

Une première partie de ce chapitre reviendra sur les familles nobles qui gravitaient autour des duchés de Parme, Plaisance et Milan avec une étude historique de la branche de la famille Rossi qui habitait dans les terres de San Secondo³ et plus particulièrement de celle du comte Federico Rossi à qui D'India a dédié ce recueil. Voilà ce qui sera l'objet d'étude de la première partie de ce chapitre. C'est en effet à travers la dédicace de ce livre mais aussi par le biais de documents d'archives que nous tenterons de mieux comprendre les rapports entre le compositeur et le dédicataire mais aussi l'importance du mécénat et de l'identité nobiliaire de cette famille.

Ainsi, dans une seconde partie, nous étudierons quelques aspects du livre de monodies dont il est ici question et tout d'abord le choix si intéressant et éclectique des poètes mis en musique, de Bembo et Pétrarque jusqu'au compositeur lui-même, auteur des lamentations d'Orphée et d'Apollon. D'autres moments importants de ce livre comme la « lettre amoureuse » de Marino et le chant du rossignol de Bracciolini seront également examinés.

Cela nous permettra de nous diriger, dans une troisième et dernière partie, vers l'étude de la poésie baroque et de celle destinée à être mise en musique : *la poesia per musica*, pour nous concentrer, enfin, sur les rapports franco-italiens autour de la monodie accompagnée et à travers une étude rythmique et structurelle des vers de la langue italienne et française, ce que Lorenzo Bianconi appelle, en reprenant la méthode de la métrique structuraliste comparée, la « syllabe, la quantité, l'accent et le ton⁴ ».

A. La renommée des Rossi di San Secondo. Histoire et vertus d'une famille de la vallée du Taro

a. Federico Rossi, entre Parme, Milan, Venise et la Savoie. Généalogie d'un comte noble d'esprit, guerrier et diplomate

Les origines de la famille Rossi de Parme sont incertaines⁵. Il s'agit néanmoins, avec celle des Pallavicino et Sanvitale, d'une des plus puissantes féodalités de la région alors sous

³ Pour le blason de cette famille, bleu avec un lion d'or, cf. Giovanni Battista DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna, Forni, 1986, vol. II, p. 445-446. Voir aussi Felice DA MARETO, « Soggetti », *Bibliografia generale delle antiche provincie parmensi*, Parma, Deputazione di storia patria, 1974, vol. II, p. 937-941.

⁴ Lorenzo BIANCONI, « Sillaba, quantità, accento, tono », *Il Saggiatore musicale*, XII (2005).

⁵ Emilio NASALLI ROCCA, « Le origini e la posizione politica dei Rossi di San Secondo dall'età del Comune a quella delle Signorie », *Archivio Storico per les Province Parmensi*, IV/21 (1969), p. 83-90. Voir aussi

la domination des Sforza⁶. Le château de San Secondo, situé dans la campagne de Parme, dans la vallée du fleuve Taro⁷, devint le berceau des Rossi après qu'ils eurent conquis ces terres, les enlevant à l'évêque de Parme en 1367⁸ pour obtenir l'investiture impériale en 1421⁹.

À la fin du XVI^e siècle, le comte Federico Rossi réalisa d'importants travaux à San Secondo ainsi que l'expansion du bourg¹⁰. Il était également noble vénitien¹¹, chevalier de lettres et d'armes et capitaine d'une compagnie de cent chevaux à Milan. Il participa, aux côtés des Milanais, aux hostilités entre la Savoie et l'Espagne autour de la ville de Vercelli en 1616¹².

Federico Rossi est le fils de Pietro Maria Rossi et d'Isabella Simonetta, *nobildonna* de Milan¹³. En effet, les Rossi étaient Seigneurs de Parme mais jouissaient également des privilèges des nobles Milanais¹⁴. Voici la généalogie du comte :

Giovanni BANDIERI, « I Rossi di Parma dalle origini alla metà del secolo XIII », *Id.*, XXX/1 (1978), p. 195-229.

⁶ Katherine A. McIVER, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520-1580*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 8.

⁷ Marco PELLEGRINI, *Il Castello e la terra di San Secondo nella storia dell'arte*, San Secondo, Amministrazione comunale, 1979, p. 14-15 et 71-78. Voir aussi Letizia ARCANGELI et Marco GENTILE, *Le signorie di Parma tra XIV e XVI secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2007 et notamment Gabriele NORI, « 'Nei rispostigli delle scanzie'. L'archivio dei Rossi di San Secondo », p. 20. Concernant les quelques documents fragmentaires d'archives (lettres, actes) de la branche des Rossi de San Secondo, cf. Archivio di Stato di Parma (I-PAAs), *Famiglie*, Rossi, boîte 460 et *Feudi e comunità*, Rossi di San Secondo, boîte 207 qui contient lettres, livres comptables, testaments et donations de la famille. Voir aussi l'Archivio Rossi di San Secondo qui est conservé à la Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana de Rome (I-Rli), *Cors. 2408*, H.K.I, Série I, II et III, cart. 40.

⁸ Roberto GRECI, *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Torino, San Paolo, 1981, p. 70 et 73.

⁹ Fabrizio LOLLINI, *Emilia Romagna rinascimentale*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 258.

¹⁰ Maria Cristina BASTERI et Patrizia ROTA, *La Rocca dei Rossi di San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma, 1995, p. 38.

¹¹ « Oltre che questa sempre da me lodatissima famiglia, ha in ogni tempo [...] fino ad hora, partorito molti huomini Illustri [...]. Ella ha avuto Vescovi, Arcivescovi e Cardinali : gran numero di Conti, Marchesi, Letterati e Governatori, oltre che nella militia ha posseduto gran copia di molti valorosi guerrieri [...] di questi ci sono stati Generali della Serenissima Republica Venetiana. », Paolo MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Bidelli, 1615, p. 572-574.

¹² Gasparo ROSSI, *Sommario dell'istoria di Rossi Parmegiani, di Gasparo Rossi de' Baroni di Bonito et della linea legitima de' Marchesi di San Secondo Conti di Berceto dall'anno 930 al fin dell'anno 1629*, Vincenza, Amadeo, 1629, p. 64. Federico Rossi s'était déjà opposé au duc de Savoie durant la guerre pour le Montferrat de 1613, cf. Francesco STELLA, *Genealogia de' Conti Rossi Parmeggiani Marchesi di S. Secondo del Cavaliere Francesco Stella Consecrata all' Medesimo et Eccellentissimo Signore Conte Federico Rossi Marchese di San Secondo*, 1687, p. 290, manuscrit conservé à la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (I-MOe), *Ms. Campori 2181 GAMA O 124*, à la Biblioteca Ambrosiana de Milan (I-Ma), *Ms. Trotti 124*, mais également à la Biblioteca Palatina de Parme (I-PAp), *Ms. Parm 570*.

¹³ M. C. BASTERI et P. ROTA, *La Rocca dei Rossi di San Secondo*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ « Ho havuto notizia della veramente nobilissima famiglia Rossi, degl' Illustrissimi conti di San Secondo e annoverata tra le primiere casate di questa nostra Città, godendo tutti i gradi, e privilegi della nobiltà di Milano. [...] Questi famosi Rossi furono Signori di Parma, e parimente della Città di Lucca. », P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, *op. cit.*, p. 572-574.

Troilo II Rossi, comte de San Secondo de 1547 à 1591 → Pietro Maria Rossi, mort avant son père → Gian Battista Troilo, dit Troilo III, né en 1574, successeur de son grand-père Troilo II de 1591 à 1593¹⁵ et demi-frère¹⁶ de Federico I Rossi¹⁷, comte de San Secondo de 1593 à 1632 et dédicataire de D'India → Troilo IV, né en 1597.

Troilo III, le frère de Federico et allié de la maison de Savoie, a combattu les Français, rompant ainsi la longue alliance nouée avec ces derniers. Il est mort en 1593 à l'âge de dix-neuf ans¹⁸. Federico Rossi, dixième comte et cinquième marquis de San Secondo, a succédé à son frère en 1593 en se distinguant par sa noblesse d'esprit et ses vertus guerrières¹⁹ dans le conflit avec la Savoie de 1614 en se plaçant sous les ordres de Don Pietro Toledo²⁰. Il a épousé successivement trois femmes dans le but d'augmenter le prestige et la richesse de sa famille : Isabella Borromeo, fille de Renato Borromeo, nièce du cardinal Federico Borromeo²¹, morte en 1602²², Caterina Sforza²³, fille de Francesco Farnese, cardinal de Santa Fiora²⁴, morte en 1609 et Orsina di Tadeo Pepoli avec qui il a eu dix enfants²⁵. C'est l'un de ses fils, Troilo IV, qui lui a succédé à sa mort en 1633. Troilo IV était ambassadeur à Rome au début de 1624²⁶ sous les ordres du cardinal Odoardo Farnese²⁷ et participa avec son père à la guerre en Savoie²⁸. La lignée des San Secondo s'est éteinte en 1817²⁹.

¹⁵ M. PELLEGGRI, *Il Castello e la terra di San Secondo*, op. cit., p. 55.

¹⁶ Pietro Maria Rossi a épousé en premières noces en 1568, la *nobildonna* milanaise Isabella Lampugnana, cf. *Selva pastorale sopra le nozze dell'Illustrissimo Signore Pietro Maria Rossi di San Secondo, et della Signora Isabella Lampugnana*, Modena.

¹⁷ Vincenzo CARRARI, *Historia dei Rossi parmigiani*, Ravenna, Tebaldini, 1583, p. 244.

¹⁸ M. PELLEGGRI, *Il Castello e la terra di San Secondo*, op. cit., p. 55.

¹⁹ « Vive ancora il lodatissimo Conte, e Marchese Federico [...] giovane d'età di sedici anni, di grandissima speranza, & aspettatione, si per essercitarsi in tutte le virtù cavalleresche, come maggiormente per le nobilissime parti, e dotti della natura, che risplende nell'Illustre persona sua. », P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, op. cit., p. 572-574.

