

Éclats

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

1 | 2021

Traduire l'Autre

Traduire en musique le *concerto* mariniste

Translating Giambattista Marino's concerto into Music

15 November 2021.

Adrien Alix

DOI : 10.58335/eclats.125

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=125>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Adrien Alix, « Traduire en musique le *concerto* mariniste », *Éclats* [], 1 | 2021, 15 November 2021 and connection on 01 May 2026. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.125. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=125>

PREO

Traduire en musique le *conchetto* mariniste

Translating Giambattista Marino's concetto into Music

Éclats

15 November 2021.

1 | 2021

Traduire l'Autre

Adrien Alix

DOI : 10.58335/eclats.125

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=125>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Introduction

Comment traduire le *conchetto* ?

Nuove musiche florentines et monodie vénitienne

Monteverdi et le vertige herméneutique

La monodie au jardin

En guise de conclusion

Introduction

- 1 La poésie de Giambattista Marino (1569-1625) a connu une fortune remarquable auprès des compositeurs de son temps, générant un corpus conséquent de musique monodique et polyphonique². La mise en musique de poèmes lyriques, sonnets, madrigaux et *canzoni*, relève d'une forme d'adaptation, se proposant de traduire (au sens étymologique de transférer, conduire ailleurs) un contenu sémantique vers une forme musicale. Il s'agit cependant d'un processus exempt de cette « perte irrémédiable » qui caractérise la traduction d'une langue à l'autre, car ici le texte source se maintient ; ou, à tout le moins, les mots subsistent³. En effet, si le lexique n'est pas affecté

par la mise en musique, elle agit en revanche sur le vers : au mètre poétique se superpose le rythme musical ; et il n'est pas rare que le compositeur fractionne le vers⁴, répète certains mots ou groupes de mots, et modifie les accents prosodiques, si bien que la lettre-même du texte source s'en voit altérée. De plus, au-delà du niveau linguistique, lorsqu'elle s'impose au texte, la musique participe à l'élaboration de la signification : l'habileté ou, au contraire, l'incapacité du compositeur conduiront la musique à exprimer ou corrompre le sens du poème⁵. C'est pourquoi cette forme de « traduction interne⁶ » que constitue la mise en musique du poème reste-t-elle soumise à l'inévitable « dilemme fidélité/trahison⁷ ».

- 2 La poésie mariniste semble d'autant plus rétive à toute forme de traduction qu'elle se fonde sur une poétique du *conchetto* qui valorise « la précision de la pensée en tant qu'elle parvient à se réaliser sur un mode analogique et métaphorique⁸ ». Il serait donc vain de vouloir dissocier la signification du niveau linguistique. De la même manière, et suivant l'autorité (certes anachronique) d'Arnold Schönberg, « les relations apparentes entre musique et texte, telles qu'on les marque dans la déclamation, le tempo, les nuances dynamiques, n'ont pas grand-chose à voir avec leurs correspondances profondes » ; c'est donc par un procédé analogique plutôt que formaliste que le compositeur peut atteindre à « la traduction à un niveau supérieur⁹ » du poème.
- 3 Si Marino ne nous a pas laissé de témoignage direct quant à la mise en musique de ses textes, nous pouvons cependant, en transposant ses rares considérations sur la traduction littéraire à l'adaptation musicale, formuler l'hypothèse d'une pensée mariniste de la poésie en musique centrée elle aussi sur la notion de *conchetto*. Après avoir éclairci les implications du *conchetto* pour toute adaptation, nous étudierons deux sonnets et un madrigal de Marino dans les « versions » de Domenico Belli, Alessandro Grandi, Claudio Monteverdi et Claudio Saracini. L'analyse comparée de ces œuvres révélera des postures très diverses que nous évaluerons suivant le paradigme de la traduction concettiste.

Comment traduire le concetto ?

4 La question se pose en premier lieu pour la notion même de *concetto*. En effet, le « concept » français « reste conforme au latin *conceptus*, c'est-à-dire qu'il est incapable de restituer la productivité de l'imaginaire et l'inventivité esthétique propres à l'italien¹⁰ ». La définition restrictive du *concetto* comme synthèse fulgurante et imagée qui clôt le poème s'affirme dans les ouvrages critiques de Sarbiewski (1626), Peregrini (1639), Gracian (1648) et surtout de Tesauro (1654) ; on pourrait alors traduire le *concetto* par « pointe », « trait d'esprit » ou « métaphore ingénieuse¹¹ », tout en gardant à l'esprit que ces figures ne font que manifester ponctuellement un processus de métaphorisation généralisée. En effet, suivant un discours du Tasse cité par le jeune Marino, mis en scène dans le dialogue *Del concetto poetico* de Camillo Pellegrino (1598), « les *concetti* sont la forme des poèmes lyriques¹² » ; et « sens, signification et pensée sont synonymes de *concetto*¹³ ». Cette définition extensive d'ascendance aristotélicienne identifie le *concetto* au sens et à la forme du poème¹⁴. Cette notion englobe donc tour-à-tour et simultanément les différentes opérations rhétoriques à l'œuvre dans l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*. Marino se situe ainsi dans l'héritage du Tasse, se refusant à distinguer entre pensée et expression et faisant du *concetto* un « mode de raisonnement figuré qui condense en image des structures signifiantes¹⁵ ».

5 Dans la lettre à Claudio Achillini publiée en guise de préface au recueil d'idylles *La Sampogna*, Marino nous éclaire sur sa conception de la traduction :

J'entends par traduire : faire passer en langue vulgaire non pas mot à mot, mais plutôt sur le mode de la paraphrase, changeant les circonstances de l'hypothèse et altérant les accidents sans gâter la substance du sens original¹⁶.

6 Cette déclaration trouve un développement ultérieur dans l'index catégoriel d'Emanuele Tesauro (1592-1675) présenté comme « neuve, profonde et inépuisable mine d'infinies métaphores, de piquants symboles et de *concetti* ingénieux¹⁷ ». Cette matrice à métaphores s'appuie sur la logique aristotélicienne exposée dans les traités rassem-

blés sous le titre générique d'*Organon*, et se réfère plus précisément aux prédicables définis dans les *Topiques* ainsi qu'aux dix catégories qui sont autant de « genres de l'être¹⁸ ». Nous retrouvons chez Marino et Tesauro le même lexique emprunté à Aristote : la substance (*sostanza*), première des dix catégories, et les accidents (*accidenti*) assignables aux neuf autres catégories (qualité, quantité, relation, action, passion, situation, temps, lieu et attributs). Autrement dit, les circonstances [*circonstanze*] désignent l'ensemble des propriétés ou informations (*notizie*) qui entourent (*circum stare*) l'hypothèse, la forme essentielle déterminée par la finalité de l'œuvre, c'est-à-dire, pour la poésie lyrique, le *conchetto*¹⁹.

- 7 Un bref exemple pourra éclairer le fonctionnement de l'index catégoriel. Admettons que nous voulions gloser (ou traduire) le sujet de la *sampogna* (la flûte de Pan), en amplifiant les qualités musicales de cet instrument cher à la pastorale. Dans la catégorie de la qualité, nous irons donc à la page réservée aux choses agréables à l'ouïe. Ici seront rangées selon l'ordre des substances : le Verbe, les concerts angéliques, Apollon, les Muses, Orphée, Arion, Amphion, l'harmonie des sphères, le murmure du Zéphir et des rivières, les coquillages, le rossignol, l'orgue, les enclumes, etc. Nous pourrions donc dire que la *sampogna* est « la Muse des bois », « le Zéphir des marais », « un rossignol de roseaux et de cire », etc. Tesauro nous fournit ensuite une liste de questions permettant d'interroger les circonstances du sujet²⁰. Ainsi, dans la quantité : combien la *sampogna* a-t-elle de parties ? À la page des choses en quantité de sept, nous trouverons entre autres : les jours de la Création, les astres errants, les filles de Niobé, les merveilles du monde, etc. Ainsi pourrions-nous former des pensées ingénieuses en combinant ces deux listes : « dans tes roseaux, ô *sampogna*, les filles de Niobé murmurent de concert avec Zéphir » ; « au septième jour, les Muses ne se reposèrent point, puisqu'elles achevèrent ta création » ; « orgue des bois, chacune de tes touches semble chanter une des merveilles du monde ».
- 8 Cet index catégoriel illustre donc de manière ludique comment un *conchetto* peut être varié et transposé en des contextes d'énonciation divers. Ainsi Marino, réfutant le « mot-à-mot », définit-il la noble traduction comme une variation métaphorique, la paraphrase diversement ornée d'une source « comme un contrepoint sur le *cantus firmus*²¹ ». À l'instar de la mise en musique des vers, cette adaptation ne

saurait souffrir de la perte qui caractérise la traduction ; au contraire, pour reprendre et continuer la métaphore employée par Marino, de la source textuelle découle un ruisseau dont les flots gonflent et s'amplifient²². Seule importe la fidélité au *concetto*, forme essentielle (*conceptus formalis* chez les scolastiques²³) que le traducteur informe²⁴ à son tour dans la langue cible – et, en l'occurrence, dans la musique.

