

**Partitura**  
**de' Madrigali a cinque voci,**  
**E d'altri vari Concerti**  
**Di Domenico Mazzocchi.**  
**À Rome, Apresso Francesco Zannetti. M.DC.XXXVII.**  
**Con licenza due superiori**

Imprimatur.

Si videbur Reverndiss. P. Mag. Sac. Palatij Apost.

Io : Baptista Episc. Camerin. Vicesg.

Imprimatur.

Fr. Hyacinthus Lupus Mag. & Socius Reverendiss. P. Fr. Nicolai Riccardi

Pag. Sacri Palatij Apost. Ord. Praedic.

All'eminetissimo e reverendissimo signore

Mio padron colendissimo

IL SIG. CARD. BARBERINO.

Il più ingegnoso studio, che habbia la Musica, Eminentissimo principe, è quello de Madrigali; mà pocha oggi di se ne componono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro disavventura dall' Accademie poco men che sbanditi. Questi miei non pretendendo miglior fortuna de gli altri, anzi per la loro debolezza più giustamente temendo il medesimo incontro, se ne sono stati per alcun tempo nascosti. Hor a affidati dalla singular benignità di Vostra Emin. Prendono ardire di uscire alla luce del mondo, e di ricoverarsi, come in securissimo Asilo, sotto l'ambita sua protezione; già ch'ella, per alleviar l'animo dalla gravezza de' publici affari, si è compiaciuta alle volte di onorarli, co'l sentirli cantare sopra il concerto delle sue viole. Sperano di vantaggio d'esser graditi dall' emin. Vostra, non solo in riguardo del Patrocinio, co'l quale sí efficacemente ella favorisce, e promove le buone Arti, e particolarmente questo nobile studio, rendendolo all' antica sua stima : mà in riguardo etiandio della mia somma osservanza, e divotione, che quanto può più riverente accompagna le presenti fatiche, & à la vostra Emin. humilissim. tte le dedica. Di Roma, li 4 di Maggio 1638

Dell' Eminenza Vostra

Humilissimo e obligatissimo servitore, Domenico Mazzocchi

Au très éminent et révérend seigneur

Mon maître très apprécié

LE CARDINAL BARNERINO.

La forme la plus ingénieuse que la musique possède, très éminent Prince, est celle des madrigaux ; mais peu se composent de nos jours, et moins encore se chantent, se voyant pour leur disgrâce rien de moins que bannis des académies. Ceux-ci ne prétendent pas meilleure fortune que les autres, et, craignant plutôt par leur faiblesse de rencontrer le même sort, ont été cachés pendant un certain temps. Étant maintenant confiés à la bienveillance singulière de Votre Éminence, ils trouvent le courage de sortir à la lumière du monde, et se réfugient, comme dans un asile sûr, sous Votre protection convoitée. Son éminence a déjà, pour soulager son âme de la gravité des affaires publiques, eu le plaisir de les honorer en les écoutant chanter sur le Concert de ses Violes. Ils espèrent profiter d'être appréciés par Votre Éminence, non seulement au regard de son mécénat, qui favorise et promeut les bons Arts, et particulièrement cette noble étude, mais en lui rendant également son ancienne estime : mais pour ce qui est de mon plus grand respect, et dévotion, tout ce qu'il y a de plus respectueux accompagne les présents efforts, & je les dédie très humblement à Votre Éminence. À Rome, le 4 Mai 1638.

À Votre Éminence

Votre très humble et obligé serviteur,  
Domenico Mazzocchi

## A gli amici lettori

Perche di presenti Madrigali altri sono concertati sull' strumento, & altri si contano senza esso : hò stimato bene per maggior commodità di chi se n'hà da servire il mandarli su ora insieme con la Partitura, si perche con questa potranno più francamente cantarsi, come ancora, perche se tal' uno avesse gusto (essendo questo à tutti differente) di accompagnar parimente coll' Istrumento quei, che non si deono, lo possa fare senza sua fatica. E per distinttione di ciò alli Concertati hò posto loro sotto il Basso continuo, mà gli altri gli hò lasciati nudi, e schietti, si come io desidero, che si cantino. Potrà servire anche allo Speculativo, che dove non sarà concesso all' orecchie il poterli sentire, non sarà almeno tolto à gli occhi, ò all' intelletto il goderne la miglior parte.

