

regulieren und in sich schon eine Art «Ganzes» sind; deshalb bedürfen sie häufig gar nicht mehr des «Ganzes» im Sinne einer «Komposition», d.h. die musikalische Relation – dieser florierende Handel mit Motiven, Gruppen und Formeln – ist in einer solchen Musik fast überflüssig geworden. Was allerdings gerade bei den singenden Zikaden enorm wichtig wird, ist der zeitliche Ort dieser Nischen. Ihr autarkes Dasein können sie nur aufrechterhalten, weil Gasser ihr zeitliches Dasein sehr genau strukturiert. Die Flöte und die Klangsteine sind bei aller Verschiedenheit und Unvereinbarkeit in den regelmässigen Perioden sehr genau aufeinander abgestimmt – weniger um zusammenzukommen als vielmehr um ihre Autonomie erst eigentlich zu garantieren.

Diese scheinbar eindeutige Disposition eines scheinbar unvereinbaren Duos setzt aber gleich in mehrfacher Hinsicht Reflexionen frei, die alles sehr viel komplizierter und poröser werden lassen und Widersprüche aufzeigen – Widersprüche, die in diesem Falle auch die Eigenheiten und Qualitäten des Komponisten Ulrich Gasser fast schon steckbrieflich genau beschreiben: auf der einen Seite der Komponist als singende Zikade, glücklich im eigenen brotlosen Singen und paradoxerweise damit zufrieden, dass sie den Musen berichten kann, welche Wahrheitssuchenden unter den Menschen sie gerade nicht einschläfern konnte. Auf der andern Seite der Komponist als Philosoph, der reden muss am Mittag, um den Zikaden mit ihren schönen und immer gleichen Gesängen nicht zu erliegen, der Komponist, der – um der Wahrheit willen – taub wird gegen dieses Übermass an reiner Sprache, die das Essen und Trinken nicht mehr nötig hat und Realität gar nicht mehr zu greifen vermag. Das sind die beiden Stränge, die sich in Gassers letzten Werken in immer neuer – natürlich auch religiöser – Fragestellung verknüpfen. Es erklärt die Sehnsucht nach dem schönen selbstvergessenen Klang, und es erklärt die Gewalt, mit der er diesen in Frage stellen muss. Gassers letzte Werke sind fast durchwegs Reflexionen über ihren eigenen Sinn, sie existieren, indem sie ihre Existenz befragen – ohne Sicherheit und Antwort zu finden oder zu geben. Denn diese Verschlaufungen prägen auch unsern Hörvorgang, auch wir wissen nicht, ob wir in diesem Stück zwei Zikaden zuhören, denen wir gemäss dem merkwürdigen und vielleicht auch falschen sokratischen Rat am besten keine Beachtung schenken sollten, oder ob wir zwei Philosophen zuhören, die sich da gegenseitig fleissig und arbeitsam den Sinn des Lebens versichern. Vielleicht wird jetzt auch ein bisschen verständlicher, weshalb ich diese Laudatio, an deren langes Ende ich gekommen bin, ohne zu einem richtigen Lobgesang überhaupt nur angesetzt zu haben, auch mit einem plötzlich herunterdonnernden Bild hätte ersetzen können. In den Gesang der Zikaden hätte solches mindestens so gut eingeführt.

Roman Brotbeck

Idebrando Pizzetti et le néo-madrigalisme italien

La génération des compositeurs italiens nés entre 1880 et 1890 – Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gianfrancesco Malipiero (1882–1973), Alfredo Casella (1883–1947), entre autres – se distingue par son rejet du vérisme, sa prédilection pour les œuvres instrumentales et son goût de la musique ancienne, au point qu'on a forgé le terme de «néo-madrigalisme» pour lui trouver un dénominateur commun. Cette notion convient parfaitement à Ildebrando Pizzetti, lequel manifeste plus d'audace dans ses œuvres vocales, grâce à l'étude des modèles de la Renaissance, que dans son écriture orchestrale, où il reste tributaire des conventions debussystes de l'époque. En analysant ses principales œuvres chorales, Carlo Piccardi n'en relève pas moins une coupure, vers 1913, entre un style archaïsant et une période «néo-madrigalesque» proprement dite.

Idebrando Pizzetti und der italienische Neomadrigalismus
Die Generation der zwischen 1880 und 1890 geborenen italienischen Komponisten – Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gianfrancesco Malipiero (1882–1973), Alfredo Casella (1883–1947) u.a. – zeichnet sich durch ihre Ablehnung des «verismo», ihre Vorliebe für instrumentale Werke und ihr Interesse für die alte Musik aus, so dass man von einem «Neomadrigalismus» sprechen kann, will man ihr einen gemeinsamen Nenner aufstülpen. Dieser Begriff passt besonders gut zu Ildebrando Pizzetti, der aufgrund seines Studiums des Renaissance-Kontrapunkts im Vokalen kühner scheint als im Bereich des Orchesters, wo er in Debussyschen Konventionen hängen bleibt. Der eigentliche Neomadrigalismus setzte sich erst um 1913 durch, als Pizzetti auf die archaischen, für die Polyphonie ungeeigneten griechischen Modi verzichtete.

par Carlo Piccardi

Le néo-madrigalisme

A la suite d'une formule devenue bien public – celle de la «Generazione dell'Ottanta» («génération des années 1880») –, et en cherchant un autre dénominateur commun à la diversité de la musique italienne du début du 20ème siècle, Massimo Mila a forgé en 1957 une nouvelle notion non moins heureuse: le «néo-madrigalisme». Ayant constaté la relative incohérence avec laquelle la musique italienne du début du 20ème siècle se détache de la tradition de l'opéra pour essayer de regagner le terrain symphonique et instrumental perdu, il notait qu'«il s'est reconstitué peu à peu une tournure nettement et indéniablement vocale, mais qui n'a rien de commun avec le lyrisme de l'opéra du 19ème siècle, ce qui en fait l'originalité et le sujet d'admiration, voire d'envie, des observateurs étrangers».¹ Des compositions aussi diverses que les *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* de Dallapiccola, le *Coro di morti* de Petrassi, et d'autres exemples de Pizzetti, Malipiero, Peragallo, etc., évoquent pour Mila «une sorte de renaissance, au 20ème siècle, du madrigal dramatique issu du «caravagisme» musical qui avait fleuri au 16ème siècle, grâce à la triade Monteverdi, Banchieri, Orazio Vecchi».² Sa conclusion n'est pas moins péremptoire:

«Le madrigalisme dramatique est le filon aurifère de la nouvelle musique italienne. Ses premières apparitions, qui semblaient d'abord des cas isolés et exceptionnels, s'étaient les unes les autres, se renforcent mutuellement et constituent l'aspect original de notre visage musical moderne.»³ Ces mots révèlent la synthèse a posteriori, de même que le terme de «génération des années 1880» n'était pas un manifeste, mais la mise en évidence d'un dénominateur commun, découvert avec le recul du temps. Le «néo-madrigalisme» constitue une référence encore plus abstraite. Derrière les œuvres qui l'incarnent, il n'est pas possible de trouver un précédent, ni dans une tradition de composition récente, ni dans une pratique chorale répandue, dont l'Italie de la fin du 18ème était totalement dépourvue. En Allemagne, en revanche, la fonction communautaire du chœur, héritée des *Singakademien* et des *Liedertafeln* du 18ème siècle, avait été remise en honneur par les *Arbeitersängervereine* (sociétés de chant ouvrières) et, comme on le sait, celles-ci ne se limitaient pas au répertoire populaire, mais cultivaient la musique bourgeoise d'auteur, voire celle de compositeurs progressistes; d'ailleurs ces derniers jouèrent même parfois un rôle de guide, comme dans le cas d'Anton Webern, qui dirigeait les

«Concerts symphoniques des ouvriers viennois» et n'hésitait pas à se lancer, en 1926, dans l'exécution de la *Huitième symphonie* de Mahler⁴. Grâce à l'expérience de la *Gemeinschaftsmusik* et de la *Gebrauchsmusik*, Hindemith lie l'activité musicale des amateurs à des projets d'avant-garde. Et en 1931, par exemple, Kurt Weill adapte son *Berliner Requiem* (1928) pour un chœur amateur⁵.

Ferdinando Ballo était conscient de cet aspect des choses: en cherchant à rendre compte des choix choraux du jeune Dallapiccola, qu'il n'était pas possible de rattacher de façon convaincante à un centre particulier de recherches italiennes, il les attribua de manière plausible à la tradition nordique, à cause de l'origine istrienne, et donc habsbourgeoise, du compositeur. «Il est fort probable que sa culture musicale n'aura pas peu contribué à diriger le goût de Dallapiccola vers ces formes chorales car, à l'époque la plus sensible de sa jeunesse, il subissait les habitudes des pays d'influence austro-germanique, où les concerts de musique chorale sont très répandus. Il nous semble aussi qu'on peut retrouver, dans le sens que Dallapiccola a du chœur, une des caractéristiques des musiciens qui ont subi, très directement ou en grande partie, l'expérience de la Grande Guerre. Qu'on pense seulement à ces musiciens allemands qui, dans la tragédie de leur patrie et de leur propre vie, ont retrouvé cet équilibre mystérieux entre la valeur extrêmement personnelle de la forme et le sens social collectif de leur pensée, équilibre qui, surtout chez les expressionnistes de l'après-guerre immédiat, apparaît comme la solution chrétienne d'un problème individuel et social de conscience religieuse.»⁶

La remarque de Ballo est importante, parce qu'il ne se borne pas à noter la portée sociale du chant choral, mais surtout sa valeur éthique, qui fonde une musique d'aspect national-populaire, pourrait-on dire, par opposition à la notion de musique «réservée», de caractère aristocratique, où se cantonne une grande partie du néo-madrigalisme italien. Le mouvement cécilien n'eut pas en Italie de fonction national-populaire, bien qu'il eût influencé la renaissance des sociétés de chant sacré. Sur le plan profane, la participation italienne au mouvement orphéonique ne donna guère de résultats; elle ne parvint pas, en particulier, à susciter un répertoire idoine d'œuvres nouvelles en plus de la redécouverte du fonds ancien. Les tentatives qui ne franchissaient pas l'écueil de l'académisme (par la faute de l'enseignement plus que par celle de la culture) ne suffisaient pas pour ouvrir de nouvelles perspectives: voir le *Madrigale* (1897) d'Emilio Schieppati sur un texte de Boito, le *Mattino alpestre* (1899) pour soprano et chœur à 4 voix et le *Mistero* (1904) pour chœur d'hommes à 4 voix et accompagnement de piano de Carlo Scaglia, le *Madrigale* (1902-1903) à 4 voix de Virgilio Ranzato, *Bacco e Venere* (1904) pour chœur

mixte d'Alessandro Riboli, les canons (1906) et autres pièces chorales de Rosario Scalero, le *Madrigale* (1907) à 4 voix d'Antonio Cicognani, les divers madrigaux et autres compositions pour chœur de Giulio Cesare Paribeni, le *Madrigale* (1910) en style ancien, à 3 voix et accompagnement de piano, de Giovanna Bruna Baldacci.⁷ La garantie qu'offrait le solide répertoire des madrigaux de la Renaissance ne réussit pas davantage à susciter l'épanouissement à grande échelle d'une pratique chorale axée sur cette musique. Certes, les signes d'une prise de conscience de la valeur du patrimoine historique de la polyphonie ne manquaient pas, mais ils ne suffirent pas à reconstituer une tradition; les expériences restèrent donc isolées, comme celle du «Coro dei madrigali», composé de quatorze chanteurs et fondé en 1913 par le Triestin Romeo Bartoli, qui fit le tour de l'Italie avec Monteverdi, Anerio, Scandello, l'*Amphiparnasso* de Vecchi, etc. Bartoli créa plus tard un groupe de madrigal dans le cadre du Conservatoire de Milan et lança en 1920 la «Camerata varesina del madrigale»; citons aussi le «Quartetto vocale romano», composé d'Alessandro Gabrielli (sopraniste), Luigi Gentili (altus), P. Vitti et M. Daddò, qui exerça à partir de 1909, avec des tournées à l'étranger et un vaste répertoire de musique ancienne et moderne, italienne ou étrangère.⁸