- 9 De même que la matière textuelle est synthétisée et vivifiée par le *concetto*, il appartient au compositeur d'assembler (de composer !) la matière musicale en une forme analogue cohérente ; à l'interprète ensuite d'y insuffler vie et mouvement dans le temps de la performance. Ainsi l'usage plus ou moins ingénieux des ressources musicales pour revêtir²⁵ le *concetto* de circonstances nouvelles indiquera-t-il une lecture plus ou moins fidèle de la poétique mariniste et suscitera des adaptations bien différentes, au-delà de l'engouement général suscité par la publication des *Rime* (1602) puis de *La Lira* (1614).

Nuove musiche fiorentine et monodie vénitienne

- 10 Nous comparerons dans un premier temps deux versions du sonnet «Aprè l'uomo infelice» qui ouvre dans les *Rime* de 1602 la brève section des poésies « morales », transition entre les vers « funèbres » et « sacrés » Voici l'original et la traduction de ce texte qui est « sans contredit l'un des plus beaux qui se soient faits en cette Langue²⁶ » :

[Tratta delle miserie umane]	[Traite des misères des hommes]
<p>Aprè l'uomo infelice allor che nasce In questa vita di miserie piena Pria ch'al Sol gli occhi al pianto, e nato a pena Va prigioner fra le tenaci fasce.</p>	<p>L'homme malheureux ouvre, lorsqu'il naît En cette vie pleine de misère, Ses yeux aux pleurs plutôt qu'à la lumière, et né à peine Il est fait prisonnier des langes qui l'enserrent.</p>
<p>Fanciullo poi, che non più latte il pasce, Sotto rigida sferza i giorni mena; Indi in età più ferma e più serena [Indi in età più fosca che serena] Tra Fortuna et Amor more e rinasce.</p>	<p>Lorsqu'enfant il ne se nourrit plus de lait, Sous une dure fêrule il passe ses jours ; De là passant dans un âge plus assuré et plus tran- quille, [De là passant dans un âge plus orageux que tran- quille,] Entre Fortune et Amour il meurt et renaît.</p>

<p>Quante poscia sostien tristo e mendico Fatiche e morti, infin che curvo e lasso Appoggia a debil legno il fianco anti- co!</p>	<p>Combien ensuite il endure, triste et délaissé, De labeurs et de mortifications, jusqu'à ce que vouûté et las Il appuie son vieux corps sur un fragile bâton !</p>
<p>Chiude alfin le sue spoglie angusto sasso, Ratto così che sospirando io dico: Da la cuna a la tomba è un breve passo^a.</p>	<p>Enfin une pierre étroite enferme sa dépouille, Si vite qu'en soupirant je dis : Du berceau à la tombe il n'y a qu'un pas.</p>
<p>a. Nous donnons le texte établi par Maurizio Slawinski dans MARINO (2007), vol. I, p. 197, à l'exception de la variante du septième vers dont la leçon semble prévaloir à partir de l'édition de <i>La Lira</i> en 1614 (variante qui n'est pas signalée dans l'apparat critique de l'édition citée). Bien que Belli et Grandi publient tous deux après 1614, le premier met en musique la première version tandis que le second prend acte de la correction apportée à partir de 1614.</p>	

- 11 En filigrane de ce *memento mori* de facture classique se lit l'énigme de la Sphinge, suggérée par le « bois fragile », la canne qui sert de troisième pied à l'homme âgé, et le ciel « serein » du midi de la vie²⁸. Le dernier vers synthétise l'ensemble du poème en une formule imagée quasi proverbiale²⁹ dont l'énonciation est véritablement mise en scène par l'irruption du poète narrateur et du pronom personnel *io*, non sans une certaine ironie vis-à-vis de ce ton moraliste qu'accompagne un profond soupir³⁰.
- 12 Des deux versions musicales connues de ce texte, la première est due au compositeur florentin Domenico Belli, mort en 1627, dont l'*Orfeo dolente* (1616) compte parmi les premiers exemples de *favole in musica*³¹. Le sonnet apparaît dans son premier recueil de monodies, également daté de 1616³². La seconde adaptation de ce texte est publiée en 1620 dans la deuxième édition du premier livre de *Cantade et Arie* d'Alessandro Grandi (1586-1630), nommé la même année assistant de Monteverdi à Saint-Marc³³. Belli compose pour la voix de ténor, Grandi pour le soprano.
- 13 Les quatre strophes du sonnet imposent une division en quatre parties, qui est ici d'autant plus significative qu'elle correspond aux quatre périodes de la vie : naissance, enfance et maturité, vieillesse, mort. Belli se montre extrêmement inventif quant à l'accompagnement musical de chacun des vers mais semble ne se soucier guère de l'homogénéité des parties, si ce n'est en termes de longueur (chaque vers occupe environ quatre mesures). La cohérence de la pièce est donnée cependant par un parcours cadentiel qui seconde le passage

des âges : le ton de La est très vite évacué au profit du Do sur lequel se forment les cadences conclusives des deux premières parties³⁴. La troisième partie s'achève avec une cadence sur Mi, suspendue tel le vieillard au seuil de la mort. La dernière partie enfin retourne au La initial. Ce schéma cadentiel, construit sur les degrés propres (premier, troisième et cinquième), est d'autant plus clair que Belli évite soigneusement toute cadence intermédiaire (voir *infra*³⁵). L'unique cadence qui ne se trouve pas à la fin d'une partie se fait de manière irrégulière en Sol, sur les mots *io dico*, comme pour matérialiser l'irruption du narrateur et le passage au discours direct, souligné qui plus est par un chromatisme à la voix (exemple 2, mesures 60-61).

- 14 Rien de tel chez Grandi qui travaille plutôt à l'autonomisation de la forme musicale. C'est là le projet des *cantade* caractérisées par la technique de la « variation strophique³⁶ » : la partie de basse se répète à l'identique d'une strophe à l'autre tandis que la partie vocale varie. La forme est un peu plus complexe dans le cas de ce sonnet puisqu'il y a une basse différente pour les quatrains et les tercets³⁷. Ces deux « lignes de basse » sont cependant apparentées : toutes deux procèdent principalement par noires conjointes avec un mouvement cadentiel toutes les trois mesures environ, et utilisent des motifs mélodico-harmoniques similaires (voir la partition intégrale en annexe).
- 15 Venons-en à la pointe épigrammatique qui synthétise le *conpetto* du poème. Grandi souligne le premier membre du dernier vers par une écriture syllabique et de grands intervalles qui tranchent avec l'écriture vocalique conjointe qui prévaut dans le reste de la pièce ; le « bref pas » qui sépare le berceau de la tombe s'étale ensuite sur une longue vocalise, sur un rythme dactylique la première fois puis dans un flot de double-croches qui semblent traduire davantage la catégorie du temps que celle du lieu et mouvement, la vélocité du pas plutôt que sa brièveté (exemple 1).

Exemple 1

40
da la cul-la al-la tom-ba è un bre - - - - - ve pas - so,
43
Da la cul-la al-la tom-ba è un bre - - - - - ve pas - so.

Alessandro Grandi, «Aprè l'uomo infelice», mesures 40-45³⁸.

- 16 Sur ce même vers, Belli renouvelle quant à lui la figure de catabase : la descente conjointe et précipitée de la basse s'achève de manière surprenante par un intervalle disjoint, une tierce mineure qui précipite la chute vers un Mi là où on attendrait un Fa (exemple 2, mesures 62-63) ; elle est bientôt suivie par la voix qui atteint la note la plus grave de l'ambitus sur la syllabe faible de *tomba*. Ce figuralisme répond à la figure poétique de la déception « dont la vertu consiste à surprendre tes attentes, te faisant concevoir l'idée que cela devrait finir d'une certaine manière, pour se réaliser inopinément d'une autre manière³⁹ ».

