

"Guide de la Musique de la Renaissance, (ed. Fayard), pages 586-587

## Philippe VERDELOT

Né à Verdelot, Seine et Marne, vers 1480 ; mort après 1536.

Il y a peu de compositeurs de la Renaissance aussi importants que Philippe Verdelot (de son vrai nom Philippe Deslougues) pour lesquels nous ayons conservé si peu de détails biographiques. Sur ses dates de naissance et de décès, mais aussi sur de grandes périodes de sa vie, on ne peut qu'échafauder des hypothèses fragiles.

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, Verdelot part s'installer en Italie où il restera jusqu'à la fin de ses jours. Ses premiers lieux de résidence restent mystérieux, même si Venise reste la meilleure probabilité, où le peintre Sebastiano del Piombo aurait fait son portrait avant 1511, comme l'affirme le théoricien de l'art Giorgio Vasari. Des séjours à Padoue et Bologne ont également été évoqués par les spécialistes de son œuvre, sur des bases documentaires qui restent toutefois fragiles. On sait en revanche qu'il se trouve à Florence à partir de 1521, et qu'il y reste au moins jusqu'en 1527. Il y occupe successivement les postes de maître de chapelle du baptistère, puis de la cathédrale Santa Maria del Fiore, avec une interruption d'un an en 1524, lorsqu'il séjourne à Rome au service du pape Clément VII. Les années suivantes sont beaucoup plus mal documentées. Après la chute de la dernière République florentine, en 1530, certains musicologues ont affirmé qu'il était retourné à Venise, tandis que d'autres supposent qu'il n'aurait pas survécu au siège de la ville et à la peste qui sévissait alors. En réalité, sa présence est encore attestée à Rome en 1536, où il vivait dans l'environnement des milieux diplomatiques français.

Actif comme maître de chapelle, Verdelot a d'abord laissé des œuvres de musique religieuse, en tout deux messes et une soixantaine de motets. Leur style varie, depuis la manière de Josquin ou Mouton jusqu'à la manière plus moderne qui sera développée par Festa, Willaert ou Jachet de Mantoue. Un des aspects marquants de l'écriture de Verdelot réside dans le nombre important de voix qu'il emploie parfois : ainsi, les motets *Gaudent in coelis* et *Laudate dominum* sont écrits respectivement pour huit et

neuf voix, ce qui est peu fréquent chez les compositeurs de sa génération. Certains motets, en outre, sont étonnamment modernes, comme *Veni in ortum meum* à six voix et sa deuxième partie, *Veni dilectus meus*. Copiées dans un manuscrit romain vers 1530, ces deux pièces sont certes écrites selon une technique ancienne, celle du *cantus firmus*, autour duquel le compositeur a construit un contrepoint très élaboré. Mais on remarque une recherche nouvelle pour la sonorité de l'ensemble : Verdelot répartit ses mélismes entre les différentes voix en songeant plus à l'effet sonore qu'ils vont provoquer qu'à la perfection de l'écriture.

Malgré la qualité de sa musique religieuse, Verdelot est aujourd'hui célèbre pour la contribution décisive qu'il a apportée à la naissance du madrigal italien. Il est considéré comme le créateur principal du genre, à côté de Costanzo Festa et de Jacques Arcadelt. Les premiers madrigaux, qu'ils soient de Verdelot ou d'autres auteurs, ont été publiés à partir de 1530, mais c'est au cours de la décennie précédente que le genre s'est constitué, et le nom de Verdelot est celui qui revient le plus fréquemment dans les manuscrits florentins de madrigaux rédigés dans les années 1520. On a conservé environ 150 pièces de sa composition dans des manuscrits et des imprimés, ces derniers étant réédités bien des années après sa mort. Ils comprennent trois livres à quatre voix, publiés en 1533, 1534 et 1537, quatre livres à cinq voix, publiés entre 1535 et 1540, et un livre à six voix, publié en 1541.