Premiers essais d'Ildebrando Pizzetti

Qu'un mouvement choral ait eu de la peine à se développer normalement tient sans doute à ce que la prise de conscience qui en était à l'origine, c'est-à-dire la découverte des anciens répertoires italiens, restait avant tout du domaine académique et ne parvint à se fonder de manière convaincante ni avec la culture populaire ni avec le niveau atteint par la musique contemporaine (instrumentale avant tout). Voilà donc le contexte dans lequel se dérouleront les expériences que nous avons évoquées sous le nom de néo-madrigalisme. Il est en effet difficile d'étudier l'œuvre choral d'Ildebrando Pizzetti sans le rattacher à l'enseignement de Giovanni Tebaldini, son directeur et professeur au Conservatoire de Parme. Champion fameux du mouvement cécilien, ce qui l'avait amené à réorganiser quelques sociétés de chant sacré d'illustre tradition (Saint-Marc de Venise et la Basilique du Saint de Padoue)⁹, ce dernier, grâce à ses cours de chant grégorien et de polyphonie vocale, fit mûrir chez son élève la conscience des racines lointaines, mais profondes, de la tradition italienne¹⁰. Sous la férule de Tebaldini, le jeune Pizzetti ne se familiarisa pas seulement avec Palestrina, Lassus, Victoria, Monteverdi, qu'il assimilait lors d'exercices didactiques; il en tira aussi une conception essentiellement vocale de la musique, selon un principe qui le conduisit à généraliser ce qu'il avait découvert dans la mélodie bellinienne: «Le lyrisme, le chant, sont au fond une qualité tout



Ildebrando Pizzetti dans son studio de Florence (1910)

intérieure de l'expression musicale; c'est l'émotion, l'humanité, et donc, implicitement, l'essentiel [...] la beauté du chant pur, du chant vraiment vocal, est dans l'esprit et le pourquoi de la chose, et c'est une beauté qui s'entend.»¹¹

On comprend ici que la primauté du lyrisme, qui distingue ce compositeur de ses compagnons de la «génération des années 1880», ne correspond plus au sens auquel le lyrisme s'était imposé dans l'opéra. Ce dernier employait la voix pour exprimer la dimension «humaine» de la vie; la dimension «universelle» que transmettait la polyphonie vocale de la Renaissance, cette métaphore d'un ordre cosmique dicté par quelque chose de plus haut que ce qu'il est possible de vérifier par l'expérience, lui était inconnue. Qu'il soit d'inspiration profane ou religieuse, le chant, chez Pizzetti, exprime toujours cette dimension mystique, qui le situe hors du temps et des passions. Cela est particulièrement manifeste là où la voix se mêle à l'orchestre; malgré les meilleures intentions, ce dernier se cantonne toujours dans une gestuelle émotive et passionnée, parfois effrénée (selon une règle que l'écriture instrumentale était tenue de respecter au 18^{ème} et au 19^{ème} siècle, et que Pizzetti ne pouvait qu'observer), alors que la partie vocale se distingue par son ascétisme, qui renvoie peut-être au modèle du plain-chant et à l'austérité du 16^{ème} siècle. En d'autres termes, l'orchestre pizzettien reste dans le domaine d'une évocation debussyste de la réalité, enracinée dans une orchestration allusive, à laquelle il ne pouvait opposer une conception dif-

férente (faute d'être au courant des modèles italiens pré-classiques, qui lui auraient montré une autre voie). En revanche sa sérieuse formation en contrepoint vocal du 16^{ème} siècle et en chant grégorien (il avait suivi en 1898 un cours donné à Turin par Franz Xaver Haberl¹²) lui permit aussitôt de trouver des repères suffisamment solides pour disposer d'une alternative à son expressivité habituelle. Solide ne signifiant pas rigoureux, Pizzetti réussit toujours à éviter le piège de l'académisme.

Il serait pourtant stérile de mesurer la valeur de sa musique à l'aune du modèle antique. Il s'agit simplement de constater que des éléments de style antique se sont fondus dans une forme expressive, significative et consistante. Le premier essai en est la musique de scène de *La nave* de Gabriele d'Annunzio (1905-1907), tragédie de la mer sur fond de vieille chrétienté, où le plain-chant, utilisé pour la vraisemblance historique, est directement à l'origine de solutions stylistiques originales, manifestement infidèles, mais pourtant capables de rendre la tension ascétique inhérente aux hymnes mythiques des croyants. Bien que traité de manière schématique – Pizzetti ne connaissait pas de transcription adéquate des neumes et alterne avec une certaine raideur les proportions triple et double –, le mélisme des parties vocales, où il évite la lourdeur des redoublements et la redondance, entraîne l'auditeur vers une spiritualité avouée. Il vaut la peine d'étudier la manière dont le compositeur justifie sa renonciation à la monodie pure: «J'ai donc composé les mélodies de *La nave* sur les modes oubliés de l'ancienne

