

historiques autour du dédicataire de ce recueil de madrigaux polyphoniques.

Une première partie sera consacrée à l'étude du contexte historique, culturel et politique du duché de Parme et de Plaisance entre la Renaissance et le Baroque. C'est en retraçant l'histoire mais aussi l'historiographie des travaux sur la vie musicale et culturelle de l'époque qu'apparaît la figure de Ranuccio I Farnese, duc de Parme, frère aîné de l'abbé Farnèse, dédicataire du Premier livre des *Musiche* de D'India de 1609 et dont le rôle de mécène est fondamental à la compréhension et l'étude des liens du compositeur avec la famille Farnèse².

Une deuxième partie tentera d'explorer les rapports du compositeur avec l'abbé Odoardo Farnese, ce « mécène négligé³ », protecteur des Carrache et qui entretient également des liens avec quelques musiciens dont Sigismondo D'India. Nous étudierons ses goûts artistiques, l'importance de son influence dans la construction de l'identité de la famille Farnèse, ainsi que l'importance de son mécénat qui relie artistiquement les villes de Rome et de Parme.

Cela nous conduira, dans une troisième partie, à étudier quelques madrigaux du recueil qui lui est dédié⁴. En effet, l'analyse de quelques pièces de ce livre dévoile un univers poétique et musical que l'on peut placer sous le signe paradoxal en apparence de l'audace et de la mémoire de l'ancien et qui reste en grande partie à étudier.

A. Le duché de Parme et Plaisance, un vivier culturel de l'Italie du Nord entre Renaissance et Baroque

a. Le duc Ranuccio I Farnese, entre gloire et austérité

C'est en 1545 que le pape Paul III, Alexandre Farnese, cède le duché de Parme et de Plaisance à son fils Pier Luigi⁵. Jusqu'en 1731, les Farnèse vont gouverner ces deux duchés sous la même couronne en développant la magnificence des arts et en devenant d'importants

² Pour l'histoire de la famille Farnèse, cf. Giovanni Pietro DE CRESCENZI ROMANI, *Corona della nobiltà italiana, ovvero Compendio dell'istorie delle famiglie illustri*, Bologna, Tebaldini, 1639, p. 228, 533, 728 et 729.

³ Nous reprenons à notre compte le titre du chapitre 5 : « Cardinal Odoardo Farnese : A Neglected Patron » de Clare ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, Milano, Silvana, 2008, p. 113-141.

⁴ Pour la seule édition moderne du Quatrième livre de madrigaux, cf. *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices in Five Parts. Volume IV : The Fourth Book of Madrigals for Five Voices*, éd. John Steele et Suzanne Court, New York, Gaudia, 1999.

⁵ *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, éd. Giorgio Fiori, Gustavo Di Gropello, Carlo Emanuele Manfredi et Maurizio De Meo, Piacenza, TEP, 1979, p. 14.

mécènes et de grands protecteurs d'artistes⁶. La protection des arts et des lettres était effectivement le seul moyen d'augmenter la gloire d'un petit État comme celui des Farnèse⁷ qui de plus était soumis à la puissance de la couronne espagnole⁸.

La vertu, et son encouragement, était également une idée importante et qui contrebalançait l'influence politique de Machiavel dans l'Italie de la fin du XVI^e siècle⁹. Le règne de Ranuccio I^{er}, de 1592 à 1622, combinera une rigueur austère soumise aux lois de la « Raison d'État » et une politique culturelle destinée à exalter la gloire de la dynastie¹⁰. Ainsi que le souligne Umberto Benassi, les subterfuges, la simulation et la dissimulation caractérisent l'état d'esprit et la politique du duc Ranuccio, mais reflètent également la manière de penser et d'agir de la société et de la diplomatie du XVII^e siècle¹¹.

Avec Ranuccio, le duché perd une grande partie de son importance européenne pour renforcer sa place parmi les puissances italiennes¹². En effet, le duc de Parme est tiraillé entre l'obsession de sa grandeur et le désir de se consacrer pleinement et dans tous les détails à l'exercice du pouvoir dans son État. Les années de son gouvernement sont en effet très difficiles puisqu'explorent toutes les contradictions économiques, sociales et culturelles accumulées pendant le siècle précédent¹³. Il réussit néanmoins, vers la fin de sa vie, à faire formellement reconnaître son duché comme un État indépendant et légitime du Nord de l'Italie et à donner une reconnaissance internationale à la famille Farnèse¹⁴.

Les années où D'India commence à fréquenter la cour des Farnèse coïncident avec celles où le duc Ranuccio cherche désespérément à avoir un héritier. Le prince Alessandro Farnese naîtra en 1610 – D'India a participé aux célébrations de sa naissance à Plaisance – dans un contexte marqué par le soupçon sur la stérilité du duc ainsi que par une

⁶ Francesco BUSSI, *Musica e musicalità dei duchi Farnese nell'ottica del « Monumenti musicali Piacentini e Farnesiani »*, Piacenza, Tip.Le.Co., 2007, p. 1.

⁷ Maria Ludovica BUSSI, *Musica e musicisti presso i serenissimi duchi Farnese in Piacenza (1545-1731)*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1991, p. 29.

⁸ Helge GAMRATH, *Farnese Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 125.

⁹ Opher MANSOUR, « Cardinal Virtues : Odoardo Farnese in his Camerino », *The possessions of a cardinal politics, piety, and art, 1450-1700*, éd. Mary Hollingsworth et Carol M. Richardson, Pennsylvania, University Park, 2010, p. 237.

¹⁰ F. BUSSI, *Musica e musicalità dei duchi Farnese, op. cit.*, p. 3.

¹¹ Umberto BENASSI, « I Natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *Archivio storico per le Provincie Parmensi*, IX (1909), p. 151.

¹² Concernant la correspondance diplomatique de Ranuccio Farnese à cette époque et surtout avec les cours de Rome et de Milan, cf. (I-PAas), *Carteggio Farnesiano interno*, boîtes 261-303 (1609-1616). Voir aussi la correspondance diplomatique de son frère l'abbé Odoardo Farnese. Il s'agit de plus de 100 lettres allant de 1591 à 1626 conservées à la Biblioteca Ambrosiana de Milan (I-Ma).

¹³ Marzio DALL'ACQUA, *Parma città d'oro*, Parma, Albertelli, 1979, p. 129-130.

¹⁴ H. GAMRATH, *Farnese Pomp, op. cit.*, p. 128.

croyance superstitieuse à une malédiction. En effet, le prince Alessandro est né sourd et muet¹⁵. Les spéculations autour de la maladie du prince ne feront que se renforcer dans les années suivantes. Ainsi, durant l'année 1616, le duc recourt, sans succès, à l'exorcisme et à d'autres remèdes destinés à guérir son fils¹⁶. Parme est en effet une ville connue pour la présence d'alchimistes, de sorciers et de guérisseurs¹⁷. Le prince Alessandro mourra à l'âge de vingt ans à Parme. C'est donc son frère, Odoardo Farnese, né en 1612 et dont le précepteur fut le marquis Pietro Francesco Malaspina *degli Edifizi*¹⁸ – personnage dont on a longuement parlé à propos du Deuxième livre des madrigaux de D'India – qui deviendra le duc de Parme à la mort de son père en 1622.

b. La vie musicale, artistique, politique et spirituelle du *Stato Farnese*

Comme le souligne Francesca Dallasta¹⁹, nous ne disposons d'aucune étude complète sur le mécénat de Ranuccio Farnese, mais de travaux partiels tels ceux de Giovanni Drei (1954)²⁰, de Marzio dall'Acqua (1978 et 1992)²¹ ou de Romano Canosa, qui est l'un des ouvrages les plus récents sur la question (2001)²². À ces précieux travaux nous pouvons ajouter le livre d'Alberto Spigaroli (2007)²³ sur l'histoire du palais ducal de Parme, celui de Clare Robertson (2008)²⁴ sur les rapports des Farnèse avec les Carrache, un ouvrage collectif (2010)²⁵ sur les rapports entre l'art et la politique chez les plus importants cardinaux de

¹⁵ U. BENASSI, « I Natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 104-108.

¹⁶ *Id.*, p. 112-115.

¹⁷ Franco PAVAN « 'un curioso ravigliamento di precetti' : la musica negli scritti di Girolamo Borsieri », *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola : atti del convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11-13 giugno 2004*, éd. Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2007, p. 402. À ce propos, les Archives d'État de Parme ont organisé, du 5 octobre 2012 au 29 mars 2013, une exposition intitulée : *La « Gran Giustizia » del 1612. Streghe, malefici, congiure e confische nella Parma di Ranuccio I Farnese*.
http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2133704504.html [20/12/12].

¹⁸ U. BENASSI, « I Natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 133.

¹⁹ Francesca DALLASTA, *Bartolomeo Schedoni a Parma 1607-1615 : pittura e Controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Colorno, TLC, 2002, p. 23, note 101.

²⁰ Giovanni DREI, *I Farnese, grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, Libreria dello Stato, 1954.

²¹ M. DALL'ACQUA, « Le carte Torelli : saggio storico-archivistivo », *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622). Vol II : Forme e istituzioni della produzione culturale*, éd. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, p. 209-228 et « Il Teatro Farnese di Parma », *Lo spettacolo e la meraviglia : il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino, Nuova ERI, 1992, p. 15-149.

²² Romano CANOSA, *I segreti dei Farnese*, Roma, Sapere, 2001.

²³ Alberto SPIGAROLI, *I quattro del Farnese : la storia dei costruttori del palazzo e le tappe del suo riscatto*, Piacenza, Libertà, 2007.

²⁴ C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, *op. cit.*

²⁵ *The possessions of a cardinal politics, piety, and art*, *op. cit.*

l'Italie entre le XV^e et le XVII^e siècles dont le cardinal Farnèse, ainsi que l'article de Giuseppe Martini (2010)²⁶ sur la musique sacrée à Parme à l'époque de Ranuccio.

La vie musicale du duché des Farnèse donne l'impression d'être, au tout début du XVII^e siècle, fortement homogène²⁷. C'est en effet au XVII^e siècle que va se développer le caractère « institutionnel » du mécénat musical de cette famille²⁸. Dans le but d'avoir les meilleurs artistes dans leur cour, les Farnèse n'hésitent pas à dépenser des sommes importantes ni à les recruter dans les plus prestigieux centres artistiques d'Italie comme Venise, Florence ou Rome, signe de la très bonne réputation acquise par les ducs de Parme en tant que mécènes artistiques à cette époque²⁹. Cela a permis également une grande mobilité d'artistes et d'hommes de lettres à l'intérieur d'un territoire pourtant fragmenté³⁰.