²⁰ M. PELLEGGRI, *Il Castello e la terra di San Secondo*, op. cit., p. 55.

²¹ « Questo ha preso per moglie l'Illustrissima Signora Donna Isabella Borromea figlia dell'Illustrissimo Conte Renato, e nipote dell'Illustrissimo Cardinale Federico, Arcivescovo di Milano. », P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, op. cit., p. 572-574. Pour la correspondance entre le comte Federico Rossi et le cardinal Federico Borromeo, cf. les 49 lettres (1589-1612) conservées à (I-Ma).

²² F. STELLA, *Genealogia de' Conti Rossi*, op. cit., p. 291.

²³ « Signor Conte Federico Rossi Havere per resto di ducatonì 4380 per la Dotte della Moglie come al libro mastro sudetto. », (I-PAAs), *Mastri farnesiani e borbonici*, registre 21, 1609, f. 135.

²⁴ M. C. BASTERI et P. ROTA, *La Rocca dei Rossi di San Secondo*, op. cit., p. 38.

²⁵ Pompeo LITTA, *Famiglie celebri italiane, Rossi di Parma*, Milano-Napoli, 1852, table 4.

²⁶ F. STELLA, *Genealogia de' Conti Rossi*, op. cit., p. 292.

²⁷ Cf. La lettre qu'Odoardo Farnese a adressé au cardinal Barberini depuis Parme le 19 décembre 1623 où le duc envoie Troilo Rossi à Rome en tant qu'ambassadeur auprès du pape nouvellement élu : « Il Conte Troilo Rossi di San Secondo mio feudatario, ch'io mando Ambasciatore alla Santità di Nostro Signore, per rallegrarmi della sua assuntione al Pontificato. », Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Manoscritti Barberini, carteggi diplomatici*, Barb. Lat. 7360, lettre n° 14. Voir également la liste des « Cavalieri che restaranno ad assistire et servire l'Illustrissimo Signor Cardinale et Sua Altezza Serenissima », datée de 1607, où apparaissent, entre autres, les noms du « Conte di San Secondo » (Federico Rossi) et du « Conte Troilo Rossi », (I-PAAs), *Corte e casa farnesiana*, série II, boîte 25, et la lettre du cardinal Farnèse datée du 3 décembre 1623 où il est également

La décadence de la famille Rossi a néanmoins commencé dès le XVI^e siècle, du moins sur le plan politique, puisque s'isolant progressivement des centres du pouvoir qu'étaient alors Milan et Venise³⁰. Cette situation fut favorable aux Farnèse – auxquelles ils restèrent longtemps hostiles – qui avaient tendance à vouloir anéantir les grandes et anciennes familles de la noblesse locale³¹. Le soutien des Farnèse devint à cette époque indispensable aux Rossi de San Secondo pour toute activité politique. Ainsi, dans une lettre de Ranuccio Farnese datée du 3 novembre 1607 et conservée aux Archives d'État de Venise, le duc intervient auprès du Collège de la République de Venise afin d'accorder son pardon au comte Federico Rossi accusé de graves délits dans cette ville³². Cette affaire avait été également commentée par le cardinal Odoardo Farnese, son frère, dans quelques unes de ses lettres envoyées à Virginio Orsini³³. Les Farnèse réussirent donc, au début du XVII^e siècle, à contrôler les Rossi di San Secondo et à en faire une noblesse diplomatique à leur service.

b. Federico Rossi et les arts. Musique, *committenza* et circulation artistique

C'est dans ce contexte que D'India adressa au comte Federico Rossi, en novembre 1621, son Quatrième livre des *Musiche* :

« À l'Illustrissime Monsieur et mon Très Respecté Seigneur Monsieur le Comte Federico Rossi de San Secondo, etc.

Ces miennes compositions musicales sont sûres d'être bien accueillies par Votre Seigneurie Illustrissime non pas seulement grâce à sa gentillesse habituelle mais plus encore d'être appréciées

question de « Troilo Rossi di San Secondo Ambasciatore del Signor Duca mio Nepote. », Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Cardinali, Indice 1013, vol. 5, 1606-1626, f. 250. Concernant l'activité diplomatique de son père, Federico Rossi, cf. la lettre que Fulvio Testi a adressée à Camilo Molza depuis Modène en octobre 1623 où il est question du comte de San Secondo : « Ho mostrato le lettere del signor Conte di San Secondo a Sua Altezza [Cesare d'Este]. », Maria Luisa DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, vol. I, lettre n° 53, p. 41.

²⁸ M. PELLEGRINI, *Il Castello e la terra di San Secondo*, op. cit., p. 55

²⁹ *Id.*, p. 61. Voir aussi M. C. BASTERI et P. ROTA, *La Rocca dei Rossi di San Secondo*, op. cit., p. 93 et F. STELLA, *Genealogia de' Conti Rossi*, op. cit., p. 292.

³⁰ E. NASALLI ROCCA, « Le origini e la posizione politica dei Rossi di San Secondo », op. cit., p. 102.

³¹ *Id.*, p. 103.

³² « Si come le affettuose raccomandationi da Vostra Signoria con la sua di 10 d'agosto passato per la persona del Conte Federico Rossi di San Secondo mi hanno dato occasione di mostrare in qualche parte la vera devotione [...] così non ho voluto mancare di fare conoscere a Vostra Signoria [...] il desiderio ch'io tengo di servirla, *benche la gravità degli eccessi di esso Conte fosse tale*, che, et per la qualità dei delitti et per esempio degli altrui et *per conservatione del buon governo di questo mio stato, meritasse molta pena, Havendomo dunque esso Conte dato supplica et chiesto perdono degli delitti da lui comessi, io [...] non solo l'ho rimesso in gratia, ma di più gli ho condonato, et la pena, et il bando che gli era stato apposto.* », Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), *Lettere principia*, collegio, Parma, filza n° 49, lettre n° 90. (Nous soulignons).

³³ Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 117/2, lettre n° 350 datée du 1 août 1607 et boîte 117/3, lettre n° 386 datée du 2 novembre 1607.

grâce à l'intelligence et au bon goût que vous avez sur les choses de la Musique, ce sera, pour le dire en un mot, ma plus grande satisfaction. Puisque votre Maison est un véritable modèle et une figure du Parnasse auquel vous assistez dignement tel un vrai Apollon, et l'endroit où, en d'autres occasions, j'ai reçu de considérables faveurs, c'est pour cette bonne raison que je vous les dédie [ses Musiche] en baisant les mains de Votre Seigneurie Illustrissime.

De Venise le 13 novembre 1621.

De Votre Seigneurie Illustrissime Très affectueux Serviteur Sigismondo D'India³⁴. » (Nous soulignons).

Le château de San Secondo a été profondément transformé depuis l'époque de Troilo II³⁵. Federico embellit en effet sa « maison » d'œuvres d'art ; nous pouvons ainsi y admirer des salles ornées de fresques montrant des thèmes mythologiques (mettant en scène Adonis, Latone, Circé, Didon ou Mercure) mais également sur des sujets allégoriques comme la salle de la justice, celle de la colère de dieu ou encore une salle des géants, des stucs, de fables, de nus et de grotesques³⁶.

Certains artistes de la cour de Parme circulent dans les autres cours du duché, comme Gervasio Gatti, l'un des principaux peintres du duc Ranuccio Farnèse entre 1585 et 1615, qui se trouve au service de Federico Rossi en 1616 pour peindre un retable de la paroisse de San Secondo commandée par le comte et par la Confraternité du Rosaire³⁷, même si, dans cette période la plupart des artistes qui ont travaillé pour le château des Rossi sont originaires de Crémone et de Mantoue et non pas issus de l'école de Parme³⁸. Il en est de même pour les musiciens qui ont dédié leurs livres de musique au comte Rossi comme D'India, actif à la cour de Turin, ou Bernardo Corsi, originaire de Crémone³⁹. Ce dernier lui a dédié en 1607 un

³⁴ « All'illustrissimo Signor e mio Signor Colendissimo il Signor Conte Federico Rossi di San Secondo etc. Queste compositioni mie Musicali se ne vengono à V. S. Illustrissima sicure d'esser da quella non pur ben vedute per l'ordinaria sua gentilezza ma ben gradit'ancora mercè all'intelligenza, & al buon gusto che hà delle cose della Musica, in una parola vengono a lei con tanto maggior mia sodisfatione, quanto che la sua Casa è un vero Tipo e figura di Parnaso al qual'ella degnamente assiste verace Apollo, e dove perch'io altre volte hò ricevuto segnalati favori à gran ragione le consacro & à V. S. Illustrissima baccio le mani. Di Venetia li 13 Novembre MDCXXI. Di V. S. Illustrissima Affettionatissimo Servitore D. Sigismondo D'India. », Sigismondo D'INDIA, *Le Musiche del Cavalier Sigismondo D'India a una et due voci da cantarsi nel chitarrone clavicembalo arpa doppia et altri stromenti da corpo [...] Libro quarto*, Venetia, Vincenti, 1621.

³⁵ R. GRECI, *Corti del Rinascimento*, op. cit., p. 80. Voir aussi le mémoire d'architecture sur le mécénat des Rossi di San Secondo au XVI^e siècle de S. ROSSI, *La committenza dei conti Rossi di San Secondo*, Università di Venezia, Facoltà di Architettura, 1986-1987, sous la direction de L. Spazzaferro et Ferdinando BERNINI, « Il castello dei Rossi in San Secondo », *Aurea Parma*, V (1921), p. 133.

³⁶ M. PELLEGGRI, *Il Castello e la terra di San Secondo*, op. cit., p. 85-182. Pour une description des œuvres d'art, cf. F. BERNINI, « Le opere d'arte nel Castello di San Secondo », *Aurea Parma*, XX (1936), p. 43-53.