musique liturgique, c'est-à-dire ceux de la musique gréco-latine. Et dans chaque cas, pour composer telle mélodie, j'ai choisi le mode qui avait l'*ethos* correspondant le mieux au sens, à l'expression du poème, *ethos* que je n'ai pas envisagé comme figé dans la définition des anciens théoriciens grecs ou latins, des philosophes et des premiers musicologues de l'Eglise, mais que j'ai voulu éprouver au plus profond de moi-même. Il est arrivé parfois qu'un mode donné acquière, dans ma musique, un caractère expressif plus varié, plus riche, et souvent assez éloigné de celui décrit par tel ou tel écrivain antique. Cela provient de la polyphonie qui, en éclairant différemment le motif musical, en redistribuant les ombres, met en relief tel aspect expressif du mode ou en atténue la force.»¹³ Le problème de Pizzetti n'est pas différent de celui auquel achoppaient, dans leur élan humaniste, les compositeurs-chercheurs de la Camera dei Bardi. La difficulté de remonter à la mélodie archaïque, qui restait conjecture, s'aggravait du fait qu'elle se dénaturait dans la polyphonie, où son caractère, quelque avérée qu'en soit l'authenticité, changeait forcément de sens. C'est pourquoi il fallait faire intervenir un facteur capable de concilier l'inconciliable, et trouver le moyen de se plonger dans l'histoire (par l'allusion, les correspondances, la recherche d'un espace d'autant plus suggestif qu'il serait équivoque). Cette musique ne cherche pas à définir un style éloigné dans le temps, mais à faire mesurer la distance qui nous en sépare. En ce sens, on ne peut parler non plus de néo-classicisme à propos de Pizzetti, car cela exige que la sensibilité moderne s'approprie directement un ensemble de formules. C'est ainsi qu'opéraient Stravinsky ou Hindemith, en prenant possession d'autrui et d'ailleurs, par un acte – qu'on pourrait taxer de colonialisme culturel – effectué dans le temps plutôt que dans l'espace. Stravinsky annexe le passé après l'avoir profané. Pizzetti le sacralise. Au fond, la vérité historico-esthétique des modes grecs ne lui importait pas puisque, dévoilée, elle aurait perdu cette aura de mystère qui l'intéressait justement, ce côté ineffable dont il exaltait la valeur symbolique. L'hellénisme musical de Pizzetti est donc de type décoratif, plus *modern style* que néo-classique, fait de lignes qui sillonnent les surfaces plutôt que de volumes qui organisent l'espace. L'intensité de cette émotion se retrouve dans *Fedra* (1912), dont la «Trenodia per Ippolito morto» (qui ouvre le troisième acte) suspend les conventions théâtrales en supprimant l'orchestre et en introduisant une page étonnante, a cappella, où le chœur, dans un chant dépouillé, redécouvre le côté rituel de la mort. Il importe peu que l'introduction des ténors révèle naïvement l'héritage du chant grégorien, dans un cadre où la précision des modèles est annulée par l'imprécision de leur emploi. De même, quand les autres voix se mettent à tisser la polyphonie, ce n'est plus de fidélité à

The image shows a page of a musical score with five systems of music. Each system consists of a vocal line (C O R O) and a piano accompaniment (II). The lyrics are in Italian and describe a mourning scene. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *tratt.*.

Exemple 1: Extrait de «Trenodia per Ippolito morto» («Fedra») © Sonzogno

une musique d'époque qu'il s'agit, mais de la recherche d'une noblesse d'expression appropriée à la grandeur et au sens de la cérémonie funèbre. Pizzetti y est aidé par les figures vocales polyphoniques de la Renaissance, le flux régulier des lignes sonores, qui dictent leur attitude aux acteurs pris, sur scène, dans un corset rhétorique. Procédant par vagues qui font circuler dans le dialogue la formule de consolation («O giovinezza piangi») – Pleure, ô jeunesse! – *exemple 1*), la lamentation joint à la fonction purificatrice et d'exorcisme manifeste du rite la remise en honneur de procédés rhétoriques dérivés du madrigal traditionnel, comme l'ornementation mélismatique des paroles clés («piangi»), reprise plusieurs fois pour conférer son évidence symbolique à une nécessité d'expression qui refuse le réalisme. Bien que, vers la fin de la scène, la

mélodie d'Etra se déchaîne passionnément, c'est la référence à des gestes convenus semblables qui domine et qui assume une signification particulière, si l'on songe à ce qu'aurait donné cette expressivité en version vériste. Sur ce plan-là, la ligne «national-populaire» du théâtre musical italien avait porté à ses conséquences extrêmes le mécanisme d'identification par le geste, manifesté bruyamment par l'acteur-chanteur, sans plus aucune médiation – conditions contre lesquelles d'autres traditions lyriques s'étaient efforcé de réagir, au nom de valeurs dramatiques plus intrinsèques. En ce sens, le trajet de Wagner connaît son heure de vérité dans l'aspect diaphane et immatériel de *Parsifal*. Mais l'Italie n'avait pas eu connaissance de cette voie, et ce n'est pas cet aspect du wagnérisme qui y fit école; aussi le projet théâtral de Pizzetti revient-il à

corriger l'évolution avec un retard d'au moins une génération, en se reportant au niveau de Debussy, lequel avait combattu le «romantisme culotté»¹⁴ de Charpentier et l'opéra même, genre qui avait aboli l'expression du sentiment pour la remplacer par «le sentiment lui-même»¹⁵. En cherchant chez Palestrina «l'émotion qui n'est pas traduite (comme cela est devenu depuis) par des cris, mais par des arabesques mélodiques»¹⁶, le musicien français indiquait d'une certaine manière à Pizzetti le moyen de se débarrasser des scories sentimentales, tandis que ce dernier eut, en un certain sens, la satisfaction de parvenir à la même conclusion que Debussy, puisque celui-ci, pour évoquer le Paradis au cinquième acte du *Martyre de Saint Sébastien*, avait employé la polyphonie vocale pure, confirmant ainsi, de façon significative et presque simultanément, la sublimité de l'épisode a cappella de *Fedra*.