Ranuccio cherche à exploiter sur le plan politique la tradition de mécénat musical de son grand-père le duc Ottavio Farnese (1525-1586). En effet, dans le duché des Farnèse comme ailleurs, la tradition des *giostre*, des tournois et des entrées triomphales s'était consolidée au cours du XVI^e siècle³¹, la fonction des musiciens ne se limitait pas à rythmer la vie de la cour ; leur art était également un instrument de propagande destiné à embellir les cérémonies des églises les plus importantes, à montrer ostensiblement la volonté du souverain d'orienter les pratiques cultuelles et d'augmenter le nombre des lieux de culte dans une ville qui manquait d'une direction spirituelle efficace³². Ranuccio Farnese utilise donc l'élément musical sacré comme le meilleur moyen de diffusion de messages propagandistiques destinés à conquérir de nouveaux espaces politiques³³.

Ainsi, les compositions pompeusement baroques de Gasparo Villani (organiste, tout comme son frère Gabriello, à l'église de Santa Maria di Campagna à Plaisance) représentent le type de musique « officielle » des Farnèse pour les cérémonies et les célébrations ; et au

²⁶ Giuseppe MARTINI, « Politica in cantoria. Lineamenti e modelli di studio per un'interpretazione della musica sacra nel ducato di Ranuccio I Farnese (1592-1622) », *Barocco padano 6 : atti del XIV Convegno internazionale sulla musica nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2007*, Como, AMIS, 2010.

²⁷ Claudio GALLICO, *Le capitali della musica : Parma*, Milano, Silvana, 1985, p. 79.

²⁸ Claudio ANNIBALDI, « Introduzione », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 12.

²⁹ Beatrice BARAZZONI, « Un esempio di cappella di corte : la cappella musicale dei duchi Farnese a Parma e l'opera dimenticata di Giuseppe Corsi », *Barocco padano 1 : atti del IX convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 13-15 luglio 1999*, Como, AMIS, 2002, p. 382.

³⁰ Eugenio GALDIERI, « I luoghi dei Farnese : immagini di un impero mal nato », *I Farnese. Arte e collezionismo*, *op. cit.*, p. 20.

³¹ Stefano TOMASSINI, « Lo spettacolo possibile nella moralità allegoriche di Bernardo Morando », *Id.*, p. 194.

³² G. MARTINI, « Politica in cantoria », *op. cit.*, p. 529.

³³ *Id.*, p. 520.

sein même de cet aspect « officiel » cohabitent art, foi et culte³⁴. La musique sacrée constitue alors un laboratoire politique³⁵. En effet, les rapports de solidarité avec la papauté de la Contre-Réforme furent déterminants pour le duché de Parme du fait de la concomitance de la naissance de cet État et du début de la restauration religieuse de l'Église³⁶.

c. Musiciens, chanteurs et dédicataires de la maison Farnèse entre Renaissance et Baroque

La Chapelle ducale de Parme devient donc, au début du XVII^e siècle, l'ensemble musical le plus actif de la ville avec la Chapelle de la Cathédrale³⁷ et celle de l'église de Santa Maria della Steccata³⁸. Elles ont attiré des musiciens célèbres dans le but de développer un type de mécénat qui égale la magnificence et le luxe de celui des Gonzague, des Savoie, de la famille d'Este et des Médicis³⁹.

Dans le domaine de la musique profane, le duché de Parme continuera à étendre son rayonnement et son prestige. Ainsi, Domenico Mazzocchi a dédié sa *Catena d'Adone* aux Farnèse en 1626 comme Da Gagliano sa *Flora* deux ans plus tard⁴⁰. De même, Monteverdi séjourna au moins deux fois à Parme entre octobre et décembre 1627 et en février 1628⁴¹ dans le contexte des festivités des noces ducales entre les Farnèse et les Médicis et de celui de

³⁴ M. L. BUSSI, *Musica e musicisti*, op. cit., p. 37.

³⁵ G. MARTINI, « Politica in cantoria », op. cit., p. 519.

³⁶ Adriano PROSPERI, « Dall'investitura papale alla santificazione del potere. Appunti per una ricerca sui primi Farnese e le situazioni ecclesiastiche a Parma », *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622). Vol I : Potere e società nello stato farnesiano*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 165-166.

³⁷ À Parme, que ce soit alla Steccata ou à la Cathédrale, les musiciens employés sont surtout, jusqu'à la fin de l'année 1623, des joueurs de cornet et de trombone. Cf. Maurizio PADOAN, « Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata », *Barocco padano 6*, op. cit., p. 565-680. Voir aussi « Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina », p. 9, en cours de publication.

³⁸ Grâce à des documents identifiés récemment, nous pouvons affirmer qu'à Parme, le modèle de la Steccata a tendance à s'imposer à la Cathédrale. Cf. M. PADOAN, « Ritualità e tensione innovativa nella musica sacra in area padana nel primo Barocco », *Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo : atti del convegno internazionale*, Roma, IBIMUS, 2003, p. 274. À l'époque de D'India, c'est Guglielmo Dillen qui est le Maître de chapelle de la Steccata de Parme (1601 à 1627). Cf. C. GALLICO, *Le capitali della musica*, op. cit., p. 78. Nous avons vu dans un autre chapitre de cette thèse l'activité ponctuelle de D'India à l'église de Santa Maria di Campagna de Plaisance en 1609. En revanche, le compositeur n'a exercé aucune activité dans celle de la Steccata. Compte-tenu de l'importance de cette dernière ainsi que des liens du compositeur avec ce duché, nous aurions pu imaginer le contraire.

³⁹ B. BARAZZONI, « Un esempio di cappella di corte », op. cit., p. 383.

⁴⁰ Nous étudierons la question du mystère de la *Catena d'Adone* de Tronsarelli- Mazzocchi dans le dernier chapitre de cette thèse.

⁴¹ C. GALLICO « Monteverdi nel gran teatro dei Farnesi a Parma », *Lo spettacolo e la meraviglia*, op. cit., p. 233 et 237.

l'inauguration du théâtre Farnèse de Parme⁴². De nombreuses lettres de musiciens comme Domenico Mazzocchi, Antonio Goretti – qui fait part des traits narcissiques de D'India⁴³ –, Alessandro Ghivizzani – qui exprime son ressentiment à ne pas avoir été choisi pour composer les musiques, dit du mal de D'India et menace d'interdire la participation de sa femme, Settimia Caccini, aux festivités⁴⁴ – ou D'India, ont été envoyées à ce sujet.

D'India adresse sa candidature pour les noces de Parme à Enzo Bentivoglio – prince de l'Académie *degli Intrepidi*, diplomate et organisateur de ces fêtes⁴⁵ – une première fois le 26 août 1627⁴⁶ et une seconde fois le 2 septembre de la même année où D'India tente de discréditer la musique de Mazzocchi⁴⁷. N'ayant pas été retenu, il a tenté de négocier

⁴² *Id.*, p. 221-247. Voir aussi Cesare ALCARI, « Claudio Monteverdi alla corte di Odoardo Farnese », *Musica d'oggi*, XV/7 (1933), p. 261-266.

⁴³ « Il [D'India] s'est mis en tête de vouloir être considéré comme le centre du monde et qu'à part lui, personne ne sait rien ; et qui veut être son ami et le fréquenter a besoin de le flatter de cette manière, [...] mais il s'habitue tellement à cette folie que le Chevalier Sigismondo D'India ne voudrait jamais rien entendre d'autre, et c'est ainsi qu'il se gonfle et rebondit tel un ballon. » (« Tiene certi pensieri in capo di voler essere tenuto il primo uomo del mondo, e che niuno sappi se non lui ; e chi vuol essere il suo amico e trattar seco bisogna gonfiarlo di questo vento, [...] ma s'imbibisse poi tanto di questa frenesia che non Cavalier Sigismondo D'India voria sentire mai altro, in guisa tale se ne gonfia e sbalza comme balone. »), lettre datée du 13 août 1627, trouvée et transcrite par Dinko FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 400-401.

⁴⁴ « Serenissima Madama [la duchesse de Parme, Marguerite Aldobrandini, nièce du pape Clément VII] [...] io mi contentai di quietarmi con la geranza nell tempo delle nozze del Serenissimo Signor Duca Odoardo. Ma hora intendo [...] sia concesso ad altri l'honore et io tenuto indietro [...]. Io non contrasto all'adoperarsi più virtuosi nelle occorrenze grandi come questa ma stimo dovermesi permettere il risentimento che nella musicha della comedia ne vengha proposto Sigismondo D'India al quale io non so di dover vedere in niente, e forse lo sanno quelli anchora, i quali non sono appassionati o verso di lui, o contro di me. Oltre che essendo gia venuta à questo Serenissimo servizio la Settimia mia Moglie con questa conditione di non dover cantar nella scena composizioni se non che mie sole in tal caso se si pensasse di servirsi di lei nella detta comedia, ci sarebbe uno ostacolo di più per rigreto di Sigismondo. », (I-PAAs), *Carteggio farnesiano interno*, boîte 372, lettre d'Alessandro Ghivizzani datée du 28 août 1627. Voir aussi Tim CARTER, « Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi and Dido « alla parmigiana » (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), p. 47, 50-51 et M. DALL'ACQUA, « Il teatro Farnese di Parma », *op. cit.*, p. 133.

⁴⁵ Roberto CIANCARELLI, *Il Progetto di una festa barocca : alle origine del Teatro Farnese di Parma : 1618-1629*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 44-45.

⁴⁶ « Havendo saputo che Vostra Signoria è a Ferrara, me le dedico quel devotissimo servitore che ho professato esserli sempre in ogni loco, desiderando havere occasione de suoi commandi. Credo mi tratterò alcuni giorni a Modena, havendo da prestare un'opera al Signor Duca, che tra otto o dieci giorni credo sarò disbrigato. Resta solo si vagli di me domani, ritrovo homo essere desideroso de suoi commandi. », D. FABRIS, *Mecenate e musicisti, op. cit.*, p. 402.

