occhi.

Une fois le soleil disparu, ou en quelques
 plages,
 Jusqu'au retour de la lumière dans le ciel,
 Et si je pouvais être enterré en ces forêts
 Pour que je puisse fermer doucement les yeux
 Et sortir de ces vagues tempétueuses.

Mais je serai éteint avant que ces vagues
 Ne fassent résonner ces vallées avec les soupirs,
 Car mes yeux osèrent regarder trop haut,
 Eux qui, avec leurs larmes, font fleurir les
 plages
 Et les vallées et rendent verdoyants les bois et
 les forêts
 Quand le ciel est tempéré ou chaud.

Tout ce qui est entouré par le ciel ou baigné
 par les vagues,
 Les forêts, les vallées souriantes,
 Les plages fleuries, ne virent jamais d'yeux
 plus beaux.

TABLEAU 1 – LES SEXTINES DE ROLAND DE LASSUS

Titre	Poète	Première publication				Publication à l'initiative du compositeur
		Titre	Ville Editeur	Date	Position	
<i>Del freddo Rhen</i> à 4	Stefano Ambrosio Schiappalaria?	<i>Le quatorziesmes livre à quatre parties</i>	Anvers Tylman Susato	1555	En ouverture	x
<i>Non ha tante serene stelle</i> à 5	Anonyme	<i>Il terzo libro delle madrigali a cinque voci</i>	Rome Antonio Barrè et Venise Girolamo Scotto	1563	En deuxième position (après <i>L'alto signor dinanzi a cui</i> à 5 (Pétrarque))	–
<i>Si come al chiaro giorno</i> à 4	Anonyme	<i>Libro primo de diversi eccellentissimi auttori a quattro voci</i>	Venise Girolamo Scotto	1566	En huitième position	–
<i>Là ver' l'aurora</i> à 5	Pétrarque	<i>Libro quarto de madrigali a cinque voci</i>	Venise Antonio Gardano	1567	En ouverture	x
<i>Qual nemica fortuna</i> à 5	Federico Asinari				En conclusion	
<i>Quando il giorno da l'onde</i> à 5	Gabriele Fiamma	<i>Madrigali a cinque voci</i>	Nuremberg Katharina Gerlach	1585	En avant-dernière position (avant <i>Come la cera al foco</i> à 6 (Fiamma), qui contient un canon)	x
<i>Per aspro mar di notte</i> à 4	Gabriele Fiamma	<i>Madrigali a quattro, cinque et sei voci</i>	Nuremberg Katharina Gerlach	1587	En ouverture	x

Quinto II
 Canto
 Alto
 Tenore
 Quinto
 Basso

c'ol pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se selv'
 c'ol pian - to fio - rir fan-no le piag-ge E ver-deg-giar l'om - bro-se selv' e_i
 pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se
 - col pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se
 - col pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se selv' e_i bo
 - col pian - to fio - rir fan-no le piag - ge E ver-deg-giar l'om - bro - se

Exemple musical 1 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza sesta, mes. 14-18.

Canto
gli oc - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio' i - rat' il cie - lo, E ri-po-sar -

Alto
gli oc - chi Poi ch'in-con - tro mi veg gio' i-ra-to' il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg gio' i - rat' il cie - lo, E ri -

Tenore
- gli oc-chi Poi ch'in-con-tro mi veg gio' i-ra-to' il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg gio' i - rat' il cie - lo, E -

Quinto
gli oc - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio' i - ra-to il cie - lo, poi ch'in-con - tro mi veg gio' i-ra-to' il cie - lo, E -

Basso
gli oc - chi Poi ch'in-con - tro mi veg - gio' i - ra-to' il cie - lo, E

Exemple musical 3 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza seconda, mes. 5-9.

Canto
spe - ro mai ve - der il cie - lo. Se - re - no,
Alto
spe - ro mai ve - der il cie - lo. Se - re - no, ne
Tenore
mai ve - der il cie - lo, il cie - lo Se - re - no, ne ve - der

Exemple musical 4 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza terza, mes. 23-27.

Canto
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -
Alto
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -
Tenore
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -
Basso
poi le stell' al cie - lo. Piu do - glio - so men vò per ques-te val -

Exemple musical 5 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza quarta, mes. 21-25.

Canto
a'il - lu - mi-nar il cie - lo, a'il - lu-mi-nar il cie - lo, E poi

Alto
lu - mi - nar il cie - lo, E poi fuss'

Tenore
- mi - nar il cie - lo, a'il - lu - mi - nar il cie - lo, E poi

Quinto
lu - mi-nar il cie - lo, a'il - lu - mi - nar il cie - lo, E

Basso
torn' a'il - lu - mi - nar il cie - lo, a'il-lu mi - nar il cie - lo, E poi

Exemple musical 6 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza quinta, mes. 12–16.