³⁷ Francesca DALLASTA, *Bartolomeo Schedoni a Parma 1607-1615 : pittura e Controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Colorno, TLC, 2002, p. 118.

³⁸ M. PELLEGGRI, *Il Castello e la terra di San Secondo*, op. cit., p. 87.

³⁹ Giorgio SOMMI PICENARDI, *Dizionario biografico dei musicisti cremonesi*, Brepols, 1997, p. 120.

livre de madrigaux à huit voix avec basse continue⁴⁰ ainsi qu'un livre de Concerts à une, deux, trois et quatre voix en 1613⁴¹ à son fils Pietro Maria IV Rossi – frère de Troilo IV, né en 1598 et qui deviendra le marquis de San Secondo en 1635.

Si l'on en croit la dédicace de D'India citée plus haut, le musicien semble avoir fréquenté le château de Federico, « véritable Parnasse » où il a bénéficié de « considérables faveurs ». C'est la raison pour laquelle il lui dédie ce recueil de musique. Le musicien vante également « l'intelligence » et « le bon goût » musical de son mécène, compliments que l'on trouve, certes, très fréquemment dans les dédicaces des recueils de musique, mais qui peuvent se révéler d'autant plus intéressants qu'on tentera de dépasser le caractère systématique et la flagornerie de ce type de remarques. En effet, le compositeur souligne l'importance du mécénat de Federico Rossi qui « tel un vrai Apollon », encourage et dirige personnellement les orientations artistiques de sa maison. Prenons au sérieux la dédicace de D'India et intéressons-nous aux aspects allégoriques, historiques, musicologiques et poétiques qui se trouvent dans la musique de ce recueil.

B. Allégorie politique, éclectisme poétique, éloquence et intelligence dramatique : le Quatrième livre des *Musiche* de D'India

a. Comme « un vrai Apollon » dans le Mont Parnasse de San Secondo. La « renommée immortelle » de Federico Rossi

D'India publie donc ce recueil de *Musiche* quelques mois avant le mariage du comte Federico avec Orsina Pepoli. Pour l'occasion, Silvestro Branchi publiera ses *Divertissements musicaux avec Apollon* à Bologne le 30 mai 1621⁴². Dans cet ouvrage destiné à honorer l'union des familles Rossi et Pepoli, il est question d'un ballet sur le thème du couronnement d'Apollon, de même que le livre que D'India lui a dédié contient une lamentation du même

⁴⁰ Bernardo CORSI, *Di Bernardo Corsi cremonese il Primo Libro de Madrigali, a otto voci : accomodati per sonar con ogni sorte di stromenti*, Venetia, Amadino, 1607.

⁴¹ B. CORSI, *Concerti a una, due, tre, et quattro voci, con uno Magnificat a quattro, et con il suo Basso continuo per l'organo : Opera Quinta*, Venetia, Amadino, 1613.

⁴² Silvestro BRANCHI, *Trattenimento musicale d'Apollon con il Reno nelle nozze sontuose delli Illustrissimi et Eccellentissimi Signor Conte Federico Rossi, Conte di San Secondo, et la Signora Donna Orsina Pepoli. La Coronatione d'Apollon per Dafne conversa in lauro, Baletto. Amore guerriero per la Rocca Incantata. Pensieri del Signor Silvestro Branchi il Costante nell'Accademia di Ravvivati et alcune Ottave per le medesime nozze del Signor N. S. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte Federico Rossi predetto*, Bologna, Moscatelli, 1621.

personnage mythologique⁴³. Nous pouvons donc placer les *Musiche* et les *Divertissements* sous le signe d'Apollon.

Les divertissements dont nous fait part Branchi commencent par un ballet intitulé *Amore guerriero per la rocca incantata*⁴⁴ (*Amour guerrier pour la forteresse enchantée*) qui se termine par le triomphe de l'amour. Suit le ballet du *Coronazione d'Apollo. Per Dafne convertita in Lauro Balletto in Musica*⁴⁵ (*Couronnement d'Apollon par Daphné transformée en laurier*) qui contient six entrées et un ballet. La deuxième entrée est le moment où Daphné se transforme en laurier et où Apollon commence sa lamentation sur les vers : « Ah dove vai, perche da me t'involi ? » (« Ah, où est-ce que tu pars, pourquoi de moi prends-tu ton envol ? ») qui ressemblent aux vers de la lamentation d'*Orfeo* de Striggio : *Dove ah dove t'en vai ? (Où, ah, où est-ce que tu pars ?)* mis en musique par Monteverdi mais également par D'India dans son Troisième livre de madrigaux de 1615.

La troisième entrée poursuit la lamentation d'Apollon : « Quanto merita il mio dolore, e 'l mio gran pianto » (« Quel mérite a ma douleur et mes larmes inconsolables ») qui alterne avec un chœur de demoiselles de la magicienne Circé. Nous pouvons établir un parallèle avec la lamentation d'Apollon de ce livre : *Che stringo ? Ah dove sono e in qual parte ? (Qu'étreins-je ? Ah, où me trouvé-je ?)* sur un poème du compositeur lui-même et notamment avec le refrain de la lamentation : « Ahi, che morir non posso, e per dolore languisce al mio languir e piange Amore » (« Ah, que ne puis-je mourir et, de douleur, Amour languit à mes langueurs et pleure »).

La cinquième entrée du ballet de Branchi est le moment où Apollon tresse la couronne de laurier : « Se ne facciam ghirlande Da coronar chi la virtute abbraccia [...] : E restino Poeti Di corona si bella ogn' hora adorni » (« Tressons des guirlandes pour couronner celui qui embrasse la vertu [...] pour qu'ils restent poètes d'une si belle couronne qui désormais les orne »). Cette scène peut être comparée à celle de la lamentation de D'India : « Io m'intesso ghirlanda a queste chiome. Fia questa a sacri reggi, a imperadori, Meritata corona in dubbie imprese e delle menti ad alta gloria accese » (« Je tresse une guirlande à ma chevelure. Que

⁴³ Pour le déroulement dramatique de cette lamentation, cf. William V. PORTER, « Lamenti recitativi da camera », *Con che soavità, Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Iain Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 87 et Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 141-142.

⁴⁴ Les personnages de ce ballet sont : Florido, prince de Smirna, Lucilla, fille du roi de Chypre, Gargantea, magicienne et souveraine de la forteresse, Polemante, satyre et gardien de la forteresse, Amour déguisé en chevalier, Combattants de Gargantea et Allegrino et un héraut d'Amour. Cf. S. BRANCHI, *Trattenimento musicale d'Apollo*, op. cit.

⁴⁵ Les personnages de ce ballet sont : Circé, chœur de demoiselles de Circé, Daphné, Apollon, la renommée, l'Amour, chœur de bergers, chœur de fleuves, Vénus, les trois grâces ainsi qu'un chœur de divinités du ciel. Cf. S. BRANCHI, *Trattenimento musicale d'Apollo*, op. cit.

cette couronne méritée soit aussi pour les rois sacrés, les empereurs engagés dans des entreprises incertaines ainsi que pour les esprits enflammés par une haute gloire »).

Le chœur des fleuves de la sixième entrée du ballet pleure ensuite la disparition de Daphné ; la plainte d'Apollon devient lamentation collective. Après le ballet, Apollon monte au ciel : « Debbo tornare à illuminar le Stelle » (« Je dois retourner [au ciel] pour allumer les étoiles ») et récite des louanges en l'honneur des époux Rossi et Pepoli : « Da te parto, o generoso Heroe, Gran FEDERICO ROSSI [...] Perch'eterniate [...] Co'l bel Sole d'ORSINA un Sol'eterno » (« De toi je prends congé, ô héros généreux, Grand FEDERICO ROSSI [...] afin de rendre immortel ce Soleil éternel [...] avec le splendide Soleil d'ORSINA [Pepoli] »). La pièce se termine par le chœur des divinités⁴⁶.

Dans le cas de la lamentation de D'India, il s'agit du seul monologue dramatique du compositeur où le personnage, de nature divine, ne subit pas l'évanouissement fatal de la fin du *lamento* mais continue à vivre : « Da te parto, cor mio, parto e non moro ! » (« De toi je m'éloigne, mon cœur, je pars et ne meurs pas ! »). La portée politique des poèmes de Branchi et D'India est évidente. Il s'agit dans les deux cas, et à travers les différentes mises en scène du mythe d'Apollon, de couronner les vertus de Federico Rossi en tant que mécène et protecteur des arts, mais également d'exalter la « renommée immortelle⁴⁷ » qui lui permet de briller « tel un vrai Apollon » sur le Mont Parnasse, comme il est dit dans la dédicace de ce livre des *Musiche*.

b. Transmission et réactualisation de la tradition poétique dans le Quatrième livre des *Musiche* : le chant du Rossignol, *Il Combattimento* et la *lettera amorosa*

Il est rare de trouver des poèmes de Pétrarque mis en musique après 1620⁴⁸. C'est pourtant le cas de ce recueil de monodies accompagnées où D'India utilise le poème *Mentre che l'cor (Tandis que mon cœur)* extrait du *Canzoniere* que le compositeur met en musique dans un style récitatif « strict » où l'amant se consume dans l'espérance qui le désespère. Le musicien avait déjà publié, toujours sous forme monodique, quatre autres poèmes également

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Extrait d'un passage de la lamentation d'Apollon de D'India : « Répands, renommée immortelle, cri véritable de ton mérite de l'un à l'autre pôle, et n'arrête jamais le vol de tes ailes audacieuses. Ainsi l'ordonne Apollon, amant fidèle » (« Spanda, fama immortal, verace grido del pregio tuo de l'un a l'altro polo, né cessi mai con yanni audaci volo. Così comanda Apollo amante fido »).