La variété des styles représentés dans ses madrigaux témoigne de la façon dont le nouveau genre s'inspire de caractéristiques appartenant à d'autres genres bien implantés vers 1520. Les madrigaux à quatre voix les plus célèbres sont tirés du premier livre, comme *Con lagrime e sospir* ou *Vita della mia vita*. Constitués de phrases essentiellement homophones correspondant aux différents vers du poème, ils peuvent contenir de courts passages contrapuntiques réservés aux cadences, notamment la dernière. Dans ces pièces courtes, c'est la voix supérieure (à la manière de l'ancienne *frottola*) qui supporte l'essentiel de l'intérêt mélodique, ce qui explique que Willaert, en 1536, ait pu proposer un arrangement de tous les madrigaux du premier livre de Verdelot pour voix et luth, les trois voix graves étant réduites à l'instrument. D'autres

madrigaux plus développés, où les voix sont plus nombreuses, présentent une structure beaucoup plus polyphonique, qui rappelle celle du motet. Ainsi, le madrigal à six voix *Ultimi miei sospiri* qui ouvre le recueil de 1541 propose une polyphonie continue, où l'imitation joue un grand rôle.

A mi-chemin entre ces deux extrêmes, Verdelot a souvent réussi à trouver un équilibre, en particulier dans les pièces à cinq voix. L'une des plus célèbres utilise une *canzone* de Pétrarque, *Italia mia, benche'l parlar* dans laquelle le poète déplore la guerre qui ravage les régions où coule « le Tibre, l'Arno et le Po ». Il est fort possible que Verdelot ait utilisé cette complainte pour évoquer le sac de Rome, survenu en mai 1527. L'équilibre entre l'aspect vertical et horizontal est ici remarquable. La voix de basse, par exemple, sert parfois de soutien harmonique à une déclamation homophone du texte, mais elle participe également au discours mélodique en certains endroits, lorsque Verdelot choisit d'employer l'imitation contrapuntique. Cette pièce, enfin, utilise fréquemment la séparation des cinq voix en deux groupes, qui interviennent à tour de rôle à la manière d'un dialogue. Constitués alternativement de trois voix aiguës et de trois voix graves, ils s'appuient sur le rôle changeant du ténor qui sert tantôt de basse au premier chœur, tantôt de partie supérieure au deuxième chœur, un procédé appelé à connaître un grand succès à la période suivante.

Le sac de Rome a également été évoqué par Verdelot dans son madrigal à quatre voix *Trista Amarilli mia*, et nombre de ses motets se réfèrent à une situation politique précise, celle de la Florence républicaine en proie à une épidémie de peste et asségée par le pape Clément VII entre 1529 et 1530. Parmi les autres musiques de circonstance qui ont pu lui être attribuées, il faut relever les madrigaux composés pour servir d'intermèdes musicaux aux comédies de Machiavel, *Clizia* et *La Mandragore*, qui comptent parmi les premiers exemples conservés de musiques écrites pour le théâtre dans l'Italie de la Renaissance.

Malgré la variété des styles abordés par Verdelot dans ses madrigaux, ses contemporains lui reconnaissaient un mérite constant, celui de créer une musique qui exprimait pleinement l'esprit des poèmes choisis. Ainsi Cosimo Bartoli, intellectuel et

mélomane florentin, affirme-t-il dans ses *Ragionamenti Accademici* de 1567 que les compositions de Verdelot sont tour à tour « faciles, sérieuses, tendres, plaintives, rapides, lentes, douces, furieuses, ou fuguées, selon le sens des mots sur lesquels il composait sa musique ». Et il conclut en ajoutant : « j'ai entendu beaucoup de personnes qualifiées en musique affirmer que depuis Josquin, il n'y a personne qui ait compris aussi bien que lui en quoi consistait la vraie manière de composer ».

Philippe Canguilhem

Centre d'études supérieures de la Renaissance

Université de Tours