Exemple 2

59
che so-spi-ran-do io di - co: Dal-la cu - na al-la tom - ba è un bre-ve pas - so.
6
4 #

Domenico Belli, «Aprè l'uomo infelice», mesures 59-66.

- 17 Se dessinent ainsi deux postures extrêmes : chez Grandi, la forme l'emporte ; contraints par l'inéluctabilité de la basse strophique, « les

figuralismes sont pleinement intégrés au flot mélodique⁴⁰ », au détriment parfois de la justesse de la « traduction ». Belli en revanche compose avec une attention quasi obsessionnelle au mot, exacerbant les tensions du poème, si bien que le chant se heurte constamment à son écriture harmonique déroutante, ce qui lui vaudra de la part du père de la monodie florentine Giulio Caccini cette remarque superlative probablement ironique : « Il peut se glorifier d'avoir montré tout ce que peut faire l'art musical accompagné du jugement⁴¹. »

- 18 Un dernier exemple montre de manière frappante la diversité de ces approches. Les deux compositeurs choisissent une figure semblable construite sur la fausse relation de quarte diminuée entre Si bémol et Fa dièse pour traduire musicalement la démarche hasardeuse du vieil homme appuyé sur « un fragile bâton » (exemples 3 et 4). Chez Belli, le Si bémol est un retard dissonant non résolu du chant sur une harmonie de Ré majeur, suivi de près par un Do dièse également dissonant (bien qu'étant une note de passage sur un temps faible). Ainsi la ligne mélodique brisée de *salti duriusculi* semble-t-elle rechercher les bonnes notes, c'est-à-dire les notes consonantes, nous donnant à voir le vieillard cherchant son équilibre⁴².

Exemple 3

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the basso continuo line. The music is in 8/8 time and starts at measure 48. The lyrics are: "so ap - pog - gia a de - bil le - gno il fian - co an - ti - co!". The vocal line has a melodic line with a dissonant interval between the vocal note and the basso continuo note in the first measure.

Domenico Belli, «Aprè l'uomo infelice», mesures 48-53.

- 19 Grandi de son côté confie ce même *saltus duriusculus* à la basse continue qui harmonise tous les temps tandis que la voix se déploie de manière consonante. Seul le Si bémol de passage, si l'on admet que le bémol ne doit pas être anticipé sur le premier temps, constitue une brève dissonance (exemple 4, mesure 30).

Exemple 4

29
 Ap - pog - gia a de - bil le - - gno il fian - co an - ti - co,

Alessandro Grandi, «Apre l'uomo infelice», mesures 29-31.

- 20 Variation strophique oblige, on retrouve ce même motif décontextualisé dans la dernière partie sous l'adjectif *breve* (exemple 1, mesure 41). Certes, ce « bref pas » qui mène du berceau à la tombe n'est pas sans rapport avec la démarche trébuchante du vieillard ; il en est même la conséquence dernière. Mais en répliquant l'usage d'un même *accident* (voir *supra*) en deux lieux distincts, en revêtant de *circonstances* musicales semblables deux vers différents, Grandi s'écarte du modèle de la traduction comme variation métaphorique : il y a là une véritable perte, un affaiblissement du sens. La variation strophique n'en suscite pas moins une certaine cohérence globale garantie par la répétition, là où Belli suit plus rigoureusement le parcours téléologique formulé dans le sonnet.

Monteverdi et le vertige herméneutique

- 21 Claudio Monteverdi (1567-1643), maître de Grandi, n'est pas resté indifférent à la poésie mariniste qu'il a volontiers mise en musique à partir du *Sixième livre de madrigaux* (1614). Gary Tomlinson a dénoncé ces choix poétiques comme causes d'une « interaction moins profonde du texte et de la musique⁴³ ». Le madrigal *concertato* «Batto, qui pianse Ergasto», un des quatre sonnets de Marino qui constituent le cycle des amours pastorales du *Sixième livre de madrigaux*, montre qu'il s'agit plutôt d'un déplacement de cette interaction au-delà des mots, vers le *concerto*. Voici le texte de référence :

[Racconta gli amori d'un Pastore]	[Raconte les amours d'un berger]
-----------------------------------	----------------------------------

Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva Ove, mentre seguia cerva fugace, Fuggendo Clori il suo pastor seguace, Non sò più se seguiva, o se fuggiva.	Battus, là Ergaste pleura : « Voici la rive Où, alors que Chloris poursuivait un cerf fugitif, Fuyant son berger la poursuivant, Je ne sais plus si elle poursuivait ou fuyait.
Deh ninfa (egli dicea) se fuggitiva Fera pur saettar tanto ti piace, Saetta questo cor, che soffre in pace Le piaghe, anzi ti segue, e non le schiva.	« Ah, nymphe », disait-il, « s'il te plaît tant De flécher les bêtes fugitives, Flèche ^a ce cœur qui supporte paisiblement Les blessures, et qui même te poursuit et point ne les esquive.
Lasso, non m'odi? E qui tremante e fioco E tacque, e giacque. A questi ultimi accenti L'empia si volse, e rimirolo un poco.	Hélas, ne m'entends-tu pas ? » Et là, faible et trem- blant, Il se tut et s'étendit, gisant ^b . À ces derniers accents, La cruelle se retourna et le considéra quelque peu.
Allor di nove Amor fiamme cocenti L'accese. Or chi dirà che non sia foco L'umor che cade da duo lumi ardenti? c	Alors d'un Amour neuf les flammes brûlantes L'embrasèrent. » Qui dira donc que ce n'est pas du feu L'humeur qui tombe de deux yeux ardents ?
<p>a. Flécher est employé pour « tirer une flèche », conformément à son usage au XVI^e siècle (<i>Trésor de la langue française interactif</i>).</p> <p>b. Ici, les éditions de 1602 et 1604 des <i>Rime</i> divergent significativement. La leçon de 1602 est <i>E cadde, e tacque</i> (« Et il tomba, et il se tut. »). Cf. MARINO (2007), vol. III, appareil critique, p. 278.</p> <p>c. MARINO (2007), vol. I, p. 107.</p>	

22 Ce texte et sa mise en musique ont suscité une critique fournie qui s'est attachée principalement aux problèmes de narratologie, à l'échelle du texte et du cycle madrigalesque⁴⁷. Nous voudrions insister ici sur le sens complexe du poème. Le *concetto* repose sur l'altération de l'ordre naturel dans l'esprit emporté par la fureur amoureuse : les larmes, cette humeur qui coule des yeux, constituent une « matière fluide », « humide et liquide » – et nous ajouterons froide, tandis que le feu est un « élément de qualité chaude et sèche⁴⁸ ». À cette opposition dans la catégorie de la qualité s'ajoute une opposition dans la catégorie du lieu, entre la chute des larmes et l'élévation de la flamme, opposition que l'on trouvera encore dans la « lettera amorosa » du *Septième livre de madrigaux* (1619), redevable cette fois à la plume de Claudio Achillini, fervent admirateur et soutien de Marino :

Vous, vous cheveux d'or,
Vous donc êtes de celle
Qui est tout mon feu les rayons et les étincelles ;
Mais si vous êtes étincelles,
Comment se fait-il que sans cesse
Contre l'usage du feu vous alliez vers le bas⁴⁹ ?

- 23 L'énonciation de la synthèse opérée sous forme d'une question rhétorique dans les deux derniers vers de «Batto, qui pianse Ergasto» est soulignée par le rythme dactylique affirmatif (*Or chi dirà, _UU_*) caractéristique de la *canzon* instrumentale⁵⁰. Monteverdi construit une longue séquence imitative en divisant la phrase en deux membres suivant un enjambement musical (*Or chi dirà che non sia foco L'umor : corde de récitation et désinence/che cade da duo lumi ardenti? : double mouvement conjoint de chute rapide puis de lente élévation*⁵¹). Les procédés d'imitation et répétition propres à l'écriture polyphonique lui permettent d'étendre cette séquence sur 22 mesures (pour un total de 89, soit un quart de la pièce). De même, la course-poursuite qui a pour protagonistes Chloris, Ergaste et le cerf se développe en imitations serrées sur 17 mesures. Le renversement qui voit la chasseresse devenir proie, variation sur l'antonomase poursuivre/fuir, se traduit musicalement par deux motifs de *circulatio* contraires au profil rythmique rendu similaire par l'inversion de deux mots aboutissant à une stricte alternance de syllabes toniques et faibles (*Fuggendo Clori il suo pastor ; se più seguiva o se fuggiva : exemple 5*)⁵².