Li madrigali sono 24 in tutto. E come vedrete alla tavola, sono divisi in tre ordini, de quali ciascuno ne contiene otto ; nel primo sono le Concertati, nel secondo quei da cantarsi senza istrumento, e nel terzo li variamente concertati ; sono scritti conforme all' uso, e conforme all' avviso, ch'io diedi già nella catena d'Adone, cioè, che non si facciano alterazioni, se non dove si troviamo segnate, accentuandone pero le note immediate seguenti nell' istesso grado, le quali per minore intrigo, e per non moltiplicare gli enti senza necessità d'intendono segnate, e del medesimo valore, che a la prima loro antecedente, infine che non si trovi altro nuovo, ma à giusto rigore secondo il mio genio, e che più si accosta al Principe di Venosa, tutti dovrebbero essere scritti, come l'ottavo madrigale di questo libro ; mà e per la sopraddetta ragione, e per non parere di riformare il tutto volentieri mi lascio trasportare dalla corrente.

E perche si in queste , come in altre mie opere si troveranno vade volte alcuni segni forse insoliti, qui sotto riporterò la loro esplicatione, à fin che non si abbia di ricercare altrove ; e per farmi intendere ancora qui di quel, che vorrei fosse inteso per sempre.

## Aux amis lecteurs

Parce que des présents Madrigaux certains sont concertés sur l'instrument, et d'autres se chantent sans ceux-ci : j'ai estimé bien pour le plus grand confort de ceux qui doivent s'en servir, de les publier ensemble en *Partitura*, car avec celle-ci ils pourront être chantés plus résolument, ou encore parce que, si quelqu'un avait le goût (celui-ci étant propre à chacun), d'accompagner également avec l'Instrument les madrigaux qui ne doivent pas l'être, il puisse le faire sans effort. Et pour la distinction de ceux qui sont *Concertati*, j'ai placé la Basse continue, mais laissé les autres nus, et brefs, comme je désirerai qu'ils soient chantés. Cela pourra également servir au Spéculatif, quand il ne sera pas accordé aux oreilles de pouvoir les entendre, il n'en sera pas moins privé à la vue ou à l'intellect de profiter de la meilleure partie.

Les Madrigaux sont 24 en tout. Et comme vous le verrez dans la table, ils sont divisés en trois ordres, chacun en contenant huit ; dans le premier ordre se trouvent les *Concertati*, dans le second ceux qui se chantent sans les instruments, et dans le troisième ceux qui sont concertés de diverse manière ; Ils sont écrits conformément à l'usage, et conformément à l'avis que j'ai déjà donné dans la *Catena d'Adone*, à savoir qu'on ne rajoute pas d'altération là où elle ne se trouve pas indiquée, en accentuant cependant les notes de même degré qui suivent immédiatement, lesquelles pour moins d'intrigue, et pour ne pas multiplier les entités sans nécessité d'intention marquée, et de la même valeur, qu'à la première de leurs antécédents, afin que l'on ne trouve d'autre nouveauté, mais à la juste rigueur selon mon génie, et qu'il se rapproche plus du Prince de Venosa, tous devraient être écrits, comme dans le huitième madrigal de ce livre; mais, pour la raison dite plus haut, et pour ne pas sembler tout réformer, je me laisse volontiers porter par le courant.

Et parce que dans ces madrigaux, comme dans mes autres œuvres se trouvent quelques fois certaines indications sans doute insolites, je reporte ci-dessous leur explication, de manière à ce que l'on ne recherche pas ailleurs ; et pour me faire comprendre encore à ce sujet, que je voudrais être compris pour toujours.

Questo carattere X è detto Diesis Enarmonico, come più diffusamente mostrai nel libro de *Dialoghi e sonetti*, ove dissi anche la cagione, che mi necessitava à Servimene : e benche all' effetto sia dell'esteso valore del Diesis Cromatico nel crescere un Semitono minore, sono pero fra tuoni, quella dividendo, e l'Enarmonico solo fra Semitoni, per essere il suo proprio il dividere i maggiori Semitoni.

Questo V significa sollevazione, o (come si suol dire) messa di voce, che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco, à poco la voce di fiato, e di tuono insieme, per esser specie della metà del sopraddetto X, come si vede, e si pratica ne gli Enarmonici.

Questo C dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soavità la voce di spirito, e non di tuono, così anche dopo successivamente si debba à poco, à poco andar smorzando, e tanto pianeggiarla infine, che si riduca all'insensibile, o al nulla : cavato da una cisterna, la quale così rispondeva a certe voci; e con tutto che sia cosa leggera, e se ne possa far di meno : serve però di norma notabilmente alle parti, perche procedono con unione alle comuni intesioni, e remissioni delle voci; e questo acciò con quella finezza, che si può maggiore, si renda aggiustato il Concerto; come si prova (per esempio e riesce mirabilmente) nell'ottavo Madrigale, fatto quasi a questo effetto.