⁴⁸ Piero GARGIULO, « Petrarca in monodia : « I' vidi in terra angelici costumi » nelle intonazioni di Marco da Gagliano (1615) e Domenico Belli (1616) », *Petrarca in musica : atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, éd. Andrea Chegai et Cecilia Luzzi, Lucca, LIM, 2005, p. 399-400.

extraits du *Canzoniere* de Pétrarque : le premier est *Io vidi in terra angelici costumi* (*J'ai vu sur terre une forme angélique*), écrit sous la forme d'un air à variations strophiques⁴⁹ et inclut dans son Premier livre de 1609, ainsi que les poèmes : *Voi che ascoltate* (*O vous qui écoutez*), *Tutto il dì piango* (*Je pleure tout le jour*) et *Or che 'l ciel e la terra* (*Maintenant que le ciel et la terre*) dans son Troisième livre des *Musiche* de 1618.

Le poète Francesco Bracciolini⁵⁰ (1566-1645), originaire de Pistoia (en Toscane), héritier du Tasse, membre de l'Académie des *Umoristi* à Rome, gentilhomme et ami de Gabriello Chiabrera⁵¹, figure également dans ce recueil. Nous savons qu'il a accompagné le futur pape Maffeo Barberini⁵² en France en 1601 et qu'il y publia en 1605 une partie de son poème héroïque *Della Croce Racquistata*⁵³ (*La croix reconquise*⁵⁴). Il fut également secrétaire du cardinal Borromeo à Milan en 1600 et a publié en 1597 à Venise une fable pastorale intitulée *L'amoroso sdegno* (*Le dédain amoureux*⁵⁵), dont l'édition milanaise de 1611, dédiée à Girolamo Borsieri⁵⁶, a inspiré de nombreux compositeurs de madrigaux et de monodies accompagnées, parmi lesquels Giulio Caccini⁵⁷ ou Sigismondo D'India⁵⁸.

⁴⁹ *Id.*, p. 407, note 24. Pour une analyse des aspects expressifs comme la structure *durchkomponiert*, la stupeur de l'exorde qui crée une vision angélique, le très fin dosage entre mélismes et style syllabique, les figuralismes anticlassiques, l'utilisation des intervalles de quarte ascendante et descendante, la morphologie sonore ou la réalisation musicale du sens suggéré par la figuration mélodique juste avant les cadences, cf. *Id.*, p. 412. Voir aussi Wayne T. CRANNEL, *The strophic variation in the monodies of Giulio Caccini, Jacopo Peri and Sigismondo d'India*, Ann Arbor, UMI, 1995.

⁵⁰ Giovanni GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976, vol. II, p. 260-265. Voir aussi Saverio FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII : appunti per un quadro storico-ideologico », *Francesco Buti tra Roma e Parigi : diplomazia, poesia, teatro : atti del convegno internazionale di studi, Parma 12-15 dicembre 2007*, Roma, Torre d'Orfeo, 2009, vol. I, p. 25 et 29-30 et note 19.

⁵¹ Le poète Fulvio Testi écrit depuis Rome au comte Camillo Molza de Modène le 30 avril 1625 : « Vidi il signor Mascardi a Palazzo e gli feci i complimenti alla sfuggita. [...] Il Preti e monsignor (questi è in bonissima fortuna), il Chiabrera e 'l Bracciolini m'hanno fatte accoglienze incredibili, e [...] hanno fatto encomi del fatto mio. », lettre citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, lettre n° 78, p. 63.

⁵² Bracciolini a écrit un poème pour l'élection d'Urbain VIII en 1623 qui fut publié à Rome en 1638. Cf. Girolamo TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo duca di Modena*, Modena, Società tipografica, 1781, vol. V, p. 215. Voir aussi la lettre que Bracciolini a envoyée à Virginio Orsini depuis Pistoia le 19 décembre 1609 afin de demander sa protection pour pour son frère Camilo et lui-même, cf. (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 119/1, lettre n° 113.

⁵³ Alessandro MARTINI, « 'Tempro la lira' : le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento (BNF, ital. 575) », *Marino e il Barocco da Napoli a Parigi*, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 27.

⁵⁴ Francesco BRACCIOLINI, *Della croce racquistata*, Paris, Ruelle, 1605.

⁵⁵ F. BRACCIOLINI, *L'Amoroso sdegno*, Venetia, Ciotti, 1597.

⁵⁶ *Ibid.*, Milano, Tradati, 1611.

⁵⁷ A. MARTINI, « 'Tempro la lira' », *op. cit.*, p. 57 et 62-63.

⁵⁸ Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e categgi*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 13.

Le madrigal *Odi quel rosignolo* (*Écoute ce rossignol*), extrait de *L'amoroso sdegno*⁵⁹, est l'un des meilleurs exemples de l'adaptation de l'imagerie musicale du madrigal polyphonique – dans le sillage de Marenzio et de Monteverdi – à la monodie accompagnée. Les ornements élaborés par D'India sont d'une nouveauté indéniable grâce à leur variété rythmique et leurs contours mélodiques sophistiqués. Nous pouvons ainsi trouver dans ce madrigal de courts motifs de diminution à l'intérieur d'une roulade vocale, l'utilisation d'un ambitus large et d'une mélodie disjointe conduite à travers ses ornements⁶⁰ :

Ex. 85 : D'India, IV.1, *Odi quel rosignolo*, m. 1-4

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the lute accompaniment (bass clef). The vocal line begins with a half note 'Or', followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, including a complex ornamented passage. The lute accompaniment provides a steady harmonic support. The second system continues the vocal line with a long melisma 'le - - - - -' followed by 'ga, or gli di -'. The lute accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Le rapport entre musique de l'homme et musique des oiseaux, *topos* consolidé depuis la littérature médiévale, continue à vivre au XVII^e siècle. La description des particularités musicales du rossignol, présente par exemple dans *l'Adonis* du poète Marino (1623), confirme la transmission et la réactualisation de la tradition. On représente ainsi l'analogie du musicien-chanteur virtuose et du chant virtuose de l'oiseau où « l'art animal impose la naturalisation de l'art humain⁶¹ ».

D'India met également en musique, dans ce recueil, trois passages (chant XII, strophes 66-68) du *Combattimento* de la *Jérusalem délivrée* du Tasse : *Amico hai vinto, io ti perdono* (*Ami tu as vaincu et je te pardonne*), *Poco quindi lontan nel sen del monte* (*Non loin*

⁵⁹ F. BRACCIOLINI, *L'Amoroso sdegno*, op. cit., p. 29-30. D'India met également en musique le poème *Mormora seco alquanto* (*Il murmure pour lui-même*) du recueil de Bracciolini (p. 30) en tant que deuxième partie du chant du rossignol.

⁶⁰ J. JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI, 1981, p. 71.

⁶¹ « L'artificiosità dell'arte animale, impone la naturalizzazione dell'arte umana. », Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 161, 162 et 163.

de là au sein de la montagne) et *Non morì già : ché sue virtuti accolse* (Il allait mourir mais soudain il rappelle toutes ses forces) qui sont les trois scènes qui précèdent la mort de Clorinde. Andrea Garavaglia⁶² a montré le rôle de pionnier du compositeur dans la mise en musique pour voix soliste du cycle du Tasse ainsi que la postérité « représentative » de ce passage de la *Jérusalem* à partir de 1623.

En effet, la postérité en style représentatif de ce cycle est précédée par la force dramatique de la narration musicale de la version de D'India. Ainsi, dans le premier poème du cycle, le passage entre les paroles de Clorinde et celles du narrateur sont ponctuées par un changement de style vocal : la ligne mélodique, au départ fluctuante et dans un rythme harmonique rapide devient plus statique et linéaire⁶³. Le passage du plan dramatique au plan narratif est donc réalisé grâce aux différents changements de style vocal opérés par le compositeur. L'union de la musique et de la poésie produit le drame puisque la fonction dramatique de la musique (la voix et l'harmonie qui la soutient) est de véhiculer, d'amplifier et de transcender le discours et donc le sens du texte. De là la recherche par le compositeur de « subtiles particularités⁶⁴ » et sa manière singulière de manipuler le texte. Voici un exemple extrait du deuxième poème du cycle où le mouvement chromatique ascendant à la voix et à la basse ainsi que la répétition du vers « tremar senti la man » (« il sentit trembler la main ») illustrent le passage de la narration au drame:

Ex. 86 : D'India, IV.1, *Poco quindi lontan*, m. 10-12

⁶² A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, op. cit., p. 18.

⁶³ *Id.*, p. 51-52.

⁶⁴ D'India écrit dans la préface de son Premier livre des *Musiche* de 1609 : « J'entrepris [...] de chercher quelques subtiles particularités pour bien chanter à une seule voix, et je découvris que l'on pouvait composer de manière véritable en utilisant des intervalles non ordinaires, en passant avec le plus d'audace d'une consonance à l'autre selon la variété du sens des paroles, et que, par ce moyen, les chants auraient un effet plus puissant et une force plus grande pour toucher les sentiments de l'âme. » (« Io mi possi [...] a ricercar alcune diligenze particolari per ben cantare ad una sol voce, e ritrovai che si poteva comporre nella vera maniera con intervalli non ordinari, passando con più novità da una consonanza all'altra, secondo la varietà de i sensi delle parole, e che per questo mezzo i canti avrebbono maggior effeto e maggior forza nel movere gli affetti dell'animo. »), S. D'INDIA, *Le Musiche del Cavalier Sigismondo D'India*, op. cit.