⁴⁷ « J'enverrai sous peu à Votre Seigneurie Illustrissime cette œuvre mienne [...] et vous verrez à la fin le *Lamento* d'Armide composé par moi en deux heures à Tivoli chez Monsieur le Cardinal [Alessandro d'Este] qui pourra vous faire comprendre que ma manière d'écrire pour la scène est unique, ayant pu entendre chanter ledit *Lamento* par Settimia [Caccini] pour qui je l'ai écrit à la main lors de mon passage à Florence. Je voudrais tant pouvoir m'envoler vers l'endroit où vous êtes afin que vous puissiez entendre la force de telle manière et de tel style que je suis sûr que vous n'entendrez cela de personne d'autre. Ainsi, si vous vous arrêtez à Ferrare pour quelques jours ; je viendrais volontiers jusque là afin que vous daigniez entendre tout ce que j'écris [...]. Je suis disponible pendant tous le mois d'octobre et même plus [...]. Puisque, à Rome, c'est à moi que le prince Aldobrandino donna l'opéra l'Adonis, bien que je fusse malade, et ne pusse donc le servir, je me suis efforcé de refaire toute la partie de Lorenzino, lequel me l'apporta alors que j'étais assiégé par la fièvre dans mon lit. De tout cela, vous pouvez vous renseigner à Rome [...] outre que vous savez bien que celui qui composa l'Adonis [Mazzocchi] n'a jamais composé d'autre œuvre que celle-ci [...] étant toute pleine de *canzonette* [...] avec aucune sorte de style récitatif [...]. Que Votre Seigneurie Illustrissime me fasse la grâce d'écouter à Florence par

personnellement avec le duc de Parme et la princesse Marguerite de Médicis en septembre-octobre 1627⁴⁸. L'Académie des Intrépides de Ferrare avait en effet une longue tradition de mécénat, elle deviendra au début du XVII^e siècle un instrument efficace de médiation politique des Farnèse⁴⁹. D'autres musiciens comme Andrea Falconieri ou la célèbre chanteuse Settimia Caccini, femme de Ghivizzani, fréquentent la cour de Parme entre 1622 et 1629⁵⁰.

Le premier livre de madrigaux dédié à la maison Farnèse est le Deuxième livre de Giaches de Wert de 1564⁵¹, adressé au duc Ottavio Farnese⁵². Pietro Vinci⁵³, maître de chapelle à Bergame, lui dédie également son Premier livre à six voix en 1571⁵⁴. Quant au duc Ranuccio Farnese, le premier recueil de musique qui lui sera dédié est le Premier livre⁵⁵ de Flaminio Tresti da Lodi de 1585⁵⁶. Claudio Gallico⁵⁷ a recensé vingt-quatre livres de madrigaux, six de *Musiche* (D'India, Barbarino, Cifra, Vitali Guazzi et Petrobelli⁵⁸), deux de

Madame Settimia la lamentation de Didon, et elle comprendra alors si je dis des mensonges ou bien la vérité. Qu'Elle s'informe auprès de Monsieur le Duc de Fiano et d'autres et Elle verra dans ce *lamento* si tel est mon style [...], je vous supplie de me faire digne de vos commandes. » (« Ora mando a Vostra Signoria Illustrissima questa mia opera [...] vedrà a l'ultimo il Lamento d'Armida composto da me in due ore a Tivoli, a casa del Signor Cardinale : da questo potrà comprendere la mia maniera d'uscir in scena la quale lei trovera ch'è sola, potendo sentir cantare detto lamento da la Settimia, la qual liel'è scritto a mano quando io passai per Fiorenza. Desiderarei poter volare dove lei fosse, perche ella sentisse la forza di tal maniera e stile, e son sicuro non lo sentirà da nessun altro. Anzi, s'ella si trattenesse a Ferrara alcuni giorni, vorrei venire a spasso sin là ; acciò si degnasse dar orecchio a quanto le scrivo [...]. Io ho tempo di star a spasso per tutto il mese d'ottobre e più ancora [...]. Poiché in Roma il principe Aldobrandino mi diede l'opera delle' Adone a me, benché si trovo poi ch'ero amalato e non lo potei servire. Fui per sforzato di rifare tutta la parte di Lorenzino, il quale me la porto ch'io era assediato della febre in letto [...]. Di questo ella se ne potrà informare a Roma [...] oltre ch'ella sa molto bene che chi compose l'Adone non ha fatto altra opera, sol che questa [...] essendo tutta piena di canzonette, non ci essendo proposito di stile recitativo [...]. Mi facci gratia di sentir Vostra Signoria Illustrissima da la Signora Settimia in Fiorenza il lamento di Didone et da quello comprendera s'io le dico buggie o verità e ne domandi informatione dal Signor Duca de Fiano e d'altri et vedrà de tal lamento se 'l mio style e tale [...], suplicandola mi faccia degno de suoi comandi. »), *Id.*, p. 403-404.

⁴⁸ « Havendo comandato il Signor Duca che si tratenga il Cavaliere Sigismondo D'India per valersene nel passaggio che dovra fare il Signor Duca di Parma, et la Principessa Margherita sua sposa e figurandosi che la spesa tra lui è l suo servire possi impostar un talero il giorno, Vostra Signoria perciò gli farà un mandato d'un mese intero cominciando al primo del corrente Di Castello il di 16 ottobre 1627. », Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Camera ducale, *Cassa segreta nuova*, Filze 33 (n° 3902), 16 octobre 1627.

⁴⁹ R. CIANCARELLI, *Il Progetto di una festa barocca*, op. cit., p. 50.

⁵⁰ Cf. (I-PAAs), *Ruolo*, registre 14, f. 497r : « 1625 A primo Genaro. La Signora Settimia et Alessandro Ghivizzani suo marito servono Sua Altezza Serenissima con provigione de ducatonis trenta d'argento il mese. » et le registre 15, f. 381r en date du 1^{er} janvier 1628 qui concerne un paiements pour les mêmes pour toute l'année 1627.

⁵¹ Giaches de WERT, *Il secondo libro de madregali a cinque voci*, Venetia, Gardano, 1564.

⁵² C. GALLICO, « Programmi musicali farnesiani : i libri dedicati », *I Farnese. Arte e collezionismo*, op. cit., p. 206. Voir aussi Nestore PELLICELLI, « Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI », *Note d'archivio per la storia musicale*, (1932), p. 49-50.

⁵³ Pietro VINCI, *Il primo libro de madrigali a sei voci*, Venetia, Scoto, 1571.

⁵⁴ C. GALLICO, « Programmi musicali farnesiani », op. cit., p. 206.

⁵⁵ Flaminio TRESTI DA LODI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venetia, Gardano, 1585.

⁵⁶ C. GALLICO, « Programmi musicali farnesiani », op. cit. Voir aussi N. PELLICELLI, « Musicisti in Parma », op. cit., p. 51.

⁵⁷ C. GALLICO, « Programmi musicali farnesiani », op. cit., p. 206-207.

⁵⁸ Le livre des *Musiche* de Petrobelli a été dédié à Pietro Farnese en 1673.

villanelles (Pompilio Venturini da Siena et Cazzati) et deux fables musicales (*La Catena d'Adone* de Mazzocchi et *la Flora* de da Gagliano⁵⁹) dédiés à la famille Farnèse, soit trente-quatre recueils de musique entre 1564 et 1673 parmi lesquels six ont été adressés au duc Ranuccio I : Tresti da Lodi (1585), Ingegneri⁶⁰ (1586)⁶¹, Girolamo Belli d'Argenta⁶² (1586)⁶³, Giulio Cesare Quintiani⁶⁴ (1600)⁶⁵, D'India⁶⁶ (1609)⁶⁷ et Bartolomeo Barbarino da Fabriano⁶⁸ (1610)⁶⁹ et trois à son fils le prince Odoardo Farnese : Crivelli (1626)⁷⁰, Mazzocchi (*La Catena d'Adone* de 1626)⁷¹ et Da Gagliano (*La Flora* de 1628)⁷².

Enfin, six recueils ont été dédiés à Odoardo Farnese, appelé tantôt cardinal, tantôt Monseigneur ou bien l'abbé Farnèse : Fattorin da Reggio (1605)⁷³, Quagliati (1608)⁷⁴, Abondio Antonelli da Fabrica (1614)⁷⁵, Cifra (1615)⁷⁶, Sigismondo D'India (1616)⁷⁷ et le compositeur vénitien Eleuterio Guazzi (1622)⁷⁸.

D'India a donc dédié deux livres de musique à la famille Farnèse : celui de 1609, dédié au duc Ranuccio et qui utilise le nouveau style monodique, et celui de 1616, dédié à son frère, le cardinal Odoardo, écrit quant à lui dans un style polyphonique audacieux propre au compositeur. Dans les deux cas, mais sous des formes différentes, la musique de D'India est

⁵⁹ Représentée en 1628 à Florence à l'occasion des noces de Marguerite de Médicis et Odoardo Farnese, cf. Marco DA GAGLIANO, *La Flora*, éd. Suzane Court, Middleton, A-R editions, 2011, p. IX.

⁶⁰ N. PELLICELLI, « Musicisti in Parma », *op. cit.*, p. 49.

⁶¹ Marc'Antonio INGEGNERI, *Il Primo libro de' madrigali a sei voci*, Venetia, Gardano, 1586.

⁶² N. PELLICELLI, « Musicisti in Parma », *op. cit.*, p. 50.

⁶³ Girolamo BELLI D'ARGENTA, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci con un dialogo a otto*, Venetia, Vincenzi & Amadino, 1586.

⁶⁴ Maître de chapelle de la Cathédrale de Plaisance, cf. N. PELLICELLI, « Musicisti in Parma », *op. cit.*, p. 51. L'évêque de Plaisance à cette époque (de 1597 à 1619) était Claudio Rangoni.

⁶⁵ Giulio Cesare QUINZIANI, *Himeneo ingemmato*, Venetia, Vincenzi, 1600.

⁶⁶ N. PELLICELLI, « Musicisti in Parma », *op. cit.*, p. 50.

⁶⁷ Sigismondo D'INDIA, *Le Musiche di Sigismondo D'India nobile palermitano da cantar solo nel clavicordio, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili*, Milano, Tini et Lomazzo, 1609

⁶⁸ N. PELLICELLI, « Musicisti in Parma », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁹ Bartolomeo BARBARINO, *Il Terzo Libro de Madrigali diversi autoriposti i musica da Bartolomeo Barbarino da Fabriano, detto il Pesarino. Per cantare sopra il chitarrone o Tiorba, Clavicembalo, o altri stromenti da una voce sola, con alcune Canzonette nel fine*, Venetia, Amadino, 1610.

⁷⁰ Giovanni Battista CRIVELLI, *Il primo libro delli Motetti concertanti a due, tre, quattro, e cinque voci*, Venetia, Vincenti, 1626.

⁷¹ Domenico MAZZOCCHI, *La Catena d'Adone*, Venetia, Vincenti, 1626., éd. moderne Tours, Trimoreau, 2002.

⁷² M. DA GAGLIANO, *La Flora*, Firenze, Pignoni, 1628.