Le altre lettere P, F, E, t intese per Piano, Forte, Echo e trillo, già sono cose volgari, e note à tutti. Resta solo, che havendo io fin qui fatta la parte mia, li Madrigali lasciano hora la parte loro, o per dir meglio, le loro Parti, che sono i discreti Cantanti, facciano i Madrigali : il che farà, quando con qualche poco di diligenza, e osservazione fatta alla ritrovati segni (prima di farli sentire in publico) siano premeditatamente concertati. Vivete felici.

Ce caractère X est appelé Dièse Enharmonique, comme je l'ai montré plus largement dans le livre des *Dialoghi e Sonetti*, dans lequel j'ai également dit la raison et la nécessité de m'en servir : bien qu'il augmente d'un demi-ton mineur, le Dièse Enharmonique a la même valeur que le Dièse Chromatique, mais ils sont de nature différente, pour servir en différents endroits : le Chromatique est utilisé entre les tons, qu'il divise, et l'Enharmonique seul est usité seulement entre les demi-tons, pour être propre à diviser les demi-tons majeurs

Ce V signifie élévation, ou, comme on a coutume de dire, *messa di voce*, ce qui dans notre cas correspond à ouvrir lentement petit à petit la voix du souffle et du ton (la hauteur) ensemble, pour être en quelque sorte la moitié du susmentionné X, comme on le voit et on le pratique dans les Enharmoniques.

Ce C dénotera que si comme les tenues il faut d'abord faire grandir avec douceur la voix de l'esprit, et non du tonnerre, qu'ensuite elle devra successivement s'effacer petit à petit, et enfin devenir piano, de la réduire à l'imperceptible, ou à rien : sorti d'une citerne, laquelle répondait donc à certaines voix; et surtout que ce soit une chose légère, et qui ne puisse se faire moins : cela sert cependant notamment de norme aux parties, car elles procèdent à l'union des intentions communes, et à l'extinction des voix ; et cela afin qu'avec cette finesse, la plus grande qu'il se puisse, le Concerto puisse être ajusté ; comme il se prouve (à titre d'exemple, et y parvient admirablement) dans le huitième Madrigal, presque composé à ce seul effet.

Les autres lettres P, F, E, et t signifient Piano, Forte, Echo et trillo, sont déjà choses communes et connues de tous. Il ne reste plus, maintenant que j'ai fait ma part, que les madrigaux fassent à présent leur part, ou pour mieux dire, que leurs interprètes, qui sont les discrets chanteurs, fassent les Madrigaux : celui qui fera avec quelque peu de diligence et d'observation faite aux signes (avant de les faire entendre en public), les interprètera avec préméditation. Vivez heureux.

## TAVOLA DE MADRIGALI

### Da concertarsi sù l'Istromento.

<i>Esseguiti</i>	Uscite à mille à mille.	I	Del Paoli.
<i>li segnati*</i>	Udito hò Citherea.	II	Del Marino.
<i>tutti sono con</i>	Lidia ti lasso. <i>Prima parte.</i>	III	Del medesimo.
<i>due soprani</i>	O Dio. <i>Seconda parte.</i>	IV	Del medesimo.
	*Poich'à molti. <i>Prima parte.</i>	V	Del Turamini.
	*Arte fù. <i>Seconda parte</i>	VI	Del Turamini.
<i>Sonetto:</i>	Oh se poteste mai.	VII	Del Balducci.
	Pian piano	VIII	Dell' Adimari.

### Da cantarsi senza Istrumento.

	Al Cielo occhi simili.	IX	D'incerto
	*Di marmo siete voi.	X	Del Marino.
<i>Quartetti:</i>	Amor sentendo.	XI	Del Cicognini.
	Ahi chi m'aita	XII	Del Cicognini.
	Fuggi fuggi, ò mio core.	XIII	Del Guarini.
<i>Questi 3</i>	Non vedete Pastori. <i>Prima parte.</i>	XIV	Del Orsutti.
<i>Sono spi-</i>	Solo i Colli beati. <i>Seconda parte.</i>	XV	Del Orsutti.
<i>rituali.</i>	Vivo sì, mà non io.	XVI	Del medesimo.