Ainsi que le souligne Massimo Privitera, l'expression « *rappresentativo* » se réfère en général à une qualité intrinsèque de la musique, c'est-à-dire à la capacité de rendre les passions évidentes aux auditeurs. Et puisque cela peut être réalisé plus efficacement avec de la musique à une seule voix plutôt qu'avec des pièces polyphoniques, « représentatif » devient de fait synonyme de « récitatif »⁶⁵. C'est donc le style récitatif qui deviendra le moyen privilégié de mettre en scène des monologues⁶⁶. Le compositeur doit travailler avec une seule voix, c'est-à-dire uniquement avec la dimension horizontale, il peut ainsi ne pas tenir compte de la dimension architecturale. Il doit alors se servir des astuces de l'art de l'oratoire. C'est à partir de cette situation que naît, au début du XVII^e siècle, une nouvelle dimension de composition fondée sur l'élaboration thématique et à partir de laquelle apparaîtra la tonalité fonctionnelle⁶⁷.

Deux ans après la publication de la *Lettera amorosa* d'Achillini-Monteverdi⁶⁸ dans son Septième livre de madrigaux de 1619, D'India met en musique la partie finale de la lettre « *alla sua donna*⁶⁹ » du poète Marino : *Torna dunque deh torna (Reviens donc, ô reviens)*, publiée dans ses *Lettere poetiche* de 1628⁷⁰. Comme dans le monologue de Falsirena, publié dans le livre de monodies à deux voix de 1615 de D'India, il s'agit d'un texte mis en musique avant sa publication, ce qui montre à la fois que les poèmes manuscrits circulaient entre les poètes et les musiciens mais également que D'India et Marino entretenaient des liens étroits.

Le compositeur avait déjà mis en musique sous forme polyphonique une autre « lettre amoureuse » de Marino, extraite de ses *Rime* de 1602⁷¹, dans son Deuxième livre de madrigaux de 1611 : *Foglio de' miei pensieri (Feuille de mes pensées)*. La musique de la *Lettera* de 1611 n'a rien à voir avec l'horizon dramatique de celle de 1621⁷² où, ainsi que le demande ce genre musico-narratif – et donc représentatif – et si l'on en croit Massimo Privitera, l'expression pathétique n'est pas perçue par celui qui écrit mais par celui qui lit. La musique nous met alors sous les yeux non seulement l'effusion de l'écrivain mais

⁶⁵ Massimo PRIVITERA, « 'Leggete queste note' la lettera amorosa di Achillini e Monteverdi », *Claudio Achillini. Poesie 1632*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, p. 236.

⁶⁶ J. JOYCE, « I cinque libri delle Musiche di Sigismondo D'India », *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. 129-130.

⁶⁷ M. PRIVITERA, « 'Leggete queste note' », *op. cit.*, p. 242.

⁶⁸ C. GALLICO, « "La lettera amorosa" di Monteverdi e lo stile rappresentativo », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, I/2 (1967), p. 133-147.

⁶⁹ Pour le déroulement dramatique de la *Lettera amoureuse* de D'India-Marino, cf. A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁰ Giambattista MARINO, *Lettere*, Venetia, Sarzina, 1628, éd. Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 592-594. Voir aussi Antonio VASSALLI, « Il rapporto col testo : poesie e scelte poetiche », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, *op. cit.*, p. 50.

⁷¹ G. GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino*, *op. cit.*, vol. I, p. 211-212.

⁷² A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, *op. cit.*, p. 101.

les palpitations du lecteur⁷³ ; d'où l'importance de la richesse des images des poèmes des lettres amoureuses, celle d'Achillini-Monteverdi nous en donnant un exemple à la fois pionnier et magistral⁷⁴.

Agathe Sueur⁷⁵ a également remarqué la particularité de la *Lettera amorosa* de Monteverdi qui se distingue par l'absence de rimes, renoue avec l'éloquence métrique (« l'éloquence nombreuse ») propre aux vers antiques et « harmonise » le poème d'une manière singulière et selon les besoins de l'argumentation. Ces « mouvements serpentins » rappellent la prose oratoire et permettent de peindre les pensées les plus variées.

D'India, quant à lui, à travers l'insistante imploration du retour de l'amant, situe sa *Lettera* dans le droit-fil du genre de la lamentation ; c'est un aspect de la poésie de Marino qui lui servira de source d'inspiration pour ses monologues dramatiques, comme la lamentation d'Olympia de son Cinquième livre des *Musiche* de 1623, poème dont le compositeur sera l'auteur⁷⁶. Pour en revenir à la *Lettre* de Marino, le choix de n'avoir mis en musique que la dernière partie du poème, c'est-à-dire celle qui se focalise sur l'abandon, n'est pas uniquement un choix dramatique mais aussi d'ordre historique et esthétique puisque le musicien cherche à situer son monologue dans la continuité de la Lamentation d'Ariane de Monteverdi et dans celle des nouveaux choix dramatiques de la musique de cette époque⁷⁷.

Le compositeur possède donc une bonne intelligence de l'air du temps esthétique ainsi qu'un sens aigu de la dramaturgie musicale, ce qui le conduit à travailler en profondeur la poésie destinée aux monologues dramatiques et à renouveler la musique qui doit l'habiller. Le compositeur saisit les besoins de l'argumentation dans la manière dont il varie le rythme de la déclamation de cette prose musicale. La *Lettera* de Marino est une mise en scène du désir sous toutes ses formes : supplication, plainte, exaspération, compassion et, pour finir, aspiration à la mort. L'éloquence métrique oratoire est obtenue grâce au subtil dosage des mélodies en notes répétées et en notes disjointes avec l'accélération et le ralentissement rythmiques qui « harmonisent », du point de vue rhétorique, les différentes facettes du désir de ce monologue.

⁷³ M. PRIVITERA, « 'Leggete queste note' », *op. cit.*, p. 246.

⁷⁴ *Id.*, p. 241.

⁷⁵ Agathe SUEUR, *Le frein et l'aiguillon : éloquence musicale et nombre oratoire. Allemagne et Italie, 1600, 1750*, Paris, Garnier, 2013, p. 134-145.

⁷⁶ A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « dramaturgo »*, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁷ *Ibid.* Sur les stratégies des choix poétiques des compositeurs liées à la multiplicité de vecteurs de diffusion dans la société, cf. Claudio GALLICO, « Liberata o conquistata ? Svolte del 'Combattimento' di Monteverdi », *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, p. 1226.

Les mélodies en notes disjointes sont surtout utilisées pour la supplication du début et la résignation de la fin de la pièce, ce qui coïncide avec une utilisation plus fréquente de notes longues. L'effet produit est un ralentissement à la fois musical et dramatique. Les mélodies en notes disjointes apparaissent également au moment des cadences afin de marquer les césures et de souligner certains mots comme « fede » (« foi »), « adorato » (« adoré ») ou « dispregio » (« mépris »), dans la partie où la plainte se transforme en exaspération :

Ex. 87 : D'India, IV.1, *Lettera amorosa*



The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a series of disjoint notes (long notes with stems) that create a slow, dramatic effect. The lyrics are: "fuggi maggior gloria mi reca il mio dolore che dolor non m'appor ta il tuo dispregio." The piano accompaniment consists of simple chords and rhythmic patterns.

Ce type de mélodie apparaît également dans la même section dramatique, avant cette cadence, comme une échappée dramatique à la fin des vers dans le but d'accentuer le paroxysme de cette séquence. Remarquons la manière dont D'India combine les différentes valeurs rythmiques afin d'accélérer la déclamation sur le vers « Ambition d'Amor perche son io apresso te ? » (« Ambition d'Amour pourquoi suis-je auprès de toi ? ») et de produire l'éloquence oratoire :

Ex. 88 : D'India, IV.1, *Lettera amorosa*



The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a series of disjoint notes (long notes with stems) that create a slow, dramatic effect. The lyrics are: "Ambition d'Amor perche son io appresso te Si indegno mètre ch'io t'amo è seguò è tu mi fdegai e". The piano accompaniment consists of simple chords and rhythmic patterns.

Enfin, les mélodies en notes disjointes sont utilisées au milieu d'une longue phrase en notes répétées : « Fammi qual cera al foco » (« Fais-moi comme la cire au feu ») afin de mettre en valeur le sentiment de compassion : « Dolce mio bene, e le fiamme e le piaghe è le catene, dolci mi sian le pene » (« Mon doux bien, les flammes, les plaies et les chaînes, que

douces me soient ces peines »). Voilà les « mouvements serpentins », liés à la variété de la répartition des accents, de « l'originalité rhétorique⁷⁸ » de D'India :

Ex. 89 : D'India, IV.1, *Lettera amorosa*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are the vocal line and the basso continuo line. The bottom two staves are the vocal line and the basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line. The lyrics are: "Fammi qual cera al foco Fammi legno a gli strali dāmi in preda ai le gami dolce per te mi fa dolce mio bene e le fiāne ele piaghe è le catene dolci mi fian le pene se di pena però ti". The music features a series of repeated notes, creating a "serpentine" effect.

Les mélodies en notes répétées sont le style vocal qui domine la pièce. C'est le meilleur moyen de conserver l'intelligibilité du poème et de provoquer, on l'a vu, l'accélération musicale et dramatique. Ce type de mélodie est également employé lors de certaines cadences (surtout à la fin de la pièce) afin de contrebalancer le ralentissement dramatique ou bien au milieu d'une phrase dont le profil mélodique serait plutôt disjoint : « Torna, torna, torna, torna e reintegra questa parte di me lacera e stanca » (« Reviens, reviens, reviens, reviens et rétablis cette partie de moi, lacérée et fatiguée »), toujours dans le but de produire un équilibre déclamatoire.

Le compositeur nous en donne un exemple radical dans la première partie de cette pièce lors d'une longue et expressive énumération où le protagoniste du monologue énonce treize mots : fleur, source, gemme, soleil, port, pôle, âme, cœur, reine, déesse, lumière, flamme et étoile. Les notes répétées accompagnent la montée progressive de la voix dans le registre aigu (jusqu'au mot « étoile ») et produisent une accélération rythmique ainsi qu'un effet dramatique qui donne de l'éloquence à la supplication :

⁷⁸ Daniele SABAINO, « Funzione proemiali del primo sonetto del « Canzoniere » petrarchesco nella « Selva morale e Spirituale » di Claudio Monteverdi », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 122.