⁷³ Fattorin DA REGGIO, *Il Primo libro de madrigali a tre voci*, Venetia, Gardano, 1605.

⁷⁴ Paolo QUAGLIATI, *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci : concertati per cantar con l'instromento : con un libro separato dove sta il basso seguito per sonarli*, Venetia, Vincenti, 1608.

⁷⁵ Abondio ANTONELLI, *Madrigali a cinque voci di Abundio Antonelli con il basso ad organo : libro primo*, Roma, Zannetti, 1614.

⁷⁶ Antonio CIFRA, *Li diversi scherzi a una, a due, a tre et quattro voci : Libro quarto : opera vigesima*, Roma, Robletti, 1615.

⁷⁷ S. D'INDIA, *Il Quarto libro de madrigali a cinque voci*, Venetia, Amadino, 1616.

⁷⁸ Eleuterio GUAZZI, *Spiritosi affetti a una e due voci. Cioè Arie madrigali et Romanesca da cantarsi in Tiorba in Cimballo et Chitariglia et altri stromenti con l'alfabetto per la Chitarra spagnola : libro primo*, Venetia, Gardano, 1622.

résolument tournée vers la seconde pratique⁷⁹. Les relations entre le compositeur et son dédicataire, l'abbé Farnèse, furent déterminantes dans la carrière du musicien.

B. L'abbé Odoardo Farnese, mécène, médiateur, protecteur des arts, prince cardinal et diplomate

a. Le contrepoint des frères Farnèse, la personnalité de l'abbé Odoardo

Odoardo Farnese était le deuxième fils d'Alessandro Farnese (1545-1592) et le frère du duc Ranuccio I et de Margherita Farnese. Il était aussi l'oncle du prince Odoardo. Il fut créé cardinal en 1591 par Grégoire XIV⁸⁰ peu de temps après la mort (en 1589) de son oncle le cardinal Alessandro Farnese⁸¹. L'abbé Farnèse, qui habitait tout comme son oncle au palais Farnèse de Rome, fut aussi l'un des plus importants médiateurs diplomatiques pour le mariage de son neveu Odoardo⁸² (né en 1612) et a également été régent du duché de Parme et de Plaisance à la mort de son frère Ranuccio (1622) et jusqu'à la maturité de son neveu⁸³. Il exerçait donc le double rôle d'homme d'église et de prince, représentant sa famille à la cour papale⁸⁴. En effet, la famille Farnèse a eu un pape mais aussi une longue série d'évêques à partir de 1509⁸⁵, un phénomène comparable aux familles d'Este, Gonzague et Médicis, même si la source du pouvoir des Farnèse fut exclusivement liée à Rome, ville d'origine de la famille, et à la curie. C'est seulement à partir du moment où la famille obtient le duché de

⁷⁹ Ainsi que nous le montre la dédicace du recueil des *Musiche* de 1609 : « Je dédie à Votre Altesse ces quelques miennes nouvelles compositions, ayant été attiré depuis quelques années par le plaisir, aujourd'hui universel, que l'on a quand on entend chanter à une seule voix, je me mis à composer : [...], n'ayant rien altéré à la magnanime nature de vos si Illustres aïeux, vous avez protégé des maîtres de Musique, et de cela peuvent sans aucun doute témoigner *Cyprien de Rore, Fabrizio Dentice, Claudio da Correggio et Orazio della Viola* [...] De Milan, le 10 février 1609. » (« Dedico à Vostra Altezza queste mie nuove compositioni, che pochi anni sono allettato dal diletto, che hoggi di l'universale suol prendresi dall'udir cantar solo, mi posi à comporre : [...], che non degenerando punto dalla magnanimita natura de' Illustrissimi Avoli suoi hebbe in protezione i professori de la Musica ; e di questo indubitata testimonianza ben ne possono far' i Cipriani di Rore, i Fabrtij Dentice, i Claudio da Correggio, & gli Horatij della Viola [...] Di Milano li 10 Febraro 1609. »), S. D'INDIA, « Al Serenssimo Ranuccio Farnese duca di Parma e di Piacenza, mio Signore, & Padrone colendissimo », *Le Musiche di Sigismondo D'India, op. cit.* (Nous soulignons). Quant au Quatrième livre de madrigaux dédié à l'abbé Farnese, il ne contient pas de dédicace ni de préface.

⁸⁰ Guido BENTIVOGLIO, *Memorie del cardinale Bentivoglio, con le quali describe la sua vita*, Venetia, Baglioni, 1668, p. 45.

⁸¹ O. MANSOUR, « Cardinal Virtues », *op. cit.*, p. 228-229. (À ne pas confondre, bien sûr, avec le pape homonyme).

⁸² U. BENASSI, « I Natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 148-153.

⁸³ *Id.*, p. 173

⁸⁴ O. MANSOUR, « Cardinal Virtues », *op. cit.*, p. 229. Voir aussi Irene FOSI, « Roma patria comune ? Foreigners in Early Modern Rome », *Art and identity in Early Modern Rome, op. cit.*, p. 34.

⁸⁵ Francesco SANSOVINO, *Della origine e de' fatti delle Famiglie Illustri d'Italia*, Vinegia, Salicato, 1582, p. 171r.

Parme (en 1545) que, contrairement à l'équilibre politique que l'on aurait pu attendre, les conflits entre le duc Ranuccio et son frère Odoardo se sont progressivement intensifiés vers la fin du XVI^e siècle⁸⁶, ouvrant par là la porte des diocèses parmesans à des ecclésiastiques étrangers à la famille⁸⁷, tension politique qui, grâce à la circulation de prélats qu'elle a favorisée, a donc renforcé la place du duché.

À Rome, le cardinal Odoardo était très apprécié et exerçait d'importantes charges ecclésiastiques, comme celle d'évêque de Frascati ou de titulaire de l'église de Saint-Eustache à Rome⁸⁸ de 1595 à 1617 – avant que ne lui succèdent le cardinal Montalto (1617-1621), puis le cardinal Alessandro d'Este (1621), enfin Maurice de Savoie (1621-1626) – mais également celle d'abbé de Grottaferrata de 1589-1626⁸⁹ ou encore, à partir de 1607, de protecteur du Portugal, de Raguse (en Sicile), des parties catholiques de la Suisse, de l'Allemagne et de l'Inde⁹⁰. Contrairement à son frère, son art de gouverner se caractérisait par la bonhomie et la tolérance⁹¹, mais également par le goût pour les festivités – trait typiquement romain⁹². En effet, le cardinal Farnèse ne dédaignait pas de participer en personne à des intermèdes chantés et dansés ainsi qu'aux banquets. Il avait également la réputation d'être un hôte accueillant⁹³ que ce soit au palais Farnèse à Rome ou dans sa villa en forme pentagonale à Caprarola⁹⁴, « maison très belle du cardinal Farnèse⁹⁵ » située à soixante kilomètres au nord de Rome.

⁸⁶ Marzio A. ROMANI, « La crisi di fini Cinquecento a Parma : un punto di svolta nella storia dei ducati farnesi ? », *Archivio Storico per le Provincie Parmensi*, XXX/1 (1978), p. 241-256.

⁸⁷ U. BENASSI, « I Natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 176.

⁸⁸ Annibale Carracci aurait pu réaliser *La Vision de Saint-Eustache* pour la nomination d'Odoardo Farnese à cette église en 1595. Le tableau étant sans doute un cadeau de la part de son frère Ranuccio. Cf. C. ROBERTSON, « Cardinals Odoardo Farnese and Pietro Aldobrandini as Patrons of Landscape Painting », *Archivio dello sguardo : origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia. Atti del convegno, Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004*, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 244-245.

⁸⁹ Par la suite, ce furent les cardinaux Francesco (en 1627) et Antonio Barberini qui furent désignés abbés de Grottaferrata, cf. Karin WOLFE, « Antonio Barberini (1608-1671) and the Politics of Art in Baroque Rome », *The possessions of a cardinal, op. cit.*, p. 272 et Claude LEBET, *Roma e i suoi liutai : storia della liuteria romana dal secolo XVI al XVIII*, Roma, C. Lebet, 2007, p. 115.

⁹⁰ C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci, op. cit.*, p. 116.

⁹¹ U. BENASSI, « Governo assoluto e città suddita nel primo Seicento : Piacenza sotto il cardinal reggente Odoardo Farnese », *Bollettino storico Piacentino*, XII/6 (1917), p. 195.

⁹² Emilio NASALLI ROCCA, *I Farnese*, Milano, Dall'Oglio, 1969, p. 159-160.

⁹³ Martine BOITEUX, « Fêtes et cérémonies au temps des Carraches » *Les Carraches et les décors profanes*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 212.

⁹⁴ Ainsi nous pouvons lire dans les *Avvisi* de Rome conservés à la Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), Barb. Lat. 6341 et en date du 5 avril 1608 : « Est arrivé à Caprarola le cardinal Farnèse, lequel se rendit ici mardi soir en compagnie de l'abbé [Girolamo Farnese], fils de Monsieur Mario Farnese [duc de Latera]. » (« Arrivò in Caprarola il Cardinale Farnese, il qual martedì sera gionse quà insieme con l'Abbate figlio del Signor Mario Farnese. », f. 56r. Pour des images de la villa de Caprarola, cf. H. GAMRATH, *Farnese Pomp, op. cit.*, p. 160-165.

⁹⁵ *Voyage de Monsieur le Prince de Condé*, Bourges, Coppin, 1624, p. 144. Voir aussi Pompilio TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Ricciardi, 1638, p. 526-527.