Le tournant de 1913

A partir d'un certain moment, la polyphonie vocale de Pizzetti, qui avait oscillé jusqu'ici entre des sollicitations diverses, en un discours symbolique où la figure sonore était censée faire office de métaphore d'une condition lointaine et mal précisée, essaie pourtant de raccourcir les distances et d'employer la trame vocale comme filet où capturer la partie de la réalité qu'il est possible de représenter musicalement. Ce n'est en fait qu'à partir de ce moment-là qu'il est permis de parler de madrigalisme au sens propre, d'une sensibilité musicale qui, au-delà de l'époque où elle évoluait dans son cadre aristocratique, transmet la notion d'imagerie musicale, d'une musique capable de plier la logique linéaire serrée du contrepoint à la nécessité d'un débit variable dans le temps, et d'inventer des figures qui résistent au passage du temps – de se donner en fait comme du temps figé. Après avoir pratiqué un style choral plus proche du motet que du madrigal, et dont le pouvoir évocateur relevait davantage de l'effet d'ensemble que de la netteté des détails, Pizzetti découvre à un certain moment l'efficacité du temps arrêté, du grossissement de détail. Dès lors, la dimension spirituelle diminue forcément, se fait profane; la vision laïque de la vie s'impose, avec toutes ses séductions. Dans le fier défi à l'absolu qui exalte la fragilité des affaires terrestres, défi où s'est épanoui le génie de la Renaissance italienne, Pizzetti est amené à reconnaître l'origine italienne de son inspiration. Le *Due canzoni corali* de 1913 en sont le premier témoin durable; même si la source en est l'hellénisme qu'il cultive sévèrement (les textes proviennent de poésies populaires grecques traduites par Nicolò Tomaseo), la sensibilité qui y prévaut n'a plus besoin de s'appuyer sur des modes grecs supposés. Les deux pièces ont nettement l'allure de madrigaux; la seconde, en particulier, *La rondine* (L'hirondelle), fourmille d'images éloquentes à chaque mesure. La musique illustre les mots clés: tremblement

de la mer, chant des oiseaux – traité en figures ondulantes qui courent d'une voix à l'autre –, inflexion chromatique traduisant la douceur («il dolce aprile giunse» – le doux avril arriva – exemple 3).

La filiation stylistique est pourtant douteuse: ce sont là des figures de la monodie du 17^{ème} plutôt que du madrigal polyphonique, comme le motif chromatique évoqué plus haut, et capable de déboucher sur des relations harmoniques complexes, inconnues de Gesualdo même. L'absence de copie stylistique est donc d'autant plus remarquable que la disposition compositionnelle établit une relation directe entre la pratique de la Renaissance – à preuve la brièveté des «invenzioni», et surtout le découpage musical du texte; celui-ci est fragmenté en sections contrastantes, de façon à ce qu'alternent les passages rapides et les moments plus calmes. L'assimilation du modèle n'entraîne pourtant pas la soumission au précédent historique; non seulement Pizzetti ne sacrifie pas son style, mais encore il souligne son entière liberté de forme en s'autorisant, à la fin, la reprise variée d'un épisode du début («Marzo novoso» – mars neigeux), procédé d'origine récente, inconnu du madrigal. Le premier chant (*Per un morto* – Pour un mort), au texte nettement plus hellénique, évite de sombrer dans le cérémonial funèbre, pour retenir du texte son image la plus flamboyante: le chant de travail qui conclut l'œuvre («Issa! Molla!» – exemple 2) frappe en effet par sa puissance évocatrice et sa forte gestuelle.

Jamais Pizzetti ne parviendra plus à l'équilibre parfait qu'il atteint, dans les *Due canzoni corali* de 1913, entre le modernisme de la conception et le rappel du passé. Le style madrigalesque

continue pourtant à imprégner les chœurs des Israélites dans *Debora e Jael*, ceux des flagellants de *Fra Gherardo*, des Vénitiens du peuple dans *Orseolo*, de l'humanité menaçante de *L'oro* et des interrogatoires hiératiques, didactiques et polyglottes d'*Ifigenia*, avec pour fonction de contenir l'effusion des sentiments par un retour à l'organisation réglée de gestes rhétoriques. Ce retour fut si fort qu'il le poussa à revenir encore à la forme madrigalesque en 1942-1943 et en 1961. Dans *Tre composizioni corali* à 5 voix, on retrouve les correspondances stylistiques attendues entre texte et musique: dans *Cade la sera* (Le soir tombe), ce sont la descente chromatique aux mots «si fa più dolce» (il fait plus doux), calquée sur l'emploi du chromatisme associé à la douceur et la langueur qui est typique du madrigal d'avant Gesualdo (alors que chez ce dernier, l'écriture chromatique dénote la peine et la douleur), le «stormire» (bruissement) traduit par une série de figures ailées; dans le «Vae nobis» (Malheur à nous) du *Recordare* (Souviens-toi), l'écartement expressif déchirant des intervalles. Mais l'origine profane du modèle Renaissance disparaît dans la fusion motet/madrigal, laquelle revient non seulement, dans deux cas, à des textes bibliques en latin (*Ullulate, Recordare*), mais introduit même des passages à intonation ecclésiastique et grégorianisme indéfini dans des phrases qui mélangent librement les unités binaires et ternaires; ces phrases se coulent dans une forme rendue encore plus accidentée par l'irrégularité des mesures et la variété des écritures, éléments que garantit le seul dénominateur commun possible: le subjectivisme individuel, pour qui le rapport avec l'histoire s'avère exclusivement idéaliste, déta-

Exemple 2: Extrait de «Per un morto» («Due canzoni corali»)

© Ricordi

mp dolce
 il dol - ce a - pri - le giun - so, il
 - so! il dol - ce a - pri - le giun - so,
mp dolce
 il dol - ce a - pri - le giun - so, il
mp dolce
 - vo - so! il dol - ce a - pri - le giun - so, il
mp dolce
 il dol - ce a - pri - le giun - so, il

fratt.
 dol - ce a - pri - le giun - so, non è lon -
 il dol - ce a - pri - le giun - so, non è lon -
 dol - ce a - pri - le giun - so, non è lon -
 giun - so, il dol - ce a - pri - le giun - so,
 dol - ce a - pri - le giun - so, non è lon -
 dol - ce a - pri - le giun - so, non è lon -

Exemple 3: Passage de «La rondine» («Due canzoni corali»)

ché de toute chronologie.