Ex. 90 : D'India, IV.1, *Lettera amorosa*

Doleiffimo desio Torna deh torna homai Soauiffimo vn tempo Fior d'ogni mia de-
 litia Ponte d'ogni mia gioia Gemma di questo seno Sole di queste luci Porto de miei pè-
 fieri Polo de miei desiri Anima de miei sensi Cor de gl'affetti miei Reina a cui son
 feruo Dea cui idolatro Luce que Aquila gode Fiama od'ardo fenice Stella ch'infondi e piouo il mio

Voilà comment D'India traduit en musique le désir contenu dans les vers de la *Lettre* de Marino.

Ce livre de monodies est également marqué par un grand nombre et une grande diversité de poètes. Le compositeur a mis en musique un poème de Pietro Bembo : *Piansi e cantai* (*Je pleurai et chantai*), un autre de Cesare Querini : *Quell'infedele* (*Quelle infidèle*), mais aussi un poème d'un autre compositeur-poète flamand qui fut maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, Francesco Bonardo de Perissone (1520 ?-1571)⁷⁹ : *Tu mi lasci, o cruda o bella* (*Tu me laisses, ô cruelle, ô belle*), et enfin trois poèmes de Giovanni Francesco

⁷⁹ Francesco PERISSON BONARDO, *Il primo libro di madrigali a quattro a cinque et a sei voci*, Venetia, Gardano, 1565 et *Villotta alla napolitana*, 1551, signalé par Charles BURNEY, *A General History of music. From the Earliest Ages to the Present Period* (1789), London, 1776-89, éd. moderne, 2 vol., New York, Dover, 1957, vol. I, p. 215. Voir aussi Anna BUSATTA, *Giovanni Nasco, Francesco Bonardo Perissone, Francesco Portinaro : madrigali per l'accademia dei Costanti di Vicenza, tesi di laurea* de l'Université de Bologne, sous la direction de Franco Alberto Gallo et d'Angelo Pompilio, 1990.

Ferranti extraits du recueil des *Mostre poetiche* de 1620⁸⁰ : *Sprezzami Bionda e fuggimi* (*Méprise-moi, ma blonde et fuis de moi*), *Voglio il mio duol scoprir* (*Je veux dévoiler ma douleur*) et *Pallidetta qual viola* (*Pâlotte comme une violette*). D'India est aussi l'un des premiers musiciens à mettre en musique la poésie de Ferranti. Ce dernier est également l'auteur d'une tragicomédie pastorale⁸¹ ainsi que d'un recueil de poésies latines en l'honneur du pape Urbain VIII⁸².

C'est ainsi que D'India récompense « l'intelligence et le bon goût » musical du comte Federico Rossi qui, si l'on en croit l'inventaire des biens de son château réalisé en 1635 et conservé aux Archives d'État de Parme⁸³, possédait une bibliothèque comptant de nombreux livres de musique, de droit, de géographie⁸⁴, de rhétorique⁸⁵ et d'autres matières⁸⁶, même si le registre n'en donne pas les titres à cause de la difficulté que cette tâche représentait pour l'auteur de l'inventaire⁸⁷. Le registre mentionne néanmoins *La Flora* d'Andrea Salvadori⁸⁸ qui fut mise en musique par Marco da Gagliano pour les noces de Parme en 1628⁸⁹. La chambre où se trouvait la bibliothèque fut quant à elle mise sous scellé⁹⁰ mais nous pouvons imaginer que le recueil des *Musiche* de D'India devait en faire partie.

Le compositeur réalise également la jonction entre la poésie ancienne et moderne, entre celle de Bembo⁹¹ – autour de qui gravitent les premiers madrigalistes –, de Pétrarque et la poésie baroque de son temps, entre celle qui est le reflet de la société de cour du début du XVII^e siècle et celle destinée à être mise en musique.

⁸⁰ *Mostre poetiche*, Vinegia, Deuchino, 1620. <http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx> [15/05/14].

⁸¹ Giovanni Francesco FERRANTI, *La Ninfa regina, tragicomedia pastoral pescatoria*, Venetia, Sarzina, 1630.

⁸² G. F. FERRANTI, *Poesie latine del card. Maffeo Barberino hoggi papa Vrbano ottauo. Tradotte in verso sciolto da Gio. Francesco Ferranti*, Roma, Cavalli, 1642.

⁸³ « 1635. Al di 9 dicembre. Notta delli beni mobili altre volte propri del quondam Sig. Troilo Rossi, Conte di San Secondo, ritrovato nella Rocha di San Secondo », *Descriptio et apprehensio facta honore ducalis camera de bonis omnibus. Ondam D. Com Troili Ruleri olim Comititis. Santi Secundus*, conservé à (I-PAAs), *Congiure e confische*, boîte 25, recueil 179.

⁸⁴ « Giulio Solino de las cosas maraviliosas del Mondo in quarto. Lettioni di rettorica scritte à mano in quarto. », *Id.*, f. 94v. Il s'agit de la traduction du livre de l'écrivain latin Giulio Gaio Solino (III^e-IV^e siècles), *Solino. Delle cose maravigliose del mondo, tradotto dall'illustriss. S. Gio. Vincenzo Belprato conte di Anversa*, Vinegia, Giolito, 1557.

⁸⁵ « Lettioni di rettorica scritte à mano in quarto. », « Notta delli beni mobili », *op. cit.*, f. 94v.

⁸⁶ « *Diversi, et molti altri libri in detta scantia*, parte in ottavo, e parte in quarto. *Un'altra scantia grande di pioppa con diversi libri di musica, di legge, et altre materie*, *Id.*, f. 95r. (Nous soulignons).

⁸⁷ « Quali si lasciano nella sudetta libreria né si discrivono uno ad uno per la difficoltà, e longhezza del tempo. », *Ibid.* (Nous soulignons).

⁸⁸ « La flora, over natale de fiori di Andrea Salvatore in quarto », *Id.*, f. 94v. Il s'agit du livret de la fable d'Andrea SALVADORI, *La Flora, o vero Il Natal de' Fiori, fauola d'Andrea Saluadori, rappresentata in musica recitatiua nel teatro del serenissimo gran duca, per le reali nozze del serenissimo Odoardo Farnese, e della serenissima Margherita di Toscana duchi di Parma, e Piacenza*, Firenze, Cecconcelli, 1628.

⁸⁹ MARCO DA GAGLIANO, *La Flora*, Firenze, Pignoni, 1628.

⁹⁰ « Essendosi determinato, et ordinato di sigillar la Camera di detta Libreria. », « Notta delli beni mobili », *op. cit.*, f. 95r. (Nous soulignons).

⁹¹ A. VASSALLI, « All'origine del madrigale », *Le origini del madrigale : atti dell'incontro di studio : Asolo, 23 maggio 1987*, éd. Luca Zoppelli, Asolo, Tipografia Asolana, 1990, p. 21-25 et 27-28.

C. Obstacles et richesses entre poésie et musique, divergences et convergences entre monodie accompagnée et air de cour

a. La *poesia per musica* ou l'art de réinventer et d'amplifier les traits de la poésie baroque

C'est vers la fin du XVI^e siècle que nous commençons à voir apparaître une poésie spécifiquement conçue pour la musique. Ainsi que le souligne Antonio Vassalli, admettre d'écrire de la poésie destinée à la musique signifie également reconnaître que le poète a besoin d'agir sur le registre musical afin de maintenir sa crédibilité littéraire⁹².

Paolo Emilio Carapezza⁹³ a retracé les origines de la poésie musicale à partir de la doctrine de la « puissance de la propriété » élaborée par Aristoxène de Tarente⁹⁴ pour la musique de l'antiquité et adopté par Bembo au début du XVI^e siècle. En effet, les révolutions scientifiques, depuis la Grèce antique, ont engendré une passionnante production poétique. Bembo applique avec succès la doctrine d'Aristoxène à l'analyse de la poésie de Pétrarque – lui même inspiré de Cicéron – qu'il propose comme modèle absolu. Bembo a donc une conception purement musicale de la poésie ; les éléments de celle-ci sont réduits à ceux de la musique : son et nombre, c'est-à-dire harmonie et rythme, qui doivent être composés avec de savantes variations afin d'obtenir soit la *piacevolezza* (le plaisir) soit la *gravità* (la gravité)⁹⁵. Un bon poète est celui qui, conscient de la valeur et du sentiment de la sonorité verbale, saura composer avec artifice, c'est-à-dire selon les règles. La poésie n'est en somme qu'une musique mineure, un embryon, un premier stade de création sonore. Les dialogues de Bembo et du Tasse ne sont, en ce sens, que des traités de composition des paroles de la langue italienne considérées comme cellules sonores.

Lorenzo Bianconi, quant à lui, a analysé les rapports entre langue et musique en affirmant qu'il s'agissait de deux systèmes profondément différents et foncièrement

⁹² A. 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. 355.

⁹³ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Non si levavva ancor l'alba novella ». Cantava il gallo sopra il Monteverde, « *Sette Variazioni* » à Luigi Rognoni *Musiche e studi dei discepoli palermitani*, Flaccovio, Palermo, 1985, p. 49.

⁹⁴ ARISTOXENE DE TARENTE, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, éd. Rosetta da Rios, Roma, Typis Publicae officinae polygraphicae, 1954. Voir aussi P. E. CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica*, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 85-93.