L'abbé Farnèse, tout comme le cardinal Pietro Aldobrandini (1571-1621), son ami et rival⁹⁶, était l'un des mécènes romains les plus importants⁹⁷. Sur le plan du mécénat, Odoardo a fait venir à Rome de 1595 à 1602 le peintre bolonais Annibale Carracci afin de réaliser des fresques ainsi que d'autres importants travaux au palais Farnèse⁹⁸. Nous remarquerons en outre, de sa part, un penchant particulier pour l'antiquité⁹⁹, sans doute lié à l'influence de Fulvio Orsini, son précepteur, mais également antiquaire érudit et bibliothécaire de la famille¹⁰⁰. Grâce à l'éclectisme de son éducation, le cardinal Odoardo va attirer dans sa cour des hommes de lettres et de science¹⁰¹ et va s'intéresser également à la botanique et aux plantes rares et exotiques¹⁰².

b. Le renouveau spirituel et artistique de l'abbé Farnèse, mécénat et ambiguïté entre l'ancien et le moderne

L'aspect le plus important et le plus connu du mécénat de l'abbé Farnèse est sans aucun doute celui de ses rapports avec les peintres Agostino, Annibale et Ludovico Carracci¹⁰³ et leurs émules¹⁰⁴. Odoardo était en effet un grand connaisseur du

⁹⁶ En effet, la sœur du cardinal Aldobrandini (Marguerite) a épousé le frère du cardinal Farnèse (le duc Ranuccio) en 1600. Le cardinal Aldobrandini était également un ami intime du duc de Savoie. Cf. C. ROBERTSON, « Patronage Rivalries : Cardinals Odoardo Farnese and Pietro Aldobrandini », *Art and identity in early modern Rome*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 101. Le cardinal Maurice de Savoie, durant son séjour romain de 1623 à 1627 se rend aussi fréquemment à Caprarola, cf. (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, 10 juin 1623, Vat. Lat. 12947, f. 228r, 29 juin 1623, *Id.*, f. 238r. et *Id.*, *MSS Barberini, carteggi diplomatici*, Barb. Lat. 8790 : lettre du cardinal de Savoie à Francesco Barberini depuis Caprarola datée de juin 1628.

⁹⁷ C. ROBERTSON, « Patronage Rivalries », *op. cit.*, p. 95.

⁹⁸ *Id.*, p. 98. Voir aussi Roberto ZAPPERI, « Le cardinal Odoardo et les Fastes Farnèse », *Revue de l'art*, LXXVII (1987), p. 62-65.

⁹⁹ C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, *op. cit.*, p. 131-134.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 114.

¹⁰¹ Albano BIONDI, « L'immagine dei primi Farnese (1545-1622) nella storiografia e nella pubblicistica coeva », *Le corti farnesiane di Parma*, *op. cit.*, p. 223.

¹⁰² C. ROBERTSON, « Cardinals Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 245.

¹⁰³ « Che il Cardinal Farnese poi, morto Annibale, tentasse di nuovo, finito il detto lavoro a Piacenza, far passare anche a Roma il tanto da lui bramato Lodovico, a lasciarvi di suo pure qualche insigne memoria, proponendogli specialmente la sudetta Sala già destinata ad Annibale. », Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina pittrice : vite de pittori bolognesi alla Maestà christianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrata dal co. Carlo Cesare Malvasia Fra Gelati L'Ascoso. Divisa in duoi tomi ; con indici in fine copiosissimi*, Bologna, Barbieri, 1678, vol. I, p. 447. Concernant l'implication d'Odoardo Farnese dans les funérailles d'Agostino Carracci, cf. « Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno scritto all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinal Farnese da Bologna presso Vittorio Benacci 1603 », cité dans *Id.*, p. 407.

¹⁰⁴ C. ROBERTSON, « Cardinals Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 245. Voir aussi Charles DEMPSEY, « Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century », *The Art Bulletin*, LXII (1980), p. 552-569. Sur les fresques du Domenichino à Grottaferrata, cf. C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, *op. cit.*, vol. I, p. 501, qui écrit : « Nella Badia nella Cappella dipinta dopoi tutta a fresco dall'eccellente Domenichino il quadro a olio de gli Abbati S. Nilo, e S. Bartolomeo ; e ne' stessi freschi del Domenichino, mi dicea l'Algarði, la testa di quell'indemoniato liberato dal Santo ». Voir aussi la lettre de Paolo

nouveau style pictural des Carrache et un amateur de l'avant-garde en peinture, et cela même après la mort d'Annibale quand l'abbé commande au Domenichino la décoration de la nouvelle chapelle de l'abbaye de Grottaferrata entre 1608 et 1610¹⁰⁵. Odoardo Farnese vécut à Rome dans une atmosphère de renouveau spirituel¹⁰⁶ lié à la Contre-Réforme. N'oublions pas l'importance des rapports entre le cardinal et les Jésuites autour de la *Chiesa del Gesù* au tournant du XVII^e siècle¹⁰⁷. Les funérailles de l'abbé Farnèse ont eu lieu à l'église de la Steccata à Parme le dernier jour de juin de 1626¹⁰⁸. L'épithaphe de l'urne funéraire évoque ses vertus à la fois en tant que prince et que Prélat¹⁰⁹.

Malgré le peu de documents d'archives concernant l'abbé Odoardo lui-même¹¹⁰ et malgré leur absence, hormis la préface du livre des *Musiche* de 1609, concernant ses liens avec D'India, nous pouvons supposer, à travers son accueil enthousiaste des peintres avant-gardistes à Rome, quel fut celui qu'il réserva aux nouvelles musiques de notre compositeur. En effet, celui-ci affirme dans la préface du recueil de 1609, s'être rendu à Rome (vers 1608-1609¹¹¹ ?) avant sa publication à Milan afin de montrer ses compositions à l'abbé Farnèse, connaisseur et admirateur de sa musique, et qui a fait connaître quelques pièces de ce livre à plusieurs musiciens, prélats et nobles de son entourage¹¹².

Giordano Orsini datée du 3 décembre 1610 où il écrit : « J'ai accompagné Monsieur le Cardinal Farnèse quand il se rendit chez vous récemment afin de rendre visite à Votre Excellence Illustrissime, mais vous étiez déjà parti depuis quelques jours pour Bracciano. Sa Seigneurie Illustrissime [le cardinal Farnèse] se rendant tout de suite après à Grottaferrata, j'aurais espéré souhaiter les bonnes fêtes à Votre Excellence personnellement. » (« Quando il S. Card. Farnese fù ultimamente a visitare Vra Eccza Illustrissima, essendo io seco, presenti in Casa sua, ch'ella sarebbe stata qualche giorno à partire per Bracciano, et essendo poi subito S.S. Illustrissima andata à Grottaferrata pensavo poter di presenza dare le buone feste all'Eccellentissima Vra. »). Cf. Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 120/1, lettre n° 97.

¹⁰⁵ C. ROBERTSON, « Osservazioni sul mecenatismo del Cardinale Odoardo Farnese », *I Farnese, Arte e collezionismo*, op. cit., p. 72. Sur la capacité du cardinal à créer des espaces consacrés à la dévotion tel le *Camerino degli Eremiti* dans le *palazzetto* à Rome, décoré avec des fresques de Lanfranco entre 1616 et 1617, ou à l'église du Gesù dans la même ville, à Grottaferrata, à Caprarola ou encore à Camaldoli, cf. C. ROBERTSON, « Cardinals Odoardo Farnese », op. cit., p. 247-248.

¹⁰⁶ Arnold WITTE, *The Artful Hermit : Cardinal Odoardo Farnese's Religious Patronage and Spiritual Meaning of Landscape around 1600*, Thèse de doctorat de l'Université d'Amsterdam, 2004, p. 120.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 137-143.

¹⁰⁸ Pietro GENTILE PANFILI, *Breve descrizione dell'apparato funerale fatto alla gloriosa memoria del serenissimo prencipe Odoardo cardinale Farnese dall'illustrissima città di Parma*, Parma, Viotti, 1626, p. 5. Le testament d'Odoardo Farnèse, où il n'est pas question des livres de musique qui lui ont été dédiés, est conservé à (I-PAas), *Corte e casa farnesiana*, série II, boîte 25, fascicule 6.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 31.

¹¹⁰ C. ROBERTSON, « Osservazioni sul mecenatismo », op. cit., p. 70.

¹¹¹ Odoardo Farnese se trouve à Plaisance le 11 mars 1608. Cf. Cristoforo POGGIALI, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Piacenza, Giacomazzi, 1772, tome X, p. 199.

¹¹² « J'ai décidé de partir pour Rome afin de faire entendre [mes compositions] aux principaux virtuoses et en particulier à l'Illustrissime Monsieur l'Abbé Farnèse qui avait déjà eu la bonté, en d'autres occasions, d'apprécier mes musiques, me rendant compte qu'à la demande de quelques musiciens de cette ville, il en avait fait plusieurs copies manuscrites, devenant ainsi les préférées [...] des musiciens et des chanteurs les plus célèbres mais également dignes des oreilles de très nombreux Illustres Cardinaux et Princes. » (« Mi risorsi

Sept ans plus tard, en 1616, ce n'est pas la nouveauté et l'éclectisme du nouveau style monodique, mais l'audace polyphonique qui sera offerte à l'abbé dans le livre de madrigaux qui lui est dédié. Malheureusement, ce recueil ne contient pas de dédicace, ce qui ne nous permet pas d'en savoir davantage sur les rapports entre le musicien et le prélat ni la date exacte de publication. L'année 1616 fut en effet riche en matière de renouveau des différents palais Farnèse¹¹³ mais aussi en matière d'activité ecclésiastique¹¹⁴. Tâchons de nous intéresser de plus près à ce recueil de madrigaux polyphoniques, en étudiant ses aspects historiques, poétiques et musicaux.

C. Le Quatrième livre des madrigaux de D'India, histoire, poésie et musique

a. La place du Quatrième livre de madrigaux, un contrepoint du *Ranuccismo* musical

La seule source existante de ce livre de madrigaux, où manque la page de la dédicace, est conservée à la Christ Church Library à Oxford. Toutefois, nous pouvons supposer que ce recueil a vu le jour le premier semestre de l'année 1616 puisque la publication du Cinquième livre de madrigaux est datée du 28 juin de la même année. Un cas semblable est celui des Septième et Huitième livres de madrigaux, publiés tous deux la même année à Rome en 1624 à quelques jours de distance.

Federico Mompellio avait déjà remarqué en 1956 la volonté du compositeur d'en revenir, dans ce livre, aux techniques contrapuntiques des premiers livres, du moins si l'on en juge par l'absence totale de basse continue et de style concertant, pourtant utilisés dans le livre précédent. Le musicologue italien nous fait également part de son peu d'enthousiasme vis-à-vis de ce recueil, reprochant au compositeur son manque d'inspiration¹¹⁵. En réalité, Mompellio semble ignorer ce que Giuseppe Martini appelle le « *ranuccismo* » musical¹¹⁶,

andarmene a Roma per farle sentire a quei principal virtuosi, & in particolare all'Illustrissimo Signor Abate Farnese, il quale altrove per sua bontà s'era compiacuto delle musiche mie, & ritrovai che à richiesta d'alquanti Musici di quella città, n'haveva dato fuori diverse copie à mano, & erano favorite [...], da i più famosi musici & cantanti, & fatte degne dell'orecchie di tanti Illustrissimi Cardinale, e Principi. »), S. D'INDIA, *Le Musiche di Sigismondo D'India*, op. cit. (Nous soulignons).