Exemple 5

Non se più seguiva o se fuggiva se più seguiva o se fuggiva se più seguiva o se fuggiva

Claudio Monteverdi, «Batto, qui pianse Ergasto», partie d'alto, mesures 12-25⁵³.

- 24 Monteverdi se permet donc de manipuler le texte poétique, mais il ne le fait pas dans un souci de rationalisation des apparents paradoxes marinistes ; bien au contraire, il altère la matière textuelle pour mieux conformer la matière musicale au *concetto*, donnant à voir par une

hypotypose constante, sans pour autant élucider les paradoxes du poème⁵⁴. L'alchimie poétique et amoureuse qui va à l'encontre des lois naturelles en identifiant deux éléments contraires tels que l'eau et le feu et en mêlant leurs propriétés brouille jusqu'à la grammaire. En effet, comment doit-on comprendre et traduire ce mystérieux incipit *Batto, qui pianse Ergasto* ? Le verbe « pleurer » est-il ici transitif ou intransitif ? Qui est sujet, qui est complément d'objet⁵⁵ ? Seule la virgule suggère que *Batto* soit une apostrophe ; or, si la virgule est bien présente dans les diverses éditions des *Rime* et de *La Lira*, elle n'apparaît pas dans la partition ; et, s'il est vrai que les cadences sont au discours musical ce que la ponctuation est au discours verbal⁵⁶, aucun mouvement harmonique significatif ne suggère ici cette virgule. Il n'y a cependant pas de sémiotique musicale univoque qui puisse confirmer notre hypothèse ; il revient donc aux interprètes d'avoir conscience de cette ambiguïté et de décider d'une intention vocale, d'un phrasé, de respirations qui rendent leur choix lisible ou confortent au contraire l'ambiguïté⁵⁷.

- 25 Le *stile concertato*, caractérisé par « l'implication de forces musicales distinctes⁵⁸ », se montre particulièrement adapté à l'énonciation multiple de ce sonnet. En effet, les passages imitatifs à cinq voix et *basso seguente* dilatent le *conpetto* dans le temps nécessaire à sa réception, tandis que la lamentation d'Ergaste est confiée aux deux voix de soprane et basse continue qui restituent la linéarité temporelle du discours direct, agrémentée simplement d'un léger écho et d'une répétition hyperbolique (mesures 33-37). L'adaptation réalisée par Monteverdi actualise donc les potentialités dramatiques de ces fragments lyriques qui « ressemblent souvent à des morceaux choisis de pastorales dramatiques que [Marino] n'a jamais écrites, à des réductions de ces pastorales à leur simple émotion⁵⁹ ».

La monodie au jardin

- 26 Claudio Saracini (1586-1630), exact contemporain de Grandi, est une figure singulière dans le paysage musical des premières décennies du XVII^e siècle. Issu d'une noble famille siennoise, il publie au moins six livres de monodies accompagnées entre 1614 et 1626⁶⁰ dans lesquels il s'affirme comme lecteur attentif des poètes contemporains, particulièrement sensible aux marinistes. Ainsi le cinquième volume

des *Musiche* (1624) contient-il cinq textes de Marino et six du comte bolonais Ridolfo Campeggi, ami et défenseur de Marino, « une des plumes les plus franches qui volent aujourd’hui de par le ciel italien⁶¹ ». Ce volume est par ailleurs dédié au cardinal Ludovico Ludovisi, archevêque de Bologne et neveu du pape Grégoire XV (mort en 1623) ; le cardinal Ludovisi offre à Marino sa protection lorsque ce dernier, inquiété par le Saint-Office, souhaite néanmoins quitter son exil parisien pour retrouver l’Italie⁶².

27 La dédicace précise que ces musiques ont été « composées parmi les admirables délices de Frascati⁶³ » (c’est-à-dire dans la villa connue aujourd’hui sous le nom de villa Torlonia de Frascati au Sud-Est de Rome) à l’attention de la princesse de Rossano, sœur du cardinal. Il s’agit d’Ippolita Ludovisi qui épouse en 1621 Giovanni Giorgio Aldobrandini pour consolider les liens familiaux entre les familles papales⁶⁴. Ainsi «Abbi Musica bella», première pièce du recueil, peut-elle être lue comme un prolongement de la dédicace, une invocation à la Muse personnifiée en la personne d’Ippolita Ludovisi Aldobrandini :

[Bella cantatrice]	[Belle cantatrice]
<p>Abbi Musica bella, Anzi, Musa novella, abbiti il vanto De le due chiare cetre Che le piante movean, movean le pietre. Che val però col canto Vivificar le cose inanimate, Se nel tuo vivo cor morta è pietate? O chiari, o degni onori, Porger l'anima ai tronchi, e torla ai cori. O belle, o ricche palme, Dando la vita ai sassi uccider l'alme^a.</p>	<p>Que soit, Musique belle, Plutôt, Muse nouvelle, que soit tien le mérite Des deux splendides lyres Qui mouvaient les plantes, et les pierres mouvaient ! Mais à quoi bon de ton chant Vivifier les choses inanimées, Si dans ton vivant cœur est morte la pitié ? Ô splendides, ô dignes honneurs, Donner une âme aux arbres, et l’ôter aux cœurs ! Ô belles, ô riches palme, Donnant la vie aux rochers tuer les âmes !</p>
<p>a. MARINO (2007), vol. II, p. 92.</p>	

28 Cet éloge paradoxal de la cantatrice développe parallèlement les mythes d’Orphée et d’Amphion ; le premier pacifie le règne animal et végétal par l’harmonie de son chant uni à sa lyre, le second construit les murailles de Thèbes en déplaçant les pierres au son de sa musique. L’évocation de ces mythes n’est pas anodine dans le contexte des villas de plaisance : tous les arts y œuvrent à entremêler minéral et végétal selon les canons du jardin maniériste⁶⁶. Le chant de la cantatrice semble également capable de doter les êtres et choses inani-

més d'une âme sensitive, mais son insensibilité dépossède les hommes de leur jugement. Pour renforcer le paradoxe, Marino omet de parler des effets du chant orphique sur les animaux ; ainsi l'opposition se réduit-elle à êtres animés/êtres inanimés, à laquelle peuvent être également reconduits les couples antithétiques vie/mort et donner la vie/tuer qui donnent lieu à toute une série de figuralismes musicaux :

- Le verbe *movere* traduit tout à la fois « mouvoir » et « émouvoir », le mouvement et l'émotion. À la mesure 5, cela s'exprime par une instabilité rythmique généralisée (voir la partition intégrale en annexe⁶⁷). La partie de basse continue peut se lire en ternaire à partir du quatrième temps, tandis que le motif descendant conjointement sur un intervalle de septième diminuée au chant puis à la basse évoque la descente de l'esprit dans la matière. La syllabe accentuée de *vivificar* en syncope à la mesure 10 participe de la même animation rythmique, et l'infusion de l'esprit à la matière inerte se traduit aux mesures 14 et 15 par un saut de quinte vers le bas accompagné d'un chromatisme ascendant à la basse.
- Le motif traditionnel de l'absence de pitié, cause de la mort (symbolique) des amants, est travaillé de manière très subtile : l'antithèse est rendue visible à la mesure 11 de la partition par la superposition des bécarres du chant et des bémols de la basse. Ainsi les deux voix procèdent-elles parallèlement mais par des natures hexachordales opposées. L'antithèse se poursuit sur l'adjectif *morta* avec un La bémol au chant qui dissonne (sans préparation) avec toutes les notes de la basse⁶⁸.

29 Saracini travaille par ailleurs la déception et l'ironie, deux figures qu'il partage avec la poétique mariniste. Les quatre premières mesures évoquent en effet irrésistiblement les prologues des premiers opéras donnés à Florence et Mantoue avec leur inévitable prosopopée de la Musique ou de la Tragédie⁶⁹ : écriture syllabique proche du *speciale recitativo*⁷⁰, motifs mélodiques au plus près du vers et modalité affirmée. Le panégyrique devient bientôt réquisitoire, si bien que cette même écriture acquiert une fonction ironique lorsqu'on la retrouve aux mesures 13-15 et 17. Le *conchetto* est finalement synthétisé à la mesure 18, autorisant une cadence sur le Sib qui donnait au départ le ton de la composition. Mais c'est une nouvelle déception, puisque le vers est répété avec une ultime audace rythmique à la basse qui anticipe sur un temps faible le cinquième degré du ton de Sol, qui s'impose comme finale inattendue.