⁹⁵ P. E. CARAPEZZA, « Nella Scienza armonica di Aristosseno la fonte della Poetica del Bembo ? », *Le origini del madrigale, op. cit.*, p. 33-38.

autonomes⁹⁶. Langue et musique partagent le rythme : accent de la parole et du vers et accent de la battue et de la mélodie. Ce qui les unit est en même temps ce qui les sépare car le rythme de la poésie tout comme le rythme de la musique répondent à des systèmes métriques différents ; ils convergent et divergent, ils sont à la fois compatibles et incompatibles. Ainsi, selon Bianconi, mettre en musique des vers équivaut à traduire de la poésie dans une autre langue, opération impossible sans recours à la réinvention ; cette diversité est à la fois un obstacle et une richesse⁹⁷. On peut dès lors conclure que la traduction que la musique donne de la poésie n'est jamais innocente⁹⁸. D'India, semble bien comprendre la richesse et les obstacles de la traduction poétique en musique. Lui-même poète, le musicien cherche à faire coïncider les vers avec la structure musicale afin d'obtenir une cohérence musicale expressive et radicale. C'est ainsi que sa musique est capable d'amplifier les traits de sa propre poésie.

Pour Eugenio Garin, c'est de l'Italie qu'est venue la lumière de l'humanisme. Ainsi, dans la poésie, se sont introduits le sonnet et le tercet. Le platonisme et le pétrarquisme, quant à eux, se sont affirmés dans la poésie française⁹⁹. L'acte par excellence dans lequel se reconnaît et s'auto-représente la société nobiliaire est la conversation. La leçon italienne de la civilité et de l'art de la conversation de Castiglione¹⁰⁰, Della Casa¹⁰¹ ou Guazzo¹⁰² sera profondément assimilée par la culture française¹⁰³. Tâchons d'analyser les échanges entre la France et l'Italie à travers les rapports entre la monodie accompagnée et l'air de cour.

b. Premiers résultats d'une réflexion sur les rapports franco-italiens dans la monodie accompagnée

Dès la fin du XVI^e siècle, les compositeurs français suivent de près l'évolution des formes littéraires italiennes¹⁰⁴. Les croisements entre la France et l'Italie dans les différents domaines artistiques ont commencé à être étudiés au début du XX^e siècle. Ainsi un essai d'Andrea Moschetti de 1922 porte-t-il sur l'influence du poète italien Marino dans la formation artistique du peintre français Nicolas Poussin. Autrement dit, Moschetti s'intéresse

⁹⁶ L. BIANCONI, « Sillaba, quantità, accento, tono », *op. cit.*, p. 183.

⁹⁷ *Id.*, p. 184.

⁹⁸ *Id.*, p. 185.

⁹⁹ Eugenio GARIN, *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1967, p. 166.

¹⁰⁰ Baldassare CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, Firenze, 1554.

¹⁰¹ Girolamo DELLA CASA, *Il Galateo*, Venetia, 1558.

¹⁰² Stefano GUAZZO, *La civil conversazione*, Venetia, 1574.

¹⁰³ S. LORENZETTI, « La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia seicentesca tra Francia e Italia », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 31-32.

¹⁰⁴ Barbara NESTOLA, « Les sources littéraires des airs de cour en italien », *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 115-121.

aux rapports franco-italiens entre poésie et peinture¹⁰⁵. Dans le domaine de la musique, la problématique de la circulation de la musique française comme l'air de cour avait déjà attiré l'attention de Charles Burney¹⁰⁶ à la fin du XVIII^e siècle, au même titre que la question de l'influence de la villanelle napolitaine et de la culture française dans la naissance de la monodie florentine a intéressé Gennaro Maria Monti en 1925¹⁰⁷.

Plus proche de nous, Jean Duron¹⁰⁸ s'interroge sur le « parcours curieux » de la réception de la musique italienne en France au XVII^e siècle à travers l'arrangement d'un motet italien datant de la fin des années 1630 et réalisé par Sébastien De Brossard à Strasbourg entre 1691 et 1698. Le musicologue pose la question « du double regard d'un Français sur l'Italie et d'un compositeur d'avant-garde à l'extrême fin du XVII^e siècle sur la musique ancienne composée plus d'un demi-siècle auparavant¹⁰⁹ » et met en exergue les nombreuses « pistes de travaux » à exploiter concernant la question des rapports franco-italiens de cette époque¹¹⁰.

Les problématiques soulevées par Duron nous conduisent à nous interroger à notre tour sur des questions analogues concernant la musique italienne composée entre 1610 et 1630. En effet, l'air de cour, comme la monodie accompagnée, est une miniature poético-musicale, un genre intime, une musique vocale de chambre au service de l'expression des passions qui se développe en France dans la première moitié du XVII^e siècle. À la différence des *Musiche*, l'air de cour trouve sa source dans un genre de poésie baroque qui suggère une interprétation précieuse fondée sur l'éloquence¹¹¹. Comme le soulignait Geneviève Rodis-Lewis :

« Malgré la différence entre le style des airs français du XVII^e siècle et celui des madrigaux à plusieurs voix, il y aurait donc là une même tradition, où domine l'expression raffinée de la passion amoureuse¹¹². »

¹⁰⁵ Andrea MOSCHETTI, « Dell'influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin », *L'Italia e l'arte straniera. Congrès international d'histoire de l'art*, Roma, Maglione e Strini, 1922, p. 356-384.

¹⁰⁶ Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983, p. 182.

¹⁰⁷ Gennaro Maria MONTI, *Le villanelle alla napolitana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città de Castello, Il solco, 1925, p. 12-13, 203 et 266. Voir aussi Giacomo Alessandro CAULA, *Poesia e Musica nell'ambiente dotto della « Pléiade »*, Torino, Caula, 1964, p. 82.

¹⁰⁸ Jean DURON, « La musique italienne en France : le témoignage de Sébastien De Brossard », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 234.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Id.*, p. 235.

¹¹¹ Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literia » de la renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Droz, 1980, p. 20.

¹¹² Geneviève LEWIS-RODIS, « Monteverdi et Descartes », *Regards sur l'art*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 136-137.

Massimo Privitera, quant à lui, définit le madrigal comme le résultat d'un mélange entre la chanson française¹¹³ et le motet franco-flamand avec la pratique italienne (à mi-chemin entre le savant et le populaire) de chanter des formes poétiques traditionnelles en improvisant sur de simples séquences d'accords¹¹⁴.

L'air de cour naît avec l'essor du ballet de cour en 1581 sous le règne d'Henri III¹¹⁵. Nous avons étudié les rapports musicaux franco-italiens autour du ballet de cour à travers le recueil des *Balli* de D'India dans le premier chapitre de la troisième partie de cette thèse. Nous voulons prolonger ici notre réflexion en traitant la question de la poésie mise en musique et plus particulièrement celle de la monodie accompagnée.

La question des systèmes linguistiques est cruciale au même titre que celle de leur adaptation au chant soliste. Ainsi, Georgie Durosoir¹¹⁶ affirme, à propos de la définition des termes « récit » et « récitatif » dont Marin Mersenne est le premier à s'intéresser en France, dans son *Harmonie universelle* de 1635, sur leurs sens musical en soulignant l'origine italienne par l'évocation de l'invention du *recitar cantando* par Peri et Caccini à Florence. Mersenne pointe du doigt la question de la valeur esthétique et expressive de la monodie et de la polyphonie : « Il apparaît ainsi que l'adéquation recherchée entre le mot et la chose qu'il désigne, ne permet pas de franciser le terme italien *recitativo*, les premiers essais de la monodie française étant très éloignés des essais italiens de *parlar cantando*¹¹⁷. »

Le français est en effet une langue dont l'accent est fixe à différence de l'italien, à l'accent mobile. Si l'on en croit Lorenzo Bianconi, le système rythmico-métrique des vers italiens est « syllabique et accentué », c'est-à-dire qu'il est fondé sur deux facteurs : le comptage des syllabes et la dislocation des accents les plus forts dans les vers¹¹⁸. La structure rythmique des vers de la langue française, quant à elle, est totalement différente. Elle donne de l'importance, tout comme la langue italienne, au comptage syllabique, mais pas du tout à l'accent puisqu'il tombe toujours en fin de syntagme, ce qui renforce le jeu des césures, essentiel au rythme poétique de l'alexandrin¹¹⁹.

¹¹³ Sur l'influence de la chanson française dans le style italien, cf. Marina TOFFETTI, « Le canzoni francesi e le sonate di un « illustre musicista cremonese » : Il « Primo libro » di Niccolò Corradini (Venezia 1624) », *Intorno a Monteverdi, op. cit.*, p. 459-495.

¹¹⁴ 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. 300-301.

¹¹⁵ Georgie DUROSOIR, *L'Air de cour en France : 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991, p. 19-20.

¹¹⁶ G. DUROSOIR, « Récit et récitatif. Du mot à la chose », *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, éd. Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix, Wavre, Mardaga, 2010, p. 111 et 112.

¹¹⁷ *Id.*, p. 112.

¹¹⁸ L. BIANCONI, « Sillaba, quantità, accento, tono », *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁹ *Id.*, p. 187.

Le musicologue illustre l'hétérogénéité des deux systèmes rythmiques en reprenant les quatre éléments techniques du mètre poétique selon les critères de la métrique structuraliste et comparée¹²⁰. Le premier est la syllabe qui correspond à l'unité phonique (le son) ; le deuxième est la quantité : la durée du phonème (le rythme) ; le troisième, l'accent : l'intensité sonore d'une syllabe (la dynamique) ; enfin, la quatrième, le ton : l'accent musical (celui de la mise en musique), lié à la hauteur des sons produit par le profil mélodique. Ainsi, le vers, dans n'importe quel système linguistique, contient au moins l'un des quatre éléments. Le vers italien les contient tous mais privilégie la syllabe et l'accent, tandis que le vers français les contient tous également mais ne privilégie pas l'accent¹²¹.