Quinto II
Canto
Alto
Tenore
Quinto
Basso

prat' o cald' il cie - lo, o cald' il cie - lo. Quant il cie vol -
do non è tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie vol - ge - et
- tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie vol - ge - et
do non è tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie vol - ge - et
è tem - prat' o cald' il cie - lo. Quant il cie vol - ge - et
prat' o cald' il cie - lo, o cald' il cie - lo. Quant il cie vol - ge - et

Exemple musical 7 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, Stanza sesta, mes. 22-26.

li, piu do - gio - so men vò per que - - - ste val - li.
li, piu do - gio - so men vò per que - - - ste val - li.
li, piu do - gio - so men vò per que - - - ste val - li.
li, piu do - gio - so men vò per que - - - ste val - li.

Exemple musical 8 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle à 5, Stanza quarta, mes. 26-30.*

bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om-bro-se val - li
schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om - bro-se val - li Vi - di
per li bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om - bro-se val - li Vi - di di mezz' A -
li bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om-bro-se val - li Vi - di di mezz'
li bo - schi, Ne tan - ti fio - ri per l'om-bro-se val - li Vi - di

Exemple musical 9 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle à 5, [Stanza prima], mes. 13-17.*

Canto
 co - si tur - bid' on - de, et sa - rei fuor di co - si tur-bid' on - de.

Alto
 fuor di co - si tur-bid' on - de, di co - si tur-bid' on - de.

Tenore
 fuor di co - si tur-bid' on - de, di co - si tur-bid' on - de.

Quinto
 fuor, et sa - rei fuor di co - si tur - bid' on - de, di co - si tur-bid' on - de.

Basso
 di co - si tur - bid' on - de, di co - si tur - bid' on - de.

Exemple musical 10 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle à 5*, Stanza quinta, mes. 26-30.

Canto
per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest' oc - chi,

Alto
per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest' -

Tenore
per le piag - ge - - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest' -

Quinto
Quan - te la - gri - me - - pio - von da quest' -

Basso
per le piag - ge Quan - te la - gri - me pio - von da quest' -

Exemple musical 11 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle* à 5, [Stanza prima], mes. 21–25.

Canto
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, de miei so-spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -

Alto
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, de miei so-spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -

Tenore
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, de miei so-spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -

Quinto
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, de miei so-spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -

Basso
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, de miei so-spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -
 po - ste val - li De miei so - spi - ri, so - spi - ri, so - spi - ri et le cam pa-gn'e i bo -

Exemple musical 12 – Roland de Lassus, *Non ha tante serene stelle à 5*, Stanza seconda, mes. 20–24.

Superius
Contratenor
Tenor
Bassus

Del fred - do Rhe - no_a la si - nis - tra ri - va, Vi -
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis-tra ri - va, a la si - nis - tra ri - va,
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis-tra ri - va, Vi -
Del fred - do Rhe - no_a la si - nis - tra ri - va,

Exemple musical 13a – Roland de Lassus, *Del freddo Rheno* à 4, [Prima parte], mes. 1-5.

Superius
Contratenor
Tenor
Bassus

Ch'il cre - de - ra per - che lo di - ca il so - le, Splen -
Ch'il cre - de - ra per - che lo di - ca il so - le, Splen - dea ne_j
Per - che lo di - ca il so - le, Splen - dea ne_j cri -
Il so - le, Splen - dea ne_j cri - ni,

Exemple musical 13b – Roland de Lassus, *Del freddo Rheno* à 4, [Seconda parte], mes. 1-5.

Superius
Contratenor
Tenor
Bassus

Ro - ta - va_et e pur ver di pu-ro fo-co, Ro - ta - va_et e pur
Ro - ta - va_et e pur ver di pu-ro fo-co, Ro - ta - va_et e pur
Ro - ta - va_et e pur ver di pu-ro fo-co, Ro - ta - va_et e pur
Ro - ta - va_et e pur ver di pu-ro fo-co, Ro - ta - va_et e pur

Exemple musical 13c – Roland de Lassus, *Del fieddo Rhenio* à 4, [Terza parte], mes. 1-5.

ABSTRACT

MADRIGAL AND “LARGE-SCALE FORM”: THE CASE OF ORLANDO DI LASSO’S SESTINAS

Roland de Lassus was the most renowned and published composer in Europe during the second half of the 16th century. The seven sestinas he set to music, by Petrarch, Federico Asinari, Gabriele Fiamma and anonymous, all have six musical movements and thus exceed the usual format of the one- or two-part madrigal. In this paper I will discuss various aspects related to the unusual length of these works, and present the musical editions in which they are inserted. I will question the choice of setting a complex poetic form to music from the perspective of madrigal production in the 1550s and beyond. But above all, I will ask the question of the «grande forme»: does Lassus adopt particular compositional strategies to make a musical sestina something other than a string of isolated madrigals? To answer this question, I will consider the function that musical rhetoric assigns to the art of sound, by highlighting procedures borrowed from the often multi-sectional genre of the motet, and by examining the devices deployed (or not) to account for the recurrence of the rhyming words and to express the affects they convey.

Adriano Giardina
Université de Fribourg
adriano.giardina@unifr.ch