Ce n'est pas par hasard que ce genre d'écriture vocale pouvait être adapté, en ces mêmes années, à des occasions de restauration des idéaux helléniques, dans le contexte de la célébration, par le fascisme, du primat de la civilisation méditerranéenne, comme la Fête des Panathénées de 1936, à Paestum. Pizzetti y fut engagé pour écrire la musique de l'évocation chorégraphique tirée de la frise de Phidias au Parthénon¹⁷. Les deux passages vocaux pour soprano, chœur et orchestre (*Inno a Pallade Atena* et *Inno a Colono*) révèlent nettement le traitement des voix en tétracorde ou en hexacorde, ce qui trahit le désir de remonter à l'*ethos* des mélodies originales; on constate évidemment aussi que ce choix provoque des contorsions là où Pizzetti passe des parties ouvertement monodiques (où l'allure modale procède avec cohérence) aux polyphoniques (où, pour maintenir le même niveau de cohésion, le discours se raidit). Le naturel revient en revanche dans le second hymne, ample morceau à plusieurs voix où les motifs du texte de Sophocle sont traités en style madrigalesque, les pas-

sages imagés recevant non seulement le relief nécessaire, mais surtout grâce aux conventions fondées sur le modèle Renaissance, que ce soient les figures vibrantes déployées en question et réponse sur la phrase «ove svolano i rosignoli» (où volent les rossignols, *exemple 4*) ou le fourmillement de croches au passage «Qui perenni zampillano le fonti» (Ici les sources jaillissent perpétuellement) qui ouvre la conclusion – page magistrale où le contrôle rigoureux des rapports entre les six voix n'empêche pas la fantaisie de consteller le tissu polyphonique de dessins et mouvements d'une élégance infaillible. Dans le panorama esthétique agité de Pizzetti, le fait qu'il ait accepté la figuration concrète qui est liée à la notion de madrigal est le signe d'un ancrage ferme, malgré ses recherches incessantes d'une pureté intemporelle qui échappe aux lois de la gravité terrestre.

Voilà qui explique son recours constant à ce modèle, qui donnera encore lieu, tardivement, aux *Due composizioni corali* de 1961, sur des poèmes de Sappho dans la version italienne de Manara Valgimigli, où il parvient toujours à évi-

ta - no...
ta - no...
ta - no...
non è non è lon - ta - no
ta - no...
ta - no...

1^o Movimento

Glu - cel - li - ni can - ta - no... gl' al - be - rol - li flo -
Glu - cel - li - ni can - ta - no...
Glu - cel - li - ni can - ta - no

© Ricordi

ter le titre de «madrigal», très probablement à cause de l'idée de pittoresque associée au madrigalisme – car cet aveu eût pu attirer l'attention de l'auditeur sur le caractère bâtard de la musique. Le compositeur se sentait probablement attiré, en revanche, par le fait de pouvoir rassembler une foule d'étincelles de vie en une structure susceptible d'obéir en même temps à la force centrifuge d'un équilibre de voix qui exalte l'unité du multiple, et le sens de l'ordre cosmique qui émane des petites choses. Dans *Il giardino di Afrodite*, le vieux musicien put donc se permettre la joie de vivre la plus effrénée, le plongeon dans la présence physique du réel, sans en subir le contrecoup: la somme des évocations fugitives (Un bosquet de pommiers [...] Murmure frais de l'eau [...] Les frondaisons bruissent [...]) est ce qu'un texte peut offrir de plus madrigalesque et que le musicien souligne opportunément, en rappelant sans détour la tradition du genre musical respectif, et sans perdre pour autant de vue le sens de la polyphonie, où convergent et aboutissent ces éclats de temps arrêté, savouré, sans que la scansion en soit exclue.

Ductilité du madrigal

Le secret et la fascination du madrigal résident en réalité dans son point de vue aristocratique, capable de réagir à la moindre sollicitation du texte, à la plus petite vibration du tableau évoqué, sans y être impliqué pour autant. Dans le madrigal, les images qui défilent sous nos yeux ne laissent pas de trace; l'une efface l'autre, comme si l'on s'exerçait à se représenter le réel à partir de tel détail, et jamais de l'ensemble, pour en vérifier justement la relativité par rapport au sens de l'absolu, alors que ce dernier émane du raffinement de la construction polyphonique, dont le flux perpétuel n'est autre que la métaphore du primat de l'écoulement inexorable du temps. Dans le madrigal, l'acte mimétique ne parvient jamais (même dans les évocations colorées de Vecchi et Banchieri) à esquisser un réalisme suffisamment consistant. La représentation s'y donne par intermittences, comme dans un film rythmé par une série d'arrêts sur image – procédé entré justement dans la grammaire cinématographique comme moyen anti-descriptif, chargé de mettre en question l'ex-

actitude de l'observation, cette dernière étant soulignée dans la relativité du point de vue subjectif, où la puissance explicative de la focalisation montre ce que l'œil ne peut voir normalement du premier coup, et transforme l'apparence du réel en sa propre métaphore. Dans le madrigal, le temps s'écoule en faisant surgir les images puis en les résorbant, sans offrir de possibilité de reprise, puisque cela voudrait dire utiliser la mémoire du déjà-entendu et arrêter sa logique impitoyable. Quand cela se produit (comme, parfois, dans les figures obsédantes des madrigaux gésualdiens), on a affaire à une organisation temporelle à fins dramatiques qui a justement abouti au théâtre lyrique, mais qui reste étrangère au madrigal proprement dit, lequel est, de ce point de vue, l'expression d'une conception d'un temps régi encore cosmiquement. Certes, la trame polyphonique du madrigal pouvait «uscir di tono» (sortir du ton) si le texte le réclamait, si bien qu'il devint pour les compositeurs une sorte de laboratoire où expérimenter diverses écritures, mais son ressort fondamental restait celui qu'il partageait avec le motet: le contrepoint, chargé de régir le mouvement des sons dans l'espace selon des principes absolus qui renvoyaient à un ordre supérieur à l'individu et participaient d'une conception religieuse du monde.

La musique religieuse

Telle était la garantie qu'exigeait un compositeur comme Pizzetti, soucieux d'épurer le langage de toute divagation qui eût perdu de vue la fonction transcendante de la création artistique et la discipline monacale qui en découlait au niveau de l'expression; c'est dans ce sens que Mila parlait d'«art de retrancher plutôt que d'ajouter»¹⁸, à propos des *Quattro pezzi sacri* de Verdi, dans le dépouillement desquels il voyait l'annonce du néo-madrigalisme à venir. Pizzetti pouvait admettre la conception madrigalesque dans la mesure où le rappel – hédoniste – des motifs illustratifs était justement transcendé par la métaphore d'un univers corseté dans la polyphonie, ce qui est effectivement l'aspect prédominant de son style, qui veut fermer les portes au libre-arbitre quand celui-ci risquerait de perdre l'équilibre au profit d'une sécularité trop aguichante. En ce sens, le néo-madrigalisme pizzettien est la réponse pratique et immédiate à l'immoralité des oripeaux lyriques dénoncée par la «génération des années 1880». D'ailleurs sa forte tendance spirituelle l'incite à gagner délibérément le terrain religieux lui-même, comme le montre la *Messa di Requiem* de 1922. Là aussi, le choix du chœur a cappella ne s'imposait pas; le fait de l'avoir adopté – et d'avoir exclu la présence attendue de l'orchestre – ne signifiait pas une concession à quelque académisme, mais, comme l'a bien vu Mila, à une authenticité retrouvée. «Privé de l'orchestre et réduit aux voix seules, le compositeur est contraint de se défaire de l'ascèse vocale que lui impo-

Sopran
p dolce
 O - ve - svo - la no i ro - si - gno li fit - tis - si mi nel -
 Contralt
 O - ve -
 Ten.
 - lo - no -
 Barit.
pp
 - dri - ce, O - ve svo - la no i ro - si - gno - li fit -
 Bassi
pp
 - dri - ce, O - ve svo - la no i ro - si - gno - li fit -
 9
 Sopr.
 l'om - bra di val - li ver - dis - si - me, si lor la -
 Contr.
 svo - la no i ro - si - gno li fit - tis - si mi...
 Ten.
pp
 O - ve - svo - la no i ro - si - gno - li
 Barit.
 tis - si mi nel - Pom - bra di val - li ver - dis - si me
 Bassi
 tis - si mi nel - Pom - bra di val - li ver - dis - si me

Exemple 4: Tiré de «Inno a Colono» («La Festa delle Panatenee»)

se, au théâtre, sa conception doctrinaire du drame musical. Ici, comme il n'y a pas d'instruments qui le fassent à leur place, les voix chantent vraiment et retrouvent le secret d'un lyrisme italien très ancien, non encore défiguré par les courtisannies du mélodrame, mais descendant au contraire aux vieilles racines indigènes du grégorien et des laudes.¹⁹ Paradoxalement, Pizzetti se montre beaucoup moins académique là où il aurait pu l'être le plus facilement: le style d'église, dont la voie lui était tracée par d'innombrables compositions maniéristes; il évite donc les pièges tendus grâce à sa forte motivation morale, qui le pousse à se tourner vers un modèle différent, non pour l'imiter mécaniquement, mais pour s'en vêtir comme d'une nouvelle peau. C'est au fond comme si la dimension transcendante, gagnée grâce à l'adoption de la polyphonie pure, dispensait le compositeur de l'exiger aux autres niveaux d'expression, ce qui lui laisse un grand champ de liberté et d'invention. Un morphème – mélisme, par exemple – y apparaît pour rappeler l'époque où musique et liturgie ne faisaient qu'un, non pour reproduire passivement un modèle, mais pour le placer au contraire dans

un type de phrase libre de se soumettre à l'élan du sens des mots, ce qui fait monter la température du *pathos*. Au modèle antique s'associe donc l'exemple plus récent de Verdi, dont la musique religieuse, même si elle recherche une écriture plus châtiée, n'en est pas moins intense pour autant que ses opéras. Le rapport entre la déclamation et la fluidité des lignes qui se partagent le *Libera me* de Pizzetti reproduit le même équilibre, dans les mêmes termes, ce celui que Verdi avait trouvé dans son *Requiem* entre la sévérité de la doctrine et la tension des sentiments humains, individuels. C'est au fond le même rapport qui, dans le madrigal, s'instaure entre l'ensemble, contrôlé, du tableau, et l'énergie suggestive du détail, même si la vaste fresque du *Dies irae* de Pizzetti (*exemple 5*) dépasse la simple corrélation entre texte et symbole musical. L'idée de mort qui s'y déchaîne sous-tend en effet tout le développement du morceau. Le thème de la séquence grégorienne entonné par les basses est accompagné d'une vocalise qui traverse la page comme un frisson; si celle-ci fonctionne comme un procédé madrigalesque, à cause du passage chromatique qui la domine et qui se rapproche de la

lamentation, sa portée dépasse pourtant le niveau de la *Tonmalerei* (peinture sonore). En reparaisant constamment dans les diverses voix comme un écho du thème du *Dies irae*, sa présence obsédante obéit à une volonté de théâtralisation; il ne s'agit pas seulement d'illustrer le texte, mais d'introduire une tension dramatique qui imprègne toute la pièce et tend à prévaloir sur l'équilibre entre les lignes naturelles. En qualifiant cette vocalise de «voie médiane entre l'orientalisme et le populaire»²⁰, Mila n'y a pas seulement perçu les réminiscences verdiennes du *Requiem*, mais aussi d'*Aida*. Cela vaut encore pour le *Sanctus*, dont la polyphonie et le procédé d'antiphonie ne se contentent pas de créer un effet de monumentalité hiératique, mais veulent aussi construire une véritable scène dramatique, où la puissance des moyens ne manifeste pas seulement la solennité, mais représente aussi la dimension formidable de l'autorité divine. Revenir à la musique ancienne ne signifiait pas en adopter littéralement les procédés. Au début du siècle, le respect aveugle avait de la peine à s'imposer: même les éditeurs de documents originaux (musicologues plus ou moins sérieux) proposaient des adaptations et remplaçaient allégrement le clavecin par un piano, les théorbes, archiluths et chitarrones par un quatuor à cordes²¹, avec des directives d'exécution plus proches de la conception moderne que de celle de l'époque originale; aussi n'est-il pas surprenant que la sensibilité moderne prévaille dans les pages d'auteur où le retour à l'antiquité est invoqué comme simple source d'inspiration. La situation déprimante de l'art choral en Italie, qui ne prospérait qu'en marge et était encore incapable de proposer une lecture plausible de la musique ancienne – n'y était-il pas courant qu'un madrigal du 16^{ème} fût exécuté par des chorales fournies de quatre-vingts chanteurs ou plus?²² –, concourait à fragiliser les rapports. Comme le relève finement Fiamma Nicolodi, «le chœur, en tant que catégorie sémantique et non seulement comme genre de composition, pouvait être aussi l'occasion d'une rencontre avec la pratique lyrique du 19^{ème}, où les interventions chorales scellent l'action et reflètent les pulsions et les angoisses collectives»²³. Cela ne pouvait pas ne pas valoir pour Pizzetti, homme de théâtre pour qui la fonction épique de revendication populaire et nationale que le chœur avait assumée dans l'opéra du 19^{ème} (et, dans son cas, le modèle moussorgskyen) venait s'ajouter au mythe du chœur antique grec, propagé par d'Annunzio, et vu sous son aspect rituel. De même que les passages choraux de ses deux opéras – que ce soit le *pathos* religieux de la «Trenodia per Ippolito morto» de *Fedra* ou la majesté biblique des chœurs de *Debora e Jael* – sont ambivalents et permettent des interprétations différentes (l'impersonnalité archaïque de formules rhétoriques d'ancienne facture ou l'emploi de la masse chorale comme outil

Exemple 5: Extrait du «Dies irae» de la «Messa di Requiem»

© Ricordi

d'identification collective, capable de susciter un sentiment d'appartenance), ainsi la destination différente des pièces chorales de concert ne suffit pas à les soustraire à cette ambiguïté. Ce qui est pourtant évident est l'exclusion des soli de chœur dans ce style qui ne s'intéresse pas seulement au rapport entre les voix, mais aussi de très près à leur densité et à leur dynamique, et qui aboutit donc à une conception de l'expression liée moins au dessin qu'à l'impact communicatif. Les compositions chorales de Pizzetti se trouvaient ainsi appelées à dépasser une situation où l'absence de référence précise à la pratique d'interprétation les attirait d'une part dans l'orbite de l'opéra et de ses exigences de dramatisation, tout en leur permettant de l'autre de retrouver une dimension aristocratique, puisqu'elles n'avaient pas de compte à rendre de leur allure. Si la critique de l'époque, qui avait salué en ses premières chansons pour chœur des chefs-d'œuvre de conception nouvelle, ne manqua pas d'en déplorer la maigre diffusion²⁴, cela leur permit d'ouvrir un chemin où Pizzetti pouvait prospector un idéal tellement intemporel qu'il ne lui était pas nécessaire de tenir compte de l'interprétation contemporaine de la musique polyphonique profane du 16^{ème}, d'ailleurs pratiquement inexistante en Italie. Dans ce contexte, il ne pouvait y avoir qu'idéalisation et utilisation noble pour donner à l'artiste la liberté entière de ses choix stylistiques; ce n'est donc pas par hasard si c'est justement dans ce domaine, apparemment choisi pour des raisons réactionnaires, qu'aient mûri les hypothèses de travail les plus audacieuses. Car c'est justement la difficulté de prévoir une exécution adéquate (ou une exécution tout court) qui explique que, sur ce terrain, aient poussé des œuvres qui, à l'époque où l'on exigeait un art enrégimenté, réussirent à se soustraire à cette

contrainte (*Coro di morti* de Pettrassi) ou même à s'y opposer (*Canti di prigionia* de Dallapiccola), jetant ainsi les bases d'un courant de musique chorale «protestataire» qui va jusqu'à Luigi Nono, chez qui il n'est pas difficile d'établir que la position contestataire provient d'un choix aristocratique plutôt que prolétaire. Cette tendance à l'aristocratie est peut-être la caractéristique la plus importante du néo-madrigalisme, qui par ailleurs n'a pas de dénominateur stylistique commun et échappe à la simple copie de style, parce qu'il s'intéresse moins à la lettre du madrigal qu'à son esprit.

Carlo Piccardi
(trad. J. Lasserre)

- 1 M. Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino 1959, p. 220.
- 2 *Ibid.*, p. 221.
- 3 *Ibid.*, p. 222.
- 4 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, p. 257.
- 5 D. Drew
- 6 F. Ballo, *Le musiche corali di Dallapiccola*, in «La Rassegna Musicale» A.X. (1937), réédité dans *La Rassegna Musicale* (autobiographie éd. par L. Pestalozza), Milano 1966, p. 333.
- 7 R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, vol. I, Busto Arsizio 1985, pp. 338-339.
- 8 *Ibid.*, pp. 336-337.
- 9 *Ibid.*, p. 331.
- 10 G.P. Minardi, *Ildebrando Pizzetti - La giovinezza*, Parma 1980, pp. 10-13.
- 11 I. Pizzetti, *Intermezzi critici*, Firenze 1921, pp. 63-64.
- 12 *Ildebrando Pizzetti - Cronologia e bibliografia* (a cura di B. Pizzetti), Parma 1980, p. 23.
- 13 in «Rivista Musicale Italiana», vol. XIV (1907), p. 855.
- 14 C. Debussy, *Lettres 1914-1918* (éd. par F. Lesure), Paris 1980, p. 40.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*, p. 41.
- 17 *Ildebrando Pizzetti - Cronologia e bibliografia cit.*, p. 386.
- 18 M. Mila, *op. cit.*, p. 161.
- 19 *Ibid.*, p. 162.
- 20 Voir à ce propos les vues pénétrantes – quant à la réinterprétation de la musique ancienne – de F. Nicolodi (*Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze 1982, pp. 67-118).
- 22 *Ibid.*, p. 109.
- 23 *Ibid.*, p. 108.
- 24 R. Zanetti, *op. cit.*, p. 341.