¹¹³ C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, op. cit., p. 138-139. Une statue de Ranuccio Farnese, réalisée par Francesco Mochi, fut installée la même année à l'église de Santa Maria di Campagna à Plaisance. Cf. *Santa Maria di Campagna. Una chiesa bramantesca*, éd. Maurizio Giuffredi, Reggio Emilia, Diabasis, 1995, p. 97.

¹¹⁴ En effet, c'est vers 1616 que l'abbé Farnèse devient le protecteur de l'ordre des Capucins, cf. *Id.*, p. 121-122.

¹¹⁵ Federico MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India, musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 39.

¹¹⁶ G. MARTINI, « *Politica in cantoria* », op. cit., p. 550.

c'est-à-dire une utilisation emphatique de la musique sacrée à des fins de propagande, il s'agit d'un comportement qui dépasse largement le cadre sacré. En effet, le pouvoir, à travers des spectacles dramaturgiques solennels puisant dans un répertoire emphatique et pompeux, visait à abolir toute représentation réaliste au profit de l'expression d'un grand nombre de symboles et d'emblèmes mythiques¹¹⁷. Cela devait conférer au pouvoir de Ranuccio une légitimité supranaturelle. À titre d'exemple, un tournoi sur le thème de Circé et de la libération d'Ulysse fut donné dans la cour de l'évêché de Parme en 1616¹¹⁸ ; il s'agit donc d'un spectacle public profane et d'inspiration mythologique représenté dans un cadre sacré, ce qui illustre l'aspiration du duc à diriger et à orienter la vie sacrée et profane de son duché.

Le peu de publications de musique sacrée dédiées au duc Ranuccio Farnese ou à d'autres membres de sa famille peut être interprétée comme l'indice que l'attention du prince vis-à-vis de la musique sacrée se limitait à une utilisation bien précise et à des fins publiques, d'où la très grande importance que prend la pratique de la polychoralité à Parme à cette époque¹¹⁹. Ce que confirmerait, *a contrario*, le grand nombre de dédicaces de musique profane adressées aux Farnèse dans la même période et qui était destinée à un cadre privé et pour cette raison sensible aux innovations sur le plan de la technique contrapuntique. Le mécénat musical des Farnèse se caractérise donc dans la « consommation » de musique profane de type polyphonique mais qui n'était pas moins avant-gardiste ou porteuse de modernité que le nouveau style monodique.

b. Entre érotisme, déclamation et audace harmonique, la poésie mise en musique du Quatrième recueil des madrigaux de D'India

La veine poétique utilisée par D'India dans ce recueil est à la fois expressive et raffinée. Nous assistons à l'émergence d'un langage stéréotypé¹²⁰. Les poètes mis en musique dans ce livre sont Guarini, Chiabrera, Rinaldi, le Tasse ainsi que Marino et un poète anonyme. C'est la poésie de ce dernier qui domine le recueil.

¹¹⁷ A. BIONDI, « L'immagine dei primi Farnese », *op. cit.*, p. 215.

¹¹⁸ Paola BESUTTI, « Giostre e tornei a Parma e Piacenza durante il ducato Farnese », *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca, LIM, 1999, p. 67.

¹¹⁹ G. MARTINI, « Politica in cantoria », *op. cit.*, p. 530.

¹²⁰ Antonio DANIELE, « Torquato Tasso e Battista Guarini », *Rime e lettere di Battista Guarini : atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003*, éd. Bianca Maria Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 16.

Pour ce qui est des poèmes du Tasse, le compositeur exploite musicalement la thématique du baiser amoureux dans le madrigal *Nei vostri dolci baci* (*Ainsi que vos doux baisers*). La simplicité et la légèreté des cinq vers du poème représentent une forme de condensation lyrique très facilement adaptable à la musique¹²¹. Ainsi, au moment où est chanté le vers « l'api anco crudele » (« l'abeille également cruelle »), la musique ralentit soudainement et présente une succession de triades¹²² mineures afin de figurer le dard créant par là-même des harmonies d'une grande sensualité¹²³ :

Ex. 38 : D'India, IV.5, *Nei vostri dolci baci*, m. 24-33

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a bass line. The lyrics are: an - co cru - de - - - le an - le an - co - cru - de - le an - l'a - pi an - co cru - de - le an - co cru - de - - - - co cru - de - le. co cru - de - le cru - de - le. an - co cru - de - le. le. de - le.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Sur la question des triades, cf. Stefano LA VIA, « Nascita dell'armonia triadica », *Storia dei concerti musicali. Armonia, tempo*, vol. I, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 85-122 et en particulier les p. 112-122.

¹²³ Sigismondo D'India. *The First Five Books of Madrigals*, op. cit., p. XVI.

En effet, le lien entre sensualité musicale et sensualité poétique se trouve à la fois dans l'harmonie et dans la structure rythmique. Le changement inattendu de rythme et son ralentissement provoquent quelques retards harmoniques dissonants et modifient la perception émotionnelle du passage : ce n'est pas l'effet douloureux de la seconde mineure qui est recherché par le compositeur mais la langueur des secondes majeures obtenues par les retards.

Les trois poèmes de Chiabrera, poète formé à Rome¹²⁴, mis en musique dans ce livre sont extraits de ses *Scherzi* de 1599¹²⁵. La publication des *Scherzi* montre bien la divergence fondamentale entre les poètes de Florence, de Venise et de Rome, c'est-à-dire de la manière de mettre en musique des poèmes. Cette divergence nous ramène aux questions prosodiques et à l'approche théorique de l'unicité entre la poésie et la musique¹²⁶. Quelle réponse D'India donne-t-il à ces problèmes ? L'exemple du madrigal *Dove, misero, mai sperar deggio conforto a dolor miei* ? (*Où donc, pauvre de moi, dois-je espérer jamais trouver un réconfort à mes douleurs ?*) sur un poème de Chiabrera, montre, par les intervalles utilisés, que le compositeur poursuit la tradition florentine mais adopte à sa manière celle de Rome. Examinons les intervalles de septièmes mineures descendantes à la voix de quinto :

Ex. 39 : D'India, IV.5, *Dove misero*, m. 79-81

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal lines, and the fifth is a lute line. The lyrics are: 'mor il più lie - to / più do - len - te / lie - to / più do - len - te / to~e _____ / più do - len'. The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various note values and rests. A slur is present over the final two staves of the vocal line.

¹²⁴ Sur la vie et l'œuvre de Chiabrera, cf. Giovanni GETTO, « Gabriello Chiabrera poeta barocco », *Il Barocco letterario in Italia, Barocco in prosa e in poesia, la polemica sul Barocco*, Milano, Mondadori, 2000, p. 91-122.

¹²⁵ Antonio VASSALLI, « Chiabrera, la musica e i musicisti : le rime amorose », *La scelta della misura, Gabriello Chiabrera : l'altro fuoco del barocco italiano. Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona 3-6 novembre 1988)*, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 362-363.

¹²⁶ Paolo RUSSO, « Chiabrera e l'ambiente musicale romano », *Id.*, p. 373.

Mais également à celles de canto, quinto, alto, ténor et basse :

Ex. 40 : D'India, IV.5, *Dove misero*, m. 86-91

Le madrigal *Lume di due serene e giovinette amorse pupille* (*Yeux de deux serenes, jeunes et amoureuses pupilles*) sur un poème du même Chiabrera, est écrit dans un style déclamatoire que l'on retrouve dans le Cinquième livre, publié, on l'a dit, à quelque temps de distance, mais qui peut être également vu comme un écho et un développement de la déclamation polyphonique du Deuxième livre de 1611¹²⁷. Observons le début de la seconde partie du madrigal :

Ex. 41 : D'India, IV.5, *Lume di due serene*, m. 42-47

¹²⁷ Sigismondo D'India. *The First Five Books of Madrigals*, op. cit., p. XVII.

i co-me-a-ban-do-nar - vi-un - qua po - te - i
 i co-me-a-ban-do-nar - vi-un - qua po - te - i
 i co-me-a-ban-do-nar - vi-un - qua po - te - i
 i co-me-a-ban-do-nar - vi-un - qua po - te - i
 i co-me-a-ban-do-nar - vi-un - qua po - te - i

Un madrigal composé sur un poème de Guarini qui mérite d'être étudié est *Deh, poi ch'era nei fatti ch'io dovessi amar la morte* (*Hélas, puisqu'il était écrit que je dois aimer la mort*). En effet, il s'agit d'un poème écrit en *versi sciolti*, c'est-à-dire sans obligation de rime, ce qui donne une très grande liberté au compositeur pour l'organisation des cadences et du rythme musical¹²⁸ :

Ex. 42 : D'India, IV.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*, m. 9-10

e non la vi - ta mi - a
 non la vi - ta mi - a
 A - mar la

¹²⁸ Sur la difficulté à établir un système théorique homogène et cohérent sur le rapport entre structure poétique et structure « tonale-cadentielle » concernant l'étude du répertoire polyphonique avant la musique tonale, cf. S. LA VIA, « 'Natura delle cadenze' e 'natura contraria delli modi'. Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco », *Il Saggiatore musicale*, IV/1 (1997), p. 5.

Nous pouvons remarquer que le moment cadentiel ne se réalise pas pour toutes les voix sur le même vers. De plus, la résolution cadentielle arrive sur un temps de silence à la basse, ce qui nous rappelle la technique de « *fuggir la cadenza*¹²⁹ » dans ce qu'elle permet d'éviter les symétries et de construire une forme en constante évolution où la clarté de l'articulation n'est pas produite par une visibilité immédiate ; elle est donc dans un certain sens cachée¹³⁰. Cela dénote une idée de la forme musicale différente par rapport à celle du madrigal classique¹³¹. Nous pouvons y voir également une sensibilité particulière de la cadence, liée à une certaine conception du rythme musical et poétique que l'on pourrait qualifier d'anticlassique.

En effet, D'India ne met pas en musique, dans ce livre, des poèmes « classiques » de l'univers madrigalesque même s'il inclut quelques lamentations extraites du *Pastor Fido* de Guarini comme celle que nous venons d'analyser mais également *Ma che tardi, Mirtillo ?* (*Qu'attends-tu Mirtillo ?*). Luca Marenzio avait déjà mis en musique le premier poème (*Deh, poi ch'era*) dans son Septième livre de madrigaux de 1595. John Steele et Suzanne Court¹³² ont remarqué quelques ressemblances entre les deux mises en musique, ce qui montre que D'India devait connaître la version de Marenzio. Il s'agit notamment de la similitude rythmique des vers « vorrei morir » (« je voudrais mourir ») du madrigal de D'India... :

Ex. 43 : D'India, IV.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*, m. 14-16

Vor-rei mo-rir al - men,
 Vo-rei mo-rir al - men,
 Vor-rei mo-rir al - men,
 vor-rei mo-rir al - men,

¹²⁹ Pour une réflexion sur ce terme utilisé par Gioseffo ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venetia, Vincenti, 1558, chapitres LIII et LIV, p. 225, cf. S. LA VIA, « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 10, 11 et note 12.