- 30 Par la finesse des figuralismes locaux, Saracini s'inscrit résolument dans la lignée des Florentins, mais, composant ces éléments avec un goût certain et une compréhension précise des enjeux poétiques, il participe tout autant aux expérimentations formelles initiées par les auteurs vénitiens. De fait, les musiques de Saracini proposent des textes marinistes une adaptation discrète mais juste, une interprétation fidèle au *verso* autant qu'au *concetto*, et témoignent certainement de la lecture attentive et respectueuse que les cercles intellectuels protégés par la famille Ludovisi peuvent faire du poète napolitain. L'Accademia degli Umoresti joue ici selon toute probabilité un rôle central : Battista Guarini, Marino, Ridolfo Campeggi et Fabrizio Hondedei, auteurs de la plupart des textes mis en musique par Saracini, appartiennent tous à cette académie, qui fait également le lien entre Rome et Bologne via la figure influente de Girolamo Preti. Ce dernier, au service des Ludovisi, défend âprement autant Campeggi (dont il préface l'édition de 1617 des *Lagrima di Maria Vergine*) que Marino, malgré les retournements politiques défavorables⁷¹. La présence massive d'œuvres de Marino dans les *Quinte musiche* de Saracini dépasse donc l'arbitraire d'un choix de lecture individuel et s'intègre à un réseau dense d'affinités politiques et esthétiques.

En guise de conclusion

- 31 Les quelques œuvres étudiées dans cet article montrent assez les enjeux de l'adaptation en musique. Derrière les masques des compositeurs, on devine volontiers différentes figures typiques de traducteurs : Belli, le « scrupuleux » ; Grandi, plus préoccupé de faire œuvre en son langage ; Saracini, l'exécutant fidèle des volontés de Marino ; et Monteverdi, déroutant, corrigeant le poète pour mieux le traduire.

Il s'agit bien de s'approcher des arcanes de la langue vive et, du même coup, de rendre compte du phénomène du malentendu, de la mécompréhension qui, selon Schleiermacher, suscite l'interprétation, dont l'herméneutique veut faire la théorie⁷².

- 32 Si la poésie en musique ne constitue pas une traduction à proprement parler, elle partage avec la traduction cette nécessité de scruter le sens, de se saisir du *concetto* pour le donner à entendre sous une autre forme qui prenne en compte les impératifs musicaux autant

que poétiques. Nous proposons de relire en ce sens «Abbi Musica bella» et de lui donner une valeur programmatique : la « Muse nouvelle » que Marino et Saracini appellent de leurs vœux n'est pas cette « belle cantatrice » qui flatte les sens et charme les esprits, rendant l'intelligence inopérante⁷³ ; ils recherchent au contraire dans le chant une solution de synthèse qui n'exclut pas la virtuosité mais la soumet au *concetto*, dont la formule est donnée par le chant orphique en des termes qui évoquent assez précisément les expressions théoriques du *recitar cantando* :

Parmi les détours, parmi les figures dont il orne son beau chant, il ne submerge pas les accents, il ne confond pas les rimes ; et il déploie les mots de manière claire et distincte, de telle sorte que l'aria n'enlève rien à la raison poétique qui fonde son art, ni ne prenne possession du sens des vers qu'il forme⁷⁴.

ACHILLINI Claudio (1632), *Poesie di Claudio Achillini Dedicate al Grande Odoardo Farnese Duca di Parma, e di Piacenza*. Poésies. Ferroni, Bologne, Italie.

ALIX Adrien (2017), *Poétique mariniste et seconda pratica*. Mémoire. Université Paris 8, Saint-Denis, France

ANONYME (1970), «Belli, Domenico». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7. Article encyclopédique. [Treccani, consultable sur www.treccani.it]

ANONYME (1728), « Suite de la Traduction du Discours sur l'Histoire & le Génie des meilleurs Poètes Italiens, prononcé par Mr. le Marquis Scipion Maffei », *Bibliothèque italique ou Histoire littéraire de l'Italie*, vol. 2, mai-août 1728, p. 276-309. Article de revue. Bousquet & Cie, Genève, Suisse. [L'auteur pourrait être un certain Louis Bourguet.]

ARISTOTE (2007), *Catégories. Sur l'interprétation*. Essai. Flammarion, Paris, France. [Introduction et traduction de Pierre Pellegrin]

ARNOLD Denis (1986), "The Secular Music of Alessandro Grandi". Article de revue in *Early Music*, vol. 14, n° 4, pp. 491-499.

BANCHIERI Adriano (1614), *Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto*. Traité musical. Vincenti, Venise, Italie.

BARON John H. (1968), "Monody: A Study in Terminology". Article de revue in *The Musical Quarterly*, vol. 54, n° 4, pp. 462-474.

BAZZICHETTO Sebastiano (2017), *Delle Poesie (1620) di Ridolfo Campeggi*. Edizione critica. Thèse. University of Toronto, Toronto, Canada.

BARNETT Gregory (2002), "Tonal organization in seventeenth-century music

theory”. Chapitre d’ouvrage collectif in CHRISTENSEN T. (dir.), *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, Cambridge, Royaume-Uni.

BARTEL Dietrich (1985), *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Essai. Laaber-Verlag, Laaber, Allemagne.

BELLI Domenico (1616), *Il primo libro dell'arie a una, e a due voci per sonarsi con il chitarrone*. Partition musicale. Amadino, Venise, Italie. [L'exemplaire numérisé de la Bibliothèque royale de Belgique est consultable ici : <http://uurl.kbr.be/1561872>]

BELLI Domenico, LAURENS GUILLEMETTE & Le Poème Harmonique (1999), *Il nuovo stile*. CD audio. Alpha, Paris, France.

BISI Monica (2011), *Il velo di Alcesti. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauero*. Monographie. ETS, Pise, Italie.

BONECHI Maddalena (2016), ‘Nuove musiche’ nella Firenze di primo Seicento: luoghi, occasioni, prassi esecutive, musiche e testi. Thèse. Università degli Studi di Firenze, Florence, Italie.

CALCAGNO Mauro (2012), *From Madrigal to Opera. Monteverdi's staging of the self*. Monographie. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, USA.

CARMINATI Clizia (2008), *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*. Monographie. Editrice Antenore, Rome-Padoue, Italie.

CARVER Anthony F. (2001), “Concertato”. *Grove Music Online*. Article encyclopédique.

COUSINIÉ Frédéric (2018), « S’incorporer au divin : images, objets et dévotions au

xvii^e siècle ». Cours. École du Louvre, Paris, France.

CRUSCA Accademici della (1612 et 1623), «Vocabolario». Dictionnaire. [Consultable sur www.lessicografia.it]

DE VIGENÈRE Blaise (1597), *Les images ou tableaux de plate peinture de Philostate Lemnien Sophiste Grec*. Traité. Abellangelier, Paris, France.

DEUTSCH Catherine (2013), “Antico or Moderno? Reception of Gesualdo’s Madrigals in the Early Seventeenth Century”. Article de revue in *The Journal of Musicology*, vol. 30, n° 1, pp. 28-48.

DONI Giovanni Battista (1640), *Annotazioni sopra il compendio de’ Generi, e de’ Modi della Musica*. Traité musical. Fei, Rome, Italie

FALGUIÈRES Patricia (2004), *Le Maniérisme. Une avant-garde au xvi^e siècle*. Essai. Gallimard, Paris, France.

FORTUNE Nigel (2001), “Strophic variations”. *Grove Music Online*. Article encyclopédique.

GILES Roseen H. (2016), *The (un)Natural Baroque: Giambattista Marino and Monteverdi’s Late Madrigals*. Thèse. University of Toronto, Toronto, Canada.

GILES Roseen H. (2017), “Monteverdi, Marino and the aesthetic of meraviglia”. Article de revue in *Early Music*, vol. 45, n° 3, pp. 415-427.

GIOVANI Giulia (2010), “‘Old and Rare music and Books on music’: le *Cantade* ‘ritrovate’ di Alessandro Grandi”. Article de revue in *Studi musicali*, nouvelle série, vol. 1, n° 1.

GRAZIANI Françoise (2000), “Camillo Pellegrino : *Del concetto poetico* (1598)”. Ar-

ticle de revue in *Nouvelle Revue du XVI^e Siècle*, vol. 18, n° 1, pp. 157-181.

GRAZIANI Françoise (2007), « *Il concettare spiritoso : Faret traducteur de Marino* ». Article de revue in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. 60, n° 4, pp. 415-440.