Nous avons voulu appliquer la théorie de Bianconi à des passages de la Lamentation d'Apollon de D'India et du *Récit d'Apollon archer* : « Vous, qui contre le mont où neuf sœurs sont recluses » d'Antoine Boesset, extrait du *Ballet d'Apollon* représenté en 1621 et publié en 1623 dans le Cinquième *Livre d'Airs de cour et de différents auteurs* de chez Ballard¹²². Nous ne cherchons pas à comparer les deux musiques mais à analyser la manière dont les deux langues sont traitées à partir du mot et suivant la théorie mentionnée. Ainsi, la syllabe devient la matière sonore (l'unité phonique) : « *anima* », « *Apollo* », « *tomba* », « *arbor* », « *gloria* », « *dolci* » et « *immortal* » dans le monologue de D'India et « âmes », « Apollon », « tombeau », « arbres », « gloire », « douceurs » et « immortel » dans l'air en alexandrins de Boesset ; la quantité, le rythme musical (la durée du phonème) :

Mot	Syllabes	Quantité	Mot	Syllabes	Quantité
Anima	3		Âmes	2	
Apollo	3		Apollon	3	
Tomba	2		Tombeau	2	
Arbor	2		Arbres	2	

¹²⁰ *Id.*, p. 185.

¹²¹ *Id.*, p. 186 et 187.

¹²² V. *Livre d'Airs de cour et de différents auteurs*, Paris, Ballard, 1623. Voir aussi Clémence MONNIER, *Histoire et analyse d'une collection musicale du XVII^e siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694)*, thèse de musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, 2011, p. 105, note 2.

Gloria	2		Gloire	2	
Dolci	2		Douceurs	2	
Immortal	3		Immortel	3	

L'accent, l'intensité sonore et vocale des syllabes (très important lors des cadences) :

Mot	Syllabe accentuée	Cadence	Mot	Syllabe accentuée	Cadence
Anima	1	Non	Âmes	2	Non
Apollo	2	Suspension	Apollon	1	Oui
Tomba	1	Non	Tombeau	1	Oui
Arbor	1	Non	Arbres	1	Oui
Gloria	1	Non	Gloire	1	Oui
Dolci	1	Oui	Douceurs	1	Oui
Immortal	3	Non	Immortel	3	Non

Et enfin le ton, le profil mélodique et l'ornementation :

Mot	Profil mélodique	Hauteur	Ornementation	Mot	Profil mélodique	Hauteur	Ornementation
Anima	Ascendant	3 M	Non	Âmes	Recto-tono		Non
Apollo	Ascendant	½ ton	Non	Apollon	Ascendant	Octave	Oui en passant par la 7 M
Tomba	Ascendant	Quarte	Non	Tombeau	Ascendant	½ ton	Non
Arbor	Recto-tono		Non	Arbres	Descendant	1 ton	Non
Gloria	Descendant	½ ton	Non	Gloire	Descendant	½ ton	Non
Dolci	Descendant	1 ton	Non	Douceurs	Ascendant	½ ton n	Non
Immortal	Ascendant	3 M	Non	Immortel	Ascendant	3 m	Non

Nous constatons que le nombre de syllabes des mots que nous avons choisis coïncident dans les deux langues à l'exception des mots « anima » et « âmes ». Ce qui diffère est le rythme musical ainsi que le contenu dramatique qu'ils impliquent. Il en est de même pour les accents sauf pour les mots « Apollo », que D'India accentue sur la deuxième syllabe, et « Apollon » et « âmes », que Boesset accentue respectivement sur la première et la seconde

syllabe. Tous les mots de l'air de Boesset sont des moments cadentiels à l'exception d'« âmes » et d'« immortel » – ce dernier mot étant placé avant la césure à l'hémistiche. Ce qui n'est pas le cas de la Lamentation de D'India où la plupart des mots sont des débuts de phrase sauf pour « Apollo » qui introduit un moment de suspension et « dolci » qui est le début d'une cadence. Les sections du monologue de D'India sont plus irrégulières – ce qui est dû à la longueur du poème (dont il est l'auteur), des vers sans obligation de rime, mais aussi de l'effet paradoxal de l'utilisation de la ritournelle par rapport au poème mis en musique par le compositeur français, plus court, sans ritournelle, et qui présente des sections plus symétriques grâce aux vers en alexandrin. Cet équilibre est perturbé chez Boesset par l'ornementation du mot « Apollon » à la fin de l'air, qui modifie en même temps l'accentuation et le rythme du mot (la déclamation). D'India, quant à lui, utilise systématiquement le style syllabique afin de produire un effet discursif (la narration), à l'aide de l'accentuation des paroles, qui colle au contenu dramatique des mots (des sons) du poème. Les mots ont la même signification dans les deux langues mais ils ne renvoient pas au même contenu dramatique lors de leur agencement dans un contexte musical pour voix soliste ; c'est donc la mise en musique qui change leur signification.

Cet exemple confirme les réflexions de Bianconi : Boesset privilégie le comptage syllabique proche d'une prosodie française artificielle (qui ne tient pas compte de la langue elle-même) issue des vers mesurés à l'antique (en y plaquant les règles du latin et du grec), la durée des phonèmes (la quantité) ainsi que l'articulation mélodique obtenue par l'ornementation (le ton) ; D'India, quant à lui, privilégie l'unité phonique (la syllabe), lors de mise en adéquation de la musique au texte, et l'intensité sonore (l'accent), ce qui produit une prosodie réelle, celle de la langue vivante.

Conclusion

La présente étude est la première sur l'activité de mécène du comte Federico Rossi de San Secondo dans le domaine musical, mais aussi, plus particulièrement, la première sur ses rapports avec Sigismondo D'India. Nous l'avons constaté : le comte cherche à accroître sa renommée en favorisant la protection et la circulation d'artistes dont certains, comme D'India, gravitent autour de la cour de Parme – les rapports entre les Rossi et les Farnèse sont, nous l'avons mentionné, complexes –, de Mantoue ou de Crémone. L'identité nobiliaire du comte Rossi se situe entre intelligence et bon goût et c'est pour cette raison que D'India cherche à « couronner ses vertus », c'est-à-dire à le remercier de sa protection en lui

adressant la dédicace de l'un de ses livres de monodies accompagnées les plus éclectiques.

Nous relevons, encore une fois, la complexité et l'hétérogénéité des réseaux du mécénat artistique ; D'India, bien qu'installé dans un poste fixe et prestigieux à la cour de Turin, continue à servir d'autres mécènes et à entretenir les rapports avec les familles nobiliaires de la région de Parme et de Milan dans un système de mécénat parallèle à celui de la cour de Savoie, fondé non sur la dépendance matérielle à un patron mais sur la renommée ; c'est ainsi que le musicien participe au prestige, à la construction de l'image publique de la famille Rossi de San Secondo.

C'est là qu'apparaît une autre pièce du réseau artistico-nobiliaire : la ville de Milan. En effet, la famille Rossi lui est historiquement liée sur le plan politique et familial : la nièce du cardinal Borromeo fut la première femme du comte Federico. Concernant les artistes et les hommes de lettres, le poète Francesco Bracciolini, qui navigue aisément dans les milieux toscan, romain et milanais (il fut également au service du cardinal Borromeo), entretient des relations avec Girolamo Borsieri dont l'importante « diplomatie artistique », surtout en ce qui concerne D'India, a été étudiée dans un autre chapitre de cette thèse. Enfin, si, selon Antonio Vassalli, nous manquons d'études approfondies sur les rapports entre poètes et musiciens qui se formaient à travers un mécène jouant le rôle d'intermédiaire¹²³, nous avons tenté ici d'apporter un éclairage nouveau sur le sujet.

Nous avons également étudié l'intelligence dramatique qui transparait dans la musique du Quatrième livre de monodies du compositeur. D'India réélabore et renouvelle la tradition poétique en réunissant les poètes anciens et modernes dans son recueil ; c'est ainsi que son recueil de musique devient à son tour le Parnasse où circulent les poètes (comme Bracciolini ou Ferranti) qu'il a sans doute rencontrés dans les différentes villes qu'il a fréquentées comme Milan ou Rome.

D'India, en tant que musicien et poète, est aussi un véritable dramaturge et fait partie de ceux qui ont le mieux compris à quel point la monodie accompagnée transformait l'architecture de la musique ; il réussit le tour de force, tout à fait nouveau à cette époque, de l'adaptation rythmique et structurelle de la langue au chant soliste dans le but de renforcer l'expression. C'est l'une des raisons pour lesquelles il introduit pour la première fois dans ce livre, et dans le sillage de Monteverdi, une « lettre amoureuse » de Marino ainsi que deux lamentations dont il est l'auteur. C'est en mettant en musique ses propres vers que le musicien

¹²³ A. VASSALLI, « Chiabrera, la musica e i musicisti », *op. cit.*, p. 368, note 7.

réussit à créer un système d'échange musical et linguistique avec sa propre poésie ; peu de compositeurs se sont aventurés dans ce genre d'expérimentations.

Pour finir, notre réflexion sur la poésie baroque et la poésie destinée à être mise en musique ainsi que notre examen des systèmes linguistiques de la poésie française et italienne et de son application aux rapports franco-italiens de la monodie accompagnée, nous ont permis de mettre en avant la notion d'éloquence mais également de considérer que c'est en publiant ce livre de monodies accompagnées, dédié à Federico Rossi¹²⁴, que D'India devient lui même Apollon.

¹²⁴ Concernant les rapports franco-italiens de la monodie accompagnée mais du point de vue des transferts culturels, le nom du comte de San Secondo apparaît en tant que « Primo maggiordomo di Madama Serenissima » à côté des paiements pour les Français Pierre Hache, maître de ballet, et du musicien Michel Gerbin dans le livre comptable de 1620 de la trésorerie de Christine de France qui est conservé aux Archives d'État de Turin (I-Ta), Sezioni riunite, Real Casa, *Casa dela Reale duchessa di Savoia*, art. 219, fascicule n° 1, tesoreria 1620, p. 6, paiements n° 89 et 90.

PARTIE IV

LE DÉPART DE TURIN