¹³⁰ Pour une réflexion sur les résolutions cadentielles cachées dans l'œuvre de Fontanelli, cf. S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences and the Seconda Pratica », *The Journal of Musicology*, XXX/1 (2013), p. 81-84.

¹³¹ Paolo CECCHI, « Modalità, grande forma e rapporto tra testo e musica nella *Canzon de' baci* di Guarini intonata da Luca Marenzio », *Guarini, la musica, i musicisti*, éd. Angelo Pompilio, Lucca, LIM, 1997, p. 55.

¹³² *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals*, *op. cit.*, p. XV.

... avec celui de Marenzio... :

Ex. 44 : Marenzio, VII.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*

vor-rei mo - rir vor-rei mo - rir

vor-rei mo - rir al - men, vor - rei mo - rir

vor - rei mo - rir al - men,

vor-rei mo - rir

vor-rei mo - rir vor-rei mo - rir al

... et du vers « né si sdegnasse » (« si elle dédaignait ») du même madrigal de D'India :

Ex. 45 : D'India, IV.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*, m. 32-34

Né si sde-gnas - se

... avec celui de Marenzio :

Ex. 46 : Marenzio, VII.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*

né si sde-gnas - se

si sde-gnas - se

né si sde-gnas - se

Mais également celle de la ligne mélodique dans « di mostrarmi i begl'occhi » (« afin de me montrer les beaux yeux ») de D'India :

Ex. 47 : D'India, IV.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*, m. 37-38

Di mos - trar mi-i begl' oc - chi

Di mos - trar mi-i begl' oc - chi

ul - ti - mi so - spi - ro

né si sde - gnas - se

Avec celle de Marenzio :

Ex. 48 : Marenzio, VII.5, *Deh, poi ch'era nei fatti*

di mos - trar mi-i begl' oc - chi

di mos-trar mi-i begl' oc - chi

di mos - trar mi-i begl' oc - chi

di mos-trar mi-i begl' oc - chi

di mos-trar mi-i begl' oc - chi

Le seul madrigal de ce livre composé sur un poème anonyme s'intitule *O fortunata rosa* (*Ô heureuse rose*). Nous pouvons remarquer l'enchaînement de triades augmentées et diminuées qui renforcent la tension harmonique lors des passages en déclamation polyphonique :

Ex. 49 : D'India, IV.5, *O fortunata rosa*, m. 7-9

Hor ti ri - po - si

Ex. 50 : D'India, IV.5, *O fortunata rosa*, m. 15-17

di te lo - co-o sta - to

Chi di te lo - co-o sta - to

Chi di te lo - co-o sta - to

Chi di te lo - co-o sta - to

Chi di te lo - co-o sta - to

D'India met également en musique le poème *Or ch'è giunt'il partire* (*Maintenant qu'est venu le moment de partir*) de Cesare Rinaldi, poète bolonais qui fréquentait, à la cour des Farnèse à Parme – si l'on en croit Carlo Cesare Malvasia¹³³ –, les peintres Annibale et Ludovico Carracci dont il goûtait la qualité et la nouveauté des œuvres¹³⁴. Il en est de même de Giambattista Marino¹³⁵, à la fois le poète le plus souvent mis en musique par D'India et l'un des plus grands commentateurs de la peinture italienne de cette époque¹³⁶.

Clare Robertson¹³⁷ établit un lien intéressant entre le goût du cardinal Farnèse pour les *Métamorphoses* d'Ovide, représentées avec des fleurs peintes sur les murs du *Palazzetto* (annexe dans la partie postérieure du palais Farnèse), et son goût pour les poèmes de Marino

¹³³ « Fù la stanza loro il più frequentato ricetto di quanti Letterati di que' tempi fiorissero, capitandovi, dopo le loro seria fatiche sullo Studio Pubblico, l'Aldrovando, il Magini, il Zoppio, il Dempfter, l'Achillini, il Lanzoni ; riducendovisi *il Marini, il Preti, il Rinaldi*, oltre i detti Dulcini, e Carli a confabular' assieme, con tanto gusto, quanta era talor la noia dissimulatane da Annibale, che a farsi anch'egli intendere la prontezza, & abilità del fratello non aveva. *Conferiva Lodovico con questi i suoi pensieri, discorreva le invenzioni, mostrava i quadri, acciò liberamente dicessero il lor parere, non li lasciassero correre qualche errore*, come pur troppo accade a che di se stesso troppo si fida. », C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice, op. cit.*, vol. I, p. 470. (Nous soulignons).

¹³⁴ Adriano BANCHIERI, *Lettere armoniche*, Bologna, Mascheroni, 1628, éd. facsimilé, Bologna, Forni, 1968, p. 159, écrit dans une lettre adressée à Cesare Rinaldi : « Io sò, quanto V. S. habbia genio all'opre di Pittura. »

¹³⁵ « L'Eminentissimo Colonna, [...] di tante bell'opre di tutti e trè in Bologna chiedere solo l'Arianna di Lodovico a Cesari Rinaldi il Cavalier Marino, e meritare che la negativa divulgarsi un di dovesse con le stampe del primo volume delle lettere. », *Id.*, p. 493.

¹³⁶ Malvasia rapporte un extrait de la *Galeria* de Marino à propos de la peinture de Ludovico Carracci : « Salmace & Hermafrodito di Lodovico Carracci. / Si come di Salmace / Haveano in e l'acque tranquille, e chiare / Virtù d'inamorare ; / Così per l'arte tua la lor sembianza, / CARRACCI, hà in te possanza / Di far maravigliare. / Mà non si sà qual perde, ò qual' avanza / Il miracol d'Amore, / Ò quel de lo stupore / Quello in un corpo sol congonse dui / Questo divide da se stesso altrui. », *Id.*, p. 453.

¹³⁷ C. ROBERTSON, « Cardinals Odoardo Farnese », *op. cit.*, p. 246-247.

(qui était également proche de son ami et rival le cardinal Aldobrandini), souvent comparés aux peintures d'Annibale Carracci. En effet, dans sa *Galeria*, le poète Marino décrit plusieurs tableaux attribués au peintre. Sa poésie fait aussi fréquemment allusion à l'art et à son pouvoir de transformer les hommes en pierre, un thème très présent dans la Galerie Farnèse.

Les nombreuses commandes de peintures de paysages¹³⁸ effectuées par le cardinal Farnèse témoignent de l'engouement à Rome pour l'antiquité et le classicisme. Cela nous permet d'établir un parallèle avec ce livre de madrigaux, non pas sur le choix des poèmes qui exploitent des thématiques madrigalesques classiques comme celle de l'amour malheureux, mais dans la technique de composition utilisée qui se situe entre mémoire de l'ancien et modernité. C'est ce que John Steele et Suzanne Court nomment « le témoignage d'une tradition madrigalesque rétrospective¹³⁹ » qui met l'accent sur la structure musicale de la mise en musique des poèmes et sur les subtilités expressives de l'écriture polyphonique.

Ainsi, le madrigal *Pargoletta è colei ch'accende i desir miei* (*C'est une jeune fille, celle qui éveille mes désirs*), sur un poème de Marino, présente sept répétitions du vers « E gran piaga, e gran fiamma, e gran tormento » (« Et une grande plaie, et une grande flamme et un grand tourment »). Cette urgence déclamatoire qui construit une structure musicale et poétique bien précise est renforcée par de nombreuses dissonances :

Ex. 51 : D'India, IV.5, *Pargoletta è colei*, m. 41-46

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "E gran pia - ga-egran". The second staff continues the vocal line with lyrics: "e gran tor - men - to e gran pia - ga-egran fiam -". The third staff is a lower voice part with lyrics: "e gran pia - ga-egran fiam - ma-e". The fourth staff is another voice part with lyrics: "e gran pia - ga-egran fiam - ma-e gran e gran pia - ga-egran fiam - ma-e". The bottom staff is the bass line with lyrics: "e gran pia - ga-egran fiamma-e gran tor -".

¹³⁸ A. WITTE, *The Artful Hermit*, op. cit., p. 15-19.

¹³⁹ « Testament to a retrospective madrigal tradition. », *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals*, op. cit., p. XV.

fiam - ma-e gran - - - tor - men - - to

ma-e gran tor - men - - - to

gran - - - tor - men - - to

gran - - - tor - men - - to

men - - - - - - - to

Nous pouvons également remarquer l'utilisation d'une septième non préparée sur le mot « tormento » (« tourment ») qui montre l'influence de Monteverdi¹⁴⁰ :

Ex. 52 : D'India, IV.5, *Pargoletta è colei*, m. 48-50

tor - men - - to.

tor - - - men - to.

gran tor - men - - to.

gran tor - men - - to.

gran tor - men - - to.

Selon Stefano Lorenzetti, il n'est pas inhabituel que les recueils de madrigaux contiennent des pièces délibérément expérimentales¹⁴¹. C'est le cas du madrigal *Strana armonia d'amore* (*Étrange harmonie d'amour*) où « le jeu infini de l'amour humain s'incarne

¹⁴⁰ *Id.*, p. XV-XVI.

¹⁴¹ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 191.

dans le jeu musical de l'intellect et atteint des sophistications quasi magiques¹⁴² ». Nous sommes face à l'une des pièces les plus étranges, radicales et audacieuses sur le plan harmonique de toute la production de D'India. Précisons que, d'après Stéphane Gal, si notre vision contemporaine nous conduit à assimiler l'audace à une forme de perturbation, elle n'est pas synonyme, à l'époque, de témérité mais plutôt de prudence maîtrisée et portée à son plus haut niveau de subtilité¹⁴³. Ainsi, la manipulation virtuose des altérations, les fausses relations comme agents expressifs, la superposition d'accords, la succession inhabituelle d'accords altérés, la concentration de dissonances ou les intervalles résolus d'une manière non conventionnelle peuvent être analysés comme une réélaboration sophistiquée, expérimentale et hautement subtile de l'héritage de Gesualdo¹⁴⁴ notamment dans l'audace archi-chromatique¹⁴⁵. Nous pouvons également identifier l'héritage de Marenzio dans la rencontre expressive entre le *sol* dièse de la voix du canto et le *mi* bémol de la voix d'alto sur le mot « *gravi* » (« les graves ») :

Ex. 53 : D'India, IV.5, *Strana armonia*, m. 45-47

¹⁴² *Id.*, p. 133.