GRAZIANI Françoise (2017), « La poésie comme langue étrangère ». Chapitre d'ouvrage collectif in CRASTES F. (dir.), *L'étranger. Altérité, altération, métissage*. Albiana – Università di Corsica, Ajaccio, France

GROULIER Jean-François, «Concetto». B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, p. 250-253. Article encyclopédique. Seuil, Paris, France.

HERSANT Yves (2001), *La métaphore baroque*. Essai. Seuil, Paris, France.

LAKI Peter (1989), *The madrigals of Giambattista Marino and their settings for solo voice (1602-1640)*. Thèse. University of Pennsylvania, USA.

LEOPOLD Silke (2003), „Die Anfänge von Oper und die Probleme der Gattung“. Article de revue in *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9, n° 1. <https://sscm-jscm.org/v9/no1>.

MARINO Giambattista (1993), *La Sampogna*. Poésies. Fondazione Pietro Bembo – Guanda, Parme, Italie. [Edition critique de Vania De Maldé]

MARINO Giambattista (2007), *La Lira*. 3 volumes. Poésies. Res, Turin, Italie. [Edition critique de Maurizio Slawinski]

MARINO Giambattista (2014), *Adone/Adonis*. Vol. 1. Poésies. Les Belles Lettres, Paris, France. [Notes et traduction de Marie-France Tristan]

MARTINI Alessandro (2008), «Marino, Giovan Battista». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70. Article encyclopédique. [Treccani, consultable sur www.treccani.it]

MARTINI Alessandro (2013), « L'invention de la lyrique pastorale entre le Tasse et Marino ». Article de revue in *Cahiers Forell – Formes et Représentations en Linguistique et Littérature – Archives (1993-2001) | Discontinuité et/ou hétérogénéité de l'œuvre littéraire*. <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescchiersforell/index.php?id=209>.

MONTEVERDI Claudio (1614), *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*. Partition musicale. Amadino, Venise, Italie. [Exemplaire du Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna consultable sur <http://imslp.org>]

PINTÉR Éva (1992), Claudio Saracini. *Leben und Werk*. 2 volumes. Monographie. Peter Lang, Frankfurt am Main, Allemagne

POMPILIO Angelo (dir.), «Repertorio della Poesia Italiana in Musica (RePIM)». <http://repim.muspe.unibo.it/>. Base de données en ligne.

RICCEUR Paul (1999), « Le paradigme de la traduction ». *Esprit*, vol. 253, n° 6, pp. 8-19. Article de revue.

RUSSO Emilio (2008), *Marino*. Monographie. Salerno Editrice, Rome, Italie.

SARACINI Claudio (1624), *Le quinte musiche da cantar e sonar nel Chitarone, Arpicordo, Arpa doppia & simili Instrumenti*. Partition musicale. Magni, Venise, Italie

SANNAZARO Jacopo (2006), *Arcadia*. Poésies. Les Belles Lettres, Paris, France. [traduction d'Yves Bonnefoy]

SCHOENBERG Arnold (2002), *Le style et l'idée*. Essai. Buchet-Chastel, Paris, France.

SELMI Elisabetta (2010), «Prete, Guarini, Marino e dintorni: questioni di poesia e storia culturale nelle Accademie del primo Seicento». Article de revue in *Elisse. Studi storici di letteratura italiana*, n° 5, pp. 77-119.

SIMON Roger & D. GIDROL (1973), «Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo». Article de revue in *Studi secenteschi*, vol. 14, n° 1, pp 81-187.

STRAINCHAMPS Edmond (2001), «Belli, Domenico». *Grove Music Online*. Article encyclopédique.

TASSO Torquato (1997), *Discours de l'art poétique et Discours du poème héroïque*. Critique littéraire. Aubier, Paris, France.

[Introduction, notes et traduction de Françoise Graziani]

TESAURO Emanuele (1670), *Il cannochiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione*. Critique littéraire. Zavaatta, Turin, Italie.

TOMLINSON Gary (1982), "Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino". Article de revue in *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 3, pp. 565-589.

VAN AUBEL Madeleine (1963), « Accident, catégories et prédicables dans l'œuvre d'Aristote ». Article de revue in *Revue Philosophique de Louvain*, 3^e série, vol. 61, n° 71, p. 361-401.

WILHELM Jane Elisabeth (2004), « Herméneutique et traduction : la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger" ». Article de revue in *Meta*, vol. 49, n° 4, p. 768-776.

Ces transcriptions ne constituent en aucun cas des éditions critiques. Elles sont données à titre indicatif pour illustrer notre propos.

Annexe 1

Aprè l'huomo infelice

GB. Marino

A. Grandi

Sonetto



A - pre l'huo - mo in - fe - li - ce al - lor che na - sce In - que - sta vi - ta di mi
se - rie pie - na Pria ch'el Sol gloc - chi al pian - to, e na - to a pe - na Va pri - gio - ner
ne le te - na - ci fa - sce, Va pri - gio - ner ne le te - na - ci fa - sce.

Seconda parte



Fan - ciul - lo - poi, che non più lat - te il
pa - sce, Sot - to ri - gi - da sfer - za i - gior - ni me - na; In - di in e -
tà più fo - sca che se - re - na Fra For - tu - na et A - mor mo - re e ri - na - sce,
mo - re, mo - re e ri - na - sce.

3

Terza parte

24

25

32

33

4

Quarta & ultima parte

41

49

57

65

Alessandro Grandi, «Apri l'uomo infelice», *Cantade et Arie a voce sola*, Venise, Vincenti, 1620.

Annexe 2

Abbi Musica bella

GB. Marino

C. Saracini

Ab-bi Mu - si-ca bel - la, An - zi, Mu-sa no-vel - la, ab - bi-ti il van - to De le due chia - re ce - tre
 Che le pian-te mo-vean, mo- vean le pie - tre. Che val pe-rò col
 can - to
 Vi-vi - fi-car le co-se in-a - ni-ma - te, Se nel tuo vi-vo cor mor - ta è pie - ta - te?
 O chia-ri, ò de-gni o-no - ri, Por-ger fa - ni-ma ai tron - chi, Por-ger fa - ni-ma ai tron - chi,
 e tor - la ai co - ri. Ò bel - le, ò ric - che pal - me,
 Dan-do la vi - ta ai sas-si uc-ci-der l'al - me, Dan-do la vi - ta ai sas-si uc-ci-der l'al - me.

Claudio Saracini, «Abbi Musica bella», *Le quinte musiche*, Venise, Magni, 1624.

2 Voir SIMON, LAKI, GILES (2016) et POMPILIO qui recensent en les ordonnant différemment plus de 800 œuvres musicales sur des textes de Marino, sans qu'aucun ne soit exhaustif. Nous prévoyons une compilation de ces répertoires dans notre travail de thèse et leur mise à jour. Nous emploierons ici le terme « monodie » et ses dérivés selon l'usage actuel pour distinguer le corpus des œuvres à voix seule et basse continue du corpus polyphonique, tout en ayant conscience des approximations de cet emploi (cf. BARON).

3 L'expression « perte irrémédiable » est désormais un lieu commun de la traductologie, attribuable à Henri Meschonnic.

4 Cela arrive surtout dans le cas du vers hendécasyllabique, le vers noble italien, fractionnable en deux membres de cinq et sept, ou sept et cinq syllabes.

- 5 L'interprète a également son rôle à jouer dans la transmission du sens, mais ce n'est pas le lieu de nous y étendre.
- 6 RICCEUR, p. 16-17.
- 7 *Ibid.*, p. 15.
- 8 GROULIER, p. 253. Voir aussi les remarques de Marie-France Tristan dans la « Note du traducteur » qui précède sa traduction française des cinq premiers chants d'*Adone* (MARINO (2014), p. LVII-LVIII).
- 9 SCHOENBERG, [1912], p. 121. Nous donnons ici la citation complète : « Les relations apparentes entre musique et texte,... avec leurs correspondances profondes et ne vont pas plus loin que, par exemple, cette imitation primitive de la nature qui consiste à copier un modèle. Il faut parfois accepter certaines divergences superficielles parce qu'elles respectent cette nécessité interne : la traduction à un niveau supérieur. »
- 10 GROULIER, p. 253.
- 11 Cf. HERSANT, notamment le chapitre « Généalogie du conceptisme » et la bibliographie en fin de volume.
- 12 GRAZIANI (2000), p. 170. Pour la source de la citation du Tasse, cf. *Discours de l'Art Poétique* dans TASSO.
- 13 *Ibid.*, p. 163. C'est cette fois Pellegrino lui-même qui s'exprime.
- 14 Pour l'influence de la pensée d'Aristote sur cette définition du *concetto*, voir à nouveau GRAZIANI (2000) et TASSO.
- 15 Voir l'introduction de Françoise Graziani dans TASSO, p. 40.
- 16 MARINO (1993), *Lettera IV*, p. 43, l. 318-321 : *Tradurre intendo, non già vulgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico mutando le circostanze della ipotesi et alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale*. Sauf mention contraire, les traductions sont nôtres et toujours accompagnées du texte original.
- 17 TESAURO, p. 107 : *nuova, & profonda, & inesausta Miniera d'infinite Metafore, di Simboli arguti, & di 'ngegnosi Concetti*. La présentation de l'index catégoriel occupe les pages 107 à 115.
- 18 ARISTOTE [PELLEGRIN], p. 80.
- 19 La discussion complète de la réception et de l'interprétation de ces notions aux XVI^e et XVII^e siècles dépasse l'objet du présent article. Pour un pre-

mier éclaircissement, cf. VAN AUBEL, p. 368. BISI, p. 20, discute aussi la signification ambigüe de la *sostanza* chez Tesauro.