### Variamente concertati.

Canzoni.	Sù da' monti, à 5. con 3 soprani	XVII	Del Tronfarelli.
Arietta.	Hor che gli armenti, à 4	XVIII	Del Paoli.
Aria.	Dolci godete	XIX	Del Tronfarelli.
Ottava.	Chiudesti i lumi.à 5 per le viole	XX	Del Tasso.
	Hor che sepolto à 8.	XXI	Del Rovelli.
<i>Questi 4</i>	Verginelle. <i>Pri. par à 4. Choro di Soprani</i>	XXII	Di Monsignor Ciampoli
<i>Sono spi-</i>	O tempeste. <i>Sec. par à 4. Choro di Bassi</i>	XXIII	Di Monsignor Ciampoli
<i>rituali.</i>	Aprite il seno. <i>Ter par à 8. Tutti insieme</i>	XXIV	Di Monsignor Ciampoli
	Dialogo		

Nella parte del Quinto luogo de' quattro ultimi Concerti, che vengono aggiustati nell'altre quattro Parti, si è aggiunto il Passacglie Dialogo à trè dell'Autore.

Dans la partie du Quinto après les quatre derniers Concerti, qui viennent avec les quatre autres parties, nous avons rajouté le dialogue Passacaille à trois de l'auteur.

IL FINE

## Les *Madrigali a cinque* (1638) de Domenico Mazzocchi

1638 semble avoir été une année phare pour la musique polyphonique : elle voit paraître à Venise le fameux Huitième Livre de madrigaux de Monteverdi, tandis qu'à Rome fleurit le céleste Miserere d'Allegri, qui bouleversera Mozart et Mendelssohn, et que Domenico Mazzocchi publie pas moins de trois volumes différents consacrés à ce type d'écriture.

Pourtant, l'art polyphonique – la prima prattica, comme on l'appelle désormais, pour la distinguer de la seconda prattica, la monodie, le chant soliste soutenu par la basse continue, plus moderne – est alors moribond. S'il a encore de beaux jours devant lui dans le domaine de la musique d'église, il a perdu la bataille dans l'univers profane, celui des académies, des concerts et, surtout, des théâtres. De façon symptomatique, le Huitième Livre de madrigaux de Monteverdi - énorme corpus de vingt-deux pièces disparates, datant d'époque très différentes, comme les mini-opéras que sont le Ballo delle ingrate de 1608 et Le Combattimento di Tancredi e Clorinda de 1624 - ne propose aucun véritable madrigal à cinq voix a cappella, la forme la plus traditionnelle et la plus recherchée du genre !

Fleuron de la musique renaissante, le madrigal s'est surtout épanoui au fil du XVI<sup>e</sup> siècle, et d'abord sous la houlette de compositeurs d'origine flamande - Arcadelt, Willaert, de Lassus, de Monte -, dont beaucoup font carrière en Italie. Amadoué par la limpide poésie de Pétrarque, le contrepoint fleuri d'Europe du Nord féconde l'école italienne qui, sous les plumes de Gabrieli, Palestrina, Marenzio inaugure une polyphonie décantée, moins préoccupée de combinaisons savantes, davantage portée à l'expression du texte et sensible à la vocalité. Ces préoccupations vont guider la dernière génération des madrigalistes, celle des Gesualdo, d'India, Frescobaldi, Monteverdi, sur des pistes nouvelles, qui conduiront au triomphe de la cantate et de l'opéra.

Les trois livres édités par Mazzocchi en 1638 illustrent ce point de bascule : les Poemata, sur des textes latins du pape Urbain VIII, manifestent l'évolution du répertoire sacré en direction de l'oratorio ; les Dialoghi e sonetti se vouent aux formes plus intimes de l'aria et de la cantate ; quant aux Madrigali, ils révèlent toute l'ambiguïté attachée désormais au terme de « madrigal », ambiguïté dont Mazzocchi est parfaitement conscient et qu'il explicite lui-même dans une magistrale Préface, datée du 4 mai 1638.