¹⁴³ Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 308.

¹⁴⁴ Sur l'héritage de Gesualdo chez D'India, cf. Glenn WATKINS, « D'India the Peripatetic », « *Con che soavità* », *Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Iain Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 66. Voir aussi Claudia ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica seicentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), p. 100.

¹⁴⁵ Marco MANGANI, « Alcuni aspetti del cromatismo di Gesualdo », *Philomusica on-line*, I/1 (2001) : <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG02/86> [14/07/2014]. Pour une réflexion sur les cadences chromatiques de Fontanelli en tant qu'expérimentation harmonique, cf. S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 90-91.

Ce qui rappelle le madrigal *O voi che sospirate* (*Ô vous qui soupirez*) du Deuxième livre de madrigaux de Marenzio à cinq voix de 1581. Nous pouvons encore identifier l'influence de Cyprien de Rore (1515 ?-1565)¹⁴⁶ – maître de chapelle des cours de Ferrare et Parme, figure fondatrice de la seconde pratique¹⁴⁷, cité dans la préface du livre de monodies accompagnées que D'India a dédié à Ranuccio Farnese en 1609 – dans l'utilisation d'armures partielles¹⁴⁸ : *si* bémol aux parties d'alto et de basse et aucune altération pour les autres parties vocales. Rore utilise la même technique dans le madrigal *Crudele acerba inesorabil morte* (*Cruelle, douloureuse et inexorable mort*) sur un poème de Pétrarque de son Deuxième livre de madrigaux à quatre voix de 1557.

Les deux parties qui présentent un bémol à la clé sont en mode dorien transposé¹⁴⁹ une quarte au-dessus, soit en mode de *ré* sur *sol*, très efficace pour les transitions modales grâce à la mobilité¹⁵⁰ du *si* bémol-*si* bécarré – obtenue en l'occurrence grâce aux voix qui ne portent pas de bémol à la clé –, ainsi que l'a montré Monteverdi dans certains madrigaux de son Cinquième livre de 1605¹⁵¹.

Enfin, concernant la narration musicale mélancolique et si l'on en croit Massimo Privitera, « c'est également l'apothéose du chromatisme, l'altération de tous les degrés de la gamme qui plonge l'auditeur dans les méandres oniriques de la pensée mélancolique. Dans le domaine de la musique, le madrigal est le champ d'action privilégié de ce rapport complexe avec la mélancolie grâce à la docilité de sa forme, à la richesse de sa palette expressive et à la liberté de choix des textes à mettre en musique¹⁵² ».

¹⁴⁶ Concernant l'influence de Cyprien de Rore sur D'India, cf. John JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 98 et G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India, nobile palermitano », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi*, (Erice, 3-4 août 1990), éd. M. A. Balsano et G. Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 76.

¹⁴⁷ Sur Cyprien de Rore, cf. Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, vol. I, p. 384-423. Voir aussi S. LA VIA, « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁸ *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals*, *op. cit.*, p. XVI.

¹⁴⁹ Sur l'importance de la transposition dans l'évolution du langage musical de cette époque, cf. Loris AZZARONI, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna, CLUEB, 1986, p. 56-57.

¹⁵⁰ Pour une réflexion sur le concept de mobilité modale et de système de transition entre modalité et tonalité entre le XVI^e et le XVII^e siècle, cf. *Id.*, p. 121-122.

¹⁵¹ Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 46.

¹⁵² « È anche l'apoteosi del cromatismo, l'alterazione di tutti i gradi della scala che fa perdere l'ascoltatore nei meandri onirici del pensiero malinconico. Nel dominio della musica il madrigale è il campo d'azione privilegiato di questo complesso rapporto con la malinconia : per la duttilità della sua forma, per la ricchezza della sua tavolosa espressiva, per la libertà di scelta dei testi dai intonare. », M. PRIVITERA, « Madrigali malinconici », *Enciclopedia della musica*, éd. Jean-Jacques Nattiez avec la collaboration de Margaret Bent, Rosanna Dalmonte et Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2004, vol. IV, p. 297.

Conclusion

On constate un récent regain d'intérêt pour le mécénat des Farnèse, non seulement concernant la peinture, mais aussi pour ce qui est des spectacles et de la musique sacrée comme profane, ainsi que le montrent les travaux de Maria Ludovica Bussi¹⁵³, Paola Besutti¹⁵⁴, Beatrice Barazzoni¹⁵⁵, Francesco Bussi¹⁵⁶, Giuseppe Martini¹⁵⁷ et Maurizio Padoan¹⁵⁸.

L'identité de la cour des Farnèse de Parme à cette époque est un subtil mélange entre la rigueur austère et autoritaire et le désir de grandeur et de gloire du duc Ranuccio I Farnese. C'est dans le cadre de cette identité que se déploie le mécénat des deux membres de cette famille : le duc Ranuccio et son frère l'abbé Odoardo. Le caractère homogène, pompeux et institutionnel du « *ranuccismo* » musical, fortement tourné vers la propagande politique, fait contrepoint avec la diplomatie musicale magnanime et hétérogène de l'abbé Farnèse dont l'activité de mécène a elle aussi suscité un récent intérêt¹⁵⁹. Nous avons par ailleurs évoqué le rôle de l'Académie des Intrépides de Ferrare et celui du marquis Enzo Bentivoglio en tant que médiateurs culturels et politiques à l'intérieur de l'État Farnèse.

Au mécénat institutionnel du duc Ranuccio qui cherche à concentrer des musiciens dans son duché à des fins politiques, répond le mécénat « peu conventionnel¹⁶⁰ » et centrifuge de l'abbé Farnèse que l'on pourrait qualifier de mécénat de médiation car il facilite la circulation d'artistes et musiciens grâce à son rôle de recruteur, d'intermédiaire¹⁶¹ et de diffuseur¹⁶² ; il permet également le dialogue entre eux (peintres, poètes et musiciens) et construit des espaces spécifiques pour la production musicale et artistique (espaces consacrés à la dévotion, à la spiritualité publique, à la « consommation » musicale privée, aux célébrations, etc.).

¹⁵³ M. L. BUSSI, *Musica e musicisti*, *op. cit.*

¹⁵⁴ P. BESUTTI, « Giostre e tornei a Parma », *op. cit.*

¹⁵⁵ B. BARAZZONI, « Un esempio di cappella di corte », *op. cit.*

¹⁵⁶ F. BUSSI, *Musica e musicalità dei duchi Farnese*, *op. cit.*

¹⁵⁷ G. MARTINI, « Politica in cantoria », *op. cit.*

¹⁵⁸ M. PADOAN, « Organici in Santa Maria della Steccata », *op. cit.*

¹⁵⁹ C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, *op. cit.*

¹⁶⁰ C. ROBERTSON, « Osservazioni sul mecenatismo », *op. cit.*, p. 77.

¹⁶¹ À titre d'exemple, le cardinal Farnèse a joué un rôle d'intermédiaire avec Fortunato Gatti, peintre actif dans sa cour en tant que copiste du Correggio en l'envoyant en 1625 à Modène pour réaliser des copies de tableaux d'Allegri. Cf. F. DALLASTA, *Bartolomeo Schedoni a Parma*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶² N'oublions pas ce que dit D'India lui-même dans sa préface de 1609 quand il écrit que l'abbé Farnèse a réalisé des copies manuscrites de sa musique afin de les faire connaître aux musiciens, aux prélats et aux nobles de son entourage.

Odoardo Farnese est donc un créateur d'espaces qui, en s'appropriant un lieu, en éveille la mémoire historique afin de lui donner une nouvelle connotation symbolique¹⁶³. La Rome antique est de ce point de vue une source inépuisable d'inspiration. L'abbé place l'art dans le cadre d'une dialectique entre ancien et moderne, dans l'idée que la référence au passé est la condition de l'innovation. C'est ce que l'on constate dans le Quatrième livre de madrigaux de D'India et dans son apparent retour à la polyphonie traditionnelle. Il est intéressant de noter que le compositeur dédie son premier livre de monodies accompagnées au conservateur et austère duc Ranuccio et un livre de madrigaux polyphoniques à l'avant-gardiste abbé Odoardo. Cela montre bien que la conscience que les compositeurs ont, à cette époque, de la modernité – liée à l'audace et à la capacité de faire fructifier un héritage ancien – ne correspond pas à celle qui aura cours lors des siècles suivants ; aussi le jugement de Mompellio sur ce livre est-il sans doute un peu rapide.

C'est donc en s'intéressant aux enjeux musicaux, culturels et historiques autour de ce livre de madrigaux que nous pouvons tracer une ligne entre Turin, Parme, Plaisance et la Ville éternelle et constater que tous les chemins de la musique de cette époque mènent à Rome.

¹⁶³ E. GALDIERI, « I luoghi dei Farnese », *op. cit.*, p. 24.

Chapitre 5

LE CINQUIÈME LIVRE DE MADRIGAUX A CINQ VOIX (1616)

« Ô combien est heureux celui qui naquit et apprit,
Et qui n'est voué qu'à une seule volonté ;
Dont l'armure est son honnête pensée,
Et la simple vérité sa meilleure qualité ;
Dont les passions ne sont pas ses maîtres ;
Dont l'âme est toujours préparée à la mort,
Détaché dans le monde avec soin
De la renommée publique, ou de l'intime respiration¹. »

Sir Henry Wotton, « Le caractère pour une vie heureuse », 1614.

Introduction

Outre l'esprit novateur de Sigismondo D'India, on constate chez lui une constante aspiration à migrer. Les dédicaces de ses œuvres montrent qu'il était connu et apprécié en Italie (à Mantoue, Turin, Ferrare, Naples, Parme, Milan, Venise, Rome et Modène), mais aussi hors des frontières italiennes (en France, en Allemagne, en Autriche et en Angleterre).

C'est sans doute pour cette raison qu'un important fonds D'India se trouve en Angleterre : la Christ Church Library à Oxford conserve deux livres de motets (1610 et 1627) sur trois, un livre de villanelles (rééd. 1610) sur deux, cinq livres de madrigaux sur sept : les

¹ « How happy is he born and taught, That serveth not another's will ; Whose armour is his honest thought, And simple truth his utmost skill ; Whose passions not his masters are ; Whose soul is still prepared for death, Untied unto the World by care of public fame, or private breath. », Sir Henry Wotton, « The character of a Happy Life », 1614. Cf. Logan Pearsall SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon Press, 1907, vol. I, p. 129-130.