20 TESAURO, p. 111-112.

21 MARINO (2007), vol. II, p. 41 : *Quasi un contrapunto sul canto fermo*. Cette expression désigne le procédé de réécriture des mythes à l'œuvre dans *La Sampogna*, annoncée dans la préface à la troisième partie de *La Lira*, «Hononrato Claretti a chi legge». C'est donc encore une fois un processus d'adaptation qui est à l'œuvre, dont la traduction n'est guère qu'un cas particulier.

22 À propos de la huitième idylle de *La Sampogna*, *Pyrame et Thisbé*, Marino se défend d'avoir plagié le poète portugais Jorge de Montemayor, affirmant que « la première et antique source dont découlent nos deux ruisseaux est Ovide, et peut-être avant Ovide quelque autre Grec. » (MARINO (1993), *Lettera IV*, p. 45, l. 347-349 : *il primo et antico fonte, da cui procedono amendue i nostri ruscelli, sia Ovidio, et forse prima d'Ovidio alcun'altro Greco.*). Cf. RUSSO, p. 329.

23 GRAZIANI (2000), n. 4, p. 164.

24 Au sens de « donner un contenu concret à une entité abstraite » (*Trésor de la langue française interactif*), à cela près que la forme essentielle ne préexiste pas à la matière ; il s'agit plutôt de faire coïncider « contenu concret » et « entité abstraite ».

25 On attribue à Monteverdi l'expression «vestire in musica» sans qu'il nous ait été possible d'identifier la source. Le musicographe Giambattista Doni affirme que Gesualdo « pouvait avec l'expression du chant revêtir n'importe quel *conpetto* selon son talent » (cité dans DEUTSCH, p. 41 : *con l'espressione del canto, poteva vestire a suo talento qualsivoglia concetto*). De même, selon Banchieri, certains mots « doivent se revêtir d'une harmonie équivalente » (BANCHIERI, p. 166 : «tali parole debbono vestirsi con equivalente armonia»). Il ne s'agit certes pas d'un vêtement superficiel, mais bien d'une altération de la substance, à l'image de la vêtue monastique, lorsque le novice se revêt du Christ via le scapulaire pour s'incorporer à la communauté. Cf. COUSINIÉ.

26 ANONYME (1728), p. 278. Nous empruntons à cet auteur anonyme la traduction du septième vers dont il rapporte la variante et les débats qu'elle a pu susciter (n. 2, p. 278-280).

28 Ce procédé de variation d'un dire ingénieux célèbre s'apparente à l'exercice d'imitation proposé par Tesauro à la suite de l'index catégoriel (TESAURO, p. 115-120).

29 C'est une considération antique que l'on retrouve à travers l'histoire littéraire sous diverses formes. Ainsi dans les vers du comique Alexis, rapportés au livre III (124b) des *Deipnosophistes* d'Athénée de Naucratis : « Toujours le meilleur est ne naître/Point du tout, ou si l'on est né,/Avoir une fin la plus brève. » (DE VIGENÈRE, p. 340)

30 De même au premier sonnet de la section des poésies « sacrées », lorsque le poète faisant mine de vouloir s'engager dans le droit chemin s'adresse à son âme : « âme dévoyée, qui sais bien quelle fin t'attend » (MARIANO (2007), vol. I, p. 207 : *anima traviata, che ben sai/qual fin t'attende*).

31 La biographie de Belli est largement lacunaire. Avec l'*Orfeo dolente*, il s'inscrit néanmoins de manière singulière dans l'histoire des premiers opéras (voir LEOPOLD). Cf. aussi ANONYME (1970), STRAINCHAMPS, et plus spécialement BONECHI pour une étude plus complète de la monodie florentine.

32 BELLI (1616), p. 13-15. L'exemplaire de la Bibliothèque Royale de Belgique est consultable en version numérique à cette adresse : <http://uurl.kbr.be/1561872>.

33 La première édition, publiée en 1617, est aujourd'hui perdue mais «Aprè l'uomo infelice» y figurait déjà. Cf. GIOVANI. Nous remercions Giulia Giovani de nous avoir communiqué le fac-similé de cette œuvre ; l'intégralité du recueil est en attente de publication dans l'*opera omnia* d'Alessandro Grandi pour The American Institute of Musicology.

34 Nous adoptons ici une terminologie analytique volontairement neutre. En effet, le XVII^e siècle est le lieu d'une certaine confusion, d'un « mélange déroutant » entre la théorie modale fixée par Zarlino et une pratique qui évolue vers la tonalité (BARNETT, p. 407).

35 Il est en revanche brouillé dans l'enregistrement de GUILLEMETTE Laurens et du Poème Harmonique, dans lequel est insérée une ritournelle qui conclut sur La entre la première et la deuxième, et la deuxième et troisième partie. Voir BELLI (1999), piste 23.

36 Voir FORTUNE.

37 Contrairement à ce qu'on peut lire chez Denis Arnold qui affirme que pour les sonnets comme pour les cantates « chaque section est écrite sur le même schéma de basse » (ARNOLD, p. 497 : “every section is written over the same bass pattern”). Cela correspond d'ailleurs à un schéma usuel de mise en musique des sonnets (voir FORTUNE).

38 Toutes les transcriptions sont nôtres. Elles sont rendues nécessaires dans le cas de Grandi par la piètre qualité du fac-similé en notre possession (voir n. 32, *supra*).

39 TESAURO, p. 294, classe la déception comme huitième et dernière des métaphores. *La cui virtù consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto, ch'ei voglia finire un modo: ed inaspettatamente parando in un altro*. De même dans le premier quatrain, lorsque la voix suggère une cadence phrygienne, l'attente de l'auditeur est trompée par un intervalle à la basse (mesure 8, et des figures analogues sont à relever aux mesures 9 à 11). Concernant la *catabasis*, on se reportera à BARTEL, p. 115-116.

40 ARNOLD, p. 498 : *the word expression is fully integrated into the melodic flow*.

41 Lettre de Giulio Caccini transcrite par Solerti et citée dans ANONYME (1970) : *può gloriarsi di aver mostrato quanto possa l'arte della musica accompagnata col giudizio*. Caccini semble reprocher à Belli de dresser un catalogue des artifices de composition...

42 Analysé avec les outils de la rhétorique musicale, ce passage serait donc décrit comme une succession de *salti duriusculi* formant une *subsumtio* ou *quaesitio notae*. La ligne vocale dont il est ici question est d'ailleurs extrêmement proche de l'exemple fourni pour ces deux dernières figures dans les traités de Christoph Bernhard (BARTEL, p. 244-245, 250-251 et 254-256).

43 TOMLINSON, p. 586 : *A new, less profound interaction of text and music*. Cette position est réfutée entre autres dans LAKI puis GILES (2016 et 2017).

47 Voir notamment GILES (2017) qui reprend et développe GILES (2016), p. 243 *sqq.*, et CALCAGNO, p. 212-214. Battus serait identifié au poète Guarini tandis que le narrateur anonyme serait Thyrsis, *alias* le Tasse. Ce sonnet présente une structure discursive complexe et des renvois internes à la section des *rime boscherecce*, mais également aux *Sospiri d'Ergasto* et aux églogues de Sannazaro. Voir respectivement MARINO (1993), *I sospiri d'Ergasto*, pp. 557-601 et SANNAZARO.

48 Ces définitions sont tirées des deux premières éditions du dictionnaire de la Crusca, contemporaines de Marino. CRUSCA, s. v. «lagrima», «umore» et «foco».