En voici le début :

« Au très éminent et très révérend seigneur,

Mon très honorable patron

Le Seigneur Cardinal Barberino

La forme la plus ingénieuse que puisse prendre la musique, très éminent Prince, est celle des madrigaux ; mais on en compose peu, de nos jours, et on en chante encore moins car, pour leur malheur, ils se voient presque bannis des académies<sup>1</sup>. Les miens ne prétendent pas à une meilleure fortune que les autres : bien au contraire, craignant de s'exposer à la même mésaventure, du fait de leur peu de mérite, ils sont restés cachés un certain temps. Étant maintenant confiés à la bienveillance singulière de Votre Éminence, ils trouvent le courage de sortir à la lumière du monde, et se réfugient, comme dans un asile sûr, sous Votre haute protection. Son Éminence, déjà, pour soulager son âme du fardeau des affaires publiques, s'est plu à les honorer en les écoutant chanter sur le concert de ses violes... »

Le cardinal Barberini (ou Barberino) dont il s'agit ici est, non pas, comme on le lit parfois, Maffeo, devenu pape sous le nom d'Urbain VIII en 1623, mais probablement son neveu Francesco, qui obtint le chapeau de cardinal... trois jours après l'élévation de son oncle au pontificat, et fut ensuite chargé des relations diplomatiques avec la France. Les Barberini, qui allaient bientôt connaître une

---

<sup>1</sup> Le terme d'*accademia* désigne un groupement de lettrés et d'artistes, réunis par affinités ou autour d'une esthétique donnée, aussi bien que les réunions régulières auxquelles ces groupes se livraient : c'est au cours des *accademie* offertes par les cardinaux Aldobrandini et Barberini qu'étaient jouées les œuvres de Mazzocchi. La plus célèbre de ces *accademie* sera l'Arcadia, attachée à la résurgence de l'art antique : elle sera fondée en 1690 par des proches de la reine Christine de Suède, juste après le décès de cette fastueuse mécène.

temporaire disgrâce<sup>2</sup>, faisaient partie des familles les plus influentes du Vatican : on voit que Mazzocchi savait choisir ses dédicataires.

Mais il est vrai que Domenico Mazzocchi (1592-1665) était un homme de cour.

Né à Civita Castellana, dans les états pontificaux, il avait obtenu la citoyenneté romaine en 1614. En 1619, il était ordonné prêtre et reçu docteur en droit lors d'une double cérémonie, et, à ces titres, il entra l'année suivante au service du cardinal Ippolito Aldobrandini, petit-neveu du pape Clément VIII. De la formation proprement musicale de Domenico, on ignore à peu près tout. A-t-il reçu l'enseignement de Felice Anerio, successeur de Palestrina à la Chapelle Sixtine ? Ses connaissances et son talent ne devaient pas être médiocres puisque son frère cadet, Virgilio (né en 1597) affirmera avoir été son élève et aura régulièrement recours à son aide pour ses propres compositions : or, si Virgilio fut bel et bien un musicien « officiel » (il fut successivement maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale, puis des églises du Gesù et Saint-Jean-de-Latran de Rome et, enfin, de la Cappella Giulia à Saint-Pierre), Domenico ne se présenta jamais comme tel – il resta, en un sens, un « amateur », un dilettante.

Cependant, ce statut était alors beaucoup plus enviable qu'on ne l'imagine : à une époque où les musiciens professionnels n'étaient guère mieux traités que des valets et se voyaient accablés de tâches plus ou moins gratifiantes (pensons à Monteverdi à la cour de Mantoue), Domenico eut la chance de pouvoir écrire lorsqu'il le désirait, en marge de son activité principale, dignement rémunérée.

En 1638, à la mort d'Ippolito Aldobrandini (qui le couche sur son testament), il devient l'homme de confiance de la nièce du cardinal, la princesse Olimpia : d'abord mariée à un Borghese, cette dernière épouse en 1647 Camillo Pamphili, neveu du pape Innocent X. Domenico se trouvera ainsi, directement ou indirectement, au service de toutes les dynasties régnantes de la papauté.

Cette situation privilégiée eut diverses conséquences. L'une d'elle fut l'attribution d'une commande importante, celle de *La Catena d'Adone* (La Chaîne d'Adonis, fable pastorale en un prologue et cinq actes créée en 1626, voire peut-être dès 1624) – l'un des tout premiers opéras romains, qui ouvrit la voie au *Sant'Alessio* (1631) de Stefano Landi et au *Palazzo incantato di Atlante* (1642) de Luigi Rossi, tous deux donnés sous le patronage des cardinaux Barberini et également réservés à une distribution entièrement masculine.

Lors de la composition de *La Catena*, Mazzocchi met au point une forme musicale particulière, qu'il nomme *mezz'aria* (qu'on qualifierait d'*arioso* aujourd'hui), censée briser l'ennui du recitar cantando continu hérité des Florentins. Sigismondo d'India, qui avait été pressenti pour la composition de *La Catena*, blessé par le succès que rencontrait l'œuvre, prétendra que Mazzocchi l'avait truffée de « chansonnettes ». Mais, sur ce point, Mazzocchi se montrait précurseur : par la suite, les « formes closes » comme les arie, *mezz'arie* et *canzonette* se multiplieront en effet sous les plumes de Rossi et de Cavalli.

Ce n'est pas le seul domaine dans lequel Mazzocchi fait montre d'inventivité. D'une façon générale, être un musicien « amateur », c'est-à-dire non soumis à la loi du profit ni à une obligation de service, l'autorise à s'intéresser à diverses questions théoriques qui laissaient de marbre les praticiens. Ainsi que l'a montré le regretté Jean Lionnet, il fut l'un des premiers compositeurs à élaborer une notation des nuances interprétatives, afin que celles-ci ne soient pas totalement abandonnées au goût des chanteurs, à se préoccuper de la postérité de ses œuvres (dans son testament de 1669, il en lègue les éditions à ses patrons, Olimpia et Camillo, afin que son nom ne tombe pas dans l'oubli) et, même, de propriété artistique !

---

2 Après la mort d'Urbain VIII, en 1644, le nouveau pape, Innocent X, dénonce la concussion des Barberini, ce qui pousse les trois neveux d'Urbain VIII à fuir en France, auprès de leur allié Mazarin. Les cardinaux Barberini emmènent avec eux le compositeur romain Luigi Rossi dont *L'Orfeo*, créé en 1647, est le premier opéra italien directement composé pour la France (devant un petit roi de huit ans - pas encore Louis XIV -, qui s'y ennuie fort). Le Florentin Giovanni Battista Lulli saura se souvenir de cet ouvrage lorsqu'il fondera le nouveau genre de la tragédie lyrique française, près de trente ans plus tard...

Les trois volumes imprimés en 1638 sont particulièrement révélateurs du goût de l'expérimentation propre à Mazzocchi, en ce qu'ils multiplient les indications d'interprétation, généralement absentes des partitions publiées à l'époque. Mazzocchi lui-même attire dessus notre attention : « Parce que dans ces Madrigaux se trouvent quelquefois certaines indications sans doute insolites, je reporte ci-dessous leur explication de manière que l'on ne cherche pas ailleurs. »

Chez Mazzocchi, ces indications sont représentées par des lettres s'ajoutant aux signes musicaux, lettres dont certaines possèdent un sens évident : P, pour piano, F (forte), E (écho) et T (trillo). D'autres s'avèrent davantage sujettes à caution : ainsi, il est difficile de discriminer les notations V et C. Pour Mazzocchi, le V signale « la messa di voce, consistant à ouvrir petit à petit la voix du souffle et du ton » ; tandis que, lorsque le C est noté, « il faut d'abord grandir avec douceur la voix du souffle et non du ton, avant qu'elle n'aille, peu à peu, en s'affaiblissant jusqu'à devenir inaudible, comme émise du fond d'une citerne. »

Mazzocchi précise que cette dernière nuance se voit appliquée dans le huitième madrigal du recueil, « Pian piano », dont il semble se montrer particulièrement fier – avec raison, cette brève pièce offrant un raccourci saisissant des techniques les plus expressives du madrigal. Le premier vers évoque les « brises paisibles » par le chant piano, d'abord presque imperceptible, sur un tempo alanguiné, contrastant avec l'intensification du tempo et de la sonorité à l'occasion du second vers. Le troisième vers réitère ce système d'alternance mais métamorphosé par une harmonie beaucoup plus sombre et torturée ; des hoquets représentent les vents du quatrième vers, avant qu'un chromatisme éperdu, chanté en imitation, ne souligne toute la cruauté des « tormenti ». Nouvelle reprise de l'accélération, selon un principe désormais cyclique, mais la belle entente entre les registres s'est désormais brisée : chaque voix semble vouloir s'attribuer un fragment des deux derniers vers et le répéter acrimonieusement, jusqu'à une fin extrêmement tendue.

Dans ce madrigal expressionniste, Mazzocchi marche sur les pas de Gesualdo, qu'il nomme « le prince de Venosa », notamment à travers l'usage de l'enharmonie – modulation inattendue d'une tonalité à une autre effectuée grâce à une note pivot ne portant pas le même nom dans chacune de ces tonalités. Cette technique, qui fait aussi partie de celles définies dans sa préface par Mazzocchi, où elle est signalée par un X (désignant le dièse chromatique), sera promise à une belle postérité sous la plume des musiciens les plus savants et audacieux des âges futurs, de Rameau à Schnittke en passant par Wagner !

Néanmoins, comme Mazzocchi le précise également dans son exorde « Aux amis lecteurs », ce style savant et âpre n'est pas le seul à être employé dans ses Madrigali.

A l'instar du Huitième Livre de Monteverdi cité plus haut, celui de Mazzocchi ne constitue pas un tout homogène mais compile des œuvres d'époques différentes, soigneusement reclassées en vue de la publication : « puisque certains des présents madrigaux sont concertés avec l'instrument et que d'autres se chantent sans lui, j'ai pensé, pour la plus grande facilité de ceux qui ont à s'en servir, les publier ensemble avec la partition, de sorte qu'avec celle-ci on pourra, sans difficulté, soit chanter plus franchement [c'est-à-dire à cappella des morceaux prévus avec accompagnement], soit (parce que si quelqu'un en avait le goût qui est différent chez chacun) pareillement accompagner avec l'instrument les morceaux qui ne sont pas composés avec lui. Les madrigaux sont 24 en tout. Et, comme vous le verrez dans la table, ils sont divisés en trois ordres, chacun en comprenant 8 : dans le premier ordre se trouvent les concertati ; dans le second ceux qui se chantent sans instrument, et dans le troisième, ceux qui sont concertés de diverses manières. »

On voit que là encore les classifications de Mazzocchi n'apparaissent pas d'une limpidité absolue : la différence entre « concertati » et « diversement concertés » réside dans le fait que, si les pièces du premier ordre restent essentiellement polyphoniques et réclament cinq (ou quatre) voix, celles du dernier ordre font parfois éclater la polyphonie. Ces dernières ressortissent donc davantage au genre « moderne », au genre « représentatif ».

Certaines, dont les textes sont signés d'Ottavio Tronfarelli, le librettiste de La Catena d'Adone, sont même de petits opéras, comme le festif « Sù da' monti », qui fait se succéder strophes pour solistes (soprano, ténor, basse), duos et chœurs, et intègre l'une de ces fameuses scènes d'écho qu'on trouvait

aussi bien dans l'Orfeo ou les Vêpres de Monteverdi qu'au début de La Catena d'Adone. Pareillement, l'arietta pastorale « Hor che gli armenti », que nos artistes ont confié ici à une voix et trois instruments, et la dansante aria « Dolci godete », ne dépareraient pas les divertissements qui fermaient chacun des cinq actes de l'opéra de Mazzocchi. Ici la rythmique particulière du quinario, vers propre à la danse, à l'univers campagnard mais aussi aux scènes infernales, dicte le caractère de la partition : Mazzocchi, très sensible à la scansion du texte, affirmera à plusieurs reprises que la musique devait servir la poésie.

D'un style plus austère mais tout aussi proche du modèle théâtral, « Verginelle festeggianti », « O tempeste furibonde » et « Aprite il seno » constituent trois extraits d'un oratorio en langue profane de Giovanni Ciampoli, Coro di Profeti, dont certaines parties (peut-être dues à Virgilio) ont été égarées. Mazzocchi anticipe ici sur le style monumental et pictural de Carissimi, que l'on considère généralement comme le père de l'oratorio. Les deux premiers chœurs sont soigneusement élaborés en miroir : celui des vierges, entonné par les voix hautes, se fragmente dès la seconde strophe en une succession d'échanges à l'ornementation luxuriante, digne de l'écriture d'un Luzzaschi pour le trio des Dames de Ferrare (le mot « gareggino » apparaissant spécialement fleuri). La cinquième strophe donne lieu, comme y invite le texte, à une sorte de dialogue théâtral : un personnage prend la parole (« écoute » : première soprano), suivi d'un second (« regarde » : seconde soprano), puis tous deux unissent leurs voix pour le chant de la tourterelle. La strophe finale propose un da capo ou récapitulation. Le chœur des tempêtes s'avère construit exactement sur le même modèle mais pour les voix graves. Dans la seconde strophe, le style « concitato » (agité, belliqueux) inventé par Monteverdi pour illustrer la guerre est employé en remplacement du style de Ferrare. La cinquième strophe donne lieu à un nouvel échange dialogué, mais, cette fois, entre ténor et baryton. Quant à « Aprite il seno », il mêle les deux effectifs et coloris, multiplie les madrigalisms (messa di voce sur « venti » ; représentation descendante des « chaînes qui se dénouent » et ascendante de la « germination »), laissant entendre sous l'apparent enthousiasme fêtant le triomphe de la Vierge, l'inquiétude liée à l'humaine destinée (étonnante et plaintive mélodie liée à l'évocation de la foi).

Parmi les autres pages du genre dramatique, il faut aussi citer l'extrait de La Jérusalem délivrée de Torquato Tasso, « Chiudesti i lumi », que Mazzocchi accompagne de l'indication « per le viole » - ce qui signifie qu'il pouvait être aussi bien joué sur les seules violes qu'accompagné par elles. Le bref passage choisi se situe vers la fin de l'épopée du Tasse : la magicienne païenne Armide perd connaissance alors que le paladin chrétien Renaud, qu'elle croyait avoir ensorcelé, l'abandonne. Le poème est rimé en une alternance d'hendécasyllabes et d'heptamètres propre au style noble (celui de l'épopée et de la tragédie) mais peu favorable chant, que Mazzocchi unifie par l'emploi de la basse (di) Ruggiero, qui, par exemple, fait résonner à l'identique « Chiudesti i lumi » et, plus loin, « Apri gli occhi ». Le caractère cyclique du morceau se voit brisé par la rude dissonance affectant les « derniers adieux ».

Si les madrigaux du troisième ordre regardent donc volontiers vers la scène, ceux des deux premiers semblent davantage voués à la chambre ou l'oratoire. Mazzocchi précise ainsi clairement que le précieux « Di marmo siete voi », typique du style du Cavalier Marin (le poète préféré d'Ippolito Aldobrandini) avec son goût pour les concetti et les symboles érotiques alambiqués, doit être chanté a cappella par un ensemble à cinq voix comptant ici deux ténors (et non deux sopranos comme c'était l'usage) car c'est l'amant déçu qui parle - opposant plaisamment la stabilité (harmonique) de sa fidélité à l'évanescent orgueil de sa belle.

Les textes du premier ordre font aussi la part belle à la veine mariniste (appréciée des riches prélats romains bien que régulièrement mise à l'index par les papes), dont l'un des exemples les plus accomplis prend la forme d'un sonnet sous la plume de Francesco Balducci, « Oh, se potesse mai, luci adorate » : les harmonies acerbes du premier quatrain cèdent la place à un style plus direct évoquant la seconda prattica pour les deux strophes centrales, avant que la dernière section et son riche jeu d'écho, d'imitations, de vocalises n'offre de la mort une image étonnamment ardente.

Tout au long des vingt-quatre pièces que compte (en apparence) cette édition de 1638, on reste confondu par le génie versatile de Mazzocchi, qui se plaît à glisser les plus radicales innovations expressives dans la forme pourtant archaïque du madrigal : plutôt que de faire table rase de la



« tradition », comme certains maîtres florentins et vénitiens, le Romain préfère la subvertir en finesse. Ce goût de la surprise, du jeu formel, d'un certain occultisme se voit résumé par une ultime facétie : car le corpus est à double-fond - il contient un message caché.

Mazzocchi précise en effet en note que la cinquième voix ajoutée aux quatre interprétant les derniers concerts dissimule la musique d'un dialogue bucolique : «Ninfe, gioite », dont les paroles sont sans doute dues au musicien lui-même. Une fois reconstitué, ce dialogue proche des balli Monteverdians (enregistré ici pour la première fois), se révèle un petit bijou de sensualité et d'humour : un couple de bergers comblés tente de persuader une bergère temporairement séparée de son promis que l'amour est un bienfait. Après quelques échanges riches en méliques et refrains, sur les mots « Viso : dolce mio foco », les trois chanteurs (deux sopranos, une basse) tombent d'accord pour célébrer le corps aimant, sur la scansion lancinante et indéfiniment renouvelée d'une basse de passacaille de quatre notes descendantes. Plaisir ou douleur ? Cette berceuse hypnotique - qui semble vouloir se mesurer au Lamento della Ninfa de Monteverdi (VIII° Livre de madrigaux), tout en annonçant le duo final du Couronnement de Poppée (désormais attribué à Ferrari plutôt qu'à Monteverdi) et les ensorcelantes chaconnes de l'opéra français -, ne tranche pas.

Suggérer le déchirement dans l'extase, la liberté dans la règle, le divin dans le profane, l'éternité dans le moment : telle est la leçon professée par l'art baroque - dont Mazzocchi s'avère l'un des plus frappants représentants.

Olivier Rouvière