49 ACHILLINI, p. 18 : *Voi, voi capelli d'oro,/Voi pur sete di lei,/Che tutta è foco mio, raggi, e faville;/Ma se faville sete,/Ond'avien, che d'ogni ora/Contra l'uso del foco in giù scendete?*

50 On en trouve de nombreux exemples chez Andrea et Giovanni Gabrieli, et plus tard dans les dernières sections des *Canzoni da sonare* de Frescobaldi.

51 On ne saurait conseiller un éditeur en particulier parmi les nombreuses éditions modernes des madrigaux de Monteverdi. Pour plus de commodité, on pourra consulter l'édition relativement fiable de Peter Rottländer, librement disponible sur www.cpdl.org ou www.imslp.org. Nous nous y référons pour le comptage des mesures.

52 À propos de la *circulatio*, voir BARTEL, p. 119-122.

53 MONTEVERDI, alto, p. 20.

54 De même au vers 5, la substitution de *mira* (regarde) à *ninfa* attire déjà l'attention sur le regard dont s'échapperont les flammes amoureuses et contribue à l'hypotypose mise en œuvre tout au long du madrigal pour que « les choses sans vie soient représentées ou mises en lumière devant les yeux comme si elles étaient animées. » (Nous traduisons une partie de la définition du *Hypomnematum musicae poeticae* de Joachim Burmeister, rapportée et traduite en allemand dans BARTEL, p. 197.)

55 Ainsi une traduction alternative recevable serait « Battus pleurait ici Ergaste », pour ne rien dire des traductions fautives qui font de *Batto* un participe passé ou un adjectif.

56 En effet, « les théoriciens du XVII^e siècle dressent fréquemment des analogies avec le langage, liant les cadences à la ponctuation. » (BARNETT, p. 447 : *seventeenth-century theorists frequently draw upon analogies with language in which cadences are likened to punctuation*). Ici, les deux points du premier vers semblent en revanche être traduits par une cadence suspensive sur La.

57 Nous nous permettons de rappeler ici que *Battus* est transformé en rocher dans les *Métamorphoses* d'Ovide (II, 676-707). Voir ALIX, p. 35 : « *Battus* pourrait donc constituer l'élément minéral du paysage d'Arcadie, spectateur des amours pastorales à l'égal de tous les éléments du paysage, auditoire que les poètes marinistes se plaisent à convoquer dès que possible, car il est "multiplication harmonique de la présence de l'objet de cet amour". » La citation interne renvoie à MARTINI (2013), § 15.

58 CARVER, § 1.

59 MARTINI (2013), § 24.

60 De ces six livres, il nous manque le quatrième. Voir PINTÉR, vol. I pour une introduction générale à la vie et à l'œuvre de Saracini, et vol. II pour la

transcription des 5 livres de monodie parvenus jusqu'à nous.

61 MARINO (1993), *Lettera IV*, p. 26-27, l. 86-88 : *una delle più franche penne che oggidì volino per lo cielo italiano*. Voir BAZZICHETTO pour une édition amplement introduite et commentée des poésies de Campeggi.

62 « Monsieur le cardinal Ludovisi, dans un esprit de grande générosité, m'offre bien des choses. » (Lettre datée de juillet 1622, citée dans RUSSO, p. 39 : *Il Signor cardinale Ludovisio mi offerisce gran cose con animo generosissimo*). Sur les rapports de Marino avec l'Inquisition et le Saint-Office, cf. CARMINATI.

63 PINTÉR, vol. I, p. 30 : *composte fra l'ammirabili loro delitie di Frascati*. Voir PINTÉR, vol. II, p 458 pour la transcription intégrale de la dédicace.

64 Notons par ailleurs que Giovanni Giorgio Aldobrandini est le neveu du cardinal Pietro Aldobrandini qui emploie Marino à son service entre 1602 et 1612. Cf. RUSSO et MARTINI (2008).

66 Cf. FALGUIÈRES. Une tradition peu crédible voudrait que les jardins de la villa Torlonia aient été réaménagés ultérieurement par André Le Nôtre.

67 Notre transcription est réalisée d'après le seul exemplaire connu de l'édition originale (RISM A/I S 913), conservé à la Christ Church Library d'Oxford (SARACINI, p. 2-3). La transcription manuscrite de PINTÉR, vol. II, p. 459-460, est par ailleurs en tous points conforme à l'original.

68 Dans l'édition originale, la partie chantée porte *mesta* au lieu de *morta*. On peut supposer qu'il s'agit d'une confusion du typographe entre deux mots proches et d'usage très courant.

69 Saracini dédie ses *Seconde musiche* au Grand-Duc Côme II, et les *Seste musiche* à Alfonso d'Este, témoignant ainsi d'un contact avec la cour des Médicis et celle de Mantoue. Voir PINTÉR, vol. I.

70 Voir DONI, p. 60-61, qui distingue entre trois sortes de style récitatif : le *narrativo*, apte à raconter en musique, l'*espressivo*, destiné à la scène dramatique, et le *speciale recitativo*, dont il en donne en exemple le prologue à *L'Euridice* de Jacopo Peri («Io che d'alti sospir vaga e di pianto»).

71 En 1623, Alessandro Ludovisi (Grégoire XV) meurt, et Maffeo Barberini est élu à la papauté sous le nom d'Urbain VIII. Il en découle une perte d'influence évidente pour la famille Ludovisi, et le pape Barberini ne se montre guère réceptif à la poésie mariniste qu'il inscrira bien vite à l'Index. Cf. RUSSO, ch. I.4, et SELMI.

72 RICŒUR, p. 17. La langue poétique est par définition une langue étrangère à elle-même, un état altéré de la langue qui suscite la mécompréhension, d'où cette nécessité d'interprétation dont la mise en musique est une des modalités. Cf. WILHELM et GRAZIANI (2017).

73 Nous faisons allusion au madrigal «O bella cantatrice» également mis en musique dans les *Cantade et Arie* de Grandi, dont nous donnons les trois premiers vers : « Ô belle cantatrice,/Ton si doux chant/Doux chant n'est point, mais doux enchantement » (MARINO (2007), vol. II, p. 91 : *O bella cantatrice,/Quel tuo sì dolce canto/Dolce canto non è, ma dolce incanto*).

74 MARINO (1993), *Orfeo*, p. 93, v. 265-272 : «Ma tra i rigiri suoi, tra le figure/Onde il bel canto ei fregia,/Non sommerge gli accenti,/Non confonde le rime;/E le parole in guisa/Spiega chiare e distinte,/Che l'aria all'arte sua racion non toglie,/Né de' versi, che forma, i sensi occupa.»

Français

Giambattista Marino, prince des poètes en son temps, a été très souvent mis en musique par les compositeurs italiens du premier baroque. Cette opération constitue une forme d'adaptation singulière et pose la question du transfert de sens du texte à la musique. L'étude comparée de différentes « versions » musicales de la poésie lyrique de Marino permet de comprendre comment le compositeur et l'interprète, imitant le traducteur, peuvent donner à entendre le *conchetto*.

English

Giambattista Marino, prince of the poets in his time, has been widely adapted to music by Italian composers of the Early Baroque. This operation is a unique kind of adaptation and problematizes the lapse of sense from text to music. A comparative study of some musical versions of Marino's lyric poetry is helpful to understand how the composer and the performer, imitating the translator, can suggest the conceit (*conchetto*) to the listener.

Italiano

I componimenti lirici di Giambattista Marino, a suo tempo principe dei poeti, sono stati molto spesso musicati nel primo barocco. Mettere in musica un testo poetico costituisce una forma particolare di adattamento, e pone il problema dello spostamento di senso dal testo alla musica. Lo studio comparato di alcune versioni musicali della poesia lirica del Marino ci consente di capire come il compositore e l'interprete, ad imitazione del traduttore, possono esprimere il *conchetto* poetico.

Mots-clés

Marino (Giambattista), Belli (Domenico), Saracini (Claudio), Grandi (Alessandro), Monteverdi (Claudio), concetto, poésie en musique, rhétorique musicale, herméneutique

Keywords

Marino (Giambattista), Belli (Domenico), Saracini (Claudio), Grandi (Alessandro), Monteverdi (Claudio), concetto, poetry in music, music and rhetoric, hermeneutics

Parole chiave

Marino (Giambattista), Belli (Domenico), Saracini (Claudio), Grandi (Alessandro), Monteverdi (Claudio), concetto, poesia in musica, retorica musicale, ermeneutica

Adrien Alix

Université de Corse Pasquale Paoli/Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis