



HAL
open science

Sigismondo d'India à la cour de Turin (1611-1623) : musique, mécénat et identité nobiliaire

Jorge Morales

► **To cite this version:**

Jorge Morales. Sigismondo d'India à la cour de Turin (1611-1623) : musique, mécénat et identité nobiliaire. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris-Sorbonne - Paris IV; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2014. Français. NNT : 2014PA040139 . tel-04287056v2

HAL Id: tel-04287056

<https://theses.hal.science/tel-04287056v2>

Submitted on 15 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



DIPARTIMENTO
DI STORIA DELL'ARTE
E SPETTACOLO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Université Paris Sorbonne
École doctorale V, « Concepts et Langages »

Università degli Studi « La Sapienza » di Roma
Dottorato di ricerca in storia e analisi delle culture musicali

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue
le 6 novembre 2014

Par Jorge MORALES

Sigismondo D'India à la cour de Turin. Musique, mécénat et identité nobiliaire

Directeurs de recherche :

**Mme Raphaëlle LEGRAND, Professeure à l'Université de Paris-Sorbonne
M. Massimo PRIVITERA, Professeur à l'Université de Palerme**

Jury :

**M. Dinko FABRIS (Università della Basilicata)
Mme Anne-Madeleine GOULET (CNRS)
Mme Isabelle HIS (Université de Poitiers)
Mme Raphaëlle LEGRAND (Université de Paris-Sorbonne)
M. Arnaldo MORELLI (Università di l'Aquila)
M. Massimo PRIVITERA (Università de Palerme)**

Remerciements

Je remercie ma directrice et mon directeur de recherche Raphaëlle Legrand et Massimo Privitera pour leur confiance et pour avoir accepté de diriger cette thèse ainsi que les membres de mon jury et les musiciens qui ont participé à la soutenance.

Je remercie aussi Francesco Anfuso, Antonino Lobo et Mimmo Mangiafridda pour m'avoir mis sur la piste des D'India en Sicile, Pierre-Valéry Archassal pour ses conseils en généalogie, Nadine Arnaud pour son accueil à Londres, Alberto Basso pour notre entretien à Saluces, Nicolas Bercet pour sa patience et sa précision sur *finale*, Paola Besutti pour ses conseils et encouragements, Paolo Emilio Carapezza pour nos longues conversations à Palerme, William Christie et Paolo Zanzu pour notre entretien à Caen où nous avons parlé de D'India, Giuseppe Collisani pour ses encouragements, Antonio Contino, Salvatore Mantia, Vincenzo Parasiliti et Rosario Termotto sans qui je n'aurais jamais trouvé les D'India de Termini Imerese, Anne et Charles Coutel et Catherine Kintzler pour leur amitié, leurs conseils méthodologiques et leurs lectures fines et attentives, Catherine Deutsch pour avoir ouvert une brèche franco-italienne à la Sorbonne et pour ses conseils toujours d'une précision chirurgicale, Dominique Desmons et Jean-Claude Robert pour leur soutien sans faille, Markus Engelhardt pour sa générosité et son accueil à l'Institut germanique de Rome, Dinko Fabris pour son enthousiasme immédiat et pour m'avoir mis sur la piste de Turin, Cristina Falcucci pour ses conseils à *l'Archivio Capitolino* de Rome, Jean Fracchiolla (†) et Santiago Strizich pour leur amitié et leur accueil à Parme, Andrea Garavaglia pour ses conseils, Rosa Anna Giardina, Benedetto Mirto, Caterina Passarello et Franco Valenti sans qui mon séjour à Palerme n'aurait pas été ce qu'il a été, Massimo Gentili-Tedeschi pour son aide précieuse à Milan, Anne-Madeleine Goulet dont la rencontre fut déterminante, pour sa générosité, sa bienveillance et ses précieux conseils bibliographiques et archivistiques, Ilaria Grippaudo pour ses conseils et encouragements, Gérard Guasch pour ses renseignements médicaux concernant la mort du compositeur, la famille Ielasi pour son accueil privilégié à Turin, Giovanni Indutti pour son aide précieuse à Modène, Robert L. Kendrick pour ses conseils depuis Chicago, Veronica Medina pour son accueil à Modène, Armando Mercuri pour son accueil à Milan, Frédéric Michel pour son érudition et pour être à l'origine de cette aventure, Arnaldo Morelli, Franco Piperno et Anna Tedesco pour leurs conseils et remarques lors des séminaires à l'Université de Rome, Fabrizio Pagani pour son aide aux Archives diocésaines de Milan, Lorenzo Pongiluppi pour sa générosité lors de mes recherches aux Archives capitulaires de Modène, Théodora Psychoyou pour son soutien et pour avoir été la première à

guider mes travaux sur D'India, Marcos Rico et Valentina Sanpaoli pour leur amitié et leur accueil à Bologne, Françoise Robert-Benzina pour ses conseils en anglais, Lina Rotondi pour son amitié et pour être la médiatrice des « rapports franco-italiens » de mes recherches, Sabrina Saccomani pour m'avoir accordé un long entretien à Turin au début de mes recherches, Cristina Targa pour ses conseils à la Bibliothèque de la musique de Bologne, Julie Safier pour ses connaissances latines, Frank Theuns pour le précieux contrepoint à la musicologie que représentent ses cours de flûte, Samuel Tomei pour son soutien indéfectible et pour ses relectures impitoyables et toujours fines et Stéphane Trapier pour ses dessins.

Enfin, nous remercions Maria Antonella Balsano, Giuseppe Bertoni, Francesco Capuano, Riccardo Carioti, Domenico Ferrara, Olivier Fougerais, Corrado Mingardi, Clémence Monnier, Barbara Nestola, Daniele Torelli et Giovanna Vizzola.

SOMMAIRE

Remerciements

Sommaire

Introduction générale.....I

Partie I : De la Sicile (?) à la cour de Turin.....1

Chapitre I : Recherches sur les origines siciliennes de D'India.....1

A. Mécénat artistique et noblesse en Sicile, art nobiliaire et noblesse dans l'art.....4

B. Sigismondo D'India, noble napolitain ?.....26

Chapitre II : Perspective historique, artistique, culturelle et politique du Piémont au début du XVII^e siècle.....41

A. La cour de Turin au temps de Charles-Emmanuel I^{er}.....43

B. Les transformations du Piémont à l'époque baroque. Sur la voie de la construction d'une identité nobiliaire turinoise.....48

C. L'arrivée de D'India à la cour de Savoie.....52

Chapitre III : Le Deuxième livre de madrigaux à cinq voix (1611).....65

A. *Lo Stato degli Malaspina di Edifizi*, histoire d'une famille et d'une féodalité gravitant autour du duché de Parme et de Plaisance entre Renaissance et Baroque.....67

B. Pier Francesco Malaspina, entre musique, littérature, mathématiques et diplomatie.....71

C. Le Deuxième livre de madrigaux, l'héritage de Fontanelli et de Da Gagliano, une tendance vers la monodie.....76

Partie II : Sigismondo D'India à la cour de Turin avant l'arrivée de Christine de France.....103

Chapitre I : Le Deuxième livre de villanelles à la napolitaine à trois voix (1612).....105

- A. Les familles Landi et Barattieri au sein de la noblesse de Plaisance au début du XVII^e siècle.....106
- B. Sigismondo D’India à Plaisance, entre musique sacrée, madrigaux, compositions poétiques et célébrations.....108
- C. Le deuxième recueil des Villanelles, entre Venise, Naples, Turin et Plaisance.....121

Chapitre II : Le Troisième livre de madrigaux à cinq voix (1615).....133

- A. La famille Altemps, entre l’Autriche et Rome.....134
- B. Le rayonnement culturel de la famille Altemps : musique, littérature et science.....139
- C. Marco Sittico et D’India autour du Troisième livre de madrigaux.....145

Chapitre III : Le Deuxième livre des *Musiche* à deux voix (1615).....159

- A. Portrait politique et artistique de Charles-Emmanuel I^{er}.....161
- B. « *Su, su prendi la cetra* », Le Deuxième livre des *Musiche* à deux voix de D’India.....169

Chapitre IV : Le Quatrième livre de madrigaux à cinq voix (1616).....179

- A. Le duché de Parme et Plaisance, un vivier culturel de l’Italie du Nord entre Renaissance et Baroque.....180
- B. L’abbé Odoardo Farnese, mécène, médiateur, protecteur des arts, prince cardinal et diplomate.....188
- C. Le Quatrième livre des madrigaux de D’India, histoire, poésie et musique.....192

Chapitre V : Le Cinquième livre de madrigaux à cinq voix (1616).....209

- A. Enrico Vottone et le Cinquième livre de madrigaux, les liens musicaux entre D’India et l’Angleterre.....211
- B. « *Farewell, sweet woods and mountains* », *navigazione*, transmission et influence de la musique italienne en Angleterre.....243

C. *Motteti, Villanelle, Madrigali, Musiche e Balli*, la longue navigation des sources de D'India.....244

Chapitre VI : Le Troisième livre des *Musiche* (1618) et les rapports de D'India avec les milieux artistiques de Milan autour d'un livre de motets (1627) dédié au cardinal Federico Borromeo.....261

A. Le Troisième livre de monodies accompagnées, entre Turin, Modène et Milan.....263

B. Sigismondo D'India et le milieu culturel milanais, une recherche autour du cardinal Federico Borromeo.....274

Partie III : Sigismondo D'India à la cour de Turin après l'arrivée de Christine de France.....299

Chapitre I : Le livre des *Musiche e Balli* (1621).....301

A. Circulation, transmission et appropriation du ballet de cour.....305

B. Réception, interpénétrations et métamorphoses, les *Balli* de D'India.....313

C. Hybridation, transferts et continuité.....333

Chapitre II : *Il Cavalierato di San Marco* (1621).....353

A. Diplomatie, conflit politique et spectacle – La Venise éblouissante de l'ambassadeur Piscina.....354

B. Sigismondo D'India, « *aggiutante di camera* », « *capo della Musica* » du duc de Savoie et Chevalier de Saint-Marc.....356

C. Les déplacements de la famille de Savoie en France et l'absence de D'India à Turin, l'année 1622.....362

Chapitre III : Le Quatrième livre des *Musiche* (1621).....367

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

Taro.....	368
B. Allégorie politique, éclectisme poétique, éloquence et intelligence dramatique : le Quatrième livre des <i>Musiche</i> de D'India.....	373
C. Obstacles et richesses entre poésie et musique, divergences et convergences entre monodie accompagnée et air de cour.....	385
Partie IV : Le Départ de Turin.....	395
Chapitre I : Le Cinquième livre des <i>Musiche</i> (1623).....	397
A. L'Autriche et l'Italie au début du XVII ^e siècle, entre politique familiale et échanges artistiques.....	399
B. Le Cinquième livre des <i>Musiche</i> de Sigismondo D'India.....	401
Chapitre II : Le séjour à Modène.....	419
A. Le départ de Turin et l'arrivée à Modène – Contexte culturel artistique et politique de la cour d'Este au début du XVII ^e siècle.....	421
B. Le premier mélodrame à Modène – <i>L'Isola d'Alcina</i> de D'India/Testi.....	436
C. La mort de Sigismondo D'India, nouvelles recherches à Modène sur sa disparition.....	457
Chapitre III : Sigismondo D'India, un Monteverdi « <i>concitato</i> ». Etude de son Huitième livre de madrigaux.....	473
A. D'India et Monteverdi, le concerto de deux génies.....	474
B. Le genre <i>concitato</i> selon D'India, un art furieux et extravagant.....	483
C. Souffrances et douceurs de la mort, la dimension théâtrale du cycle guarinien.....	489
Chapitre IV: Le séjour romain.....	505
A. D'India et la vie culturelle romaine entre 1608 et 1627.....	508
B. La Rome du cardinal Maurice de Savoie, entre magnificence et politique.....	513
C. Sigismondo D'India et le cardinal de Savoie au palais de Montegiordano en 1625. Littérateurs, musiciens et autres artistes.....	530

D. D'India, la chapelle pontificale et le pape Urbain VIII, le mystère de la messe polyphonique *Domine Clamavi Ad Te*.....562

Conclusion générale.....575

Bibliographie.....585

Index des noms propres.....655

Table des matières.....670

**SIGISMONDO D'INDIA À LA COUR DE TURIN.
MUSIQUE, MÉCÉNAT ET IDENTITÉ NOBILIAIRE**

INTRODUZIONE GÉNÉRALE

Sigismondo D'India (1582 ?-1629 ?), selon Alberto Basso¹, est l'un des compositeurs les plus importants du début du XVII^e siècle. « Père fondateur de la musique moderne entre la fin de la Renaissance et le début du Baroque » pour Paolo Emilio Carapezza², il est également « l'un des musiciens les plus énigmatiques³ » de cette période. Pourvu d'un talent extraordinaire reconnu de son vivant, il nous a légué une musique éclectique d'une grande force expressive, composée au long d'une carrière artistique singulière commencée dans l'Italie méridionale et poursuivie jusqu'au Nord de l'Italie. Or, après un long oubli, on constate un récent regain d'intérêt pour l'un des compositeurs qui a le mieux compris le renouveau musical de son temps.

I) État des lieux

C'est seulement plus d'un siècle et demi après sa mort que resurgit le nom de D'India dans la monumentale *General History of music*⁴ de Charles Burney qui a pu consulter les *Lamentations* du compositeur renfermées dans la riche collection de musique italienne encore aujourd'hui conservée à Oxford. Bien plus tard, en 1904, l'historien Angelo Solerti⁵ le mentionne à propos du drame sacré qu'il composa à Rome en 1625 et Luigi Torri⁶ parle de lui dans un article de 1919 comme d'un compositeur de musique monodique et polyphonique novateur, citant les dédicaces de quelques-uns de ses recueils de musique. Par la suite, Stanislao Cordero di Pamparato⁷ l'évoque dans son ouvrage de 1930 dans la partie consacrée aux musiciens au service de la cour turinoise de Charles-Emmanuel I^{er}. C'est donc par le biais

¹ Alberto BASSO, « La musica in città », *Storia del teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di risparmio, 1975, vol. I, p. 346.

² Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro mercurio, il nuovo Dio della Musica », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco : Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 14.

³ 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. 397.

⁴ Charles BURNEY, *A General History of music*, 4 vol., London, 1776-89, (facsimilé) vol. 4, p. 136 et 139, éd. moderne, 2 vol., New York, Dover, 1957, vol. 2, p. 605.

⁵ Angelo SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 vol., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904, p. 135.

⁶ Luigi TORRI, « Il primo melodramma a Torino », *Rivista Musicale Italiana*, XXVI (1919), p. 8-9.

⁷ Stanislao CORDERO DI PAMPARATO, « I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia », *Carlo Emanuele I*, Torino, Miscellanea, 1930, p. 84-93.

de la philologie et des études sur la littérature et la poésie de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle que réapparaît le nom de D'India au début du XX^e siècle.

Dans le domaine de la musicologie, le Français Henry Prunières⁸ souligne le premier, en 1926, l'importance du compositeur en le présentant comme l'un des pionniers de la monodie, et note la proximité des styles de D'India et de Monteverdi. Sa redécouverte revient toutefois à Federico Mompellio⁹ qui publie en 1937 un essai sur la musique des madrigalistes siciliens où il distingue D'India comme le compositeur majeur de cette école. Nous devons à Mompellio la première édition d'un livre de madrigaux de D'India en 1942¹⁰. Quelques années plus tard, en 1949, Alfred Einstein, confirmant les travaux de recherche et d'édition de Mompellio, le considère comme « l'une des personnalités les plus importantes de son temps » et comme « un musicien radical » dont l'œuvre audacieuse est une « révélation¹¹ », et il souligne lui aussi la proximité entre D'India et Monteverdi dans la composition des *Lamenti*¹².

Le musicologue américain Arnold Hartmann évoque D'India à la même époque (en 1948 et 1953)¹³. Et si le musicologue britannique Nigel Fortune¹⁴ écrit en 1955 le premier article (en anglais) sur la vie du musicien¹⁵, on doit à Mompellio, l'année suivante, le premier essai biographique¹⁶.

Le même Mompellio publie à Crémone, en 1970, le Premier livre des *Musiche* de

⁸ Henry PRUNIÈRES, *La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi*, Paris, La librairie de France, 1926, p. 81.

⁹ Federico MOMPELLIO, *Pietro Vinci madrigalista siciliano*, Milano, Hoepli, 1937, p. X-XI.

¹⁰ F. MOMPELLIO, *Sigismondo D'India : Madrigali a 5 voci 1606*, Milano, 1942, (Coll. « classici musicali italiani »).

¹¹ « Sigismondo D'India fut dès ses premières œuvres un musicien radical. [...] C'est une des personnalités les plus intéressantes de son temps, aussi bien comme madrigaliste que comme l'un des premiers monodistes. Alors que Monteverdi réserva le domaine de la monodie à la plupart de ses opéras, Sigismondo D'India le fit pour sa musique de chambre audacieuse et expérimentale qui reste à découvrir par la musicologie. Toutefois, ses madrigaux en style ancien ne sont pas moins intéressants et son premier livre de madrigaux à cinq parties, édité soigneusement par Mompellio, est une révélation. [...] Il est [...] un compositeur original dès le départ. » (« A radical musician even in his earliest works was Sigismondo D'India. [...] He is one of the most interesting personalities of his time, but as a madrigalist and as one of the first monodist. What Monteverdi in the field of monody reserved mostly for his operas, Sigismondo D'India did in his experimental and daring chamber music, which still remains to be discovered by musicology. But his madrigals in the old style are not less interesting and his first book of five-parts madrigals, edited most carefully by Mompellio, is a revelation. [...] he is [...] an original musician from the start. »), Alfred EINSTEIN, « Reviews », *Journal of American Musicological Society*, II/2 (1949), p. 113-114.

¹² A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, vol. 2, p. 563.

¹³ Arnold HARTMANN, *Madrigal Settings of « Cruda Amarilli »*, University of California, Berkeley, 1948 ? et « Battista Guarini and Il Pastor Fido », *The Musical Quarterly*, XXXIX/3 (1953), p. 415.

¹⁴ Nigel FORTUNE, « Italian secular monody from 1600 to 1635. An Introductory survey », *The Musical Quarterly*, XXXIX/2 (1953), p. 179.

¹⁵ N. FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life and Works », *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXI (1954-1955).

¹⁶ F. MOMPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956.

1609¹⁷. Dix ans plus tard, Glenn Watkins, professeur à l'université de Michigan, édite le Huitième livre de madrigaux à cinq voix. Il s'agit de la première publication d'un livre de D'India dans l'importante collection *Musiche Rinascimentali Siciliane*¹⁸. En 1981, John Joyce¹⁹ publie une monographie à partir d'une thèse de 1975²⁰ sur les compositions monodiques du musicien. L'édition moderne de tous les livres de monodies accompagnées, sous l'égide du même Joyce, voit le jour en 1989 dans la même collection²¹.

Événement marquant, le premier colloque international entièrement consacré à D'India se tient à Erice, en Sicile, en 1990²², prélude à d'importants travaux d'édition musicale et de recherche. C'est ainsi que sont publiés le Troisième livre de madrigaux par Glenn Watkins dans la collection MRS (1995)²³, la monographie de Giuseppe Collisani (1998)²⁴, l'édition des cinq premiers livres de madrigaux par John Steele et Suzanne Court chez Gaudia (1997-2000)²⁵, ainsi que quelques articles et essais²⁶ essentiels qui abordent différents aspects de la vie et de l'œuvre du musicien.

¹⁷ F. MOMPELLIO, *Sigismondo D'India, Il primo libro di musiche da cantar solo*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1970.

¹⁸ Glenn WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali a cinque voci – 1624*, Firenze, Olschki, 1980 (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », X).

¹⁹ John JOYCE, *The Monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (coll. « Studies in Musicology », 47).

²⁰ J. JOYCE, *The Monodies of Sigismondo D'India*, PhD dissertation, Tulane University, 1975. Dinko Fabris remarque que c'est à partir de 1975 que se constituent les premières équipes de recherche italiennes destinées au catalogue systématique du répertoire musical en Italie. Cf. Dinko FABRIS, « La situazione della ricerca sulle fonti musicali in Italia. Il ruolo della Società Italiana di Musicologia », *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, 1987, Roma, CIDIM, vol. I, p. 17-18.

²¹ J. JOYCE, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, 2 vol., Firenze, Olschki, 1989, préface de Paolo Emilio Carapezza (« Musiche Rinascimentali Siciliane IX »).

²² *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco : Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993.

²³ G. WATKINS, *Sigismondo D'India. Il terzo libro dei madrigali a cinque voci (1615)*, Firenze, Olschki, 1995 (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », XV).

²⁴ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998.

²⁵ *Sigismondo D'India. The first five books of madrigals for mixed voices*, éd. John Steele et Suzanne Court, New York, Gaudia Music and Arts, Volume I-V, 1997, 1997, 1998, 1999 et 2000.

²⁶ Siegfried SCHMALZRIEDT, « Manierismus als 'Kunst des Überbietens' : Anmerkungen zu Monteverdi und D'Indias Madrigalen 'Cruda Amarilli' », *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, éd. Rudolf Faber, Kassel, Bärenreiter, 1991, Joachim STEINHEUER, « D'India, Sigismondo », éd. Ludwig Fischer, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1994, G. WATKINS, « D'India the Peripatetic », « *Con che soavità* ». *Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Ian Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, Tim CARTER, « Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi, and Dido « alla parmigiana » (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), John WHENHAM, « Sigismondo D'India, Knight of St. Mark », *17th Century Music*, VIII/1 (1998), Niccolò MACCAVINO, « Il primo libro delle villanelle alla napoletana di Sigismondo D'India "Nobile Palermitano" », *Villanella napoletana, Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorinon compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano, Calabria, 9-11 dicembre 1994*, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999 et D. FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999.

Un second colloque international consacré à D'India est organisé à Turin en 2000²⁷. C'est également l'année de l'édition du livre des *Balli* (chez LIM) par Renzo Bez, Claudio Chiavazza et Maurizio Less²⁸. Dans son essai de 2002 sur les musiciens milanais, Robert L. Kendrick s'intéresse quant à lui à la dédicace du dernier livre de motets que D'India a adressé au cardinal Borromeo²⁹. L'édition des deux premiers livres de motets par Giuseppe Collisani (MRS) est publiée l'année suivante³⁰. En 2005 paraît l'essai d'Andrea Garavaglia³¹ sur la dramaturgie musicale dans l'œuvre du compositeur. Enfin, la dernière édition musicale publiée est celle des deux livres de villanelles (MRS) par Concetta Assenza en 2007³². Tous les recueils de musique connus du compositeur ont donc été édités à ce jour – surtout entre 1995 et 2007 –, à l'exception de son dernier livre de motets de 1627 et de son Septième livre de madrigaux de 1624 dont la partie d'alto est manquante.

Il n'en reste pas moins beaucoup à découvrir sur D'India dont nous avons voulu « rouvrir le dossier ». En nous plaçant, certes, dans la continuité de nos prédécesseurs³³, nous entendons ici nous concentrer sur une période-clef qui n'a pas été explorée de manière systématique jusqu'à ce jour et qui est pourtant la plus fructueuse et la plus intéressante de sa carrière musicale : celle pendant laquelle, de 1611 à 1623, le compositeur s'est installé à la

²⁷ *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004.

²⁸ *Sigismondo D'India, Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, éd. Renzo Bez, Claudio Chiavazza et Maurizio Less, Lucca, LIM, 2000 (Coll. « Corona di delizie musicali, I »). Voir les préfaces de Federica CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India » et de Sabrina SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia. Le musiche per le feste (1619-1621) ».

²⁹ Robert L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002.

³⁰ *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concentuum (1610)*, éd. Giuseppe Collisani, Firenze, Olschki, 2003, (coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXIV).

³¹ Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005.

³² *Sigismondo D'India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci : Libri primo (1608) e secondo (1612)*, éd. Concetta Assenza, Firenze, Olschki, 2007 (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXV).

³³ Cf. Giancarlo ROSTIROLLA, « Celebrazioni ed eventi musicali nella Cappella Pontificia durante l'Anno Santo 1625 : dal Diario redatto dal compositore e cantore perugino Francesco Saveri con l'edizione integrale di esso », qui traite la question de la messe *Domine clamavi ad Te* de D'India et Sebastian KLOTZ, « Wie klang der Frühling um 1600 ? Madrigale von Monteverdi, Luzzaschi und Sigismondo D'India im mentalitätsgeschichtlichen Vergleich », tous deux dans *Analecta musicologica : Vanitatis fuga, aeternitatis amor*, XXVI (2005), *Le fonti musicali in Piemonte*, éd. Annarita Colturato, Lucca, LIM, 2006, vol. I – Torino. Voir aussi R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*, éd. Franco Buzzi, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2006, F. PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento di precetti' », *op. cit.*, (2007), Claudia ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica seicentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), Alberto RIZZUTI, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo D'India (1621) », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, Claudio ANNIBALDI, *Storia della Cappella musicale Pontificia : Il Seicento*, Palestrina-Roma, Fondazione G. P. de Palestrina, 2011 et Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e categgi*, Roma, Bulzoni, 2012.

cour de Turin. Puisse ce travail rendre hommage à Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, pionnière non seulement dans la recherche sur la vie musicale à la cour de Turin³⁴ mais aussi dans l'exploration des rapports entre la musique et les structures politiques des cours à l'époque baroque³⁵.

II) Nouveau projet et nouvelles perspectives de recherche – limites et propos de cette étude

Notre mémoire de master, intitulé *Sigismondo D'India entre monodie et polyphonie* (2010), nous a conduit à considérer que seule une thèse permettrait de mesurer à sa juste valeur la carrière artistique de Sigismondo D'India. Ainsi Dinko Fabris nous a-t-il suggéré de travailler sur le séjour du compositeur à la cour de Turin et notamment sur les rapports de celle-ci avec la France.

Nous avons pu préciser notre objet de recherche grâce à nos échanges fructueux avec Raphaëlle Legrand, Massimo Privitera, Frédéric Michel, Catherine Deutsch, Paolo Emilio Carapezza, Giuseppe Collisani, Sabrina Saccomani, Alberto Basso, Andrea Garavaglia et Anne-Madeleine Goulet. Il nous a ainsi semblé nécessaire d'élargir nos recherches sur les rapports culturels et artistiques franco-italiens pendant le séjour turinois du musicien aux relations qu'il entretenait avec d'autres cours et avec différents mécènes. En effet, il s'agit de l'époque où D'India, bien qu'installé dans la capitale de la Savoie, dédie ses livres de musique à la famille Malaspina di Edifizi, originaire de la campagne de Parme, à Barbara Landi Barattieri de Plaisance, à l'archevêque Marco Sittico Altemps de Salzbourg, à l'abbé Odoardo Farnèse de Rome, à l'ambassadeur d'Angleterre à Venise, Sir Henry Wotton, au prince Alfonso III de Modène, à la reine de France Marie de Médicis, au comte Federico Rossi de San Secondo de Parme et à l'archiduc Charles d'Autriche³⁶.

³⁴ Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, Paris, thèse de doctorat d'État, Université de Paris-Sorbonne, 1987. Voir aussi « La Scuola piemontese e la Francia nel secolo XVII influenze ed affinità », *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993 et *Storia del teatro Regio di Torino*, éd. Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio Torino, 1976.

³⁵ M. T. BOUQUET-BOYER, « Le document historique et musical dans l'histoire de la musique », *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'École française de Rome (Rome, 15-17 octobre 1984)*, Rome, EFR, 1985, p. 281-291.

³⁶ Avant son arrivée à Turin, le compositeur a dédié ses livres de musique au duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga, au vice-roi de Naples, Vincente Pimentel, au duc de Parme, Ranuccio Farnese, au cardinal Maurice de Savoie et à l'archiduc Ferdinand II d'Autriche. Après son départ de la cour de Turin, le musicien

Étudier l'histoire des cours « locales » ou satellites et de leurs relations, permet de mieux comprendre l'histoire de la cour de Turin et de reconstruire, en partie, non seulement les réseaux politiques mais aussi les réseaux culturels et artistiques dans lesquels elle évolue.

Afin de compléter notre corpus de recherche, nous avons, d'une part, exploré le mystère des origines siciliennes supposées du compositeur, tâché d'en savoir davantage sur sa formation musicale, retracé le contexte de son arrivée à Turin et, d'autre part, reconstitué les circonstances de son départ de cette cour en nous intéressant aux séjours que le compositeur a réalisés à Modène et à Rome entre 1623 et 1629 au service de deux grands mécènes italiens de cette époque : le duc Alfonso III d'Este et le cardinal Maurice de Savoie. Ce prélude et ce postlude, qui se situent donc en dehors de la période choisie, nous ont semblé indispensables pour comprendre le mieux possible le séjour turinois du musicien.

L'objet de cette thèse n'est pas d'écrire une vie de Sigismondo D'India, même si les éléments biographiques sont loin d'être absents car souvent éclairants, mais de composer un itinéraire musical, historique et culturel à travers l'œuvre du compositeur, chaque chapitre étant construit comme un madrigal dans un contrepoint de musique et d'histoire – en faisant fond sur nos recherches archivistiques – que nous avons tenté de rendre le plus harmonieux possible. En reliant l'histoire de la musique et celle du musicien à l'étude du langage musical de son œuvre, nous entendons réunir les approches historique et analytique qui, loin d'être incompatibles, s'enrichissent et s'explicitent l'une l'autre.

Notre approche est donc celle d'une musicologie historique qui entend donner sens au contexte dans lequel les œuvres ont été créées, écoutées et diffusées, autrement dit à leur processus de création, de réception et de circulation³⁷, aux « relations que l'œuvre musicale entretient avec l'extérieur³⁸ ». Nous reprenons à notre compte, tout comme Arnaldo Morelli, la défense de l'histoire de la musique comme une discipline à part entière, au même titre que les autres disciplines historiques³⁹. Il nous faut donc revendiquer « la spécificité et l'unicité

adresse ses recueils de musique au cardinal Maurice de Savoie, à Isabelle d'Este-Savoie et au cardinal Federico Borromeo.

³⁷ Arnaldo MORELLI, « La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica : un quarantennio di studi », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 10, souligne que la musicologie historique a détourné son attention de la notion d'œuvre (*Werk*) pour celle d'événement musical.

³⁸ Florence ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris-Tours, Minerve, 2002, p. 22-23, a identifié trois approches concernant la notion de contexte : la première le définit comme toile de fond, la deuxième l'admet implicitement mais sans y faire référence et la troisième considère que « le contexte est dans le texte », autrement dit « que les relations que l'œuvre musicale entretient avec l'extérieur [...] sont dialectiques et médiatisées d'une manière complexe ». C'est donc cette troisième voie que nous tenterons de suivre.

³⁹ A. MORELLI, « Per una storia della musica a Roma nel Seicento : riflessioni e prospettive di ricerca », *La musique à Rome au XVII^e siècle, op. cit.*, p. 450-451. F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner, op. cit.*, p. 17,

de l'apport de la musique à la construction d'une histoire plus large⁴⁰ ». En effet, c'est en se référant au contexte historique que la recherche sur la « musique baroque » prend corps et ne renvoie pas seulement à des formes d'expression particulières, mais aussi aux conditions qui en ont permis l'émergence.

Construire une histoire de la musique comme une histoire de la culture, pour reprendre la démarche d'un ouvrage important pour notre thèse⁴¹, implique d'aborder plusieurs domaines : la mobilité culturelle et celle des personnes, mais également les échanges artistiques, la condition de vie des artistes, la formation de l'identité nobiliaire, les réseaux politiques et culturels, la sociabilité et la construction de l'espace social, intellectuel et urbain⁴². Il s'agit de parvenir à donner de l'événement musical « une vision dynamique de ses rapports avec la production et la circulation musicales⁴³. »

C'est également la démarche de Daniel Roche dans un ouvrage récent⁴⁴ sur la période suivante, où l'historien analyse « les circuits qui associent les objets et les hommes, le mouvement des individus [...], la migration, le voyage⁴⁵ », afin de retrouver, à travers la mobilité et les circulations, « les significations sociales⁴⁶ » mais aussi, ici, les significations culturelles et artistiques. En ce qui concerne la musique, et reprenant les écrits de Jean-Jacques Rousseau, Daniel Roche affirme qu'« en voyageant, les musiciens perdent, entre autres habitudes locales, cette vénération pour un style particulier qui a pour effet d'augmenter le nombre des imitateurs et de les maintenir dans une totale sujétion à leurs modèles⁴⁷ ». Le processus d'acculturation de l'artiste n'est donc pas sans conséquences.

souligne que « l'historien, lorsqu'il travaille sur la musique, se fait historien par les rapprochements qu'il opère entre deux ou plusieurs disciplines disjointes. »

⁴⁰ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 26.

⁴¹ *Id.*, p. 21. F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner, op. cit.*, p. 23, considère, quant à elle, l'histoire culturelle comme « le lieu d'accueil privilégié d'une étude historique sur la musique ».

⁴² Selon Tim Carter, promouvoir une orientation des études sur la musique dans un contexte urbain revient à placer l'art musical entre l'individu et son entourage, à suggérer une articulation plus subtile de cause à effet, mais également à développer le potentiel de la musique à changer les perceptions contemporaines et modernes de sa place dans le monde au lieu de se soumettre à elles. Cela demande une utilisation créative des sources documentaires et musicales, accompagnée d'une bonne dose de réflexion théorique. C'est ainsi que nous pouvons sauver du silence les sons d'un passé lointain et obscur et évoquer ainsi, pour l'oreille moderne, les lointains paysages sonores urbains. », T. CARTER, « El sonido del silencio : modelos para una musicología urbana », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, éd. Andrea Bombi, Juan José Carreras et Miguel Angel Marín, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, p. 65.

⁴³ C. ANNIBALDI, « Introduzione », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 17.

⁴⁴ Daniel ROCHE, *Les circulations dans l'Europe moderne, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard-Pluriel, 2011.

⁴⁵ *Id.*, p. 10.

⁴⁶ *Id.*, p. 11.

⁴⁷ *Id.*, p. 839.

Le séjour à Turin de Sigismondo D'India au début du XVII^e siècle se situe dans une période de renouveau de la cour où « la musique s'insère dans le paradigme des attitudes intellectuelles de la noblesse⁴⁸ ». Ce qui semblait se limiter, au départ, à un scénario historique franco-italien, s'est révélé être pour nous un réseau complexe composé de multiples échanges politiques et artistiques dépassant les frontières de ces deux pays mais également celles de la cour de Turin. Nous retrouvons la démarche de la « musicologie urbaine⁴⁹ » qui émerge à partir des années 1980⁵⁰, qui s'intéresse à l'histoire musicale locale et s'inscrit en même temps dans un contexte général plus large que l'on pourrait appeler de manière anachronique « national », le local n'étant qu'un moyen de la construction d'une « identité civile⁵¹ » plus vaste.

Marcher dans les pas de Sigismondo D'India ne va pas de soi. Il nous a fallu surmonter plusieurs obstacles liés à la recherche archivistique : déplacements à l'étranger, difficulté d'accès à des documents d'un déchiffrement souvent ardu, problèmes d'organisation des fonds.

Comme le souligne Stefano Lorenzetti, le choix d'écrire sur la musique à travers des sources qui ne sont pas musicales s'inscrit dans une démarche historique et requiert non seulement l'acquisition de compétences techniques spécifiques mais également la capacité de donner une signification aux événements musicaux⁵². Pour ce qui est des compétences techniques nécessaires à une recherche de ce type, Anne-Madeleine Goulet affirme que « le chercheur ne peut limiter son enquête à un seul type de document (correspondance, comptabilité, documents notariés) ; il doit plutôt élargir son champ d'investigation à l'ensemble des pièces qui s'offrent à l'étude, puis croiser les diverses informations qu'il y trouve. Cette conception extensive de l'investigation entraîne du reste une approche interdisciplinaire, au confluent de compétences fort diverses⁵³. »

Nous avons tenté d'appliquer à ce travail une méthode réellement pluridisciplinaire, cherchant à lier le plus sérieusement possible la démarche historique, l'histoire des idées, le travail archivistique, la traduction et l'analyse musicale, afin de placer la musicologie dans

⁴⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, *op. cit.*, p. IX.

⁴⁹ Juan José CARRERAS, « Música y ciudad : de la historia local a la historia cultural », *Música y cultura urbana*, *op. cit.*

⁵⁰ T. CARTER, « El sonido del silencio », *op. cit.*, p. 54.

⁵¹ « La música también puede actuar como un localizador social y cultural con particulares estilos, medios y prácticas interpretativas apropiados para articular nociones de identidad civil, », *Id.*, p. 60.

⁵² S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, *op. cit.*, p. 21.

⁵³ Anne-Madeleine GOULET, « La musique à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle d'après les fonds d'archives familiales : le cas du fonds Lante della Rovere », *La musique à Rome*, *op. cit.*, p. 91.

une perspective large tout en demeurant dans un cadre scientifique. D'où l'impossibilité d'appliquer une théorie unique et homogène, aussi bien pour l'analyse musicale du répertoire de cette période⁵⁴ que pour l'étude du mécénat musical.

Afin d'appréhender le musicien dans toute sa complexité, le présent travail, puisque sous-tendu par une démarche historique, s'intéressera non seulement à la carrière turinoise de D'India et à son contexte, mais aussi à sa musique. La tâche est loin d'être simple puisque la musique est un objet historique abstrait dont les traces ne nous parviennent que très imparfaitement et qu'elle « n'est *a priori* ni narrative, ni descriptive⁵⁵ ». Dès lors, établir une histoire de la musique revient à chercher en permanence à donner une cohérence à de nombreux documents, souvent lacunaires, périphériques et éparpillés, sans diluer pour autant l'objet principal de sa recherche, ici la carrière turinoise de D'India à travers une triple problématique : la musique, le mécénat et l'identité nobiliaire.

III) Nouvelle problématique : musique, mécénat et identité nobiliaire

Musique

Le *premier* axe de recherche comprend la circulation des musiciens, artistes, imprimeurs⁵⁶ et des sources musicales mais également l'analyse de certaines œuvres de D'India. Nous avons voulu, d'une part, retracer les influences musicales reçues par le compositeur, reconstituer les milieux et l'entourage artistiques dans lesquels il a évolué au

⁵⁴ Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 30. Voir aussi Stefano LA VIA, « Nascita dell'armonia triadica », *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, vol. I, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 120. Concernant le vaste projet de recherche sur l'intersection entre théorie musicale et praxis de composition et en particulier sur la thématique de la modalité à la Renaissance menée par Daniele Sabaino et Marco Mangani au sein de l'Université de Pavie et de Crémone, cf. Daniele SABAINO, « 'Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre' : ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi) », *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. 157 et Marco MANGANI, « Le « strutture tonali » della polifonia : appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, X/1 (2004), p. 29.

⁵⁵ F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner, op. cit.*, p. 20-21.

⁵⁶ Stanley BOORMAN et Beth MILLER, « La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento : lo stato delle ricerche », *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma, SIM, 1988, p. 35, ont mis en évidence la nécessité d'approfondir le rôle de l'édition musicale dans l'étude de la culture musicale entre le XVI^e et le XVII^e siècle, autrement dit la nécessité de connaître l'identité des acheteurs de recueils musicaux et de savoir l'utilisation qu'ils en faisaient, le sens qu'ils donnaient à de telles acquisitions (en termes de culture, de prestige, de divertissement public ou privé). Il convient également, selon les auteurs, d'analyser le rapport entre les publications et la pratique musicale, les causes des rééditions et des modifications des imprimés ou encore l'attitude des éditeurs face aux demandes du marché. Cela nous renvoie à l'étude du contexte dans lequel les imprimés de musique ont vu le jour aussi bien comme objet que comme répertoire.

long de sa carrière à la cour de Turin, et, d'autre part, analyser la manière dont les déplacements du musicien lui-même ainsi que la circulation de sa musique s'insèrent dans un réseau complexe qui dépasse les frontières de la cour de Savoie et même celles de l'Italie, et participent à l'évolution musicale de l'époque.

Quant à l'analyse musicale de ce répertoire, nous ne prétendons ni à l'originalité ni à l'exhaustivité. En revanche, nous avons voulu étudier différents aspects des œuvres concernées afin d'en dévoiler l'éclectisme stylistique et poétique, de montrer les différents transferts stylistiques, la manière dont le musicien réélabore un héritage (dans la transmission culturelle il n'y pas d'héritage sans appropriation) pour mieux se placer dans une perspective d'innovation, mais aussi éclairer la difficile question des rapports entre musique et poésie. Cet examen révèle non seulement l'intelligence dramatique du compositeur lors de la construction d'un discours musical mais encore la conscience qu'il a de sa propre modernité. C'est ainsi qu'apparaît l'importance d'Aristote dans la culture musicale baroque. Nous avons choisi d'analyser des partitions qui ne l'ont encore jamais été, dans le but de prolonger et d'approfondir, même modestement, la connaissance de la musique de D'India.

Le madrigal est un art cosmopolite, à la fois imprégné des particularités du lieu où il est composé et susceptible de s'acclimater, de se transformer selon l'endroit où il est diffusé. Il est également un genre musical révolutionnaire par lequel fut repensé le rapport entre la musique et la poésie⁵⁷. À la différence d'une certaine monotonie de la poésie mise en musique au cours des siècles précédents, pour le madrigal, à chaque vers correspond une seule et unique phrase musicale⁵⁸. Ainsi, les formes nouvelles de la poésie et de la musique ont transformé les formes anciennes et ont fortement contribué à former l'identité culturelle de l'Italie : c'est par la voie artistique que la mentalité musicale des Italiens se construit.

Le style polyphonique, dit ancien, et le chant soliste, dit nouveau, sont « l'âme double » qui continue à parcourir la musique italienne à partir du début du XVII^e siècle⁵⁹. Les différences stylistiques entre la Renaissance et le Baroque doivent dès lors être expliquées plutôt comme un aboutissement que comme une rupture⁶⁰. D'India fait partie de ces compositeurs dont l'œuvre combine l'ancien et le moderne, étant entendu que la conscience que les compositeurs ont, à cette époque, de la modernité ne correspond pas à celle qui aura cours lors des siècles suivants.

⁵⁷ M. PRIVITERA, « Madrigali malinconici », *Enciclopedia della musica*, éd. Jean-Jacques Nattiez avec la collaboration de Margaret Bent, Rosanna Dalmonte et Mario Baroni, Einaudi, Torino, 2004, vol. IV, p. 301.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, op. cit., p. 94.

⁶⁰ *Id.*, p. 95. Ainsi que le souligne Asor ROSA, *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza, 1989, p. 19, le Baroque ne peut ne pas être compris ou considéré comme un profond élément de nouveauté culturelle.

Outre la dialectique entre l'ancien et le moderne, nous devons nous concentrer sur la dialectique entre musique et poésie en tant que clé de lecture de ce répertoire. Pour cela, il nous faut lire les poèmes dans une perspective musicale large puisque la sonorité du texte constitue la matière première du compositeur dont l'intérêt sera de miniaturiser chaque mot en le mettant en musique de manière singulière. C'est à partir de cette démarche que nous pouvons mieux comprendre, pour reprendre les mots d'Andrea Bombi, le « phénomène musical des vers⁶¹ ».

Un sens aigu de la métaphore, en tant que miroir de la vie⁶², se développe à cette époque. En ce qui concerne le madrigal, les figuralismes peuvent être compris comme la stylisation jusqu'à l'extrême d'un sentiment, d'une idée ou d'une réalité, au point de devenir un signe pourvu d'un sens nouveau. L'idée de départ se retrouve donc signifiée par l'idée nouvelle, quintessence de la beauté de ce qu'elle représente ; c'est ainsi que l'on invente de nouvelles formes et que l'on peut expliquer la radicalité de la musique de D'India : la poésie impose un thème, une idée et oblige le musicien à la dépasser, à la transformer, à en donner une autre représentation et donc à imposer un niveau supplémentaire de discours.

L'étude de la subtilité des traits musicaux est donc une clé précieuse, essentielle même pour comprendre l'esprit, la mentalité et la formation de l'identité culturelle de l'Italie en général et de D'India en particulier ; c'est ainsi que l'on peut mieux saisir son style anticlassique et agité. D'India, chanteur, guitariste, compositeur et poète, apparaît dès lors comme l'un des artistes les plus audacieux et les plus singuliers de son temps.

Mécénat

Le mécénat, *deuxième* problématique de cette thèse, accompagne le compositeur tout au long de sa carrière puisqu'il favorise ses déplacements, la circulation de sa musique, relie artistiquement les différentes villes où se trouvent le musicien et ses dédicataires et facilite l'émulation artistique. Nous avons voulu montrer, à travers les livres de musique que D'India

⁶¹ Andrea BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale », *Rivista Italiana di Musicologia*, XXVI/2 (1991), p. 188.

⁶² Giovanni GETTO, *La Polemica sul barocco*, Milano, Mondadori, 2000, p. 427. C'est pour cette raison que l'abbé Claude-François Ménéstrier, « dans la tradition encyclopédique de la Renaissance, entreprit une œuvre immense de recensement, classification et codification des images symboliques. Il mit aussi sa prodigieuse culture visuelle au service de l'Église et de la monarchie, pour qui il organisa spectacles, commémorations et fêtes, inventa emblèmes, devises et représentations de toutes sortes. », cf. Gérard SABATIER, « Claude-François Ménéstrier. Traité de tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics », *La Ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : Atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 99.

a adressés aux différents personnages nobles pendant sa période turinoise – et parfois au-delà –, l'hétérogénéité du phénomène du mécénat.

En effet, le cas de D'India illustre bien la complexité du phénomène du mécénat et permet de montrer la multiplicité des situations, types, mécanismes et habitudes que recouvre le rapport mécène-artiste. Le musicien peut servir plusieurs patrons en même temps – même indirectement – et doit, pour bénéficier de leur protection, faire jouer plusieurs leviers, proches ou lointains, liés à la personnalité des dédicataires, aux différents buts politiques qu'ils poursuivent et aux tendances artistiques locales. Pour comprendre sa stratégie globale, il faut étudier méthodiquement l'ensemble des relations qu'il est capable de créer avec ses protecteurs.

Les dédicataires ne sont pas toujours les commanditaires des œuvres et ne sont pas systématiquement impliqués dans les choix musicaux et poétiques du compositeur ; ils ne sont pas obligatoirement mus par une volonté d'émulation ou par l'ambition d'encourager la création artistique. Autrement dit, les grands mécènes ne sont pas forcément de grands mélomanes ni, pour reprendre les mots de Claudio Annibaldi, des « héros⁶³ ».

Le caractère protéiforme des échanges entre protection et prestige⁶⁴ entre le musicien et ses patrons⁶⁵ échappe donc à une vision idéalisée de leurs rapports et il convient d'analyser la singularité de leurs mécanismes. En effet, ces relations ne sont pas à sens unique : le compositeur peut orienter ses choix stylistiques en fonction du mécène, mais il peut aussi contribuer à renouveler voire à forger le goût de ses commanditaires et dédicataires comme celui des musiciens avec qui il est en contact. Le mécénat est donc un « mécanisme social⁶⁶ », un point d'articulation entre le musicien et la culture au sein de laquelle il développe son activité⁶⁷.

⁶³ C. ANNIBALDI, « Introduzione », *op. cit.*, p. 26.

⁶⁴ Par exemple, la présence d'un peintre de talent au sein d'une famille noble était une valeur précieuse ; les membres de cette famille se montraient en général prompts à vanter les mérites de leur protégé, voire à l'encourager à travailler pour d'autres clients. Cf. Francis HASKELL, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Andrée Lyotard-May et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1991, p. 23.

⁶⁵ Si les cardinaux et les princes ont fréquenté poètes, peintres et musiciens, c'est, ainsi que l'a démontré Claudio Annibaldi, que l'art et le mécénat étaient deux symboles suprêmes de l'aristocratie et que le système patron-protégé s'inscrivait dans un échange de prestige contre protection ; prestige qui permettait au mécène de rivaliser avec d'autres familles (par exemple les Orsini étaient rivaux de la famille du pape Felice Peretti, Sixte V), protection sans laquelle aucun artiste ne pouvait à cette époque faire carrière. C. ANNIBALDI, « On Some Aspects of Musical Patronage in the Papacy and the Spanish States of Southern Italy, with Special Reference to Rome », *Revista de musicologia*, XVI/1 (1993), p. 596. Voir aussi « Le committenze nobiliari », *Analecta musicologica*, XLV (2004), p. 15.

⁶⁶ A. MORELLI, « La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica », *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Oscar MISCHATI, « Considerazioni in margine alla dedica come tramite tra compositore e committente », *Fausto Torrefranca : l'uomo, il suo tempo, la sua opera, atti del convegno internazionali di studi (Vibo Valentia 15-17 dicembre 1983)*, éd. G. Ferraro et A. Pugliese, Vibo Valentia, IBMC, 1993, p. 227.

Il est aussi le terrain de recherche d'un phénomène socio-culturel sans lequel l'histoire de la musique n'aurait pas été celle que nous connaissons⁶⁸. L'étude du mécénat artistique permet ainsi de mieux comprendre l'histoire des institutions musicales, le collectionnisme⁶⁹, les stratégies de carrière du compositeur ou les passions et les intérêts intellectuels et artistiques, parfois même scientifiques, de ses dédicataires. S'intéresser à l'aspect institutionnel du mécénat équivaut à s'interroger sur la manière dont la musique s'insère dans un « tissu de relations⁷⁰ » fait de « fréquentations personnelles⁷¹ » et de réseaux diplomatiques. Nous voulons jeter un éclairage nouveau sur la place du compositeur dans ses différents entourages mais également sur l'influence de ces derniers sur lui.

Comme le remarque Claudio Annibaldi, les deux premiers termes de la triade « musicien, mécène, monde » se transforment en « auteur et dédicataire⁷² ». C'est pour cette raison que nous avons voulu partir des dédicaces de chaque recueil en les prenant au sérieux, c'est-à-dire en essayant de dépasser leur caractère flatteur⁷³, répétitif, apparemment superficiel⁷⁴ et qui obéit à des conventions bien précises⁷⁵, afin de déceler et comprendre leur véritable message qui nous renseigne sur les préoccupations du compositeur, sur le cercle culturel dans lequel ses œuvres sont exécutées⁷⁶, mais aussi sur le système du mécénat musical. Ces dédicaces sont révélatrices tant de la vie politique, religieuse et musicale⁷⁷ des

⁶⁸ C. ANNIBALDI, « Le committenze nobiliari », *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ Comme le souligne Renata AGO, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006, p. 127 : « Come un dizionario o un'enciclopedia, anche una collezione permetteva di avere sottomano una chiave di accesso all'universalità della cultura. »

⁷⁰ A. MORELLI, « Per una storia della musica a Roma », *op. cit.*, p. 449.

⁷¹ *Id.*, p. 447-448.

⁷² C. ANNIBALDI, « Introduzione », *op. cit.*, p. 10.

⁷³ « Chiaramente la dedica è un atto di omaggio del dedicante verso il dedicatario ; questo gesto, tuttavia, serve a mascherare un rapporto di tutt'altro genere : quello della sovvenzione pecuniaria da parte del dedicatario per coprire in tutto o in parte le spese di stampa. », O. MISCHATI, « Considerazioni in margine alla dedica », *op. cit.*, p. 223. « Il dedicante affida al patrocinio del dedicatario la propria creazione, spesso comparando artificiosamente la propria pochezza con l'eccellenza dell'altro, acclamata con ogni specie di esagerazioni, concernenti la di lui virtù, o la cultura, o la potenza, o la sensibilità recettiva. Questo è il segnale fondamentale. E non è soltanto dichiarazione retorica in un principiante, bensì strumento di affermazione professionale. Con tali premesse, l'opera raccolta nel volume è posta sotto la protezione del dedicatario. », Claudio GALLICO, « Programmi musicali farnesiani : i libri dedicati », *I Farnese, Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995*, éd. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, p. 200.

⁷⁴ Pour une intéressante et riche réflexion sur le statut de la dédicace et de la préface des recueils de musique de cette époque, cf. F. ALAZARD, « La dédicace des partitions imprimées : une source pour l'historien », *Art vocal Art de gouverner, op. cit.*, p. 77-98.

⁷⁵ O. MISCHATI, « Considerazioni in margine alla dedica », *op. cit.*, p. 224.

⁷⁶ Clarida STEFFAN, « Signori illustrissimi patroni collendissimi e devotissimi servitori. Dediche, destinatari e sistema editoriale al tempo di Orazio Vecchi », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 251.

⁷⁷ « Le contenenze dei libri musicali e il loro insieme valgono a dimostrare i programmi musicali della casa del dedicatario. Grande utilità questa, per un percorso di ricerca sul quale le note d'archivio e le memorie documentarie forniscono informazioni generalmente insufficienti. Scorrendo i libri dedicati, si viene dunque a

cours que des comportement nobiliaires et composent un contrepoint entre style, goût, esthétique de la dévotion, renommée et « art de gouverner⁷⁸ ».

Claudio Annibaldi a mis en évidence la spécificité des études sur le mécénat musical de la Renaissance et de l'époque baroque par rapport aux études sur l'histoire de l'art⁷⁹ et de la littérature pour la même période⁸⁰. La question du mécénat musical a suscité de vives polémiques parmi les musicologues au milieu des années 1980⁸¹. Le même Claudio Annibaldi reproche ainsi à la musicologie historique d'être dominée par une orientation néo-positiviste qui, selon lui, considère le document musical comme un point d'arrivée de la recherche et comme seul préalable d'une interprétation se limitant à la critique interne à l'exclusion de toute critique externe permettant un travail de contextualisation. Cette approche serait à l'origine de maintes erreurs et de mystifications⁸². Pour Claudio Annibaldi, l'école des États-Unis d'Amérique est emblématique de cette conception et, par son influence, cause d'une certaine standardisation de la recherche et de l'histoire de la musique⁸³. Le musicologue prend pour exemple les ouvrages de Ian Fenlon sur Mantoue⁸⁴ et de Lewis Lockwood sur Ferrare⁸⁵ qui ignorent ou font exprès d'ignorer la nécessité de combiner une double approche du mécénat pour comprendre le lien entre « la musique et le monde » : l'approche à la « troisième personne », qui analyse les faits dans la perspective de celui qui écrit, et celle à la « première personne », qui prend en compte le point de vue des acteurs eux-mêmes⁸⁶.

De là, selon Annibaldi, la nécessité d'abandonner une vision romantique et idéaliste du mécénat qui se contente d'exposer des faits tout en ignorant le contexte « anthropologique

sapere cosa risuonava in quegli ambienti privilegiati. », C. GALLICO, « Programmi musicali farnesiani », *op. cit.*, p. 200.

⁷⁸ Nous nous référons au titre de l'ouvrage de F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner*, *op. cit.*

⁷⁹ Pour une étude sur le substrat social et historique du mécénat à la Renaissance, cf. Werner L. GUNDERSHEIMER, « Patronage in the Renaissance : An Exploratory Approach », *Patronage in the Renaissance*, éd. Guy Fitch Lytle et Stephen Orgel, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

⁸⁰ C. ANNIBALDI, « On Some Aspects of Musical Patronage », *op. cit.*, p. 598.

⁸¹ C. ANNIBALDI, « Introduzione », *op. cit.*, p. 22.

⁸² *Id.*, p. 21.

⁸³ *Id.*, p. 22-23.

⁸⁴ Ian FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980-1982, 2 vol. Joseph KERMAN, *Musicology*, London, Fontana, 1985, p. 118-119, critique sévèrement cet ouvrage qu'il considère comme incapable de rendre compte des significations artistiques des œuvres mentionnées. De même, selon Howard Mayer BROWN, « Recent Research in the Renaissance : Criticism and Patronage », *Renaissance Quarterly*, XL (1987), p. 1-10, Ian Fenlon se révèle incapable d'utiliser les sources musicales de manière adéquate, c'est-à-dire d'employer une méthodologie permettant de conceptualiser la nature du mécénat musical et de confronter les résultats de ses recherches documentaires avec les processus de composition.

⁸⁵ Lewis LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara : 1400-1505 : the creation of a musical center in the Fifteenth century*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1984.

⁸⁶ C. ANNIBALDI, « Introduzione », *op. cit.*, p. 23.

d'appartenance » à travers l'isolement des différents acteurs⁸⁷. L'auteur reproche également à cette démarche un manque de conceptualisation et de vision théorique puisqu'elle simplifie les rapports interpersonnels en idéalisant le moment de composition et en donnant une lecture des documents uniquement à la « troisième personne⁸⁸ » – bref, une approche incapable de rendre compte de la complexité historique, sociale, culturelle et économique du mécénat musical, au point d'annihiler toute problématisation⁸⁹.

Il est en effet indispensable, comme le souligne Annibaldi, de prendre une certaine distance vis-à-vis des documents afin de ne pas être « complice du passé⁹⁰ » et de ne pas donner une lecture biaisée des sources où « l'illusionnisme musicologique⁹¹ » serait tenté, faute d'une rigoureuse contextualisation, d'« adapter » les documents aux résultats voulus, de faire dire au passé ce que l'on veut trouver⁹². De là la posture « anti-idéaliste⁹³ » du musicologue qui, donc, combine des modèles d'interprétation issus de l'anthropologie, de l'ethnomusicologie et de la sémiotique⁹⁴.

Si nous devons, certes, nous garder d'une démarche réductionniste, nous devons également éviter d'user d'une méthodologie par trop rigide et exclusive (fût-elle pluridisciplinaire) qui se ferait simplificatrice à son tour et aboutirait également à une interprétation anachronique des résultats de la recherche – ainsi d'une lecture marxiste ou marxisante du phénomène du mécénat musical, inapte à appréhender dans toutes leurs subtilités les rapports entre mécène et musicien réduits à un « échange paternalo-clientéliste de protection contre soumission⁹⁵ » où le « binôme musicien/commanditaire », interchangeable avec celui de « client/parrain⁹⁶ », s'insérerait dans une « société patriarcale⁹⁷ ».

⁸⁷ *Id.*, p. 14, 19-20, 30, 31 et 39-40.

⁸⁸ « Se altri valersene nell'affrontare in altre sedi e sotto altri aspetti il problema del mecenatismo e della committenza musicale in Italia fra '400 e '700 non cessi di chiedersi se i documenti a sua disposizione stiano parlandogli « in prima persona » o non siano semplicemente sottoposti a una lettura « in terza persona ». », *Id.*, p. 42.

⁸⁹ *Id.*, p. 39-40.

⁹⁰ *Id.*, p. 24 et 26-27.

⁹¹ *Id.*, p. 24.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Cf. A. MORELLI, « La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica », *op. cit.*, p. 7.

⁹⁴ *Id.*, p. 10. Voir aussi C. ANNIBALDI, « Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque : the perspective from anthropology and semiotics », *Recercare*, X (1998), p. 173-182.

⁹⁵ C. ANNIBALDI, « Introduzione », *op. cit.*, p. 19

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Id.*, p. 29. Pour une analyse éclairante sur la « Fidélité et [la] vassalité de la production musicale », cf. F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner*, *op. cit.*, p. 78-79 et 98-118. L'historienne (*Id.*, p. 27-28) reprenant à son compte la pensée de Lorenzo BIANCONI, « Politicità della storia musicale », *Musica e Politica. Teoria e critica della contestualità sociale della musica, voci sull'est. Testimonianze e lettere di contemporanei*, éd. Mario Messinis et Paolo Scarnecchia, Venezia, Marsilio, 1977, p. 160, affirme également : « Qui voudrait

Afin d'échapper à ces obstacles, nous avons tenté d'appliquer une méthode, forcément perfectible et incomplète, qu'on pourra qualifier de flexible en ce qu'elle vise à appréhender au plus près l'hétérogénéité du phénomène du mécénat dans son évolution tout au long de la carrière musicale de Sigismondo D'India à la cour de Turin. Notre approche cherche à mêler pluridisciplinarité, objectivité et réflexion théorique afin de revisiter sans cesse, « sans colère comme sans faveur », le processus de création (le moment de composition) – ce que nous disent réellement les sources –, ainsi que les processus de réception et de transmission (le moment performatif) des œuvres.

Nous utiliserons parfois une « approche comparatiste⁹⁸ » – surtout dans le chapitre sur l'arrivée de Christine de France à la cour de Savoie – afin de montrer la manière dont la musique fait écho aux arts décoratifs et à l'imaginaire poétique – empreint de mystère⁹⁹ et donc difficile à décrypter –, en tâchant d'éviter le piège des « lieux communs¹⁰⁰ » ou de la surinterprétation lors du croisement des différentes informations trouvées dans les documents. C'est ainsi que nous tenterons d'éclairer la place de la musique de D'India à l'intérieur des différents systèmes de mécénat des cours qu'il a fréquentées ou auxquelles il a dédié ses compositions. Il nous semble que cette approche peut contribuer à enrichir notre connaissance de « la musique et du monde » à l'époque de D'India.

Apparaît alors une *troisième* problématique liée à la fonction de la musique dans la construction du personnage noble, chaque dédicataire se représentant lui-même ainsi que sa cour de manière singulière. Elle est également liée aux facteurs qui conditionnent la création et la perception de l'événement musical (l'univers musical), ce que Stefano Lorenzetti appelle « la mentalité musicale » et « l'identité nobiliaire¹⁰¹ ».

Identité nobiliaire

Il s'agit ici d'étudier la dialectique entre noblesse et aristocratie à travers la manière dont Sigismondo D'India contribue, à travers sa musique, à la construction de l'identité culturelle d'une cour, en même temps qu'il construit son propre statut de noble. En effet, les identités nobiliaires se recomposent en permanence et s'emboîtent les unes dans les autres dans un jeu de miroirs de statuts : noblesse de sang et noblesse vertueuse, art nobiliaire et

mener à bien une étude sociologique de la musique devra donc éviter deux pièges : celui de l'obsession des archives d'une part, de l'autre, celui du plaisir à manipuler des théories ou des idées. »

⁹⁸ A. MORELLI, « La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica », *op. cit.*, p. 11.

⁹⁹ Le mot mystère vient du grec *mysterion* qui veut dire action dramatique.

¹⁰⁰ A. MORELLI, « La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica », *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁰¹ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, *op. cit.*, p. 22-23.

noblesse dans l'art. L'identité nobiliaire peut être ainsi considérée comme un préalable de l'identité nationale. En effet, l'idée de nation et d'identité nationale¹⁰² naît au début du XVII^e siècle au moment où se consolident les grandes littératures nationales¹⁰³. Ce siècle recompose aussi d'une manière nouvelle les rapports entre les intellectuels italiens et leurs homologues étrangers¹⁰⁴. Nous retrouvons la thématique de la circulation et de la richesse de l'émulation des artistes venus d'ailleurs.

Sigismondo D'India, qui commence sa carrière comme noble palermitain, devient chevalier de Saint-Marc et enfin gentilhomme du cardinal de Savoie. Cette progression montre sa volonté d'appartenir à un système nobiliaire à la fois artistique et intellectuel et d'affirmer un statut de noblesse égalant celui du mécène dans « l'exercice commun de la vertu¹⁰⁵ ». Nous avons voulu montrer que le compositeur remplissait parfaitement le rôle de musicien-gentilhomme et que sa musique en était l'autoportrait.

Les échanges culturels entre les duchés participent également à la construction de l'identité nobiliaire de la cour qui en bénéficie autant qu'ils transforment l'identité de la cour qui en est l'initiatrice ; la diplomatie musicale seconde la diplomatie politique. C'est donc par l'organisation d'événements politico-culturels que se constitue l'identité nobiliaire du duché de Savoie. Par le biais du spectacle et de la musique de chambre, aussi bien pour les célébrations publiques que lors des fêtes privées organisées par les différents membres de la famille de Savoie, le compositeur contribue à la mise en scène du pouvoir de la cour, à son rayonnement culturel et politique. La fête baroque est donc un « récit du monde¹⁰⁶ » puisqu'à cette époque tout est objet de cérémonie et de spectacle¹⁰⁷ ; la cour est le théâtre du pouvoir qui met en évidence le pouvoir du théâtre, et celle de Turin en donne un magnifique exemple. Cette idée implique la théâtralisation du comportement ; le baroque est donc une « civilisation stylisée », pour reprendre les mots de Giovanni Getto¹⁰⁸, dans laquelle la musique participe à la formation de l'individu et de sa civilité¹⁰⁹.

¹⁰² A. ROSA, *La cultura della Controriforma*, op. cit., p. 4.

¹⁰³ *Id.*, p. 16.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 218.

¹⁰⁶ Jose Antonio MARAVALL, « Teatro, fiesta e ideología en el barroco », *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, 1990, p. 159-188.

¹⁰⁷ Comme le souligne Stefano TOMASSINI, « Lo spettacolo possibile nella moralità allegoriche di Bernardo Morando », *I Farnese, Arte e collezionismo*, op. cit., p. 192, l'histoire de la fête dans les cours entre la Renaissance et le Baroque est également celle du théâtre qui est investi par le spectacle.

¹⁰⁸ G. GETTO, *La Polemica sul barocco*, op. cit., p. 426.

¹⁰⁹ 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. 36.

Dans ce contexte, le concept de *sprezzatura*, tel qu'il se développe de Baldassare Castiglione à Agostino Mascardi, en tant que comportement, c'est-à-dire en tant que tentative de fondation esthétique – fondée sur la grâce – de l'éthique du courtisan, se transforme au XVII^e siècle pour devenir l'exact opposé de ce qu'il était, à savoir, désormais, une tentative de refondation éthique de l'esthétique courtisane où l'art de la dissimulation de la vertu cherche à provoquer un effet¹¹⁰. La culture baroque parle ainsi « à travers ses propres gestes¹¹¹ ». Le discours musical, quant à lui, s'imprègne des caractéristiques d'un art oratoire qui cherche l'émotion et la persuasion où simulation et dissimulation se combinent.

Un rapport très étroit lie donc l'éducation musicale à la formation aristocratique. En effet, le courtisan, en tant que spectateur de ses propres gestes, réalise son éducation afin de s'auto-reconnaître ; cette éducation va de pair avec celle du public qui est le miroir de sa propre action. Cette auto-reconnaissance, prémices de la politique culturelle, se retrouve dans le *recitar cantando* dont le moteur est aussi bien la *sprezzatura* musicale que celle du comportement. Voilà l'une des raisons pour lesquelles on se réfère sans cesse à la grande force de séduction de la discipline musicale qui devient le paradigme des traités du comportement nobiliaire en Italie et en France à cette époque¹¹².

Tout phénomène culturel porte en lui une tension vivante et constante entre sa création et sa réception. C'est là qu'entre en jeu la dimension politique¹¹³ de la musique dans la construction de l'identité nobiliaire : d'un côté Castiglione dessine le courtisan parfait et de l'autre Machiavel trace l'image du prince avisé et virtuose¹¹⁴.

¹¹⁰ Riccardo MEROLLA, « Dal "cortegiano" al "servidore" : modelli primo-secenteschi di trattatistica sul comportamento », *Esperienze letterarie*, XIX/3 (1994), p. 20-21. Voir aussi Agostino MASCARDI, *Prose vulgari di Monsignor Agostino Mascardi*, Venetia, Fontana, 1625, rééd. Venetia, Brigonci, 1663, p. 7 : « È osservazione sottilissima di Corte, l'adoprar negli affari più grandi ogni sforzo d'ingegno, e d'industria, ma con tal dissimulazione della propria virtù, che non si conosca il valore in altro, che negli effetti ».

¹¹¹ Pour reprendre les mots du poète Tesauro, extraits de sa *Filosofia Morale* de 1673. Cf. Denise ARICÒ, « Retorica barocca come comportamento : buona creanza e civil conversazione », *Intersezioni : rivista di storia delle idee*, I/2 (1992), p. 340.

¹¹² S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 115.

¹¹³ À ce sujet, F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner*, op. cit., p. 27, écrit : « Analyser la musique comme une médiation politique, c'est la comprendre soit comme un intermédiaire qui permet au politique de se dire et d'être véhiculé, soit comme un processus créateur qui assure le passage d'un état à l'autre. Dans le premier cas, la musique en est réduite à un rôle neutre puisqu'elle ne transforme en rien ce qui est d'ordre politique, elle n'est qu'un simple vecteur ; dans le second cas, elle n'est plus la simple transcription d'un message politique car elle est alors en mesure d'agir sur lui, de l'adapter, de le détourner. » Nous retrouvons ces deux cas de figure dans l'utilisation politique de la musique de D'India.

¹¹⁴ Giulio FERRONI, « Sprezzatura e simulazione », *La corte e il « Coregiano »*. I, *La scena del testo*, éd. Carlo Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, p. 122.

La pensée de Machiavel est encore présente dans la mentalité de cette époque¹¹⁵ qui la redéfinit¹¹⁶. La notion de « raison d'État » pénètre la pensée et la sensibilité du XVII^e siècle¹¹⁷. Ainsi, Le Tasse affirme que « la dissimulation de l'art est le sommet de l'artifice : c'est le propre des grands hommes qui gouvernent les royaumes et les républiques¹¹⁸. »

À l'époque où D'India séjourne à la cour des Savoie, Turin se transforme sur les plans urbanistique, politique et artistique et construit sa propre identité – hybride – en mettant en valeur son image publique : théâtre du pouvoir et pouvoir du théâtre. Le faste politique, les lieux du pouvoir ainsi que les allégories et les mythes qui forgent l'imaginaire culturel et l'identité de la cour se reflètent dans la musique de D'India. Sa musique participe à la construction d'un modèle d'urbanité.

IV) Plan de travail

Nous avons consulté les sources musicales du compositeur aux Bibliothèques Casanatense de Rome, Braidense de Milan, Estense de Modène et Marciana de Venise, mais également à la nationale de Turin, à la Bibliothèque de la musique de Bologne et à la Christ Church Library à Oxford.

Nous avons par ailleurs mené des recherches en Sicile aux Archives paroissiales de Trabia (*Chiesa madre*) et de Termini Imerese (*Archivio della Maggior Chiesa*) ainsi que, toujours à Termini Imerese, à la Bibliothèque communale Liciana. Nous avons également consulté les Archives d'État de Venise, de Milan, de Modène, de Rome, du Vatican, de Parme, de Plaisance et de Turin, et travaillé à l'*Archivio Storico Capitolino* de Rome, aux Archives de Saint-Jean de Latran, aux Archives diocésaines de Milan et aux Archives capitulaires et communales de Modène. Nous pouvons enfin mentionner la Bibliothèque apostolique du Vatican, les Bibliothèques royale et nationale de Turin, la Palatina de Parme,

¹¹⁵ A. ROSA, *La cultura della Controriforma*, op. cit., p. 28.

¹¹⁶ Comme le montre la redécouverte de Tacite ou de Sénèque comme moyen de contrebalancer la forte présence de Machiavel. Cf. R. MEROLLA, « Lo Stato della Chiesa (1585-1870) », *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II : *L'età moderna*, éd. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1988, p. 1040.

¹¹⁷ A. ROSA, *La cultura della Controriforma*, op. cit., p. 27. Voir aussi Alessandro ANGUSSOLA, *Del buon governo del Principe*, 1610-1620, éd. Paola Maria Arcari, *La Ragion di Stato*, Roma, Nuove grafiche, 1939.

¹¹⁸ « La dissimulazione de l'arte è sommo artificio : e quello solamente ch'è usato da gli uomini grandi che governano i regni e le republiche. », Torquato TASSO, *La Cavaletta o vero della poesia toscana*, éd. Ezio Raimondi, *Torquato Tasso. Dialoghi*, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, tome II, p. 656-657. Maria Luisa DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 18-19, note 32, a souligné la mutation de la manière de gouverner où l'homme d'État se méfie de la théorie pour s'en remettre à d'autres dispositifs comme la dissimulation qui devient nécessaire à la malice des hommes et la précarité des choses.

l'Estense de Modène, la communale de Plaisance, l'Ambrosiana de Milan, la fondation Giorgio Cini à Venise et celle des Lincei à Rome. Les documents cités dans ce travail sont pour la plupart inédits sauf mention explicite. Toutes les traductions de textes cités (documents d'archives, textes imprimés, poèmes) en langue étrangère sont de notre fait sauf indication contraire. Nous avons transcrit les abréviations des sources (S.A.S, III^{mo}, an^o, Gen^{ro}, Card., Cav^{re}, etc.) en toutes lettres.

Antonio Vassalli considérait en 1987 la recherche archivistique comme la meilleure voie pour éclairer notre compréhension historique des événements musicaux¹¹⁹. Dans une période plus récente, Anne-Madeleine Goulet affirmait que, « pour l'historien de la musique, s'intéresser au patrimoine archivistique privé en acceptant d'affronter les problèmes d'orientation et d'interprétation qui lui sont inhérents se révèle être une démarche fructueuse. À ce titre, [...] on peut localiser les lieux de musique à l'intérieur des demeures [...], établir la liste des instruments de musique qui s'y trouvaient et discerner le répertoire que l'on affectionnait. [...]. La consultation de ces fonds permet *in fine* d'énoncer quelques principes méthodologiques valables pour des recherches ultérieures [...], seule l'adoption d'une conduite systématique peut aboutir à des résultats concluants¹²⁰ ».

Les fonds archivistiques qui nous ont été les plus précieux sont ceux qui concernent la diplomatie (lettres d'ambassadeurs et des princes étrangers, instructions, rapports), les chroniques (relations des réceptions d'un prince, rapports d'un événement important : funérailles, mariages, baptêmes, célébrations publiques et religieuses, ainsi que les *avvisi*¹²¹), les actes notariés¹²² (testaments, inventaires, acquisitions) et les documents privés (correspondances et archives privées¹²³, livres comptables¹²⁴, écrits personnels). Les

¹¹⁹ « La strada più importante è ora quella archivistica, quella già tracciata da alcuni studiosi americani che pian piano stanno portando alla luce tutte le tessere fondamentali per la comprensione degli eventi accaduti. [...] Quindi io lavorerei molto in archivio. », Antonio Vassalli, « Discussione finale », *Le origini del madrigale : atti dell'incontro di studio : Asolo, 23 maggio 1987*, éd. Luca Zoppelli, Asolo, Tipografia Asolana, 1990, p. 104.

¹²⁰ A. M. GOULET, « La musique à Rome », *op. cit.*, p. 91.

¹²¹ Les *Avvisi* (annonces) furent, entre 1500 et 1700, l'instrument courant pour diffuser les nouvelles politiques et militaires de la manière la plus rapide. Ils susciterent, au cours du XVII^e siècle, les premières manifestations d'opinion publique, cf. Mario INFELISE, « Gli avvisi di Roma. Informazione e politica nel secolo XVII », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. G. Signorotto et M. A. Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 189. Ils sont également une « forme embryonnaire » de correspondance journalistique, cf. Stefano ARENA, « Il Volontario ambasciatore e shāh 'Abbās I il Grande », *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, Roma, Carocci, 2008, p. 210. Ils contiennent « de précieuses informations nécessaires pour contextualiser les données souvent sèches que délivrent les documents comptables », cf. A. M. GOULET, « La musique à Rome », *op. cit.*, p. 91.

¹²² Il s'agit des fonds les plus difficiles à maîtriser et qui demandent le plus de temps dans la recherche archivistique.

¹²³ Sur les archives privées, cf. Elio LODOLINI, « Archivi privati, archivi personali, archivi familiari, ieri e oggi », *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e persone, Capri, 9-13 settembre 1991*, éd. Irma Paola Tascini, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997,

informations sur la vie musicale, au sens large, apparaissent très souvent de manière laconique et lacunaire dans ces documents, d'où la nécessité d'une exploration systématique qui se révèle plutôt difficile.

Les archives familiales permettent en effet de discerner les valeurs qui gouvernent la vie d'une cour¹²⁵. Elles ont non seulement un caractère individuel ou familial mais constituent également les éléments de l'histoire d'une ville¹²⁶. Enfin, elles contiennent pour les familles les preuves juridiques de la possession de leurs biens (la gestion des biens, l'héritage, la comptabilité¹²⁷) et de leurs titres et privilèges qui deviennent, dans le cas des familles princières comme les Savoie, des documents à caractère public¹²⁸. Une bonne compréhension de l'histoire de la culture musicale passe par l'analyse des stratégies des ces familles, analyse rendue souvent difficile par l'organisation des fonds consultés¹²⁹ puisqu'il n'y a pas de règles dans le processus de formation d'une archive privée (de familles, de personnes)¹³⁰.

Certes, le travail en archives¹³¹ dévie souvent le chercheur du chemin qu'il s'était préalablement tracé et l'oblige à le redessiner, ruine certaines de ses hypothèses qu'il faut alors reformuler. Il arrive maintes fois que les efforts pour trouver tel document soient déçus mais, à l'inverse, la patience, l'obstination sont parfois récompensées par une découverte inopinée (comme on le verra par exemple dans les chapitres sur Modène et Rome dans la

vol. I, p. 23-69. Concernant la possibilité de retrouver des partitions perdues dans les archives privées, cf. A. BASSO, « La musica in città », *op. cit.*, p. 350-351.

¹²⁴ Il s'agit des livres de maître (*libri mastri*), registres comptables (*computisteria, spenderia*), autorisations (*mandati*) et reçus (*cautele, giustificazioni, quietanze*) de paiement. Pour une méthodologie concernant la recherche à travers des documents comptables, cf. A. M. GOULET, « La musique à Rome », *op. cit.*, p. 85 et 91 et Giorgetta BONFIGLIO-DOSIO, « Dall'archivio di famiglia all'archivio d'impresa », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Rodolfo Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 109. Concernant les comptes du pain et du vin comme moyen de paiement et comme source précieuse pour la recherche des personnes, cf. R. AGO, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma, Laterza, 1990, p. 128.

¹²⁵ Roberto NAVARRINI, « La conservazione della memoria nell'azienda famiglia », *Archivi nobiliari e domestici, op. cit.*, p. 88.

¹²⁶ Irene FOSI, « Archivi di famiglie toscane nella Roma del Cinque e Seicento », *Id.*, p. 255. En effet, la recherche en archive est d'abord une recherche sur des entités collectives puisque la plupart des fonds sont des registres d'institutions et non pas d'individus. Cf. T. CARTER, « El sonido del silencio », *op. cit.*, p. 62.

¹²⁷ Les archives familiales nous sont précieuses en ce qu'elles permettent de retrouver le nom d'un artiste ou de reconstituer le processus de préparation d'un spectacle. Cf. G. BONFIGLIO-DOSIO, « Dall'archivio di famiglia all'archivio d'impresa », *op. cit.*, p. 101.

¹²⁸ R. NAVARRINI, « La conservazione della memoria », *op. cit.*, p. 89.

¹²⁹ Les « piccoli archivi domestici » des grandes villes d'Italie se trouvent souvent rangés dans des « Miscellanee ». Nous constatons également, en observant la typologie de ce type d'archives, l'absence récurrente de documents de nature juridique (contrats, licences, testaments, etc.), ce qui est en effet le cas des fonds des familles nobles mineures (comme celles de Parme et de Plaisance) que nous avons dépouillés. Cf. Juanita SCHIAVINI TREZZI, « I piccoli archivi domestici », *Archivi nobiliari e domestici, op. cit.*, p. 172 et 175.

¹³⁰ Antonio ROMITI, « Gli archivi domestici e personali tra passato e presente », *Id.*, p. 21.

¹³¹ Lucio LUME, « Documenti e testi musicali negli Archivi di Stato : un'indagine in corso », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale. Roma, 4-7 giugno 1992*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 10.

dernière partie) révélant, comme cela a été le cas ici, des aspects inattendus du contexte culturel et musical qu'il était question de reconstituer.

Outre les sources documentaires et musicales, ce travail fait fond sur plus de 700 références bibliographiques d'ouvrages spécialisés pour la plupart en langue italienne.

La présente thèse comprend quatre parties, la première et la dernière constituant, on l'a dit, le prélude et le postlude du séjour turinois du compositeur. Chaque chapitre respecte un ordre chronologique et traite une question spécifique qui suit le cheminement artistique du compositeur. Au-delà de leur spécificité, ils sont tous traversés par les trois axes énoncés dans le titre de la thèse : la musique, le mécénat et l'identité nobiliaire. L'organisation chronologique permet de mieux encadrer notre objet d'étude. En effet, cette perspective diachronique donne une vision d'ensemble de la reconstitution du contexte historique.

La première partie contient trois chapitres qui tentent de donner un nouvel éclairage sur les origines siciliennes et la formation musicale de D'India (chapitre 1) – dont on ne sait pratiquement rien –, sur les conditions de son arrivée en Savoie (chapitre 2), mais aussi sur le livre de madrigaux que l'on peut considérer comme la première publication de sa période turinoise (chapitre 3). En plus des recherches archivistiques, nous avons eu recours à la généalogie en tant que science auxiliaire de l'histoire.

Les deuxième et troisième parties comportent dix chapitres au total qui correspondent au corpus de la thèse : le séjour du compositeur à la cour de Turin avant et après l'arrivée de Christine de France. L'organisation de chaque chapitre – à l'exception de l'un d'eux qui traite la question du *Cavalierato* de Saint-Marc – suit l'ordre chronologique des différents livres de musique que le compositeur a publiés pendant son séjour de douze ans (1611-1623) en Savoie en les dédiant aux mécènes déjà cités.

Enfin, la quatrième partie, qui compte trois chapitres, se relie aux deux précédentes autant qu'elle s'en sépare. Les séjours du compositeur à Modène et à Rome à la fin de sa vie sont en effet à la fois une période différente et une continuation sur un autre mode de son activité musicale à Turin.

La carrière musicale de Sigismondo D'India à la cour de Turin dévoile donc les multiples facettes du mécénat artistique dans l'Italie du début du XVII^e siècle en même temps qu'elle montre l'esthétisation de l'identité nobiliaire – problématique générale que nous souhaitons approfondir.

PARTIE I

DE LA SICILE (?) A LA COUR DE TURIN

Chapitre 1

RECHERCHES SUR LES ORIGINES SICILIENNES DE D'INDIA

Introduction

La date de naissance de Sigismondo D'India reste à ce jour incertaine. L'année où le compositeur serait né¹, nous pouvons lire dans le journal de la ville de Palerme :

« 1582, le 22 février. Ce fut la première fois que l'on a joué une comédie dans les salons du « Spasme » [l'église *dello Spasimo* se trouve dans le quartier de la Kalsa²] c'est ainsi que l'a voulu Monsieur Marco Antonio Colonna [frère naturel de Philippe II d'Espagne], le vice-roi [vice-roi de 1577-1584]³. »

¹ Sa date de naissance a été calculée en fonction de sa première publication de 1606. En effet, pour publier un premier recueil de musique à son propre nom, il fallait atteindre nécessairement la majorité qui était fixée à vingt-cinq ans. Un compositeur ayant publié un recueil plus tôt aurait dû ajouter à son propre nom, à titre de garantie, celui de son maître. Cf. Oscar MISCHIATI, « Considerazioni in margine alla dedica come tramite tra compositore e committente », *Fausto Torrefranca l'uomo, il suo tempo la sua opera. Atti del Convegno Internazionale di Studi Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, éd. Giuseppe Ferraro et Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, IBMC, 1993, p. 224.

² Le quartier de la Kalsa naît sous la domination arabe de la Sicile. Il s'agit de l'un des quartiers les plus anciens de Palerme où se trouvent des monuments (palais, églises et oratoires du XVI^e et du XVII^e siècle) parmi les plus importants de la ville. Quant à l'église de Santa Maria dello Spasimo, aujourd'hui en ruines, son architecture « montre encore aujourd'hui la noblesse de la langue gothique arrivée en Sicile dans la version hispanisée » (« ancor oggi mostra, la nobiltà della lingua gotica giunta in Sicilia nella versione ispanizzata. ») Cf. Giuseppe BELLAFFIORE, *Idea di Palermo barocca*, Palermo, Editori Stampatori Associati, 1971, p. 4.

³ « 1582 – A 22 du febraro. Fu la prima volta che si recitao comedia alle stianze dello Spasimo, chè così volse il sig. Marco Antonio Colonna vicerè. » Gioacchino DI MARZO, *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al*

Dans une note en bas de page, Gioacchino Di Marzo, qui a réalisé l'édition de ce journal au XIX^e siècle, écrit :

« L'église du Spasme, édifice grand et superbe, qui appartient aux pères de Monte Oliveto, fut remplacé par l'église du Saint-Esprit de la ville, car celui-ci devint maison profane, puisque l'église, se dégradant, devint un théâtre où l'on représente des comédies ; et les autres salles, des entrepôts de provisions et de munitions de la ville. [...]. C'est ici que furent jouées les premières œuvres dramatiques parmi lesquelles la *Représentation du martyr de Sainte-Christine* [éditée à Palerme en 1585, et à nouveau à Venise en 1597] et l'*Alexandrie* ou *Tragédie de Sainte-Catherine* [...] toutes deux œuvres du palermitain Gaspare Licco⁴. »

L'extrait cité dénote la richesse de l'activité culturelle telle qu'elle s'est développée dans la seconde moitié du XVI^e siècle dans la capitale de cette vice-royauté dépendant de la couronne d'Aragon, puis de Castille-Aragon, pour enfin faire partie du vaste empire de Charles Quint. Ainsi, c'est « à partir des célébrations de bienvenue en l'honneur de Charles Quint à l'automne 1535⁵, que se développe de manière perceptible une certaine ligne culturelle portée à des manifestations spectaculaires [...] jusqu'alors inconnues dans l'île. [...]. Ce sera un pas décisif qui conduira la Sicile vers les fastes de la fin de la Renaissance et de l'époque baroque⁶. »

C'est dans ce contexte politique et culturel que Sigismondo D'India aurait vu le jour à Palerme. Si le compositeur utilise le titre de « noble palermitain » lors de la publication de ses

XIX. Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane pubblicate su' manoscritti della Biblioteca comunale, Palermo, Pedrone-Lauriel, 1869, vol. I, p. 95.

⁴ « La chiesa dello Spasimo, edificio grande e superbo, che fu dei padri di Monte Oliveto, fu cambiato con la chiesa di S. Spirito della Città, per convertirsi quello in casa profana, perchè la chiesa, disgradandosi, se converti in un teatro, ove si rappresentano le comedie ; e le altre stanze in magazzeni di provisioni e munizioni della Città. [...]. E fra le prime opere drammatiche vi furono eseguite la Representatione del martirio di s. Christina (edita a Palermo nel 1585, e du nuovo a Venezia nel 1597) e l'Alessandria o tragedia di s. Caterina [...] opere l'una e l'altra di Gaspare Licco palermitano. », *Id.*, p. 95, note 1.

⁵ Pour une chronique concernant les festivités pour l'arrivée de Charles Quint à Palerme, cf. Marcello FAGIOLO et Maria Luisa MADONNA, *Il Teatro del Sole : la rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina, 1981, p. 216-217.

⁶ « A partire dalle celebrazioni d'accoglienza per Carlo V nell'autunno del 1535, il percepibile sviluppo di una certa linea culturale portata a diverse manifestazioni di pettaccolarità [...] fino ad allora sconosciute nell'isola. [...]. Saranno passi decisivi in Sicilia verso i fasti dell'età tardo-rinascimentale e barocca. » *Id.*, p. 166. Sur le développement des célébrations et d'autres « rituels urbains » à Palerme dans la seconde moitié du XVII^e et au XVIII^e siècle, cf. Anna TEDESCO, « La ciudad como teatro : rituales urbanos en el Palermo de la Edad Moderna », *Musica y cultura urbana en la Edad Moderna*, éd. Andrea Bombi, Juan José Carreras et Miguel Angel Marin, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, p. 219-242.

premiers livres de musique⁷, aucun document d'archives n'atteste qu'il soit vraiment né en Sicile ni qu'il s'y soit formé. Nigel Fortune s'interrogeait en 1955⁸ sur le peu d'informations que nous possédons sur les origines du compositeur. Fortune affirme que les recherches pour trouver le lieu et la date de naissance de D'India se sont révélées infécondes ; la naissance du compositeur en Sicile n'est donc pas certaine même si elle a été reportée par la tradition⁹.

Une recherche s'impose par conséquent sur les origines de Sigismondo D'India. Il s'agira, dans un premier temps, d'examiner les liens entre le mécénat musical et la noblesse sicilienne qui, dans le contexte culturel et politique de la Sicile de cette époque, dessinent une identité nobiliaire bien particulière ainsi que le démontrent les travaux les plus récents¹⁰.

Nous échafauderons ensuite, dans une seconde et dernière partie, de nouvelles hypothèses et tracerons de nouvelles perspectives de recherche sur le lieu de naissance du compositeur grâce, notamment, aux dernières découvertes archivistiques en Sicile, et en explorant la piste napolitaine dans le contexte politique, culturel et nobiliaire de cette ville.

⁷ Sigismondo D'INDIA, *Libro primo de madrigali a cinque voci di Sigismondo D'India nobile palermitano*, Milano, Tradate, 1606, éd. moderne : Federico MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India : Madrigali a 5 voci 1606*, Milano, I classici musicali italiani, 1942 et John STEELE et Suzanne COURT, *Sigismondo D'India. The first five books of madrigals for mixed voices*, New York, Gaudia, vol. I, 1997, *Delle Villanelle alla napoletana a tre voci di Sigismondo D'India nobile palermitano Libro primo*, Napoli, Carlino & Vitale, 1608, éd. moderne : Concetta ASSENZA, *Sigismondo D'India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci : Libri primo (1608) e secondo (1612)*, Firenze, Olschki, 2007 (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXV), *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, éd. moderne : F. MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India. Il primo libro di Musiche da cantar solo*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1970 et John JOYCE, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musica Rinascimentale Siciliana », IX), *Novi concentus ecclesiastici binis, ternis vocibus concinendi Sigismundi De India Nobilis Panormitani*, Venetia, Gardano, 1610 et *Liber secundus sacrorum contentuum Sigismundi De India Nobilis Panormitani, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus concinendorum*, Venetia, Gardano, 1610, éd. moderne : Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum contentuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003, p. XV (col. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXIV), *Libro secondo de madrigali di Sigismondo D'India nobile palermitano*, Venetia, Gardano, 1611, éd. moderne : J. STEELE et S. COURT, *Id.*, vol. II, 1997 et *Libro secondo delle villanelle alla napolitana a 3, 4 & 5 voci. Di Sigismondo D'India Nobile Palermitano Maestro della Musica di Camera del Serenissimo & Invitissimo D. Carlo Emanuele Duca di Savoia Principe di Piemonte &c.*, Venetia, Gardano, 1612, éd. moderne : C. ASSENZA, *Id.*

⁸ Nigel FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life and Works », *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXI (1954-1955), p. 44-45.

⁹ Sur les questions posées par les musicologues sur le lieu de naissance et de formation du compositeur à la fin des années 1990, cf. Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro mercurio, il nuovo Dio della Musica », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco : Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 14 et Niccolò MACCAVINO, « Il Primo libro di Villanelle alla napolitana di Sigismondo D'India, « nobile palermitano » », *Villanella napoletana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano Calabro 9-11 dicembre 1994*, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, p. 245.

¹⁰ Massimo ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, 3 vol., Firenze, Olschki, 2003, *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, éd. Lina Scalisi, Catania, Sanfilippo, 2006 ou Ilaria GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco*, thèse de doctorat : Université de Rome « La Sapienza » et Université de Palerme, 2 vol., 2008-2009.

Nous passerons donc, dans notre récit, de Palerme à Naples. Faute d'une réponse définitive, cette piste apporte un éclairage neuf sur l'origine de la famille D'India et permet de suivre un peu mieux que jusqu'à présent les traces du « compositeur palermitain ».

A. Mécénat artistique et noblesse en Sicile, art nobiliaire et noblesse dans l'art

a. La famille Moncada, le mécénat artistique et musical en Sicile

En Sicile, le mécénat musical et artistique commence au milieu du XVI^e siècle sous l'égide de la famille Moncada¹¹ de Caltanissetta – ville située au centre de la Sicile – et dont les membres furent parmi les protagonistes les plus importants de l'île sur les plans artistique, politique, ecclésiastique et militaire¹². D'origine espagnole (catalane), Francesco I^{er} Moncada (1510-1567) sera à l'origine de la diffusion et de l'essor d'un « nouveau style de vie aristocratique et raffiné¹³ » qui s'est développé dans l'île à trois pointes à l'époque de D'India. La Sicile de cette époque évolue dans un contexte où les difficultés militaires – notamment avec les Turcs¹⁴ –, et la relative indifférence politique des vice-rois espagnols (Ferrante Gonzaga, Juan de Vega, Garcia Alvarez de Toledo, Marco Antonio Colonna et Henrico Guzman comte d'Olivares) n'empêchent pas une politique culturelle riche fondée sur le spectacle – inspiré des cours italiennes du centre-nord¹⁵ – ni un raffinement artistique qui débouchera en musique sur la splendeur de l'école polyphonique sicilienne.

Francesco Moncada est donc le premier mécène de la musique sicilienne et Giandomenico Martoretta – né en Calabre – le premier représentant de cette école¹⁶. D'autres musiciens viendront remplir les rangs de cette école, parmi eux, Pietro Vinci de Nicosia¹⁷ – au nord-est de Caltanissetta, au centre de la Sicile –, « représentant de la première phase de la

¹¹ Maria Antonella BALSANO, *Giandomenico Martoretta. Il secondo libro di Madrigali cromatici a quattro voci (1552)*, Firenze, Olschki, 1988, p. X. (« coll. Musica Rinascimentale Siciliana, XI »).

¹² Domenico LIGRESTI, « I Moncada nel sistema nobiliare sovranazionale italo-spagnolo ed europeo », *La Sicilia dei Moncada, op. cit.*, p. 210.

¹³ M. A. BALSANO, *Giandomenico Martoretta. Il secondo libro di Madrigali, op. cit.*, p. XIII.

¹⁴ Pietro CASTIGLIONE, *Storia di un declino : il Seicento italiano*, Siracusa, Ediprint, 1987, p. 26.

¹⁵ M. A. BALSANO, *Giandomenico Martoretta. Il secondo libro di Madrigali, op. cit.*, p. XIV.

¹⁶ M. A. BALSANO, « 'La Martoretta di Calabria' e gli inizi della scuola polifonica siciliana », *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII : testi della giornata di studi su « la polifonia sacra e profana in Calabria nei secoli XVI e XVII »*, Reggio Calabria, 26 novembre 1981, éd. Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1985, p. 37-38. Voir aussi P. E. CARAPEZZA, « Madrigalisti siciliani », *Nuove Effemeridi*, XI/3 (1990), p. 97.

¹⁷ *Id.*, p. 99.

seconda pratica en Sicile¹⁸ » et le véritable « fondateur de l'école polyphonique sicilienne¹⁹. » Il eut de multiples et brillants disciples comme Giuseppe Palazzotto Tagliavia de Castelvetro – au sud de la Sicile –, Julio Severino, Ambroise Marien – un Français originaire de l'Artois qui vécut à Naples – ou Antonio Il Verso de Piazza Armerina – au centre-sud de la Sicile –, « son plus illustre élève, son héritier spirituel, le continuateur de sa maîtrise artistique²⁰ » mais aussi un « champion du maniérisme²¹. » Comme le souligne Ilaria Grippaudo :

« Pour en revenir à l'activité des musiciens dans les églises palermitaines, il n'est pas surprenant que certains de ceux qui sont répertoriés dans les livres des comptes fassent partie des membres de l'école polyphonique sicilienne, ou du moins appartiennent aux chapelles musicales des autres institutions de la ville²². »

Dans cette mouvance artistique, n'oublions pas la présence de Roland de Lassus pendant six mois en Sicile en 1545 ni la première publication d'un livre de musique dans l'île en 1588²³. Dès lors, comme le remarque Grippaudo :

« Il n'y a aucun doute que l'ambiance culturelle et musicale à Palerme durant la seconde moitié du XVI^e siècle, ouverte aux contacts des cultures externes – espagnole en premier lieu mais aussi franco-flamande – se soit enrichie de ferments locaux de haut niveau²⁴. »

En 1630, Francesco Baronio, dans l'un de ses quatre livres écrits en latin, parfois en italien où il répertorie, entre autres, une série de peintres, sculpteurs, organistes, poètes, médecins, docteurs, philosophes et théologiens palermitains parmi les plus illustres²⁵, nous livre un témoignage qui vaut d'être rapporté concernant la vie religieuse et la pratique musicale à Palerme lors de la somptueuse fête de Saint-Ignace en 1622 :

¹⁸ *Id.*, p. 100.

¹⁹ *Id.*, p. 101.

²⁰ *Id.*, p. 99-100.

²¹ *Id.*, p. 102.

²² « Tornando all'attività dei musicisti nelle chiese palermitane, non stupisce che alcuni degli esecutori documentati dai libri contabili siano annoverati fra i membri della scuola polifonica siciliana, o appartenenti almeno alle cappelle musicali di altre istituzioni cittadine. » I. GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche*, *op. cit.*, vol. I, p. 314-315.

²³ P. E. CARAPEZZA, « Madrigalisti siciliani », *op. cit.*, p. 101.

²⁴ « È fuor di dubbio che il clima culturale e musicale della Palermo della seconda metà del Cinquecento, aperto ai contatti di culture esterne – spagnola in primo luogo ma anche franco-fiamminga – [è] arricchito da fermenti locali di alto livello. » I. GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche sonore*, *op. cit.*, vol. I, p. 331-332.

²⁵ « De Pictoribus, Sculptoribus & Organaris Panormitanis », Francesco BARONIO, *De Maiestate Panormitana*, Palermo, A. de Isola, 1630, livre III, chapitre II, p. 97-105 et « De Oratoribus & Poetis Panormitanis », *Id.*, livre III, chapitre III, p. 105-116.

« On chanta solennellement les premières vêpres du Cardinal Archevêque Doria, en présence du Sénat palermitain et du Chapitre solennellement vêtus. La musique à quatre chœurs fut très belle, chacun des chœurs avait un orgue et d'autres instruments de musique. [...]. Dimanche matin, à *Casa Professa*²⁶, chez le Cardinal Archevêque, on dit la messe solennelle avec toute cette musique à quatre chœurs : [...]. Après le déjeuner, on chanta dans l'église, en guise de réception, quelques motets fort gracieux, [...]. Le lundi [...] on récita [...] une oraison et un poème en présence du Cardinal à qui ils furent dédiés et offerts [...]. La composition et l'action plurent incroyablement, mais aussi l'inventivité contrapuntique de la musique, qui dans un dialogue gracieux à trois voix prit place sur la scène où l'on chanta quelques vers à la louange de saints [...] avec un chœur de musique de grande qualité placé sous les loges de la cour couvertes de chandelles en direction de l'église [...] où l'on chanta entre-temps, depuis une loge au-dessus illuminée par des torches, quelques motets nouvellement composés pour l'occasion.²⁷ »

Comme le souligne l'écrivain sicilien Leonardo Sciascia, « c'est uniquement à travers la fête que le Sicilien sort de sa condition *d'homme solitaire* [...] pour faire partie d'un cercle, d'une classe, d'une ville.²⁸ »

Paolo Emilio Carapezza propose une classification des madrigalistes siciliens selon le style ou bien selon l'ordre chronologique. Il prend pour exemple les six plus grandes figures musicales de l'île. Si l'on tient compte du style, les « classiques » Vinci et Palazzotto s'opposent aux « maniéristes » Martoretta et Claudio PARI²⁹ – bourguignon établi à Palerme – d'une part, et Il Verso et D'India, de l'autre. Si l'on prend la chronologie, Martoretta, Vinci et Il Verso appartiennent à la première phase de la *seconda pratica*, tandis que D'India – où domine la représentation dramatique –, Palazzotto – où domine l'expression lyrique – et PARI

²⁶ Appelée également *Chiesa del Gesù*, la *Casa Professa* est une des églises baroques les plus importantes de Palerme. Construite à la fin du XVI^e siècle par les Jésuites, elle se trouve dans le quartier *Albergheria*.

²⁷ « Si cantò solennemente il primo Vespro del Cardinal Doria Arcivescovo, con l'assistenza del Senato Palermitano, e del Capitolo solennemente vestiti. La musica fu bellissima a quattro Chori, de' quali ogn'uno havea il suo organo con altri stromenti musici. [...]. La Domenica mattina in Casa Professa si cantò dal Cardinale Arcivescovo solenne Messa con pienissima Musica a quattro Chori : [...]. Dopo il pranzo cantaronsi in Chiesa per trattenimento alcuni gratiosissimi Motteti, [...]. Il lunedì [...] recitaronsi [...] un'Oratione, & un Poema, con l'assistenza del Cardinale, a cui furono dedicati, e graditi, [...]. La compositione, & attione incredibilmente piacque, come anche l'artificio della Musica, che con gratioso dialogo di tre Canti si fece in Scena : dove cantaronsi alcuni versi in lode de' Santi [...], con un sceltissimo coro di Musica per sotto le Loggie del Cortile pieno di lumi verso la Chiesa [...] : dove cantandosi tratanto da una Loggia di sopra illuminata da torcie alcuni Motteti per ciò nuovamente composti. », *Id.*, p. 41, 45, 46, 54 et 56.

²⁸ « È soltanto nella festa che il siciliano esce dalla sua condizione di *uomo solo* [...] per ritrovarsi parte di un ceto, di una classe, di una città. », Leonardo SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo da Vinci, 1965, p. 30.

²⁹ Claudio PARI, *Quarto libro dei madrigali a 5 voci*, éd. P. E. Carapezza, Roma, De Santis, 1970. (Coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », I).

– où domine le mouvement contrapuntique – appartiennent à la seconde phase de la seconde pratique³⁰.

C'est donc Sigismondo D'India, dont « la forme polyphonique est dramatisée avec puissance » et « dont les madrigaux constituent un développement explosif du style de Jean de Macque³¹ », le chef de file de cette seconde phase de la *seconda pratica* en Sicile, si tant est qu'il soit né à Palerme.

Ainsi, la seconde moitié du XVI^e siècle fut « très dense » sur le plan musical en Sicile³². La pratique polyphonique aura cours dans toutes les chapelles de l'île, les principales familles aristocratiques se transférant dans les grandes villes (Palerme et Messine) avec leur cour, leurs chapelles et leurs musiciens³³.

b. Politique et identité nobiliaire en Sicile entre Renaissance et Baroque

En Sicile, c'est vers la fin du XV^e siècle que se consolide le système de gouvernement des vice-rois³⁴. Pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, l'île sera gouvernée par la maison d'Espagne, d'Autriche et de Sicile. Philippe I^{er} de Sicile (Philippe II en Espagne) est proclamé roi en 1556 après l'abdication de Charles Quint, son père. Philippe II (Philippe III en Espagne), quant à lui, montera sur le trône de l'Empire espagnol en 1598.

Comme le souligne Fernand Braudel, le rôle essentiel de la Sicile depuis des siècles et jusqu'au XVII^e siècle est celui d'être « l'île du blé ». L'administration de celui-ci sera donc la principale préoccupation des vice-rois espagnols à cette époque³⁵. Charles Quint nomme le Mantouan Ferrante Gonzaga – homme de grand culture³⁶ – vice-roi de l'île en 1535 et qui le restera jusqu'en 1546. C'est à cette époque que commence à se développer une certaine activité culturelle « qui s'exprime [...] dans les formes extérieures d'une vie de cour

³⁰ P. E. CARAPEZZA, « Madrigalisti siciliani », *op. cit.*, p. 105.

³¹ « La forma polifonica è potentemente drammatizzata », « i suoi madrigali costituiscono uno sviluppo esplosivo dello stile di Macque. », *Id.*, p. 103-104.

³² P. E. CARAPEZZA, « Il cardinal del Monte tra il Caravaggio e le risa a vicenda », *Le risa a vicenda : vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in musica da diversi autori, raccolti a dati luce da Giovan Pietro Flaccomio Siciliano da Milazzo – 1598*, Firenze, Olschki, 1993, p. XVIII. (Coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », XII).

³³ *Ibid.*

³⁴ Francesco BENIGNO et Giuseppe GIARRIZZO, *Storia della Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 2003, vol. I, p. 130.

³⁵ Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949, vol. II, p. 275 et 306.

³⁶ Raffaele TAMALIO, « Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630) », *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 31.

relativement brillante et typique de l'époque de la Renaissance³⁷ », notamment dans le cadre d'échanges avec la cour de Mantoue. En effet, la femme du vice-roi Ferrante, Isabella Di Capua, est en relation étroite avec sa belle-mère Isabelle d'Este³⁸ qui, par le truchement de son fils et de sa bru, exercera une influence certaine sur la vie nobiliaire en Sicile jusqu'à la fin du siècle³⁹.

C'est aussi à l'époque de Ferrante et de son successeur Juan de Vega (1546-1557) que la Sicile, insérée brusquement dans un cadre stratégique impérial est soumise à une militarisation drastique entre 1535 et 1571⁴⁰. C'est ainsi que commence un long processus de transformation de l'île en une gigantesque forteresse, qui aura de fortes répercussions sur la mentalité et la culture⁴¹ car, « en Sicile, [...] la cavalerie [...] dévore littéralement les revenus du Royaume⁴². »

C'est vers la moitié du XVI^e siècle que le nouveau vice-roi, Juan de Vega, va durcir sa politique vis-à-vis de la noblesse locale⁴³. Vers la fin du XVI^e siècle, les monarques espagnols, préoccupés par des guerres de succession, commenceront à détourner leurs intérêts politiques de la Sicile⁴⁴.

c. La nobiltà sicilienne, entre prestige et décadence

Comme le souligne Leonardo Sciascia, « la famille est la seule institution vraiment vivante dans la conscience du Sicilien : mais vivante davantage comme nœud dramatique, contractuel, juridique que comme lien naturel et sentimental. La famille est l'État du Sicilien⁴⁵. » Cette citation du XX^e siècle, pouvant s'appliquer également à l'époque dont il est question dans ce chapitre, montre l'importance de la famille en tant que modèle politique en Sicile. En effet, à cette période l'individu n'existe pas en tant que tel mais en tant que membre d'une famille ; il en résulte que la seule manière d'avoir une « condition » de vie est

³⁷ « Espresses [...] nelle forme esterne prettamente rinascimentali di una vita cortigiana relativamente brillante. » M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, op. cit., vol. I, p. 161.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Id.*, p. 162. Voir aussi Maria Rosa DE LUCA, « Musica e musicisti alla corte dei Moncada », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 189.

⁴⁰ M. FAGIOLO et M. L. MADONNA, *Il Teatro del Sole*, op. cit., p. 31-33.

⁴¹ M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia*, op. cit., p. 129-130.

⁴² F. BRAUDEL, *La Méditerranée*, op. cit., vol. II, p. 602.

⁴³ M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia*, op. cit., p. 155.

⁴⁴ F. BENIGNO et G. GIARRIZZO, *Storia della Sicilia*, op. cit., vol. I, p. 146-147.

⁴⁵ « La famiglia è l'unico istituto veramente vivo nella coscienza del siciliano : ma vivo più come drammatico nodo contrattuale, giuridico, che come aggregato naturale e sentimentale. La famiglia è lo Stato del siciliano. » L. SCIASCIA, *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi edizioni, 2002, p. 101-102.

d'être inséré dans le système de parenté qui, à son tour, permet la reconnaissance d'une position sociale. La famille est donc l'unité sociale de base qui construit l'ambiance sociale⁴⁶.

L'identité nobiliaire s'affirme en Italie à partir du milieu du XVI^e siècle et atteint sa maturité dans les décennies qui se situent entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles⁴⁷. Massimo Zaggia remarque, à propos de l'importance politique des familles nobles siciliennes, l'existence d'une :

« Dynamique sociale très articulée qui, entre le XIV^e et le XV^e siècle donna lieu [...] à un certain développement de la bourgeoisie, amenée à entrer dans les rangs de la noblesse par le biais des mariages et l'acquisition des titres, cela jusqu'à la recomposition, au cours du XVI^e siècle, d'une classe dirigeante nobiliaire de type hétérogène, mais bien vite très compacte. Les familles nobles siciliennes avaient le droit d'envoyer un représentant au parlement de l'île⁴⁸. »

Ainsi, à travers les siècles et à partir de la première crise féodale et des premiers mouvements tendant à la révolution sociale (XIV^e et XV^e siècles), on arrive à un deuxième type de féodalité d'origine « bourgeoise », qui aura une nouvelle expansion à travers l'apport humain et économique des forces qui le revitalisent, une féodalité dans laquelle émerge l'insertion du capital marchand (XVI^e et XVII^e siècles)⁴⁹.

Le statut social du souverain sicilien s'insère donc dans un fonctionnement de type familial élargi. La noblesse sicilienne se caractérise quant à elle par son hétérogénéité du fait de la mobilité géographique des différentes familles et de la variété de leurs échanges entre elles, et du fait, aussi, de leur capacité à se renouveler sur les plans économique et politique et à participer à la mutation des institutions de l'ère moderne⁵⁰. Elle avait également une place paradoxale dans la société sicilienne : à la fois alliée et ennemie de l'Empire espagnol et de

⁴⁶ Giovanna MOTTA, *Strategie familiari e alleanze matrimoniali in Sicilia nell'età della transizione, secoli XIV-XVII*, Firenze, Olschki, 1983, p. 111.

⁴⁷ Claudio DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia secoli XIV-XVIII*, Bari, Laterza, 1988, p. 151.

⁴⁸ « Una dinamica sociale molto articolata, che fra Quattro e Cinquecento diede luogo [...] ad una certa crescita dai ceti borghesi, portati ad entrare nelle fila della nobiltà attraverso matrimoni e acquisizioni di titoli : fino alla ricomposizione nel corso del secolo XVI di un ceto dirigente nobiliare di formazione eterogenea, ma ben presto sostanzialmente compatto. Le famiglie nobili siciliane, avevano il diritto di mandare un rappresentante nel Parlamento dell'isola. » M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, op. cit., p. 7-8.

⁴⁹ G. MOTTA, *Strategie familiari*, op. cit., p. 41.

⁵⁰ Cf. Simona LAUDANI, « 'Icon Generosea Stirpis Moncatae.' I Moncada e la Sicilia tra Tre e Settecento », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 219.

l'autorité du vice-roi, elle aspirait à la construction d'une nation sicilienne tout en dépendant du pouvoir espagnol grâce à qui elle se maintenait au pouvoir⁵¹.

Les travaux les plus récents sur la noblesse sicilienne nous invitent donc à « nous affranchir d'une vision qui réduit la Sicile à jouer un rôle passif dans le domaine culturel⁵² » ; ils montrent au contraire le rôle actif d'une catégorie précise d'émigrés, membres des classes dirigeantes, qu'une vie passée en tout ou partie hors de la Sicile a mis en contact avec d'autres ambiances, d'autres pays, d'autres réalités, en en faisant de potentiels médiateurs culturels⁵³.

En effet, la noblesse de la période des Aragon est composée en grande partie de nobles d'origine non sicilienne, dont beaucoup arrivèrent dans l'île en même temps que les rois ibériques⁵⁴. Simona Laudani souligne en outre que la féodalité sicilienne, qui n'est pas homogène, n'est pas la seule protagoniste de la vie sociale et politique sicilienne, elle participe à la gestion du pouvoir à côté des grandes familles nobles, des magistrats et de la noblesse locale et mineure qui devient une figure sociale à cette époque en obtenant une présence politique et institutionnelle⁵⁵.

d. Sigismondo D'India, « noble palermitain » ?

Parmi les travaux du XVII^e siècle qui recensent les familles nobles de la Sicile de cette époque, aucune famille D'India n'est mentionnée, qu'il s'agisse d'ouvrages d'époque comme celui de Filadelfo Mugnos, publié en 1647⁵⁶ et qui dresse un catalogue des familles « titrées et féodales » (*titolate, feudatarie*) mais aussi celles « de l'ancienne noblesse, vivantes et éteintes » (*antiche nobili viventi ed estinte*) de 1093 à 1645.

La famille du compositeur ne figure pas non plus parmi la descendance des « treize très nobles familles Normandes, Françaises et Espagnoles » (*tredici nobilissime famiglie Normanne, Francesi & Spagnuole*) citées dans le deuxième livre de l'ouvrage

⁵¹ Massimo GANCI, « Il Vicereame di Sicilia », *La Sicilia del Cinquecento. Atti del Congresso di Mazara del Vallo*, éd. Gianni di Stefano, Mazara del Vallo, Istituto di Storia del Vallo di Mazara, 1989, p. 59.

⁵² « Liberarci di una prospettiva che limita la Sicilia a recitare una parte passiva nel campo culturale. » Maurice AYMARD, « Don Carlo d'Aragona, la Sicilia e la Spagna alla fine del Cinquecento », *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre e la Spagna alla fine del Cinquecento : Atti del convegno internazionale Marsala, Auditorium di S. Cecilia, 7-9 luglio 1986*, éd. Maria Giulia Aurigemma et Maria Azzarello, Palermo, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Palermo, 1988, p. 22.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ S. LAUDANI, « 'Icon Generosea Stirpis Moncatae' », *La Sicilia dei Moncada, op. cit.*, p. 219.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Filadelfo MUGNOS, *Teatro genealogico delle famiglie nobili, titolate, feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo regno di Sicilia viventi ed estinte*, Palermo, Coppola, 1647.

d'Agostino Inveges de 1654⁵⁷. Ni dans celui de Francesco Baronio quand il retrace l'histoire religieuse et politique de la ville mais aussi celle de la noblesse palermitaine depuis le Moyen-Âge jusqu'au début du XVII^e siècle⁵⁸.

Parmi les ouvrages du XVIII^e siècle relatifs aux familles nobles siciliennes, nous pouvons citer celui du marquis de Villa Bianca édité en 1754⁵⁹. En effet, les quatre tomes publiés par le Marquis retracent l'histoire de la noblesse sicilienne, des magistrats et des conseillers du vice-roi des principales villes de l'île, mais également des différents tribunaux, du Parlement, de l'inquisition, des militaires, des juges..., sans toutefois jamais faire référence à une famille D'India.

Il en est de même dans l'ouvrage de Vincenzo Castelli publié au XIX^e siècle (1820)⁶⁰, où l'on ne trouve aucune trace de ladite famille parmi les princes, ducs, marquis, comtes et barons ayant vécu en Sicile entre 1170 et 1800, pas plus que dans les différents livres publiés par Antonino Mango di Casalgerardo entre 1897 et 1915⁶¹. Cependant, Vincenzo Castelli nous donne une piste intéressante lorsqu'il fait remarquer l'influence espagnole et napolitaine – notamment dans les noms de famille – dans la noblesse sicilienne tout au long du XVI^e siècle, nous y reviendrons.

La famille D'India devait sans doute appartenir à la noblesse mineure (*nobilitas minor*), c'est-à-dire celle qui ne possédait pas de titres au-delà de celui de noble (un tiers des familles d'origine noble) et non pas à la noblesse « *titolata* », à qui on conférait de vrais titres nobiliaires comme celui de prince, duc, marquis, comte, vicomte ou baron⁶².

Pour en revenir à Mango di Casalgerardo, dans sa volonté de réaliser un travail fondé sur la vérité historique, il décrit les ouvrages de Baronio, Inveges, Castelli et surtout de Mugnos comme des travaux peu fiables et écrit à propos de ce dernier :

⁵⁷ Agostino INVEGES, *La Cartagine Siciliana. Historia divisa in tre libri*, Palermo, Bisagni, 1654, p. 101.

⁵⁸ « Pars altera nobilitates exponitur », F. BARONIO, *De Maiestate Panormitana, op. cit.*, livre III, chapitre XI, p. 151.

⁵⁹ Francesco Maria Emanuele e Gaetani Marchese di VILLA BIANCA, *Della Sicilia nobile. Opera di Francesco Maria Emanuele e Gaetani Marchese di Villa Bianca, Signore del Castello di Mazara e della Baronia della Merca*, 4 vol., Palermo, Santi Apostoli, 1754-1774.

⁶⁰ Vincenzo CASTELLI, *Fasti di Sicilia*, 2 vol., Messina, Pappalardo, 1820, vol. I, p. 166-368.

⁶¹ Antonino MANGO DI CASALGERARDO, *Nota sull'elenco provvisorio delle famiglie nobili e titolari della Regione siciliana*, Palermo, Reber, 1897. *La mastra nobile di Palermo*, Palermo, Puccio, 1898. *La nobiltà in Sicilia per la legge del 1756*, Palermo, Fratelli Vena, 1899. *Sui titoli di barone e di signore in Sicilia : ricerche storico-giuridiche*, Palermo, Reber, 1904. *Il nobiliario di Sicilia*, Palermo, Reber, 1912-1915. Voir aussi la réédition de Bologne, Forni, 2 vol., 1970.

⁶² Eduardo GENTA, « Titoli nobiliari », *Enciclopedia del diritto*, Varese, Giuffrè, 1992, XLIV, p. 679-680.

« Nous ne pouvons qu'affirmer que les travaux de Mugnos sont très riches en faux documents et en légendes. Nous ne devons cependant pas oublier le moment où ils furent publiés. Quand, vers la fin du XVI^e siècle et pendant tout le XVII^e siècle, les gens ordinaires ont pu obtenir des preuves de noblesse, même le *Di* ou le *De* qui précédait le nom de famille, la vanité, qui ne s'arrête même pas devant le ridicule, se mit à l'œuvre fébrilement pour être satisfaite. Le chanceux qui portait un nom de famille commençant par la lettre *D* se contenta de la séparer de deux ou de trois lettres ; d'autres transformèrent leur propre personne en un fief imaginaire [...], qui à leurs yeux valait une page entière d'histoire [...]. C'est ainsi que la généalogie était altérée et falsifiée ; les noms et les ancêtres se vendaient et s'achetaient. Mugnos vécut dans une telle ambiance [...]. Francesco-Maria Emanuele e Gaetani, marquis de Villabianca, était en revanche guidé par des idées bien différentes [...]. Collecteur infatigable, il donna avec sa « Sicile Noble » parmi les travaux les plus exacts qui existent en Sicile sur la noblesse [...]. Le travail de Villabianca contient de nombreuses informations très utiles plus précises sur la noblesse sicilienne⁶³. »

Sur le même sujet Fernand Braudel, écrit :

« Il n'y a pas un État, au XVI^e siècle, pas un prince qui ne vende, contre argent comptant, des titres de noblesse. En Sicile, à partir de 1600, on vend à bon compte marquisats, comtés, principautés, et on les vend à n'importe qui, alors que jusque là, seuls quelques rares titres avaient été concédés. L'ère de la fausse monnaie est aussi celle des faux titres. À Naples, un long rapport espagnol, écrit vers 1600, indique que le nombre de titrés, des *titolati*, s'est accru à l'extrême⁶⁴. »

La noblesse de l'île continue à exprimer son opposition à l'hégémonie du modèle d'État espagnol, mais, appauvrie et affaiblie par la politique anti-baronnale du vice-roi (Juan de Vega et Marco Antonio Colonna), elle n'est pas en mesure de se renouveler comme classe détentrice du pouvoir face aux mutations si profondes de l'équilibre ancien. C'est dans cette Sicile fatiguée que se dessine une nouvelle architecture sociale. Les biens du patrimoine royal

⁶³ « Possiamo solo affermare che di documenti falsi e di leggende i lavori del Mugnos sono assai ricchi. Non bisogna però, dimenticare in quale momento essi venivano pubblicati. Quando, verso la fine del secolo XVI e per tutto il XVII, il volgo poté ritenere prova di nobiltà anche il *Di* o il *De*, precedenti il cognome, la vanità, che non s'arresta nemmeno dinanzi al ridicolo, si mise all'opera affannosamente per essere soddisfatta. Il fortunato che portava il nome di famiglia cominciante con la *D*, si contentò soltanto di separare da essa due o tre lettere, qualche altro, trasformò la propria persona in un feudo immaginario [...], che a suoi occhi valeva un'intera pagina di storia [...]. Così la genealogia veniva alterata e falsificata ; si vendevano e compravano nomi e avi. Tale era l'ambiente in qual visse il Mugnos [...]. Da ben altre idee era invece guidato Francesco-Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca [...]. Raccoglitore instancabile, diede con la sua « Sicilia Nobile » il più esatto tra i lavori nobiliari che esistono in Sicilia [...], il lavoro del Villabianca contiene molte utilissime notizie più precise sulla nobiltà siciliana. », A. MANGO DI CASALGERARDO *Il nobiliario di Sicilia, op. cit.*, Bologna, Forni, 1970, vol. I, p. V-VI.

⁶⁴ F. BRAUDEL, *La Méditerranée, op. cit.*, vol. II, p. 451. Voir aussi Rosario VILLARI, *La rivolta antiespagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari, Laterza, 1973, p. 188-190.

sont de plus en plus fréquemment cédés ; la noblesse espagnole abandonne la Sicile et se désengage en vendant terres et titres⁶⁵.

En effet, le marché de titres nobiliaires avait profondément modifié la hiérarchie interne de l'aristocratie du Royaume⁶⁶ et, comme le souligne Giuseppe Giarrizzo, les généalogies tirent avantage du mélange de vérité et de supposition dans un contexte culturel et politique dans lequel le concept même du faux se transforme, en lien avec le processus d'équilibrage de la recherche de la vérité. Ces décennies, entre la seconde moitié du XVI^e siècle et durant une grande partie du XVII^e siècle, sont également les années du pyrrhonisme et du libertinage érudit, mais aussi celles de l'exploration de la physiologie de la mémoire et de l'oubli⁶⁷.

Les préoccupations généalogiques de la société d'Ancien Régime étaient inséparables de la crise identitaire que traversa la noblesse à partir de la moitié du XVI^e siècle⁶⁸. À la lecture du récit de Mango di Casalgerardo, confirmé par ceux de Braudel, Motta et Giarrizzo, nous pouvons nous demander si les origines nobles de Sigismondo D'India, qui vécut à la même époque que Mugnos, ne sont pas une invention, si le compositeur n'a pas essayé de se construire « un fief imaginaire », nous y reviendrons.

Revenons aux ouvrages concernant la question de la noblesse en Sicile. Celui de Francesco Palazzolo, publié en 1927⁶⁹, répertorie plus de mille familles du XII^e jusqu'au début du XX^e siècle – là encore, aucune famille D'India n'est citée. En revanche, Vincenzo Palizzolo Gravina – à ne pas confondre avec Francesco Palazzolo – mentionne, dans son répertoire publié entre 1871 et 1895 et qui contient à-peu-près deux mille blasons et écussons siciliens⁷⁰, l'existence d'une famille India – et non pas D'India. L'auteur décrit le blason de ladite famille mais ne nous donne aucun renseignement sur ses origines :

⁶⁵ G. MOTTA, *Strategie familiari*, op. cit., p. 38.

⁶⁶ Valentina VIGIANO, « L'idea di nobiltà nella Sicilia spagnola », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 243.

⁶⁷ G. GIARRIZZO, « Lezioni per lo storico », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 310.

⁶⁸ Anna Luisa SANNINO, « Le storie genealogiche », *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna : atti del Convegno nazionale di studio, Maratea, 6-7 giugno 2003*, Manduria-Bari-Roma, Lacalta, 2004, p. 120.

⁶⁹ Francesco PALAZZOLO, *Famiglie nobili siciliane*, Palermo, Reber, 1927.

⁷⁰ Vincenzo PALIZZOLO GRAVINA, *Il Blasono in Sicilia, ossia Racolta araldica*, Palermo, Viconti e Huber, 1871-1875.

« India – Arme : bleu, avec un château planté sur un mont, surmonté de trois étoiles alignées comme une bande, le tout doré⁷¹. »



D'après la symbolique des écussons, donnée par le même Palizzolo au début de son ouvrage, « les écussons siciliens sont ovales et se terminent en pointe », ce qui est le cas de celui de la famille India, la couleur or « est le symbole du Soleil, elle représente la force, la constance et la richesse », « le château composé de deux tours ou plus flanquées d'avant-murs, indique Seigneurie de vassaux ou gouvernement d'un quelconque territoire⁷². »

La famille India est-elle, dès lors, celle du compositeur ? Palizzolo cite comme source de son catalogue les travaux de Villa Bianca⁷³ mais, nous l'avons vu, Villa Bianca ne répertorie aucune famille India dans ses ouvrages.

Un autre historien et généalogiste contemporain de Palizzolo Gravina, Giovanni Battista di Crollanza, répertorie dans son ouvrage de 1886-1890, l'existence d'une famille D'India à Vérone :

« INDIA (d') de *Vérone*. – ARME : Coupée en deux ; la première partie d'or, avec une aigle noire couronnée d'or, le bec et les ailes rouges, la seconde partie toute en rouge⁷⁴. »

⁷¹ « India – Arma : d'azzurro, con un castello piantato sopra un monte, sormontato da tre stelle allineate in fascia, il tutto d'oro. » *Id.*, p. 221 et table 42a/10.

⁷² « Gli scudi siciliano è ovale terminato in punta », « è simbolo del sole, rappresenta la forza, la costanza e la ricchezza », « il castello, composto di due o più torri fiancheggiate d'antimuri, indica signoria di vassalli, o governo di qualche piazza. » *Id.*, p. 10, 12 et 20.

⁷³ *Id.*, p. 47, note 1 et 221.

⁷⁴ « INDIA (d') di *Verona*. – ARMA : Spaccato ; nel 1° d'oro, all'aquila di nero, imbeccata e membrata di rosso, coronata d'oro, nel 2° di rosso pieno. » Giovanni Battista DI CROLLANZA, *Dizionario storico-blasonico*

INDIA DE VÉRONE



En effet, nous pouvons attester la présence à Vérone du peintre maniériste Bernardino India (et non pas D'India) qui y réalisa des grotesques ainsi qu'à Vicenza et sur d'autres chantiers palladiens dans la région du Veneto au milieu du XVI^e siècle⁷⁵. Mais aussi celle de « Fabio India, fils du très Illustre et excellent Monsieur Francesco India, médecin et gentilhomme de Vérone⁷⁶ » qui reçut le titre de Chevalier de Saint-Marc à Venise le 8 octobre 1620, soit une année avant que le même titre soit octroyé à Sigismondo D'India.

Il est probable que les familles D'India de Sicile et India de Vérone aient eu des origines communes au début du XVI^e siècle même s'il s'agit, pour des raisons géographiques et comme le montre la description des blasons de Palizzolo et Crollalanza, de deux familles distinctes.

Plusieurs hypothèses se dégagent alors : soit les origines nobles du compositeur relèvent de la légende, soit la famille India ou D'India est bien celle du compositeur mais il est impossible de retrouver sa trace faute de documents et parce qu'il s'agissait d'une famille « *non titolata* » ou ayant acheté un titre de noblesse, soit le compositeur n'est pas né en Sicile mais serait issu d'une ancienne famille noble de Palerme qui aurait migré à Naples au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle.

delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti / compilato dal commendatore G. B. Di Crollalanza, vol. I, Pisa, Giornale araldico, 1886, éd. moderne Bologne, Forni, 1986, vol. I, p. 523.

⁷⁵ Elisabetta SACCOMANI, « Le grotesche di Bernardo India e di Elidoro Forbicini », *Arte Veneta*, XXXVI (1972), p. 59-72.

⁷⁶ « Fabio India fiollo del molto Illustre eccellente Signor Francesco India medico et gentillomo veronese. », Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), *Cancelleria inferiore*, Cavalieri di San Marco, série 498 et 499, 8 octobre 1620.

e. D'India et les compositeurs siciliens

Comme nous l'avons affirmé dans l'introduction de ce chapitre, on n'a retrouvé aucun document prouvant la présence du compositeur dans l'île. De même, aucun lien concernant les rapports musicaux et artistiques entre le compositeur et la Sicile ne peut à ce jour être documenté. Une erreur répétée par plusieurs musicologues⁷⁷ et également reproduite dans la première édition du catalogue sur la musique vocale profane en Italie de Vogel et Einstein⁷⁸, associe le nom du compositeur à la collection de madrigaux de différents auteurs siciliens publiée à Palerme chez Maringo en 1603 et appelé *Infidi lumi (Yeux infidèles)* – œuvre malheureusement perdue⁷⁹, mais dont l'épître dédicatoire a survécu.

Ce recueil a été édité par le compositeur Sebastian Raval et contenait 25 madrigaux de 19 compositeurs sur des poèmes de Luigi d'Eredia – poète palermitain – qui se terminent tous par le même vers du Tasse : « Miroirs fallacieux du cœur, yeux infidèles » (« Specchi del cor fallaci, infidi lumi »)⁸⁰ ; variations musicales sur un même thème poétique dans le droit-fil de la tradition artistique de la Renaissance fondée sur l'émulation et la compétition.

Les autres compositeurs présents dans ce recueil sont : Vincenzo et Girolamo Branciforte, ce dernier comte de Cammarata⁸¹ – près d'Agrigente au sud de la Sicile –, Francesco Bruno d'Alcara – près de Messine, au nord-est –, Mauro Ciaula ou Chiaula de Palerme⁸², Barbarino Costanzo, le chanoine Mariano Di Lorenzo de Noto – ville

⁷⁷ Federico MOMPPELLIO, *Pietro Vinci, madrigalista siciliano*, op. cit., 1937, p. 175, note 5, N. FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life », op. cit., p. 30, note 8 et J. JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 1, note 7 (coll. « Studies in Musicology », 47).

⁷⁸ Emil VOGEL et Alfred EINSTEIN, *Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500-1700*, Berlin, Haak, vol. V, 1945-1948, p. 280

⁷⁹ Lorenzo BIANCONI, « Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento », *Rivista italiana di musicologia*, VII (1972), p. 18, note 18.

⁸⁰ P. E. CARAPEZZA, « Il cardinal del Monte », op. cit., p. XVIII.

⁸¹ Cammarata deviendra un lieu emblématique du raffinement sicilien de cette époque. S'y épanouit une véritable école de madrigalistes, « signe tangible d'une fervente activité musicale dans le palais des ducs de S. Giovanni (les Branciforte, étaient l'une des familles les plus importantes de la Sicile à cette époque) : d'Onofrio de Arcos, dans les années 70, jusqu'au Franciscain Vincenzo Gallo, du duc lui-même, le premier-né Girolamo, jusqu'à Antonio Il Verso et Sebastian Raval, ce dernier ayant été justement promu et soutenu par la famille Branciforte à sa nomination comme maître de la Chapelle Palatine de Palerme en 1595. » (« Segno tangibile di una fervida attività musicale nel palazzo dei duchi di S. Giovanni : da Onofrio de Arcos negli anni '70 al francescano Vincenzo Gallo, dallo stesso duca primogenito Girolamo ad Antonio il Verso e a Sebastiano Raval, quest'ultimo promosso e sponsorizzato proprio dalla famiglia Branciforte alla nomina di maestro della Capella Palatina di Palermo nel 1595. ») Vincenzo ABBATE, *La grande stagione del collezionismo : mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia fra Cinque e Seicento*, Palermo, Kalos, 2011, p. 139-140. Sur le collectionnisme à Cammarata, cf. *Id.*, p. 19 et 81. Voir aussi la description de la villa de Cammarata (San Michele) de Martino CIAURELLA dans *Descrizione della meravigliosa villa del Sig. Duca di San Gio. Nel suo contato detta San Michele*, Palermo, Franceschi, 1607.

⁸² P. E. CARAPEZZA, « Introduzione : la musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco », *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di Caltagirone 10-12 dicembre 1985*, éd. Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988, p. 11.

baroque sur la pointe sud-est de l'île –, Antonio Formica de Licata – au sud –, le Franciscain Vincenzo Gallo d'Alcara⁸³, Tommaso Giglio d'Enna – au centre –, Cornelio La Morsia, Vittorio Laudo d'Alcara, Girolamo Lombardo, le Jésuite Erasmo Marotta de Randazzo⁸⁴ – au nord-est –, Vincenzo Mirabella de Syracuse – au sud-est –, Giulio Oristagno de Trapani – sur la pointe nord-ouest –, Sebastian Raval, Francesco Tomèo et Nicolò Toscano⁸⁵ – prêtre palermitain⁸⁶ originaire d'Erice – au nord-ouest.

Parmi ces compositeurs, tous sont Siciliens sauf un, l'Espagnol Sebastian Raval (1550 ?-1604). Il s'agit également des personnalités musicales les plus importantes de la Sicile de cette époque. Un autre recueil collectif, sorte de première partie de *l'Infidi lumi* et appelé *Les rires collectifs : gracieux et agréables madrigaux à cinq voix mis en musique par différents auteurs (Le risa a vicenda : vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in musica da diversi autori)* a été publié à Palerme chez Mongitore en 1598 par le prêtre musicien Giovan Pietro Flaccomio, originaire de Milazzo – au nord-est de la Sicile. Ce recueil présente, si l'on en croit Flaccomio, « différentes musiques [qu'il fit] composer pour [son] plaisir, il y a quelque temps, sur les paroles d'un même madrigal et par plusieurs excellents musiciens⁸⁷ », parmi lesquels les Siciliens – pour la plupart également présents dans le recueil *Infidi lumi* – Francesco Bruno, Giovanni Domenico Carrozza de Messine⁸⁸, Cornelio La Morsia, Girolamo Lombardo, Erasmo Marotta et Francesco Tomèo⁸⁹.

Selon l'éditeur de *Le risa a vicenda*, Antonino Mongitore, Flaccomio aurait été maître de chapelle de Philippe III d'Espagne et serait devenu par la suite aumônier du duc de Savoie à Turin où il serait mort en 1617⁹⁰ à l'époque où D'India était actif dans cette cour. Malheureusement, aucun document n'atteste d'une éventuelle rencontre entre les deux

⁸³ *Id.*, p. 12-13.

⁸⁴ Également maître de chapelle de la *Casa Profesa* à Palerme, cf. *Id.*, p. 13-14.

⁸⁵ P. E. CARAPEZZA, « Il cardinal del Monte », *op. cit.*, p. XIX note 104. Voir aussi Ottavio Tiby, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, Palerme, Flaccovio, 1969, p. 51-52.

⁸⁶ Sur Toscano, cf. O. TIBY, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, *op. cit.*, p. 65-66, I. GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche sonore*, *op. cit.*, vol. I, p. 428 et Massimo PRIVITERA, « '... Cantando victus...' : la disfida musicale tra Sebastian Raval e Achille Falcone », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 135-136.

⁸⁷ « Diverse musiche quali fece comporre per mio diporto, molti gorni sono, sopra le parole d'uno istesso madrigale, da diversi et eccellenti musici. », Gian Pietro FLACCOMIO, *Le risa a vicenda vaghi e diletteuoli madrigali a cinque voci posti in musica da diuersi autori. Raccolti & nouamente dati in luce da Gio. Pietro Flaccomio siciliano di Milazzo*, rééd. Venetia, Vincenti, 1598, frontispice.

⁸⁸ Giuseppe DONATO, « La cappella musicale del duomo della città di Messina nei secoli XVI e XVII », *Musica sacra in Sicilia*, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁹ P. E. CARAPEZZA, « Il cardinal del Monte », *op. cit.*, p. IX.

⁹⁰ Antonino MONGITORE, *Biblioteca Sicula*, 2 vol., Palerme, Bua et Felicella, 1708-1714, rééd. Bologna, Forni, 1971.

musiciens⁹¹. Remarquons aussi que dans ces deux recueils, qui réunissent un certain nombre de nobles siciliens, le nom de Sigismondo D'India ne figure pas.

Nous pouvons constater également que les familles Moncada et Branciforte de Cammarata furent deux viviers artistiques (avec des rapports de rivalité) de premier plan en Sicile⁹², les premiers s'illustrant particulièrement par le développement d'une mentalité archivistique dans le but de conserver leur patrimoine artistique⁹³. Vincenzo Abbate illustre bien le lien entre la noblesse sicilienne et la création artistique quand il affirme que les Branciforte, avec leurs ramifications, à l'égal des Moncada, Princes de Paternò, représentent les figures emblématiques d'un contexte politique et culturel qui projette la Sicile vers l'Europe⁹⁴.

Ilaria Grippaudo, a écrit récemment une brillante thèse sur la production et la pratique musicales dans les églises palermitaines entre Renaissance et Baroque⁹⁵. Grippaudo recense, à travers une recherche archivistique remarquable, les fêtes religieuses, les cérémonies publiques et l'activité musicale dans les institutions ecclésiastiques, les chapelles et les congrégations de cette époque, soit une abbaye, neuf couvents, quinze monastères, un noviciat, deux églises dont un collège, une congrégation, la Chapelle palatine de Palerme et plusieurs livres de registres ; le nom de D'India n'apparaît jamais dans les documents d'archives que la musicologue a consultés. Son nom n'apparaît pas non plus parmi les effectifs de la Chapelle palatine de 1584 à 1603⁹⁶ ni parmi les musiciens, compositeurs et constructeurs d'instruments des institutions ecclésiastiques palermitaines de 1475 à 1655⁹⁷.

La recherche archivistique en Sicile est par ailleurs rendue plus ardue par la mauvaise conservation et la difficulté d'accès aux documents : les archives diocésaines étaient, jusqu'à une date récente, fermées pour cause de réorganisation ; quant au fonds de manuscrits et de livres anciens de la bibliothèque communale, il reste lui aussi inaccessible. Les documents sont souvent hors d'usage, perdus ou mal classés. Comme le remarque Ilaria Grippaudo, « la disparition des sources musicales ne concerne pas uniquement Palerme mais l'ensemble des

⁹¹ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 21.

⁹² Lina SCALISI et Rita Loredana FOTI, « La Sicilia dei Moncada », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 23-24.

⁹³ *Id.*, p. 39.

⁹⁴ V. ABBATE, *La grande stagione del collezionismo*, op. cit., p. 21.

⁹⁵ I. GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane*, op. cit.

⁹⁶ *Id.*, vol. I, p. 430-434.

⁹⁷ *Id.*, p. 255-292.

institutions ecclésiastiques siciliennes, où le nombre de manuscrits est réduit à quelques unités et concerne des périodes plus tardives⁹⁸ ».

Dès lors, quelle est donc l'origine de ce curieux nom de famille ? La famille D'India a-t-elle vraiment existé en Sicile ?

f. Sur les traces de la famille D'India en Sicile

Pour Giovanna Da Molin, l'usage italien des noms propres reprend le système latin tardif et prévoit d'abord un nom personnel unique éventuellement accompagné d'une spécification ; celle-ci pouvait être avant tout la forme patronymique, la localité de provenance, ou un gentilé. Ces noms de famille, d'abord introduits avec une particule (dei, de', da), déclinés au génitif ou à l'ablatif avec *de* dans les actes notariés et ecclésiastiques en latin, sont à l'origine de nos noms de famille modernes⁹⁹.

Dans cet ordre d'idée, Nigel Fortune¹⁰⁰ a suggéré la piste des Indes de l'Ouest *via* l'Espagne si l'on tient compte que « D'India » (celui qui vient d'Inde) n'est pas le nom d'un village aux alentours de Palerme, ni un nom de famille courant en Italie et dans la mesure où, à cette époque, la Sicile fait partie de la monarchie espagnole depuis la fin du XV^e siècle¹⁰¹ ; les Indes de l'Ouest, quant à elles, seront rattachées à la couronne espagnole en 1535. N'oublions pas l'importance des importations en Sicile d'argent en provenance des mines de Potosi en Bolivie (ville fondée par les Espagnols en 1546) dans les années 1570-90¹⁰².

On peut également émettre l'hypothèse d'une référence à l'Inde de l'Est. En effet, les Jésuites, introduits à Palerme depuis Rome par le vice-roi Juan de Vega en 1547¹⁰³, ont réalisé plusieurs missions en Inde et en Extrême Orient. Ainsi, l'éditeur Giovanni Maida publie à Palerme en 1558 les très intéressants *Avis particuliers de l'augmentation que Dieu donne à son Église Catholique dans les Indes et spécialement dans les royaumes du Japon*¹⁰⁴. Comme le souligne Massimo Zaggia :

⁹⁸ « La scomparsa delle fonti musicali non riguarda soltanto Palermo ma nel complesso tutte le istituzioni ecclesiastiche siciliane, dove il numero di manoscritti si riduce a poche unità e riguarda un periodo più tardi. » *Id.*, p. 476.

⁹⁹ Giovanna DA MOLIN, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, Bari, Carucci, 2000, p. 350.

¹⁰⁰ N. FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life », *op. cit.*, p. 44-45.

¹⁰¹ F. BENIGNO et G. GIARRIZZO, *Storia della Sicilia*, *op. cit.*, vol. I, p. 121.

¹⁰² Stefano CONDORELLI, « 'Le Macchine dell'ingegno' Luisa Luna e l'espansione territoriale dei Moncada (1571-1586) », *La Sicilia dei Moncada*, *op. cit.*, p. 260.

¹⁰³ G. DI MARZO, *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, *op. cit.*, vol. I, p. 16. Voir aussi M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, *op. cit.*, p. 289 et 290.

¹⁰⁴ *Avisi particolari del aumento che Iddio dà alla sua Chiesa Catholica nell'Indie et specialmente nelli regni di Giappon*, Palerme, Maida, 1558. Cf. M. ZAGGIA, *Id.*, p. 294.

« En 1553, [...] Silvestro Landini, représentant principal des missions jésuites en Europe, écrivait depuis la Corse à Ignace de Loyola « cette île sera mon Inde ». Mais en 1568, les Jésuites de Messine revendiquèrent pour la Sicile le titre de « vraie Inde », aussi bien à cause de sa grande ignorance que de son besoin de lumière évangélique¹⁰⁵. »

L'influence culturelle et politique des Jésuites fut grande en Sicile. On a vu dans la première partie de ce chapitre, à travers le récit de Baronio à propos de la fête de Saint-Ignace à *Casa Professa*, mais aussi à travers celui de Di Marzo – dans l'introduction – sur la représentation de la tragédie de Sainte-Catherine à l'église du Spasme, à quel point cette congrégation a su « utiliser des artifices mécaniques pour susciter des émotions fortes¹⁰⁶ » ; créant ainsi une communication efficace par l'intermédiaire des images spectaculaires¹⁰⁷.

Concernant les archives des Jésuites dans l'île, Ilaria Grippaudo souligne les difficultés d'accès et d'étude dues à la particulière densité de ce fonds conservé aux Archives d'État de Palerme¹⁰⁸, sans doute le plus vaste de toutes les congrégations religieuses (plus de 2000 volumes). Il est divisé en onze séries progressives, de la lettre « A » à la lettre « M », dans un laps de temps qui comprend quatre siècles et qui suit les vicissitudes des trois principaux organismes de la Compagnie : le Collège, le Noviciat et la *Casa Professa*. L'absence d'un principe organisationnel dans le sous-classement des documents concerne justement les séries les plus importantes. Sans aucune indication de date dans la plupart des cas, il ne s'agit que de notices générales qui ne donnent pas d'information sur la spécificité du répertoire, des pratiques et des documents concernés. La dispersion des autres sources (en particulier les livres de dépenses mineures, auxquels font souvent référence

¹⁰⁵ « Nel 1553, [...] Silvestro Landini, massimo rappresentante delle missioni gesuitiche in Europa, dalla Corsica scriveva ad Ignazio di Loyola « questa isola serà la mia India ». Ma nel 1568 i Gesuiti di Messina rivendicarono che la Sicilia era la « vera India », sì nella grande ignoranza e bisogno della luce evangelica. », *Id.*, p. 296.

¹⁰⁶ « Utilizaron artificios mecánicos para arrancar fuertes emociones. », José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 482. Pour ce qui concerne le théâtre jésuite en Sicile, cf. Giovanni ISGRÒ, « La prima stagione teatrale dei Gesuiti », *Il teatro negato. Le invenzioni dello spettacolo in Sicilia dal Cinquecento all'Ottocento*, Bari, di Pagina, 2011, p. 17-35.

¹⁰⁷ Ralph DEKONINCK, « La Philosophie des images. D'une ontologie à une pragmatique de l'image », *Claude-François Ménétrier. Les Jésuites et le monde des images*, éd. Gérard Sabatier, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 110.

¹⁰⁸ Concernant la difficulté d'accès et le classement du matériel archivistique dans les Archives d'État italiennes, cf. Lucio LUME, « Documenti e testi musicali negli Archivi di Stato : un'indagine in corso », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno Internazionale, Roma 4-7 giugno 1992*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 9.

les grands livres de dépenses), peut expliquer en partie l'absence d'information concernant la musique pendant toute la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁰⁹.

Pour en revenir à la recherche sur la famille D'India en Sicile, les noms de famille commencent à se former à cette époque, on l'a vu, souvent en fonction des lieux de résidence ou bien des lieux de provenance. Si le nom D'India ne peut en aucun cas avoir été porté en Inde, il peut en revanche être attribué à quelqu'un revenant d'Inde, ce qui était exceptionnel à cette époque. Les noms se sont formés au moment où « les Indes » étaient à la mode. Ainsi, quelqu'un de retour d'un voyage ou d'une mission en Inde (le Nouveau Monde ou les Indes de l'Est) peut très bien s'être vu attribuer le surnom D'India, devenu ensuite patronyme¹¹⁰.

L'histoire des noms de famille de l'Italie du XVII^e siècle reste à écrire, les recherches réalisées sur les documents de cette période étant rares voire, dans certaines régions de l'Italie, inexistantes. Les raisons de telles lacunes sont multiples et similaires à celles des archives siciliennes : matériel archivistique hors d'usage ou en très mauvais état, difficulté de lecture, lenteur dans l'élaboration d'une base de données ou d'un catalogage systématique des documents, etc¹¹¹.

Paolo Emilio Carapezza a attiré notre attention sur le fait qu'il existe encore aujourd'hui des gens dont le nom de famille est D'India en Italie et surtout en Sicile, notamment dans la province de Palerme, dans la zone de Trabia – à 30 kilomètres de Palerme – et de Termini Imerese – à 40 kilomètres de Palerme¹¹². En outre, les Archives d'État et la plupart des archives paroissiales de la ville de Trabia ont brûlé pendant la seconde guerre mondiale. Ce qui subsiste de ces dernières, conservées à l'église-mère de cette ville, et qui concernent les baptêmes, décès et mariages, commencent en 1643 et ne répertorient aucun D'India à cette époque¹¹³. Quant au « Fonds Trabia » des Archives d'État de Palerme, il ne concerne que des questions urbanistiques et d'architecture à partir du XVII^e siècle.

C'est pourtant dans cette ville que l'on trouve aujourd'hui la plus importante concentration de D'India en Italie, si bien qu'à l'entrée de la vieille ville, sur une plaque inaugurée en 1919 en souvenir de ceux qui sont « glorieusement tombés » pendant la

¹⁰⁹ I. GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche sonore*, op. cit., p. 436-437.

¹¹⁰ Nous remercions le généalogiste Pierre-Valéry Cyrille Archassal pour ses multiples et précieux renseignements sur la généalogie en Europe.

¹¹¹ G. DA MOLIN, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, op. cit., p. 350-351.

¹¹² Trois dans le Piémont, 3 en Lombardie, 4 dans le Latium, 2 en Ligurie, 1 en Campanie et 15 en Sicile – tous dans la province de Palerme : 3 à Villafrati, 2 à Palerme, 1 à Caccamo, 1 à Capaci, 1 à Termini Imerese et 6 à Trabia. <http://www.cognomix.it/mappe-dei-cognomi-italiani/D%27INDIA> [01/08/2012].

¹¹³ Nous remercions le père Vincenzo Parasiliti, curé de cette église, de nous avoir permis d'en consulter les archives. Nous remercions également Domenico Mangiafridda et Antonino Lobo pour leur aide précieuse.

première guerre mondiale, figure le nom d'un certain Tommaso D'India parmi les 36 hommes nommés. Les D'India que l'on trouve aujourd'hui à Trabia sont-ils les descendants lointains de la famille du compositeur ?

Quant à la seconde ville, Termini Imerese, les archives paroissiales, malgré leur difficulté d'accès et leur état lacunaire, nous ont permis de trouver des informations, certes insuffisantes, mais précieuses dans cette difficile recherche. On peut prouver pour la première fois l'existence de deux D'India en Sicile avant la naissance du compositeur sans pour autant pouvoir établir un lien avec la famille du musicien et sans savoir s'il s'agit de deux personnes d'origine noble. En tout cas, le nom D'India a bel et bien existé en Sicile au XVI^e siècle.

La première personne concernée est un certain Vincenzo D'India « fils de Simon D'India, né à Termini Imerese le 17 octobre 1546 et baptisé le même jour. Ses parrains furent Vincenzo Guardalabeni, Andrea Cipriani et Filippa La Pulsella¹¹⁴. » Malheureusement, l'absence des actes de baptême concernant la période qui va du 1^{er} mai 1548 au 2 septembre 1567¹¹⁵, ainsi que l'état lacunaire des autres registres de la fin du XVI^e siècle¹¹⁶, ne nous permet pas de vérifier sa descendance.

La deuxième personne D'India est une sœur clarisse du monastère de Santa Chiara appelé aussi de la Madonna della Catena (*sub titulo Sancte Mariae Catenae*), monastère aujourd'hui disparu mais qui existait dans cette ville depuis 1483¹¹⁷. Il s'agit de Giovanna D'India, née à Termini Imerese en 1518 (le registre n'indique pas la date exacte)¹¹⁸. Il est possible, selon la typologie sociale des congrégations en Italie à cette époque, qu'il s'agisse d'une femme d'origine noble ou issue d'une famille ayant les moyens financiers de payer la dot, souvent élevée, demandée par les monastères¹¹⁹. En effet, une solution courante, surtout au sein des classes aisées ou des grandes familles nobles, était l'entrée dans les ordres. Les

¹¹⁴ « 17 Ottobre 1546. Eodem die lu dicto presbiter Joseppi b[aptizavi] lu F[igliu] di Simuni di India n[omin]e Vince[n]zo lj com[par]j ant[oni]no Guarda/labenj et Andria Cypriano la com[m]mari ph[ilipp]a la pulsella. », Archidiocèse de Palerme, Archive historique della Maggior Chiesa di Termini Imerese, *Registre de baptêmes* de la Cathédrale de Termini Imerese, vol. I (1542-1548), f. 80r. Nous remercions le père Francesco Anfuso, curé de cette église, de nous avoir facilité l'accès à cette information ; nous remercions également les chercheurs Rosario Termotto, Antonio Contino et Salvatore Mantia, sans qui cette recherche n'aurait pas pu être réalisée.

¹¹⁵ Antonio CONTINO et Salvatore MANTIA, *Vincenzo La Barbera. Architetto e pittore termitano*, Termini Imerese, GASM, 1998, p. 36.

¹¹⁶ A. CONTINO et S. MANTIA, *Architetti e pittori a Termini Imerese tra il XVI ed il XVII secolo*, Termini Imerese, GASM, 2001, p. 30.

¹¹⁷ Baldassare ROMANO, *Notizie storiche intorno alla città di Termini. Biografia dell'autore, cronologia delle opere, premesse e note al testo*, éd. A. Contino et S. Mantia, Termini Imerese, GASM, 1997, p. 78, note 13.

¹¹⁸ Andrea GUARINO, *Libro in cui si descrive l'antichità del venerabile reclusorio di donzelle vergini sotto il titolo del principe di chiesa cattolica S. Pietro*, 1759, manuscrit de la Biblioteca Comunale Liciniana di Termini Imerese (I-TI), AR e α 10.

¹¹⁹ Anna Maria ORI, « La vita della comunità (secc. XVI-XVII) », *Le clarisse di Carpi*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, p. 222.

pères, conscients des frais qu'un mariage socialement adéquat comportait, préféraient diriger certaines de leurs filles vers la vie monastique, à partir du moment où les couvents se montraient beaucoup moins exigeants que les familles¹²⁰.

Certains nobles abandonnaient même la vie de cour pour entrer dans les ordres : Charles Quint se retira du monde dans un monastère en 1556¹²¹ ; Marguerite Gonzague, dernière duchesse de Ferrare, se retira dans un couvent après la mort de son mari, Alphonse II d'Este en 1597¹²². Antonio d'Aragon Moncada (1589-1631) – fils de Francesco II Moncada, lui-même musicien, orateur et poète¹²³ – entra chez les Jésuites en 1626, laissant le duché à son fils Luigi Guglielmo Moncada et d'Aragon ; quant à la femme de Francesco II Moncada, Giovanna La Cerda, elle entra la même année chez les Carmélites déchaussées¹²⁴.

En ce qui concerne le statut social des Clarisses – ordre dont Giovanna D'India faisait partie – en Italie à cette époque, Gabriella Zarri remarque que :

« Ce qui a été dit jusqu'à présent des Clarisses [...] et des monastères italiens de l'Ancien Régime correspond de manière générale aux conditions de nombreuses institutions religieuses bien réglementées et dont *les professes appartiennent à la noblesse* et aux patriciens citadins ; ils répondent [les monastères] aux volontés de certaines jeunes filles de se consacrer à une vie de prière, mais aussi d'étude et de travail dans un contexte culturel qui attribue aux nonnes un rôle de *patronage* [en français dans le texte] à l'égard de la ville qui est prête à considérer les monastères comme des centres de culture et de mérite¹²⁵. » (C'est nous qui soulignons).

¹²⁰ G. DA MOLIN, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, op. cit., p. 292-293.

¹²¹ Le duc de Savoie Charles-Emmanuel I^{er} l'envisagea pour lui-même en 1599 sans toutefois réaliser ce dessein. En revanche, sa fille, Francesca Caterina (à qui Enrico Radesca dédia son Cinquième livre de madrigaux de 1617), devint religieuse en 1633. Cf. Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 57 et 354.

¹²² Le fils de son cousin, le duc Alfonso III d'Este, entra dans l'ordre des Capucins après la mort de sa femme Isabella d'Este en 1626. Cf. Giovanni Battista DA SESTOLA, *Del Cappuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana, e nella Religione Serafica il Prete Gio. Battista Predicatore Apostolico Della Serenissima Infanta D. Isabella di Savoia sua Dilettissima Consorte. Nascita, Vita, Morte, e Sepoltura Descritta in brevità, mà veridicamente dal P. F. Gio. da Sestola Predicatore Capuccino A gloria di Dio & edificazione di chi leggerà*, Modena, Soliani, 1646, p. 83-103.

¹²³ Giovanni Agostino della LENGUEGLIA, *I ritratti della Prosapia, et heroi Moncadi nella Sicilia. Opera Historica-Economastica, Parte Prima*, Valenza, Sacco, 1657, p. 577-588.

¹²⁴ *Id.*, p. 649-651. Voir aussi Giovanni MENDOLA, « Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 163.

¹²⁵ « Questo si è detto finora delle clarisse [...] e dei monasteri italiani nell'Antico Regime corrisponde in termini generali alla condizione di molti istituzioni religiosi ben regolati, le cui professe appartengono alla nobiltà e ai patriziani cittadini ; essi rispondono al desiderio di diverse fanciulle di dedicarsi ad una vita di preghiera, ma anche di studio e lavoro, in un contesto culturale che assegna alle monache un ruolo di *patronage* nei confronti della città ed è pronta a considerare i monasteri come centri di cultura e vanto della città. », Gabriella ZARRI, « Introduzione », *Le clarisse in Carpi*, op. cit., p. 35.

Même si nous pouvons affirmer que la période qui court de 1430 à 1530 a été le siècle d'or en ce qui concerne l'expression culturelle et religieuse des femmes¹²⁶ et que la richesse culturelle de telles congrégations était réservée à une élite issue de la noblesse, nous ne pouvons pas pour autant établir un lien entre cette Giovanna D'India et la famille du compositeur¹²⁷.

Nous avons également consulté les bases de données de recherche généalogique, actuellement en ligne, réalisées par les Mormons du monde entier. Ces derniers ont microfilmé des milliers de registres et d'archives concernant les baptêmes, les mariages et les décès de tous les ancêtres des membres de l'église – y compris ceux n'appartenant pas à cette religion de leur vivant¹²⁸. Le nombre de registres varie en fonction des pays, étant entendu que c'est aux États-Unis d'Amérique que les Mormons sont les plus nombreux. Et comme la plupart des Américains du Nord sont majoritairement originaires d'Angleterre, d'Allemagne, d'Espagne, de France et d'Italie, ces pays sont les plus représentés.

Pour ce qui est de la famille D'India, le plus ancien membre qui apparaît dans le registre est une certaine Juana Paula Dindia (sans l'apostrophe) née à Buenos Aires en Argentine le 27 juin 1756¹²⁹ – ce qui plaide pour l'hypothèse de l'origine espagnole de ce nom – et Andreas Dindia, né en Slovaquie la même année¹³⁰ – ce qui fragilise toutes les hypothèses précédentes.

Quant à l'Italie, la première personne qui apparaît est Rosa D'India, née à Termini Imerese en 1767 et morte en 1827¹³¹. Cinq autres D'India nés à la fin du XVIII^e siècle sont répertoriés : Salvadore D'India né en 1770 (probablement à Palerme même si le registre

¹²⁶ André VAUCHEZ, « Conclusioni », *Cultura e desiderio di Dio : l'umanesimo e le clarisse dell'Osservanza : atti della giornata di studio sull'Osservanza francescana al femminile, 10 novembre 2007, Monastero Clarisse S. Lucia Foligno*, Assisi, Porziuncola, 2009, p. 100.

¹²⁷ C'est également le cas des recherches menées par Cristina Santarelli aux Archives communales de Moncalieri (dans le Piémont) sur la généalogie du compositeur Filippo Albini – contemporain de D'India. Trois Albini apparaissent dans les documents d'archive sans pouvoir toutefois établir un lien de parenté certain avec le musicien. Cf. Cristina SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albini da Moncalieri », *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. VII-VIII.

¹²⁸ Lorsqu'une personne embrasse la religion mormone, elle doit réaliser son arbre généalogique. Ensuite, elle baptise *a posteriori* tous ses ancêtres. Les Mormons croient en effet qu'en baptisant leurs morts, ceux-ci disposent de leur libre arbitre pour accepter ou non le sacrement. Ceci explique la présence de nombreuses personnes n'ayant pas appartenu à cette religion de leur vivant dans les fiches dont il est question.

¹²⁹ « Argentina, Baptisms, 1645-1930 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XNS9-6Z7> : accessed 03 Aug 2012), Juana Paula Dindia, ; citing reference, FHL microfilm 587789. [03/08/2012].

¹³⁰ « Slovakia, Church and Synagogue Books, 1592-1910 », index and images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/V1QR-82F> : accessed 03 Aug 2012), Andreas Dindia, 1756; citing p. 102, entry, State Regional Archive of Presov, Slovakia. [03/08/2012].

¹³¹ « Italy Deaths and Burials, 1809-1900 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XR53-GKH> : accessed 03 Aug 2012), Rosa D'India, 24 Nov 1827. [03/08/2012].

n'indique pas le lieu) et mort à Prizzi – commune de la province de Palerme – en 1831¹³² et Maria D'India, née probablement dans la même ville en 1793 et morte également à Prizzi en 1825¹³³ ; il s'agit certainement de sa sœur ou de sa demi-sœur puisqu'ils ont tous deux le même père : Antonino D'India sur lequel nous ne disposons d'aucune information. Mais aussi Angelo Antonino D'India, fils de Prisco D'India, né en 1778 à Foggia (dans les Pouilles) et mort en 1813¹³⁴ ; Salvatore D'India (homonyme du susnommé), né à Prizzi en 1798¹³⁵ est probablement un cousin ou un frère des deux premiers D'India (Maria et Salvatore) morts dans cette ville (Prizzi), et enfin, Giuseppe D India (sans apostrophe mais avec un espace entre le *D* et le *I*) né à Termini Imerese la même année et mort en 1838¹³⁶.

Quant à ceux qui sont nés pendant la première moitié du XIX^e siècle, 23 sont nés à Termini Imerese, 2 à Palerme, 1 à Bagheria – à 15 kilomètres de Palerme – et 6 à Prizzi¹³⁷. Ceux nés dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle – le registre n'indique pas leur lieu exact de naissance – ont tous émigré aux États-Unis d'Amérique¹³⁸.

Paolo Emilio Carapezza nous ayant informé que certaines personnes portaient encore aujourd'hui le nom de D'India, nous nous sommes lancé dans des recherches qui nous permettent aujourd'hui d'attester de l'existence de ce patronyme dans la province de Palerme depuis le XVI^e siècle, cela même si, encore une fois, l'état lacunaire des archives concernant le XVII^e siècle et les périodes plus anciennes ont rendu cette étude particulièrement difficile, le travail réalisé par les Mormons restant certes d'une aide précieuse mais ne pouvant se substituer à une vraie recherche sur des documents originaux.

¹³² « Italy Deaths and Burials, 1809-1900 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XRGV-BDX> : accessed 03 Aug 2012), Salvatore D'India, 14 Dec 1831. [03/08/2012].

¹³³ « Italy Deaths and Burials, 1809-1900 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XRG6-S9C> : accessed 03 Aug 2012), Maria D'India, 27 Feb 1825. [03/08/2012].

¹³⁴ « Italy, Marriages, 1809-1900 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XKS8-Q4F> : accessed 03 Aug 2012), Angelo Antonio D'India and Elisabetta Angela Maria Cataneo, 11 Mar 1813. [03/08/2012].

¹³⁵ « Italy, Marriages, 1809-1900 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XK3T-N25> : accessed 03 Aug 2012), Salvatore D'India and Vincenza Pecoraro, 29 Sep 1847. [03/08/2012].

¹³⁶ « Italy Deaths and Burials, 1809-1900 », index, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/XR5W-VXL> : accessed 03 Aug 2012), Giuseppe D India, 31 Jan 1838. [03/08/2012].

¹³⁷ https://familysearch.org/search/records/index#count=20&query=%2Bsurname%3AD'India~%2Bbirth_year%3A1800-1850~ [03/08/2012].

¹³⁸ https://familysearch.org/search/records/index#count=20&query=%2Bsurname%3AD'India~%2Bbirth_year%3A1850-2000~ [03/08/2012].

B. Sigismondo D'India, noble napolitain ?

a. De Palerme à Naples, état et perspectives de la recherche sur les origines napolitaines du compositeur

Il convient donc de nous orienter dans une autre direction. Fernand Braudel soulignant qu'« il est de règle, parlant de la Sicile, de regarder toujours vers le Nord, vers Naples, de dire que ces deux histoires sont rigoureusement opposées, la grandeur de Naples signifiant l'abaissement de Palerme et réciproquement¹³⁹. » On peut légitimement se demander si, du fait de l'étroitesse des liens entre les deux villes, Sigismondo D'India ne serait pas plutôt né à Naples.

Le Royaume de Naples naît d'une scission avec le Royaume de Sicile après les Vêpres siciliennes en 1282 pour ensuite faire partie, au milieu du XV^e siècle, du même royaume, celui des Deux-Siciles, gouverné par la couronne d'Aragon, la domination espagnole se renforçant par la suite jusqu'au XIX^e siècle. Comme le précise le même Braudel, « en Chrétienté, Naples n'a pas d'équivalent, sa population – 280 000 habitants en 1595 – vaut deux fois celle de Venise, trois fois celle de Rome, quatre fois celle de Florence, neuf fois celle de Marseille.¹⁴⁰ » C'est également à la fin du XV^e siècle que « le réveil démographique sera le point de départ de l'histoire de la Sicile moderne¹⁴¹. » En effet, Naples est à cette époque une des plus grandes capitales d'Europe au même titre que Paris et Londres.

Des échanges peuvent être signalés en ce qui concerne la vie artistique et le mécénat des familles nobles. Pietro Vinci quitte la Sicile pour Naples dans les années 1560 sans doute à la suite de l'invitation d'Antonio d'Aragon (1543-1583), duc de Montalto¹⁴² – au nord de la Calabre. De même, Giuseppe Palazzotto Tagliavia, dont on a parlé au début de ce chapitre, quitte la Sicile en 1613 pour s'installer dans la ville du Vésuve auprès du vice-roi d'Osuna¹⁴³. À Palerme, comme le souligne Ilaria Grippaudo, « la présence de Juan de Medina (contralto)

¹³⁹ F. BRAUDEL, *La Méditerranée, op. cit.*, vol. I, p. 137.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 423.

¹⁴¹ F. BENIGNO et G. GIARRIZZO, *Storia della Sicilia, op. cit.*, vol. I, p. 133.

¹⁴² P. E. CARAPEZZA, « Madrigalisti siciliani », *op. cit.*, p. 99.

¹⁴³ P. E. CARAPEZZA, « Introduzione », *op. cit.*, p. 14.

et d'Antonio Potenza (basse) confirme les rapports qui existaient entre la Chapelle de Palerme et le milieu culturel napolitain, en particulier avec la Chapelle royale¹⁴⁴ ».

Pour ce qui est des rapports entre les noblesses des deux villes, le Sicilien Francesco II Moncada, prince de Paternò – près de Catane, à l'est de la Sicile –, duc de Montalto¹⁴⁵ et comte de Collesano – près de Palerme – (1569-1592), était le fils de Cesare Moncada (1541-1570) et petit-fils de Francesco I^{er} Moncada – évoqué dans la première partie de ce chapitre – a épousé en 1585 la Napolitaine Marie d'Aragon et la Cerda (1570-1610), duchesse de Montalto et fille d'Antonio d'Aragon, le mécène de Pietro Vinci. Leur fils, Antonio d'Aragon Moncada, né à Palerme en 1589 et mort à Naples en 1631, devient le duc de Montalto, « le plus sublime lieu de la Baronnie de Naples¹⁴⁶. » Voici un exemple de l'union des branches nobiliaires de Naples et de Palerme, toutes deux insérées dans le système hispanico-italo-européen¹⁴⁷ de pouvoir, comme le reste de la noblesse sicilienne entre le XVI^e et le XVII^e siècle.

D'après Domenico Antonio D'Alessandro et selon la pragmatique *De Immunitate Neapolitanorum*, promulguée par Ferrante d'Aragon le 4 juin 1479, tout étranger ou habitant d'un royaume qui désirait s'établir à Naples en achetant ou en construisant une maison ou bien en épousant une Napolitaine, était considéré comme pleinement citoyen napolitain, de la même manière que les fils des natifs napolitains nés hors des murs de la ville étaient traités à égalité au même titre que les « Napolitains de souche » et que les habitants étrangers auxquels les Elus du Tribunal de la ville conféraient, comme nous dirions aujourd'hui, la nationalité à titre honorifique pour leur mérites¹⁴⁸.

Le mariage était ainsi une occasion d'émigrer définitivement. En effet, c'est à travers lui que se jouaient des stratégies économiques et sociales et les politiques familiales d'alliances et d'échanges ; il était, surtout pour les familles nobles siciliennes et napolitaines, un moment central dans l'histoire familiale qui permettait d'établir ou de modifier des normes

¹⁴⁴ « La presenza di Juan de Medina (contralto) e di Antonio Potenza (basso) conferma i rapporti che intercorrevano fra la Cappella di Palermo e l'ambiente napoletano, in particolare con la Cappella Reale. », I. GRIPPAUDO, *Produzione musicale e pratiche sonore, op. cit.*, vol. I, p. 428.

¹⁴⁵ Il existe un palais Montalto fondé en 1397 à Syracuse, cf. G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del Secolo XIV*, Palermo, Di Marzo, 1858, vol. I, livre IV, p. 343.

¹⁴⁶ « Il Ducato di Montalto il più sublime posto fra'l Baronaggio di Napoli. », G. A. DELLA LENGUEGLIA, *I ritratti della Prosapia, et heroi Moncadi nella Sicilia, op. cit.*, p. 613.

¹⁴⁷ D. LIGRESTI, « I Moncada nel sistema nobiliare sovranazionale italo-spagnolo ed europeo », *La Sicilia dei Moncada, op. cit.*, p. 214.

¹⁴⁸ Domenico Antonio D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana. Nuovi documenti, precisazioni biografiche e una fonte musicale ritrovata », *La musica del principe : studi e prospettive per Carlo Gesualdo : Convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003*, éd. Luisa Curinga, Lucca, LIM, 2008, p. 41, note 84.

précises d'ordre moral, symbolique et juridique¹⁴⁹. Le caractère « itinérant » et « polycentrique » de la cour de la famille Moncada¹⁵⁰ a favorisé et enrichi un réseau politico-culturel qui va de Palerme à l'Espagne en passant par Caltanissetta et Naples¹⁵¹ car la mobilité géographique des unions nobiliaires concernait également les arts¹⁵². Keith Larson a démontré l'influence espagnole sur l'activité musicale parthénopéenne et remarque qu'il existe peu d'études sur les rapports culturels dans le domaine musical entre le Royaume de Naples et l'Espagne¹⁵³.

b. Les D'India de Naples

Pour ce qui concerne le lieu de naissance de D'India, la piste napolitaine nous paraît être la plus convaincante. En effet, la présence dans la ville du Vésuve d'une famille D'India d'origine palermitaine et noble vers la fin du XVI^e siècle – à l'époque où D'India serait né – est attestée par Ulisse Prota-Giurleo, qui écrit à propos des peintres Azzolino et Ribera¹⁵⁴ :

« Giuseppe Ribera [1591-1652, dit « *lo spagnoletto* », originaire de la province de Valence en Espagne] [...] épousa ici à Naples [vers 1616] la Napolitaine Caterina Azzolino [née en 1600], fille du peintre Gian Bernardino Azzolino (1572 ?-1645) et d'Antonia D'India [née vers 1580]. De leur mariage naquirent six enfants¹⁵⁵. » (C'est nous qui soulignons).

L'historien explicite plus loin, à propos de la famille D'India de Naples :

« Gian Bernardino Azzolino [...] fut le beau-père de Giuseppe Ribera [...]. En 1594, deux peintres siciliens sont venus s'installer à Naples : Luigi Rodriquez et Gian Bernardino Azzolino. Le premier [...] est né à Messine, [...] le second [...] est originaire de Cefalù [au centre-nord de la Sicile] [...]. La chance commença à sourire très tôt [à Azzolino] grâce aux beaux yeux d'une de ses jeunes compatriotes, la

¹⁴⁹ G. DA MOLIN, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, op. cit., p. 237, 279, 288 et 327.

¹⁵⁰ Rosanna ZAFFUTO ROVELLO, « Cultura e corte nella Caltanissetta del Cinquecento », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 283.

¹⁵¹ Lina SCALISI et Rita Loredana FOTI, « La Sicilia dei Moncada », *Id.*, p. 36.

¹⁵² Barbara MANCUSO, « L'arte signorile d'adoprare le ricchezze. I Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672) », *Id.*, p. 109-110.

¹⁵³ Keith A. LARSON, « Condizione sociale dei musicisti del Cinque e Seicento », *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, éd. Lorenzo Bianconi et Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, p. 64-65. (« Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia, IX »).

¹⁵⁴ Giuseppe Ribera était peintre de chambre du vice-roi à Naples. Concernant le tableau qu'il réalisa du musicien Giovanni Maria Trabaci en 1638, cf. Ulisse PROTA-GIURLEO, « Giovanni Maria Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo di Napoli », *L'Organo*, I/2 (1960), p. 190-191.

¹⁵⁵ « Giuseppe Ribera [...] sposò qui in Napoli la napoletana Caterina Azzolino, figlia del pittor Gian Bernardino Azzolino (1572 ?-1645) et di Antonia D'India. Dal lor matrimonio nacquero sei figli. », U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, Fiorentino, 1953, p. 96.

demoiselle *Antonia D'India, fille du noble palermitain Don Carlo D'India*¹⁵⁶ [né probablement vers la fin de la première moitié du XVI^e siècle] et de sa respectable épouse Donna Maria Marcella [morte en 1619]. *Ces deux derniers* [Don Carlo D'India et Maria Marcella] *accordèrent donc la main de leur jeune fille à Gian Bernardino avec une dot de cinq-cents ducats, peu à vrai dire pour un noble palermitain* [...]. En 1596 Don Carlo [D'India] mourut et, par conséquent, la veuve et ses deux jeunes filles, Giovanna et Ippolita [D'India, les deux sœurs d'Antonia], alla s'installer chez les nouveaux époux [Azzolino et Antonia]. Ces deux demoiselles firent de très honorables mariages : Giovanna [morte en 1625] épousa un remarquable personnage espagnol, l'archiatre et Dr. Don Baltazar Cañizal, Lecteur de médecine à Naples [...], et l'autre [...], épousa également un Espagnol, le Capitaine Don Pedro Francisco Lopez y Palomino¹⁵⁷. » (C'est nous qui soulignons).

Le faible montant de la dot, – certes plus important que pour des gens ordinaires (entre 100 et 300 ducats)¹⁵⁸ mais trois fois moins que pour des familles d'un rang social élevé et possédant un gros patrimoine (1500 ducats)¹⁵⁹ – peut signifier que la famille D'India devait faire partie d'une ancienne noblesse désargentée et, en l'occurrence, expatriée. La dot représentait « la sanction matérielle du mariage, elle liait les groupes parentaux entre eux, renforçait les rapports économiques et politiques et devenait moment de pacification et de cohésion¹⁶⁰ ».

En revanche, Prota-Giurleo confirme l'hypothèse de l'origine espagnole du nom D'India mais aussi l'influence culturelle de l'Espagne sur la société noble parthénopéenne :

¹⁵⁶ Le titre de « Don » était une appellation courante et générique des nobles en Italie (surtout dans le Sud du pays). Il est difficile de savoir de façon précise s'il s'agit d'un titre donné uniquement aux nobles titrés ou plutôt d'un traitement pour la noblesse en général. Dans les régions dominées par l'Espagne comme la Sicile, le « Don » était conféré en tant que « titre nobiliaire héréditaire ». Cf. E. GENTA, « Titoli nobiliari », *op. cit.*, p. 677-678.

¹⁵⁷ « Gian Bernardino Azzolino [...] fu suocero di Giuseppe Ribera [...]. Nel 1594 vennero a stabilirsi a Napoli due giovani pittori siciliani : Luigi Rodriquez e Gian Bernardino Azzolino. Il primo [...] nato a Messina, [...] il secondo [...] nativo di Cefalù [...]. E la fortuna cominciò a sorridergli presto dai begli occhi d'una sua giovane conterranea, la damigella Antonia D'India, figlia del nobile palermitano Don Carlo D'India, e della sua degna consorte Donna Maria Marcella. Questi signori concessero dunque la mano della loro figliuola a Gian Bernardino con una dote di cinquecento ducati, pochini in verità per un nobile palermitano [...]. Nel 1596 Don carlo morì, ed allora la vedova con due figliuole nubili, Giovanna ed Ippolita, andò a coabitare con gli sposi novelli. Queste due damigelle si collocarono in matrimonio molto onoratamente : Giovanna sposò un ragguardevole personaggio spagnuolo, l'archiatra Dr. Don Baltazar Cañizal, Lettore di Medicina nello Studio Napoletano [...], e l'altra [...], sposò anche ella uno spagnuolo, il Capitano Don Pedro Francisco Lopez y Palomino. », U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, *op. cit.*, p. 123-124.

¹⁵⁸ G. DA MOLIN, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵⁹ Giovanna Da Molin cite plusieurs exemples où la dot, versée par des familles riches, est d'au moins 1 500 ducats sans compter les dons de mariage. Cf. *Id.*, p. 295-296 et 301.

¹⁶⁰ « Ne rappresentava la sanzione materiale, collegava tra loro i gruppi parentali, ne rafforzava i rapporti economici e politici, diveniva momento di pacificazione, di coesione. », *Id.*, p. 282.

« Le 14 octobre 1603 la maison d'Azzolino se remplit de joie à la naissance d'une autre fille prénommée Elvira [Azzolino-D'India]. À l'âge de dix-neuf ans, cette dernière épousa le Dr. Miguel Hieronimo Adott, originaire de la ville de Valence [comme le peintre Ribera, son beau-frère par alliance]. J'ai retrouvé l'acte de mariage de Donna Elvira : il s'agit d'un document qui témoigne de l'état d'esprit de ce temps et de « l'espagnolisme » dont la famille d'Azzolino[-D'India] était imprégnée, si bien que ses filles signaient « Azzolino et India »¹⁶¹. » (C'est nous qui soulignons).

Et Prota-Giurleo de poursuivre à propos de la généalogie de cette famille :

« Moins d'un an après la naissance de Caterina [Azzolino, fille du peintre Gian Bernadino et d'Antonia D'India] vint au monde, le 3 décembre 1601, un autre enfant, Andrea [Azzolino-D'India], qui deviendrait également peintre [...], et qui épouserait en 1642 sa cousine Maria Tecla Cannizares (sic), fille du Docteur Baldassare [Canizal] [et de Giovanna D'India]. Giuseppe Ribera [beau-frère d'Andrea Azzolino-D'India] fut également témoin de ce mariage¹⁶². »

Le peintre Andrea Azzolino-D'India, fut au service de la famille Moncada, transférée à Naples vers 1632¹⁶³.

Le compositeur serait-il le fils ou le neveu de Don Carlo D'India ? Antonia D'India serait-elle sa sœur ou bien sa cousine ? Giovanna et Ippolita D'India ses jeunes sœurs ou ses jeunes cousines ? Le peintre Azzolino, son exact contemporain, son beau-frère ? Le peintre Ribera, le mari de sa nièce ? Le docteur Canizal et le Capitaine Lopez ses autres beaux-frères ? Caterina et Elvira Azzolino-D'India et Maria Tecla Cannizares-D'India ses jeunes nièces ? Andrea Azzolino-D'India son jeune neveu ?

Si Sigismondo D'India est effectivement né à Naples, il le serait l'année où Scipione Stella a été engagé comme organiste à la chapelle musicale de l'Annunziata¹⁶⁴, et il

¹⁶¹ « Il 14 ottobre 1603 la casa dell'Azzolino fu allietata dalla nascita d'un'altra bambina, che si chiamò Elvira. A 19 anni ella andò sposa al Dr. Miguel Hieronimo Adott, della città di Valencia. Ho rinvenuto il capitolo matrimoniale di D. Elvira : è un documento che rivela lo spirito dei tempi e lo « spagnolismo » onde era affretta la famiglia dell'Azzolino, le cui figliuole firmavano « Azzolino y India ». », U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, op. cit., p. 130.

¹⁶² « A meno di un anno di distanza da Caterina, nacque, il 3 dicembre 1601, l'altro maschio, Andrea. Anche egli fu pittore [...], sposando nel 1642 la cugina Maria Tecla Cannizares (sic), figlia del Dottor Baldassare. Anche a questo matrimonio fu testimone Giuseppe Ribera. », *Id.*, p. 129.

¹⁶³ G. MENDOLA, « Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 165.

¹⁶⁴ D. A. D'ALESSANDRO, « Per una biografia di Don Pedro Paolo Stella C. R., alias Scipione Stella », *Scipione Stella. Inni a cinque voci : Napoli 1610*, éd. Flavio Colusso et D. A. D'Alessandro, Lucca, LIM, 2007, p. XIV.

aurait sans doute réalisé sa formation musicale¹⁶⁵ auprès de Gesualdo ou de Jean de Macque. En effet, Paolo Emilio Carapezza qualifie la musique de D'India comme « un développement explosif et centrifuge du style de Macque.¹⁶⁶ » Ce dernier, originaire de Valenciennes, arrive dans la cité parthenopéenne à la fin de l'année 1585¹⁶⁷ dans une période de grandes tensions sociales¹⁶⁸, avant d'être engagé comme deuxième organiste, au même titre que Stella, dans la chapelle de l'Annunziata en 1590¹⁶⁹ – l'année du sanglant épisode de la vie de Carlo Gesualdo. Comme le remarque Domenico Antonio D'Alessandro, « durant toute la seconde moitié du XVI^e siècle, Naples et le Sud de l'Italie constituaient le domaine le plus important pour les Espagnols et les Flamands provenant directement ou indirectement d'Espagne ou d'autres provinces à l'extérieur du territoire ibérique¹⁷⁰ ».

La ville du Vésuve entretenait également quelques rapports avec les compositeurs siciliens, sur la soixantaine des musiciens siciliens qui publièrent leurs œuvres au tournant de l'année 1600, très peu (cinq ou six) se sont rendus dans la cité parthenopéenne, entrant ainsi plus ou moins en contact direct avec l'ambiance musicale napolitaine¹⁷¹. Quant à l'édition musicale, elle s'affirme entre 1586 et 1590 en Sicile, ce qui coïncide avec une période de stagnation de l'édition napolitaine, avant une reprise importante au début du siècle suivant¹⁷². En effet, à partir de 1602-1603, a été publiée à Naples une moyenne de cinq ou six recueils par an¹⁷³.

¹⁶⁵ Le musicien se déclare autodidacte dans la préface de son Premier livre des *Musiche* de 1609 : « Mû par ce désir, qui se niche naturellement en nous, de savoir, comme nous l'apprend le Prince des Philosophes, dès ma prime jeunesse, j'entrepris de converser avec des hommes, des musiciens, d'intelligence et de leurs savants discours apprendre ce que je désirais savoir tant de l'art de composer à plusieurs voix que de celui du chant soliste. » (« Mosso da quel desiderio, che in noi naturalmente s'annida, di sapere, come c'insegna il Principe de Filosofi, io infino dalla fanciullezza mia procurai di conversare con huomini intelligenti della Musica, & da suoi dotti discorsi imparare cio, che desideravo sapere si del comporre à piu voci, come al cantar solo. »), S. D'INDIA, *Le Musiche di Sigismondo D'India*, op. cit. Pour une réflexion sur les musiciens autodidactes en Espagne au XVI^e siècle, cf. Paola OTAOLA GONZALEZ, « L'autodidacte en musique au XVI^e siècle », *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs. Mélanges offerts au professeur Nicolas Meeùs*, éd. Luciane Beduschi, Anne-Emmanuelle Ceulemans et Alice Tacaille, Paris, PUPS, 2014, p. 433-451.

¹⁶⁶ « Uno sviluppo esplosivo e centrifugo dello stile di Macque. », P. E. CARAPEZZA, « Quel frutto stramaturato e succoso », *La musica a Napoli durante il Seicento : atti del Convegno internazionale di studi : Napoli, 11-14 aprile 1985*, éd. D.A. D'Alessandro et A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, p. 25.

¹⁶⁷ D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », op. cit., p. 25.

¹⁶⁸ *Id.* p. 29.

¹⁶⁹ D. A. D'ALESSANDRO, « Per una biografia di Don Pedro Paolo Stella », op. cit., p. XVII.

¹⁷⁰ « Per tutta la seconda metà del Cinquecento di spagnoli e fiamminghi provenienti direttamente o indirettamente dalla Spagna e dalle altre provincie dell'esteso regno iberico, del quale Napoli e il sud-Italia costituivano il dominio più importante. », D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », op. cit., p. 25.

¹⁷¹ G. DONATO, « Su alcuni aspetti della vita musicale in Sicilia nel Seicento », *La musica a Napoli durante il Seicento*, op. cit., p. 574.

¹⁷² *Id.*, p. 568-569. Voir aussi Angelo POMPILIO, « Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento », *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, op. cit., p. 101-102.

¹⁷³ Iole DI GREGORIO, « Giovan Domenico Montella e il patrocinio a Napoli tra Cinque e Seicento », *Giovan Domenico Montella, il Settimo libro de' madrigali a cinque voci*, Firenze, Olschki, 1990, p. 12.

Sigismondo D'India n'est jamais mentionné dans les témoignages d'époque du milieu artistique napolitain, ni dans les traités musicaux publiés dans cette ville, ni dans les documents d'archives qui ont survécu et qui concernent la Chapelle royale de Naples. C'est pourtant dans ce milieu musical que le jeune homme aurait pu se former (1590-1600 ?). Le seul document qui rattache de manière certaine D'India à Naples, est son premier recueil de villanelles, publié chez Carlino et Vitale dans cette ville en 1608 et dédié à « l'Illustrissime Seigneur Don Vicente Pimentel, chantre de Valence, fils de l'Excellentissime Seigneur Comte de Benavente, vice-roi de Naples¹⁷⁴. » La dédicace à ce personnage, rédigée en espagnol, confirme les liens de la famille D'India avec l'Espagne et notamment avec la ville de Valence. Rappelons que le peintre Ribera, époux de Caterina Azzolino-D'India, de même que l'époux de sa sœur, Elvira Azzolino-D'India (toutes deux petites-filles de Don Carlo D'India, noble palermitain), étaient originaires de cette ville.

Le compositeur aurait-il réalisé sa formation musicale à Ferrare pendant le séjour de Gesualdo dans cette ville (1593-1594) ? Grâce à une lettre adressée par le compositeur au Marquis Enzo Bentivoglio et découverte par Dinko Fabris, nous apprenons que D'India aurait collaboré dans ses années de jeunesse à la composition de la musique de la pastorale *La Bonarella* à Ferrare :

« J'ai eu la chance, *dès mes premières années* de vous servir [Marquis de Bentivoglio] pour la *Bonarella* qui devait être représentée à Ferrare quand vous m'avez retenu dans cette ville à cet effet¹⁷⁵. » (C'est nous qui soulignons).

Là encore, le cas de *La Bonarella* reste obscur. Tim Carter¹⁷⁶ associe cette pastorale, qui met en musique un texte de Battista Guarini, aux divertissements qui ont eu lieu à Ferrare lors du carnaval de 1612 en l'honneur de Vincenzo Gonzaga à l'appui d'une source manuscrite conservée à la bibliothèque comunale de cette ville où l'on peut lire :

« Les Académiciens offrirent de donner la dernière main au théâtre afin de représenter la *Bonarella*,

¹⁷⁴ « All'Illustrissimo Señor Don Vicente Pimentel Capiscol de Valencia hijo del excellentissimo Señor Conde de Benavente Vysorey de Napoles. », S. D'INDIA, *Delle Villanelle alla napolitana, op. cit.*, dédicace (conservé à la BnF).

¹⁷⁵ « Havendo fortuna sino da miei primi anni di doverla servire per la *Bonarella* che si doveva rappresentare a Ferrara quando ella mi trattene per simil effeto il quella città. », Dinko FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 403-404.

¹⁷⁶ Tim CARTER « Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi, and Dido « alla parmigiana » (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), p. 37 note 10.

églogue pastorale embellie d'intermèdes et de plusieurs machines qu'à différents moments déployaient une grande variété de pays et d'États¹⁷⁷. »

Ces spectacles ne furent jamais représentés du fait de la mort du duc Vincenzo Gonzaga. C'est pourquoi John Walter Hill¹⁷⁸ a suggéré que *La Bonarella* aurait été représentée en 1607 et non pas en 1612 et qu'elle ne serait pas de Battista Guarini mais de son fils Alessandro ; de plus, elle aurait un lien avec la pastorale *Filli di Sciro* de Guidobaldo Bonarelli¹⁷⁹, maître de la musique de chambre de Cesare d'Este, qui était mise en scène régulièrement dans cette ville mais aussi à Bologne¹⁸⁰ et dont la musique aurait pu être composée (en partie ?) par le Sicilien Pietro Maria Marsolo¹⁸¹.

Il est vrai que le compositeur parle d'une « œuvre de jeunesse » ou en tout cas d'une de ses premières compositions : « J'ai eu la chance, dès mes premières années de vous servir pour la *Bonarella* » et que la date avancée par Carter ne correspond pas aux « premières années » de D'India qui, en 1612, avait déjà publié plusieurs recueils de musique et était engagé à la cour de Turin. La date avancée par Hill est plus convaincante car en 1607 le compositeur avait publié un seul livre de madrigaux (1606), le dédiant à Vincenzo Gonzaga, ce qui signifierait qu'il se trouvait à cette époque dans le Nord de l'Italie (Mantoue, Florence, Milan) ; l'hypothèse est plausible, mais, faute de documents, elle reste à confirmer.

Les recherches sur la famille D'India dans les archives de Naples se réduisent au livre sur les peintres napolitains qu'Ulisse Prota-Giurleo a publié en 1953. A la fin de son ouvrage, l'historien mentionne une liste de quinze notaires (Archives des notaires)¹⁸², seize paroisses

¹⁷⁷ « Li Accademici procurorono di dar l'ultima mano al Teatro per rapresentare la Bonarella egloga pastorale abelita d'intramezzi, et diversità di Machine, che in diverse occasioni fingevano varietà di Paesi, et diversità di Stati. », *Manuscripto ossia Cronaca di Claudio Rondoni*, Biblioteca Comunale di Ferrara (I-FEc), MS Cl.A.250, qui contient un manuscrit daté de 1783 à partir d'une copie d'un document original du XVII^e siècle qui concerne les divertissements et cette citation (fol. 282v-283r).

¹⁷⁸ John Walter HILL, *Roman monody, cantata, and opera from de circles around cardinal Montalto*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 297.

¹⁷⁹ Nous pouvons mentionner une lettre d'Alfonso Bonarelli envoyée depuis Modène le 5 février 1611 à Virginio Orsini, sans savoir toutefois s'il s'agit d'une personne de la famille de Guidobaldo. Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 121/1, lettre n° 102.

¹⁸⁰ Marina CALORE, *Spettacoli a Modena tra Cinque e Seicento*, Modena, Aedes Muratoriana, 1983, p. 107.

¹⁸¹ Ce dernier écrit dans une lettre adressée au duc de Mantoue et datée du 26 septembre 1612 : « Je n'ai pas pu faire transcrire les madrigaux spirituels puisque les copistes et moi avons été occupés par quelques pièces de la Bonarella laquelle sera jouée ce mois-ci (même si j'en doute). » (« Li madrigali spirituali non ho possute farle trascrivere perché i copisti et io siamo stati impediti per alcune opere della bonarella quale si recitarà questo mese (ma io questo non credo di certo). »), Pietro Maria MARSOLO, *Madrigali a quattro voci sulle monodie di Giulio Caccini e d'altri autori, e altre opere*, éd. Lorenzo Bianconi, Roma, De Santis, 1973, p. XXXIV. (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », IV).

¹⁸² U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, op. cit., p. 167

napolitaines (livres de baptêmes, mariages et décès des Archives parroissiales de Naples)¹⁸³, les Archives de la curie archiépiscopal de Naples, les Archives d'État, et enfin, certaines archives privées¹⁸⁴. Malheureusement, l'auteur ne spécifie pas de façon précise les sources consultées, ce qui rend la tâche difficile compte-tenu du nombre important de paroisses à cette époque¹⁸⁵. Ses trouvailles sur la famille D'India – dont le nom apparaît presque par hasard au cours de ses recherches sur les peintres de la ville – n'ont pas été complétées depuis cette date. Le présent travail portant sur la période turinoise du compositeur et non sur ses origines, il n'y a pas lieu pour l'heure de reprendre les recherches archivistiques de l'historien, d'autant qu'elles promettent d'être bien longues. Ce chapitre n'a en effet pour vocation que de reproduire le contexte historique, culturel et politique de la jeunesse du compositeur.

Reste qu'on peut noter un récent regain d'intérêt pour la recherche archivistique sur les musiciens napolitains de la même période, notamment dans le but de ruiner certaines idées reçues ainsi que quelques légendes perpétuées par la tradition musicologique. C'est notamment la question des chapelles, des « Académies » et du contexte culturel et musical autour du compositeur Gesualdo dont la vie agitée et l'extravagance de la personnalité et de la musique ont été la source d'inspiration de multiples récits qui pour la plupart relèvent plus du roman que de la vérité historique. C'est donc grâce à des chercheurs comme Lorenzo Bianconi, Paolo Emilio Carapezza, Paolo Cecchi, Domenico Antonio D'Alessandro, Salvatore Di Giacomo, Catherine Deutsch, Dinko Fabris, Thomas Griffin, Keith Larson, Jean Lionnet, Franco Piperno, Angelo Pompilio, Antonio Vassalli ou Wolfgang Witzemann que nous pouvons avoir une approche historique sérieuse sur le milieu musical napolitain (musique vocale profane et sacrée, musique instrumentale, théâtre et institutions musicales) entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Ainsi que l'ont démontré la publication des *Cahiers de la Revue italienne de musicologie* sur la musique napolitaine en 1983¹⁸⁶ ou la publication des actes des colloques de 1985 à Naples¹⁸⁷ et de 2003 à Venosa et Potenza¹⁸⁸.

¹⁸³ *Id.*, p. 167-168.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 168.

¹⁸⁵ Nunzio Federigo FARAGLIA, « Descrizione delle parrocchie di Napoli fatta nel 1598 », *Archivio storico per le province napoletane*, XXIII/3 (1898), p. 502-566.

¹⁸⁶ *La musica a Napoli durante il Seicento : atti del Convegno internazionale di studi : Napoli, 11-14 aprile 1985*, éd. D.A. D'Alessandro et A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.

¹⁸⁷ *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, éd. Lorenzo Bianconi et Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983 (« Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia, IX »).

¹⁸⁸ *La musica del principe : studi e prospettive per Carlo Gesualdo : Convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003*, op. cit., 2008.

À ce stade de la recherche, si l'on en croit Domenico Antonio D'Alessandro, et « malgré ce qu'ont écrit et publié Salvatore di Giacomo et Ulisse Prota-Giurleo, nous n'avons pas encore un tableau complet ni de la structure précise de la Chapelle (musicale et royale de Naples) entre le XVI^e et le XVII^e siècle, ni de son activité, encore moins de son répertoire. La documentation de ces institutions, pour les années concernées, n'est plus disponible aujourd'hui auprès des Archives d'État de Naples à cause des destructions subies pendant la guerre ; cependant, quelques tentatives de recherche documentaire seront réalisées auprès des Archives centrales espagnoles de Simancas¹⁸⁹ ».

De nombreux documents des fonds archivistiques napolitains furent en effet détruits pendant la seconde guerre mondiale. Il existe cependant un répertoire réalisé par Francesco Trinchera du contenu de ces fonds avant la guerre¹⁹⁰. Les fonds et les archives qui concernent la recherche musicale napolitaine de cette époque sont :

Les Archives d'État de Naples (Archivio Stato di Napoli, I-Na) où se trouve le fonds San Martino qui contient des documents de l'époque de D'India, notamment les *Segreteria del viceré* (secrétariat du vice-roi) et les *Mandatorum* (les mandats) qui contiennent beaucoup d'informations sur les musiciens par le biais des mandats de paiement entre 1556 et 1734, 353 volumes de mandats existaient avant la guerre.

La Bibliothèque nationale de Naples (Biblioteca Nazionale di Napoli, I-Nn) où se trouve le précieux registre (ms. XVII. 14) des *Appuntamenti* (annotations) de l'Annunziata (paroisse napolitaine¹⁹¹). Le catalogue en fut réalisé par Salvatore di Giacomo, hélas incomplet et jamais publié, mais qui dresse un répertoire des chanteurs et instrumentistes morts, démissionnaires ou licenciés de la *Cappella Reale* (chapelle musicale)¹⁹² à partir du fonds ASCA (fonds *ex Real Casa Santa dell'Annunziata : Appuntamenti dei governatori della*

¹⁸⁹ « Allo stato attuale delle ricerche, nonstante cio che hanno scritto e/o pubblicato Salvatore di Giacomo e Ulisse Prota-Giurleo, non abbiamo ancora un quadro completo né dell'organico certo della Cappella tra Cinque e Seicento ; né della sua attività, né tantomeno del suo repertorio. La documentazione istituzionale per quegli anni non è piu disponibile oggi presso l'Archivio di Stato di Napoli per le distruzioni beliche, ma tentativi di ricerca documentaria presso l'archivio centrale spagnolo di Simacas andrebbero fatti. », D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁰ Francesco TRINCHERA, *Degli archivi napolitani*, Napoli, Archivio di Stato, 1995. Voir aussi D. A. D'ALESSANDRO, *Id.*, p. 35, note 61.

¹⁹¹ Sur la fonction sociale de la *Santa Casa dell'Annunziata* de Naples, cf. G. DA MOLIN, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, *op. cit.*, p. 338-346.

¹⁹² D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », *op. cit.*, p. 85. Le théoricien Pietro Cerone faisait également partie (ténor) de la chapelle royale de Naples au début du XVII^e siècle, cf. U. PROTA-GIURLEO, « Giovanni Maria Trabaci », *op. cit.*, p. 188.

casa Santa)¹⁹³ qui se trouve, quant à lui, aux Archives historiques municipales de Naples (Archivio Storico Municipale di Napoli) et qui concerne la période de D'India, même si le nom du compositeur n'y apparaît pas¹⁹⁴.

Deux fonds d'archives nous semblent incontournables dans la recherche sur D'India et dans le prolongement du travail d'Ulisse Prota-Giurleo. Il s'agit d'abord des Archives historiques de la Banque de Naples (Archivio Storico del Banco di Napoli) dont la plupart des fonds, contenant les registres des anciennes banques napolitaines (huit banques)¹⁹⁵, ont été malheureusement détruits pendant la seconde guerre mondiale. L'étude des fonds restants pourrait se révéler essentielle pour retrouver la trace de la famille D'India de Naples, notamment en effectuant des recherches sur la dot versée par Don Carlo D'India lors du mariage de sa fille Antonia avec le peintre Azzolino. Eduardo Nappi, directeur de ces archives¹⁹⁶, dirige depuis 1998 la publication des « Cahiers » desdites archives : *Quaderni dell'Archivio Storico. Istituto banco di Napoli fondazione*.

Le second fonds se trouve aux Archives historiques diocésaines de Naples (Archivio Storico Diocesano di Napoli, I-Nasd), également très touchées pendant la guerre, qui contiennent des actes notariés (mariages, baptêmes et décès) des paroisses napolitaines et notamment ceux des paroisses San Marco di Palazzo (aujourd'hui Santa Maria degli Angeli) et S. Anna di Palazzo où se trouvent les registres (naissance, mariage et progéniture) qui concernent la famille Azzolino-D'India¹⁹⁷, ou encore celle du Santo spirito di Palazzo où fut enterré le peintre Azzolino. C'est par exemple dans les archives de la paroisses San Giovanni a Porta que l'on a retrouvé l'acte de mariage du compositeur Jean de Macque (1592, *libri dei matrimoni*, vol. 17, libro I, c. 8v)¹⁹⁸. L'on pourrait par conséquent retrouver dans ces fonds les actes de mariage cités, mais hélas non référencés par Prota-Giurleo, ainsi, sans doute, que d'autres documents relatifs à la famille D'India.

¹⁹³ D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », *op. cit.*, p. 32, note 50.

¹⁹⁴ *Id.*, p. 86-101.

¹⁹⁵ Monte della Pietà (1539), Monte dei Poveri (1563), Banco Ave Gratia Plena (1587-1702, lié à la *Casa Santa dell'Annunziata*), Banco di Santa Maria del Popolo (1589, supprimé en 1806), Banco dello Spirito Santo (1590), Banco di Sant'Eligio (1592), Banco di San Giacomo e Vittoria (1597) et Banco del Santissimo Salvatore (1640). Cf. *L'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Napoli, Istituto Banco di Napoli, 1998, p. 51 et 53. Sur les origines de la Banque de Naples, cf. Umberto MENDIA, « Scarabocchi anche per ferire. Considerazioni a margine del volume di Giuseppe Zevola 'Piacer di Noia. Quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli' », *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, Istituto Banco di Napoli, 1997, p. 70-71.

¹⁹⁶ D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », *op. cit.*, p. 29, note 42.

¹⁹⁷ U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, *op. cit.*, p. 126 et 129.

¹⁹⁸ D. A. D'ALESSANDRO, « Giovanni de Macque e i musici della Real Cappella napoletana », *op. cit.*, p. 40.

Conclusion

Nous insisterons, pour conclure, sur la dispersion, souvent la disparition et la difficile accessibilité des documents d'archives en Sicile et à Naples, lieux marqués, pour la période concernée, par une effervescence culturelle inédite, par des élans intellectuels contradictoires entre alliance espagnole et autonomie, par une politique fondée sur le spectacle inspirée du Nord mais acclimatée de manière singulière dans le Sud, mais également par de multiples conflits militaires, par des problèmes de succession, par la négligence de la puissance tutélaire, par la décadence nobiliaire, bref par un contexte dont la complexité et la densité rendent la recherche de la vérité historique bien difficile, que ce soit sur la vie musicale de cette époque ou sur les origines des familles nobles dans l'île et des origines des familles expatriées à Naples.

Les échanges entre ces familles sont nombreux entre la Sicile, l'Espagne et Naples, sur le plan politique comme sur le plan artistique comme conséquence de la recomposition sociale de la noblesse au XVI^e siècle ; la noblesse sicilienne est en effet, pour reprendre l'idée de Domenico Ligresti, « une médiatrice culturelle en Sicile¹⁹⁹ » grâce à son caractère itinérant à travers toute l'île et à sa capacité à créer un réseau politico-culturel qui a facilité le mécénat artistique. Nous pouvons donc établir un lien direct entre les madrigalistes siciliens – dont l'école polyphonique était une frontière ouverte entre l'Espagne et les Flandres – et le milieu nobiliaire de l'île à trois pointes, notamment avec les familles Branciforte et Moncada. En outre, l'importante migration de la noblesse sicilienne vers Naples, ce qui a facilité par là même les échanges artistiques et le mécénat, est sans doute liée à des difficultés politiques et économiques.

Nous avons étudié la question du nom de famille du compositeur dont la recherche ardue se situe dans le contexte nobiliaire de la fin du XVI^e siècle où la falsification généalogique est liée à la situation politique décadente de la noblesse sicilienne. Nous avons pu toutefois prouver pour la première fois que le nom D'India a existé en Sicile et qu'il existe encore aujourd'hui en Italie.

Une forme de déclin aurait donc pu pousser la famille D'India, « noble palermitaine », et qui appartenait à une noblesse mineure, à partir pour la Campanie vers la moitié du XVI^e siècle, surtout si l'on tient compte de l'existence de deux familles D'India – dont une probablement d'origine noble – à Termini Imerese dans la première moitié du siècle et si l'on

¹⁹⁹ D. LIGRESTI, « I Moncada nel sistema nobiliare », *La Sicilia dei Moncada*, op. cit., p. 215.

compare avec la remarque de Prota Giurleo à propos du montant peu élevé de la dot du mariage à Naples d'Antonia D'India avec le peintre Azzolino : « peu à vrai dire pour un noble palermitain ». L'identité nobiliaire de la famille du compositeur est donc fondée sur la crise identitaire de la noblesse méridionale de cette période.

Nous constatons, encore une fois, à la faveur de cette recherche sur les D'India de Naples, l'existence d'échanges constants sur les plans culturel, politique (le jeu du pouvoir) et familial (la politique matrimoniale) entre l'Espagne, Palerme et Naples, dans le cadre de cette « capacité d'autoconservation d'un type de société donnée²⁰⁰ », propre à la culture baroque.

La difficulté à trouver la trace du compositeur à Naples ainsi que le mystère de sa formation musicale qui a eu lieu sans doute dans cette ville auprès de Gesualdo, de Macque ou de Stella ouvrent de nouvelles perspectives de recherches dans les Archives napolitaines, dont certains fonds sont incontournables, et surtout en Espagne, dans les Archives de Simancas.

Nous plaidons donc pour l'hypothèse de l'origine espagnole du nom D'India, sans doute une référence au Nouveau monde dont la plupart des pays étaient à cette époque des vice-royautés espagnoles. Il semble évident en effet que ce nom évoque des terres et des pays lointains, telle « une aspiration à migrer²⁰¹ », pour reprendre les mots de Paolo Emilio Carapezza.

Commence ainsi, dans un mouvement aux origines imprécises, le voyage vers le Nord de l'Italie de l'un des plus grands compositeurs de l'Italie méridionale. En attendant de découvrir un jour, peut-être, sa date et son lieu de naissance, suivons le « noble palermitain » à Turin, où il donna toute la mesure de son art.

²⁰⁰ « Capacidad de autoconservación de tales sociedades. », J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, p. 132.

²⁰¹ « Aspirazione ad emigrare oltraparte. », P. E. CARAPEZZA, « Un altro mercurio », *op. cit.*, p. 11. Pour un panorama des migrations en Europe entre 1500 et 1800, cf. Pieter E. EMMER, « Migration and the making of a common European culture, 1500-1800 », *Analecta musicologica*, XLIX (2013), p. 21-29.

Chapitre 2

PERSPECTIVE HISTORIQUE, ARTISTIQUE, CULTURELLE ET POLITIQUE DU PIÉMONT AU DEBUT DU XVII^e SIÈCLE

Introduction

Alberto Rizzuti distingue trois phases dans l'histoire de la cour de Turin pendant la première moitié du XVII^e siècle : la première va de 1600 à 1619 et précède l'arrivée de Christine de France ; la deuxième court de 1619 à 1630, elle commence avec les noces de Christine avec le prince Victor-Amédée et se termine avec la mort du duc Charles-Emmanuel ; enfin, la troisième couvre les années 1630 à 1637 pendant lesquelles Christine de France devient duchesse du Piémont¹.

C'est de la première phase historique de la cour qu'il sera question dans ce chapitre et plus particulièrement des onze premières années qui correspondent à celles qui précèdent l'arrivée de Sigismondo D'India à la cour de Turin.

¹ Alberto RIZZUTI, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo D'India (1621) », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, p. 295.

Ainsi que l'a souligné Maria Luisa Doglio en 2005², les travaux de la fin du XX^e siècle sur l'histoire et la culture de Turin à l'époque baroque ont ouvert et enrichi un nombre considérable de champs de recherche, comme le montrent le colloque *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, organisé à Turin en 1995³ ou le troisième volume de la *Storia di Torino* paru en 2002⁴. A quoi nous ajoutons le colloque de 2006 sur les dynasties et les institutions piémontaises de la fin du moyen-âge jusqu'à la première modernité⁵, le très utile livre sur les sources musicale dans le Piémont paru la même année⁶, les deux ouvrages (2007 et 2012) de Stéphane Gal sur Lesdiguières et Charles-Emmanuel I^{er}⁷, un livre publié en 2007 qui traite de la place de la Savoie en Europe⁸, un ouvrage sur les cours et les princes du Piémont et d'Europe à l'époque baroque paru en 2008⁹, une publication de 2010 sur les cérémonies, la politique et la société à la cour de Savoie¹⁰ et enfin un ouvrage publié par les presses de la Sorbonne en 2014, intitulé *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*¹¹, qui contient un chapitre de Paolo Cozzo¹² sur l'identité et la quête de reconnaissance de la cour de Turin à cette époque.

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la situation politique de la cour de Savoie au début du XVII^e siècle où la diplomatie, les alliances matrimoniales, les rapports conflictuels avec l'Espagne et la guerre sont au cœur d'une première étape de changements commencée par le duc Emmanuel-Philibert (1528-1580) et continuée par son fils Charles-Emmanuel I^{er} (1562-1630), et qui conduira à une transformation urbanistique, artistique et politique du Piémont.

² Maria Luisa DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. X.

³ *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999.

⁴ *Storia di Torino: Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1526-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, vol. 3.

⁵ *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, éd. Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006.

⁶ *Le fonti musicali in Piemonte. vol. I – Torino*, éd. Annarita Colturato, Lucca, LIM, 2006.

⁷ Stéphane GAL, *Lesdiguières. Prince des Alpes et connétable de France*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007 et *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012.

⁸ *I Savoia: i secoli d'oro di una dinastia europea*, éd. Walter Berberis, Torino, Einaudi, 2007.

⁹ *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008.

¹⁰ *Le strategie dell'apparenza: cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010.

¹¹ *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Caroline Callard, Elisabeth Crouzet-Pavan et Alain Tallon, Paris, PUPS, 2014.

¹² Paolo COZZO, « Mythes et dévotions dynastiques en Savoie-Piémont au XVI^e et XVII^e siècles », *Id.*, p. 259-268.

Cette métamorphose permettra la construction d'une identité nobiliaire propre à la cour de Turin. C'est cette « exception piémontaise », pour reprendre le terme de Gregory Hanlon¹³, qui sera étudié dans une deuxième partie.

Enfin, dans une troisième partie, nous étudierons les conditions de l'arrivée du compositeur à la cour de Savoie dans un contexte artistique international perméable aux nouveautés et que le musicien a contribué à développer. C'est ici que l'on peut introduire la notion de mécénat. En effet, le duc de Savoie protège et entretient des artistes dans une volonté, pour reprendre les mots de Burckhardt, de concevoir l'État comme une œuvre d'art¹⁴.

A. La cour de Turin au temps du duc Charles-Emmanuel I^{er}

a. Situation politique du Piémont au début du XVII^e siècle

C'est en 1563, un an après la naissance de Charles-Emmanuel, que la Savoie transfère sa capitale de Chambéry à Turin. Charles-Emmanuel devient le duc de Savoie à la mort de son père Emmanuel-Philibert en 1580 et s'emploie à faire de Turin un carrefour des cultures française, italienne et espagnole¹⁵. En effet, il est à la fois le fils de Marguerite de France (1523-1574), la plus jeune des filles de François I^{er}, et l'époux de Catherine d'Autriche (1567-1597)¹⁶ – deuxième fille de Philippe II, roi d'Espagne, et petite-fille de Charles Quint – et dont le mariage doit être comme une union espagnole autant que française¹⁷. La Savoie va donc osciller entre la France et l'Espagne durant le règne de Charles-Emmanuel¹⁸ et prendra une physionomie éthico-linguistique hybride qui se reflète également sur le plan culturel¹⁹.

¹³ Gregory HANLON, *The twilight of a military tradition. Italian aristocrats ans European conflicts, 1560-1800*, London, ULC, 1998. Voir aussi Walter BARBERIS, « Emanuele Filiberto, geopolitica e storia nazionale », *Rivista Storica Italiana*, CIX (1997), p. 296.

¹⁴ Jacob BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seeman, 1860, trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Bartillat, 2012, première partie, p. 41-170.

¹⁵ Pierpaolo MERLIN, *Emanuele Filiberto : un principe tra il Piemonte e l'Europa*, Torino, SEI, 1995.

¹⁶ Franca VARALLO, *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1992.

¹⁷ En effet, Catherine d'Autriche (Catherine Michèle) était également la fille d'Elisabeth de France mais aussi l'arrière-petite fille de François I^{er} qui est également le grand-père de Charles-Emmanuel. Cf. S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 85 et 86.

¹⁸ Christopher STORRS, « La politica internazionale e gli equilibri continentali », *I Savoia : i secoli d'oro*, op. cit., p. 10. Voir aussi Claudio ROSSO, « Il Seicento », *Il Piemonte Sabauda. Stato e territori in età moderna*, Torino, UTET, 1994, p. 179.

¹⁹ *Id.*, p. 180.

Sur le plan politique, le Piémont relève d'un système ambigu et contradictoire, à la fois Renaissance et Baroque et qui apparaît à l'époque comme un exemple d'État moderne en même temps qu'il conserve des restes de féodalité²⁰.

Ainsi que l'a souligné Stéphane Gal dans un récent ouvrage sur la politique de Charles-Emmanuel I^{er}, le Traité de paix de Lyon de 1601, qui met un terme à la guerre franco-savoyarde, va modifier les orientations géopolitiques européennes et poussera la Savoie à regarder davantage vers la péninsule italienne²¹. En effet, Charles-Emmanuel détourne les yeux de ses prétentions espagnoles en 1606 pour s'intéresser, entre autres, « au duché de Milan et ses satellites de la vallée du Pô comme les petits duchés de Mantoue et de Montferrat. Le duc y noue des alliances grâce à ses filles (Isabelle et Marguerite²²), tel un maillage matrimonial qui fait entrer les territoires de l'Italie du Nord dans un réseau dynastique dont la maison de Savoie est le centre²³ ». Ainsi, la première guerre du Montferrat trouve son origine dans la volonté de Charles-Emmanuel de mettre la main sur ce duché voisin qui est gouverné à cette époque par la couronne espagnole après la mort, fin 1612, du duc Francesco Gonzaga dont la veuve n'est autre que Marguerite de Savoie. La volonté de faire de la Savoie le centre de gravité du pouvoir européen fera passer la cour de Turin d'un modèle politique féodal à un régime absolutiste, tout en la plaçant au cœur de « l'imbroglio des affaires italiennes du début du Grand Siècle²⁴ ».

Martha D. Pollak, quant à elle, remarque que les cinquante ans de règne du duc Charles-Emmanuel sont marqués par le « bellicisme et les revers soudains », par une volonté expansionniste et de « cruelles défaites », mais aussi par une « philosophie politique combative » qui a permis l'extension, l'unification et l'embellissement continus de Turin²⁵ au

²⁰ C. ROSSO, « Il Seicento », *op. cit.*, p. 178. Voir aussi Patrizio ROSSI, « Appunti per una storia della cultura in Piemonte. (Dal medioevo (Secolo XI) al regno di Carlo Emanuele di Savoia 1580-1630) », *Italica*, XLIV/1 (1967), p. 69-82.

²¹ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 214.

²² Charles-Emmanuel a également marié sa fille Caterina au duc de Nemours en septembre 1611, *cf.* Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Carlo Emanuele, boîte 1443/2, lettre du 6 septembre 1611.

²³ S. GAL, *Lesdiguières*, *op. cit.*, p. 186.

²⁴ *Id.*, p. 189.

²⁵ Martha D. POLLAK, *Turin, 1564-1680 : urban design, military culture, and the creation of the absolutist capital*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 35.

tout début du XVII^e siècle²⁶ : l'expansion de la cour ainsi que celle de la chapelle ducale de la Savoie va de pair avec l'augmentation d'offices et la multiplication de charges²⁷.

La Savoie, longtemps ennemie, allait rejoindre « une coalition qui transformait les Alpes en puissante ligne de front face aux Habsbourg²⁸ » afin de « briser l'influence espagnole dans la partie la plus fragile de l'Europe²⁹ » qui est à cette époque l'Italie, rappelons que l'Espagne domine très fortement une partie importante de l'Italie.

Les aspirations politiques du duc s'affirment également à travers ses fils. Ainsi, après l'échec de la candidature de son quatrième fils, Maurice, à l'archevêché de la Cathédrale de Monreale en Sicile en 1609³⁰, il envoie le troisième, le prince Emmanuel-Philibert, à Palerme en 1614 pour des raisons politiques et militaires³¹. L'accession au cardinalat de Maurice de Savoie, en 1607, a permis la réalisation d'un double but politique que Charles-Emmanuel poursuivait depuis longtemps : établir une présence et donc une influence de la Savoie au sein de la curie romaine et faire bénéficier Turin des privilèges similaires à ceux dont jouissait le roi de France sur l'église gallicane³².

La France sert donc de modèle politique à la cour de Savoie. Les relations franco-savoyardes seront également celles de la France avec toute l'Italie du Nord, signe d'une réalité diplomatique nouvelle³³. Charles-Emmanuel tente donc, grâce à des stratégies politiques et diplomatiques, de se rapprocher de la France aux dépens de l'Espagne³⁴ sans déséquilibrer l'alliance traditionnelle de sa cour avec les rois catholiques ni sa position politique vis-à-vis des États pontificaux. Turin est en effet géographiquement à équidistance entre Paris et Rome et ne cesse de favoriser les multiples initiatives religieuses qui font de la Savoie un laboratoire de la Réforme catholique³⁵. Même si la progressive affirmation du pouvoir central aux XVI^e et XVII^e siècles alourdit la pression politique de la cour ducale sur

²⁶ Enrico STUMPO, « Spazi urbani e gruppi sociali (1536-1630) », *Storia di Torino, op. cit.*, p. 196.

²⁷ P. MERLIN, « La struttura istituzionale della corte sabauda fra Cinque e Seicento », *L'affermarsi della corte sabauda, op. cit.*, p. 290-291 et P. COZZO, « Il clero di corte nel Ducato di Savoia fra XVI e XVII secolo », *Id.*, p. 363.

²⁸ S. GAL, *Lesdiguières, op. cit.*, p. 180.

²⁹ *Id.*, p. 209.

³⁰ Mario ZUCCHI, « Il cardinale Maurizio di Savoia e l'arcivescovato di Monreale », *Archivio Storico Italiano*, XCIV (1936), p. 132. Pour les documents d'archive de l'église de Monreale, cf. Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *lettere ministri*, Roma, liasse 23, lettre n° 59 (mars 1609).

³¹ M. ZUCCHI, « Il cardinale Maurizio di Savoia », *op. cit.*, p. 134-135. Voir aussi P. MERLIN, *Emanuele Filiberto, op. cit.*

³² Elisabetta CREMA, « Dalla Vallicella all'Ambrosiana : Giovenale Ancina », *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, Milano, Cisalpino, 2008, vol. I, p. 353-354.

³³ S. GAL, *Lesdiguières, op. cit.*, p. 208.

³⁴ *Id.*, p. 186.

³⁵ Frédéric MEYER, « Les évêques de Savoie et la cour (XVI^e-XVII^e siècles) », *L'affermarsi della corte sabauda, op. cit.*, p. 393.

l'Église, la Savoie aspire à devenir dorénavant le seul modèle politique du règne³⁶, « une vitrine tant de la renaissance de l'État savoyard que des rêves de grandeur et d'ascension de son prince³⁷ ».

L'assassinat d'Henri IV, le 14 mai 1610, n'arrange en rien la situation politique de la Savoie ni ses rapports avec la France puisque cet événement anéantissait d'un coup tous les projets et alliances communs³⁸. L'hostilité de la France vis-à-vis de l'Espagne, après la mort d'Henri IV, est un moment important de la politique européenne³⁹ même si peu de temps après, en se tournant à nouveau vers l'Espagne dans une volonté de pacifier les relations franco-espagnoles et avec le mariage qui avait été promis au fils du duc Charles-Emmanuel, la France ôte à la maison de Savoie ce qui faisait sa force, c'est-à-dire son rôle stratégique d'équilibre politique entre ces deux grandes puissances⁴⁰. En effet, pour renouer avec l'Espagne, Marie de Médicis a dû sacrifier les engagements du défunt roi avec la Savoie⁴¹. Abandonné par la France et après avoir quasiment rompu avec l'Espagne, le duché de Savoie plongeait dans l'isolement⁴², c'est dans ce contexte qu'éclata peu de temps après la crise pour la succession du Montferrat⁴³.

Afin de sortir de cet isolement politique, Charles-Emmanuel aspirait vivement à renouer avec la France par le biais d'une alliance matrimoniale⁴⁴ entre son deuxième fils, le prince Victor-Amédée, et la sœur de Louis XIII, Christine de France⁴⁵. Cette stratégie politique ne sera réalisée qu'en 1619, date à laquelle la cour de Turin aborde une nouvelle phase de son histoire qui verra une intensification considérable de son activité politique et diplomatique, ainsi que le montrent les nombreuses correspondances des ambassadeurs du duc comme les frères Scaglia di Verrua, représentants du duché à Venise et en France⁴⁶, ou Guido Sangiorgio, ambassadeur de Turin à Rome à partir de 1623 et dont les lettres des

³⁶ *Id.*, p. 389.

³⁷ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 65.

³⁸ *Id.*, p. 8, 391-395.

³⁹ Salvatore FOA, *Vittorio Amedeo I., 1587-1637*, Torino, Paravia, 1930, p. 44.

⁴⁰ Ercole RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze, Barbèra, 1865, vol. IV (1610-1630), p. 24.

⁴¹ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 392.

⁴² *Id.*, p. 393 et 394.

⁴³ *Id.*, p. 395

⁴⁴ Concernant les stratégies politico-matrimoniales de Charles-Emmanuel, *cf.* (I-Ta), Corte, Real Casa, Materie politiche per rapporto all'interno, *Testamenti*, liasse 4, fascicule 9.

⁴⁵ S. FOA, *Vittorio Amedeo I*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ Il s'agit de l'abbé Alessandro Scaglia, du conte de Verrua Augusto Manfredo Scaglia et de Carlo Scaglia. *Cf.* Toby OSBORNE, *Dynasty and diplomacy in the court of Savoy*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 2002, p. 50-114. Pour leur correspondance diplomatique de cette période, *cf.* (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *lettere ministri*, Francia, liasse 22, fascicules 2 et 3, *Id.*, *Lettere ministri*, Venezia, liasse 6 et *Id.*, *Lettere ministri*, Roma, liasse 27, 29, 31 et 33. Concernant les Scaglia di Verrua de la deuxième moitié du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, *cf.* Carlo FERRERI, *Osasio : lineamenti di storia*, Savigliano, L'artistica, 2005, p. 58-59.

années 1624 à 1625 ne parlent que d'affaires politiques⁴⁷.

La cour de Turin, si l'on tient compte des dignitaires, des gentilshommes et des serviteurs, comprenait à-peu-près trois cents personnes⁴⁸. Il serait sans doute plus juste de parler de cinq ou six cours, puisque c'est à partir des années qui ont précédé l'arrivée de D'India à Turin que vont se constituer progressivement plusieurs cours au sein même du duché, ce que confirme une lettre inédite de Marco Antonio Moresini, ambassadeur de Venise en Savoie, datée probablement de mars 1622 ou 1623 et conservée aux Archives d'État de Venise. Outre les excellents rapports entre Turin et la République Sérénissime, Moresini nous fait part du contexte historique et politique « des cours » de Turin :

« M'ayant Votre Excellence, honoré du titre d'Ambassadeur ordinaire de l'Altesse Sérénissime de Monsieur le Duc de Savoie [...] moi, Marc'Antonio Moresini, me rendis chez lui afin de réaliser l'habituel service auprès de sa personne [...]. Après avoir échangé quelques compliments, il me dit que, dans le Piémont, je recevrai toujours la plus grande satisfaction ainsi que la démonstration d'affection et d'estime de la part de Son Altesse, des Princes et de toute la Cour, qu'il suffisait d'être Ambassadeur de la République Sérénissime pour être bien considéré et bien traité [...]. Moi, applaudissant à cette idée, je lui dis qu'il était connu de tous, que cette Cour était l'écho de toutes les autres, que les affaires du Monde entier résonnaient en elle [...] sous la discipline d'un si grand Maître qu'était Monsieur le Duc [...], à quoi il répondit, qu'à Turin, cinq Cours s'y trouvaient à présent, celle de Monsieur le Duc, du Prince [Victor-Amédée], de Madame [Christine de France], du Cardinal [Maurice de Savoie] et du Prince Tommaso [cinquième fils de Charles-Emmanuel] ; à quoi j'ajoutais que les cours devaient être six avec celle du Prince Philibert. Le duc répondit que ce dernier était à l'étranger [à Palerme] ainsi que le souhaitait son Père [...]. C'est en Espagne, où il se rendra prochainement, qu'il mit son affection mais également ses espérances. Il est mélancolique, la protection de la couronne de France reçue par le Cardinal [Maurice de Savoie⁴⁹] lui pèse énormément⁵⁰. » (Nous soulignons).

⁴⁷ *Id.*, *lettere ministri*, Roma, liasse 36, fascicules 1 et 2. Voir également les lettres d'Orazio Pauli datées de juin 1612 dans *Id.*, *lettere ministri*, Venezia, liasse 5, fascicule 2. Voir aussi Eugenio PASSAMONTI, *Le « Istruzioni » di Carlo Emanuele I agli inviati sabaudi in Roma : con lettere e brevi al duca dei pontefici suoi contemporanei*, Torino, Cassone, 1930, p. 140-153.

⁴⁸ S. FOA, *Vittorio Amedeo I*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁹ Maurice de Savoie devient protecteur de la couronne de France vers 1620-1621, cf. Tobias MÖRSCHER, « Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo », *Dimensioni e problemi delle ricerche storiche*, XIV/2 (2001), p. 158.

⁵⁰ « Havendomi l'eccellenza Vostra concesso l'honore d'Ambasciator ordinario all'Altezza Serenissima del Signore Duca di Savoia [...] mi trasferì Io Marc'Antonio Moresini alla casa della sua habitatione per complir seco il solito uffo [...] doppo reciprochi complimenti mi disse che in Piemonte havrei ricevuto io ogni più desiderata soddisfazione et ogni dimostrazione d'affetto et di stima dell'Altezza sua, da Prencipi, et da tutta la Corte, che bastava l'esser Ambasciatore della Serenissima Repubblica per esser ben veduto et trattato [...]. Io applaudendo al concetto dissi, che ben l'era noto, che quella Corte era l'echo di tutte l'altre, che ivi rissuonavano gl'affari di tutto il Mondo, [...] sotto la disciplina di cosi gran Maestro, come era il Sig. Duca [...], et mi disse, che in Turino cinque Corti trovansi al presente, quella del Sig. Duca, del Prencipe ; di Madama ; del Cardinale ; et del Prencipe Tomaso ; et soggiogendo Io che devono esser sei col Prencipe Filiberto. Mi rispose questo è

La lettre de Moresini montre bien une cour de Turin, tiraillée en permanence entre l'Espagne, la France et les duchés de l'Italie du Nord, condamnée à une politique changeante et risquée, mais dont la force vient précisément de cette place particulière : le duché est certes une puissance militaire secondaire mais primordiale dans le jeu diplomatique européen.

Par ailleurs, la multiplicité des cours au sein d'une même cour est un phénomène intéressant sur les plans politique, culturel et artistique puisqu'il témoigne de la construction d'une identité nobiliaire hybride et du développement d'un mécénat artistique de type hétérogène où la musique est le trompe-l'œil de l'activité politique.

Intéressons-nous à l'éducation des princes et plus particulièrement à celle du cardinal de Savoie. Ce dernier est en effet un personnage essentiel sur les plans politique et artistique aussi bien pour la cour de Savoie que pour la carrière de Sigismondo D'India. Nous verrons tout au long de cette thèse que le cardinal Maurice apparaîtra dans toutes les étapes de la carrière du compositeur et cela quel que soit l'angle d'étude historique que nous adoptons.

B. La transformation du Piémont à l'époque baroque. Sur la voie de la construction d'une identité nobiliaire turinoise

a. L'éducation des princes

L'éducation des jeunes princes est marquée par l'Espagne, non seulement du fait de leur ascendance – puisque leur mère, Catherine-Michelle, est la deuxième fille du roi Philippe II⁵¹ – mais aussi pour avoir effectué un séjour à Madrid de 1603 à 1606 dans le but, d'une part, de compléter l'éducation commencée à Turin vers 1599 sous l'égide du Jésuite milanais Giovanni Botero, et, d'autre part, de les rapprocher de la couronne d'Espagne. En 1606, l'aîné, Philippe-Emmanuel, meurt de la variole, ce qui contraint la plupart de ses frères à rentrer à Turin⁵² où Botero reprend leur instruction jusqu'en 1610. Botero n'est pas

forestiero e come tale tenuto dal Padre [...] ma in Spagna tiene il suo affetto, et le sue speranze, dove si ritrovera di breve, sta melancolico, gli pesa sommamente la protettione di Franza ricevuta dal Cardinale. », Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), Collegio, *Esposizioni di ambasciatori*, filze, liasse 29.

⁵¹ P. MERLIN, « Caterina d'Asburgo e l'influsso spagnolo », *In assenza del re, op. cit.*, p. 209-234.

⁵² Cf. Le poème de Lodovico D'AGLIÈ intitulé « Per lo ritorno da Spagna de' Serenissimi Principi di Savoia » dans *L'Autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Aglié. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni All'altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Cavalieris, 1610, p. 191, conservé à la Bibliothèque royale de Turin (I-Tr).

uniquement le précepteur des princes, mais aussi poète⁵³ et un agent diplomatique au service du duc depuis 1584⁵⁴, chargé de contribuer au maintien d'un lien étroit entre Turin et Milan alors, nous l'avons vu, sous domination espagnole. C'est que Botero, à la fin du XVI^e siècle, a été le secrétaire de l'archevêque de Milan, Carlo Borromeo⁵⁵.

Victor-Amédée, le deuxième fils de Charles-Emmanuel, est donc voué à lui succéder. Il se maria⁵⁶ en 1619 avec Christine de France et deviendra duc à la mort de son père en 1630. Son frère cadet, Emmanuel-Philibert, sera fait « Amiral de la mer » (« *Ammiraglio del mare* ») par son grand-père le roi Philippe II d'Espagne en 1612⁵⁷, ce qui le conduira à s'expatrier à Palerme, avant de devenir vice-roi de Sicile en 1622. Enfin, Maurice de Savoie, destiné à l'Église depuis son plus jeune âge, sera créé cardinal à l'âge de quatorze ans. De cet important personnage, laissons l'ambassadeur Marco Antonio Moresini, dans la partie finale de la lettre citée plus haut, dresser le portrait :

« De ce Prince Cardinal, il [le duc Charles-Emmanuel] me parla longuement et avec de nombreuses louanges, en célébrant la splendeur avec laquelle il vit à la Cour de Rome, se faisant connaître comme le fils d'un si grand Père. Il est également aimé et apprécié par les courtisans, qu'il traite de manière affable en ne tarissant pas de révérences et avec une gravité qui ne diminue par son amour pour eux. [...] De tels Princes, comme Monsieur le Cardinal, qui poursuivent le mérite plutôt que la vanité de la renommée, suscitent une envie silencieuse due à leur propre réputation et grandeur. Monsieur l'Ambassadeur [Lodovico d'Agliè] apprécia avec une extraordinaire satisfaction sa pensée, en ajoutant que Monsieur le Cardinal se serait rendu brièvement en France, mais que le bien de l'Italie le voulait en réalité à Rome⁵⁸. »

L'importance diplomatique de Maurice de Savoie dans les années 1620 est certes le fruit de son éducation mais également le reflet d'une période de transformation politique,

⁵³ Giuseppe RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, Genova, Sordomuti, 1894, p. 2-15.

⁵⁴ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 51.

⁵⁵ M. D. POLLAK, *Turin, 1564-1680*, op. cit., p. 37.

⁵⁶ Sur la politique matrimoniale en Savoie à cette époque, cf. Paola BIANCHI, « Politica e rituali fra Cinque e Settecento », *Le strategie dell'apparenza*, op. cit., 2010, p. 39-72.

⁵⁷ Valeriano CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo Principe di Piemonte, Ré di Cipro, parte prima*, Torino, Sinibaldo, 1653, p. 65-66, conservé dans (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

⁵⁸ « Di questo Principe Cardinale longamente mi parlò con molte lodi, celebrandomi il splendore con che si mantiene nella Corte di Roma, che si fa conoscere figliolo di così gran Padre, che è ugualmente amato et stimato da corteggiani, che tratta con un termine affabile, che non gli leva però la riverenza, et con una gravità che non gli diminuisce l'amore. [...] ne Principi tali, comme è il Sig. Cardinale, che hanno per fine il merito più che la vanità della fama, resta l'invidia oppresa della propria riputatione, et grandezza. Con non ordinaria sodisfattione mostrò il Sig. Ambasciatore di gradire il pensiero, replicando poi, che di breve sarebbe passato in Francia il Sig. Cardinale, ma che il bene d'Italia veramente lo voleva in Roma. », (I-Vas), Collegio, *Esposizioni di ambasciatori, filze*, liasse 29. Lettre datée probablement de mars 1621.

culturelle, artistique et urbanistique de Turin au cours de la décennie précédente – celle où D’India fut engagé.

b. La transformation urbanistique et politique de la cour de Turin

La transformation de Turin entre le XVI^e et le XVII^e siècles s’inscrit dans un contexte d’essor militaire qui a profondément modifié l’urbanisme et l’architecture de la ville⁵⁹. La première étape a été entamée par le duc Emmanuel-Philibert⁶⁰ et poursuivie par son fils Charles-Emmanuel qui s’inspire, sur le plan urbanistique, des propositions de Botero, précepteur de ses fils et dont l’influence dans l’agrandissement de la ville dans les années 1610 et 1620 est considérable⁶¹. C’est aussi l’époque de construction de résidences à l’extérieur de la ville, Charles-Emmanuel adoptant la méthode romaine de l’expansion aussi bien sur le plan du territoire que sur le plan de l’accroissement de la population⁶². Ainsi, la Vigne du cardinal Maurice est construite en 1615 sur une colline aux alentours de Turin et selon le modèle des villas romaines de la même époque⁶³. Quelques années plus tard, entre 1621 et 1627, la devise DUM PREMOR AMPLIOR (plus on m’accable plus je m’étends) sera gravée sur le ducaton frappé par la cour et qui présentait le dessin d’un petit compas qui était un symbole traditionnel de la prudence⁶⁴.

Le cardinal Maurice médite chaque détail de la construction de sa Vigne selon ses ambitions politiques et philosophiques et avec un sens métaphorique et emblématique poussé⁶⁵. De même, l’influence espagnole à Turin se fait sentir quand le duc fait appeler la nouvelle résidence de Mirafiori du mot espagnol Miraflores⁶⁶.

L’Anglais Thomas Coryat s’émerveille de la beauté de Turin lors de son passage en 1611⁶⁷. En effet, tous ces changements urbanistiques et architecturaux ont non seulement pour but de concilier les intérêts politiques du duc avec les besoins d’urbanisme de la ville⁶⁸ mais aussi de rivaliser avec les princes italiens et les rois de France et d’Espagne en mettant en

⁵⁹ M. D. POLLAK, *Turin, 1564-1680, op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ *Id.*, p. 13-17.

⁶¹ *Id.*, p. 39-40.

⁶² *Id.*, p. 77.

⁶³ Rebecca DE MARCHI et Stéphane GARNERO, *La Vigna del cardinal Maurizio : il racconto di Villa della Regina*, Torino, B. Grande, 1999, p. 24-25.

⁶⁴ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 307.

⁶⁵ Andreina GRISERI, *Il diamante : la villa di Madama reale Cristina di Francia*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1988, p. 138-139.

⁶⁶ Alberto BASSO, « Dei rapporti musicali fra Torino e Madrid nei secoli XVI e XVII », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 92 et 96.

⁶⁷ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 359.

⁶⁸ M. D. POLLAK, *Turin, 1564-1680, op. cit.*, p. 39.

scène la dynastie savoyarde⁶⁹. C'est ainsi que lors de son passage dans la capitale piémontaise, dans les années 1620, Henri II de Bourbon sera étonné par les nouveautés urbanistiques de ce théâtre à ciel ouvert et remarquera que « depuis quelques années le Duc a commencé une ville neuve [*sic*]⁷⁰ ».

Ainsi que l'a souligné Stefano Lorenzetti, entre la Renaissance et le Baroque, les lieux du pouvoir du prince deviennent visibles, ils se transforment en images et s'imposent grâce à une série interminable de signes qui se codifient dans un rituel précis⁷¹; le cérémonial de la cour est en effet le reflet des aspirations politiques des souverains⁷². C'est pour cette raison que la cour de Turin affectionne la représentation des *giostre* (les joutes) qui sont, si l'on en croit une chronique datée de 1618, les spectacles théâtraux en plein air parmi les plus « remarquables car ils ont un je ne sais quoi de guerrier qui contente l'œil des spectateurs en même temps qu'il donne du plaisir aux combattants⁷³ ». Il est vrai que la cour de Turin n'avait pas l'exclusivité des *giostre* et des tournois, qui étaient également représentés dans d'autres cours comme celles de Mantoue, Modène ou Rome⁷⁴.

Le « programme de célébrations titanesque⁷⁵ » de Charles-Emmanuel va de pair avec le renouveau urbanistique et la transformation politique de la cour. Il contribue également à construire un contexte culturel, artistique et musical autour du duc et de ses fils. Le raffinement de l'art, et notamment celui du collectionnisme, devient ainsi une vitrine internationale⁷⁶. C'est la raison pour laquelle le projet de galerie de Charles-Emmanuel s'inscrit dans le renouvellement urbanistique de Turin⁷⁷. C'est donc à l'intérieur de ce

⁶⁹ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 357 et 358.

⁷⁰ *Voyage de Monsieur le Prince de Condé*, Bourges, Coppin, 1624, p. 7.

⁷¹ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 69.

⁷² Franco ANGIOLINI, « Medici e Savoia. Contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna », *L'affermarsi della corte sabauda*, op. cit., p. 465.

⁷³ « Riguardevoli, per haver in loro un non sò che d'armigero, ch'appagando l'occhio de spettatori, sodisfa à gli stessi combattenti. », *Relatione della giostra a campo Aperto fatta nel giorno natale del Serenissimo Prencipe di Piemonte*, Torino, Pizzamiglio, 1618, p. 4-5.

⁷⁴ Blythe Alice RAVIOLA, « Giostre, tornei, allegorie d'acqua a Mantova e Torino fra Cinque e Seicento », *La Ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte tra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, Firenze, Olschki, 2010, p. 72.

⁷⁵ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia*, op. cit., p. IX.

⁷⁶ Cristina SANTARELLI, « Le collezioni dinastiche dei duchi di Savoia nel Seicento : problemi di iconografia musicale », *Canon bibliografici. Atti del Convegno internazionale IAML/IASA, Perugia 1-6 settembre 1996*, Lucca, LIM, 2001, p. 73 et 74. Voir aussi Giovanni ROMANO, *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1995.

⁷⁷ *Id.*, p. 74. Sur le programme iconographique de Charles-Emmanuel à partir de 1610, destiné à le représenter comme un duc vaincu et défenseur de la foi catholique, cf. S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 350-353.

système, où gravitent plusieurs cours autour d'un même duc, que commencera à se développer un sens national des arts.

C. L'arrivée de D'India à la cour de Savoie

a. Contexte artistique et musical de la cour de Turin à l'aube du XVII^e siècle

Paola Grassi a souligné récemment la nécessité d'approfondir l'étude du mécénat musical de la cour de Savoie⁷⁸. En effet, les historiens de la culture se sont intéressés à l'étude de la typologie des rapports entre protecteur et protégé à travers l'histoire politique et économique, autrement dit à la fonction sociale de la musique du passé à travers les réseaux, les institutions ainsi que les mécanismes du mécénat qui conditionnent le comportement et la vie quotidienne des différentes classes sociales⁷⁹, tandis que les historiens de l'art se sont occupés de différencier mécénat artistique et mécénat politique en étudiant la singularité des artistes et les particularités de l'œuvre d'art afin de mieux comprendre les motivations du mécénat dans un contexte historique global⁸⁰.

C'est ce que remarque Howard Meyer Brown tout en affirmant que la recherche sur le mécénat ne doit pas être confondue avec les études d'histoire politique, économique et culturelle⁸¹. Le musicologue américain pose ainsi la question de la spécificité de la recherche sur le *patronage* musical qui doit aller plus loin dans l'étude sur la nature du phénomène du mécénat en s'interrogeant non seulement sur les rapports entre mécène et musicien – à savoir jusqu'à quel point ils étaient contractuels ou construits autour d'intérêts culturels communs ou bien sur des liens amicaux authentiques ou simulés – mais également sur les objectifs, les stratégies et les mécanismes du mécénat mis en œuvre dans les différents milieux d'une cour⁸².

Les études du mécénat artistique peuvent ainsi développer des questions spécifiques comme la reconstitution de l'histoire des institutions musicales, des conditions de travail des compositeurs ou de l'organisation des différents groupes de musiciens, ce qui permet de

⁷⁸ Paola GRASSI, *Palazzo Taverna*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2010, p. 84.

⁷⁹ Howard Meyer BROWN, « Per un dibattito sul mecenatismo musicale tra Quattro e Settecento », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, éd. C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 51-52.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Id.*, p. 52.

⁸² *Id.* p. 52-54.

mieux comprendre le rôle de chaque acteur dans la « chaîne de fabrication » d'une œuvre, la signification de la création artistique ou encore les mécanismes qui régulaient « l'offre et la demande ». Elles dévoilent ainsi l'interaction entre l'art et la politique dans la construction de l'image publique du prince et de l'identité nobiliaire, la création et la diffusion du goût musical, les conditions du mécénat ainsi que le processus de création des œuvres⁸³. En effet, ce type d'étude doit intégrer dans l'analyse d'une œuvre musicale les conditions qui ont permis sa production à un moment donné⁸⁴. C'est là qu'apparaît l'importance de l'hétérogénéité de la cour de Savoie. La multiplicité des formes de mécénat répond à l'existence d'une multiplicité de cours qui cohabitent dans un même duché.

L'époque que nous étudions dans ce chapitre est celle où ces cours commencent à se consolider et à avoir des vies parallèles. Les fêtes de Mantoue de 1608, à l'occasion du mariage des infantes Isabelle et Marguerite, peuvent être considérées comme un point de départ dans la diversification de la cour de Turin puisqu'il s'agit d'un premier jalon qui prépare sa visibilité internationale. Le mariage de 1608 est l'occasion d'un déploiement extraordinaire de spectacles et de célébrations. Laurent Vasserot, poète, a composé pour cette occasion plusieurs anagrammes à la gloire de nombreux personnages de la cour – signe d'une forme de poésie symbolique qui se cache sous les mots –, à commencer par le duc Charles-Emmanuel. Ainsi, « Charles Emanuel de Savoye » devient « Avec honneur ma déesse allie⁸⁵ » ou « Heur Advoe Ames Alliances⁸⁶ ». Nous voyons ici l'importance de la littérature et le rôle que Charles Emmanuel lui donne. Le pouvoir politique s'unit à l'art poétique conformément à un programme de célébrations clairement orienté afin d'imposer sur la scène italienne une cour européenne de formation relativement récente⁸⁷. Il s'agit en effet d'une époque où l'on écrit de nombreux panégyriques à la gloire de Charles Emmanuel dont la naissance représente le sommet et la gloire de la généalogie savoyarde. La célébration poétique s'affirme souvent comme supérieure à la peinture⁸⁸.

Ainsi, le poète Giambattista Marino, qui séjourne à la cour de Turin de 1608 à 1615, c'est-à-dire dans les années où elle est en plein essor politique et culturel, affirme dans sa

⁸³ *Id.*, p. 52-53.

⁸⁴ H. M. BROWN, « Recent Research in the Renaissance : Criticism and Patronage », *Renaissance Quarterly*, XL (1987), p. 10.

⁸⁵ *L'heureux mariage des Sérénissimes Princesses de Savoie Marguerite avec le Prince François Gonzague duc de Mantoue et Isabella avec le Prince Alfonso d'Este Duc de Modene*, (I-Ta), Corte, Real Casa, Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della real casa, *Principi diversi*, catégorie IV, liasse 2, fascicule 1, f. 5r.

⁸⁶ *Id.*, f. 5v.

⁸⁷ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia*, *op. cit.*, p. VIII-IX.

⁸⁸ Giuseppe ALONZO, *Giambattista Marino. Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuello duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011, p. 9, 13-15 et 18.

Galeria, publiée en 1620, que la peinture, la sculpture et les arts décoratifs naissent de la poésie et non l'inverse⁸⁹. Cet ouvrage traite également en profondeur la concorde des arts à travers la parole⁹⁰.

D'autres poètes français comme Pierre Bertelot, séjournent à Turin à la même époque que Marino⁹¹. De même le Tasse, qui a déjà habité Turin en 1578, est-il invité par Charles-Emmanuel à rejoindre sa cour⁹².

En effet, depuis le XVI^e siècle, la cour de Turin a l'habitude d'inviter des poètes et des musiciens venus d'ailleurs. Ce fut le cas de Pietro Cottone, tromboniste et organiste de la Cathédrale de Turin, originaire de Brescia, arrivé vers 1570⁹³, de Pietro Veccoli, joueur de cornet et compositeur, originaire de Lucques, arrivé vers 1581⁹⁴, d'Alfonso Ferrabosco, luthiste et compositeur, originaire de Bologne, arrivé vers 1582⁹⁵ ou encore d'Enrico Radesca, compositeur et organiste, originaire de Foggia, arrivé en 1601⁹⁶.

C'est tout au long du XVII^e siècle que la configuration du corps des musiciens actifs à la cour de Turin sera le plus modifiée : à partir des années 1620, aux musiciens de la Chapelle s'ajouteront ceux de la Chambre, un groupe de douze violons, un autre de voix féminines et enfin, en 1628, le « Gabinet » français, composé de musiciens venus de Paris et qui disparaîtra en 1650⁹⁷. C'est ainsi que va se forger progressivement à la cour de Turin, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, une physionomie spécifique sur les plans artistique,

⁸⁹ Marzio PIERI et Alessandra RUFFINO, « Gallerie, Marino e l'immagine d'esilio », *La Galeria di Giambattista Marino*, Lavis, La finestra, 2005, vol. III, p. XXX.

⁹⁰ Sur les rapports entre art et poésie à travers *La Galeria* de Marino, nous pouvons signaler la récente communication d'Andrea SPIRITI prononcée au colloque ENBaCH (European Network for Baroque Cultural Heritage) organisé à Rome en mars 2014 et intitulée : « La 'Galeria' di Giovanni Battista Marino fra arte et poesia : sogno, utopia, gioco nel primo Seicento ».

⁹¹ G. ALONZO, *Giambattista Marino, op. cit.*, p. 13. Voir aussi F. VARALLO, « Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino », *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo 2 : Atti del convegno nazionale di studi : San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985*, Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, p. 159-166, Gianni MOMBELLO, « Lingua e cultura francese durante l'occupazione », *Storia di Torino, op. cit.*, p. 59-106 et « Un poeta francese : Pierre Bertelot », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I, op. cit.*, p. 230-231.

⁹² S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 344. Voir aussi Pier Massimo PROSIO, « Il Tasso a Torino », *Studi Tassiani*, XXXI (1983), p. 81-93.

⁹³ C. SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albini da Moncalieri », *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. IX, note 20.

⁹⁴ *Id.*, p. IX, note 21.

⁹⁵ *Id.*, p. IX, note 22. Sur Matthia Ferrabosco, musicien également originaire de Bologne, actif à la cour de Ferdinand II à Graz à la fin du XVI^e siècle et probablement de la même famille qu'Alfonso, cf. Hellmut FEDERHOFER, « Matthia Ferrabosco », *Musica disciplina*, VII (1953), p. 205-233.

⁹⁶ C. SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. X, note 23.

⁹⁷ *Le fonti musicali in Piemonte, op. cit.*, p. 13.

politique, culturel et architectural où se concilient classicisme français et baroque piémontais en tant que « somptueux langage d'une souveraineté de type européen⁹⁸ ».

La diversification des groupes de musiciens correspond à la mise en place progressive des différentes cours qui cohabitent, on l'a vu, au sein du duché. L'arrivée de D'India à la cour de Savoie se situe au début de cette période de diversification. Les conditions dans lesquelles D'India a été engagé à Turin ne sont pas bien connues et donnent lieu à plusieurs pistes. Apparaissent alors deux axes de recherche que nous tenterons d'étudier.

d. Comment D'India est-il arrivé à Turin ? La voie de Ferrare, Milan et Mantoue

L'année 1610 est très importante dans la carrière de D'India. Avant d'être engagé à la cour de Turin, on peut penser que le compositeur aurait pu espérer trouver un emploi fixe à Parme auprès de la famille Farnèse ou à la cour de Vienne, comme l'attestent son livre de monodies accompagnées publié en 1609 ainsi qu'un livre de motets publié l'année suivante. Le premier de ces livres est en effet adressé à Ranuccio Farnese (le 10 février 1609), duc de Parme et de Plaisance et le second à Ferdinand II, archiduc d'Autriche (le 17 novembre 1610). Entre ces deux publications et quelques mois avant le livre de musique sacrée de 1610, le compositeur dédie un autre livre de motets au cardinal Maurice de Savoie le 1^{er} février 1610. On peut penser que cette dédicace a pu permettre au musicien de rencontrer le cardinal à Casale (ville piémontaise située à soixante kilomètres à l'Est de Turin) l'année suivante, en 1611, à l'occasion des célébrations pour l'anniversaire de sa sœur Marguerite de Savoie⁹⁹ qui avait épousé Francesco Gonzaga. Peut-être a-t-il même fait partie des « chanteurs et instrumentistes de Son Altesse, si excellents et rares¹⁰⁰ » venus de Milan pour l'occasion.

La présence de D'India à Casale est d'autant plus plausible si l'on tient compte du fait que le compositeur a dédié au duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga, son Premier livre de madrigaux de 1606, publié à Milan, et qu'il a probablement composé les intermèdes de la pastorale *La Bonarella* à Ferrare lors de la visite du duc Gonzaga dans cette ville lors du

⁹⁸ Sur cette question, nous pouvons signaler la récente communication de C. ROSSO prononcée également au colloque ENBaCH de Rome en mars 2014 et intitulée : « Il Barocco come categoria periodizzante : il caso del Piemonte nel Sei-Settecento ».

⁹⁹ *Breve descrizione delle feste fatte dal Serenissimo Sig. Principe di Mantova nel giorno Natale della Serenissima Infanta Margherita et nelle venute dei Serenissimi Principe di Savoia nella città di Casale per veder detta Signora, & il Sig. Principe prima della lor partita per Mantova*, Casale, Goffi, 1611, p. 3r, conservé à (I-Tr) (Misc. 296/6).

¹⁰⁰ « Cantori & Suonatori di S. A. così eccellenti, e rari. » *Id.*, p. 2v.

carnaval de 1612¹⁰¹. Maria Antonella Balsano a avancé l'hypothèse, à propos du *Second livre des villanelles à la napolitaine* de 1612, que certaines pièces composées à l'occasion de la représentation du *Rapimento di Proserpina* de Giulio Cesare Monteverdi, donné lors de ce carnaval, auraient pu être insérées dans ce recueil de villanelles¹⁰². Mais, faute de documents, ce n'est pour l'heure qu'une conjecture.

Les années où D'India se serait rendu à Mantoue (1604-1606) pour la publication de son Premier livre furent des années riches en spectacles (tournois, courses, feux d'artifices, joutes) représentés sous l'égide de Vincenzo Gonzaga et de son fils le prince Francesco Gonzaga. En effet, cette cour fêtait des événements importants comme la visite de l'archiduc Maximilien en 1604, l'élection du pape Léon XI en 1605, la naissance du fils du roi d'Espagne, Philippe IV, et l'élection du pape Paul V, tous deux également en 1605 ou encore les noces de Marguerite Gonzaga avec le duc de Lorraine le 24 avril 1606¹⁰³.

e. La voie de Parme, Rome et Côme

Le cardinal de Savoie a certainement joué un rôle dans l'arrivée de D'India à la cour de Turin, même si l'on peut penser que le compositeur a été engagé par le biais de son frère Victor-Amédée de Savoie. En effet, Franco Pavan a récemment mentionné une lettre non datée (Ms. Sup. 3.2.43), extraite des *Lettere familiari* du poète et musicien Girolamo Borsieri et conservée à la Bibliothèque communale de Côme (I-COc¹⁰⁴), où il est question de D'India. Cette lettre adressée par Borsieri depuis Casnate – au nord de Milan non loin de Côme – au prince Victor-Amédée, date très probablement des années qui ont précédé son arrivée à la cour de Turin (1609-1610). Il s'agit d'une lettre de recommandation où Borsieri écrit :

« À Amédée de Savoie à Turin.

Sigismondo D'India, élève des chanteurs de Rome, naturel dans les notes pures, expert de celles

¹⁰¹ Dinko FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 403-404. 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. 37 note 10.

¹⁰² Maria Antonella BALSANO, « Felice chi vi mira », *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. 168.

¹⁰³ Paola BESUTTI, « Giostre e tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento », *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, Lucca, LIM, 1999, p. 21-23.

¹⁰⁴ Franco PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento 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. 382. Les *lettere familiari* de Borsieri contient 435 pages dont des lettres académiques, historiques et familiales. Cf. Luciano CARAMEL, « Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri », *Contributi dell'Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna*, I (1996), p. 96.

altérées, égal dans l'ornementation, vif dans les trilles et joueur de guitare non inférieur à Salomone l'Hébreux [Salamone Rossi], *désire une rencontre avec Votre Altesse*. Je sais bien que la cour cherche à joindre l'utile à l'honorable. Vous trouverez ces deux choses en lui. Il pourra vous servir soit pour la délectation quotidienne après la fatigue des audiences ou bien comme maître adjoint des pages après les heures de cavalerie. Vous acquerez beaucoup de gloire en devenant le protecteur d'un virtuose d'illustre renommée. *Je le recommande à la suprême autorité de Votre Excellence* car elle peut être assurée que là où il prête ses services, tout doute se dissipe et les témoignages d'affection sont excessifs. Je mettrai à compte de ma dette la grâce que vous lui ferez en satisfaisant sa requête. Ne pouvant vous demander rien d'autre, je prierai au moins Notre Seigneur pour qu'il vous soit toujours généreux de ses grâces. Depuis Casnate¹⁰⁵. » (Nous soulignons).

L'ordre chronologique de la correspondance de Borsieri est problématique. En effet, cette lettre se trouve dans le fascicule qui correspond à la période qui va de 1606 à 1609. Soit D'India a tenté de faire partie de la cour de Turin entre 1606 et 1609, soit la lettre est mal classée et date en réalité de 1611. Pavan a même émis l'hypothèse que le compositeur aurait pu être engagé à Turin avant 1611 comme musicien du prince Victor-Amédée avant d'être nommé maître de la musique de chambre du duc¹⁰⁶, d'où l'importance d'étudier ses rapports avec le duché de Parme et Plaisance dans les années 1609 et 1610 – ce qui sera l'objet de deux chapitres de cette thèse – afin de « donner un nouvel éclairage sur la supposée période de Parme et Plaisance » qui aurait pu être en réalité « un détachement momentané de la cour de Savoie¹⁰⁷ ». Cette hypothèse peut être confortée si on la compare avec la carrière d'Enrico Radesca qui s'établit à Turin en 1601 comme musicien du prince Victor-Amédée avant d'entrer au service du duc, d'abord comme musicien de chambre en 1610 et puis comme Maître de chapelle en 1615¹⁰⁸.

La correspondance de Victor-Amédée entre 1606 et 1611 que nous avons consultée aux Archives d'État de Turin ne mentionne aucun musicien et ne fait pas allusion à Borsieri.

¹⁰⁵ « A d. Amedeo di Savoia Torino. Sigismondo D'India allievo de' cantori di Roma, naturale nelle note pure, artificioso delle alterate, equal ne' passaggi, vivo ne' trilli, e suonator di chitarrone non inferiore a Salomone Hebreo, desidera un trattenimento appresso questa Altezza. Io so che la corte va cercando l'utile con l'onorevole. In esso troverà l'uno e l'altro potendo servirsene per ordinaria ricreazione dopo la stanchezza dell'udienza, o per aggiunto maestro a' paggi dopo le ore de' cavalierizzi, ad acquistare molta gloria come ricetta d'un virtuoso d'illustre fama. Lo raccomando alla suprema autorità di V. E. sicuro che dov'ella suole adoperarsi cede ogni contrario proponimento ed è soverchio ogni amorevole testimonio. Porrò io a conto del mio debito la gratia che gli farà nel procurar che gli si compiacca, e non potendo in altro per servizio de lei pregarò almeno N. Signore che le sia sempre liberale delle sue gratie. Di Casnate. », F. PAVAN, « 'Un curioso ravigimento di precetti' », *op. cit.*, p. 398. (I-COc): Ms. Sup. 3.2.43, p. 40. L. CAMEL, dans son ouvrage, « Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri », *op. cit.*, ne rapporte pas cette lettre car il commence seulement à partir de la page 44.

¹⁰⁶ F. PAVAN, « 'Un curioso ravigimento di precetti' », p. 398-399.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Rosy MOFFA, « Le opere di Enrico Antonio Radesca, maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 589-590.

Cependant, quelques lettres de 1610 montrent que le prince est en contact avec la ville de Milan¹⁰⁹.

Si ce n'est pas par l'intermédiaire de Maurice de Savoie que D'India est arrivé à Turin, mais par le truchement de Victor-Amédée, comme paraît le montrer la lettre de Borsieri qui lui est adressée, alors de nouvelles questions se posent : quel sont les liens entre Borsieri et D'India et pourquoi c'est lui qui introduit le musicien à la cour de Savoie ? Quels sont les rapports de Borsieri avec les « chanteurs de Rome » ? Enfin, quelle est la nature de ses liens avec la cour de Turin ?

En effet, Borsieri s'occupe de poésie dans les années 1610 à l'époque où il correspond avec les poètes Marino et Lodovico d'Agliè¹¹⁰, tous deux actifs à la cour de Turin et avec qui il entretient des liens étroits¹¹¹. Si nous nous référons aux rapports eux-mêmes étroits entre d'Agliè et D'India, nous pouvons imaginer l'importance de Borsieri en tant que médiateur ou présentateur lors des premières années du compositeur à Turin. Nous pouvons également signaler la présence d'un certain Francesco Borsieri, secrétaire de la maison de Savoie à cette époque, et dont le lien avec Girolamo Borsieri est inconnu¹¹².

Luciano Caramel¹¹³ mentionne une autre lettre de Borsieri adressée à « Amédée de Savoie » et conservée également avec les manuscrits autographes de la Bibliothèque communale de Côme¹¹⁴. La lettre mentionne le musicien Ruggiero Trofeo – organiste à la cour de Turin entre 1604 et 1614 et dont on connaît mal l'activité dans cette ville¹¹⁵ – et est classée juste après celle où Borsieri recommande D'India auprès du prince. Apparaît alors un nouvel axe de recherche qui unit la ville de Turin à celles de Côme et de Milan, une ligne qui va de Girolamo Borsieri à Victor-Amédée de Savoie en passant par Francesco Borsieri pour arriver à Giambattista Marino, Lodovico d'Agliè, Ruggiero Trofeo et D'India.

¹⁰⁹ (I-Ta), Corte, *Lettere di duchi e sovrani*, liasse 46, fascicule 11, lettre n° 99 (Victor Amédée à son père depuis Turin le 7 décembre 1610), n° 101 (Victor Amédée à son père depuis Turin le 16 décembre 1610) et n° 102 (Victor Amédée à son père depuis Turin le 17 décembre 1610).

¹¹⁰ (I-COc), Ms. Sup. 3.2.43, f. 160, cité dans F. PAVAN, « 'Un curioso ravigimento di precetti' », *op. cit.*, p. 417.

¹¹¹ L. CAMEL « Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri », *op. cit.*, p. 193-194, note 4.

¹¹² F. PAVAN, « 'Un curioso ravigimento di precetti' », *op. cit.*, p. 396. Pour les lettres entre Borsieri et Marino, cf. L. CAMEL « Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri », *op. cit.*, p. 131, 133-134, 135 et 136-137, (I-COc) : Ms. Sup. 3.2.43, p. 262, 269, 290, 302 et 317.

¹¹³ *Id.*, p. 109 et 179, note 4.

¹¹⁴ (I-COc) : Ms. Sup. 3.2.43, p. 45-56.

¹¹⁵ F. PAVAN, « 'Un curioso ravigimento di precetti' », *op. cit.*, p. 396-397.

f. Sigismondo D'India, « Maestro della musica di camera di Sua Altezza ». Le duc de Savoie et les cours des princes

D'India est donc engagé à la cour de Turin en juillet-août 1611¹¹⁶ au milieu d'une période politique particulièrement trouble. La Savoie est en effet une véritable « poudrière », la crise de la succession du Montferrat étant sur le point d'éclater, et devant marquer la fin des projets expansionnistes du duc Charles-Emmanuel à Mantoue après la mort de Francesco Gonzaga la même année¹¹⁷, sans oublier les difficultés avec l'Espagne qui, depuis 1610, accablent le duché¹¹⁸. C'est dans ce contexte d'incertitudes diplomatiques que Sigismondo D'India est nommé « Maître de la musique de chambre » du duc de Savoie à Turin. La majeure partie de son séjour (1611-1623) correspond donc à une période de guerres qui va de la première guerre du Montferrat au début de la guerre de Trente ans. Le musicien se trouve également à la tête d'une compagnie musicale créée depuis peu, l'épidémie de peste de 1601 ayant emporté un nombre considérable de musiciens¹¹⁹.

Les cours des princes, qui apparaissent les unes après les autres, naissent à partir de celle de leur père. Le mécénat artistique se développe dans chacune d'elles en fonction de l'activité politique qu'elles accompagnent. La première cour à graviter autour du « Soleil ducal » est celle de Victor-Amédée qui comprend des musiciens à la chambre comme à la chapelle ; nous avons vu l'exemple de Radesca et l'hypothèse que D'India aurait pu faire partie des musiciens du prince avant d'être engagé à la cour de duc.

La deuxième cour princière à apparaître est celle du cardinal Maurice de Savoie. Nous pouvons penser qu'elle commence à se former à partir de 1615 après la construction de la Vigne. Il s'agit sans doute de la cour la plus éclectique et la plus riche en activités artistiques. Le prélat sera au centre d'un type de mécénat que l'on pourrait qualifier de centrifuge

¹¹⁶ « Havendo noi ritenuto Sigismondo D'India, nobile palermitano per Maestro della musica nostra di camera et accordatigli per suo trattenimento ducato ni ducento l'anno a fiorini tredici l'uno [...]. Dato in Torino li 12 agosto 1611. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Patenti ducali relativi al Piemonte*, registro 30, f. 228, cité dans Stanislao CORDERO DI PAMPARATO, « I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia », *Carlo Emanuele I*, Torino, Miscellanea, 1930, p. 86. Voir aussi Federico MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 75 et Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 21.

¹¹⁷ S. GAL, *Lesdiguières*, *op. cit.*, p. 188. Concernant la particularité du duché du Montferrat, cf. B. A. RAVIOLA, *Il Montferrato gonzaghese. Istituzioni ed élites di un micro-stato (1536-1708)*, Firenze, Olschki, 2003 et *Cartografia del Montferrato. Geografia, spazi interni e confini in un piccolo Stato italiano tra Medioevo e Ottocento*, Milano, Angeli, 2007.

¹¹⁸ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 393.

¹¹⁹ Concetta ASSENZA, « 'Ma, cara cetra, che speri o tenti ?' Itinerari poetici e immaginari di corte nelle Villanelle di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci : Libro primo (1608) e secondo (1612)*, Firenze, Olschki, 2007, p. XI, note 14.

puisque'il combine l'érudition intellectuelle avec les arts figuratifs et la musique, à la fois dans le domaine sacré et profane. Le faste de la cour du cardinal Maurice sera transféré plus tard à Rome dans les années 1620, nous y reviendrons à la fin de cette thèse.

La troisième cour est celle de Christine de France qui se constitue à partir de son arrivée à Turin en 1619, moment où l'influence française sera introduite avec force. En effet, André Corvisier a noté des similitudes entre l'histoire politique de la Savoie et celle de la France à partir de cette période, notamment à travers les régences qui se sont succédé pendant le XVII^e siècle à Turin et qui sont toutes françaises¹²⁰.

Avant le départ de Maurice de Savoie pour Rome en 1623, les cours de Christine et du prélat sont très proches et fonctionnent selon un modèle de vases communicants. Christine développe un type de mécénat que l'on pourrait appeler de « promotion culturelle », c'est-à-dire qu'elle se donne comme objectif d'orienter et de transformer le goût artistique¹²¹ ; le meilleur exemple en est l'engouement pour le ballet représentatif, ainsi qu'en témoignent quelques lettres à la lecture difficile et qui ne sont pas toujours datées, probablement écrites en 1620 ou 1621, où il est question des spectacles à la Vigne du cardinal¹²², lieu que la princesse française fréquente souvent¹²³, mais également de musique¹²⁴ ou encore de ballets organisés par Maurice avec des « machines » et auxquels participe son jeune frère le prince Tommaso¹²⁵. Ce dernier est mentionné dans un billet non daté où il est question d'un « balet qui fut fait a la suite du prince Tomas disperato filipo daglie¹²⁶ ».

Ces témoignages correspondent à une époque de mutations où l'on représente régulièrement des ballets et des fables avec des intermèdes dansés pour l'anniversaire de Christine de France (le 10 février 1621¹²⁷) et qui précède de quelques mois la publication du livre de ballets de D'India – nous y reviendrons dans la troisième partie de cette thèse.

Quant à la cour du prince Tommaso, prince de Carignan, elle commence à se constituer à partir des cours du cardinal Maurice et de Christine de France ; autrement dit,

¹²⁰ André CORVISIER, *Les régences en Europe. Essai sur les délégations de pouvoirs souverains*, Paris, PUF, 2002, p. 226.

¹²¹ C. ROSSO, « Le due Cristine : Madama Reale fra agiografia e leggenda nera », *In assenza del re, op. cit.*, p. 369.

¹²² *Id.*, fascicule 1, lettre n° 75 (14 mars 1621 ?) et fascicule 6, lettre n° 281 (1 mai 1621 ?).

¹²³ (I-Ta), Corte, *Lettere duchi e sovrani*, Cristina di Francia principessa di Piemonte 1619-1663, liasse 58. Les lettres qui concernent la période qui va de 1619 à 1623 se trouvent dans les fascicules 1-8, lettres n° 1-327.

¹²⁴ *Id.*, fascicule 5, lettre n° 214 (9 mai 1621 ?), 2 pages.

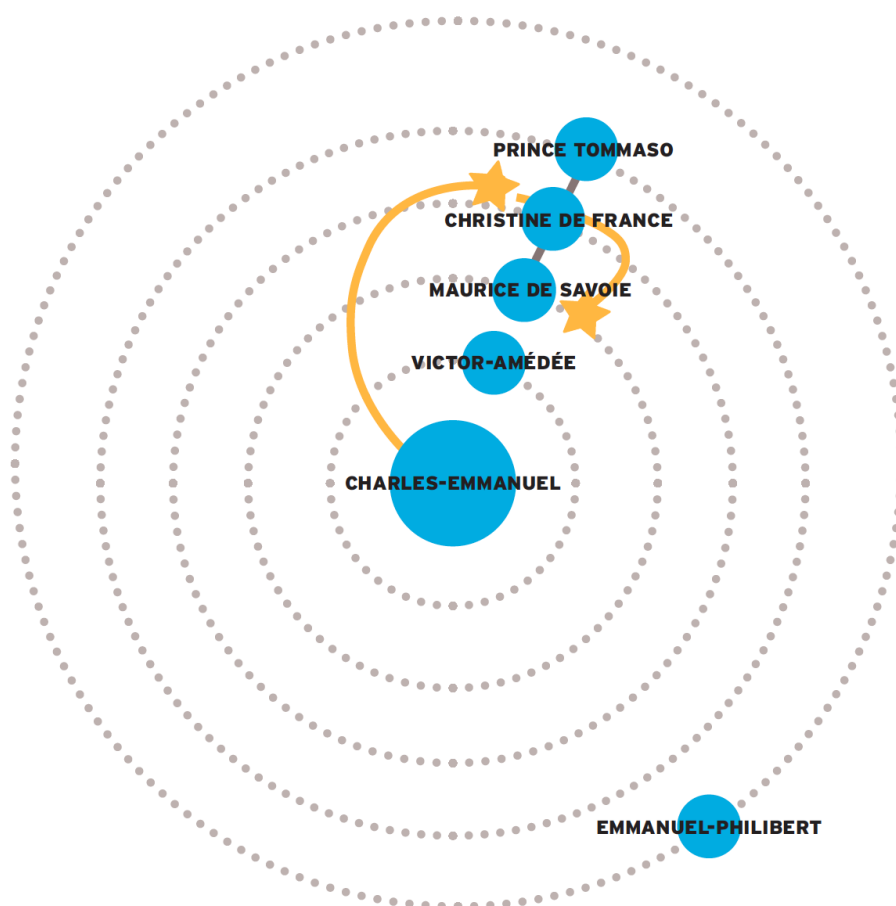
¹²⁵ *Id.*, fascicule 2, lettre n° 95 (26 février 1621 ?), 3 pages.

¹²⁶ *Id.*, fascicule 5, lettre 248b (sans date).

¹²⁷ Angelo SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII », *Rivista musicale italiana*, XI (1904), p. 688. Voir aussi Gualtiero RIZZI, *Repertorio di feste alla corte di Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C. F. Ménestrier*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973, p. XVIII et 21.

elle est fortement influencée par la France. Du reste, le plus jeune fils du duc Charles-Emmanuel, né en 1596, épousera en 1625 à Paris Marie de Bourbon Soissons – cousine d’Henri II de Bourbon-Condé¹²⁸.

Enfin, la cour du prince Emmanuel-Philibert, installée à Palerme, est la planète la plus éloignée du système solaire ducal. Elle fonctionne selon le modèle que nous avons décrit dans le chapitre sur la noblesse sicilienne. Le fonctionnement de cette cour est tributaire des rapports très denses de la Sicile avec l’Espagne et de la circulation d’artistes et musiciens. Tel est le cas, entre autres, de Juan de Larragan, chanteur espagnol appartenant à la chapelle du prince « exilé » en Sicile¹²⁹. Quant aux musiciens espagnols, n’oublions pas, ainsi que le souligne Alberto Basso, que Tomas Luis de Victoria avait déjà dédié un livre de musique au duc Charles-Emmanuel, malheureusement perdu¹³⁰. Voici le système solaire ducal de la cour de Turin à l’époque de Sigismondo D’India :



¹²⁸ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 424. Voir aussi Lelia PICCO, *Il patrimonio privato dei Savoia : Tommaso di Savoia Carignano : 1596-1656*, Torino, Centro di studi piemontesi, 2004.

¹²⁹ Ce musicien apparaît dans le *Testamento di Emanuele Filiberto di Palermo*, (I-Ta), Corte, Real Casa, Materie politiche per rapporto all’interno, *Testamenti*, liasse 4, fascicule 12, f. 5.

¹³⁰ A. BASSO, « Dei rapporti musicali fra Torino e Madrid », op. cit., p. 78.

Conclusion

Au moment où D'India est engagé à Turin, le contexte politique en Savoie est pour le moins tendu et instable. Pendant tout le séjour du musicien, le duché sera tiraillé entre l'Espagne, la France et l'Italie. Sa relative faiblesse militaire est toutefois compensée par une situation géographique sensible, pour ainsi dire cruciale, qui est en fait sa force diplomatique. Le duc Charles-Emmanuel l'avait bien compris et par conséquent intégré dans sa « politique du précipice¹³¹ » ; d'où la construction d'une identité nobiliaire hybride où la musique, la peinture et la poésie allaient devenir la vitrine de cette identité politique et culturelle.

Cette constitution multiforme aura pour conséquence l'apparition successive de différentes cours, celles des princes et des princesses, à l'intérieur du même duché, ainsi que le montre la lettre de l'ambassadeur Moresini citée plus haut. Pendant tout son séjour D'India ira sans doute d'une cour à l'autre et nous avons vu que c'était peut-être déjà le cas avant son installation à Turin. Il aurait d'abord fréquenté celle du prince Victor-Amédée, puis celle du duc – son poste principal – puis, à partir de 1620, dans celles du cardinal Maurice de Savoie et de Christine de France. Nous verrons que c'est à partir de cette date que le centre de gravité de son activité artistique se déplace de plus en plus du côté du cardinal Maurice. Sigismondo D'India est une comète qui se déplace d'une cour à l'autre à l'intérieur comme à l'extérieur du système solaire ducal turinois. Nous verrons dans les chapitres suivants que le compositeur, bien qu'ayant un poste fixe à la cour de Savoie continue à avoir des rapports avec d'autres duchés en leur dédiant sa musique.

Howard Mayer Brown a raison de dire que les questions que se sont posées les chercheurs qui ont travaillé sur le mécénat artistique dans le passé restent d'actualité et que les réélaborer ou les approfondir permet d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche¹³². Dans le cas de Sigismondo D'India nous pouvons mieux comprendre sa place à la cour de Turin en posant à l'envers l'une des questions principales sur le mécénat : c'est-à-dire qu'il s'agit non seulement de comprendre comment le contexte turinois a influencé sa musique mais comment ses œuvres musicales, au départ issues d'une commande spécifique liée à un contexte particulier, ont pu à leur tour influencer la société, comment elles ont contribué à forger, développer, diffuser et renouveler le goût musical à Turin. Cet aspect nous montre qu'une œuvre d'art s'emboîte dans un contexte historique et politique et que les allers et

¹³¹ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*

¹³² H. M. BROWN, « Per un dibattito sul mecenatismo musicale », *op. cit.*, p. 52.

retours dans les échanges entre mécène et musicien ne sont pas linéaires. Nous retrouvons l'hétérogénéité du mécénat artistique turinois ainsi que sa physionomie : un système de cercles concentriques gravitant autour d'un seul Soleil : le duc Charles-Emmanuel I^{er}. Voilà ce qui a permis à cette cour de s'imprégner de la vague du renouveau de cette époque et pourquoi D'India, chevauchant cette vague, devient l'un des compositeurs les plus novateurs de son temps.

Chapitre 3

LE DEUXIÈME LIVRE DE MADRIGAUX À CINQ VOIX (1611)

Introduction

Nous avons examiné dans le chapitre précédent les conditions de l'arrivée de Sigismondo d'India à Turin en août 1611 et les raisons pour lesquelles il a été retenu comme « Maître de la musique de chambre » de Charles-Emmanuel I^{er}. Quelque six mois avant son installation à la cour des Savoie, le compositeur publie son Deuxième livre de madrigaux à Venise chez Gardano, le 20 février exactement, soit cinq ans après la publication de son Premier livre.

Ce Deuxième livre est dédié à Pietro Francesco Malaspina, marquis *degli Edifici* (ou *Edifizi*), dont les terres se trouvaient dans le territoire du Piacentino. Aussi paraît-il intéressant d'explorer, à travers ce recueil, la période qui a précédé de quelques mois son arrivée à la maison de Savoie, mais aussi d'étudier le début de ses rapports avec la cour de Parme et de

Plaisance et avec la « noblesse civique¹ » qui gravitait autour du duché – conséquence de la métamorphose de la noblesse à cette époque².

Les rapports de D'India avec le duché de Parme et Plaisance ont été peu étudiés. Il s'agit pourtant d'un point essentiel dans la recherche sur les milieux socio-culturels fréquentés par le compositeur dans cette région de l'Italie. Nous pouvons distinguer trois phases : la première se situe pendant les années 1609 et 1610 où le compositeur est engagé ponctuellement pour différentes festivités du duché ; c'est aussi la période où il dédie son Premier livre des *Musiche* au duc de Parme³. La deuxième phase concerne les mois qui ont précédé son arrivée à la cour de Charles-Emmanuel et correspond à la période où le compositeur dédie le livre dont il est ici question au marquis Malaspina. Enfin, la troisième phase va de 1612 à 1621 et correspond aux années de son séjour turinois où le compositeur, bien qu'ayant un poste fixe à la cour de Savoie, continue à avoir des liens importants avec les duchés de la région de Parme et Plaisance. Nous concentrerons donc ici notre réflexion sur la deuxième phase, les première et troisième étant étudiées dans les deuxième (chapitres 1 et 4) et troisième parties (chapitre 3) de cette thèse.

Dans une première partie de ce chapitre, nous examinerons les rapports du compositeur avec la féodalité des Edifizi à l'époque où il a publié son Deuxième livre de madrigaux. Nous nous intéresserons à l'histoire de cette féodalité et à celle de la famille Malaspina pour nous concentrer, dans une deuxième partie, sur celle du dédicataire de ce livre : Pier Francesco Malaspina (1550-1624). En effet, le marquis Malaspina est un exemple peu connu de diplomate érudit : il se passionne aussi bien pour la musique que pour la littérature, l'astronomie et les mathématiques. Enfin, dans une troisième partie, nous nous concentrerons sur la musique dudit recueil – jusqu'à présent jamais étudiée de façon systématique – où transparaît l'influence du madrigal ferrarais de Fontanelli des années 1590 – notamment dans l'utilisation expressive et variée des cadences⁴ – mais aussi celle du nouveau style florentin de Marco da Gagliano ; deux influences qui vont se développer et s'enrichir tout au long du séjour de D'India à la cour de Turin.

¹ La « Nobiltà civica » est celle formée par la classe dirigeante des centres urbains. Cf. *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, éd. Giorgio Fiori, Gustavo Di Gropello, Carlo Emanuele Manfredi et Maurizio De Meo, TEP, 1979, p. 23-24.

² *Id.*, p. 14.

³ Nous avons vu dans le chapitre précédent que Franco PAVAN, « 'un curioso ravigimento 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. 398-399, a émis l'hypothèse que D'India aurait pu être engagé à la cour de Turin avant 1611, ce qui ruinerait l'idée de la supposée période de Parme de 1609-1610.

⁴ À ce sujet, cf. Stefano LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences and the Seconda Pratica », *The Journal of Musicology*, XXX/1 (2013), p. 60-102.

A. *Lo Stato degli Malaspina di Edifizi*, histoire d'une famille et d'une féodalité gravitant autour du duché de Parme et de Plaisance entre Renaissance et Baroque

Originaires du nord de l'Italie, les Malaspina sont une famille très ancienne, illustre et prolifique. Elle eut l'honneur de figurer dans le Purgatoire de la *Divine comédie*⁵ de Dante (chant VIII, strophes 124-129) et compta des personnages célèbres comme Alessandro Malaspina, grand navigateur de la fin du XVIII^e siècle⁶. L'histoire des branches de cette famille dans les territoires des Farnese entre le XV^e et le XVII^e siècle est en revanche moins connue.

En effet, les crises de la fin du XVI^e siècle représentent un point nodal pour l'histoire des duchés de la famille Farnese : elles sont le catalyseur d'une série de processus qui vont modifier profondément le tissu social dans la région de Parme. La redistribution et la concentration de terres, amorcées au début du XV^e siècle par l'aristocratie locale, ont réduit progressivement les propriétés de la paysannerie au profit des corporations religieuses et des élites émergentes dont les Malaspina faisaient partie. Ainsi la noblesse féodale a-t-elle été graduellement remplacée, au sommet de la pyramide sociale, par un patriciat urbain. Les prétentions absolutistes de la dynastie régnante ont dû composer avec les revendications des classes citadines dominantes qui surent en tirer profit⁷.

Depuis le début du XVI^e siècle, la féodalité des Edifizi vit dans cette ambiance de conflit armé et politique entre la noblesse de Plaisance et le pape⁸. Le duché, après avoir été gouverné par Louis XII fera partie des États pontificaux jusqu'en 1545, année où le pape Paolo III Farnese réunit les duchés de Parme et de Plaisance en les cédant à son fils Pier Luigi, ce qui lui confère un statut autonome⁹. En 1587, le duc de Parme, Alessandro Farnese, petit-fils de Pier Luigi, fut contraint de s'engager dans de nombreuses affaires afin de défendre ses propres droits héréditaires non seulement vis-à-vis de sa propre

⁵ Umberto BURLA, *Malaspina di Lunigiana. Dalle origini sino alla fine dei feudi imperiali*, La Spezia, Luna, 2001, p. 209-213.

⁶ *Id.*, p. 53-62. Voir aussi Felice DA MARETO, « Soggetti », *Bibliografia generale delle antiche provincie parmensi*, Parma, Deputazione di storia patria, 1974, p. 637-640.

⁷ Marzio A. ROMANI, « La crisi di fine Cinquecento a Parma : un punto di svolta nella storia dei ducati farnesiani ? », *Archivio Storico per le provincie parmensi*, 1978 (XXX/1), p. 256. Voir aussi *Le antiche famiglie di Piacenza*, *op. cit.*, p. 15.

⁸ Giovanni Pietro DE CRESCENZI ROMANI, *Corona della nobiltà italiana, ovvero Compendio dell'istorie delle famiglie illustri*, Bologna, Tebaldini, 1639, p. 174.

⁹ *Le antiche famiglie di Piacenza*, *op. cit.*, p. 14.

famille, mais aussi d'autres familles, comme les Pallavicino¹⁰ qui avaient des vues aussi bien sur les droits féodaux que sur les possessions de biens¹¹.

Ces tensions vont s'apaiser progressivement au début du XVII^e siècle quand elle retrouvera une certaine autonomie grâce aux négociations du marquis Pier Francesco Malaspina¹².

La féodalité des Edifizi se trouve au nord de la commune de Ferriere, dans les terres de la province de Plaisance, entre la vallée du Nure (affluent du Pô) et celle du torrent Aveto (affluent de la rivière Trebbia, elle-même affluent du Pô), à une centaine de kilomètres au nord-est de Gênes et à l'ouest de Parme et à soixante kilomètres au sud de Plaisance¹³. Il s'agit d'un lieu stratégique pour le commerce entre la Ligurie et le Génovésat¹⁴. Edifizi est en somme un carrefour situé sur la route de Milan, entre la mer et le duché de Parme et Plaisance. La Val Nure est un cas à part car elle n'est pas un centre urbain mais plutôt une « commune de vallées », c'est-à-dire une fédération de petites communes administrées par un organe central : le Conseil de la vallée dont les membres sont issus de l'ancienne noblesse rurale¹⁵.

Plusieurs branches de la famille Malaspina établirent des féodalités dans le territoire de Plaisance. À partir du XV^e siècle, elle se rapprocha des États de Milan, de Parme et de Plaisance – stratégie « philo-milanaise » visant à enrayer son déclin politique ; c'est ainsi que la famille fit partie de plein droit des « seigneurs » du duché de Plaisance¹⁶. Pier Francesco était le médiateur de cette stratégie d'entraide entre les Malaspina et les Farnese.

Nous pouvons signaler deux moments importants de son histoire. Le premier date de 1164, année pendant laquelle la famille Malaspina se sépare en deux branches : la première

¹⁰ La famille Malaspina di Edifizi a la même souche que celle d'Este et les Pallavicini, cf. Giorgio FIORI, *I Malaspina, Castelli e Feudi nell'Oltrepò Piacentino, Pavese, Tortonese, Piacenza*, Fondazione Cassa di Risparmio di Piacenza e Vigevano, 1995, p. 6.

¹¹ Elena NIRONI, « L'archivio Pallavicino di Busseto », *Pasco oveas meas : il Monte di Pietà di Busseto e la sua Biblioteca*, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, 2002, p. 178.

¹² Un copie authentique et légalisée du serment de fidélité prêté auprès les ducs de Parme par Pier Francesco Malaspina le 8 février 1588 est conservée à l'Archivio di Stato di Parma (I-PAAs), *Feudi e comunità*, Mulazzo, signori di Torre et Noceto, boîte 99. Ce document rapporte toute l'histoire du fief en cinq pages. Un autre document administratif de cinq pages signé par l'archiduc d'Autriche Ferdinand II et daté du 24 septembre 1622 concerne la propriété des *Edifizi*. Il est également conservé dans ce fonds avec un récit sur l'histoire de cette féodalité datant de 1624. Cf. *Id.*, *Reperitur in actis Curia*, f. 1r, 8r-10r, 35r-37r et 50v-51r. Voir aussi Emilio NASALLI ROCCA, *I Farnese*, Milano, Dall'Oglio, 1969, p. 457.

¹³ Pour une carte d'époque, cf. *Id.*

¹⁴ E. NASALLI ROCCA, « I Marchesi di Gambaro di Val de Nure ramo dei Malaspina di Mulazzo », *Archivio storico per le provincie parmensi*, XV (1963), p. 178. Voir aussi *Le antiche famiglie di Piacenza*, op. cit., p. 37.

¹⁵ *Id.*, p. 24.

¹⁶ E. NASALLI ROCCA, « I Marchesi di Gambaro », op. cit., p. 177-178.

s'appellera « de l'épine sèche » (« *De lo spino secco* »)¹⁷, l'épine sans fleur, et la seconde « de l'épine fleurie » (« *De lo spino fiorito* »)¹⁸. Le second moment date de 1221, année à partir de laquelle Corrado Malaspina et son petit cousin Obizino divisent leur vaste patrimoine féodal. Le premier, représentant la branche « de l'épine sèche », récupéra une bonne partie des terres de la Lunigiane ainsi que la totalité de celles de la vallée de l'Aveto et des fleuves Trebbia et Borbera¹⁹. Ses descendants furent appelés les « Malaspina de Mulazzo ». Quant aux descendants d'Obizino, de la branche de « l'épine fleurie », ils furent appelés les « Malaspina de Fosdinovo et di Massa²⁰ ».

C'est donc la branche de Mulazzo qui récupérera les terres de la vallée de l'Aveto et du Nure. Ainsi, le 6 août 1456, Azzo, Ghisello et Antonio Malaspina II, tous trois fils du marquis Antonio Malaspina I di Mulazzo, ont obtenu, de la part du duc de Milan Francesco Sforza, la confirmation de l'investiture féodale des terres de Torre et Noceto²¹, appelées plus tard de Gambaro et des *Edifizi in Val Nure*²². Il s'agit donc de la branche *piacentina* de la famille Malaspina²³.

Antonio Malaspina II di Mulazzo (1365-1407) – de la lignée de l'épine sèche –, est le père de Ghisello I Malaspina (?-1475) né à Santo Stefano d'Aveto²⁴. Ce dernier est le père de

¹⁷ Sur le blason de cette famille, un blason rouge avec un lion debout, couronné et doré qui soutient un arbre d'épines noir, cf. Giovanni Battista DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna, Forni, 1986, vol. II, p. 53. Voir aussi *Le antiche famiglie di Piacenza, op. cit.*, p. 519, table V.

¹⁸ Guido GUAGNINI, *I Malaspina : origini, fasti, tramonto di una dinastia*, Milano, Il Biscione, 1973, p. 81-82. Concernant la musique de la branche Cybo Malaspina, issue de la lignée du *spino fiorito* et qui réunit à partir de 1520 la famille Cybo d'origine génoise et la famille Malaspina de Massa et Carrara, cf. Stefano GIAMPAOLI, *Musica e teatro alla corte di Massa*, Massa, Palazzo di S. Elisabetta, 1978, p. 11. Alberico Cybo Malaspina fit construire un palais entre 1563 et 1570 et a eu un rôle de premier plan dans le mécénat musical tout au long du XVI^e siècle et surtout dans la deuxième moitié de celui-ci. Cf. Patrizia RADICCHI, « 'Le finezze del cortegiano' : la musica dei Cybo Malaspina da Alberico II a Carlo II (1662-1710) », *Musica se extendit ad omnia*, éd. Rosy Moffa et Sabrina Saccomani, Lucca, LIM, 2007, p. 293-312 et Franco BUSELLI, *Il castello Malaspina Cybo a Massa*, Genova, Cassa di Risparmio di Carrara, 1973. Voir aussi Maria Rosa MORETTI, « La musica e I Cybo : Madrigali economiastici par Marfisa d'Este », *Alberico I. Cybo Malaspina : il Principe, la Casa, lo Stato (1553-1623) : Atti del convegno di studi, Massa e Carrara, 10-13 novembre 1994*, Modena, Aedes Muratoriana, 1995 et Marco MANFREDI et Alessandro VOLPI, *Breve storia di Carrara*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2007.

¹⁹ G. FIORI, *I Malaspina, op. cit.*, p. 11-12. Voir aussi Alessandro SODDU, « Struttura familiare e potere territoriale nella signoria dei Malaspina », *Giornale storico della Lunigiana e del territorio Lucense*, LV (2004), p. 143 et 144.

²⁰ Tommaso PORCACCHI, *Historia della origine et successione della Illustrissima famiglia Malaspina*, Verona, Discepolo & fratelli, 1585, p. 166. Voir aussi Patrizia MELI, *Gabriele Malaspina marchese di Fosdinovo : condotte, politica e diplomazia nella Lunigiana del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2008.

²¹ Concernant les documents d'archives de cette féodalité pour les XV^e et XVI^e siècles, cf. (I-PAAs), *Feudi e comunità*, Mulazzo, signori di Torre et Noceto, boîte 98.

²² G. FIORI, *I Malaspina, op. cit.*, p. 137. Voir aussi « Famiglie nobili della Val Nure », *Archivio storico per le provincie parmensi*, IV/21 (1969), p. 317-327.

²³ E. NASALLI ROCCA, « I Marchesi di Gambaro », *op. cit.*, p. 175.

²⁴ Concernant les documents de cette féodalité et qui datent surtout du XVIII^e siècle, cf. (I-PAAs), *Feudi e comunità*, Marchesato di Santo Stefano di Valle d'Aveto, boîte 97.

Pietro Malaspina (?-1498) (l'arrière grand-père du dédicataire de D'India) qui a épousé Agata Barattieri, issue d'une ancienne et nombreuse famille de Plaisance²⁵, fille de Francesco Barattieri et sœur du célèbre juriste Bartolomeo Barattieri²⁶. Les deux fils de Ghisello I, Pietro et Francesco, ont divisé les terres un an après la mort de leur père. Francesco récupérera Santo Stefano d'Aveto et Pietro prendra les Edifizi²⁷. Pietro Malaspina a sans doute fait construire le château de Gambaro, connu également comme *degli Edifizi*²⁸, selon l'ancienne tradition de la tour de Noceto²⁹. Edifizi n'était donc pas une féodalité impériale mais une féodalité mineure concédée par les ducs de Milan au XV^e siècle³⁰.

Le 20 novembre 1498, Pietro Malaspina mourut après avoir fait de son fils naturel Ghisello II (grand-père du dédicataire du recueil de musique dont il est ici question) son héritier universel³¹. Ce dernier fut assassiné en 1520 par ses cousins (les fils de Francesco Malaspina) lors d'un conflit de succession qui opposa plusieurs branches de la famille³². Quelques années plus tard, en 1545, le marquis Gaspare Vincenzo Malaspina (le père du dédicataire), ayant fait la paix avec les responsables de la mort de son père, récupéra tous les biens et les terres³³. La lignée des Malaspina *degli Edifizi* est donc la dernière branche des Malaspina de Mulazzo présente dans les territoires de Plaisance³⁴ ; il n'est donc pas étonnant que les intérêts de cette branche des Malaspina gravitent autour du duché de Parme et Plaisance.

Récapitulons : Antonio Malaspina II est le père de Ghisello I de S. Stefano d'Aveto, lui-même le père de Pietro Malaspina *degli Edifici* (mort en 1498), qui a épousé Agata Barattieri – ils n'auront pas de descendance. Ghisello II (dit Ghisello *degli Edifici*), fils naturel de Pietro Malaspina et assassiné en 1520 est le père de Gaspare Vincenzo. Ce dernier (mort en 1557) a épousé Giulia Nicelli, issue d'une ancienne et puissante famille de la Val Nure³⁵ ; de leur union naîtra Pier Francesco Malaspina³⁶, le dédicataire du livre de D'India.

²⁵ G. FIORI, *I Malaspina*, op. cit., p. 143.

²⁶ G. FIORI, « I Malaspina di Mulazzo nelle valli dell'Aveto e del Nure », *Archivio storico per le provincie parmensi*, XXVII (1975), p. 382.

²⁷ G. FIORI, *I Malaspina*, op. cit., p. 138 et 142.

²⁸ *Id.*, p. 143.

²⁹ E. NASALLI ROCCA « I marchesi di Gambaro », op. cit., p. 179.

³⁰ G. FIORI, *I Malaspina*, op. cit., p. 143.

³¹ *Ibid.*

³² *Id.*, p. 144-147. Voir aussi U. BURLA, *Malaspina di Lunigiana*, op. cit., p. 107.

³³ G. FIORI, *I Malaspina*, op. cit., p. 147.

³⁴ G. FIORI, « I Malaspina di Mulazzo », op. cit., p. 381. Voir aussi « Un ramo dei Malaspina a Piacenza ? », *Bolletino storico piacentino*, I (1906), p. 239. Voir aussi *Le antiche famiglie di Piacenza*, op. cit., p. 271.

³⁵ G. P. DE CRESCENZI, *Corona della nobiltà italiana*, op. cit., p. 772 et *Le antiche famiglie di Piacenza*, op. cit., p. 24.

³⁶ G. FIORI, *I Malaspina*, op. cit., table XXX, p. 352. Voir aussi G. GUAGNINI, *I Malaspina*, op. cit., table II, p. 72 ou encore G. FIORI, « I Malaspina di Mulazzo », op. cit., p. 387 et Pompeo LITTA, *Famiglie celebri*

Sa sœur, Virginia Malaspina a épousé également un membre de la famille Barattieri (Gian Battista Barattieri) vers 1540-1550³⁷ :

Corrado Malaspina « *de lo spino secco* » → Antonio I de Mulazzo → Antonio II → Ghisello I de S. Stefano Aveto → Pietro Malaspina *degli Edifizi* → Ghisello II (fils naturel de Pietro) → Gaspare Vincenzo Malaspina → Pier Francesco Malaspina, marquis *degli Edifizi*.

Pier Francesco Malaspina a épousé Isabella Sanvitale de Parme³⁸ (?-1611) à Plaisance mais n'a pas eu de descendance. Il est donc le tout dernier représentant de la branche *degli Edifizi*³⁹. Tâchons d'expliquer les raisons pour lesquelles D'India lui adresse la dédicace de son deuxième recueil de madrigaux polyphoniques.

B. Pier Francesco Malaspina, entre musique, littérature, mathématiques et diplomatie

Pier Francesco Malaspina (1550-1624), dédicataire du Deuxième livre de madrigaux de D'India, habitait, vers la fin du XVI^e siècle, à Gênes, puis il s'installa définitivement à Parme et à Plaisance auprès de la cour jusqu'à la fin de sa vie⁴⁰. Il est le membre qui a le plus illustré la branche des Malaspina de Plaisance par ses importantes fonctions à la cour des Farnese⁴¹.

italiane. Famiglia Malaspina, Milano-Napoli, 1852, table VI. Deux arbres généalogiques de cette famille sont conservées aux Archives d'État de Parme (I-PAAs), *Feudi e comunità*, Mulazzo, signori di Torre et Noceto, boîte 99.

³⁷ E. NASALLI ROCCA « I marchesi di Gambaro », *op. cit.*, p. 182.

³⁸ G. FIORI, *I Malaspina*, *op. cit.*, p. 148.

³⁹ *Ibid.* Voir aussi P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, *op. cit.*, table VI. Les documents qui concernent l'inventaire après décès de Pier Francesco Malaspina sont conservés à l'Archivio Pallavicino de la Bibliothèque de la Fondation de la Caisse d'épargne de Parme à Bussetto. Parmi eux se trouvent des titres de propriété, des dots de mariages et d'autres documents concernant les droits, intérêts et controverses sur des questions d'héritage, mais également des lettres entre Malaspina et d'autres diplomates. Cf. E. NIRONI, « l'Archivio Pallavicino », *op. cit.*, p. 182-183. Nous remercions le professeur Corrado Mingardi, directeur de ces archives, de nous avoir renseigné sur le contenu du fonds Malaspina.

⁴⁰ E. NASALLI ROCCA « I marchesi di Gambaro », *op. cit.*, p. 186.

⁴¹ *Id.*, p. 182. Voir aussi la liste des « Cavalieri che restaranno ad assistire et servire l'Illustrissimo Signor Cardinale [Odoardo Farnèse] et Sua Altezza Serenissima », datée de 1607, où apparaît, entre autres, le nom du « Marchese Pietro Francesco Malaspina », (I-PAAs), *Corte e casa farnesiana*, série II, boîte 25. Sur la cristallisation sociale à cette époque où certains membres des familles nobles locales sont nommés aux plus importantes fonctions publiques afin de construire et perpétuer une classe noble fermée, cf. *Le antiche famiglie di Piacenza*, *op. cit.*, p. 25.

Pier Francesco était un homme érudit, connaisseur d'art respecté⁴², doué dans les disciplines littéraires⁴³, dans les mathématiques⁴⁴ mais également dans l'art de la diplomatie qu'il a exercé au service des ducs de Parme qui lui confièrent plusieurs missions auprès des cours européennes comme Rome⁴⁵ ou Milan⁴⁶. Il fut conseiller d'État et ambassadeur auprès des Empereurs Maximilien II⁴⁷ et Rodolphe II⁴⁸ de la Diète impériale de Vienne et à Turin auprès de Charles-Emmanuel. En effet, Pier Francesco se rendit à la cour de Savoie en 1605 pour présenter les félicitations du duc de Parme pour le mariage de Marguerite de Savoie avec le prince de Mantoue⁴⁹, mais également pour présenter les condoléances pour la mort du prince Philippe-Emmanuel de Savoie⁵⁰.

On connaît donc plus le marquis Malaspina pour son activité diplomatique et pour avoir participé à la bataille de Lépante⁵¹ (le premier succès militaire du duché de Savoie) que pour ses relations privilégiées avec des artistes, poètes et scientifiques de grande renommée⁵². Pier Francesco a également été précepteur du fils du duc Ranuccio, le jeune Odoardo

⁴² Katherine A. McIVER, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520-1580*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 96.

⁴³ G. FIORI, « I Malaspina di Mulazzo », *op. cit.*, p. 384.

⁴⁴ Johannes KEPLER, *The harmony of the world*, traduction et éd. E. J. Aiton, A. M. Duncan et J. V. Field, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1997, p. 76, note 245.

⁴⁵ L'Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 48, fascicule 31, conserve quelques documents datant de 1622 à propos d'une partie du palais de Montegiordano à Rome où l'on met en cause la légitimité de Pier Francesco Malaspina à en hériter : « Si dubita se nel fideicommo fatto dal Sig. Gio. Antonio Orsini seniore a favore delle sue sorelle e qual è il Sig. Marchese Francesco Malaspina lui sia compreso il Palazzo sotto Monte Giordano. Si crede che non perche sebene del testamento ugualmente si fideicoette a favore delle dette sorelle, e loro successori il prezzo sopra il castel di Fiano. »

⁴⁶ Pour la correspondance entre Malaspina et Ranuccio Farnese à propos des affaires diplomatiques avec Rome et Milan, cf. (I-PAAs), *Carteggio Farnesiano interno*, boîte 261, janvier-juin 1609.

⁴⁷ Cf. Les lettres du duc de Bavière adressées depuis Munich à Malaspina et datées du 25 octobre 1616, 29 mars 1617 et du 20 janvier 1621 (dans cette dernière il est question de Giovanni Battista Crivelli « mio Gentiluomo di camera »), conservées à l'Archivio di Stato di Piacenza (I-PCas), *Archivio Casati*, pli n° 9. Voir aussi G. FIORI, *I Malaspina*, *op. cit.*, p. 155, note 58. G. B. Crivelli, mort en 1627, et son fils Francesco Crivelli furent diplomates de la curie romaine en Bavière. Georg LUTZ, « Roma e il mondo germanico nel periodo della guerra dei Trent'Anni », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. Gianvittorio Signorotto et Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 455 et note 86, a suggéré l'idée d'approfondir leurs rapports avec le milieu culturel et social romain.

⁴⁸ « Il Signor Marchese Pier Francesco Malaspina ducati 6690 per tanti havuti a conto del Viaggio di Praga come al libro mastro 1599. », (I-PAAs), *Mastri farnesiani e borbonici*, registre 21, 1609, f. 95.

⁴⁹ G. FIORI, *I Malaspina*, *op. cit.*, p. 186, note 17. Concernant son activité diplomatique à Mantoue, quelques correspondances où il est question du marquis Malaspina sont conservées à (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 119/2 lettre n° 229 : lettre du cardinal Gonzaga à Virginio Orsini depuis Mantoue datée du 10 octobre 1609. Voir aussi la boîte 120/4. Quant à celle entre les duchés de Modène, de Mantoue et de Savoie, cf. *Istruzioni a V. S. Signore Marchese Pietro Malaspina, destinato Ambasciatore all'Imperatore futuro*, 9 pages, conservées à (I-PCas), *Archivio Casati*, pli n° 9, f. 8-9.

⁵⁰ Umberto BENASSI, « I natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *Archivio storico per le provincie parmensi*, IX (1909), p. 135, note 1. Pour des documents correspondant à d'autres branches de la famille Malaspina de cette période, cf. (I-PAAs), *Famiglie*, Malaspina, 1456-1618 : boîte 266 et 1619-1655 : boîte 267.

⁵¹ E. NASALLI ROCCA « I marchesi di Gambaro », *op. cit.*, p. 182, note 12.

⁵² *Id.*, p. 185. Voir aussi (I-PAAs), *Corte e casa farnesiana*, série VI, Inviati dei duchi di Parma presso corti e stati esteri, boîte 51, fascicule 11.

Farnese⁵³ qui serait « élevé depuis l'enfance pour la gloire, par son Maître le marquis *degli Edifici*⁵⁴ ». Concernant sa passion pour les mathématiques, l'oraison funèbre que Pietro Baldelli adressa au marquis, commence par le décrire comme un homme très doué pour cette matière⁵⁵. De même, Johannes Kepler écrit, dans son chapitre sur la « construction de figures géométriques régulières » du premier livre de son traité *Harmonice mundi* de 1619⁵⁶, que cet exercice – le tracé de l'heptagone – a stimulé le savoir faire du Très Illustre Monsieur le Marquis Malaspina et dont le schéma si ingénieux a battu toutes les démonstrations formulées par les autres⁵⁷.

Giuseppe Biancani (1566-1624), érudit et professeur de mathématiques de la Compagnie de Jésus à Parme de 1614 à 1622⁵⁸, a également dédié deux livres de mathématiques à Pier Francesco Malaspina. Le premier a été publié en 1615 et s'intitule *Aristotelis loca mathematica*⁵⁹. Dans la dédicace de ce livre, qui date de mai 1614, Biancani remercie Pier Francesco pour ses qualités de mécène et pour sa protection et tâche de satisfaire le goût du marquis Malaspina pour les mathématiques⁶⁰.

Le livre contient également un chapitre sur la musique (*Sectio XIX De musica*) qui

⁵³ G. FIORI, *I Malaspina, op. cit.*, p. 147.

⁵⁴ « Governa i medesimi stati Odoardo Farnese il valoroso : figlio del gran Ranuccio ; il cui glorioso nome illustrerà gli Annali più famosi d'Italia. Per dire, come egli sia stato infin fanciulletto allevato alle glorie, dirò solo, che gli fù Aio il Marchese de gli Edifici Piacentino. », G. P. DE CRESCENZI, *Corona della nobiltà italiana, op. cit.*, p. 729.

⁵⁵ « Leggereste come di più dal Prencipe giusto riconoscitore de' suoi meriti promosso à gradi di suo Consigliero di Guerra, e Signatura, tutto il tempo, che involar poteva à queste gravissime occupationi, anco nell'età più grave, *l'impiegava* ò nel trascorrere l'Historie, nelle quali fù versatissimo, o nello studio della Theologia, tra fiate da lui con pieno corso sentita, ò *nelle Matematiche necessarijssime à cavaglieri di alto affare, nelle quali sapete bene, se senza fallo posso dire liberamente, che il Marchese non hebbe pari.* » (Nous soulignons). Pietro BALDELLI, *Delle lodi di Pier Francesco Malaspina Marchese degli Edifici. Aio dell'Altezza di Piacenza e Parma. Suo consigliere di Guerra. Oratione funerale*, Piacenza, Ardizzoni, 1624, p. 15-16. Conservée à la Bibliothèque Communale Passerini-Landi (I-PCc) à Plaisance dans la section des manuscrits parmi les *Libri Palastris*, n° 12 (29 pages).

⁵⁶ Johannes KEPLER, « Liber I. De Figurarum regularium, quae proportiones harmonicas pariunt, ortu, classibus, ordine & differentijs, causâ scientiae & Demonstrationis », *Harmonices Mundi*, Lincii Austriae, Plancus, 1619.

⁵⁷ « Excitavit haec palaestra etiam Illustrissimum D. Marchionem de MALA SPINA, Legatum anno 1614. Ser^{mi} Ducis Parmensis ad aulam Caesaream ; qui diagrammate ingeniosissimo omnes omnium descriptiones superavit ; existimans, subtensam tribus decimis quartis circuli, aequalem esse quinque quartis semidiametri, et sic effabilem longitudine : demonstrationis apparatus tantae fuit sollertiae, ut vel ipsum EUCLIDEM lateret, assumtum aliquid fuisse indemonstratum. », *Id.*, p. 56. Voir aussi K. A. McIVER, *Women, Art, and, Architecture, op. cit.*, p. 75-76.

⁵⁸ Gian Paolo BRIZZI, « Educare il prinicpe, formare le élites. I Gesuiti e Ranuccio I Farnese », *Università, Principi, Gesuiti : la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza, 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 171-173.

⁵⁹ Giuseppe BIANCANI, *Aristotelis loca mathematica ex universis ipsius operibus collecta, & explicata. Aristotelicae videlicet expositionis complementum hactenus desideratum. Accessere De natura mathematicarum scientiarum tractatio ; atque ; Clarorum mathelaticorum chronologia*, Bologna, Tamburini, 1615.

⁶⁰ « Quod tibi Meoenati meo munificentissimo iure meritò dicare, ac sub clarissimi tui nominis patrocinio in lucem dare constitui [...] tu enim cum Mathematicarum omnium Encyclopediam mirum in mundum excolueris [...] ac demum a Serisiss. Duce Ranutio inter primarios de Rep. Consiliorum Authores adscitus fueris [...] Parmae Idibus Maij M. DC. XIII. », *Id.*, p. 3-4.

traite 51 problèmes concernant la division de la corde, les modes, les consonances, le rythme, la lyre ancienne, les « Dialogues de la musique ancienne⁶¹ » de Vincenzo Galilei ou encore les théories d'Aristoxène de Tarente ou de Zarlino⁶². Le livre est suivi d'autres dissertations mathématiques⁶³ également dédiées à Malaspina dont la dernière⁶⁴ parle de Kepler⁶⁵, des observations célestes réalisées par Copernic de 1515 et 1530⁶⁶ et du télescope et de la découverte de quatre planètes par Galilei⁶⁷, mais également du compositeur « Carolus Gesualdo » qui est décrit comme « Notre tempête musicale » (« *Nostra tempestatis Musicorum* »)⁶⁸ et enfin une discussion sur les « Dialogues » de Vincenzo Galilei⁶⁹.

À l'intérêt pour les mathématiques s'ajoute donc celui pour la musique et l'astronomie. C'est ce que l'on constate dans le second livre de Biancani qui lui est dédié, il date de février 1617 et s'intitule *Sphaera mundi*⁷⁰. Dans ce livre, il est question de planètes, d'années solaires, de calculs astronomiques, d'orbites, d'éclipses, de galaxies, de taches solaires, de cosmographie, d'étoiles et même d'astrologie. Dans sa dédicace, Biancani compare le courage, l'héroïsme et la vigueur du marquis à Atlas, ses vertus dans l'art de la guerre étant proportionnelles aux arts de la paix représentés par son dévouement pour les exercices mathématiques⁷¹. En effet, les mots qui reviennent le plus souvent dans les

⁶¹ Vincenzo GALILEI, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, Marescotti, 1581.

⁶² G. BIANCANI, *Aristotelis loca mathematica*, op. cit., p. 246-273. Voir aussi Gioseffo ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Venetia, Vincenti, 1558.

⁶³ G. BIANCANI, *De Mathematicarum natura dissertatio una cum clarorum chronologia ad illustrissimum ac nobilissimum Petrum Franciscum Malaspinam Aedificiorum Marchionem. Authore eodem Iosepho Blancano e Societate IESU, Mathematicarum Parmensi Academia Professore*, Bologna, Tamburini, 1615.

⁶⁴ G. BIANCANI, *Clarorum Mathematicorum chronologia Eorum videlicet, qui rebus, aut scriptis claruerunt, ex certis historijs deprompta. Omissis tum fabolosis, tum ob nimiam antiquitatem incertis, veluti sunt ae, quae de Athlante, Zoroastro, Endimione, Orpheo, Lino, alij sq tradantur. Iubal verò pater canentium cithara, & organo, hoc est Musicae auctor, omissus est eò, quod nimio intervallo caeteros antecedit, Id.*

⁶⁵ *Id.*, « *Mysterium cosmographicum* », chapitre XXVI, p. 64.

⁶⁶ *Id.*, chapitre XXV, p. 60.

⁶⁷ *Id.*, chapitre XXVI, p. 64.

⁶⁸ *Id.*, chapitre XXVI, p. 63.

⁶⁹ *Id.*, chapitre XXVI, p. 65.

⁷⁰ G. BIANCANI, *Sphaera mundi, seu cosmographia, demonstrativa, ac facili methodo tradita : in qua totius mundi fabrica, una cum novis, Tychonis, Kepleri, Galilaei, aliorumque astronomorum adinventis continetur. Accessere I. Brevis introductio ad geographiam. II. Apparatus ad mathematicarum studium. III. Echometria, idest geometrica traditio de echo*, Bologna, Bonomi, 1617, rééd. 1620.

⁷¹ « ILLUSTRISS. AC NOBILISS. PETRO FRANCISCO MALASPINAE Aedificiorum Marchioni. IOSEPH BLANCANVS, S.P.D. CAELESTEM Sphaeram Atlas Mauritanie Rex humeris sustinuisse creditus est, quòd primus Solis, Lune, astrorum ; omnium cursus solertia animique vigore comprehenderit, primusque de Sphaera ab se inventa inter homines disseuerit ; ubi Caelifer Atlas Axem humero torquet stellis ardentibus aptum, Quorsum haec Illustriss. atque Atavis Marchionibus edite Marchio ? En nova ad te venit Mundi Sphaera, quae in lucem proditura, ac novi pariter Atlantis indiga, te suum sibi supplex cooptat Atlantem ; demissè videlicet humanitatem tuam deprecatur, ut se sustinere, ac favore tuo amplecti, tuerique non dedigneris. Enimuero quemadmodum nostra haec Sphaera, Mundi Sphaeram, ac Fabricam repraesentat, & exprimit ; ita tu quoque & quidem aptius Atlantem illum regia nobilitate, fummaque eruditione effingis atque imi quis enim vel leviter historica eruditione rinctus est, qui ignoret Malaspinarum genus, quanta quamque antiqua inter Italicasomnes familias nobilitate praesulgeat ? tavis, ut propterea novae Sphaerae novus Atlas futurus sis quan aptissimus. Etenim fuerit ille regia

panegyriques de Malaspina⁷² sont la raison⁷³, la force et l'héroïsme⁷⁴.

Nous constatons encore une fois l'importance, l'ambivalence et la duplicité de la place de la musique dans les Arts libéraux. Tout en faisant partie du *quadrivium*, à côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie, elle entretient en même temps des rapports féconds avec les arts du discours du *trivium*; elle est donc un pont entre les arts mathématiques et ceux de la parole, d'où sa place privilégiée dans la formation nobiliaire et dans la diplomatie. Aussi n'est-ce pas un hasard si, lors des funérailles de Pier Francesco Malaspina, « un grave et très doux concert d'harmonie avec les meilleures musiques de la

sanguinis nobilitate peditus, tu fortè hac ex parte ei minimè concedis. constat enim eam ab Ilduino Longobardo Mediolanensi Duce antiquo, ac perpetuo stemmate derivari, atque iam inde ab 800. & amplius annis, in Etruria primum, postea in Gallia Cisalpina etiam, latè dominatam esse, atque etiamnum dominari. Cum enim lucae, & Lucensis provinciae Marchio Sigfridus Malaspina in Lombardia migrasset, Parmamque ab Saracenorum incursionibus liberasset, Parmae Comes eligitur Atho Sigiberti filius Parmensi domino Regense etiam adiunxit, Canussiumque Arcem munitissimam condidit. Tebaldus Achonis filius, Comes vti pater extitit, sed praeterea Ferrariae ac Mantuae Marchio instituitur. Huius frater Sigibertus fit Marchio Atestis, unde clarissima Estensum familia propagata est. Bonifacius Tebaldi filius Canussij Comes, Mantue, Ferrariae, Parma Marchio, ac Tusciae Dux potentissim. inter primos Italiae Principes connumeratus est. Hic ex Beatrice Corradi Imperatoris filia uxore, Mathildem illam pietate aequè, ac militari gloria insignem procreavit, quae magna Italiae Comitissa, appellata est, quaeque Christianae Reipublicae contra eius hostes immanissimos invicta saepius propugnatrix extitit. Hanc vero magnam Mathildem ex Malspinarum stirpe exortam esse, praeter caetera restantur adhuc antiquae eius imagines, quae Malspinarum insignè manu dextera gestant. Porrò ex his manifestum est Malspinarum sanguinem Dominiorum, ac Principatuum fertilem, tum Estenses Principes, tum Canussianos Comites propagasse. sed etiamnum quot Illustriss. Malspinarum Marchiones toti Italiae honori, atque ornamento sunt? quàm lacè adhuc in Lucensi Provincia dominatus exercent? Inter quos tu, sicuti animo, ac virtutibus celsior, ita etiam Ditionem, tuam caeteris altiore fortitus es, quippe summa Apenini iuga sub tua potestate habes ac tenes. qua in re perbelle accidit, ut ditio tua Atlanticae ditioni fit adsimilis; ille enim in editissimis Mauritaniae montibus imperabat, qui ab eo postea Atlantes denominati sunt; tu pariter in editissimis Italiae iugis dominium obtines, ut veluti Arcis Italiae Praefectus caelitus destinatus fueris. Quin etiam sicuti ille syderalis scientiae callentissimus erat, tu quoque; non solum astronomicis, verum etiam caeteris omnibus disciplinis egregiè ab ineunte aetate imbutus, totum aevum ad hanc usque; viridem senectam, Philosophiae benefico feliciter transegisti. Verùm de tua, tam in belli, quam pacis artibus praestantia, alias in dedicatione nostri Operis de locis Mathematicis apud Aristotelem, quanvis brevius, quam par erat, nonnulla innuimus. Ut igitur Atlantem omnino referre videraris nihil aliud deesse videtur, nisi ut mundi Sphaeram tuis humeris, tuo videlicet patrocinio, nostrum hoc de mundi Sphaera opus sustinere, ne graveris; quid à te dimissè, atque; enixè deprecor. quod si pro humanitate tua non denegaveris, nostra haec Sphaera tanto nixa, ac sussulta Atlante, caelesti ipsi Sphaerae non immeritò fortasse aemulabitur. Incolumen, ac tibi faelicem D. Opt. Max. Longaevitatem tueatur. Vale. Parma Idibus Febr. M.DC.XVII. », *Id.*

⁷² *Pompa funebre nell'esequie Dell'Illustrissimo Signor Pietro Malaspina Marchese degli Edifici, Consigliero di Stato & Aio dell'A. S. di Piacenza e Parma, Apparecchiata Da gl'Illustrissimi Signori Contessa Hippolita Rolleri, Contessa Giulia Anguissola et Marchese Alessandro Pallavicino Nepoto, Et Heredi. Nel tempio della Gloriosissima Vergine di Campagna di Piacenza, Piacenza, Ardizzoni, 1624. Conservé à (I-PCc), Libri Palastri, n° 11 (20 p.).*

⁷³ « Così le honorate operationi del Marchese hanno mostrato sempre, che in lui cedendo il senso alla ragione, & compiacendo anche la ragione nelle cose honeste al senso, diede sempre obediènza il corpo, come mortale, all'anima immortale, & fu dall'anima regolato il corpo in maniera, che ciascheduno portò cotal merito dell'ufficio suo, che sono rimasi ambedui vicini alla gloria. », P. BALDELLI, *Delle lodi di Pier Francesco Malaspina, op. cit.*, p. 18.

⁷⁴ « Nacque dalla consciuta famiglia Malaspina Illustrissima fra le più segnalate d'Italia, ben degna di portare nello scudo quella gloriosa spina, ch'è impresa reale. », *Id.*, p. 6. « & i cominciamenti della sua militia. Fra gli altri Principi, che trovar si vollero su l'armata uno fù il vostro Serenissimo Duca Alessandro Farnese d'immortal fama, e di gloriosa rinominanza. », *Id.*, p. 10-11. « Del medesimo in morte dello stesso: Signore si allude alle destra d'Hercole, & alle Spine dell'Arme del Defunto. », *Id.*, p. 19.

ville » a clos la cérémonie après que furent récitées « de très ingénieuses compositions poétiques⁷⁵ » en sa mémoire. Le marquis Malaspina fut enterré à l'église de Santa Maria di Campagna à Plaisance.

C. Le Deuxième livre de madrigaux et l'héritage de Fontanelli et de Da Gagliano, une tendance vers la monodie

La musique était donc importante dans l'activité diplomatique de Pier Francesco Malaspina ; à son art diplomatique répond la diplomatie musicale de Sigismondo D'India. En effet, et pour reprendre les mots de Stefano Lorenzetti, les dédicaces de recueils de musique peuvent être vues comme un révélateur de « l'humble histoire des contextes⁷⁶ » :

« Au Très Illustre Seigneur et Très Respecté Patron Monsieur Pietro Francesco Malaspina Marquis des Edifici.

Il n'y a aucun doute que l'honorable nom de Votre Seigneurie Illustrissime qui apparaît dans la page de titre de ces Madrigaux les rendra encore plus éminents auprès du public. Quant à moi, je vous les dédie uniquement pour deux raisons : d'abord *pour avoir plus d'une fois prêté l'oreille à mes compositions* avec un plaisir si particulier que je ne saurais dire exactement si à les entendre, mes musiques vous comblaient de plaisir. Et puis, *pour que leur harmonie* (s'il en est ainsi) *puisse radoucir votre âme qui est parfois accablée par l'effort dans de si graves disciplines*. Que Votre Seigneurie Illustrissime qui les a plus d'une fois et en grande partie écoutées les accepte [ces musiques] avec un œil bienveillant et une oreille favorable. Enfin, en vous souhaitant le plus grand excès de prospérité, je vous baise la main. De Venise le 20 février 1611. De Votre Seigneurie Illustrissime le Très affectueux Serviteur Sigismondo D'India⁷⁷. » (Nous soulignons).

⁷⁵ « Furono alli II di Maggio, poste ad effetto tutte le descritte cose a punto [...] ma fu ben accresciuta la pompa, non solo da diversi ingenuosi componimenti poetici ma anche da maestosi adobbamenti di lugubri apparati ; & da altri varij ornamenti lasciati all'arbitrio [...] : Così ella fù accompagnata ancora da grave, & soavissimo concerto armonico, della più scelta musica della Città. », *Pompa funebre, op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 191.

⁷⁷ « All'Illustrissimo Signor et Patron Collendissimo Il Signor Pietro Francesco Malaspina Marchese de gli Edificii. Non è dubbio alcuno, che l'honorato nome di Vostra Signoria Illustrissima letto in fronte di questi miei Madrigali, gli renderà più riguardevoli apresso il mondo. Ma io per due soli rispetti gli li dedico ; prima per havere elle più d'una volta apprestato l'orecchio alle mie compositioni, con gusto suo così particolare, che non saprei ben ridire, se eccedesse il gusto suo nel udirle ; poi perche possa con l'armonia loro (qual si sii) raddolcir l'animo Suo, oppresso tal hora, dalle fatiche de più gravi studi. Gli accetti V. S. Illustrissima, con occhio benigno, favorevole orecchio ne han buona parte di loro più d'una volta udito, che io augurandole per fine ogni eccesso di prosperità le bacio la mano. Di Venetia li 20 Febraro 1611. Di V. S. Illustrissima Affettionatissimo Servitore Sigismondo D'India. », Sigismondo D'INDIA, *Libro secondo de Madrigali a cinque voci di Sigismondo D'India nobile palermitano*, Venetia, Gardano, 1611. Pour la seule l'édition moderne de ce livre, cf. *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices in Five Parts. Volume II : The Second Book of Madrigals for Five Voices*, éd. John Steele et Suzanne Court, New York, Gaudia, 1997.

Le marquis Malaspina connaissait donc déjà une grande partie des madrigaux de ce recueil. Le compositeur nous rappelle dans sa dédicace la fatigue de la pratique des « graves disciplines » (l'étude des sciences et des arts dont la musique) comme contrepoint et miroir de l'activité politique qui est tout aussi pénible, ce qui permet de mettre en avant l'une des fonctions de la musique : elle aide à gouverner dans la mesure où elle peut « radoucir l'âme ». Ces fonctions habituelles ont été identifiées par Florence Alazard⁷⁸ :

- 1) La capacité à faire passer le temps de façon vertueuse.
- 2) Les effets bénéfiques qu'elle produit sur l'auditeur lorsqu'elle le conduit à cultiver les vertus.
- 3) Le réconfort⁷⁹ qu'elle apporte à celui que le travail a fatigué ou « accablé ».

La dédicace se rapporte donc à ce troisième point. La musique est ainsi une sorte de « contrepoint au travail de l'homme politique⁸⁰ ». L'art musical est pensé, non pas comme simple vecteur d'un message politique mais comme partie prenante et agissante : la musique vient seconder le prince en lui apportant le secours nécessaire ; la musique a la fonction thérapeutique de soulager le prince⁸¹. « La raison pour laquelle il doit cultiver son goût pour la musique tient principalement au fait que la musique est capable de faire cohabiter ensemble des voix différentes et de les rendre agréables à l'oreille⁸² » : « Que Votre Seigneurie Illustrissime les accepte avec un œil bienveillant et une oreille favorable » écrit D'India dans sa dédicace à Malaspina. C'est une métaphore musicale très fréquemment utilisée dans la plupart des dédicaces de cette époque⁸³.

Ainsi, lorsque Francesco Malaspina se consacre à l'activité musicale, il ne se « délecte » pas dans le sens où la musique le détournerait de son activité principale, tout au contraire⁸⁴. Le marquis éprouve « un plaisir particulier » car « la musique lui permet de se livrer à la contemplation d'une image possible de son activité. On peut alors considérer l'activité musicale comme une continuité de l'action qui consiste à gouverner les hommes⁸⁵ ».

⁷⁸ Florence ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris-Tours, Minerve, 2002, p. 97.

⁷⁹ Sur les vertus « thérapeutiques » de la musique, cf. S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 200.

⁸⁰ F. ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner*, op. cit., p. 97.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Id.*, p. 98.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

a. Du *Quadrivium* au *Trivium*, le marquis Malaspina et la poésie

« L'âme du prince est donc tout entière régie par l'harmonie⁸⁶ » ; le langage musical peut donc aider à la compréhension du monde politique⁸⁷. L'harmonie dont il est ici question doit être mise en rapport avec les « si graves disciplines » du *quadrivium*⁸⁸ dans lesquelles le marquis Malaspina excellait ainsi qu'on a pu le constater dans les livres de Biancani qui lui sont dédiés, à commencer par la poésie. En effet, le poète parmesan Guidubaldo Benamati a composé un poème funèbre à la mémoire de Malaspina⁸⁹, de même que le poète Gabriellis Corvi écrira le madrigal « Heureuse et éternelle épine » (« *Felice, eterna spina* ») pour la même occasion⁹⁰. Aussi, un recueil intitulé *Nuova scelta di rime di diversi begli ingegni*, édité en 1573 à Gênes par Cristoforo Zabata, contient 142 pièces de 34 auteurs différents. Une grande partie de ces pièces sont de Luigi Tansillo (1510-1568) et certaines d'entre elles sont adressées à Marguerite de Savoie, au cardinal Carlo Borromeo et au marquis *degli Edifizi*⁹¹. En effet, déjà dans les années 1580 Francesco Malaspina montrait un grand intérêt pour la poésie moderne par les liens qu'il entretenait avec les membres, tel Francesco Bonciani⁹² – contradicteur de Giovanni Bardi – de l'Académie *degli Alterati* de Florence⁹³.

Cette conception de « l'harmonie poétique » se trouve également dans le livre de madrigaux que D'India lui a adressé. En effet, le compositeur met en musique la poésie moderne de Chiabrera, Guarini (un madrigal chacun) et surtout de Marino qui représente presque la moitié du recueil, soit sept madrigaux sur les dix-huit pièces du livre⁹⁴. L'autre moitié des madrigaux sont des poèmes anonymes dont le dernier : *Sentiasi Eurillo avventuroso amante* (*Eurillo, se sentant un amant fortuné*), qui, organisé comme un cycle en quatre

⁸⁶ *Id.*, p. 259.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Concernant la musique et le *quadrivium*, cf. Nino PIRROTTA, « Poesia e musica », *Poesia musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 7.

⁸⁹ P. BALDELLI, *Delle lodi di Pier Francesco Malaspina*, *op. cit.*, p. 18 et 20-21.

⁹⁰ *Id.*, p. 24.

⁹¹ Jean BALSAMO, *De Dante à Chiabrera : poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007, vol. 2, p. 339-340.

⁹² Sur l'influence d'Aristote sur Bonciani, cf. S. LA VIA, « L'espressione dei contrasti fra madrigale e opera », *op. cit.*, p. 44.

⁹³ Claude PALISCA, « Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 188.

⁹⁴ Glenn 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. 62 et 80.

parties, est une paraphrase du poème érotique *Tirsi morir volea* (*Tirsi voulait mourir*) de Guarini⁹⁵.

b. Entre déclamation polyphonique et polyphonie représentative, les madrigaux du Deuxième livre de D'India

Dans ce livre, D'India expérimente et approfondit non pas les stridentes dissonances, les audaces harmoniques ou les chromatismes denses de son Premier livre de 1606, mais l'articulation des madrigaux à plusieurs sections et les contrastes rapides à l'intérieur de sa structure obtenus grâce à l'oscillation chromatique de l'harmonie et à la césure créée par les silences, ce qui donne une nouvelle impulsion à la musique⁹⁶. Remarquons l'utilisation du silence, de la déclamation et des dissonances du madrigal *Crudel perchè mi fuggi ?* (*Cruelle, pourquoi me fuis-tu ?*) :

Ah, ah, non si può mo - rir.

Ah, ah, non si può mo - rir

Ah, ah, non si può mo - rir

Ah, ah, non si può mo - rir sen - za do-

⁹⁵ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, l'Epos, 1998, p. 45-46. Voir aussi *Sigismondo D'India, The first five books of madrigals for mixed voices, op. cit.*, vol. II, p. XV.

⁹⁶ G. COLLISANI, *Sigismondo D'India, op. cit.*, p. 44 et 45.

— sen - za do - lo - re

sen - za do - lo - re

sen - za do - lo - re

lo - re sen - za do - lo - re

sen - za do - lo - re

Cette « tendance à la narration⁹⁷ » diminue l'utilisation de passages mélismatiques et accentue les sonorités aiguës des voix, ce qui renforce la déclamation⁹⁸. Ce recueil est donc l'un des meilleurs exemples de « polyphonie représentative⁹⁹ », technique que le compositeur portera à son plus haut degré dans son dernier livre de madrigaux de 1624. Comme le souligne Stefano Lorenzetti, c'est le madrigal polyphonique qui perpétue, sur le plan de la perception, l'image sonore des objets musicaux¹⁰⁰.

Parmi les madrigaux qui diffèrent le plus du Premier livre, nous pouvons mentionner *Io parto sì (Je pars, oui)* qui est une pathétique lamentation sur un poème de Marino, écrite en mode majeur où le compositeur tend à déployer un chromatisme sur le dernier vers « sans âme, sans vie et sans cœur » (« senz'alma, senza vita, e senza core ») par l'effet sensuel immédiat qu'il provoque en tant qu'expression émotionnelle¹⁰¹ :

⁹⁷ *Id.*, p. 45.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Id.*, p. 46.

¹⁰⁰ S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 94.

¹⁰¹ Sigismondo D'India, *The first five books of madrigals for mixed voices, op. cit.*, vol. II, p. XV.

Senz' al-ma, sen-za vi-ta e sen-za co - re, senz'

Senz' al-ma sen-za vi - ta e sen-za co - re,

Senz' al-ma sen-za vi - ta e sen-za co - re

Senz' al-ma sen-za vi - ta e sen-za co - re

sen-za vi - ta e sen-za co - re, senz' al-ma,

senz' al-ma sen-za vi - ta e sen-za co - re, senz' al-ma

senz' al - ma sen-za vi - ta e sen-za co - re,

senz' al - ma sen-za vi - ta,e sen - za co - re, senz' al-ma

senz' al-ma sen-za vi - ta e sen-za co - re,

Il s'agit d'un exemple de chromatisme à grande échelle, ce qui renforce le caractère déclamatoire de cette lamentation polyphonique. Ce profil chromatique peut se trouver également à petite échelle, comme c'est le cas de la mise en musique des mots « *nettare* » (« nectar ») et « *veneno* » (« venin ») des voix supérieures du madrigal *Tornate, o cari baci* (*Retournez ô chers baisers*) sur un poème de Marino¹⁰² :

¹⁰² *Ibid.*

net-ta-re che ve - ne - no,
net - ta-re che ve - ne - no,
net - ta-re che ve - ne - no,
ve-ne - no,
net - ta-re che ve - ne - no,

Nous pouvons trouver d'autres exemples de lamentations polyphoniques dans les madrigaux *Amiam Fillide, amiamo* (*Aimons Phyllis, aimons*), sur un poème de Guarini, qui est une lamentation consonante :

o - di, cru - del,
o - di, cru - del, o - di, cru - del,
o - di, cru - del, o - di, cru - del,
o - di, cru - del, o - di, cru - del,
o - di, cru - del, o - di, cru - del,

Et dans *Hor che lungi da voi* (*Maintenant que loin de vous*), sur un poème de Chiabrera, qui est une lamentation dissonante :

Hai _____ che lan - guir, _____ hai _____

Hai _____ che lan - guir, _____ hai _____

Hai _____ che lan - guir, hai _____ che pe - rir, hai _____ que pe -

Hai _____ che lan - guir, _____ hai che pe - rir _____

Hai _____ che lan - guir, hai _____ che pe -

_____ che pe - rir il _____ sen - to!

_____ che pe - rir il sen - - - to!

rir _____ il sen - - - to!

_____ il sen - to! _____ il sen - to!

rir _____ il sen - to!

C'est dans cet aspect que l'on peut identifier l'influence du florentin Marco Da Gagliano dans la manière de « sculpter les syllabes¹⁰³ », d'imiter musicalement les

¹⁰³ Cette expression est utilisée par le compositeur lui-même dans la préface de sa *Dafne* de 1608. Cf. Piero GARGIULO, « Da Peri, Caccini, Gagliano « a' cortesi lettori ». Per una ri-lettura di storiche prefazioni », *Lo stupor dell'invenzione, Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 5-6 ottobre 2000*, Firenze, Olschki, 2001, p. 19.

paroles et dans l'emphase dramatique du flux linguistique¹⁰⁴. Le choix de verticalité de Da Gagliano ainsi que celui de diminuer le développement des figuralismes et d'abandonner le chromatisme linéaire signifie que l'expression des passions contenue dans les poèmes dépend surtout du style mélodique qui se concentre tout particulièrement dans la voix supérieure¹⁰⁵. C'est ce que l'on constate dans le madrigal *Mentre ch'a l'aureo crine il vel Madonna toglie* (*Tandis que des cheveux dorés Madame ôte le voile*) du Troisième livre de madrigaux de Da Gagliano (1605) où le compositeur développe le style mélodique de la voix supérieure dans un sens déclamatoire :

per mag-gior pom - pa, per mag-gior pom - pa-al sol te pi-do

per mag-gior pom - pa-al sol al sol te pi-do

per mag-gior pom - pa-al sol te pi-do

per mag - gior pom - pa, per mag-gior pom - pa-al sol te pi-do

mag-gior pom - pa per mag-gior pom - pa, al sol te pi-do

Et que l'on peut comparer au madrigal *Tempesta di dolcezza* (*Tempête de douceur*) de D'India sur un poème de Marino. Remarquons l'utilisation de la tessiture aiguë aux voix supérieures :

¹⁰⁴ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁵ David BUTCHART, *I Madrigali di Marco da Gagliano*, Firenze, Olschki, 1982, p. 13-14.

tem - pes - ta di dol - cez - - - za

pes - ta di dol - cez - za, tem - pes - ta di dol - cez - za

pes - ta di dol - cez - za, tem - pes - ta di dol - cez - za

tem - pes - ta di dol - cez - - - za

tem - pes - ta di dol - cez - za

L'abandon du chromatisme linéaire :

las - so, las - so, ch'io mo - - - ro, las - so,

las - so, las - so, ch'io mo - - - ro, las - so,

las - so, las - so, ch'io mo - ro,

las - so, las - so, ch'io mo - ro,

las - so, las - so, ch'io mo - ro,

La tendance à « évaporer¹⁰⁶ » les cadences en les terminant par des sonorités vides

¹⁰⁶ Pour une réflexion sur la cadence évaporée, geste expressif et variante extrême de la technique zarlinienne du « *fuggir la cadenza* », cf. Antony NEWCOMB, *The Madrigal in Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 12 et 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. 28, 38-39 et notes 46 et 47. Voir aussi du même auteur, *Il lamento di Venere abbandonata : Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, LIM, 1994, p. 45 et 46-47 et « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 88-90.

(octave, quinte ou tierce) :

Musical score for two voices in G minor, common time. The first voice part consists of two staves: the upper staff has a whole note G4, and the lower staff has a whole note G4 with a slur over it. The lyrics are "mo - - - - ro!". The second voice part also consists of two staves: the upper staff has a whole note G4 with a slur over it, and the lower staff has a whole note G4 with a slur over it. The lyrics are "ch'io mo - - - ro!". The bass line consists of two staves with whole rests.

Ou sur un seul son comme c'est le cas dans d'autres madrigaux de ce livre comme *Feritevi, ferite* (*Blessez, blessures*) :

Musical score for two voices in G minor, common time. The first voice part consists of two staves: the upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a whole note G4; the lower staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a whole note G4. The lyrics are "mo - da - ci,". The second voice part also consists of two staves: the upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a whole note G4; the lower staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a whole note G4. The lyrics are "mo - da - ci,". The bass line consists of two staves with whole rests.

Ou *Foglio de' miei pensieri* (*Feuille de mes pensées*) :

pet - - - to.

pet - - - to.

pet - - - to.

pet - - - to.

pet - - - to.

The image shows a musical score for a polyphonic setting of the words "pet - - - to." It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first staff has a single note on G5. The second staff has a melodic line starting on G4 and moving up to G5. The third staff has a rhythmic pattern of eighth notes on G4, A4, B4, C5, followed by a whole note on G5. The fourth staff has a single note on G5. The fifth staff has a single note on G2.

Et que l'on peut rapprocher du madrigal *Ridete pur ridete (Riez donc, riez)* du Troisième livre de Da Gagliano sur un poème de Gasparo Murtola, rival de Marino :

mi sco-pri - te-o mio so - le-il pa - ra - di - so

mi sco-pri - te-o mio so - le-il pa - ra - di - so

o mio so - le-il pa - ra - di - so

The image shows a musical score for a polyphonic setting of the words "mi sco-pri - te-o mio so - le-il pa - ra - di - so". It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The first staff has a melodic line starting on G4 and moving up to G5. The second staff has a melodic line starting on G4 and moving up to G5. The third staff has a melodic line starting on G4 and moving up to G5. The fourth and fifth staves have single notes on G5 and G2 respectively.

Et enfin la déclamation polyphonique¹⁰⁷ (*Foglio de' miei pensieri*) :

¹⁰⁷ G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 60, 61 et 85.

O, o fe - li - ce, o be - a - to, o,
 O, o fe - li - ce, o be - a - to, o,
 O, o fe - li - ce, o be - a - to, o,
 O, o fe - li - ce, o be - a - to, o,
 O, o fe - li - ce, o be - a - to,

Que l'on peut mettre en parallèle avec le madrigal *Cingetemi d'intorno o trionfanti allori* (*Ceignez-moi tout autour ô lauriers triomphants*) du Deuxième livre de madrigaux (1604) de Da Gagliano sur un poème de Giovanni Battista Strozzi :

Cin - ge - te - mi d'in - tor - no O tri - on - fan - ti - al - lo - ri
 Cin - ge - te - mi d'in - tor - no O tri - on - fan - ti - al - lo - ri
 Cin - ge - te - mi d'in - tor - no O tri - on - fan - ti - al - lo - ri
 Cin - ge - te - mi d'in - tor - no O tri - on - fan - ti - al - lo - ri
 Cin - ge - te - mi d'in - tor - no O tri - on - fan - ti - al - lo - ri

Nous pouvons également remarquer l'influence d'Alfonso Fontanelli (1557-1622),

musicien noble, diplomate de la cour d'Este, ami et protecteur d'Orazio Vecchi¹⁰⁸. Fontanelli fait partie de ces musiciens qui ont été séduits par le nouveau style monodique florentin et dont la musique est fortement influencée par l'esprit réformateur de Peri et Caccini¹⁰⁹ mais également par les expérimentations musicales de l'école de Ferrare de la fin du XVI^e siècle¹¹⁰. Pour Alfred Einstein, le style ferrarais des années de formation de Da Gagliano se retrouve en effet dans l'œuvre d'Alfonso Fontanelli¹¹¹. De la même manière, les madrigaux des premiers livres de D'India montrent l'empreinte de Luzzaschi ainsi que sa proximité avec les musiciens de Ferrare¹¹². Par exemple, les madrigaux *Ch'io non t'ami cor mio* (*Que je ne t'aime pas mon cœur*) et *Pur venisti cor mio* (*Et tu vins pourtant mon cœur*) du Premier livre de D'India, commencent tous deux par un long trio de voix aiguës, souvenir du *Concerto delle donne* de Ferrare et qui laisse supposer également que le compositeur les a écrits pour les chanteurs du duc Vincenzo Gonzaga de Mantoue.

En ce qui concerne le Deuxième livre, D'India réélabore également le style utilisé par Monteverdi dans ses deux premiers livres de madrigaux, une conception purement musicale qui sera développée plus tard par Fontanelli et Da Gagliano. Cette conception se distingue par l'insistance sur les motifs « inquiets » et courts, étroitement juxtaposés entre les voix, avec peu de vocalises et par l'utilisation de longues phrases mélodiques¹¹³. Le madrigal *Crudel perchè mi fuggi ?* de ce recueil en est un très bon exemple ; la déclamation véhémement des notes répétées est une technique que D'India transpose de la monodie à la polyphonie¹¹⁴ :

¹⁰⁸ Giovanni Battista SPACCINI, *Cronaca di Modena, Anni 1621-1629*, éd. Rolando Bussi et Carlo Giovannini, Modena, Panini, 2006, p. 366.

¹⁰⁹ Marta LUCCHI, « Orazio Vecchi (1550-1605. Musica a Modena tra Cattedrale, Corte, Confraternite », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi. Conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 148.

¹¹⁰ A. NEWCOMB, *Alfonso Fontanelli. Complete Madrigals. Part 1 Primo libro di madregali a cinque voci (Ferrara, 1595)*, Wisconsin, A-R editions, 1999, p. X.

¹¹¹ Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, vol. II, p. 703.

¹¹² Sigismondo D'India, *The first five books of madrigals for mixed voices*, op. cit., vol. II, p. IX.

¹¹³ Sur le concept de « phrase musicale » dans la polyphonie, c'est-à-dire l'hétérogénéité des processus mélodiques et harmoniques qui combinent gestes mélodiques et successions cadentielles, cf. Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 24-25 et 26.

¹¹⁴ Sigismondo D'India, *The first five books of madrigals for mixed voices*, op. cit., vol. II, p. XV.

Cru-del, per-ché mi fug - gi, per-ché mi fug - gi

Cru-del, per-ché mi fug - gi

Cru-del, per-ché mi fug - gi, per-ché mi fug - gi

Cru-del, per-ché mi fug - gi, per-ché mi fug - gi

C'est également le cas du madrigal *Andianne a premer latte e a coglier fiori* (*Allons-nous en traire du lait et cueillir des fleurs*) sur un poème de Marino :

"Che de le la-bra tue le vi-ve ro - se, che

"Che de le la-bra tue le vi-ve ro - se,

"Che de le la-bra tue le vi-ve ro - se, che de le la-bra

"Che de le la-bra tue le vi-ve ro - se, che

Quant à Da Gagliano, son Premier livre de madrigaux à cinq voix est sans doute son recueil le plus complexe du point de vue stylistique¹¹⁵. Le style ferrarais des années 1590 transparaît plus dans le style épigrammatique des poèmes¹¹⁶ que dans la technique harmonique des madrigaux¹¹⁷ où le principal moyen expressif est l'utilisation de la

¹¹⁵ D. BUTCHART, *I Madrigali di Marco da Gagliano*, op. cit., p. 20.

¹¹⁶ Da Gagliano atteint le point extrême du style épigrammatique dans son Cinquième livre de madrigaux à cinq voix de 1608. Cf. *Id.*, p. 37.

¹¹⁷ *Id.*, p. 21.

dissonance¹¹⁸. Publié en 1602 à Venise chez Gardano, soit quatre avant celui de D'India, le Premier livre de Da Gagliano¹¹⁹ met en musique quelques passages du *Pastor Fido* de Guarini, mais aussi des poèmes de Marino, de Chiabrera – comme dans le livre de D'India dont il est ici question – et d'Ongaro – comme c'est le cas du Premier livre de D'India. Marino et Ongaro étaient en effet considérés comme les poètes parmi les plus lyriques de leur temps¹²⁰. Le poète vénitien Antonio Ongaro (1558 ?-1599 ?) entre au service des Farnese entre 1586 et 1591. Membre de l'Académie des *Illuminati* à Rome, il écrira en 1582 la fable représentative *Alceo* (qui était encore représentée en 1614 à la cour de Modène par Enzo Bentivoglio au sein de l'Académie des *Intrepidi*¹²¹). Quant à ses *Rime*, elles seront publiées en 1600¹²², peu de temps après sa mort. Les poèmes mis en musique par Da Gagliano et D'India son extraits de ce recueil posthume.

En ce qui concerne le madrigal *Schiera d'aspri martiri (Une armée d'après douleurs)*, sur un poème de Chiabrera extrait du recueil *La Ghirlanda* de 1609¹²³ et ainsi que le souligne Robert L. Kendrick, quand sont chantés les vers « Lume di duo begli occhi aita, aita » (« Lumière de deux beaux yeux, à l'aide, à l'aide »), les images guerrières des deux premières lignes sont obtenues par une série de brèves idées musicales contrastantes et en particulier par les notes répétées du mot « battaglia » :

¹¹⁸ *Id.*, p. 16-17.

¹¹⁹ Pour une édition moderne cf. Edmond STRAINCHAMPS, *Marco da Gagliano. Il primo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1602)*, Middleton, A-R editions, 2003.

¹²⁰ « Marino, che essendo Poeta della Natura fatto, quella sua mirabile facilità, tanto a tutti con facevole, e simpatica gli giadagnò il primo posto frà Lirici italiani, ancorche dar si possa ch'altri con l'arte il pareggiasse, se non in quella natural sua dote veramente impareggiabile, in altre assai, in quelle anco superandolo ; come succeder potette, per esempio, all'Ongaro, ad un Scipion della Cella, ad un Preti. », 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. 487.

¹²¹ Inga Mai GROOTE, *Musik in italienischen Akedemien, Studien zur Institutionellen Musikpflege 1573-1666*, Laaber, Laaber-Verlag, 2007, p. 193.

¹²² J. BALSAMO, *De Dante à Chiabrera, op. cit.*, vol. 2, p. 20-21.

¹²³ 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. 365.

Dà bat - ta-glia di mor-te, dà bat-ta-glia di mor - te-al - la mia

Dà bat-ta-glia di mor-te, dà bat - ta-glia di mor-te al - la ___ mia

Dà bat-ta-glia di mor-te, dà bat - ta-glia di mor-te al - la ___

Dà bat-ta-glia di mor-te, dà bat - ta-glia di mor - te-al - la ___

Dà bat-ta-glia di mor-te, dà bat - ta-glia di mor-te al - la ___ mia

vi - - - ta; Lu - me di duo be-gli-oc - chi

vi - - - ta; Lu - me di duo be

mia vi - ta; Lu - me di duo be-gli-oc - chi

___ mia vi - ta; Lu - me di duo be-gli-oc - chi

vi - ta; Lu - me di duo be

Le compositeur conserve cette texture musicale pour la strophe suivante : « Mille amorosi arcieri » (« Mille archers amoureux ») où les différentes voix reprennent et varient l'idée des notes répétées :

Mil - le~a-mo - ro - si-ar - cie - ri Han

Mil - le~a-mo - ro - si-ar - cie - ri

Mil - le~a-mo - ro - si-ar - cie - ri

Mil - le~a-mo - ro-si-ar-cie - ri

Mil - le~a-mo - ro - si-ar - cie - ri

Detailed description: This musical score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The time signature is common time (C). The lyrics are 'Mil - le~a-mo - ro - si-ar - cie - ri' repeated across the staves with various melodic and rhythmic variations, including a 'Han' at the end of the first line.

Nous pouvons comparer cette technique de la répétition à des fins expressives avec le madrigal *Un sguardo, un sguardo no* (*Un regard, un regard non*) du même Chiabrera, extrait du Premier livre de madrigaux de Da Gagliano où le thème de l'amour guerrier est exploité avec l'insistance des notes pointées :

Che nol _____ po - te - te far

Che nol _____ po - te - te - far, che _____ nol po - te - te

Che nol po - te - te far, che nol _____ po-te-te

Che nol _____ po-te-te

Che nol po-te-te

Detailed description: This musical score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are 'Che nol _____ po - te - te far' repeated across the staves with various melodic and rhythmic variations, including a 'Han' at the end of the first line.

Revenons au madrigal de D'India. Un autre moment important est le début de la dernière strophe « Ah che dentro dal petto » (« Ah que dans mon sein ») où le compositeur

utilise à nouveau les notes répétées, ce qui amène le retour des vers « Lume di duo begli occhi » dans une reprise textuelle¹²⁴ :

Ah che den - tro dal pet-to È già tutt' il mio cor u -
 Ah che den-tro dal pet - to
 Ah che den-tro dal pet - to È già tutt' il mio cor
 Ah che den-tro dal pet-to È già tutt' il mio cor
 Ah che den-tro dal pet - to

na fe - ri - - - ta: Lu - me di duo be-gli-oc - chi
 Lu - me di duo be
 u - na fe - ri - - - ta: Lu - me di duo be-gli-oc - chi
 u - na fe - ri - ta: Lu - me di duo be-gli-oc - chi
 Lu - me di duo be

En effet, D'India porte dans ce livre une attention toute particulière à la structure des pièces, notamment dans les répétitions des sections finales qui insèrent les madrigaux dans une forme ABB qui s'éloigne de la conception traditionnelle de type *durchkomponiert* du madrigal. Le but du compositeur est de créer un effet conclusif efficace et d'éviter la

¹²⁴ Robert L. KENDRICK, *The sounds of Milan. 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 290 et 296.

monotonie par l'utilisation de petites mais significatives variations¹²⁵. Remarquons que D'India a déjà utilisée la forme ABB l'année précédente dans ses livres de motets publiés en 1610¹²⁶. Recomposition et extension sont donc deux maîtres-mots de ce recueil. Le madrigal *Fuggi, fuggi mio core* (*Fuis, fuis, mon cœur*), sur un poème de Marino, est un exemple radical de variation où le compositeur réarrange les parties vocales en modifiant la direction harmonique. En voici trois extraits :

Fug-gi, fug-gi, mio co - re, non ve-di la man bel

Fug-gi, fug-gi, mio co - re, non ve-di la man

Fug-gi, fug-gi, mio co - re, non ve-di la man bel

Fug-gi, fug-gi, mio co - re,

Fug-gi, fug-gi, mio co - re, non ve-di la man

ec - co, ec - co-un so - spir,

ec - co, ec - co-un so

ec - co, ec - co-un so

¹²⁵ G. COLLISANI, *Sigismondo D'India, op. cit.*, p. 45

¹²⁶ G. COLLISANI, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concentuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003, p. XV (col. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXIV).

E-gli-è già pre - so,
 E-gli-è già pre - so,
 E-gli-è già pre - so,
 E-gli-è già pre - so,
 E-gli-è già pre - so,

Il en est de même pour le madrigal *Tornate o cari baci* sur le plan de la modification harmonique déclamatoire :

Per cui lan - guir m'è ca
 Per cui lan - guir m'è ca - ro
 Per cui lan - guir m'è ca - ro di quel
 Per cui lan - guir m'è ca - ro di quel
 m'è ca - ro

Comme le souligne David Butchart, la présence de nombreux dessins mélodiques réduits au pur style déclamatoire et construits pour cette raison avec des notes répétées, suggère une tendance à la monodie, style qui prend chez Gagliano un relief particulier à cause de son peu d'intérêt, contrairement à Monteverdi, à développer les motifs musicaux¹²⁷.

¹²⁷ D. BUTCHART, *I Madrigali di Marco da Gagliano*, op. cit., p. 14.

D'India se situe à l'intersection de ces deux tendances. C'est ce que l'on constate dans la troisième partie du madrigal *Sentiasi Eurillo* :

Strin - ge~e-gli-al - le dol - cis - si - me pa

Strin - ge~e-gli-al - le dol

ge~e-gli-al - le dol - cis - si - me pa - ro - le,

ge~e-gli-al - le dol - cis - si - me pa - ro

Strin - ge~e-gli-al - le dol - cis - si - me pa

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note G4, and a half note G4. The second staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note G4, and a half note G4. The third staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The fourth staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The fifth staff is a bass line in G major, starting with a whole rest followed by a half note G3, then a quarter note G3, and a half note G3.

ché ba - cio e string',_ohi-mè, ché moro~anch' i - o.

ché ba-cio e string',_ohi-mè, ché mo-ro~anch' i - o.

ché ba-cio e string', ohi - mè, ché moro~anch' i - o.

ché ba-cio e string', ohi - mè, ché mo-ro~anch' i - o.

ché ba-cio e string', ohi - mè, ché moro~anch' i - o.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The second staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The third staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The fourth staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4. The fifth staff is a bass line in G major, starting with a quarter note G3, then a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a half note D3.

Enfin, un autre élément expressif utilisé par Da Gagliano et que l'on trouve dans le Deuxième livre de madrigaux de D'India est l'insistance de l'intervalle de demi-ton dans les

lignes mélodiques¹²⁸ comme dans le madrigal *Fuggi, fuggi mio core* où l'on peut remarquer l'insistance chromatique :

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal lines, and the fifth is a bass line. The lyrics are: "e gli con-vien mo - ri - re, mo - ri - re, e gli-è già pre-so, e gli con - vien mo-ri - re, mo - ri - re e gli con-vien mo-ri - re". The melody features a prominent chromatic descent in the vocal lines.

Comme c'est le cas de *Come il ferir sia poco* (*Puisque blesser est peu de chose*) du Troisième livre de Da Gagliano, sur un poème de Marino :

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal lines, and the fifth is a bass line. The lyrics are: "Ne tor - na~in pian - to gio - co Ne tor-na~in pian - to gio - co ne tor - na~in pian - to ne tor - na~in pian - to". The melody is characterized by a chromatic ascent in the vocal lines.

¹²⁸ *Ibid.*

Ces éléments techniques sont donc d'abord utilisés pour leur potentiel déclamatoire que par la tension harmonique qu'ils produisent. Ils nous donnent une preuve irréfutable de la complémentarité des styles monodique et polyphonique à cette époque.

Conclusion

Maurizio Padoan décrit l'histoire culturelle de la région de la plaine du Pô entre le XVI^e et le XVII^e siècles comme « un concert polyphonique », dans le droit-fil du paradigme baroque, où se conjuguent circulation des publications, rapports entre les chapelles et mobilité des musiciens locaux et étrangers¹²⁹. En effet, nous savons qu'il existait une chapelle à Edifici vers 1610¹³⁰ sans pour autant connaître les détails de son activité musicale. Nous pouvons imaginer que les madrigaux du Deuxième livre de D'India devaient correspondre au goût de la musique profane qui était interprétée dans cette féodalité, ainsi que le laisse supposer la dédicace du livre dont il est ici question.

L'activité de mécène et de protecteur des sciences et des arts de Malaspina doit être comprise dans la complexité des réseaux diplomatiques qui font de lui à la fois un messenger et un médiateur culturel de la cour de Parme et de Plaisance avec les cours de Turin et de Milan. C'est dans ces échanges à la fois directs et indirects que se construit l'identité nobiliaire des Farnese mais aussi celle de la féodalité *degli Edifizi*, branche qui disparaîtra, on l'a dit, après la mort du marquis.

À l'héroïsme, la force et l'érudition de la personnalité de Malaspina, si fréquemment comparé à Atlas, répond la polyphonie déclamatoire et le soin de la structure des madrigaux du Deuxième livre qui lui est dédié. La musique de ce livre est en effet un écho de celle de Mantoue, Ferrare et Florence. Bien que nous n'ayons trouvé aucune correspondance entre D'India et le marquis Malaspina, nous pouvons supposer, grâce à la dédicace, qu'il se sont rencontrés à l'époque où le musicien fréquentait la cour de Parme et de Plaisance (1609-1610). La dédicace de ce recueil de madrigaux ainsi que les livres de mathématiques de Biancani dévoilent également les passions de Pier Francesco : à la géométrie de Kepler et aux découvertes astronomiques de Copernic et de Galilée se joignent les théories musicales d'Aristoxène, de Zarlino et de Vincenzo Galilei, père de l'astronome. Aux théories

¹²⁹ Maurizio PADOAN, « Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina », pas encore publié, p. 1-2.

¹³⁰ Carmen ARTOCCHINI, « Il marchesato degli «Edifizi» e di Gambaro », *Libertà*, (1955) et Gian Franco SCOGNAMIGLIO, « Il marchese di Gambaro e Lepanto », *Libertà*, (1955).

harmoniques de la première pratique de Zarlino¹³¹ – qui, bien que défenseur du contrepoint, n'hésite pas à faire l'éloge du chant soliste¹³² –, répond la musique des chantres du nouveau style monodique comme Vincenzo Galilei¹³³.

Nous nous trouvons à l'intersection entre l'ancien et le moderne, entre les idéaux humanistes de la Renaissance et la nouvelle société du début du XVII^e siècle. La « tempête musicale » qui se déchaîne avec la musique de Gesualdo sera apaisée par la « Tempête de douceur » de la musique du Deuxième livre de madrigaux de D'India.

¹³¹ Le traité de Zarlino est une synthèse de ce que l'on pouvait savoir alors sur la musique grecque.

¹³² G. ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche, op. cit.*, II, 9, p. 75. Sur l'intéressante question sur les « frontières » musicales entre la première et la seconde pratique, cf. S. LA VIA, *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, vol. II, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 31-63.

¹³³ Daniele SABAINO, « 'Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre' : ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi) », *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. 195, compare la langue de Zarlino à celle de Pétrarque dans ce qu'elles sont devenues avec le temps la langue commune de tous, aussi bien dans la musique que dans la poésie.

PARTIE II

SIGISMONDO D'INDIA À LA COUR DE TURIN AVANT L'ARRIVÉE DE CHRISTINE DE FRANCE

Chapitre 1

LE DEUXIÈME LIVRE DE VILLANELLES À LA NAPOLITAINE À TROIS VOIX (1612)

Introduction

Un an après sa nomination à Turin, Sigismondo D'India dédie son Deuxième livre de villanelles à Barbara Landi Barattieri, *nobildonna* de Plaisance. Nous étudierons, dans la première partie de ce chapitre le rôle des familles Landi et Barattieri dans la vie culturelle et artistique de la noblesse de Plaisance qui gravite autour du duché des Farnèse¹. Une deuxième partie sera consacrée au séjour du compositeur dans cette ville dans les années 1609-1610. En effet, plusieurs documents attestent de la présence de D'India à Plaisance, que ce soit pour servir exceptionnellement comme maître de chapelle de l'église de Santa Maria di Campagna en 1609, séjour pendant lequel il a également travaillé au service de Barbara Landi et composé de la musique sacrée, ou bien, l'année suivante, pour participer, avec d'autres

¹ Riccardo DE ROSA, *Lo Stato Landi. 1257-1682*, Piacenza, Biblioteca storica piacentina. Nuova serie, XXIII, 2008, p. 143-144. Concernant l'hostilité des Farnèse vis-à-vis de cette famille dans les années 1608 à 1611, cf. *Id.*, p. 222.

musiciens, ainsi qu'avec le poète Bernardo Morando, aux fêtes données en l'honneur de la naissance d'Alessandro Farnese. C'est également en 1610 que le compositeur publie à Venise deux livres de motets, la dédicace du premier étant signée à Plaisance. La riche activité musicale du compositeur autour des familles nobles du duché de Parme et Plaisance dans les années qui précèdent sa période turinoise présente de nombreuses zones d'ombre qui restent en grande partie à explorer. Enfin, nous nous concentrerons, dans une troisième partie, sur l'étude de certains aspects de ce recueil à partir de la dédicace à Barbara Landi. Nous verrons les choix poétiques du compositeur, la manière si personnelle dont il renouvelle le genre de la villanelle mais également les liens historiques et culturels qui unissent différentes villes italiennes à travers ce recueil dans la période qui a précédé l'arrivée du compositeur en Savoie mais également durant la première année de son séjour à Turin.

A. Les familles Landi et Barattieri au sein de la noblesse de Plaisance au début du XVII^e siècle

À Plaisance, comme dans le reste de l'Europe occidentale à cette époque, nous constatons un changement de la « condition » de noble – impliquant pouvoir, privilèges et exemptions – qui se transforme de plus en plus en faste de « l'apparence » nobiliaire². La noblesse de Plaisance est aussi, au XVII^e siècle, très présente dans les domaines culturel et intellectuel du duché³. La famille Landi, originaire de la région de Milan⁴, est l'une des plus anciennes de Plaisance⁵. En effet, en 1536, l'empereur Charles Quint confirme la vente des communautés de Bardi, Compiano, Rivalta et Pieve di Bedonia, situées dans le territoire de Plaisance, aux seigneurs Landi⁶. Quant aux membres de la famille Barattieri dont le nom

² *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 et 15.

³ *Id.*, p. 51.

⁴ Sur les rapports de la famille Landi avec Federico Borromeo au début du XVII^e siècle, cf. R. DE ROSA, *Lo Stato Landi*, *op. cit.*, p. 147-148 et 221.

⁵ Alessandra DEL FANTE, « Appunti sulla storia dello studio di Piacenza durante l'età farnesiana », *Università, Principe, Gesuiti : la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza, 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 104. Voir aussi Emilio NASALLI ROCCA, *I Farnese*, Milano, Dall'Oglio, 1969, p. 457.

⁶ Giovanni Antonio MARIANI, *Dechiaratione dell'arbore, e discendenza di casa Landi, prima detta Di Andito, cavata da lettere, e dispense de sommi pontefici, investiture, e privilegi de molti imperatori, e rè, da rogiti de notari in forma authentica, con la solennità che si ricercano. Tralasciando per brevità molte scritture antiche, e historie, cominciando dall'anno 1216 sin à hora del 1602 che fanno il spatio de anni 386. Con l'aggiunta dell'arbori di casa Aragona, e Cordova. La geografia del principato Val di Tarro ; marchesato di Bardi ; contado, e baronia di Compiano, feudi imperiali, con le loro terre in prerogativa ; & anco Turbigio feudo di Milano*, Milano, Meda, 1603, p. 23. D'autres documents plus tardifs de cette famille (à partir des années 1630) sont conservés à la Bibliothèque Communale Passerini-Landi (I-PCc) à Plaisance dans la section des manuscrits parmi les *Manoscritti Vitali*, n° 63.

dérive du latin *Barotyrius*⁷, ils ont été institués citoyens milanais en 1546⁸ et leur statut d'ancienne famille noble fut reconnu à cette date par le duc Pier Luigi Farnese⁹, faisant d'elle une de ces noblesses mineures de Plaisance¹⁰ qui gravitaient autour du duché Farnèse¹¹.

Barbara Landi est une descendante de la lignée du juriste et homme de lettres Ottaviano Landi de Rivalta¹², son grand-père¹³ et est l'épouse de Giovanni Battista Barattieri, gentilhomme mélomane *piacentino*¹⁴; elle est également la mère de Francesco Barattieri et d'Ercole II Barattieri et la grand-mère de Paolo Emilio Barattieri¹⁵. Le père de Giovanni Battista, Ercole I Barattieri, a épousé Virginia Malaspina, sœur du marquis Pier Francesco *degli Edifizi*¹⁶, dont on a largement parlé dans le chapitre précédent. Ce dernier fut également le parrain de baptême de Francesco et Ottavio Barattieri, tous deux fils de

⁷ Sans doute dérivé d'un chevalier appelé Borgognone Barone Tirio, c'est-à-dire Carthaginois. Cf. Giovanni Pietro DE CRESCENZI ROMANI, *Corona della nobiltà italiana, ovvero Compendio dell'istorie delle famiglie illustri*, Bologna, Tebaldini, 1639, p. 672. Pour le blason des Barattieri, cf. Luigi MENSI, *Dizionario biografico piacentino*, Piacenza, Del Maino, 1899, p. 54-55.

⁸ Sur les rapports de cette famille avec les duchés voisins comme Crémone ou Milan au XVI^e siècle et notamment sur Antonio Barattieri, *podestà* de Crémone et Bartolomeo Barattieri, orateur, juriste, *podestà* de Milan en 1542, père de Francesco, grand-père d'Ercole I et arrière grand-père de l'époux de Barbara Landi, cf. *Ibid* et Cristoforo POGGIALI, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Piacenza, Giacomazzi, 1772, vol. XI, p. 52. Sur les réseaux poético-culturels d'échange de poèmes destinés à être mis en musique à partir du début du XVI^e siècle entre Plaisance et Crémone, cf. Antonio 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. 31.

⁹ *Le antiche famiglie di Piacenza, op. cit.*, p. 138.

¹⁰ Gian Paolo BRIZZI, « Educare il principe, formare les élites. I Gesuiti e Ranuccio I Farnese », *Università, Principe, Gesuiti, op. cit.*, p. 161. Voir aussi E. NASALLI ROCCA, *I Farnese, op. cit.*, p. 455.

¹¹ Maria Ludovica BUSSI, *Musica e musicisti presso i serenissimi duchi Farnese in Piacenza (1545-1731)*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1991, p. 39. Voir aussi *De Feudis Liber Singularis a Bartholomeo Baraterio Mediolani et Ferrariae ducum*, Paris, Beys, 1612, ainsi que les sept lettres de Francesco, Bartolomeo, Giovanni Pietro et Camillo Barattieri (lettres datant du XVI^e siècle), conservées à l'Archivio di Stato di Milano (I-Mas), *Fondo Famiglie*, Barattieri, cart. 12, qui donnent un aperçu des rapports politiques de cette famille avec les Farnèse. À ce propos, voir également l'Archivio di Stato di Piacenza (I-PCas), *Archivio Barattieri*.

¹² L'oncle d'Ottaviano, Federico Landi, fonde la branche des Landi de Bardi à la fin du XV^e siècle. Les Landi de Bardi s'installent dans la vallée du fleuve Taro. Au début du XVII^e siècle, Girolamo Borsieri parle de l'existence d'une galerie de peinture avec des objets précieux créée dans la maison de Federico Landi, prince du Val di Taro, dans son *Supplimento* de 1619. Cf. Girolamo BORSIERI, *Supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, Bidelli, 1619, p. 43 et 68, cité dans Franco PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento 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. 407-408. Voir aussi les différents documents adressés à Federico Landi et conservées à l'Archivio di Stato di Parma (I-PAas), *Famiglie*, Landi, boîte 65 (1600-1610, boîte 66 (1611-1619) et boîte 67 (1620-1629).

¹³ E. NASALLI ROCCA, *I Farnese, op. cit.*, p. 256. Voir aussi G. A. MARIANI, *Dechiarazione dell'arbore, op. cit.*, arbre généalogique.

¹⁴ M. L. BUSSI, *Musica e musicisti, op. cit.*, p. 39.

¹⁵ Pour l'arbre généalogique de Barbara Landi ainsi que son blason (document du XVIII^e siècle), cf. (I-PAas), *Famiglie*, Barattieri, boîte 27. Concernant l'importance du fonds *Famiglie* de cette archive qui conserve presque 500 boîtes, mais également celles de Pise et de Rome, cf. Marina MORENA, « Le raccolte di documenti di famiglie « notabili » conservate negli Archivi dei Stato di Pisa e di Roma », *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone. Capri, 9-13 settembre 1991*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, vol. I, p. 394-395.

¹⁶ Giorgio FIORI, « I Malaspina di Mulazzo nelle valli dell'Aveto e del Nure », *Archivio storico per le provincie parmensi*, XXVII (1975), p. 384, note 49. Voir aussi *Le antiche famiglie di Piacenza, op. cit.*, p. 139.

Giovanni Battista et de Barbara Landi ainsi que d’Alessandro Landi¹⁷, neveu de cette dernière et qui fut également poète¹⁸.

Giovanni Battista Barattieri, l’époux de Barbara Landi, est le dédicataire du Deuxième livre de *Toscanelle* à quatre voix – genre profane à mi-chemin entre la villanelle et la chansonnette – de Gabrielle Villani, compositeur de Plaisance¹⁹ et tout comme son frère Gasparo, organiste de l’église de Santa Maria di Campagna²⁰, publié en 1591²¹. Ainsi, Barbara Landi et Giovanni Battista Barattieri ont donné une place particulière aux genres polyphoniques légers dans leur cour²². Il n’est pas étonnant que ces deux personnages, dont les ancêtres ont excellé dans la littérature et le droit, aient encouragé et protégé²³ des artistes dont Sigismondo D’India.

B. Sigismondo D’India à Plaisance, entre musique sacrée, madrigaux, compositions poétiques et célébrations

a. Sigismondo D’India et Ludovico Carracci chez Barbara Landi Barattieri – L’effervescence artistique de Plaisance

Le compositeur se trouve à Parme et à Plaisance en 1609 et 1610, sans doute à la recherche d’un emploi fixe ainsi que le montre la dédicace de son Premier livre des *Musiche* adressée depuis Milan au duc Ranuccio Farnese le 10 février 1609, nous y reviendrons dans un autre chapitre de cette thèse. Presque trois mois plus tard, le 15 mai, D’India a été payé pour un engagement à titre exceptionnel comme maître de chapelle de l’église de Santa Maria di Campagna à Plaisance pendant le carême (mars-avril)²⁴, ce qui semble extraordinaire

¹⁷ *Schedario Rapetti della Biblioteca Comunale di Piacenza*, cité par E. NASALLI ROCCA, « I Marchesi di Gambaro di Val de Nure ramo dei Malaspina di Mulazzo », *Archivio storico per le provincie parmensi*, XV (1963), p. 186, note 18.

¹⁸ L. MENSI, *Dizionario biografico piacentino*, op. cit., p. 229-230.

¹⁹ Francesco BUSSI, « Sacro e profano in musica alla corte du Ranuccio I Farnese », *Nuova rivista musicale italiana*, XXIX/2 (1995), p. 233.

²⁰ M. L. BUSSI, *Musica e musicisti*, op. cit., p. 37-38.

²¹ *Id.*, p. 39.

²² Concetta ASSENZA, « ‘Ma, cara cetra mia, che spero o tenti?’ Itinerari poetici e immagini di corte nelle Villanelle di Sigismondo D’India », *Sigismondo D’India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci : Libri primo (1608) e secondo (1612)*, Firenze, Olschki, 2007 p. XI, note 13. (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXV).

²³ Camillo Barattieri fut par exemple bienfaiteur d’un hospice d’orphelines à Plaisance et a légué une grande partie de sa fortune à cette institution avec laquelle on devait entretenir chaque année une orpheline pauvre. Cf. L. MENSI, *Dizionario biografico*, op. cit., p. 54.

²⁴ « Ordinazioni VII : c. 89 : 15 Maggio 1609. Item audito D.^{no} Sigismondo de India et D. Alessandro Nicello petentibus solutionem musicae in dicta Ecclesia hac quadragesima factae, ordinaverunt insistendum esse in ordinatis et fiendum esse eisdem mandatum Lib. septuaginta quinque imp. pro portione tangente III^{me}

compte tenu du rang des musiciens qui y ont servi pendant la même période²⁵. L'année 1609 semble en effet être une année riche en célébrations religieuses dans cette église si l'on en croit les chroniques d'époque²⁶.

La présence du compositeur à Plaisance est confirmée par une lettre que le peintre Ludovico Carracci a adressé depuis cette ville à un certain Gioseffo Guidotti ou Guidetti de Bologne en réponse à une lettre de condoléances écrite par le même Guidotti le 15 juillet 1609 à la suite de la mort de son cousin, un autre peintre célèbre, Annibale Carracci à Rome. La lettre de Ludovico est datée du 24 août de la même année et a été publiée par Carlo Cesare Malvasia dans son ouvrage d'histoire de l'art, publié à Bologne en 1678 et qui recense la vie des peintres de cette ville :

« Concernant la disparition de mon cousin [Annibale Carracci], je vous remercie pour les condoléances dont vous avez fait part et qui expriment votre amour à l'égard de celui qui était pour vous un ami cher [...]. J'ai enfin fourni l'œuvre commencée depuis quatre ans avec la grande satisfaction de celui qui me l'a commandée [...]. Monsieur Sismondo [*sic*] d'India reçut également ce matin vos lettres alors que nous nous trouvions tous deux ensemble autour d'une table chez Madame Barbara Baratiera où il se rend fréquemment. Il y avait un chanteur de Pavie, un soprano qui s'appelle le Pigamondo, le meilleur soprano d'Italie, ainsi que l'a dit Monsieur Gismondo [*sic*] qui a demandé à l'obtenir par cette Sérénissime [Barbara Landi] afin de faire interpréter quatre messes votives de la meilleure manière possible. Monsieur Gismondo les composa avec des motets au milieu, ce qui est une chose rare. Il y avait aussi une basse, la meilleure et parmi les plus profondes que l'on puisse trouver [...], et d'autres personnages encore avec qui je me retrouve fréquemment en écoutant beaucoup de choses pour mon plaisir et qui sont toutes nouvelles. Ledit Monsieur Gismondo vous remercie et se met aux ordres de Votre Seigneurie en vous proposant ses œuvres. Il m'a également fait part de son affection envers vous et m'a demandé de vous dire de lui écrire. Je serai déjà parti si je n'étais pas en train de réaliser un tableau que notre Illustrissime m'a commandé, même si je ne pense pas pouvoir le finir ici car je dois me rendre à Mantoue pour servir Madame Sérénissime de Ferrare, je me rendrai ensuite à Bologne [...]. (Depuis Plaisance, le jour de la Saint-Bartholomée)²⁷. » (Nous soulignons).

Congregazioni. », cité dans Oscar MISCHIATI, *L'organo di Santa Maria di Campagna a Piacenza : documenti e testimonianze su organari, organisti, maestri di cappella, pittori e intagliatori dal 1528 al 1978 raccolti in occasione del restauro dello storico organo Serassi*, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1980, p. 87.

²⁵ Il s'agit de Giovanni Pietro Grandi, Pietro Girolamo Grandi, Girolamo Guarnaschelli, Giovanni Battista Maggi, Tiburzio Massaino, Alessandro Nicelli, Giulio Cesare Quinziani et Gabriele Villani. Cf. *Id.*, p. 86-90 et 95-96.

²⁶ C. POGGIALI, *Memorie storiche della città di Piacenza, op. cit.*, vol. X, p. 201-202. Concernant l'architecture, les décorations et l'histoire de cette église, cf. Andrea CORNA, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna, Piacenza*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, Ferdinando ARISI et Raffaella ARISI RICCARDI, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza, Tip.Le.Co, 1984, p. 41-58, *Santa Maria di Campagna. Una chiesa bramantesca*, éd. Maurizio Giuffredi, Reggio Emilia, Diabasis, 1995 et Ersilio Fausto FIORENTINI, *Le chiese di Piacenza*, Piacenza, Edizioni TEP, 1985, p. 185-191.

²⁷ « In materia del cugino perso, la ringratio della condoglienza che né à sentito per amore suo che era suo amico caro, [...]. Io poi ò fornito l'opera di quatro anni principiata con satisfatione grande di chi mi à comandato [...].

Le tableau culturel décrit par Carracci à l'époque où il réalise des fresques pour le chœur de la cathédrale de Plaisance est intéressant. Il montre tout d'abord l'effervescence de l'ambiance de la cour de Barbara Landi Barattieri où se croisent régulièrement musiciens, peintres et chanteurs. Ensuite, nous pouvons constater le rôle d'intermédiaire de cette dernière dans l'obtention d'un chanteur venu de Pavie à la demande de D'India. Le point le plus intéressant est sans aucun doute la composition de quatre messes votives « avec des motets au milieu » décrites dans la lettre de Carracci. Il s'agit en effet d'une rareté car nous ne connaissons pas d'autres exemples de messes qui intercalent des textes paraliturgiques. Malheureusement, les musiques décrites par Ludovico Carracci sont perdues.

Quant aux messes, s'agissant de messes votives et donc destinées à des occasions particulières, elles auraient pu avoir été données à l'église de Santa Maria di Campagna de Plaisance à la demande de la famille Landi Barattieri. Ce qui est sûr, c'est que nous ne connaissons à ce jour aucune messe publiée par le compositeur²⁸. Concernant les motets, D'India a publié deux livres de motets à deux, trois, quatre, cinq et six voix l'année suivante (1610)²⁹. Nous pouvons penser que certaines de ces pièces auraient pu être insérées dans le premier recueil de motets de 1610. En effet, bien que publiée à Venise, la dédicace de celui-ci – qui est adressée au cardinal Maurice de Savoie – est signée depuis Plaisance le 1^{er} février de la même année. De plus, le recueil reprend des pièces déjà publiées dans les années précédentes comme le motet *Super flumina Babylonis* (*Sur le fleuve de Babylone*) qui apparaît

Il Sig. Sismondo d'India à punto quella matina ache ebbe sue letere si trovasimo insieme tutte due a una tavola de la Sig. Barbara Baratiera dove lui si tratine continuamente e vi era uno pavese che canta uno soprano che si chiama il Pigamondo, il primo soprano d'Italia, così dice il Sig. Gismondo, mandando a piliare a questa Serenissima per far cantare quattro messe votive le più eccelentemente cantate che si possa in queste. Il Sig. Gismondo le a composte con li moteti frà meglio dicano cosa rara, vi è un basso, il primo, e il più profondo che si trova, [...], e altro che molte volte mo trovo in compagnia, e odo cose molte di gusto mio, e tutte cose nove, il sopradetto Signor Gismondo la ringrazia, e li rende mille grazie è dice che Vostra Signoria li comanda, e di sue opere li ne ofere se, così mi à deto che li scriva e che l'ama di core, saria io di già partito se non fosse che sono dietro a un quadro del nostro Illustrissimo Legato di sua comisione, ma non li voglio dare compimento quà perche bisogna che vadi à Mantova à istanza de la Serenissima Madama di Ferrara, e me ne verò poi à Bologna [...] (Piacenza, il giorno di San Bartolomeo). », 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. 446-447, cité dans Giovanna PERINI, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna, Alfa Editoriale, 1990, p. 118. Voir aussi Anna SUMMERSCALE, *Malvasia's Life of the Carracci: commentary and translation*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 229-230.

²⁸ Nous étudierons la question de la Messe *Domine Clamavi ad Te* donnée à Rome en 1625 ainsi que celles composées pour les funérailles d'Isabelle d'Este-Savoie à Modène l'année suivante (toutes perdues) dans les chapitres 6 (partie II), 1 et 3 (partie IV) de cette thèse.

²⁹ Sigismondo D'INDIA, *Novi concentus ecclesiastici binis, ternis vocibus concinendi Sigismundi De India Nobilis Panormitani*, Venetia, Gardano, 1610 et *Liber secundus sacrorum contentuum Sigismundi De India Nobilis Panormitani, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus concinendorum*, Venetia, Gardano, 1610.

dans une anthologie de 1608³⁰. Trois motets de ce livre sont écrits pour deux voix, celle de soprano et de basse, comme c'est le cas des tessitures des chanteurs cités dans la lettre de Carracci : « Il y avait [...] un soprano qui s'appelle le Pigamondo, [...] il y avait aussi une basse [...] parmi les plus profondes que l'on puisse trouver ».

Ces motets sont : *O admirabile commercium* (*Ô échange admirable*), pour la fête de la circoncision, *Diligam te Domine* (*Je t'aimerai, Seigneur*), tiré du psaume XVII et *Beata es Virgo Maria* (*Bienheureuse es-tu Marie*) – ce dernier, compte tenu de la thématique et de l'effectif, pourrait être associé à une célébration en l'honneur de la Vierge à l'église de Santa Maria di Campagna. De plus, cette pièce demande une voix de basse extrêmement grave. D'India avait déjà publié l'année précédente, et quelques mois avant la lettre de Carracci, deux airs pour basse dans son Premier livre de monodies accompagnées : *Che farai Meliseo ?* (*Que feras-tu Mélisée ?*) et *Qual fierà si crudel* (*Telle une fauve cruelle*). La basse présente chez Barbara Landi et pour qui le compositeur aurait pu écrire ces deux airs pourrait être soit le Napolitain Giulio Cesare Brancaccio³¹, sans doute déjà un peu âgé en 1609, soit le Romain Giovanni Domenico Puliaschi, mort en 1622, basse de grande renommée et qui était également compositeur³² ou encore le Milanais Ottavio Valera, l'hypothèse la plus probable compte-tenu de la proximité artistique et politique du duché de Milan avec les terres de Parme et Plaisance. Quant au Pigamondo, nous ne savons rien de ce chanteur pourtant qualifié par D'India comme « le meilleur soprano d'Italie ».

La lettre de Carracci laisse supposer l'existence d'une certaine proximité entre le compositeur et Gioseffo Guidotti avec qui le musicien entretient une correspondance ainsi que des rapports artistiques : « Ledit Monsieur Gismondo vous remercie et se met aux ordres de Votre Seigneurie en vous proposant ses œuvres. Il m'a également fait part de son affection envers vous et m'a demandé de vous dire de lui écrire. » Nous ne connaissons pas l'identité exacte de Gioseffo Guidotti. Charles Dempsey a émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un membre de la famille du chanteur et compositeur bolonais Giovanni Domenico

³⁰ Il s'agit du Quatrième livre de motets de Francesco BIANCIARDI, *Francisci Bianciardi Accordati Intronati, metropolitanae ecclesiae moderatoris Sacrarum Modulationum, quae vulgo Motecta, et duabus, tribus, et quatuor vocibus concinentur. Liber Quartus*, Venetia, Gardano, 1608.

³¹ Richard WISTREICH, *Warrior, courtier, singer : Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, Ashgate, Aldershot, 2007. Voir aussi « Real Bases, Real Men. Virtù and Virtuosity in the Construction of Noble Male Identity in the Late Sixteenth-Century Italy », *Trossinger Jahrbuch für Renaissance Musik*, II (2002), p. 59-77.

³² Il s'agit d'un livre de monodies accompagnées avec quelques motets du compositeur romain Giovanni Francesco Anerio. Giovanni Domenico PULIASCHI, *Musiche varie a una voce con il suo basso continuo per sonare [...] con alcuni motetti posti in musica dal signor Gio. Francesco Anerio*, Roma, Zanetti, 1618.

Guidetti³³ ; nous pensons qu'il pourrait s'agir de l'abbé Gioseffo Felice Guidotti, chanoine régulier de Latran, théologien et lecteur public à Bologne où certains de ses panégyriques sacrés ont été publiés chez Longhi en 1672³⁴. Ce dernier pourrait appartenir à la famille du chevalier Paolo Guidotti, peintre originaire de Lucques et installé à Rome à l'époque du pontificat de Grégoire XIII, qui se « délectait avec de la poésie », « jouait presque de toutes sortes d'instruments » et « chantait également sur la musique³⁵. » Que ce soit dans les années 1609 ou bien après le départ du compositeur de la cour de Turin en 1623 et jusqu'à la fin de sa vie, ses rapports avec les musiciens, artistes, poètes et mécènes de la ville de Bologne n'ont pas été explorés ; une recherche systématique dans les archives de cette ville permettrait sans doute d'apporter des informations sur la vie du compositeur et sur ses réseaux artistiques dans les villes de cette région de l'Italie.

Ainsi que le souligne Giovanna Perini, la lettre de Ludovico Carracci nous donne une preuve indirecte de la qualité de l'entourage du peintre ainsi que de ses intérêts en dehors de la peinture à travers les observations de l'ambiance musicale du duché de Parme et Plaisance³⁶ à l'époque où il a réalisé, quelques années plus tôt (1605-1607), *La vocation de Matthieu*, conservé à la pinacothèque de Bologne ou, quelques années plus tard, *Le prêche de Saint-Antoine l'abbé aux Ermites* (1610-1615) et conservé à la pinacothèque de Brera à Milan.

Dans une lettre écrite en novembre ou décembre 1609, soit quelques mois plus tard que celle de Ludovico Carracci, et adressée au poète bolonais Andrea Barabazza, le poète Giambattista Marino fait allusion à un tableau de Carracci qu'il doit remettre à Barabazza par l'intermédiaire d'un autre poète de Bologne, Cesare Rinaldi³⁷. Là encore, la circulation des

³³ Charles DEMPSEY, « Introduzione » dans G. PERINI, *Gli scritti dei Carracci, op. cit.*, p. 28.

³⁴ « Gioseffo Felice Guidotti Canonico Regolare Lateranese, Abate, di Sacra Teologia Collegiato Dottore, e pubblico Lettore in Bologna. Fiori di santità raccolti del giardino delle virtù, Panegirici Sacri. Bol. 1672 per il Longhi. », Pellegrino Antonio ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Pifarri, 1714, p. 137. Nous pouvons mentionner également le poète et prêtre romain Lorenzo Guidotti (1572-1632) qui était également gentilhomme de chambre de Filippo Colonna. Cf. 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 45.

³⁵ « Si diletta di poesia, [...] Sonava quasi ogni sorte di stromento [...], e di Musica parimente cantava. », Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Fei, 1642, p. 304.

³⁶ G. PERINI, *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento, a cimelio*, 1992, p. 170

³⁷ « Vorrei che il signor Rinaldi si ricordasse di sollecitarme il quadro del Carraccio e che il signor conte Ridolfo non si scordasse di mandarmi il suo ritratto. », Angelo BORZELLI et Fausto NICOLINI, *Giambattista Marino. Epistolario. seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, vol. I, p. 94-95 et Marziano GUGLIELMINETTI, *Giambattista Marino. Lettere*, Torino, Einaudi, 1966, p. 107. Voir aussi Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Archivio per materie, letterati*, boîte 57. Pour la correspondance entre Rinaldi et Adriano Banchieri, cf. Adriano BANCHIERI, *Lettere armoniche*, Bologna, Mascheroni, 1628, éd. facsimilé, Bologna, Forni, 1968, p. 28 et 159.

œuvres d'art se produit grâce à l'action d'un réseau d'artistes et de nobles, une véritable diplomatie artistique qui conjugue activité politique, production artistique et transfert culturel.

Enfin, la lettre de Ludovico Carracci témoigne de la nouveauté artistique qui règne dans le duché des Farnèse et dans ses cours satellites comme celle de Barbara Landi où le peintre se rend fréquemment pour se délecter de musiques « qui sont toutes nouvelles ». En effet la musique que compose D'India à Plaisance va de la monodie accompagnée aux messes votives en passant par des motets, utilisant le contrepoint polyphonique, le style concertant ainsi que le nouveau style monodique.

b. Sigismondo D'India et Bernardo Morando à Plaisance, les célébrations musicales autour de la naissance du prince Farnèse

D'India sera sollicité à nouveau en septembre de l'année suivante (1610) pour composer les musiques pour les superbes fêtes en l'honneur de la naissance à Parme³⁸, le 12 septembre, d'Alessandro Farnese, fils du duc Ranuccio I, et qui ont eu lieu le 4 novembre de la même année à Plaisance. C'est ce que l'on peut lire dans un mandat de paiement conservé à *l'Archivio Storico Comunale di Piacenza* :

« A Sigismondo D'India en guise de reconnaissance pour *ses œuvres, composées de madrigaux, de sonnets et d'autres pièces* présentées à l'occasion des célébrations pour la naissance du Prince Sérénissime³⁹. » (Nous soulignons).

Une lettre du poète Bernardo Morando (1589-1656)⁴⁰ – homme de cour très lié à la famille Farnèse à Plaisance⁴¹ – adressée depuis Plaisance le 30 octobre 1610 au duc

³⁸ Cf. Le récit de Mario Giuliani Venetiano daté du 16 septembre 1610 sur les festivités lors de la naissance du prince Alessandro à Parme « con copiosa e famosa musica » et avec des manifestations publiques avec « musica di voci, è stromenti, Trombe, piffari, tamburi, spiegamento di bandiere, acclamazioni popolari, e premi, et doni d'animali. », (I-PAAs), *Corte e casa farnesiana*, Série II, documenti e carteggi di persone della famiglia Farnese, boîte 23, fascicule 1, doc. 29.

³⁹ « A Sigismondo D'India per la recognitione delle sue opere, composte di madrigali e sonetti e altre fatiche fatte nell'occasione delle allegrezze per il nascimento del Serenissimo Prencipe. », Archivio Storico Comunale di Piacenza (I-PCAs), *Miscellanea Ottolenghi*, Serie ambascerie, nascite, nozze, morti di Principi, Pacco VIII, Cartella VII, Fascicolo di Nascite di principi di casa Farnese, 1603-1620, Mandati di pagamento ordinati dalla Comunità di Piacenza in occasione delle allegrezze fatte per il parto della duchessa Margherita, consorte del duca Ranuccio I Farnese, f. 30.

⁴⁰ E. NASALLI ROCCA, *I Farnese, op. cit.*, p. 457.

⁴¹ Guido Davico BONINO, *Poesia d'amore italiana : dalle origini al primo Novecento*, Milano, RadiciBUR, p. 475.

Ranuccio Farnèse contient la dédicace d'un livret de chansonnettes qui ont été mises en musique à cette occasion :

« Au Sérénissime Seigneur Duc Ranuccio Farnese. SUJET. Dédicace à Son Altesse Sérénissime d'un livret de chansonnettes par lui [Bernardo Morando] composées et qui, à l'occasion des réjouissances publiques données à Plaisance pour la Naissance du Prince Alessandro son fils [...], furent chantées en Musique en même temps qu'une Couronne de six Sonnets, à l'image des six lys des Farnèse [...]. L'heureuse nouvelle de la Naissance du Prince Sérénissime, votre jeune fils, a apporté [...] tant de joie [...] que d'excellents Musiciens provenant de divers horizons ont été réunis pour en faire l'Éloge. Plusieurs de mes *Scherzi* de poésie, composés en l'espace de quelques jours, furent ainsi consacrés à cet événement⁴². »

Une autre lettre datée du 4 septembre 1610 et conservée aux Archives d'État de Parme confirme l'exécution de madrigaux lors des festivités. Il s'agit d'une lettre signée par « les élus desdites célébrations » (« *Li elletti à dette allegrezze* »). D'India devait sans aucun doute faire partie de ces « élus » :

« Bien qu'il eût fallu régler les détails des pièces ci-jointes et des *compositions poétiques* qui sont l'âme des *représentations qui doivent se tenir pour la naissance de votre premier fils* ; ayant promis dans notre dernière lettre de les envoyer à Votre Altesse Sérénissime et ne voulant pas manquer de vous les envoyer, nous supplions Votre Altesse Sérénissime de nous pardonner l'attente. Nous ne vous enverrons pas *les madrigaux et les autres compositions qui doivent être chantés les trois soirs avant ladite représentation* parce que nous craignons qu'ils ne soient pas encore terminés par *les Musiciens à qui nous les avons confiés afin de les mettre en musique*⁴³. » (Nous soulignons).

⁴² « Serenissimo Signor Duca Ranuccio Farnese. ARGOMENTO. Dedicà à Sua Altezza Serenissima un libretto di Canzonette da lui composte, che nelle pubbliche allegrezze fatte in Piacenza per la Nascita del Principe Alessandro suo figlio [...], furono cantate in Musica, & insieme con una Corona di sei Sonetti, à somiglianza de' sei Gigli Farnese [...]. L'avventurosa nuova della Nascita del Principe Serenissimo suo Figliuolo apportatrice [...] di tanta gioia [...] che uniti da varie parti Musici de più eccellenti gli Encomi di tanta nascita celebrassero. Si destinarono a ciò, tra le altre composizioni, alcuni miei Scherzi di Poesia, composti in quel breve spazio di giorni. », *Lettere di Bernardo Morando scritte a principi, a cavaglieri, a letteratti ed amici. In occasione di complimenti di belle lettere, e di simili altri soggetti*, conservées à la Bibliothèque Palatina de Parme (I-PAp), Manuscrit Parm. 298, p. 3-4.

⁴³ « Se bene potrebbe essere che alle qui allegate imprese, et compositioni poetiche, che sono l'anima della Representatione da farsi al nascimento del primo figlio maschio, da qui a, Là, se gli agiongesse ò sminuesse qualche cosa ; Tutta via, perche promettessimo con la nostra passata lettera, di mandarle a Vostra Altezza Serenissima. Non habbiamo voluto mancare di mandarlele suplicando Vostra Altezza Serenissima a perdonarne della tardanza li Madrigali, et altre compositioni, che si cantaranno tutte tre le sere avanti detta Representatione non se le mandano, per paura che habbiamo datti a Musici da metterli in canto, e parte restanno da compirsi. », (I-PAas), *Corte e casa farnesiana*, Série II, documents e carteggi di persone della famiglia Farnese, boîte 27, fascicule 4, document 81. Une autre lettre signée par les « elletti à dette allegrezze » datée du 7 septembre est également adressée au duc afin d'excuser le retard des musiciens (fascicule 4, document 82).

Les madrigaux, sonnets et autres pièces dont il est question dans ces documents ne nous sont pas parvenus. Il est intéressant de remarquer que D'India n'est pas seulement payé pour composer des madrigaux mais qu'il aurait été également engagé en tant que poète. En effet, la lettre des « élus » parle des « compositions poétiques » pour les « représentations qui doivent se tenir pour la naissance du premier fils ». En guise de contrepoint sacré aux festivités profanes de Plaisance, le compositeur publie à Venise son Deuxième livre de motets⁴⁴ le 17 novembre de la même année⁴⁵, soit quelques jours après les célébrations dont il est ici question.

Le conte Bernardo Morando, mentionne également, dans son recueil de *Fantaisies héroïques* publié en 1662, six ans après sa mort, les fêtes de Plaisance ainsi que sa collaboration avec Sigismondo D'India :

« Ainsi, lors de la naissance d'Alessandro, les peuples ont jubilé en voyant une grande partie de leurs espérances s'accomplir. La ville de Plaisance, plus que les autres, en a montré une immense joie avec des *superbes fêtes publiques* servies par des machines merveilleuses, avec de nombreux feux d'artifice⁴⁶, des *concerts de musique harmonieux* et avec un appareil solennel *durant trois jours continués*. Les poésies de notre auteur [lui-même] qui était alors très jeune, bien que faibles et pauvres, furent pourtant enrichies par la musique de Sigismondo D'India, très célèbre compositeur de cette époque, et purent ainsi accompagner ces fêtes. De toutes ces pièces, il ne reste que la *Chansonnette maritime* suivante et qui, sur un appareil utilisé pour les feux d'artifice et qui avait la forme d'un grand navire, fut chantée lors de la naissance du Prince Sérénissime Alessandro Farnese⁴⁷. » (Nous soulignons).

⁴⁴ Pour une réflexion sur l'interpénétration entre le motet et la madrigal et leurs espaces communs d'exécution et de « consommation », cf. Stefano PATUZZI, « Madrigale e mottetto : intrecci di funzioni e di contesti », *Barocco padano I : atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 13-15 luglio 1999*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, p. 100.

⁴⁵ S. D'INDIA, *Liber secundus sacrorum*, op. cit.

⁴⁶ Concernant les préparations des feux d'artifice, cf. (I-PAAs), *Corte e casa farnesiana*, Série II, documenti e carteggi di persone della famiglia Farnese, boîte 27, fascicule 5, sous-fascicule intitulée « 1610 Ordini per li fuochi et per il Fallo in occasione della nascita del Principe Alessandro e per altre feste fatte in detta occasione per ordine del Serenissimo Duca », où il y a très peu d'informations sur la musique. Voir aussi Girolamo BRUSONI, *Le glorie degli Incogniti*, Venetia, Valuasense, 1647, p. 87.

⁴⁷ « Nel nascimento però d'Alessandro giubilarono i Popoli, veggendo adempite in sì gran parte de lor speranze. E la città di Piacenza, fra le altre, ne dimostro l'interna gioia con pubbliche Superbissime Feste, Servite da Macchine maravigliose con artifici vari di Fuochi, con armoniosi musicali Concerti, e con Solennissimi apparati per tre giorni continuati. Le Poesie del nostro autore, ch'era allor Giovinetto, se ben deboli e povere per se stesse, arricchite però dalla musica di Sigismondo D'India famosissimo Compositor di quei tempi, hebbero forte d'accompagnar quelle Feste. Ma di tutte solamente è rimasta la seguente Canzonetta Maritima, che sopra Macchina di Fuochi in forma di Gran Nave fu cantata nella Nascita del Serenissimo Principe Alessandro Farnese. », Bernardo MORANDO, « Fantasie eroiche, X », *Fantasie Del Conte Bernardo Morando nobile genovese, Distinte in Amorse, Eroiche, Varie*, Piacenza, Bazachi, 1662, vol. I, p. 161-162.

La « chansonnette maritime » dont parle Morando s'intitule *Ô puissant Neptune (O Nettuno possente*⁴⁸) et contient un chœur de pêcheurs qui invitent les tritons et les sirènes à célébrer en jouant et en chantant la joie d'un jour si heureux. Quant à la musique de D'India, nous n'en avons aucune trace. Il en est de même pour les *Rime* de Morando qui :

« Furent chantées sur la place publique de Plaisance les soirs où l'on fit les célébrations solennelles pour la naissance du prince ; Monsieur Sigismondo D'India, noble palermitain, très excellent dans cette profession, les a enrichies avec sa musique⁴⁹. »

Bernardo Morando est originaire de Gênes et arrive à Piacenza en 1604 à l'âge de quinze ans pour y demeurer jusqu'à la fin de sa vie⁵⁰. Morando est issu d'une petite noblesse commerçante de la Ligurie, bien intégrée dans l'ambiance courtisane et diplomatique de la région⁵¹. C'est ainsi qu'il sera nommé en 1610 surintendant des spectacles de la cour des Farnèse, charge qu'il occupera jusqu'à sa mort, ce qui permettra l'épanouissement musical du duché⁵². Morando est également poète lyrique et dramatique et romancier⁵³ ; il deviendra le plus important promoteur et fournisseur attitré de thèmes et situations dramatiques destinés aux spectacles de la cour des Farnèse à Plaisance⁵⁴. Ainsi, cinq ans après sa nomination, en 1615, lors des célébrations en l'honneur de la naissance de la princesse Marie Farnese⁵⁵,

⁴⁸ *Id.*, p. 162-164.

⁴⁹ « Furono in pubblica piazza di Piacenza cantate quelle sere si fecero le solenni allegrezze per il nato prencipe ; havendole il Signor Sigismondo D'India, nobile palermitano, in quella professione eccellentissimo arricchite di metri musicali. », B. MORANDO, *Nella nascita del serenissimo prencipe Alessandro Farnese, Rime*, Piacenza, Bazachi, 1610, p. 13, conservé à (I-PCc), *Miscellanea Pallastrelli*, n° 76.

⁵⁰ E. NASALLI ROCCA, « La famiglia di Bernardo Morando letterato e poeta », *Bollettino storico Piacentino*, LIII (1958), p. 56 et 59.

⁵¹ *Id.*, p. 52, 54 et 55. Jusqu'en 1960, toutes les archives et les documents de Morando n'étaient pas encore intégralement identifiés, cf. Ernesto CREMONA, *Bernardo Morando : poeta lirico, drammatico e romanziere del Seicento*, Piacenza, SPE, 1960, p. 90. Voir aussi (I-PCas), *Archivio Morando* et les correspondances du poète qui se trouvent à (I-PAP), Manuscrit Parm. 298, *Lettere di Bernardo Morando, op. cit.*, qui contient 249 lettres numérotées. Ce fonds a été signalé par Renato MARTINOTI, « Lettere di Bernardo Morando a Gian Vincenzo Imperiale », *Studi secenteschi*, XXIV (1983), p. 217-219. Concernant l'histoire et l'importance du matériel archivistique conservé aux Archives d'État à la Bibliothèque Palatina de Parme, cf. Alessandro D'ALESSANDRO, « Materiali per la storia dello Studium di Parma (1545-1622) », *Università, Principe, Gesuiti, op. cit.*, p. 17.

⁵² F. BUSSI, *Musica e musicalità dei duchi Farnese nell'ottica dei « Monumenti musicali Piacentini e Farnesiani »*, Piacenza, Tip.Le.Co, 2007, p. 3-4. Voir aussi B. MORANDO, *Gareggiamento d'Amore e d'Imeneo rappresentato in Elicona per le nozze delli Serenissimi di Piacenza e Parma Odoardo Farnese e Margarita Medici*, Piacenza, Ardizzoni, 1628, où le poète décrit les fêtes de Parme de 1626 avec un « Balletto d'Amore e d'Imeneo ».

⁵³ M. L. BUSSI, *Musica e musicisti, op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ Stefano TOMASSINI, « Lo spettacolo possibile nella moralità allegoriche di Bernardo Morando », *I Farnese, Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995*, Milano, Electa, 1995, vol. II, p. 195.

⁵⁵ Pour les documents concernant la naissance et le mariage de Marie Farnese, cf. (I-PAas), *Corte e casa farnesiana*, Série II, documenti e carteggi di persone della famiglia Farnese, Maria Farnese, figlia del duca Ranuccio I, prima moglie di Francesco d'Este. Scritture relative alla sua nascita e al suo matrimonio, 1615-1631,

Morando composera des poèmes, des madrigaux ainsi qu'une chansonnette – cette dernière fut chantée solennellement sur la place centrale de Plaisance avec la musique du Sicilien Pietro Maria Marsolo⁵⁶. Il est intéressant de remarquer les rapports de Morando, à cette époque, avec deux compositeurs siciliens. De même, le luthiste napolitain Andrea Falconieri, élève de Santino Grassi à Parma se trouvait dans cette ville en 1610 au service du duc Ranuccio Farnese⁵⁷. En effet, l'influence de la musique napolitaine est essentielle dans l'apparition du nouveau style monodique florentin. Ainsi que le souligne Howard Mayer-Brown, même les airs les plus travaillés des *Nuove Musiche* de Caccini (1602) partagent des traits stylistiques avec les airs simples du cercle napolitain⁵⁸.

Bernardo Morando⁵⁹, qui est avant tout un grand narrateur⁶⁰, est en contact avec d'autres musiciens célèbres comme Claudio Monteverdi, qui a mis en musique le ballet *Victoire d'Amour (Vittoria d'Amore)*⁶¹ sur l'un de ses poèmes, publié à Plaisance chez Ardizzoni en 1641 et représenté dans cette ville lors du carnaval la même année⁶². Il a également collaboré avec Francesco Manelli pour le ballet *Hercule au mont Erymanthe (Ercole nell'Erimanto)*⁶³ donné à Plaisance également en 1651, pour *Les péripéties du temps (Le Vicende del Tempo)*⁶⁴, donné au théâtre Farnèse de Parme l'année d'après⁶⁵, mais aussi pour la représentation des intermèdes de l'*Amaranta*⁶⁶ du poète toscan Giovanni Villifranchi

boîte 29, fascicule 5. Voir aussi (I-PCc), *Miscellanea Pallastrelli*, n° 96 et 161, *Componimenti vari per la nascita di Maria Farnese*, Piacenza, 1615.

⁵⁶ E. CREMONA, *Bernardo Morando*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷ Claudio GALLICO, *Le capitali della musica : Parma*, Milano, Silvana, 1985, p. 79.

⁵⁸ « Even the highly polished arias in Caccini's 1602 *Nuove musiche* share stylistic features with the simple arias of the Neapolitan circle. », Howard MAYER-BROWN, « The Geography of Florentine Monody : Caccini at Home and Abroad », *Early Music*, IX (1981), p. 152.

⁵⁹ Concernant la production poétique de Morando, cf. Giovanni GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976, vol. II, p. 223-235. Pour une réflexion philosophique sur l'art poétique de Morando, cf. S. TOMASSINI, « Lo spettacolo possibile nella moralità allegoriche di Bernardo Morando », *op. cit.*, p. 196.

⁶⁰ Alberto N. MANCINI, « Prosa narrativa nelle poetiche romanzesche di metà Seicento, fra il Marini e Il Morando », *Italica*, XLVII/4 (1970), p. 411.

⁶¹ B. MORANDO, *Vittoria d'amore, balletto fatto nella Cittadella di Piacenza il carnevale dell'anno 1641. Con apparato di machine, di musiche, e d'invenzione*, Piacenza, Bazachi, 1641. Voir aussi Paolo FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 331-333.

⁶² E. CREMONA, *Bernardo Morando*, *op. cit.*, p. 27 et 61-62.

⁶³ B. MORANDO, *Ercole nell'Erimanto, per un balletto fatto in Piacenza dal Serenissimo Sig. duca, il carnevale dell'anno 1651*, Piacenza, Bazachi, 1651.

⁶⁴ B. MORANDO, *Le vicende del tempo drama fantastico musicale diviso in tre azioni, con l'introduzione di tre balletti, rappresentato nel gran teatro di Parma nel passaggio de i serenissimi arciduchi Ferdinando, Carlo, Sigismondo, Francesco d'Austria, et arciduchessa Anna di Toscana. Opera di Bernardo Morando nobile genovese, e conte di Montechiaro*, Parma, Viotti, 1652.

⁶⁵ E. CREMONA, *Bernardo Morando*, *op. cit.*, p. 27, 68-72

⁶⁶ Giovanni VILLIFRANCHI, *Amaranta favola pescatoria del sig. Giovanni Villifranchi hora primieramente posta in luce*, Venetia, Giunti, Ciotti & Compagni, 1610. Cette fable a eu un très grand succès à la cour de Turin

et mis en scène eux aussi à Plaisance en 1653⁶⁷. Enfin, il a collaboré avec d'autres compositeurs comme Sempliciano Olivi⁶⁸ ou Giuseppe Alevi⁶⁹ pour lesquels il compose des vers et des drames surtout à partir de 1639⁷⁰. Toutes les musiques citées sont perdues.

c. Le mystère de la Lamentation d'Armide et du Huitième livre des *Musiche* publié à Milan

Morando a également des rapports avec d'autres poètes comme Marino, Chiabrera, Achillini, Grillo, Manzini, Mascardi ou Fulvio Testi et en général avec tout le milieu littéraire de Gênes⁷¹. Sigismondo D'India est l'un des premiers compositeurs à avoir collaboré avec lui ; sa musique a enrichi les premières œuvres poétiques de Morando sur les vingt et une qui ont été mises en musique à partir de 1610 et jusque dans les années 1650⁷². Cette collaboration ne se limite pas aux années où le compositeur se trouvait à Plaisance avant sa nomination à Turin en 1611. En effet, dans une lettre datée du 2 septembre 1627, trouvée dans les Archives de Ferrare par Dinko Fabris et adressée au marquis Enzo Bentivoglio dans le but de postuler pour composer la musique des intermèdes pour les noces du duc Odoardo Farnese avec Marguerite de Medicis, qui devaient avoir lieu à Parme en octobre 1628, D'India écrit :

« 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] à laquelle je lui 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

dans les années 1620 et même après. Sigismondo D'India en a mis un extrait en musique dans son Troisième livre des *Musiche* de 1618.

⁶⁷ E. CREMONA, *Bernardo Morando*, op. cit., p. 72-74.

⁶⁸ B. MORANDO, *Le risse pacificate da Cupido. Festa a cavallo accompagnata da machine, da musiche e da altri solenni apparati. Fatta in Piacenza il carnevale dell'anno 1644. Con le poesie di Bernardo Morando. Poste in musica da Sempliciano Olivi. E dal medesimo Morando brevemente descritta*, Piacenza, Ardizzoni, 1644 ou *Il ratto d'Elena drama eroico, musicale, rappresentato in Piacenza nel Teatro Nuouo l'anno 1646, musica di Sempliciano Olivi*.

⁶⁹ B. MORANDO, *Le ninfe del Po. Balletto fatto nella cittadella di Piacenza il carnevale dell'anno 1644. Poesia di Bernardo Morando. Posta in musica da Giuseppe Alevi*, Piacenza, Ardizzoni, 1644.

⁷⁰ R. MARTINOTI, « Lettere di Bernando Morando », op. cit., p. 193. Voir aussi E. CREMONA, *Bernardo Morando*, op. cit., p. 62-68. La plupart de ces poèmes ont été publiés à titre posthume dans les *Poesie drammatiche del conte Bernardo Morando nobile genovese*, Piacenza, Bazachi, 1662.

⁷¹ E. CREMONA, *Bernardo Morando*, op. cit., p. 28-30.

⁷² *Id.*, p. 89.

puissiez sentir la force de telle manière et de tel style que je suis sûr que vous n'entendrez cela de personne d'autre⁷³. »

Le *lamento* d'Armide en question est également perdu⁷⁴. Ernesto Cremona⁷⁵ et Lorenzo Bianconi⁷⁶ avaient déjà identifié le poème de Morando *Désespoir et folie d'Armide* (*Disperazione e pazzia d'Armide*) qui fait partie de ses *Fantasie Amoroze* de 1662 comme la lamentation d'Armide dont parle le compositeur. La lettre trouvée par Fabris confirme la collaboration entre le poète et le musicien, mais aussi ce qu'affirme Morando lui-même quand il écrit :

« Ces vers ont déjà été animés par la Musique de Sigismondo D'India et en partie publiés à Milan dans le Huitième livre de ses œuvres musicales où le Désespoir et la folie d'Armide devait certainement figurer⁷⁷. » (Nous soulignons).

Ce poème, qui commence par les vers « Hélas, lasse, qu'entends-je ? » (« *Oimè, lassa, che sento ?* »), est un effet le texte d'un monologue dramatique et il pourrait très bien s'agir du *lamento* que D'India évoque dans sa lettre à Bentivoglio. Ce qui surprend est l'allusion de Morando à la publication d'un « Huitième livre » du compositeur qui auraient renfermé cette lamentation ainsi que d'autres de ses poèmes. Or le seul Huitième livre de D'India qui nous soit parvenu est composé de madrigaux polyphoniques publiés à Rome en 1624 et où ne se trouve aucune lamentation ni d'ailleurs aucune pièce pour voix soliste. Quant à ses livres de monodies accompagnées, seuls le Quatrième et Cinquième, publiés respectivement en 1621 et 1623 à Venise, contiennent des monologues dramatiques, aucun d'entre eux ne mettant en scène le personnage d'Armide. Le mystère s'amplifie quand le poète affirme que ses poèmes

⁷³ « 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 potra comprendere la mia maniera d'uscir in scena la quale lei trovera ch'è 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. » Cette lettre a été transcrite et publiée par Dinko FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 403-404.

⁷⁴ Sur les différentes hypothèses autour de cette lamentation, cf. Stuart REINER, « Vi sono molt'altre mezz'arie », *Studies in Music History. Essays of Oliver Strunk*, Princeton, Princeton University Press, 1968 p. 241-258 et P. FABBRI, *Monteverdi, op. cit.*, p. 146.

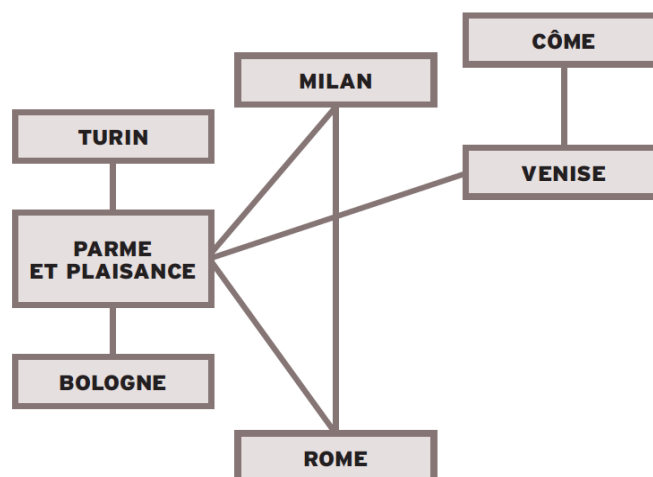
⁷⁵ E. CREMONA, *Bernardo Morando, op. cit.*, p. 89.

⁷⁶ Lorenzo BIANCONI, « Prefazione », *Antonio Il Verso. Madrigali a tre e a cinque voci*, Firenze, Olschki, 1978, p. XXXII (« coll. Musica Rinascimentale Siciliana, VIII »). Voir aussi Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 72.

⁷⁷ « In questi versi animati già della Musica di Sigismondo D'India, ed in parte anche stampati in Milano nell'Ottavo libro delle Opere sue Musicali, tale si figura, che fosse la Disperazione e Pazzia d'Armida. », B. MORANDO, « Fantasie amoroze, LXIII », *Fantasie Del Conte Bernardo Morando, op. cit.*, vol. I, p. 80-81.

seraient insérés dans une publication qui aurait vu le jour à Milan. En effet, les livres de musique de D'India édités dans cette ville sont le Premier livre de madrigaux de 1606 et les Premier et Troisième livres des *Musiche*, parus respectivement en 1609 et 1618, et qui ne contiennent aucune lamentation d'Armide ni la moindre trace de la poésie de Morando, ce qui est par ailleurs le cas de toutes les autres publications de musique profane du compositeur qui nous sont parvenues. Soit le poète se trompe de livre, soit ses poèmes auraient été inclus dans un autre recueil depuis lors perdu. Si Morando a raison, cela signifierait que D'India aurait publié encore trois livres de monodies accompagnées entre 1623 et 1628 qui ne nous sont pas parvenus et qui ne correspondent à aucune publication de livres de musique des éditeurs Giorgio Rolla ou Filippo Lomazzo qui étaient actifs à Milan à cette époque. Dans tous les cas, il s'agit de poèmes mis en musique qui sont à ce jour non répertoriés et perdus.

Les rapports de D'India avec les personnages qu'il côtoie à Plaisance, malgré les zones d'ombre, permettent de dessiner une ligne artistico-diplomatique qui mériterait d'être explorée par de futures recherches. Elle unit les villes de Rome et Milan à celles de Parme, Plaisance, Venise, Bologne et Turin. En effet, cette ligne relie, dans une période circonscrite entre 1609 et 1612, les déplacements du compositeur, les villes où se trouvent ses mécènes et dédicataires (le duc et l'abbé Farnèse, le cardinal de Savoie, le marquis Malaspina et Barbara Landi Barattieri), les villes où il a publié ses recueils de musique sacrée et profane (Milan et Venise), les villes où se trouvent et se déplacent (Parme, Plaisance, Milan et Bologne) les artistes (Ludovico Carracci, Ottavio Valera ou Bernardo Morando) et commanditaires (Guidotti, Barbara Landi ou la famille Farnèse) avec qui le musicien est en contact et qui convergent de différentes manières à Plaisance où la plupart se retrouve chez Barbara Landi à la période qui précède l'arrivée du compositeur à Turin. Voici le schéma de différents déplacements « artistico-diplomatiques » du compositeur :



Intéressons-nous maintenant à ces différents tracés à travers et autour du livre de villanelles de 1612.

C. Le deuxième recueil des Villanelles, entre Venise, Naples, Turin et Plaisance

D'India signe depuis Turin la dédicace de son Deuxième livre de villanelles⁷⁸, le 10 août 1612, l'adressant, on l'a dit, à Barbara Landi Barattieri. Ainsi que le souligne Stefano Lorenzetti, la dédicace est un lieu stratégique où l'on cherche à « mouvoir les affects » afin de solliciter la protection d'un mécène ou bien pour exprimer sa reconnaissance pour les faveurs déjà reçues⁷⁹ :

« À Madame mon Illustrissime et Très respectée Patronne, Madame Barbara Landi Barattieri.
Voulant moi-même apparaître dans le théâtre du Monde avec quelque ornement qui ne me fasse pas paraître indigne de la place dont je bénéficie sous la protection de Votre Seigneurie Illustrissime, j'ai jugé opportun de *faire publier ces compositions de Musique comme si elles étaient de véritables portraits de moi-même*, peintes avec des couleurs, tracées avec des lignes, ornées de la lumière et épurées avec l'art que Votre Seigneurie Illustrissime – si experte en la matière et tout autant pourvue de toutes ces qualités virtuoses qui vont si justement de pair avec la pureté du sang – m'a plus d'une fois vivement démontré avec le pinceau de votre jugement avisé et de votre si subtile intelligence. [...]. Permettez donc, Votre Seigneurie Illustrissime, que je prenne mon envol avec l'air si placide et si bénigne de votre faveur, et puisque *vous n'avez pas dédaigné de m'inclure parmi vos serviteurs personnels* en vous contentant toujours de ne pas mesurer vos habituelles grâces avec mon peu de mérite, ainsi vous daignez ne pas comparer la bassesse de la vulgaire démonstration que je vous fais, avec la grandeur de ma plus dévouée affection à votre égard. Et enfin en m'inclinant devant Votre Seigneurie Illustrissime, je prie au Seigneur Dieu tout le bonheur que vous désirez et méritez. *Depuis Turin*, le 10 août 1612.

De Votre Seigneurie Illustrissime Très dévoué serviteur, Sigismondo D'India⁸⁰. » (Nous soulignons).

⁷⁸ Pour une édition moderne de ce recueil, cf. C. ASSENZA, *Sigismondo D'India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci*, *op. cit.*

⁷⁹ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 191.

⁸⁰ « All' Illustrissima Signora et Padrona mia colendissima la Signora Barbara Landi Barattieri. Volendo pure anch'io comparire nel teatro del Mondo con qualche ornamento, che mi faccia parere non indegno di quel logo, che tengo sotto la protezione di V. S. Illustrissima ho giudicato à proposito il mandar alle stampe questi componimenti di Musica come più veri ritratti di me stesso, espressi con quei colori, tratteggiati con quelle linee, adornati con quei lumi, e raffinati con quell'arte, che V. S. Illustrissima tanto intendentissima di questa professione, quanto ricchissima di tutte quelle virtuose qualità, che sono meritamente accompagnate con la chiarezza del sangue, mi hà più volte col pennello del suo profondo giuditio, e del suo sottilissimo ingegno vivamente dimostrato. [...]. Permetta dunque V. S. Illustrissima ch'io mi levi à volo con l'aura placidissima, & benignissima del suo favore, & si come non si sdegnò già d'annoverarmi trà suoi domestici servitori & si

Bien que publié à Venise – étape obligatoire dans la carrière des compositeurs⁸¹ – et qu’il contienne des pièces en style napolitain dédiées à une *nobildonna* de Plaisance, ce recueil est la première publication de la période turinoise du compositeur palermitain. Le Deuxième livre de villanelles entrecroise plusieurs villes dont Plaisance et Turin. En effet, et ainsi que le souligne Concetta Assenza, ce recueil témoigne des préférences musicales de Barbara Landi⁸², mais il est également un écho de l’ambiance artistique de la cour de Turin⁸³. Ce livre contient vingt et une chansonnettes : les quatorze premières sont à trois voix, les cinq suivantes à quatre voix et enfin les deux dernières à cinq voix.

Les villanelles du XVII^e siècle sont en général composées pour un trio vocal, les cas où les compositeurs élargissent l’effectif vocal demeurant rares. D’India, à partir de son Premier livre de 1608, écrit les quatre dernières villanelles du recueil pour quatre et cinq voix⁸⁴. En ce qui concerne cet élargissement vocal issu de la technique du madrigal, c’est surtout Orazio Vecchi qui établit et consolide les principaux critères d’écriture de la chansonnette à quatre voix⁸⁵, de même que Marenzio l’a fait pour celle à trois voix⁸⁶. Le recueil de D’India condense donc toutes les manières de composition de la villanelle⁸⁷, même si le compositeur ne fait pas qu’établir une synthèse de tous les types d’écriture de ce genre polyphonique léger, mais propose également de nouveaux modèles de chaque manière de composer ; les traits d’écriture et les techniques traditionnelles sont ainsi remaniés⁸⁸.

compiacque sempre di non misurare le sue solite gratie col mio poco merito, così si degni di non argomentare dalla bassezza di questa volgare dimostrazione che le faccio, la grandezza del mio divoto affetto verso di lei. Et io per fin’ à V. S. Illustrissima inchinandomi, le prego dal Signore Dio tanta quella felicità, che ella stessa desidera & che merita. Di Torino alli 10 Agosto 1612. Di Vostra Signoria Illustrissima Divotissimo Servitore Sigismondo D’India. », S. D’INDIA, *Libro secondo delle villanelle alla napolitana a 3, 4 & 5 voci. Di Sigismondo D’India Nobile Palermitano Maestro della Musica di Camera del Serenissimo & Invitissimo D. Carlo Emanuele Duca di Savoia Principe di Piemonte &c.*, Venetia, Gardano, 1612.

⁸¹ Carilda STEFFAN, « Signori illustrissimi padroni collendissimi e devotissimi servitori. Dediche, destinatari e sistema editoriale al tempo di Orazio Vecchi », *Il teatro dell’udito : società, musica, storia e cultura nelle’epoca di Orazio Vecchi. Conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 248. D’India a commencé à publier ses recueils de musique à Venise à partir de 1610.

⁸² C. ASSENZA, « ‘Ma, cara cetra mia’ », *op. cit.*, p. XI.

⁸³ *Id.*, p. XIV.

⁸⁴ C. ASSENZA, *La canzonetta*, *op. cit.*, p. 207.

⁸⁵ *Id.*, p. 173.

⁸⁶ *Id.*, p. 179.

⁸⁷ C. ASSENZA, « ‘Ma, cara cetra mia’ », *op. cit.*, p. XVII.

⁸⁸ *Id.*, p. XX. Pour l’analyse de certaines chansonnettes de ce recueil, *cf.* p. XXI-XXIII.

Niccolò Maccavino décrit la villanelle comme une « délicieuse miniaturisation du madrigal⁸⁹ ». En effet, au départ, le madrigal est le fruit d'un travail constant de recherche expressive et la villanelle un simple trio vocal dominé par la diction mélodique de la voix supérieure⁹⁰. Le répertoire polyphonique mineur se montre aussi, au début de son histoire éditoriale, dans ses moyens d'expression, ses thématiques et ses contenus, imperméable aux canons littéraires de l'époque et cantonné à un style simple voire rustique qui utilise la thématique amoureuse⁹¹. L'influence du madrigal sur la villanelle deviendra de plus en plus flagrante si bien que les deux genres mèneront, à partir du milieu du XVI^e siècle, des vies parallèles mais qui interagissent entre elles⁹². Après une phase expérimentale dans les années 1560, le style de la chansonnette entre dans une période d'équilibre et d'homogénéité⁹³.

Les publications de chansonnettes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, comme par exemple celles que le Sicilien Antonio Il Verso a publiées la même année que le recueil dont il est ici question⁹⁴, ou celles de Giacomo Gastoldi⁹⁵, éditées par Filippo Lomazzo à Milan en 1615⁹⁶, ou encore les recueils d'Antonio Brunelli, parus entre 1613 et 1616 et qui mélangent chansonnettes et airs⁹⁷, montrent que l'écriture musicale des genres légers va se développer et se polariser de plus en plus entre deux parties de soprano et une de basse⁹⁸, et que l'ornementation vocale deviendra de plus en plus sophistiquée⁹⁹. Giovanni Di Macque avait déjà remarqué la facilité mélodique des *madrigaletti* et des chansonnettes napolitaines¹⁰⁰, ce que Catherine Deutsch appelle *l'ariosità*¹⁰¹. On peut donc placer le

⁸⁹ Nicolò MACCAVINO, « Le canzonette a cinque voci di Carlo Gesualdo », *La musica del principe : studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003*, Lucca, LIM, 2008, p. 246.

⁹⁰ C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, LIM, 1997, p. 16.

⁹¹ *Id.*, p. 15.

⁹² *Id.*, p. 211, 218, 227, 230, 235 et 236-244.

⁹³ *Id.*, p. 254.

⁹⁴ Antonio IL VERSO, *Il Primo Libro delle Villanelle a tre voci*, Venetia, Vincenti, 1612.

⁹⁵ Isabella GRISANTI, « Le canzonette a tre voci di Giacomo Gastoldi », *Villanella napoletana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori camabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano Calabro 9-11 dicembre 1994*, éd. Maria Paola Borsetta et Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, p. 276 et 286. Voir aussi C. ASSENZA, *La canzonetta, op. cit.*, p. 190.

⁹⁶ Giovanni Giacomo GASTOLDI, *Canzonette a tre voci : libro secondo. Giovan Giacomo Gastoldi ; con quattro vaghe canzonette à 3 di Alessandro Savioli da Parma*, Milano, Lomazzo, 1615. Voir aussi Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e categgi*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 185.

⁹⁷ C. ASSENZA, *La canzonetta, op. cit.*, p. 72. La production sacrée, profane, vocale, instrumentale, polyphonique et monodique de Brunelli qui va de 1605 à 1621 témoigne de l'influence des préceptes théoriques de l'école polyphonique romaine, assimilés dans la période qui a précédé son séjour en Toscane, mais également de l'admiration qu'il portait aux nouvelles expérimentations vocales et instrumentales à Florence et qu'il a pu tester grâce à son amitié et sa collaboration avec Caccini. Cf. Piero GARGIULO, *Antonio Brunelli. Arie, scherzi, canzonette, madrigali ad una, due e tre voci per sonare e cantare : 1613*, Pisa, ETS, 2001, p. IX.

⁹⁸ C. ASSENZA, *La canzonetta, op. cit.*, p. 68.

⁹⁹ *Id.*, p. 178.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 147.

répertoire de la villanelle de la fin du XVI^e siècle, non pas sous le signe de l'innovation mais de celui de l'éclectisme¹⁰².

Ainsi, Lodovico Zacconi, dans son traité sur la pratique musicale de 1622, donne des indications intéressantes pour l'exécution des villanelles en insistant notamment sur l'importance de bien prononcer les paroles, sur la technique de l'appoggiature appliquée aux intervalles de tierce et de seconde¹⁰³, sur la structure, sur le caractère de ce genre par rapport à celui des motets et des madrigaux ou encore sur l'origine du terme villanelle¹⁰⁴.

a. Le répertoire poétique des villanelles, de Florence à Naples et de Naples à Plaisance

Les poèmes du répertoire de la chansonnette sont pour la plupart anonymes¹⁰⁵. La forme à trois parties (strophes) prédomine entre 1610 et 1615¹⁰⁶ et la poésie utilisée est volontiers malléable, ce qui facilite le remplacement de verbes, vocables, expressions et vers ; plus les poèmes se diffusent, plus ils s'enrichissent d'images poétiques¹⁰⁷. Tout cela est possible grâce à la facilité d'échanges et de diffusion, propre à ce genre, dans les milieux savants et populaires¹⁰⁸.

Concernant le Deuxième recueil de D'India, seulement quelques poètes peuvent être identifiés. C'est le cas de Vincenzo Quirino, dont les poèmes avaient déjà été mis en musique par Marenzio ou Andrea Gabrieli¹⁰⁹, et de son poème *Ecco l'aurora, or che facciam, pastori ?* (*Voici l'aurore, que fait-on maintenant, bergers ?*) présent dans ce recueil. C'est également le cas de *Occhi de' miei desiri*¹¹⁰ (*Yeux de mes désirs*) du poète Luigi Tansillo (1510 ?-1568), né à Venosa, tout comme Gesualdo, et qui était membre de l'Académie florentine des *Umidi* à partir de 1540. Tansillo a laissé une œuvre poétique réduite mais de haute qualité formelle qui oscille entre le style panégyrique à l'expression parfois fortement dramatisée et un discours

¹⁰¹ Catherine DEUTSCH, *Ariosità et artificiosità dans les madrigaux de Giovanni de Macque (1581-1597)*, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, décembre 2007, p. 27-29.

¹⁰² C. ASSENZA, *La canzonetta*, op. cit., p. 64. Voir aussi C. DEUTSCH, *Ariosità et artificiosità*, op. cit., p. 25-26.

¹⁰³ Paola SARCINA, « Tecnica del canto e caratteristiche del 'cantare cantilene', villanelle e canzonette nella *Prattica di Musica* di Ludovico Zacconi », *Villanella napoletana Canzonetta*, op. cit., p. 50 et 52.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 52-55.

¹⁰⁵ C. ASSENZA, *La canzonetta*, op. cit., p. 103.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 141-142.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 129.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 148.

¹⁰⁹ <http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx> [29/04/2014].

¹¹⁰ C. ASSENZA, *La canzonetta*, op. cit., p. 107.

lyrique et contemplatif¹¹¹. Giordano Bruno était un grand admirateur du *Canzoniere* de Tansillo et a transcrit l'un des ses sonnets dans ses *Eroici furori* de 1585¹¹². Tansillo fut également un continuateur de Bembo et un précurseur de Marino¹¹³.

On peut supposer que les séjours du compositeur à Florence dans ses années de jeunesse lui ont offert l'opportunité d'apprécier les travaux des deux académiciens qui ont eu une influence sur le répertoire poétique de la chansonnette dans les premières années du XVII^e siècle : Pecci et Tantucci¹¹⁴. D'India, tout comme Antonio Il Verso, en ce qui concerne le genre de la villanelle, s'inscrit dans la tradition poétique et le programme expressif centrés sur un langage qui recherche le charme dans l'expression des affects, ce qui est le propre de la poésie et de Pecci et de Tantucci¹¹⁵.

Dans ces années-là, le compositeur continuait à alimenter et à renforcer ses liens avec Naples¹¹⁶. En effet, D'India s'intéresse davantage aux chansonnettes que Gesualdo et avait déjà publié un livre de villanelles dans la ville du Vésuve en 1608¹¹⁷. Nicolò Maccavino a établi un parallèle entre les deux compositeurs afin de révéler leur appartenance à l'école napolitaine qui se manifestent dans leur musique. C'est dans l'homorythmie, les cadences mais également sur le plan harmonique que l'influence parthénopéenne est le plus évidente¹¹⁸. De plus, les poèmes mis en musique aussi bien par Gesualdo que par D'India sont tous strophiques, ce qui est la règle de la villanelle, mais avec un jeu rythmique varié et recherché¹¹⁹, surtout chez D'India qui semble être enclin au type moderne de la chansonnette qui s'épanouit dans les années 1580¹²⁰. En effet, la tendance à la répétition et la préférence pour les structures binaires du Premier livre¹²¹ s'estompe dans le Second.

¹¹¹ Jean BALSAMO, *De Dante à Chiabrera : poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007, vol. 2, p. 168. Voir aussi G. D. BONINO, *Poesia d'amore italiana*, *op. cit.*, p. 337-338.

¹¹² Voir Bertrand LEVERGEOIS, *Giordano Bruno*, Paris, Fayard, 1995, p. 81 et 357-360.

¹¹³ J. BALSAMO, *De Dante à Chiabrera*, *op. cit.*, p. 337.

¹¹⁴ C. ASSENZA, « 'Ma, cara cetra mia' », *op. cit.*, p. X.

¹¹⁵ C. ASSENZA, *La canzonetta*, *op. cit.*, p. 196, 197, 201 et 205.

¹¹⁶ C. ASSENZA, « 'Ma, cara cetra mia' », *op. cit.*, p. XI.

¹¹⁷ S. D'INDIA, *Delle villanelle alla napoletana, à tre voci, di Sigismondo D'India Nobile palermitano. Libro primo*, Napoli, Carlino & Vitale, 1608, rééd. Venetia, Gardano, 1610. Nous avons étudié la question des origines napolitaines du compositeur dans le premier chapitre de la partie I de cette thèse.

¹¹⁸ N. MACCAVINO, « Le canzonette a cinque voci di Carlo Gesualdo », *op. cit.*, p. 239.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ C. ASSENZA, « 'Ma, cara cetra mia' », *op. cit.*, p. XVI.

¹²¹ N. MACCAVINO, « Il primo libro delle villanelle alla napoletana di Sigismondo D'India "Nobile Palermitano" », *Villanella napoletana, Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorinon compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano, Calabria, 9-11 dicembre 1994*, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, p. 249.

b. Un « autoportrait » de D'India – Contours, couleurs et éclat d'un poète-musicien à la cour de Turin

Le genre de la villanelle devient donc à cette époque moins rustique et plus sophistiqué et raffiné puisqu'il est confronté de plus en plus à la poésie madrigalesque. Sigismondo D'India participe à cette transformation dès la composition de son Premier livre de villanelles en 1608¹²². En effet, il n'hésite pas à utiliser les techniques de composition du monde du madrigal pour ses villanelles¹²³.

Dans la dédicace de ce recueil, D'India affirme avoir publié ses villanelles « comme si elles étaient de véritables portraits » de lui-même, « peintes avec des couleurs, tracées avec des lignes, ornées de lumière ». En effet, les passages chromatiques, les sauts d'intervalles inattendus, les passages en quintes parallèles et les dissonances ardues, présentes dans son Premier livre de villanelles¹²⁴ s'accroissent dans le Second. Le compositeur confirme, d'un côté, l'actualité d'une écriture ornementale éblouissante à l'allure d'improvisation, volontiers organisée en séquences de croches liées par deux¹²⁵, et, de l'autre, il affirme le caractère déclamatoire de sa musique.

Lors de la mise en musique des poèmes, D'India, loin de négliger la qualité et la physionomie de la matière poétique, met à l'œuvre sa propre formation de poète car le musicien était capable de retravailler complètement les textes ou de les adapter en fonction d'un patrimoine poétique qu'il devait très bien connaître¹²⁶. Il s'agit d'un savoir-faire poétique qui met l'art de la réélaboration littéraire au service de la musique ; c'est l'un des traits caractéristiques du compositeur. D'India utilise une palette poétique très variée : très soignée dans le langage, éclectique dans les formes poétiques, tantôt de type ancien, tantôt de caractère « classique », flexible dans la disposition métrique du matériel verbal, mais contenant également des vers profitables à l'expérimentation de nouvelles manières de déclamer ; il s'agit d'une synthèse de la tradition du XVI^e, mais qui est en même temps ouverte aux nouveautés poétiques du XVII^e siècle¹²⁷. Le corpus réuni par D'India dans ce livre privilégie un type de poésie qui traite pour en majeure partie de la thématique amoureuse

¹²² *Id.*, p. 248.

¹²³ *Id.*, p. 251.

¹²⁴ *Id.*, p. 255.

¹²⁵ C. ASSENZA, « 'Ma, cara cetra mia' », *op. cit.*, p. XXIV.

¹²⁶ *Id.*, p. XIV et XVII.

¹²⁷ *Id.*, p. XXIII.

avec une expression parfois émotionnellement intense et à l'occasion légèrement enjouée, mais il n'y a pas de sujets humoristiques ni licencieux¹²⁸.

Le portrait du compositeur devient évident lors de l'apparition d'un acronyme dans la seconde partie de la villanelle *O del fertil terreno almo Cantore* (*Ô du terrain fertile le noble chanteur*), où au milieu de l'avant-dernier vers, « Piange al tuo pianto, e S'Indi sciogli il riso » (« Il pleure avec tes larmes et si ensuite tu libères ton rire »), apparaissent les initiales du compositeur ainsi que son nom de famille (« S'Indi »). Il s'agit d'un curieux et amusant clin d'œil qui soulève la question de la paternité du poème. Cela confirme l'attention particulière du compositeur à l'égard des textes poétiques utilisés dans ses recueils de villanelles où les poèmes ne sont pas uniquement des textes mis en musique – ils doivent être compris comme de véritables choix poétiques de la part du musicien¹²⁹.

Dans le même ordre d'idées, le poème de la villanelle à cinq voix *O Gioia de mortali* (*Ô joie des mortels*) sera réutilisé par le compositeur pour un air de son Cinquième livre des *Musiche* de 1623. Ce poème anonyme figure également dans le chœur final d'un « fable représentative », également anonyme, intitulée *Ruggiero libéré* (*Ruggiero liberato*), qui a été découverte avec deux autres fables par Francesco Malaguzzi¹³⁰ dans un livre appartenant au cardinal Maurice de Savoie lors de l'exposition du livre ancien de Milan en 2002, nous y reviendrons dans la dernière partie de cette thèse. Cela confirme en tout cas la volonté d'adapter le matériel poétique aux différents genres musicaux en vogue. En effet, D'India avait déjà réutilisé le poème guarinien *Felice chi vi mira* (*Heureux qui vous regarde*) de son Premier livre de madrigaux de 1606 pour son livre de villanelles de 1608¹³¹.

¹²⁸ *Id.*, p. XVI.

¹²⁹ *Id.*, p. XV.

¹³⁰ Francesco MALAGUZZI, « Una favola inedita per Madama Reale », *Bibliofilia Subalpina* (2002), p. 82-91.

¹³¹ Maria Antonella BALSANO, « 'Felice chi vi mira' Sigismondo D'India intonò con doppia lira », *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. 155-174.

c. Entre politique, divertissement et hommage – Un portrait de Turin à travers un genre napolitain

Le troisième poète du Deuxième livre de villanelles est Lodovico d'Agliè, homme de lettres et diplomate très actif à la cour de Turin à cette époque. Son poème *O di Pindo almo cantore* (*Ô âme du chanteur du Pinde*), mis en musique dans ce livre, est extrait d'un recueil publié en 1610¹³². La collaboration entre le poète et le musicien va s'accroître au cours de la dernière partie de son séjour turinois et même après son départ, quand le compositeur sera au service du cardinal Maurice de Savoie à Rome ; ce recueil de villanelles témoigne donc du début de leur collaboration.

Maria Antonella Balsano a avancé l'hypothèse, à propos de certaines villanelles du livre dont il est ici question, que « plus d'une pièce aurait pu être conçue pour accompagner des spectacles, même de dimension réduite, organisés à la cour de Turin¹³³ ». Elle émet également l'hypothèse que certaines chansonnettes publiées ici auraient pu être composées durant les fêtes de Plaisance de 1610 ou bien à l'occasion des célébrations de l'anniversaire de l'infante Marguerite de Savoie à Casale en 1611¹³⁴.

C'est ce que l'on peut constater avec la villanelle en deux parties *O de' più fertili colli alma fenice / O Regia e bella schiera* (*Ô des plus fertiles collines, âme du phénix / Ô belle est royale armée*) qui s'insère dans un programme de représentation des résidences savoyardes telle la Vigne du cardinal ; on peut le déduire en lisant le titre *Alla Margherita Villa fertile* (*La Marguerite, ville fertile*). Le genre de la villanelle prend ainsi un aspect fonctionnel, celui d'accompagner les divertissements et spectacles de la cour en plein air¹³⁵. Nous verrons l'importance que prendront plus tard, surtout après l'arrivée de Christine de France¹³⁶, les spectacles en plein air en tant que mises en scène du pouvoir. La villanelle sera donc très rapidement remplacée par des divertissements plus sophistiqués comme les ballets représentatifs.

Afin d'illustrer cette intersection entre la villanelle, le divertissement et l'hommage à la cour de Turin, le poème anonyme de la chansonnette à trois voix *O de l'Alpi alteri Numi*, (*Ô dieux altiers des Alpes*), publié sous le titre *La Dora fiume. Alli Serenissimi di Savoia. Aria*

¹³² Lodovico D'AGLIÈ, *L'autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Agliè. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni. All'altezza. Serenissima di Savoia*, Torino, De Cavalieris, 1610. Voir aussi C. ASSENZA, *La canzonetta*, op. cit., p. 107 et 110.

¹³³ M. A. BALSANO, « Felice chi vi mira », op. cit., p. 166-167.

¹³⁴ *Id.*, p. 167 et 168.

¹³⁵ C. ASSENZA, « 'Ma, cara cetra mia' », op. cit., p. XII.

¹³⁶ Sur l'influence des airs étrangers comme la villanelle en France à la fin du XVI^e siècle, cf. Georgie DUROSOIR, *L'Air de cour en France : 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991, p. 44-47.

a tre (*Le fleuve Doire. Aux Sérénissimes de Savoie. Air à trois voix*), fait apparaître, dans la première strophe, le nom de prince Victor Amédée : « Triunfanti almi VITTORI » (« Âmes triomphantes et victorieuses »), tandis que la dernière strophe présente l'image de la Doire qui arrête son cours pour s'incliner devant les « Héros royaux » (« Regi EROI ») et les « Infantes royales » (« Reggie INFANTI »). Dans ce poème est également présenté le thème de la vertu et du courage militaire, deux qualités prêtées au duc régnant, Charles-Emmanuel I^{er} et à son dauphin, Victor Amédée.

Ces pièces seraient en effet les premières preuves concrètes de la participation de D'India aux spectacles et divertissement de la cour, même si les descriptions et les textes contenus dans ce livre ne se réfèrent pas à des événements concrets¹³⁷.

Conclusion

Le Deuxième livre de villanelles de D'India nous montre qu'un musicien peut servir plusieurs patrons en même temps (Les Savoie, les Farnèse et les Landi Barattieri), qu'il peut devenir le « serviteur personnel » d'un mécène secondaire et qu'une dédicace peut être un objet de reconnaissance du musicien à l'égard de son mécène *a posteriori*. Nous avons vu la place des familles Landi et Barattieri en tant que noblesse mineure au sein du duché de Parme et de Plaisance et de celui de Milan, mais également le rôle culturel et artistique de la cour de Barbara Landi Barattieri, satellite de l'État Farnèse, et l'activité du compositeur dans cette ville dans les années qui ont précédé la publication de ce recueil, que ce soit à l'église de Santa Maria di Campagna – à l'époque où le peintre Camillo Procaccini y travaillait¹³⁸ – ou lors des célébrations de la naissance d'Alessandro Farnese, à l'occasion desquelles D'India met en musique ses propres compositions poétiques ainsi que celles de Bernardo Morando ; ou encore quand il écrit de la musique sacrée et côtoie d'autres artistes comme le peintre Ludovico Carracci. Il fait la connaissance de ce dernier chez Barbara Landi, protectrice et intermédiaire, dont l'activité de mécène consiste à encourager la circulation et les rencontres d'artistes, et donc à favoriser l'émulation, renforcer les réseaux et stimuler la création – un mécénat, pourrait-on dire, de convergence et de facilitation.

On notera en outre l'unicité du répertoire de la chansonnette dans l'interpénétration des répertoires léger et savant, en particulier à travers la transformation de la villanelle à la fin du XVI^e et au début du XVII^e – où l'aspect déclamatoire se développe ainsi que son

¹³⁷ C. ASSENZA, « 'Ma, cara cetra mia' », *op. cit.*, p. XIII.

¹³⁸ *Santa Maria di Campagna. Una chiesa bramantesca*, *op. cit.*, p. 82-83.

interaction avec les autres genres polyphoniques, qu'il soient sacrés ou profanes. Dans ce cadre, nous avons tenté de retracer, pour la période étudiée, ce qu'il faut bien considérer comme une « entente artistico-diplomatique » reliant plusieurs villes italiennes, mais aussi les influences artistiques et les transformations musicales et poétiques liées à cette circulation.

Certaines pièces du Deuxième livre de villanelles font écho à plusieurs événements historiques et artistiques de l'époque – les fêtes de Casale ou les spectacles à la cour de Turin –, elles sont le reflet de l'engouement de Barbara Landi pour les genres polyphoniques légers – c'est la présence de Naples à Plaisance –, et forment un lien musical entre le compositeur et la ville du Vésuve dont il serait originaire – c'est, cette fois, la présence de Naples à Turin. Il s'agit, en somme, pour reprendre les mots de Stefano Lorenzetti, d'une « association organique » entre musique, loisir et plaisir¹³⁹.

Enfin, à travers la dédicace où le compositeur estime que sa musique dessine son portrait, nous avons constaté l'intelligence des choix poétiques, le savoir-faire dans l'adaptation musicale des poèmes, l'utilisation d'une technique de composition audacieuse et l'élargissement de l'effectif vocal à des fins expressives, autant d'éléments qui contribuent à transformer en profondeur le genre de la villanelle en fonction des préceptes de la seconde pratique et montrent très fortement la personnalité du compositeur dont la palette musicale et poétique oscille sans cesse entre synthèse et nouveauté. En effet, du point de vue de la construction de son identité nobiliaire, c'est la dernière fois que le compositeur se présente comme « noble palermitain » et la première où il utilise le titre de « Maître de la musique de chambre du Sérénissime Charles-Emmanuel ». La musique du Deuxième livre des villanelles de D'India « peint », « trace » et « orne » ses premiers pas à la cour de Turin.

¹³⁹ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, op. cit., p. 115.

Chapitre 2

LE TROISIÈME LIVRE DE MADRIGAUX À CINQ VOIX (1615)

Introduction

Trois ans après la parution de son Deuxième livre de villanelles, Sigismondo D'India publie à Venise, chez Bartolomeo Magni, son Troisième livre de madrigaux dédié à Marco Sittico Hohenems (Altemps) (1574-1619), prince-archevêque de Salzbourg.

Nous nous concentrerons, dans une première partie, sur la famille Altemps, véritable trait d'union entre l'Autriche et Rome, ainsi qu'à ses rapports politiques et artistiques avec d'autres duchés comme celui de Milan, de Mantoue et plus généralement avec le monde germanique.

Nous étudierons, dans une deuxième partie, l'activité de mécénat artistique de cette famille, mais également ses rapports avec les musiciens, son goût pour la collection de livres de musique et son rôle dans l'appropriation et la diffusion des nouveaux genres musicaux italiens dans le monde germanique.

Ainsi, dans une troisième partie, nous dirigerons nos recherches sur les rapports de

D'India avec l'archevêque de Salzbourg autour du livre de madrigaux qui lui est dédié. Nous ne nous occuperons pas de l'analyse musicale¹ de ce livre mais du contexte historique et de la manière dont la musique du compositeur se diffuse dans le monde germanique grâce à l'action de son dédicataire ; c'est ainsi que le compositeur participe à la construction d'une identité culturelle italo-autrichienne – les premiers dédicataires étrangers de D'India sont Autrichiens – et que le mécénat éclectique de Marco Sittico, entre sacré et profane², se reflète dans l'un des recueils de madrigaux les plus importants, intéressants et novateurs du compositeur.

A. La famille Altemps entre l'Autriche et Rome

a. Généalogie et histoire de la famille Hohenems

Illustre et ancienne dynastie originaire de la Souabe³ (Schwaben), au sud de l'Allemagne, à l'ouest de la Bavière, la famille Hohenems (Altemps), s'installe au début du XVI^e siècle en Italie, à Rome, où Marco Sittico Hohenems (l'oncle du dédicataire de D'India, fait baron par l'empereur d'Autriche) est nommé cardinal et évêque de Constance en 1561⁴. Son fils naturel, Roberto Altemps⁵ (1565-1586, cousin du dédicataire), premier duc de

¹ Concernant l'analyse musicale de ce livre, cf. Glenn WATKINS, *Sigismondo D'India. Il terzo libro dei madrigali a cinque voci con il suo basso continuo da sonar con diversi instrumeti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi*, Firenze, Olschki, 1995, p. VII-X (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », XV). Voir aussi 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 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 62-75, *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices in Five Parts. Volume III : The Third Book of Madrigals for Five Voices*, éd. John Steele et Suzanne Court, New York, Gaudia, 1998 et Joachim STEINHEUER, « Sigismondo D'India un die « Vaghezze di Musica » von Francesco Rasi », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 83-125.

² Ernst HINTERMAIER, « "Es gehe confuse in verrichtung des Gottesdienstes zue, vnnd wolle demnach denn Chorom in ein bessere und richtigere Ordnung bringen". Liturgie-Reform, Kirchenmusik und höfisches Musikleben unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau (1587-1612) und Markus Sittikus von Hohenems (1612-1619) », *Salzburger Musikgeschichte Vom Mitterlalter bis ins 21. Jahrhundert*, éd. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier et Gerhard Walterskirchen, Salzburg, Pustet, 2005, p. 136.

³ Giovanni GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps al cardinale Federico Borromeo*, Roma, Monete in Milano, 1940, p. 13.

⁴ Rudolf REINHARDT, « Die Bischöfe von Konstanz », vol. II, p. 7-11, Manfred SCHULER, « Die Bischöfe und die Musik », vol. II, p. 239-247 et Alfred A. STRNAD, « Markus Sittich von Hohenems und Andreas von Österreich », vol. I, p. 396-403, *Die Bischöfe von Konstanz*, Verlag Robert Gessler, 1988, 2 vol.

⁵ Roberto Altemps sera décapité en 1586 pour cause d'adultère. Cf. Francesco SCOPPOLA, « Influssi della « Giustizia » Sistina sulla produzione artistica successiva. Il restauro della Madonna della Clemenza e di S. Aniceto in Palazzo Altemps », *Sisto V, I. Roma e il Lazio*, éd. Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna, Roma, Libreria dello Stato, 1992, p. 783.

Gallese⁶, de Soriano et de la Rocchetta – au nord de Rome –, établit sa descendance dans la Ville éternelle⁷. Le cardinal Marco Sittico ou Siticus, Sedunensis ou Seducensis, qui vivra longtemps à Rome, peut donc être considéré, à travers son fils Roberto, comme le fondateur de la branche Altemps de cette ville⁸. La famille Altemps était donc à la fois allemande et romaine et excellait dans l’art de la négociation et de la guerre⁹.

Le château de Hohenems se trouvait dans la région autrichienne de Vorarlberg, à l’extrême ouest de l’Autriche, près de la frontière suisse. La famille Hohenems a italianisé son nom au milieu du XVI^e siècle à partir de la dérivation latine « Ad alta Emps » ou (Embs), devenu Altemps (ou Altaemps)¹⁰. Voici l’arbre généalogique de Marco Sittico, le dédicataire de D’India :

Wolfgang Altemps ∞ Chiara Médicis (sœur du pape Pie IV¹¹) → Marco Sittico Altemps (1533-1595, cardinal et oncle du dédicataire¹²), le comte Iacopo Annibale (frère du cardinal et père du dédicataire) ∞ Ortensia Borromeo (sœur de Carlo Borromeo¹³) → Marco Sittico Altemps (archevêque de Salzbourg et dédicataire du Troisième livre de D’India)

⁶ Le cardinal Marco Sittico Altemps a acheté le marquisat de Gallese, de Soriano et de Rocchetta à la fin du XVI^e siècle, cf. Adelaide MARESCA COMPAGNA, « La vita nel palazzo attraverso le fonti archivistiche », *Palazzo Altemps, indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, éd. Francesco Scoppola, Roma, De Lucca, 1987, p. 247 et Jonathan Paul COUCHMAN, *Felice Anerio’s music for the church and for the Altemps « Cappella »*, Ann Arbor, UMI, p. 191-192. Une archive de la famille Altemps est conservée à Viterbo-Gallese, cf. Manuela DI DONATO et Giancarlo ROSTIROLLA, *I Beni musicali di Roma e del Lazio : biblioteche, archivi, discoteche, musei, collezioni pubblici e privati*, Roma, IBIMUS, 2009, p. 139.

⁷ Giovanni Battista DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna, Forni, 1986, vol. I, p. 35. Roberto Altemps a épousé en 1580 la fille de Virgnio Orsini, Cornelia Orsini. Cf. Alfredo SERRAI, *La Biblioteca Altempsiana, ovvero Le raccolte librerie di Marco Sittico III e del nipote Giovanni Angelo Altemps*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 16. Voir aussi *Notizie di lettere, memorie e strumenti degli anni 1268-1626, riguardanti membri della famiglia Orsini, conservati negli archivi della famiglia Caetani*, Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 49/1, fascicule 9, f. 2v, où il est question d’un arbre généalogique des Orsini.

⁸ G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, op. cit., p. 16. Voir aussi Fausto NICOLAI, *Mecenati a confronto : committenza, collezionismo e mercato dell’arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, Campisano, 2008, p. 41 et Simonetta SCHERLING, *Markus Sittikus III. (1533-1595). Vom deutschen Landsknecht zum römischen Kardinal*, Konstanz, UKV, 2000, p. 171-178.

⁹ Piero PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco Marco Sittico III di Alta Ems*, Torino, Ananke, 2010, p. 55 et 56.

¹⁰ A. SERRAI, *La Biblioteca Altempsiana*, op. cit., p. 15. Voir aussi P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco* op. cit., p. 53.

¹¹ A. SERRAI, *La Biblioteca Altempsiana*, op. cit., p. 13.

¹² Concernant la généalogie du cardinal Altemps, cf. Pompeo LITTA, *Famiglie celebri italiane. Famiglia Altemps*, Milano-Napoli, 1852, table 2.

¹³ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps a Roma », *Musica e musicisti nel Lazio*, éd. Arnaldo Morelli, Roma, Palombi, 1985, p. 168-169.

Le dédicataire de D'India, le comte Marco Sittico von Hohenems¹⁴ – à ne pas confondre avec son homonyme, oncle et cardinal –, prince-archevêque de Salzbourg depuis 1612¹⁵, était donc le neveu de Carlo Borromeo et le cousin de Carlo Gesualdo et du cardinal Federico Borromeo de Milan¹⁶ – dont on parlera longuement dans un autre chapitre. L'influence de Carlo Borromeo sur le cardinal Sittico est certaine¹⁷. En témoigne le séjour du jeune Federico, dans ses années de formation culturelle et spirituelle, au palais romain du cardinal Altemps à la fin du XVI^e siècle¹⁸. Palais qui se trouve place Saint-Apollinaire en plein centre de Rome et qui fut acquis en 1568 par le cardinal Sittico¹⁹.

Le cardinal Altemps était lié à l'église de Santa Maria in Trastevere dont il était le titulaire depuis 1580²⁰ ; s'y trouve d'ailleurs la chapelle familiale où il a été inhumé en 1595²¹ en présence du Tasse²². Il est également, avec Carlo Borromeo, l'un des protagonistes de la construction de la *Chiesa Nuova* à Rome, dédiée à Grégoire XIII et aux Oratoriens de Philippe Néri²³.

Quant à son neveu, le prince-archevêque dédicataire du Troisième livre de D'India, il a été formé dans les années 1580 au Collège des Nobles de Milan puis au Collège germanique de Rome²⁴, avant de retourner à Salzbourg, ville qui a vu sous son règne « la première floraison du baroque²⁵ ». Son activité d'archevêque fut courte (1612-1619) mais culturellement fructueuse et d'une importance cruciale²⁶.

¹⁴ Pour un portrait de l'archevêque Marco Sittico, cf. G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵ Sur les documents concernant l'archevêque et qui sont conservés à l'Archivio arcivescovile de Salzbourg et aux Archives du Vatican, cf. *Id.*, p. 47.

¹⁶ P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, *op. cit.*, table 1.

¹⁷ P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco*, *op. cit.*, p. 114. La Biblioteca Ambrosiana de Milan (I-Ma) conserve 26 lettres de 1588 à 1617 entre Federico Borromeo et l'archevêque Marco Sittico.

¹⁸ *Id.*, p. 184. Voir aussi J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 212, note 352.

¹⁹ A. MARESCA COMPAGNA, « La vita nel palazzo attraverso le fonti archivistiche », *op. cit.*, p. 246.

²⁰ P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco*, *op. cit.*, p. 152.

²¹ Nous pouvons lire dans une chronique romaine datée du 30 août 1625 : « Essendosi risoluto di fabricare con molta spesa nella Chiesa di S. Maria in Trastevere una bellissima Cappella avanti la tribuna maggiore et al paro di quella del già Cardinale Altemps. », Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 2 août 1625, f. 242v.

²² P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco*, *op. cit.*, p. 200.

²³ *Id.*, p. 156-157.

²⁴ *Id.*, p. 168.

²⁵ « His reign witnessed the first flowering of the Baroque in Salzbourg. », G. WATKINS, *Sigismondo D'India. Il terzo libro dei madrigali*, *op. cit.*, p. VII.

²⁶ Sibylle DAHMS, « Italienische Tanzkunst nördlich der Alpen », *In Deutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, éd. Marcus Engelhardt, Frankfurt, Lang, 1996, p. 72.

b. La circulation de la musique italienne dans le monde germanique au début du XVII^e siècle, D'India et l'archiduc Ferdinand II d'Autriche

Ainsi que le souligne Herbert Seifert²⁷, le début de l'italianisation de la cour d'Autriche, marquant un tournant culturel à l'époque baroque, a été impulsé par deux impératrices de la famille Gonzague. La première, Eleonora Gonzaga²⁸ (1598-1655), deuxième femme de l'archiduc Ferdinand II²⁹ (1578-1637), nièce de Marie de Médicis et la plus jeune fille de Vincenzo Gonzaga, se rendit en Autriche en 1622 et scella ainsi l'alliance entre le duché de Mantoue et la maison d'Autriche³⁰. Elle joua un rôle de premier plan en tant que médiatrice dans l'introduction des nouveaux genres (opéra, ballets) dans ce pays³¹. La seconde fut Eleonora de Nevers-Mantoue (1630-1686), mariée à Ferdinand III (1608-1657), successeur de son père Ferdinand II à la tête du Saint-Empire romain.

Ferdinand II, dédicataire du Deuxième livre des motets de 1610 de D'India³², était un fervent catholique. Avec son gendre et ami, Maximilien de Bavière, il était un personnage clé du front catholique-romain dans le monde germanique³³ et était proche des Jésuites. Une profonde piété caractérisait la philosophie de sa cour à Vienne concernant la musique sacrée³⁴. En effet, parmi les vingt motets du recueil que D'India lui a dédié³⁵, nous trouvons des pièces

²⁷ Herbert SEIFERT, « Die Entfaltung des Barock », *Musikgeschichte Österreichs. Band 1. Von den Anfängen zum Barock*, Graz-Wien-Köln, Verlag Styria, 1977, p. 325.

²⁸ Pour la correspondance d'Eleonora Gonzaga avec Cesare et Alfonso d'Este entre 1622 et 1629, cf. Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Germania, boîte 1587/13.

²⁹ La correspondance entre Ferdinand II et Eleonora Gonzaga est conservée aux archives d'État de Mantoue. Cf. Paola BESUTTI, « I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento », *In Teutschland noch gantz*, op. cit., p. 46.

³⁰ Raffaele TAMALIO, « Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630). Un ducato sul cammino dell'impero », *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 36. Voir aussi Otto G. SCHINDLER, « L'incoronazione ungherese di Eleonora I Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Asburgo », *Quaderni di Palazzo Te*, V (1999), p. 71.

³¹ *Id.*, p. 71, 83 et 84.

³² Sigismondo D'INDIA, *Liber secundus sacrorum contentuum Sigismundi De India Nobilis Panormitani, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus concinendorum*, Venetia, Gardano.

³³ Georg LUTZ, « Roma e il mondo germanico nel periodo della guerra dei Trent'Anni », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. Gianvittorio Signorotto et Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 431. 4 lettres de Ferdinand II écrites depuis Graz sont conservées à (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Principi, Indice 1017, vol. 56II, f. 43 (24 mai 1612), f. 268 (1^{er} juillet 1612), f. 331 (sans date) et f. 332 (16 septembre 1612) où il est question des affaires politiques et militaires de Venise. D'autres lettres de Ferdinand et de son frère Charles de Habsbourg depuis Graz et écrites en latin sont conservées à *Id.*, Indice 1017, vol. 57, f. 29 (25 mai 1613), f. 31 (24 mai 1614), f. 175 (1614-1615 ?) et f. 177 (1614-1615 ?).

³⁴ Steven SAUNDERS, *Cross, sword and lyre : Sacred Music at the Habsburg Court of Ferdinand II (1615-1627) The Latin Vocal Music of Giovanni Priuli and Giovanni Valentini*, Oxford, Clarendon Press Oxford, 1995, p. 9.

³⁵ Les vingt motets sont divisés en deux groupes de quatre motets à 3 et à 4 voix, neuf motets à 5 voix et 3 à 6 voix ; la partie de basse continue est fournie seulement pour les deux premiers groupes (les trios et les

avec des « textes destinés à la dévotion de provenance ecclésiastique » où prédomine le nouveau style monodique³⁶. L'archiduc d'Autriche était considéré par le compositeur comme faisant partie des « princes pour qui la musique est l'art le plus agréable³⁷ » et dont la protection d'artistes était magnanime et durable³⁸.

Il est intéressant de remarquer que la musique sacrée de D'India circule dans le monde germanique à partir de 1610. Il s'agit de la diffusion d'une musique catholique dans un monde protestant. Ainsi, quatre motets du livre que le compositeur a dédié à Ferdinand II ont été publiés dans deux importantes anthologies à Strasbourg : la *Pars altera* de 1612 et la *Pars tertia* de 1627³⁹. Même la dévotion religieuse se retrouve renouvelée par le nouveau style monodique et D'India fait partie de ces compositeurs qui participent à cette transformation.

Le règne de Ferdinand II a également vu l'introduction de l'opéra et d'autres genres dramatiques. Il a marqué un tournant pour l'histoire de la musique à la cour impériale ; les musiciens italiens qui circulaient de la cour de Graz à Vienne entre 1615 et 1620, ne faisaient pas que transmettre la musique italienne, ils véhiculaient également un nouvel état d'esprit : celui de l'essor de la musique baroque⁴⁰.

L'archevêque Marco Sittico était en contact avec la famille de Gonzague et plus particulièrement avec le cardinal Ferdinand, par ailleurs duc de Mantoue à partir de 1612⁴¹.

quatuors). Cf. Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concentuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003, p. XII (col. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXIV).

³⁶ « Testi devozionali di compilazione ecclesiastica. », *Ibid.*

³⁷ « Inter eos principes qui iucundissima musice arte, qua animum summis negotiis depressum sublevat. », S. D'INDIA, *Liber secundus sacrorum contentuum Sigismundi De India Nobilis Panormitani, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus concinendorum*, Venetia, Gardano, 1610, dédicace.

³⁸ « Amplissimo cuius patrocínio nunquam morituræ foverentur. », *Ibid.*

³⁹ G. COLLISANI, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati, op. cit.*, p. XII.

⁴⁰ S. SAUNDERS, *Cross, sword and lyre, op. cit.*, p. 17. Voir aussi Hellmut FEDERHOFER, « Graz Court Musicians and their Contributions to the *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615) », *Musica disciplina*, IX (1955), p. 167-244.

⁴¹ H. SEIFERT, « Early Reactions to the New Genre Opera North of the Alps », *Lo stupor dell'invenzione, Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre 2000*, éd. Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, p. 105.

B. Le rayonnement culturel de la famille Altemps : musique, littérature et science

a. Les passions du prince-archevêque Marco Sittico et de son neveu Giovanni Angelo Altemps

Piero Panizon compare la famille Altemps à celle des Farnèse en matière d'émulation et de compétition tant pour les affaires religieuses que pour le mécénat artistique⁴². En effet, la cour des Altemps à Rome est emblématique de la transition vers l'innovation et le faste du baroque⁴³, contexte dans lequel l'archevêque Marco Sittico fait montre d'une énergie singulière malgré le courte durée de son activité d'évêque⁴⁴. Sur le plan littéraire, ses origines germaniques lui donnaient accès à des marchés éditoriaux qui lui étaient familiers comme ceux de Bâle, Zurich, Anvers, Strasbourg, Cologne, Ingolstadt, Hagenau.⁴⁵, favorisant ainsi la circulation de livres entre l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse et l'Italie.

Giovanni Angelo Altemps⁴⁶ (1587-1620), deuxième duc de Gallese, fils de Roberto Altemps et de Cornelia Orsini, neveu de l'archevêque Marco Sittico et petit-fils du cardinal Altemps dont il était l'héritier universel⁴⁷, est un personnage important dans le rayonnement culturel de la famille mais également en ce qui concerne le mécénat romain à l'aube du XVII^e siècle. C'est à cette époque qu'il poursuit les travaux du palais Altemps commencés par

⁴² « Un filo rosso sembra legare i Farnese agli Altemps, quasi a segnalare l'emulazione, la concorrenza tra le due casate. Dai maneggi del conclave alla rivalità nel mecenatismo artistico. », P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco*, *op. cit.*, p. 117.

⁴³ *Id.*, p. 142.

⁴⁴ G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴⁵ A. SERRAI, *La Biblioteca Altempsiana*, *op. cit.*, p. 11. Voir aussi P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco*, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁶ Giovanni Angelo a épousé Maria Cesi (morte en 1609) en 1605 avec qui il a eu un fils : Pietro Altemps, puis il a épousé Margherita Madruzzo en deuxième noces en 1611 avec qui il a eu quatre enfants : Giovanni Angelo, Marco Sittico, Gaudenzio et Sigismondo. Cf. A. MARESCA COMPAGNA, « La vita nel palazzo attraverso le fonti archivistiche », *op. cit.*, p. 263 et 302.

⁴⁷ Dans un arbre généalogique trouvé dans le fonds Altemps à l'Archivio di Stato di Roma (I-Ras), *Miscellanea delle Famiglie*, boîte 8, daté certainement du XIX^e siècle et intitulé *Cardinal Marco Sittico Altemps Istitutore della primogenitura Morto il 15 febbraio 1595* figure un « Abate Marco Sittico » qui est le fils du duc Giovanni Angelo Altemps et donc le petit-fils de Roberto et l'arrière petit-fils du cardinal Marco Sittico. Sur la richesse et la complexité du fonds *Famiglie* des Archives d'État de Rome, cf. Marina MORENA, « Le raccolte di documenti di famiglie « notabili » conservate negli Archivi dei Stato di Pisa e di Roma », *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone, Capri, 9-13 settembre 1991*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, vol. I, p. 403.

son grand-père⁴⁸ et s'intéresse à la musique en y créant vers 1604 une chapelle musicale (la chapelle S. Aniceto⁴⁹), florissante au moins jusqu'à sa mort en 1620⁵⁰.

Son amour pour les lettres semble avoir été déterminant dans la constitution d'une des plus belles bibliothèques romaines de son temps⁵¹. En effet, les documents d'archives décrivent Giovanni Angelo comme une personne très savante, passionnée par les mathématiques, l'astronomie⁵², la littérature... Il est l'ami de Galileo Galilei⁵³ à qui il écrit une lettre en 1616 afin d'obtenir le télescope que le physicien a conçu en 1609⁵⁴.

La passion de Giovanni Angelo pour les livres⁵⁵ est similaire à celle de son oncle, le prince-archevêque Marco Sittico (le dédicataire de D'India), ou à celle du cousin de l'archevêque, le cardinal Federico Borromeo, du moins si l'on en juge par le développement concomitant, entre la première et la deuxième décennie du XVII^e siècle, des acquisitions et des commandes de portraits pour leur bibliothèque respectives (Altempisana et Ambrosiana)⁵⁶. Stefano Lorenzetti souligne que « c'est en construisant d'une autre manière, à travers les livres, un "objet permanent", que le gentilhomme imprime durablement son nom en excluant toute possibilité de dénégation⁵⁷. »

⁴⁸ F. SCOPPOLA, « Influssi della « Giustizia » Sistina », *op. cit.*, p. 796-797. Sur son activité de mécène vis-à-vis des peintres, cf. Luca CALENNE, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortrino (oggi Artena) : dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma, Gangemi, 2010, p. 127-128 et 153, note 54

⁴⁹ Pompilio TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Ricciardi, 1638, p. 261.

⁵⁰ J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 161, 197-198 et 210-211.

⁵¹ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps », *op. cit.*, p. 168. Sur la bibliothèque du cardinal Altemps, cf. P. PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco*, *op. cit.*, p. 144-145 et 209-211.

⁵² Une grande partie de la bibliothèque Altemps était dédiée à l'astronomie. Cf. A. SERRAI, *La Biblioteca Altempisana*, *op. cit.*

⁵³ F. NICOLAI, *Mecenati a confronto*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁴ F. SCOPPOLA, « Influssi della « Giustizia » Sistina », *op. cit.*, p. 800. Voir aussi J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 208. Dans une lettre du poète Raffaele Gualterrotti, datée du 14 septembre 1609 et adressée à Virgino Orsini, le grand-père du Giovanni Angelo Altemps, il est question de Galilei et de « l'invention d'une lunette [...], instrument qui permet de regarder une journée et demie au loin dans la mer les embarcations et autres objets visibles. » (« Il ritrovamento del suo occhiale [...] strumento di vedere per il mare una giornata e mezzo lontano i legni e gl'altri oggetti visibili. », (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 119/3, lettre n° 324. Pour d'autres lettres entre Galilei et Virgino Orsini, cf. *Id.*, boîte 121/4, lettre n° 628 datée du 18 septembre 1610 et boîte 121/1, lettre n° 131 datée du 8 avril 1611.

⁵⁵ Giovanni Angelo a également acquis en 1611 une importante collection de plus de 10 000 livres et 2000 manuscrits appartenant au cardinal Ascanio Colonna qui contient des livres de musique sacrée et profane qui ne sont pas répertoriés dans les inventaires de la chapelle et dont la plupart sont conservés à la Bibliothèque Casanatense de Rome, cf. J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 195, 215-216 et 218-219.

⁵⁶ F. NICOLAI, *Mecenati a confronto*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁷ « Construendo altrimenti, tramite la stampa, un 'oggetto permanente', il gentiluomo vi imprime stabilmente il suo nome, inibendo qualsiasi possibilità di diniego. », Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 194.

b. La villa Altemps de Frascati

Le cardinal Marco Sittico a investi une bonne partie de son patrimoine dans la construction de son magnifique palais romain mais également dans l'acquisition de deux villas à Frascati : Tuscolana et Mondragone, dans la campagne romaine, achetées au cardinal Farnèse en 1567⁵⁸. À la mort de Marco Sittico en 1595, Giovanni Angelo devient l'héritier de tout le patrimoine de la famille, y compris des deux villas. Ce dernier n'éprouve toutefois pas l'intérêt de ses prédécesseurs pour ces deux lieux. Après une tentative de location au cardinal Montalto en 1609, le duc Altemps finira par vendre les villas au cardinal Scipione Borghese, neveu du pape Paul V⁵⁹.

Giovanni Angelo était également proche du cardinal Pietro Aldobrandini, son tuteur dans ses années de jeunesse⁶⁰, et a sans doute été invité régulièrement aux divertissements organisés à la villa Aldobrandini, également à Frascati, sans doute dirigés par le compositeur Felice Anerio (1560-1614)⁶¹. En effet, le duc Altemps employait des musiciens à Frascati, villa dans laquelle une collection importante de musique polyphonique était conservée et probablement jouée pour la délectation du duc⁶².

⁵⁸ F. NICOLAI, *Mecenati a confronto, op. cit.*, p. 41, S. SCHERLING, *Markus Sittikus III., op. cit.*, p. 104-108 et J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music, op. cit.*, p. 190. Concernant l'histoire de la villa Mondragone, cf. Laura MARCUCCI, « Villa Mondragone a Frascati », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XVII (1982), p. 118.

⁵⁹ *Id.*, p. 119 et P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna, op. cit.*, p. 522-523. Voir aussi Matilde DE ANGELIS D'OSSAT, *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps : le residenze di un cardinale*, Roma, Università degli studi, 2003. Plus tard, en 1622, la villa de Frascati sera vendue au cardinal Ludovisi, neveu du pape Grégoire XV. Cf. (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, *Corrispondenza in entrata dei Duchi di Bracciano (1609-1639)*, boîte 130, lettre n° 32. Le cardinal Maurice de Savoie fera l'acquisition en décembre 1617 et en octobre 1618 d'une collection de sculptures classiques et d'autres antiquités provenant de la villa Altemps. Cf. Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *Lettere ministri – Roma*, liasse 29, fascicule 1, lettre n° 52 du cardinal Maurice de Savoie datée du 14 décembre 1617 : « Mi è molto gradita la proposta che mi fate in compra della Vigna del Duca Altemps, essendome anco più invaghito per gli ornamenti delle statue et altre antichità che vi sono. », et fascicule 2, lettre n° 79 d'Alessandro Scaglia, datée du 13 octobre 1618 où il est question de « tre teste di marmo antiche [...]. Delle teste [...] egli non hà altra certezza che siano d'Achile Anacreonte et d'Archimede che il nome ch'egli gli hà date, et che se bene le teste sono antiche non sono molto bene conditionate. »

⁶⁰ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps », *op. cit.*, p. 170. Voir aussi (I-Ras), *Miscellanea delle Famiglie*, boîte 9, fascicule 1, où dans une lettre à peine lisible il est question de l'alimentation d'eau de la villa Aldobrandini à Frascati.

⁶¹ J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music, op. cit.*, p. 199.

⁶² *Id.*, p. 161, 173, 199 et 225.

c. La musique de Giovanni Angelo Altemps

Au début du XVII^e siècle et jusqu'à l'élection du pape Paul V en 1605, le duc Altemps engage fréquemment de nombreux chanteurs de la Chapelle pontificale pour la chapelle de son palais romain parmi les plus appréciés par son ami le cardinal Aldobrandini⁶³. C'est le cas du ténor sicilien Martino Lamotta qui fut chanteur à l'église Saint-Louis des Français de 1598 à 1601, membre de la Chapelle Giulia de 1601 à 1605 et puis chanteur au service de la chapelle du duc Altemps où il célébrait la messe et copiait les textes pour les services liturgiques. Il deviendrait membre de la Chapelle Sixtine en 1610 jusqu'à la fin de sa vie. Lamotta apparaît en tant que « musicien » dans les registres du duc Giovanni Angelo le 22 avril 1612 et le 2 juillet 1613 ; de même, l'un des clavecins du palais Altemps est inscrit dans un inventaire de sa chambre en mars 1610⁶⁴.

Durant sa courte vie, Giovanni Angelo Altemps s'est occupé de musique et de théâtre⁶⁵ et a même écrit des comédies⁶⁶ et composé de la musique⁶⁷. Palestrina, Nanino ou Felice Anerio – ce dernier également proche du cardinal Aldobrandini⁶⁸ – font partie des musiciens qui ont travaillé pour la famille Altemps à Rome. En effet, entre 1604 et 1607 le duc dépense à peu près la somme de 7 200 écus en instruments, livres de musique et musiciens pour sa chapelle⁶⁹.

Felice Anerio a été engagé par le duc Altemps comme maître de chapelle en 1611. La même année, le duc Giovanni Angelo envoie une lettre datée du 7 septembre 1611 à Federico Borromeo où il recommande, sans succès, le frère cadet de Felice, Giovanni Francesco Anerio (1567-1630) pour le poste vacant de maître de chapelle de la Cathédrale de Milan⁷⁰. L'année suivante, en septembre 1612, Felice Anerio donne des leçons de musique à Rome à une personne non identifiée venue de Mantoue ; il s'agit probablement, si l'on en croit Jonathan Paul Couchman, du cardinal Ferdinando Gonzaga qui entretenait une

⁶³ *Id.*, p. 198 et 199. Voir aussi Frederick HAMMOND, « Cardinal Pietro Aldobrandini Patron of Music », *Studi musicali*, XII (1983), p. 53.

⁶⁴ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps », *op. cit.*, p. 174.

⁶⁵ Sur le « teatrino del duca Altemps », cf. Filippo CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee : con illustrazioni riprodotte de stampe e quadri dell'epoca*, Roma, Setti, 1899, p. 335.

⁶⁶ Une troupe de comédiens a représenté une comédie au palais Altemps durant le carnaval de l'année 1611. Cf. J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁷ F. SCOPPOLA, « Influssi della « Giustizia » Sistina », *op. cit.*, p. 797.

⁶⁸ J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 172 et 199.

⁶⁹ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps », *op. cit.*, p. 182.

⁷⁰ G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, *op. cit.*, p. 100. Voir aussi Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e categgi*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 112.

petite chapelle musicale à Mantoue où il avait engagé plusieurs chanteurs de la chapelle pontificale vers 1610⁷¹.

Malgré les six inventaires des livres du duc Altemps qui ont été conservés⁷², il reste difficile, en examinant les recueils de musique sacrée présents dans sa bibliothèque, de savoir quels sont ceux qui ont servi pour la musique de la chapelle dédiée à S. Aniceto⁷³. L'importante collection de musique polyphonique sacrée du duc contient dix-huit imprimés et douze volumes manuscrits⁷⁴. Dans les inventaires conservés à Rome et à Chicago, on peut identifier des œuvres de Josquin, Rore, Agazzari, Cifra⁷⁵, Guerrero, Nenna⁷⁶, Palestrina, Raval, Victoria et Morales, toutes conservées, à l'exception du dernier, à la Bibliothèque du Vatican. Les partitions de l'inventaire Newberry de Chicago peuvent être attribuées à Allegri, Felice et Giovanni Francesco Anerio, Bassano, Frescobaldi, Lasso, Nanino, Steffanini, Trabaci, et Viadana⁷⁷.

L'importante activité de collectionneur de Giovanni Angelo Altemps nous donne une idée du répertoire polyphonique qu'il appréciait et sans doute utilisé pour sa chapelle. Figurent dans les inventaires des œuvres appartenant aussi bien à la première qu'à la seconde pratique. Il est étonnant de ne pas retrouver les deux recueils de motets de D'India dans la bibliothèque musicale du duc Altemps à Rome. Nous pouvons imaginer que la diffusion de la musique sacrée de D'India n'était pas à la hauteur de celle de sa musique profane et que ses motets devaient circuler plus facilement dans d'autres villes comme Plaisance ou Strasbourg, que dans la Ville éternelle dans les années 1610. En effet, le compositeur ne reviendra à la musique sacrée qu'à partir de 1625.

D'India était pourtant en contact avec le milieu musical romain des années 1609 à 1611 ainsi qu'en témoignent la dédicace de son Premier livre des *Musiche* de 1609⁷⁸, une lettre de Girolamo Borsieri datant probablement de 1610 où le compositeur est mentionné

⁷¹ J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 177 et 178.

⁷² *Id.*, p. 213.

⁷³ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps », *op. cit.*, p. 178-179.

⁷⁴ J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 219-221.

⁷⁵ Sur les rapport d'Antonio Cifra avec le monde germanique, cf. H. FEDERHOFER, « Antonio Cifra (1584-1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590-1624) in Neisse/Schelesien », *Die Musikforschung*, XLII (1990), p. 352-356.

⁷⁶ Il s'agit du Septième livre de madrigaux de 1609, cf. J. P. COUCHMAN, *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 454.

⁷⁷ J. P. COUCHMAN, « Musica nella cappella di Palazzo Altemps », *op. cit.*, p. 180-181 et *Felice Anerio's music*, *op. cit.*, p. 220-221 et 224-225.

⁷⁸ « 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. », S. 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.

comme « élève des chanteurs de Rome⁷⁹ », mais également la dédicace de son Premier livre de motets adressée au cardinal de Savoie la même année⁸⁰.

d. Circulation du répertoire et carrière des musiciens, les échanges musicaux italo-autrichiens

Très importants pour les échanges musicaux entre la cour de Mantoue et celle des Habsbourg furent la visite en 1595 de Vincenzo Gonzaga au Nord de la Hongrie, à Innsbruck, Prague, Vienne et Pressburg⁸¹, mais également le voyage de Vincenzo II Gonzaga (frère de Francesco Gonzaga et cousin de l'Empereur Mattia⁸²) en 1612 à Prague et Vienne en compagnie du chanteur Francesco Rasi (1574-1621)⁸³. En 1598, l'archiduc d'Autriche Ferdinand II se trouvait à Mantoue. Le 14 et 15 juin de la même année, de retour d'un voyage à Rome et à Ferrare où il avait rencontré le pape, l'archiduc et futur empereur a assisté aux représentations théâtrales données par la Compagnie de la comédie et de l'art des *Gelosi* (celle de Francesco et Isabella Andreini) à la cour des Gonzague⁸⁴.

Quatre ans après l'arrivée de Rasi à Salzbourg, l'archevêque Marco Sittico fait venir en décembre 1616 un autre chanteur mantouan ; le chevalier Francesco Campagnolo⁸⁵ ; et, plus tard, le ténor mantouan Pasquino Grassi (1589 ?-1656 ?) qui sera actif à Salzbourg, Vienne, Berlin, Bamberg, Bruxelles, Cologne et Munich où il a chanté pour le duc de Bavière⁸⁶. En effet, on peut considérer Marco Sittico comme le plus important promoteur, à

⁷⁹ « Sigismondo D'India allievo de' cantori di Roma. », cité dans Franco PAVAN, « 'un curioso ravolgimento 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. 398.

⁸⁰ S. D'INDIA, *Novi concentus ecclesiastici binis, ternis vocibus concinendi Sigismundi De India Nobilis Panormitani*, Venetia, Gardano, 1610,

⁸¹ H. SEIFERT « Rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti asburgiche », *I Gonzaga e l'impero*, *op. cit.*, p. 220-221.

⁸² Mattia est couronné empereur en 1612.

⁸³ *Id.*, p. 221. Concernant la musique sacrée à la maison de Habsbourg dans une période plus tardive, cf. *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*, éd. Tassilo Erhardt, Wien, Verlag, 2013.

⁸⁴ Raffaele TAMALIO, « Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630). Un ducato sul cammino dell'Impero », *I Gonzaga e l'Impero*, *op. cit.*, p. 35. Concernant la carrière d'Isabella Andreini à Vienne et à Prague, cf. P. BESUTTI, « I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento », *op. cit.*, p. 53-55. Pour ce qui est de la circulation et de la réception des comédies des Andreini en France. Voir la récente communication de Barbara NESTOLA, « De Mantoue à Paris : les comédies « avec musique » de Giambattista Andreini (1621-1622) », prononcée le 20 juin 2014 dans le cadre du séminaire *France 1600* à l'Université de Paris-Sorbonne.

⁸⁵ H. SEIFERT, « Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich », *Studien zur Musikwissenschaft*, XXXI (1980), p. 14. Sur la carrière de Campagnolo en Autriche, cf. P. BESUTTI, « I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento », *op. cit.*, p. 48-51.

⁸⁶ H. SEIFERT, « Rapporti musicali tra i Gonzaga », *op. cit.*, p. 223-224.

Salzbourg, du nouveau style monodique⁸⁷ mais également de toute la musique italienne issue de la seconde pratique⁸⁸. Ainsi, le prince-archevêque a fait représenter dans cette ville *l'Andromeda*, opéra perdu de Monteverdi, pour le mariage de son neveu Jakob Hannibal II Altemps en décembre 1616. L'opéra fut repris deux mois plus tard pendant le carnaval, mais aussi en août et octobre 1617, puis, à nouveau, deux fois durant le carnaval de 1618⁸⁹. Après la mort de l'archevêque en 1619, son successeur, Paris von Lodron, n'a pas poursuivi les représentations d'opéras⁹⁰. La chapelle impériale, quant à elle, connaîtra son essor entre 1620 et 1630⁹¹, conduisant à une italianisation de la cour de Vienne⁹².

Le Huitième livre de madrigaux de 1638 ainsi que la *Selva Morale* de 1640-1641 de Monteverdi sont également deux exemples de la circulation des répertoires musicaux entre Mantoue, Venise et Vienne à cette époque⁹³.

Le livre de madrigaux que D'India adressa en 1615 au prince-archevêque de Salzbourg peut être considéré comme l'un des premiers et plus importants exemples de cette circulation, mais également comme le reflet du haut niveau musical de la cour de Marco Sittico et de la proximité de ce prince avec la cour de Mantoue.

C. Marco Sittico et D'India autour du Troisième livre de madrigaux

a. La « très haute protection » et la « grande renommée » de l'archevêque Altemps

L'année de la dédicace du Troisième livre de madrigaux, l'archevêque Marco Sittico se trouve à Salzbourg⁹⁴. Il nous semble peu probable, si l'on tient compte de l'activité musicale du compositeur à Turin en 1615, que D'India se soit rendu en Autriche :

⁸⁷ Othmar WESSELY, « Das Werden der barocken Musikkultur », *Musikgeschichte Österreichs*, *op. cit.*, p. 283-284.

⁸⁸ E. HINTERMAIER, « "Es gehe confuse in verrichtung », *op. cit.*, p. 136.

⁸⁹ H. SEIFERT, « Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen : Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck », *In Teutschland noch gantz*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁰ H. SEIFERT, « Early Reactions to the New Genre Opera North of the Alps », *op. cit.*, p. 110. Voir aussi « Italienische Oper des Barocks in Österreich », *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca : atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII*, Loveno di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993, éd. Alberto Colzani, Como, AMIS, 1995, p. 105-114.

⁹¹ S. SAUNDERS, *Cross, sword and lyre*, *op. cit.*, p. 18-32.

⁹² *Id.*, p. 178-197.

⁹³ Claudio GALLICO, « Rinuccini cangiante. Mantova, Venezia, Vienna », *I Gonzaga e l'Impero*, *op. cit.*, p. 235-236. Concernant les rapports entre Monteverdi et les Habsbourg, cf. Paolo FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 295, 299, 300, 303 et 313.

⁹⁴ Cf. les lettres du prince-archevêque Marco Sittico entre 1611 et 1613, presque toutes adressées au cardinal Borghese depuis Salzbourg, Constance et Ratisbonne, conservées à la Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Manoscritti Barberini*, Carteggi diplomatici, Barb. Lat. 6809, f. 29-129 et celles datant de 1614 à 1617, depuis Salzbourg, et qui ont été publiées par G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, *op. cit.*, p. 92.

« Au Très Illustre et Très Vénéré, mon Très respecté Patron, Monseigneur Marco Sittico Comte d'Altemps et Gallarata. Archevêque et Prince de Salzbourg.

La haute protection dont Votre Seigneurie Illustrissime et Très Vénérée a toujours fait preuve à l'égard des virtuoses, a acquis une si grande renommée que, n'ayant pas pu être contenue à l'intérieur du très vaste territoire de l'Allemagne, elle traverse les Alpes, de même que tous les remparts de l'univers. C'est en se diffusant de la sorte qu'elle arriva jusqu'à ces confins de l'Italie où j'aspire vivement à faire partie des Serviteurs protégés par Votre Seigneurie Illustrissime et Très Vénérée. Je viens vous faire don de moi-même avec cette dernière (au moins jusqu'à présent), œuvre musicale de prédilection, née difficilement, en m'inclinant humblement. Depuis Venise, le premier jour du mois d'Août 1615.

De Votre Seigneurie Illustrissime et Très Vénérée, le Très dévoué Serviteur Sigismondo D'India⁹⁵. »
(Nous soulignons).

Ainsi que le souligne Clarida Steffan, c'est en faisant le choix d'un nom illustre en tant « protecteur », que chaque compositeur se protège contre la critique et la jalousie et cherche à renforcer la valeur des publications qu'il propose au public⁹⁶. En effet, la « haute protection » de Marco Sittico est un mot central de la dédicace de ce livre de madrigaux. D'India cherche sans doute à augmenter son prestige en dédiant un recueil de musique à un prince étranger ; « la grande renommée » du dédicataire « qui traverse les Alpes » est proportionnelle à celle que le compositeur peut acquérir en se plaçant sous sa protection. Nous pouvons constater que les premiers dédicataires étrangers choisis par D'India sont autrichiens (Ferdinand II en 1610 et Marco Sittico en 1615) et que le compositeur sera engagé à la fin de sa vie par un prince allemand (Maximilien de Bavière 1628⁹⁷).

⁹⁵ « All'Illustrissimo et Reverendissimo Signor mio collendissimo Monsignor Marco Sittico Conte d'Altemps, et Gallarata. Arcivescovo & Principe di Salzburg. L'alta protezione che V. S. Illustrissima & Reverendissima hà sempre havuto sopra à virtuosi ha di gia acquistato cosi gran nome, che non potendo contenersi infra gli ampiissimi spatii della Germania, transcende l'alpi d'ogni intorno, anzi le gran mura dell'universo, e diffondendosi arrivà fin à questi estremi termini dell'Italia, onde io fatto ambizioso d'esser fra posto al numero de Servitori protetti da V. S. Illustrissima & Reverendissima vengo a farli oblatione di me stesso insieme con questo mio (infino ad hora) ultimo, fatichoso, e prediletto parto musicale, & humilmente me l'inchino. Di Venetia il di primo Agosto MDCXV. Di V. S. Illustrissima e Reverendissima Divotissimo Servitore Sigismondo D'India. », S. D'INDIA, *Il terzo libro de' madrigali a cinque voci. Con il suo basso continuo da sonar con diversi instrumeti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi*, Venetia, Magni, 1615.

⁹⁶ Clarida STEFFAN, « Signori illustrissimi patroni collendissimi e devotissimi servitori. Dediche, destinatari e sistema editoriale al tempo di Orazio Vecchi », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 254.

⁹⁷ Nous y reviendrons dans le chapitre I de la quatrième partie.

Au-delà de la volonté de D'India d'augmenter son prestige en dehors des frontières italiennes, il est possible, comme l'a précisé Glenn Watkins, que le compositeur ait cherché à « faire partie des serviteurs protégés » du prince-archevêque dans le but de quitter la cour de Turin pour celle Salzbourg à cause de la guerre du Montferrat⁹⁸, guerre qui a interrompu la quasi totalité des représentations théâtrales entre 1613 et 1618. Il est également possible que Marco Sittico ait cherché à attirer le musicien dans sa cour à la même période⁹⁹. En effet, l'archevêque se trouvait à Milan le 17 novembre 1606¹⁰⁰, soit un mois après la publication du Premier livre de madrigaux de D'India dans cette ville¹⁰¹. Nous pouvons penser, si l'on tient compte des importants rapports entre l'Autriche et la cour de Mantoue à cette époque, mais également du fait que le recueil en question est adressé à Vincenzo Gonzaga, que Marco Sittico aurait pu connaître la musique du compositeur à cette occasion.

Il est nécessaire d'approfondir les recherches archivistiques à Mantoue et à Salzbourg afin d'en savoir davantage sur les rapports du compositeur avec le monde germanique, de même qu'il convient de poursuivre les recherches de Robert Lindell¹⁰² qui s'est intéressé aux liens de D'India avec Marco Sittico autour de son Troisième livre de madrigaux lors d'une conférence dont le texte n'a pas été publié, qui s'est tenue en Autriche en 1974 dans le cadre d'un colloque sur la « Musique en 1600¹⁰³ » à l'occasion du festival de Bregenz et du 400^e anniversaire de la naissance de Marco Sittico.

Les échanges musicaux entre l'Italie et l'Autriche dans les premières décennies du XVII^e siècle doivent en effet être étudiés et approfondis à travers le mécénat de Marco Sittico¹⁰⁴. Nombre de musiciens italiens gravitant autour de la cour de Mantoue sont partis à Vienne et à Prague dans la période suivante, entre 1622 et 1639¹⁰⁵. Parmi ces

⁹⁸ G. WATKINS, *Sigismondo D'India. Il terzo libro*, op. cit., p. VIII.

⁹⁹ *Id.*, p. X.

¹⁰⁰ G. GALBIATI, *Un manipolo di lettere degli Altemps*, op. cit., p. 86.

¹⁰¹ S. D'INDIA, *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*, Milano, Tradate, 1606. La dédicace, adressée à Vincenzo Gonzaga depuis Milan date du 14 octobre 1606.

¹⁰² Robert LINDELL, « Das Marcus Sitticus von Hohenems gewidmete dritte Madrigalbuch von Sigismondo d'India ».

¹⁰³ *Symposium « Musik um 1600 » in Bregenz*. Une présentation du colloque a été publiée par Clemens HELLSBERG, *Die Musikforschung*, XXVIII (1975), p. 52. Le colloque a également traité de la question de la formation romaine de Marco Sittico, du contexte historique et artistique de la chapelle Altemps à l'église de Santa Maria in Trastevere, du renouveau du diocèse de Constance en 1600, du changement du style musical en Autriche à la même époque, des aspirations musicales ecclésiastiques dans ce pays, de l'importance de l'école de Vienne au début du XVII^e siècle, de l'essor de la monodie accompagnée, de la musique à la cour de l'archevêque Altemps ainsi que des musiciens comme Aurelio Bonelli, Pietro Pace, Camillo Orlandi ou Francesco Rasi qui ont également dédié des livres de musique au prince-archevêque Marco Sittico. Voir aussi H. SEIFERT, « Frühes italienisches Muiskdrama », op. cit., note 8.

¹⁰⁴ Herbert SEIFERT, « Early Reactions », op. cit., p. 105, 106 et 107.

¹⁰⁵ P. BESUTTI, « I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento », op. cit., p. 47-48. Voir aussi Christine STREUBÜHR, « Die Darstellung der italienischen Oper in deutschsprachigen Reiseberichten des 17. Jahrhunderts », *Italian opera in Central Europe : 1614-1780. Italianità, image and practice*, éd. Corinna Herr,

musiciens, nous ne trouvons aucune trace de D'India qui, dans la même période, quittait la cour de Turin pour chercher à faire carrière à Rome et à Modène.

b. Musiciens et compositeurs dédicataires du prince-archevêque Marco Sittico, le « nouveau Prométhée¹⁰⁶ ». Transplantation stylistique et éclectisme poétique et musical

Aurelio Bonelli, originaire de Bologne, également peintre et organiste à l'église de San Michele in Bosco de la même ville, est l'un des premiers compositeurs à dédier un recueil de musique à l'archevêque Marco Sittico : le Premier livre de villanelles de 1596¹⁰⁷, sa première publication musicale. Sa musique instrumentale témoigne également de la diffusion de la musique italienne au-delà des Alpes¹⁰⁸.

Pietro Pace (ou Paci), pour sa part, musicien originaire de Lorette et dont on connaît peu de choses, a dédié quant à lui un livre de *Scherzi* et d'airs spirituels¹⁰⁹ à Marco Sittico en 1615, année de publication du Troisième livre de D'India, mais également un livre de motets en 1619¹¹⁰ – l'année de la mort du prince-archevêque. Pace affectionnait également le style concertant et le nouveau style monodique¹¹¹ et était en contact avec le milieu musical de Rome et de Pesaro¹¹².

Une lettre de Marco Sittico, envoyée depuis Salzbourg le 29 juin 1617 à Federico Borromeo et conservée à la Biblioteca Ambrosiana de Milan, confirme « la grande renommée » de la « haute protection » de l'archevêque Altemps :

Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, Vol. II, p. 239-240 et S. SAUNDERS, *Cross, sword and lyre*, *op. cit.*, p. 225-232.

¹⁰⁶ « Quasi nuovo Prometeo, che voglia à cosa, che inanimata sia, con celeste splendore. » C'est ainsi que Pietro MATTEACCI, décrit le prince-archevêque Marco Sittico à qui il dédie sa fable pastorale *Fillidoro*, Venetia, Ambrosio Dei, 1613.

¹⁰⁷ Aurelio BONELLI, *Il primo libro delle villanelle a tre voci*, Venetia, Gardano, 1596. Voir aussi Elena FERRARI BARASSI, « *Il primo libro delle villanelle* » of Aurelio Bonelli dedicated to Marcus Sittico von Hohenems (1596), Espagne, Anuario musical, 1981.

¹⁰⁸ Concernant les trois publications (dont deux incomplètes) de Bonelli dont la deuxième est un livre de *Ricercari* de 1602 et qui nous est parvenu complet, cf. Oscar MISCHIATI, « Bonelli Aurelio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, *op. cit.*, 1969, vol. XI, p. 745-747.

¹⁰⁹ Pietro PACE, *Il Primo libro de Scherzi et arie spirituali*, Venetia, Vincenti, 1615.

¹¹⁰ P. PACE, *L'Ottavo Libro de Mottetti a una, due, tre e quattro voci : con il salmo Dixit et Magnificat a sei voci : il tutto concertati con il Basso continuo per sonare : opera decimanona*, Roma, Soldi, 1619.

¹¹¹ P. PACE, *Il Primo libro de Madrigali per cantare sopra il Chitarone o Tiorba o altri stromenti da una voce sola con un dialogo tra il Peccatore e la Morte*, Venetia, Vincenti, 1613, *Scherzi arie et madrigali a una, due, tre & quattro voci sopra la Romanesca*, Ruggiero & Gazzella per cantar nel Clavicembalo, Chitarrone, o altro simile stromento, *opera decimaterza*, Venetia, Vincenti, 1616 et *Il Secondo libro de Scherzi et Arie spirituali : sopra la Romanesca*, et Ruggiero con altre Arie a una, doi, tre, in sino a sette voci per cantare nel clavicembalo, chitarrone, o altro simile istromento concertate nella congregazione della Concettione, nell'Oratorio della Compagnia del Giesu in Loreto, *opera decimaquarta*, Venetia, Vincenti, 1617.

¹¹² Giuseppe VECCHI, *Festa teatro e musica per le nozze roveresche del 1621 : L'Ilarocosmo di Ignazio Bracci e Pietro Pace*, Pesaro, Olivieri, 1981.

« J'aurais plus que volontiers reçu le Frère Guglielmo Venetiano de l'ordre de Saint-Augustin, qui m'a transmis ces jours derniers le commandement de Votre Seigneurie Illustrissime en même temps que le témoignage de votre très grande courtoisie. Ce dernier, ayant brillé uniquement dans la profession de musicien et compositeur, a trouvé pour moi trois serviteurs très qualifiés et dont je suis entièrement satisfait. Je n'ai rien pu faire d'autre que lui donner quelque secours en lui écrivant, à sa demande, une lettre de recommandation pour Monsieur le Cardinal Dietrichstein¹¹³ chez qui il se rendra afin de tenter sa chance¹¹⁴. »

En évoquant Guglielmo Veneziano, Marco Sittico fait en réalité allusion à Guglielmo Miniscalchi (1590 ?-1630 ?), moine compositeur qui a publié trois livres d'airs entre 1625 et 1630¹¹⁵.

C'est le chanteur et compositeur Francesco Rasi qui a introduit le nouveau style monodique à Salzbourg¹¹⁶. Il aurait également pu être le promoteur d'une série de représentations d'opéra italiens donnés dans cette ville sous l'égide de Marco Sittico entre 1614 et 1619. Le même Rasi a fait connaître à Salzbourg, peu de temps après son arrivée en Autriche, l'*Orfeo* de Monteverdi¹¹⁷. Élève de Giulio Caccini, il a introduit à Mantoue le style des monodistes florentins¹¹⁸, mais aussi à Prague et à Salzbourg¹¹⁹.

Le livre d'airs profanes que Rasi a dédié à Marco Sittico est daté de décembre 1612 et est conservé manuscrit à la Bibliothèque épiscopale centrale de Ratisbonne (D-Rp)¹²⁰. Parmi

¹¹³ Il s'agit de Franz von Dietrichstein (1570-1636), créé cardinal en 1500 par le pape Clément VIII.

¹¹⁴ « Havrei più che volentieri dato trattenimento a Fra' Guglielmo Venetiano dell'ordine di S. Agostino come ricerca il comando di V. S. Illustrissima ricevuto da me questi giorni per mezzo della cortesissima sua resami da lui : ma splendendosi egli solo per musico compositore nella qual professione mi ritrovo tre soggetti ben qualificati e di mia sodisfatione, non ho potuto far altro che dargli un poco di soccorso et ad istanza de lui medesimo una lettera di raccomandatione al Sig. Cardinale Dietrichstein del quale s'è incaminato per tentar ivi sua fortuna. », (I-Ma), lettre G 226 inf. n° 41.

¹¹⁵ Guglielmo MINISCALCHI, *Arie di Guglielmo Miniscalchi, Libro Primo, per cantarsi nella spinetta, chitarrone, e simile istromento, con l'intavolatura per la chitarra alla spagnola*, Venetia, Vincenti, 1625, *Arie di Guglielmo Miniscalchi. Libro secondo per cantarsi nella spinetta, chitarrone, e simile istromento, con l'intavolatura per la chitarra alla spagnola*, Venetia, Vincenti, 1627 et *Arie di Guglielmo Minscalchi Libro terzo per cantarsi nella spinetta, chitarrone, e simile stromento, con l'intavolatura per la chitarra alla spagnola*, Venetia, Vincenti, 1630. Concernant d'autres musiciens italiens faisant partie de la cour de l'archevêque Altemps, nous pouvons mentionner le cornettiste Giovanni Martino Cesare qui lui a dédié une livre de motets en 1614, l'organiste Alessandro Gualtieri – originaire de Vérone – ou Pietro Lappi. Cf. E. HINTERMAIER, « "Es gehe confuse in verrichtung" », *op. cit.*, p. 135-136.

¹¹⁶ O. WESSELY, « Das Werden der barocken Musikkultur », *op. cit.*, p. 303-304.

¹¹⁷ H. SEIFERT, « Rapporti musicali tra i Gonzaga », *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁸ Warren KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the principate of the Medici, with a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze, Olschki, 1993, p. 556 et 600.

¹¹⁹ H. SEIFERT, « Rapporti musicali tra i Gonzaga », *op. cit.*, p. 224.

¹²⁰ Concernant l'édition moderne de ce manuscrit, cf. H. SEIFERT, *Musiche da camera e chiesa. Francesco Rasi. Arie a tre, due et voce sola. Camillo Orlandi*, Salzbourg, Selke Verlag, 1995, p. IX. Voir aussi J. STEINHEUER, « Sigismondo D'India un die « Vaghezze di Musica » von Francesco Rasi », *op. cit.*, p. 86 et

les pièces du recueil nous pouvons mentionner les duos *Brûle dans le ciel (Arde nel cielo)*¹²¹ et *Un beau matin (Bel mattin)*¹²², les ariettes pour voix soliste *Galatée tandis que je t'aimais (Galatea mentre t'amaì)*¹²³ et *Pour qui ma voix (Per chi mia voce)*¹²⁴, le trio *Ô du soleil l'aurore messagère (O del sol messagia Aurora)*¹²⁵ et le madrigal et l'ariette pour voix soliste *Un regard (Un guardo)*¹²⁶ et *Yeux toujours sereins (Occhi sempre sereni)*¹²⁷. Tous les airs ont été écrits sur des poèmes du même Rasi.

Camillo Orlandi, enfin, originaire de Vérone, fait également partie des musiciens de la cour de l'archevêque Marco Sittico¹²⁸. Il lui a dédié un recueil d'airs d'une à trois voix le 30 mai 1616¹²⁹, soit un an après la publication du livre de madrigaux polyphoniques de D'India. Parmi les pièces les plus représentatives, nous pouvons mentionner le duo pour ténors *Pleurez mes yeux, las (Piangete occhi miei lassi)*¹³⁰, dont le poème de Pietro Petracchi a également été mis en musique pour voix soliste dans le Premier livre des *Musiche* de 1609 de D'India, les dialogues à trois voix *Amant, Amour et Ami (Amante, Amore & Amico)*¹³¹ et *Licori, Thyrsis et Daphnée (Licori, Tirsi e Dafne)*¹³², et, pour finir, l'air pour ténor soliste *Ils pleurent parce que je pleure (Piangono al pianger mio)*¹³³ dont le poème de Rinuccini a également été mis en musique par D'India dans son livre de monodies accompagnées de 1609. Voici la version de D'India :

Carol MacCLINTOCK, « The Monodies of Francesco Rasi », *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1961), p. 31.

¹²¹ H. SEIFERT, *Musiche da camera e chiesa*, op. cit., p. 13.

¹²² *Id.*, p. 14.

¹²³ *Id.*, p. 16.

¹²⁴ *Id.*, p. 17.

¹²⁵ *Id.*, p. 19.

¹²⁶ *Id.*, p. 20.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ O. WESSELY, « Das Werden der barocken Musikkultur », op. cit., p. 303-304.

¹²⁹ Camillo ORLANDI, *Arie a tre due et voce sola di Camillo Orlandi veronese. Musico dell'Illustrissimo, & Reverendissimo Arcivescovo, et Prencipe di Salsburgo. Opera seconda*, Venetia, Vincenti, 1616. Éd. moderne H. SEIFERT, *Musiche da camera e chiesa*, op. cit., p. XI et 23-24.

¹³⁰ *Id.*, p. 38-40.

¹³¹ *Id.*, p. 44-51.

¹³² *Id.*, p. 52-61.

¹³³ *Id.*, p. 66-67.

Et celle de Camillo Orlandi :

La dédicace du recueil d'Orlandi insiste, tout comme celle du Troisième livre de D'India, sur « la chaleur » de la protection¹³⁴ de Marco Sittico, sur sa « très honorable renommée¹³⁵ » qui dépasse les frontières de sa cour et sur sa connaissance éclairée de la musique¹³⁶. Il s'agit d'un nouvel exemple de transplantation musicale entre l'Italie et l'Autriche¹³⁷.

c. Héritage, défi et innovation dans le Troisième livre de madrigaux de D'India

Le Troisième livre de madrigaux de D'India peut être décrit par trois mots : héritage, défi et innovation. Dans ce recueil, le compositeur prend sans ambiguïté la direction de l'esthétique monteverdienne¹³⁸ en utilisant pour la première fois la basse continue et en explorant le terrain du madrigal polyphonique concertant¹³⁹.

D'India met pour la première fois en musique un poème du Tasse dans un livre de madrigaux polyphoniques. C'est en effet Monteverdi, avec ses Deuxième et Troisième livres de madrigaux, qui a suscité l'intérêt des compositeurs pour certains poèmes du Tasse¹⁴⁰. Concernant le livre de D'India dont il est question ici, il s'agit du madrigal qui ouvre le

¹³⁴ « E ben ragione che questo Secondo frutto di Musica (qualegli si sia) che rinvigorito del calore della sua protettione, vi hò prodotto. », C. ORLANDI, *Arie a tre due et voce sola*, op. cit., dédicace. Voir aussi H. SEIFERT, *Musiche da camera e chiesa*, op. cit., p. 24.

¹³⁵ « L'honoratissima fama, che corre per tutto l'universo della grandezza. », *Ibid.*

¹³⁶ « Il perfetto conoscimento, ch'ella tiene d'ogni virtuosa professione e particolarmente della Musica. », *Ibid.*

¹³⁷ « Mentre quasi novella pianta [...] divenuta nel suo nativo terreno infeconda [...] mi ritrovo [...] trasportato, e fissa con le radici dell'humilissima servitù mia, nel ampio, e fertilissimo giardino della nobilissima Corte dell'Altezza Vostra. », *Ibid.*

¹³⁸ G. WATKINS, *Sigismondo D'India. Il terzo libro*, op. cit., p. IX-X.

¹³⁹ G. COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 48. Voir aussi Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 75-76 et *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, op. cit., p. XV.

¹⁴⁰ P. FABBRI, « Monteverdi legge Tasso », *Torquato Tasso e la cultura estense*, éd. Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. I, p. 1221-1224. Voir aussi Fernando GIOVIALE, « "Guerra e morte avrai". Note su Tancredi e Clorinda, 'Passioni contrarie' di Tasso in Monteverdi », *Id.*, vol. III, p. 1 232.

recueil : *Impitoyable pitié (Dispietata pietate)* dont le poème est extrait de *l'Aminta*. Le compositeur présente des solutions techniques et expressives sans précédent¹⁴¹, notamment dans l'utilisation de la dissonance et du chromatisme ; il jette ici un regard en arrière – sur l'héritage de l'hyper-chromatisme napolitain –, pour mieux construire un avenir musical – l'innovation des propositions expressives de la seconde pratique.

D'India met également en musique deux poèmes de Guarini extraits du *Pastor fido*. Il s'agit de la comédie tragique qui a le plus inspiré les madrigalistes même si, ainsi que le souligne Dinko Fabris, les compositeurs de madrigaux ne prenaient pas toujours en compte les fortes connotations spectaculaires et musicales de cette œuvre¹⁴². « Le but architectural » de la poésie tragi-comique est celui d'expier la mélancolie¹⁴³. C'est dans la dynamique du mélange des pathos contraires qui caractérise l'éthos de la *tragicommedia* de Guarini¹⁴⁴, que le mouvement des affects, propre à la dramaturgie classique, est intégré dans un programme tendant à promouvoir la vertu, non seulement par le biais de l'épouvante par l'erreur, mais aussi grâce à l'expérience émotionnelle directe de la même vertu – toujours présente, donc, au sein du drame¹⁴⁵.

Les deux madrigaux extraits du *Pastor Fido* de ce recueil sont : *Ce petit oiseau qui chante (Quell'augellin che canta)* – mis également en musique par Monteverdi dans son Quatrième livre de madrigaux de 1603 – et *Ombrageuses et chères forêts (Ombrose e care selve)* – mis en musique par Marenzio dans son Septième livre de 1595¹⁴⁶ –, lamentation polyphonique avec basse continue obligée qui exprime la souffrance d'Ergasto. Ces deux extraits sont des moments lyriques plus sereins et moins tendus que ceux consacrés aux personnages principaux de la comédie-tragique de Guarini¹⁴⁷, mais qui atteignent ponctuellement des moments dramatiques liés aux souffrances de l'amour pour se terminer heureusement¹⁴⁸. Le sens dramatique profond de D'India se trouve dans le dosage musical doux-amer entre souffrance et apaisement :

¹⁴¹ G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 65.

¹⁴² Dinko FABRIS, « La musica nelle lettere di Battista e Alessandro Guarini », *Id.*, p. 399.

¹⁴³ Federico SCHNEIDER, « La catarsi nella drammaturgia guariniana », *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. 197.

¹⁴⁴ Stefano LA VIA, « L'espressione dei contrasti fra madrigale e opera », *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, vol. II, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 40.

¹⁴⁵ F. SCHNEIDER, « La catarsi nella drammaturgia guariniana », *op. cit.*, p. 213.

¹⁴⁶ *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, *op. cit.*, p. XVI-XVII.

¹⁴⁷ A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁸ Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, vol. II, p. 676. Concernant la notion de lamentation polyphonique, cf. Maria CARACI VELA, « Lamento polifonico e lamento

la - men - tar vi la - men - ta - - - - -
no - stro la - men - tar vi la - men - ta - - - - -
la - men - tar vi la - men - ta - - - - -
la - men - tar vi la - men - ta - - - - -
tar vi la - men - ta - - - - -

ste, Gio - i - - - - i
ste Gio - i - - - - i
ste,
ste, Gio - i

D'India met également en musique, pour la première fois, un poème de Boccace : *Je suis jeunette (Io mi son giovinetta)*, utilisé également par Monteverdi dans son Quatrième livre de madrigaux. Il revient également à la poésie d'Ottavio Rinuccini laquelle, après son Premier livre de 1606, sera mise en musique pour la deuxième fois dans ce recueil : *Devrais-je donc mourir (Dovrà dunque morire)*. Ce poème a également été utilisé par Fontanelli¹⁴⁹,

monodico : affinità stilistiche e reciprocità di influssi », *L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, p. 341-383.

¹⁴⁹ Pour une analyse des cadences de ce madrigal, cf. S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences and the Seconda Pratica », *The Journal of Musicology*, XXX/1 (2013), p. 79-81.

Nenna ou Caccini. C'est également le cas du madrigal *Ce n'est pas d'un noble cœur* (*Non è di gentil core*), sur un poème de Francesco Degli Atti – chanteur et compositeur à la cour de Ferdinand II à Graz¹⁵⁰ –, qui sera quant à lui mis en musique par Monteverdi dans son Septième livre de madrigaux de 1619.

Un poème de Marino figure également dans ce livre de D'India. Il s'agit de la *Canzone di lontananza* (*Chanson de l'éloignement*) : *Mon bien est parti* (*È partito il mio bene*) où se déploie le « pénétrant sens élégiaque¹⁵¹ » du compositeur, notamment à la fin de la seconde partie du madrigal, sur le mot « addio ».

Enfin, il est intéressant de remarquer la volonté de D'India de surpasser ses contemporains en mettant en musique les mêmes poèmes qu'eux. C'est le cas du madrigal *Où, ah, où t'en vas-tu donc ?* (*Dove, ah, dove t'en vai ?*) d'Alessandro Striggio, extrait de *l'Orfeo* et utilisé par Monteverdi en 1607, et dans lequel D'India pousse le maniérisme à l'extrême¹⁵² dans l'exorde du madrigal avec l'exclamation polyphonique « ahi » sur le temps faible suivie d'un silence et avec les dissonances sur le mot « dolce » :

Do - ve, ah do - ve t'en va - i, u - ni-co del mio cor, _____

Do - ve, ah do - ve t'en va - i, u - ni-co del mio

Do - ve, ah do - ve t'en va - i, u - ni-co del mio

Do - ve, ah do - ve t'en va - i, u - ni-co del mio

Do - ve, ah do - ve t'en va - i, u - ni-co del mio

¹⁵⁰ H. FEDERHOFER, « Graz Court Musicians », *op. cit.*, p. 215-216.

¹⁵¹ Federico MOMPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 14

¹⁵² *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, *op. cit.*, p. XV. Voir aussi J. STEINHEUER, « Sigismondo D'India un die « Vaghezze di Musica » von Francesco Rasi », *op. cit.*, p. 105.

Il en est de même pour le madrigal *Ô amer souvenir (O rimembranza amara)*, madrigal concertant et antifiguraliste¹⁵³, sur un poème de Francesco Rasi, lui-même ami du poète Gabriello Chiabrera¹⁵⁴ – auteur du poème du madrigal *En vain Phébus (Indarno Febo)*¹⁵⁵. Ces deux poèmes ont également été mis en musique par Rasi lui-même en 1608¹⁵⁶. La présence de ces deux poèmes dans ce livre dédié à l’archevêque de Salzbourg peut être interprétée comme un défi explicite à la musique de Rasi¹⁵⁷.

Comme le souligne Giuseppe Collisani, D’India atteint dans son Troisième livre de madrigaux l’un des sommets stylistiques de sa production en réélaborant l’héritage du contrepoint et de l’harmonie chromatique et dissonante de type napolitain avec la déclamation monteverdienne¹⁵⁸. N’oublions pas que ce recueil contient également un madrigal sur le

¹⁵³ Sigismondo D’India. *The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, op. cit., p. XVI. Voir aussi J. STEINHEUER, « Sigismondo D’India un die « Vaghezze di Musica » von Francesco Rasi », op. cit., p. 118-120 et G. WATKINS, « D’India the Peripatetic », « Con che soavità », *Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Ian Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 58-61.

¹⁵⁴ G. WATKINS, *Sigismondo D’India. Il terzo libro*, op. cit., p. VIII.

¹⁵⁵ J. STEINHEUER, « Sigismondo D’India un die « Vaghezze di Musica » von Francesco Rasi », op. cit., p. 104-108.

¹⁵⁶ Francesco RASI, *Vaghezze di musica per una voce sola*, Venetia, Gardano, 1608. Voir aussi Nigel FORTUNE, « Italian Secular Monody from 1600 to 1635. An Introductory Survey », *Musical Quarterly*, XXXIX (1953), p. 179, G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D’India », op. cit., p. 69 et *Sigismondo D’India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, op. cit., p. XVI.

¹⁵⁷ G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D’India », op. cit., p. 70 et G. COLLISANI, *Sigismondo D’India*, op. cit., p. 50.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 49.

poème anonyme *J'implore pitié ! tout en pleurs (Mercè ! grido piangendo)* également mis en musique par Gesualdo et Nenna¹⁵⁹, deux compositeurs napolitains.

Mû par le désir et le défi de réélaborer son héritage et de surpasser ses contemporains, Sigismondo D'India fait dans ce livre « don de lui-même ». Autrement dit, il affirme sa propre personnalité et se révèle ainsi comme l'un des compositeurs les plus novateurs de son temps¹⁶⁰ et comme l'un des plus importants artisans de la construction d'une « nouvelle architecture musicale¹⁶¹. »

Conclusion

Nous constatons que les rapports de D'India avec le monde germanique traversent toute sa carrière musicale, depuis sa première publication de 1606 jusqu'à l'année de sa mort en 1628-1629. Mais également que ses premiers recueils de musique dédiés à des nobles étrangers l'ont été à des princes autrichiens. Nous avons vu à travers l'histoire de la famille Altemps comment les rapports politiques et culturels entre l'Autriche et l'Italie reflètent les goûts musicaux au-delà des Alpes en même temps qu'ils révèlent ceux de l'Italie.

La circulation de recueils de musique, de livres, de styles et de musiciens participe à la construction de l'identité nobiliaire du pays qui les reçoit autant qu'elle transforme celle du pays d'origine. La diffusion et l'appropriation forment un système vertueux qui favorise l'éclectisme et l'innovation. C'est à l'intérieur de ce système que l'on peut mieux comprendre le mécénat musical de Ferdinand II (à Graz et à Vienne), de la famille Altemps (à Rome et à Constance) et plus particulièrement celui de l'archevêque Marco Sittico (à Salzbourg) dont le maître-mot est la protection.

Le mécénat de protection de ce dernier doit être mis en parallèle avec celui de son neveu Giovanni Angelo Altemps ; mécénat empreint de collectionnisme – qu'il s'agisse d'instruments de musique, d'objets d'arts, de livres de musique et de science – mais aussi caractérisé par l'éclectisme musical où se mêlent madrigaux, *scherzi*, airs spirituels et profanes, polyphonie sacrée, musique instrumentale et théâtre musical, enfin marqué par la

¹⁵⁹ G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 62-66. Voir aussi E. HINTERMAIER, « Es gehe confuse in verrichtung », *op. cit.*, p. 136.

¹⁶⁰ Grâce à l'analyse de plus de trente versions du madrigal *Cor mio deh non languire (Mon cœur, las, ne languis pas)* sur un poème de Guarini, Claudia ARISTOTILE (« 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica seicentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), p. 87-112) a démontré que Sigismondo D'India fait partie des compositeurs qui exploitent et varient le plus les éléments musicaux expressifs lors de la mise en musique du poème.

¹⁶¹ Nous empruntons ce terme à G. WATKINS, « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 75.

volonté de protéger les artistes en les recommandant à d'autres mécènes, ce qui facilite leur circulation. C'est à travers les convergences et divergences des goûts musicaux et du mécénat des deux Altemps que se révèle une partie des pratiques et de la vie musicales entre Rome et Salzbourg au début du XVII^e siècle ; au-delà des frontières, elle se font signe.

Le Troisième livre de madrigaux de D'India, « œuvre musicale de prédilection, née difficilement », s'insère dans le contexte historique et dans le complexe et riche système d'échanges artistiques entre l'Italie et l'Autriche au début du XVII^e siècle. La rivalité musicale qui transparait dans ce recueil – notamment avec Francesco Rasi qui était, tout comme D'India, poète, chanteur et compositeur – est le moteur qui permet non seulement le renouvellement d'un héritage mais aussi l'innovation. Le prince-archevêque Marco Sittico Altemps peut être considéré comme l'arbitre qui, dans sa volonté de protéger les musiciens et de transplanter toutes les nouveautés musicales dans sa cour à Salzbourg, favorise l'émulation, la circulation et donc l'évolution de la musique au début du Baroque.

Chapitre 3

LE DEUXIEME LIVRE DES *MUSICHE* À DEUX VOIX (1615)

« Le sollel qui convoyt que la bele lumière
Se clipse de vos sens qui mesme une se soyt
Et entre vous et moy un globe se metoyt
Dun tenebreus obli dune cause murtriere. »

Charles-Emmanuel de Savoie, « Poesie partorali e d'amore¹ ».

Introduction

Quelques jours après la publication du Troisième livre de madrigaux, le 20 août 1615, Sigismondo D'India sort des presses de Riccardo Amadino son Deuxième livre des *Musiche* à deux voix. En 1615, un an après l'expulsion de l'ambassadeur d'Espagne à Turin², le conflit entre le duché de Savoie et l'Espagne s'avive. Il s'agit d'une année trouble pour Charles-

¹ Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/5, fascicule 2/c, n° 25, poème en français.

² Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 398.

Emmanuel, impliqué par ailleurs dans de multiples conflits³. Le traité d'Asti, signé le 21 juin 1615, pacifie momentanément l'Italie du Nord⁴. Obtenu grâce à la médiation du nonce apostolique et de l'ambassadeur de France il est pour le duc un grand succès diplomatique et entraîne un changement profond du destin de la Savoie⁵, comme l'attestent les neuf lettres que l'ambassadeur de Venise, Giovanni Giacomo Piscina, adresse à Charles-Emmanuel entre le 7 et le 25 février 1615⁶. C'est dans ce contexte que D'India lui adresse son Deuxième livre de monodies à deux voix. C'est en effet la première fois que le compositeur dédie un recueil de musique à son principal patron.

Nous commencerons ce chapitre par dresser un portrait politique et artistique du duc Charles-Emmanuel. Maria Luisa Doglio note un regain d'attention pour la personnalité du duc de Savoie à partir des années 1990⁷ et le récent intérêt que suscite non seulement son idéologie politique mais aussi son œuvre, à travers laquelle il exprime sa volonté d'expérimenter les différents genres de la tradition littéraire, commence à se répandre en dehors de Turin⁸.

Au-delà de la mise en scène du pouvoir visant à donner une dimension héroïque et extraordinaire au duc⁹ et dont l'examen sans distance pourrait conduire à l'hagiographie, nous tenterons d'étudier sa personnalité bien singulière et la manière dont il exerce son rôle de mécène et de protecteur des arts.

Ce contexte établi, nous nous intéresserons au recueil de musique qui lui est dédié. Nous ne nous occuperons pas de l'analyse musicale de ce livre¹⁰, mais de la manière dont il

³ Toby OSBORNE, *Dynasty and diplomacy in the court of Savoy*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 2002, p. 21-23. Voir aussi Ercole RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze, Barbera, vol. 4 (1610-1630), 1865, p. 64-77.

⁴ S. GAL, *Lesdiguières. Prince des Alpes et connétable de France*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007, p. 190.

⁵ Christopher STORRS, « La politica internazionale e gli equilibri continentali », *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, éd. Walter Berberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 14-15.

⁶ (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *lettere ministri*, Venezia, liasse 5, fascicule 4.

⁷ Maria Luisa DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. VII. Comme par exemple le très important colloque international qui a eu lieu à Turin du 21 au 24 février 1995 : *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino-Parigi-Madrid*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999.

⁸ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia, op. cit.*, p. X.

⁹ Sur le rôle politique de l'hagiographie dynastique des Savoie, cf. Paolo COZZO, « Mythes et dévotions dynastiques en Savoie-Piémont au XVI^e et XVII^e siècles », *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Caroline Callard, Elisabeth Crouzet-Pavan et Alain Tallon, Paris, PUPS, 2014, p. 266-268.

¹⁰ Pour une édition moderne de ce recueil, cf. John JOYCE, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989, vol. II, p. 115-186. (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX). Pour une approche analytique de ce recueil, cf. Michal BRISTIGER, « O duetach Sigismondo d'India (1609-1615) », *Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM*, II (1974), p. 239-252, J. JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, John WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor, UMI Research Press in Musicology, 1982, vol. I, p. 188-189, J. JOYCE, « I cinque libri de Le

s'insère dans la construction de l'identité nobiliaire de la cour de Turin. En effet, la musique de D'India dévoile les goûts musicaux du duc, son intérêt pour le nouveau style monodique et pour un type de production poétique que l'on pourrait appeler d'avant-garde, ce qui nous montre par la même occasion l'importance de la musique dans l'activité politique du duché à une époque où les affaires diplomatiques étaient particulièrement tendues – une musique radicale qui seconde une « politique de l'extrême¹¹ » et qui allait devenir la marque de la Savoie.

A. Portrait politique et artistique de Charles-Emmanuel I^{er}

a. L'art de gouverner du duc, entre audace, artifice et ostentation

« Au carrefour des cultures italienne française et espagnole, ce prince était bien placé pour conjuguer en sa personne les idéaux de la Renaissance¹². » C'est ainsi que Stéphane Gal, dans un ouvrage récent, décrit la manière originale¹³ de gouverner du duc Charles-Emmanuel ainsi que l'exubérance et le caractère risqué de sa politique¹⁴ qui donnaient une grande énergie et une grande force à son image¹⁵. En effet, le duc de Savoie met en place une politique de prestige particulièrement attentive à la théâtralisation de son pouvoir, d'où sa volonté et sa capacité extraordinaire à inventer des fêtes et des spectacles¹⁶. De même il promeut l'utilisation d'un cérémonial complexe pour toutes les occasions¹⁷ dans le but de renforcer sa renommée¹⁸. Les spectacles publics, les célébrations religieuses et les festivités lors des périodes de carnaval, font partie de la vie quotidienne des Turinois de cette époque¹⁹. Ainsi, le duc est « l'architecte de l'État » et se représente lui-même en faisant coïncider des

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. 115-133 et Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2004, p. 46-48.

¹¹ L'expression « politique de l'extrême » est de S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 374.

¹² *Id.*, p. 53.

¹³ *Id.*, p. 292.

¹⁴ *Id.*, p. 13.

¹⁵ *Id.*, p. 41.

¹⁶ *Id.*, p. 440.

¹⁷ Thalia BRERO, « Le baptême des enfants princiers (XV^e et XVI^e siècles) », *Le strategie dell'apparenza : cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 36-37. Voir aussi Pierpaolo MERLIN, *Tra guerre e tornei : la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, SEI, 1991, p. 159-177.

¹⁸ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 291.

¹⁹ Enrico STUMPO, « Spazi urbani e gruppi sociali (1536-1630), *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, Torino, Einaudi, 2002, vol. 3, p. 216-218.

images réelles – sa politique – et symboliques – la mise en scène du pouvoir –, permettant par là la construction d'une nouvelle identité nobiliaire²⁰ à la fois personnelle et collective.

Fortement influencé par Machiavel, le duc aspirait à la pratique de la vertu²¹ dans l'art de gouverner, ce qui a contribué à donner une importance particulière à sa politique étrangère en lui redonnant un ordre et une forme en s'appuyant davantage sur ses talents propres que sur une autorité supérieure²². Charles-Emmanuel se trouvait au « carrefour de diverses influences idéologiques » dans une période de mutation politique²³. Ainsi, il sera également influencé par le courant qui se développa dans le sillage de la Contre-Réforme et de Saint-Charles Borromée, celui qui oppose la raison d'État catholique à la raison d'État humaine²⁴. L'oscillation entre le modèle du prince chrétien et celui qui met au second plan l'autorité divine (le modèle de Machiavel), donnera une couleur particulière à son action politique²⁵. On peut également signaler l'influence de Giovanni Botero, selon qui l'État se construit sur l'union du pouvoir et de la morale, mais aussi celle de Jean Bodin où l'État doit se fonder sur le droit²⁶. Se plaçant à l'intersection de ces courants, le duc Charles-Emmanuel soutient que la réflexion sur le pouvoir en favorise l'exercice²⁷.

Charles-Emmanuel construit sa personnalité politique en puisant ce qui lui convient le mieux dans chaque courant, en se laissant influencer par telle ou telle manière de gouverner pour finir souvent par contredire ses propres choix. C'est le cas de son gendre de Philippe III d'Espagne dont Charles-Emmanuel est politiquement le contraire : le premier (Philippe III) prônait la prudence, la lenteur et la stabilité et le second (Charles-Emmanuel) la promptitude, l'audace et l'opportunisme²⁸. C'est précisément à cause de ses excès que, déjà de son temps,

²⁰ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia*, op. cit., p. 10.

²¹ Chez Machiavel le mot « *virtù* » est en général au singulier, mais son acception est diverse : « *Virtù* est moins aisé à rendre en français que *fortuna*, parce que Machiavel lui donne un sens très divers. Tantôt le mot désigne surtout des qualités morales : la valeur, le courage ; tantôt des qualités plutôt intellectuelles : le talent, le mérite, le génie (non dans les sens où l'on dit : un homme de génie, mais dans le sens où l'on parle du génie d'une nation). *Virtù* peut signifier vertu, dans le sens où l'on parle de la vertu des plantes médicinales, mais aussi, parfois, au sens le plus banal du mot : par exemple à la dernière phrase du chapitre XI. Au commencement du chapitre VI, Machiavel parle de la *virtù* d'un arc, c'est-à-dire de sa puissance. Animée ou inanimée, toute *force* agissante est douée de *virtù*. », Cf. Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, Traduction, chronologie, introduction, bibliographie, note et index par Yves Lévy, p. 182, note 2.

²² S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 261.

²³ *Id.*, p. 261 et 262.

²⁴ *Id.*, p. 292.

²⁵ *Id.*, p. 262.

²⁶ Martha D. POLLAK, *Turin, 1564-1680 : urban design, military culture, and the creation of the absolutist capital*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 37-38.

²⁷ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, op. cit., p. 310.

²⁸ *Id.*, p. 238.

on a construit une légende noire autour du duc de Savoie²⁹ ; on l'a ainsi décrit comme une caricature de souverain³⁰ s'enfonçant avec obstination dans l'échec et la déroute.

Cet art de gouverner par l'ostentation et la mise en scène était une manière de jouer avec les apparences afin de faire passer pour réel l'illusoire et la réalité pour une illusion à des fins politiques³¹. Ce sera un aspect clé de sa politique extérieure – Charles-Emmanuel développe considérablement la représentation étrangère dans sa ville³² – qui devait être, tout comme l'urbanisme, une « fabrique de d'illusion et de grandeur³³ ». Le duc doit en effet contrôler les différentes factions (française, espagnole et italienne) qui cohabitaient dans sa cour³⁴ et travailler en permanence à faire surgir la surprise et l'extraordinaire³⁵ dans sa politique extérieure en favorisant une sorte de « diplomatie directe » qui l'amenait à négocier avec « franchise et sagacité³⁶ » mais aussi à prendre des risques considérables³⁷.

Cette démarche, qui mise sur la capacité de séduction, est d'inspiration néoplatonicienne. Ainsi, pour s'imposer et créer l'illusion, il faudra déployer des moyens extraordinaires³⁸. L'impulsion donnée par Charles-Emmanuel à l'appareil de la représentation a contribué à un développement particulier de l'image de la cour à partir du début du XVII^e siècle³⁹. Voilà pourquoi le développement des arts est essentiel à sa politique.

²⁹ *Id.*, p. 19. On pourrait rapprocher ce type de légende de celle concernant la réputation de Christine de France, cf. Claudio ROSSO, « Le due Cristine : Madama Reale fra agiografia e leggenda nera », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 367-392.

³⁰ C'est le cardinal de Richelieu qui a contribué à fixer cette image du duc Charles-Emmanuel dans l'historiographie française, cf. S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 25.

³¹ *Id.*, p. 332.

³² *Id.*, p. 267.

³³ *Id.*, p. 74.

³⁴ Pierpaolo MERLIN et Cristina STANGO, « La corte di Carlo Emanuele I », *Storia di Torino, op. cit.*, p. 271-278.

³⁵ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 282.

³⁶ Ce sont les deux termes employés par Fulvio Testi, ambassadeur de Modène à Turin à propos de la manière de négocier de Charles-Emmanuel dans une lettre envoyée au duc de Modène, Alfonso d'Este depuis Turin le 4 juillet 1628. La lettre a été publiée par M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, vol. I, p. 166, lettre n° 153.

³⁷ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 267.

³⁸ *Id.*, p. 263.

³⁹ P. MERLIN, « La struttura istituzionale della corte sabauda fra Cinque e Seicento », *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, éd. Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006, p. 289.

b. La plume et l'épée, Charles-Emmanuel I^{er}, le « grand soleil de Savoie⁴⁰ » et les Arts libéraux

Ainsi que le souligne Stéphane Gal, Charles-Emmanuel « régna la plume dans une main et l'épée dans l'autre⁴¹ ». L'éducation du duc fut très stricte : « L'apprentissage de l'arithmétique et de la géométrie devait accompagner la pratique de la poésie, de la musique et de la peinture et s'associer au développement du corps par l'escrime, le jeu de paume et l'équitation⁴² » – apprentissage fortement imprégnée par les Arts libéraux destiné à forger un souverains.

L'écriture, et plus particulièrement la poésie, est donc très importante pour le duc qui s'essaie à tous les genres littéraires. Il rédige sans relâche instructions, avertissements et esquisses dans un crescendo frénétique ; il commande également, aux hommes de lettres de sa cour, la rédaction de traités sur tous les sujets qui intéressent le duché. Littérature et image de la cour sont étroitement liées à cette époque⁴³. Ainsi verront le jour les discours *Du bon gouvernement (Del buon governo)*, écrits entre 1610 et 1620 par un conseiller du duc, Alessandro Anguissola⁴⁴, les *Filippiche* rédigées en 1615, les vers des *Larmes d'Italie (Pianto d'Italia)* que le poète modénais Fulvio Testi dédie au duc en 1617, enfin *L'homme d'État régnant (Lo Statista regnante)*, dernier et très célèbre portrait publié à Lyon en 1628 par l'historien de la cour, Valeriano Castiglione, auteur également d'un panégyrique intitulé : *À Charles le grand, le guerrier, le pacifique (A Carlo il grande il guerriero il pacifico)*, publié à Turin l'année suivante⁴⁵.

On retrouve donc l'écho des événements historiques et politiques dans les vers des

⁴⁰ « Tonate, o bronzi concavi e sonori, / e salutate da l'eccelsa rocca / con lingua ardente e con ferrata bocca / del gran sol di Savoia i lieti albori. » (Nous soulignons). Giambattista MARINO, « Nel dì natale del Signor duca di Savoia », *La lira*, 1614, cité dans Giovanni GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976, vol. I, p. 232-233.

⁴¹ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 12.

⁴² *Id.*, p. 46.

⁴³ Franco VAZZOLER, « Il Topos e la storia : Chiabrera e Carlo Emanuele I », *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo 2 : Atti del convegno nazionale di studi : San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985*, Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, p. 74.

⁴⁴ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia, op. cit.*, p. 18. Ainsi, la raison d'État, selon Anguissola, est une règle et un art qui apprend et observe les moyens adéquats pour « atteindre l'objectif prévu par l'auteur [...] en mettant en avant le but sans tenir compte des différentes causes. » (« Conseguire il fine destinato del artefice [...] prendendo quella dal suo fine e non dall'altre cagioni. »), Alessandro ANGUISSOLA, *Del buon governo del Principe*, 1610-1620, éd. Paola Maria Arcari, *La Ragion di Stato*, Roma, Nuove grafiche, 1939, p. 75. Sur la dissimulation comme subordination méthodique de tous les intérêts à celui de l'État : « Posta questa gerarchia di valori, il principe sacrificherà al bene comune, non solo gli interessi di una classe, o dei principali cittadini ma il suo proprio come persona. » Cf. *Id.*, p. 80.

⁴⁵ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia, op. cit.*, p. 18-19.

poèmes de la cour, par exemple dans ceux de Giambattista Marino (dans *Il Ritratto*⁴⁶ de 1608, *La lira*⁴⁷ de 1614, *Il Tempio*⁴⁸ de 1615, *La Galeria*⁴⁹ de 1620 ou *l'Adone*⁵⁰ de 1623) mais aussi dans les louanges adressées à la famille ducale et aux membres illustres de la cour par des poètes moins connus ou anonymes⁵¹. Les Archives d'État de Turin conservent plusieurs poèmes écrits par le duc⁵². Ce fonds est une mine d'informations sur la personnalité de Charles-Emmanuel car il contient également d'autres documents comme des dessins de blasons, d'animaux⁵³, d'emblèmes, pyramides, autels, tombes⁵⁴ et chimères⁵⁵, mais également des arbres généalogiques⁵⁶, des discours philosophiques⁵⁷ et politiques, préparations de tournois⁵⁸, stratégies de guerre, catalogues d'hommes illustres⁵⁹ et études d'histoire naturelle⁶⁰. Ainsi que le souligne Maria Luisa Doglio, d'institution, le duc se transforme en instituteur, de destinataire en émetteur, d'objet d'écriture en sujet qui écrit, de commanditaire en producteur autonome qui compose par libre choix et vocation⁶¹.

Concernant la poésie du duc, il s'agit d'une très vaste production en langue italienne⁶², française⁶³ et espagnole⁶⁴, en dialecte turinois et en vénitien⁶⁵ et que l'on peut classer en trois

⁴⁶ Giuseppe ALONZO, *Giambattista Marino. Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011.

⁴⁷ Luana SALVARANI, *Giambattista Marino. La lira*, Lavis, La finestra, 2012.

⁴⁸ Gian Piero MARAGONI, *Giovanni Battista Marino. Il Tempio e La Sferza*, Roma, Vignola, 1995.

⁴⁹ Marzio PIERI et Alessandra RUFFINO, *La Galeria di Giambattista Marino*, Lavis, La finestra, 2005, vol. III.

⁵⁰ M. PIERI, *Giambattista Marino. L'Adone*, Trento, La finestra, 2004, 3 vol.

⁵¹ (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 13, n° 25 : « Poesie varie di un'anonimo la maggior parte in lode del Duca Carlo Emanuele I e de' suoi figli ». On trouve également un poème en l'honneur de Lodovico d'Agliè. Voir aussi le manuscrit incomplet intitulé « L'Éloge ou abrégé de la vie de Charles-Emmanuel I duc de Savoie » dans *Id.*, liasse 13, n° 28 et écrit par le confesseur de Christine de France, Pierre Monod.

⁵² *Id.*, liasse 15/1-15/6. Voir aussi Marziano GUGLIELMINETTI, « Carlo Emanuele I scrittore », *Storia di Torino, op. cit.*, p. 654-672.

⁵³ (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/1, fascicule 1.

⁵⁴ Comme le dessin de la tombe de son épouse Catherine d'Espagne (*Id.*, liasse 15/2, fascicule 4) où les poèmes sur sa mort (*Id.*, liasse 15/6, fascicule 8, sous-fascicule 1).

⁵⁵ Par exemple le dessin d'un animal à deux têtes. Cf. *Ibid.* Sur les dessins de Charles-Emmanuel, cf. S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 291-308.

⁵⁶ (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/1, fascicule 1.

⁵⁷ Comme le discours intitulé « Du bonheur et du malheur » (« *Della felicità e infelicità* ») que l'on pourrait rapprocher du poème de 1614 de Sir Henry Wotton, ambassadeur d'Angleterre à Venise, intitulé « Le caractère pour une vie heureuse », (« *The character of a Happy Life* »), Cf. *Id.*, liasse 15/2, fascicule 2, sous-fascicule 4/1.

⁵⁸ Il s'agit du tournoi intitulé « Les Chevaliers de la forêt enchantée » (« *I Cavalieri della selva incantata* »). Il s'agit d'un tournoi dont les six participants sont : les Grecs, les Latins, les Italiens, les Français, les Allemands et les Espagnols. Chacun d'entre eux doit choisir également un surnom, un dieu ou une passion ainsi qu'une couleur. Par exemple, le duc fait partie du groupe des Italiens, a comme surnom « le dolent » (*l'addolorato*), sa passion est « la douleur » et sa couleur « le blanc ». Cf. *Id.*, liasse 15/1, fascicule 1, sous-fascicule 2/11.

⁵⁹ *Id.*, liasse 15/2, fascicule 3.

⁶⁰ *Id.*, liasse 15/3, fascicule 5.

⁶¹ M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia, op. cit.*, p. 10-11.

⁶² (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/3, fascicule 6 et 15/4, fascicule 7.

⁶³ *Id.*, liasse 15/5, fascicule 7, sous-fascicule 2/b et c.

thèmes : discours politiques⁶⁶, poèmes sacrés (*poesie sacre*) et poèmes profanes (*poesie amorose*)⁶⁷. Quant à la poésie sacrée, nous trouvons plusieurs poèmes qui portent sur la naissance et la mort de Jésus, une oraison en forme de chanson intitulée *Les larmes (Lacrime)*, des lamentations de la Vierge Marie ainsi que d'autres poèmes en l'honneur du Saint-Suaire conservé à Turin depuis 1578 mais aussi de Saint-Maurice et d'autres saints⁶⁸. Un poème intitulé *L'ange musicien (Musico angel)* nous donne un bel exemple de l'importance du pouvoir de la musique (le chant) comme révélateur du divin ; « les doux accents » de l'ange musicien qui conduisent vers le ciel et font apparaître la lumière évoquent la mort et la résurrection du Christ⁶⁹.

Les poèmes amoureux du duc, quant à eux, dévoilent l'imaginaire culturel qui permettra de construire l'identité de la cour de Savoie. Ce sont les allégories qui se renforceront dans les années 1620 lors de l'arrivée de Christine de France⁷⁰. Parmi ces thématiques nous trouvons : les fleuves de Turin, l'eau⁷¹, la chasse⁷², le soleil et la lumière⁷³.

⁶⁴ *Id.*, sous-fascicule 3.

⁶⁵ *Id.*, sous-fascicule 4.

⁶⁶ *Id.*, sous-fascicule 2/a (2 poèmes en français) et *Id.*, liasse 15/6, fascicule 8, sous-fascicule 4.

⁶⁷ M. L. DOGLIO, « Rime inedite di Carlo Emanuele I di Savoia », *Studi piemontesi*, VIII (1979), p. 122.

⁶⁸ (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/3, fascicule 6. Voir aussi M. L. DOGLIO, « Rime inedite », *op. cit.*, p. 132-133.

⁶⁹ « Musico angel che ne tuoi dolci accenti / il primo sei a riverir la luce / che nel ciel ci conduco / Mira se tu solo del tuo fattore / oggi gionsei privo di ragione / che debbo far io che per mia cagione / Morre et resucita or qual redentore ». Cf. (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/3, fascicule 6, sous-fascicule 3/2.

⁷⁰ *Relazioni delle feste principali fatte di carnevale nella corte dell'altrezza Serenissima di Savoia*, Torino, Pizzamiglio, 1621. Conservé à la Bibliothèque Royale de Turin (I-Tr), Misc. 300/14.

⁷¹ « Scorre lucido in ciel di stelle un fiume / di sol in terra nel cristallo ondoso / empie di questa il mar tutto orgoglioso / il superbo de fiumi altero nume ». Cf. (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/5, fascicule 7, sous-fascicule 13. « Passa la mia dea per l'ombre solte / et ecco il Re de fiumi a lei s'inchina : con l'amata di lui dora vicina / et stira alpestre con sue trecie incolte / si piegano le selve a lei rivolte ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 15. « Speciandosi nell'acque / tanto a se stesso piacque / ch'in esse trasformato / fu il misero Narciso / mirando il suo bel viso [...] / si trasformò al pie di questi monti / questa ninfa legiadra in mille fonti ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 22. « Diana compare havanti le ninfe / e risponde a Venere con il presente madrigale : / Da le lusingue mostre / La dea da l'onde nata ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 86/1.

⁷² « L'incauto caciator che ne le selve / va per ogni covil predando belve / al fonte al fin si rese / ove vide la Dea nuda nel acque / che tanto a lei dispiace / che ben mostrò, dal atto discortese / che per una punir vuol mille ofese ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 59.

⁷³ « Suole la luna fra il sole et mio / fra l'eclipse maggiore / mai lumi fraposti al mio bel sole / acresce il suo splendore ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 2. « La tenebrosa notte / pian piano si mandava ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 8. « Gia in me ritorna il sole / et i giorni et i mesi et la stagione et l'ore / et con lor torna e cresce il mio dolore ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 8bis. « Nel loro ameno ove le verdi piante / senza sfrondarsi mai ergon le cime / lampeggio il mio bel sol, e i fior comprime / con le sue care legere et mobil piante ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 12. « Nel aparir del mio bel sol i rai / s'oscurano i tremuli splendori / di lumi in inmemorabili minori / con grave pena et con acerbi gar ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 14. « Dal de l'aurora il bel eburneo carro / vola per le contrade d'oriente / di luce chiaro et adorno / di gemme risplendente / et caro mesagier del novo giorno ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 18/1. « Nelo splendor delle lucenti sfere / che quei lumi vivaci ornano intorno / et la notte aparere fa chiaro giorno ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 26. « Albergo ove il mio sole / nello spuntar del suo bello oriente / d'orno de soi splendori / com'orsi tenebroso et si dolente ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 70/2.

On peut rapprocher d'autres poèmes de ceux qui seront mis en musique dans le livre des *Balli* de Sigismondo D'India en 1621. C'est le cas du texte de la courante en écho pour le ballet de Son Altesse Sérénissime (le duc de Savoie) : *Quelle récompense aura l'amour (Quale amor mercede avrà)* qui évoque le poème écrit par le duc *Amour quelle récompense dois-tu donner aux amants*⁷⁴. Il en est de même pour les airs faisant partie du *Ballet des Rois de la Chine* du même recueil de D'India et dont les poèmes auraient été écrits par le duc lui-même. Il s'agit de *Jouissez, vous, descendants d'Alcide (Gioite, voi prole d'Alcide)* et *Heureux d'une si bel lumière (Felice a sì bel lume)* qui pourraient être des variantes de ses propres poèmes : *Vous, demi-dieux, fille du grand Alcide*⁷⁵ et *Très heureux fut pour moi le jour royal*⁷⁶. C'est également le cas du poème *Ton berger fidèle m'envoie vers toi belle Amarante*⁷⁷ que l'on pourrait comparer avec la fable⁷⁸ l'*Amaranta* de Giovanni Villifranchi, poète toscan, qui fut représentée avec des intermèdes dansés le jour de l'anniversaire de Christine de France, le 10 février 1621⁷⁹ en même temps que les ballets « des Scythes » et des « Rois de la Chine » de D'India au palais Chiabrese de Turin⁸⁰. Les interlocuteurs⁸¹ d'une autre *Amaranta* sont conservés parmi les documents personnels de Charles-Emmanuel.

Nous pouvons constater l'importance de la pensée de Charles-Emmanuel, à travers sa poésie, dans l'élaboration d'un imaginaire culturel et d'une identité nobiliaire propre à Turin. Il compose une cour à la fois multiforme et unitaire, ordonnée et désordonnée. Au Charles-Emmanuel dolent de la poésie sacrée répond le duc resplendissant des vers amoureux.

⁷⁴ « Amor se per gli amanti / debbi far o fai far qualche mercede / fa fede dei miei pianti / a quella che lontana or non mi crede / digli ch'il mio male il suo non adegna ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 10.

⁷⁵ « Voi che de semidei / l'origine traete / figlia del grande Alcide ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 64.

⁷⁶ « Ben felice per me fu il regal giorno / ch'io vidi il sol che splende in questi lidi / tanto di luce e di splendor adorno ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 25.

⁷⁷ « Il tuo fido pastor a te m'invia / bella Amaranta et s'io potessi dire / quale è la gioia mia / di venirti a servire ». Cf. *Ibid.*, sous-fascicule 18/2.

⁷⁸ Plusieurs fables « boschereccie » manuscrites du duc Charles-Emmanuel dont *Le trasformazioni di Millefonti* sont conservées à *Id.*, liasse 15/6, fascicule 9.

⁷⁹ Angelo SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII », *Rivista musicale italiana*, XI (1904), p. 688.

⁸⁰ « Relatione del Balletto de' Sette Re della China fatto da sua Altezza Serenissima per il giorno di natale di Madama Serenissima », *Relationi delle feste principali fatte di carnevale*, *op. cit.*, p. 33.

⁸¹ « L'Invidia per il Prologo. Aspro Ergasto Pastore innamorato di Smeralda. Pedrechisso innamorato di Opala. Adamante Pastore amante di ambedue. Smeralda ninfa. Sua compagna. Opala ninfa. Amaranta sua compagna. Pan innamorato di Smeralda. Satiri Balletto. Camosto padre di Smeralda. Tigrino Padre d'Adamante. Coro di Ninfe e fanno un balletto. Coro di Pastori fanno un'altro balletto accompagnati dalle Ninfe. Primo messo. Secondo messo. », (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/6, fascicule 11, sous-fascicule 1. D'India a mis en musique une lamentation d'Ergasto extraite du *Pastor Fido* de Guarini dans son Troisième livre de madrigaux de 1615. Quant à la Smeralda, il s'agit d'une fable qui aurait pu être composée par D'India lors du carnaval de Turin en 1623. Cf. A. SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia », *op. cit.*, p. 690. Voir aussi G. RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, Genova, Sordomuti, 1894, p. 55-61

La littérature est relayée par les œuvres picturales. Charles-Emmanuel affectionne le collectionnisme et entretient dans sa cour des peintres comme Guglielmo Caccia, Federico Zuccari⁸² ou Giovanni Paolo Lomazzo. La protection dont ils jouissent est essentielle pour l'efflorescence artistique de la Savoie de cette époque⁸³.

La libéralité de Charles-Emmanuel est une pratique revendiquée et assumée ainsi que le montre sa générosité envers ses musiciens, artistes et d'autres serviteurs⁸⁴. Ainsi que l'a souligné Anne-Madeleine Goulet, à cette époque « on préférerait rémunérer les musiciens en leur offrant des présents plutôt que de les payer en argent [...]. Ils recevaient des cadeaux ou le renouvellement de l'assurance qu'ils allaient continuer de bénéficier de [la] protection [du duc]⁸⁵ ».

Cette générosité poussait Charles-Emmanuel à réaliser des dépenses pharaoniques⁸⁶, parfois même au-delà de ses moyens ; une tradition que poursuivra son fils, le cardinal de Savoie, quand il devra quitter Rome en 1627 à cause d'un nombre impressionnant de dettes.

Charles-Emmanuel utilise donc tous les arts pour promouvoir sa politique expansionniste⁸⁷. Cette volonté s'inspire des idéaux de la Renaissance et favorise le passage de la cour de Turin à l'époque baroque, dans une période où l'ancien et le nouveau s'influencent et s'interpénètrent – mouvement qui caractérise bien la personnalité du duc de Savoie⁸⁸.

C'est dans ce contexte que Sigismondo D'India lui dédie un recueil de musique en 1615.

⁸² Cristina SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albini da Moncalieri », *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. IX. Voir aussi Massimiliano ROSSI, « L'idea incarnata. Federico Zuccari, la Grande Galleria di Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia », *Tra antica sapienza e filosofia naturale : La magia nell'Europa moderna. Tradizioni e mutamenti. Atti del convegno, Firenze, 2-4 ottobre 2003*, Firenze, Olschki, 2007, p. 545-566.

⁸³ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 341. Voir aussi Agostino ZIINO « 'È tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore'. Musicisti e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 11-52.

⁸⁴ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 278.

⁸⁵ Anne-Madeleine GOULET, « La musique à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle d'après les fonds d'archives familiales : le cas du fonds Lante della Rovere », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, Rome, EFR, 2012, p. 87.

⁸⁶ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 276.

⁸⁷ S. GAL, *Lesdiguières, op. cit.*, p. 201.

⁸⁸ Renata STOISA COMIGLIO, *La prima madama reale : la vita di Cristina di Francia duchessa di Savoia e regina di Cipro (1606-1663)*, Torino, Piazza, 2003, p. 11.

B. « *Su, su prendi la cetra* », Le Deuxième livre des *Musiche* à deux voix de D'India

C'est le 20 août 1615 que D'India signe la dédicace de son Deuxième livre de monodies accompagnées à deux voix :

« Au Sérénissime et *Invincible* Charles-Emmanuel duc de Savoie, Prince du Piémont, etc.

Ayant dû publier mes nouvelles Compositions ici présentes, faites dans les quelques années depuis que je me trouve au service de Votre Altesse Sérénissime, je viens les dédier à son nom *Glorieux*, de la même manière que moi-même les ai dédiées quand elle a daigné m'inclure parmi ses nombreux serviteurs. Je suis conscient de la grande audace de les présenter à *un Prince aussi grand et si valeureux qui montre non seulement une intelligence extraordinaire dans cette discipline*, de même qu'il est considéré par tous comme très doué en toutes ces vertus qu'avec mérite accompagnent sa personne Sérénissime et qui le font paraître comme *le seul Soleil de notre temps*. Je viens à présent, certain de son immense bonté, en donner quelque preuve avec elles [ses compositions] jusqu'au grand Théâtre du Monde ; *afin que chacun puisse voir cette nouvelle manière de concerter, utilisée souvent par moi dans vos Chambres Royales*. Qu'elles soient donc agréables à Son Altesse comme des choses aucunement indignes de sa grandeur, les ayant déjà plusieurs fois honorées, acceptez également avec elles ce si petit geste de ma dévotion qui est infinie à son égard et pour qui, en suppliant du Seigneur le comble de ses sublimes pensées, devant elle je m'incline. Depuis Turin, le 20 août 1615. De Votre Altesse Sérénissime, le Très Humble Serviteur Sigismondo D'India⁸⁹ ». (Nous soulignons).

Le compositeur offre au duc la nouveauté des musiques qui datent d'une période récente. La dédicace montre également l'intérêt de Charles-Emmanuel pour le nouveau style monodique qui commence à se propager à la cour de Turin à cette époque et dont D'India est l'un des plus importants promoteurs. Ce livre cherche donc à sortir « cette nouvelle manière de concerter » de l'intimité « des chambres royales » pour les montrer « au grand théâtre du

⁸⁹ « Al Serenissimo et Invittissimo Don Carlo Emanuele duca di Savoia Principe di Piemonte, &c. Havendo da mandare in luce le presenti mie nuove Compositioni fatti in questi pochi anni ch'io dimoro alla servitù dell'Altezza Vostra Serenissima, vengo à dedicarle al suo Glorioso nome, si come le dedicai me stesso, quand'ella si degnò d'annoverarmi nel numero de Suoi Servitori. Sò che m'haro preso gran d'ardire in presenterle a Principe si grande, e di tanto valore che non pure mostra havere intelligenza a più che ordinaria in questa disciplina ma è tenuto da ciascheduno versatissimo in tutte quelle virtù, che meritamente accompagnando la Serenissima persona sua lo fan parere un unico Sole dell'età nostra. Vengo hora assicurato dall'immensa bontà sua a farne mostra qual elle si siino nel gran Theatro del Mondo ; acciò ch'ogniun veda questa nuova maniera di concertare, usata sovente da me nelle Sue Regie Camere. Gradiscale dunque l'Altezza Vostra come cose non indegne affatto della grandezza di lei medesima, mentre l'ha tante volte onorate, et accettati insieme con esso loro un atto ben assai piccolo della devotion mia, che è infinita verso lei, alla quale pregando dal Signore il colmo de suoi sublimi pensieri me l'inchino. Di Torino il di XX d'Agosto MDCXV. Di V. A. Serenissima Humilissimo Servitore Sigismondo D'India. », Sigismondo D'INDIA, *Le Musiche a due voci di Sigismondo D'India, servitore del Serenissimo et Invittissimo Signor Duca di Savoia & Capo della Sua Musica di Camera*, Venetia, Amadino, 1615.

monde ». Il est intéressant de constater que la situation politique, évoquée au début de ce chapitre, transparait également dans la dédicace quand le musicien qualifie son patron d'« invincible », de « glorieux », de « grand prince valeureux » et de « Soleil de notre temps ».

a. Quelques réflexions sur D'India et le nouveau style

La volonté de renouveler l'expression vocale à cette époque est définie par les différentes approches sur les moyens techniques et stylistiques que les compositeurs expriment depuis Caccini dans leurs préfaces. C'est ainsi que les musiciens affirment leurs idées en donnant des indications précises dans la manière d'interpréter leurs compositions. Piero Gargiulo a dressé un très intéressant tableau comparatif des locutions et choix lexicaux utilisés par Peri et Caccini dans la préface de leur *Euridice* mais également par Marco Da Gagliano dans celle de sa *Dafne*, afin de montrer la finalité musicale, les moyens expressifs, la recherche des affects, le type d'ornementation, l'utilisation des dissonances, le rapport entre la parole et le son, les exigences vocales requises ainsi que les intentions de chaque compositeur⁹⁰.

Après l'étude de ce tableau, on en conclut que Caccini et Gagliano sont assez proches. D'India, quant à lui, se rapproche plutôt de Peri dans sa conception de l'imitation prosodique qui mêle chant et déclamation⁹¹, et use d'un *ambitus* vocal très large et proche du geste⁹². En revanche, il se détache des trois compositeurs étudiés par Gargiulo par l'audace de la déclamation et l'ornementation mélodique mais aussi par la manière d'exploiter le chromatisme et la dissonance⁹³. D'India dépasse donc ses contemporains dans l'émancipation du langage harmonique ; c'est à partir de cette liberté que le compositeur a su créer un style personnel où l'harmonie chantée est exacerbée, le discours sans cesse perturbé par l'expression, la recherche des affects directe et violente, l'ornementation sophistiquée⁹⁴ et qui conjugue nouveauté, variation et improvisation, les exigences du chant se situant chez lui entre précision, grâce et expression.

⁹⁰ Piero GARGIULO, « Da Peri, Caccini, Gagliano « a' cortesi lettori ». Per una ri-lettura di storiche prefazioni », *Lo stupor dell'invenzione, Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 5-6 ottobre 2000*, Firenze, Olschki, 2001, p. 19.

⁹¹ *Id.*, p. 22. Voir aussi Agathe SUEUR, *Le Frein et l'Aiguillon. Eloquence musicale et nombre oratoire (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Garnier, 2013, p. 93-94.

⁹² P. GARGIULO, « Da Peri, Caccini, Gagliano », *op. cit.*, p. 24 et 25. Voir aussi Nino PIRROTTA, *Li due Orfei : da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969, p. 291-292, 294 et 297.

⁹³ J. JOYCE, « I cinque libri de Le Musiche », *op. cit.*, p. 116.

⁹⁴ J. JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, *op. cit.*, p. 71.

Voilà donc la place de D'India par rapport de Peri, Caccini et Gagliano dans sa conception et réalisation musicale du nouveau style. Les rapports qu'entretenaient les compositeurs vis-à-vis du nouveau style et de la polyphonie ne sont pas à considérer comme deux pratiques antithétiques ou conflictuelles mais comme une sorte de « bipolarisme linguistique »⁹⁵.

b. Une poésie d'avant-garde pour une « nouvelle manière de *concertare* ». Les poètes du Deuxième livre des *Musiche*

Charles-Emmanuel est, dans le domaine de la littérature, celui que les poètes, comme Tassoni, Testi, Marino ou d'Agliè, choisissent comme roi d'Italie⁹⁶. Ainsi, Marino, dans son *Ritratto*, insère les mots d'ordre et les icônes les plus significatifs de la construction minutieuse de l'image de soi engagée par le duc de Savoie depuis le début de son règne⁹⁷. Plus tard, le poète Fulvio Testi offrira ses *Rime* au duc en 1617⁹⁸.

Le livre de D'India est dominé par des poèmes du Tasse et de Marino, mais contient également un poème de Chiabrera et de Guarini ainsi que quelques poèmes anonymes. Ainsi que l'a souligné Antonio Vassalli⁹⁹, le succès des expérimentations poétiques de Chiabrera semble se limiter, jusqu'au début du XVII^e siècle, à la pratique musicale. En effet, le projet de recréer un lyrisme d'inspiration grecque mais en même temps attentif aux exigences musicales produit une « poésie alternative » qui n'est pas d'un accès facile et immédiat dans le domaine de la littérature.

D'India avait déjà mis en musique plusieurs poèmes de Chiabrera dans son Premier livre des *Musiche* de 1609 et dans ses Deuxième et Troisième livres de madrigaux de 1611 et 1615. En effet, Chiabrera se rend à Turin début juillet 1612 pour offrir l'*Amedeide* au duc de Savoie, ainsi que le confirme une lettre que le poète a adressée à Bernardo Castello le 10 juillet 1612¹⁰⁰.

⁹⁵ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 91-92.

⁹⁶ Giuseppe RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia : Lodovico d'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899.

⁹⁷ Giuseppe ALONZO, *Giambattista Marino. Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011, p. 21-22.

⁹⁸ M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, p. 5-7. Lettre n° 8 depuis Modène le 1^{er} avril 1617.

⁹⁹ 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. 358.

¹⁰⁰ Citée dans *Gabriello Chiabrera. Lettere a Bernardo Castello*, Genova, Ponthenier, 1838, p. 197.

C'est en effet le poème de Chiabrera qui ouvre le recueil dont il est ici question avec le dialogue *Chi nutrice tua speme* (Qui nourrit ton espoir) – extrait de ses *Scherzi* de 1599¹⁰¹ – ce qui peut être vu comme une volonté de mettre en avant la nouveauté des formes dialoguées où les voix alternent plus librement que dans un duo simple la déclamation du texte¹⁰² :

DIALOGO.

Hi nutrice tua speme cor mio Chi fiamma cresce a uol deliri

Chi radolisce il fiel de tuoi martiri

Duo begli occhi lucen ti Pur duo begliocchi ar-

La poésie du Tasse, quant à elle, apparaît pour la première fois dans son recueil de 1609 et est également présente dans le recueil de madrigaux polyphoniques qui date de l'année 1615. D'India utilise dans ce livre deux extraits de la *Jérusalem délivrée*¹⁰³ (chant IV, strophes XXIX et XXX) : *Argo non mai, non vide Cipro o Delo* (Jamais Argos, jamais Chypre ou Délos ne virent une figure si parfaite), sur la basse de la *Romanesca* et que le compositeur divise en quatre parties, et *Fa nove crespae l'aura al crin disciolto* (Ses cheveux flottent en onde sur ses épaules) qui est divisé également en quatre parties. Il s'agit de deux duos qui décrivent la beauté d'Armide grâce à la sensualité des figuralismes virtuoses¹⁰⁴ :

¹⁰¹ A. VASSALLI, « Chiabrera, la musica e i musicisti », *op. cit.*, p. 361.

¹⁰² J. WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, *op. cit.*, vol. I, p. 188-189. Voir aussi A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, *op. cit.*, p. 46-48.

¹⁰³ D'India met en musique plusieurs cycles de la *Jérusalem* du Tasse à partir de son Premier livre des *Musiche* de 1609 et jusqu'au Quatrième de 1621, *cf. Id.*, p. 18-25.

¹⁰⁴ Sur la virtuosité de ce recueil, *cf.* J. JOYCE, « I cinque libri de Le Musiche », *op. cit.*, p. 129.

D'auro hà la chio ma

D'auro ha la chio.

This musical score consists of three staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'D'auro hà la chio ma'. The second staff is a lute accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'D'auro ha la chio.'.

A noue cref pel' Au.

A noue cref

ra al crin di fciol no

pel'au ra al crin difciol no

This musical score consists of three staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'A noue cref pel' Au.'. The second staff is a lute accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics 'ra al crin di fciol no' and 'pel'au ra al crin difciol no'.

Le compositeur mettra en musique d'autres scènes extraites du chant XII du poème épique du Tasse dans son Troisième livre de monodies de 1618.

Ce livre de monodies confirme en outre les rapports étroits entretenus par le poète Giambattista Marino avec Sigismondo D'India. En effet, le compositeur met en musique dans ce recueil un poème inédit : le monologue de Falsirena, *Ardo lassa o non ardo ?* (*Je brûle, lasse, ou ne brûle pas ?*), extrait de l'*Adone* (chant XII, strophes 198-204 et 207) et qui ne sera publié qu'en 1623. Même si D'India avait déjà mis en musique quelques poèmes de Marino dans ses livres de musique à partir de 1608, le poète et le musicien se sont fréquentés à la cour de Turin de 1611 à 1615 et ont noué très certainement des rapports intellectuels et artistiques très intenses – Marino n'est-il pas le poète que le compositeur aura le plus souvent mis en musique ?

D'India est aussi le premier compositeur à mettre en musique le monologue de Falsirena dans le nouveau style monodique¹⁰⁵. Dans cette scène, la magicienne Falsirena est prise dans la contradiction du sentiment amoureux qu'elle éprouve pour Adonis, elle est la proie d'une passion qui l'emprisonne avec une chaîne invisible et méconnue : la chaîne d'Adonis ; agitation, doute et désespoir sont les sentiments exprimés¹⁰⁶ dans les huit strophes dont chacune contient huit vers soit seize variations sur une variante de la basse de l'air de *Genova*¹⁰⁷. Enfin, il est intéressant de constater qu'il s'agit de la mise en musique d'un monologue sous la forme d'un duo : cela montre que le madrigal polyphonique, qui met en musique des sentiments individuels à plusieurs voix, continue à être un modèle et une source d'inspiration expressifs pour le nouveau style naissant.

En effet, entre la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, la monodie accompagnée trouve une identité propre et s'impose comme un genre musical. L'interpénétration entre monodie et polyphonie est d'autant plus fructueuse que l'on ne peut pas véritablement parler d'une évolution ou d'un passage de l'une à l'autre. Le dialogue entre les deux genres se réalise principalement de deux manières : la monodie est favorisée par la polyvalence des compositeurs et la polyphonie a à voir avec la tendance générale d'écrire des compositions expressives ; ce dialogue de genres peut influencer sur le changement et l'utilisation du style polyphonique comme du style monodique¹⁰⁸.

Ainsi que le souligne Alberto Basso, sous Charles-Emmanuel I^{er} la musique a pu s'imposer à la fois comme outil de représentation, image de prestige, et comme une expression artistique de grande importance historique¹⁰⁹. Les périodes de carnaval à Turin étaient l'occasion d'expérimenter de nouveaux spectacles. Ce fut le cas du carnaval de 1609, qui, coïncidant avec l'anniversaire du duc Charles-Emmanuel (le 12 janvier), fut organisé avec magnificence à Turin par son cousin le duc Henri de Nemours (Henri de Savoie) – qui épousa sa fille Caterina en 1611¹¹⁰ – gouverneur de Lyon et « Intendant suprême des fêtes de

¹⁰⁵ A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, *op. cit.*, p. 9-11.

¹⁰⁶ *Id.*, 14-17 et 39. Voir aussi N. PIRROTTA, « Falsirena e la più antica delle cavatine », *Collectanea Historiae Musicae*, vol. II, Firenze, Olschki, 1956 et A. VASSALLI, « Il rapporto col testo : poesie e scelte poetiche », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁷ J. JOYCE, « I cinque libri de Le Musiche », *op. cit.*, p. 119. Sur les variations strophiques de la monodie accompagnée de D'India, cf. Wayne T. CRANNEL, *The strophic variation in the monodies of Giulio Caccini, Jacopo Peri and Sigismondo d'India*, Ann Arbor, UMI, 1995.

¹⁰⁸ Maria Teresa ROSA BAREZZANI, « Rilevi melodici e tendenze monodiche nei madrigali di Luca Marenzio », *Varietà d'armonia et d'affetto. Studi in onore di Giovanni Marzi*, Luca, LIM, 1995, p. 133-134.

¹⁰⁹ Alberto BASSO, « La musica in città (1530-1630) », *Storia di Torino*, *op. cit.*, p. 343-344.

¹¹⁰ Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, boîte n° 1443/2, lettre de Charles-Emmanuel à Cesare d'Este datée du 6 septembre 1611.

cour » du roi de France de 1610 à 1632 et dont l'adresse et l'inventivité furent admirées par l'abbé Ménéstrier¹¹¹.

Nemours introduit des éléments de nouveauté dans la représentation des fêtes turinoises ; ainsi, désormais, les célébrations de l'anniversaire du duc, devenues une tradition, se finissaient-elles toujours par un ballet¹¹². De même, comme le signale Filippo Albin dans sa préface des *Musicali Concerti* de 1623¹¹³, on composait chaque année, pour la même occasion, des monodies accompagnées. En effet, les documents conservés dans les archives de Turin citent fréquemment, dans les années du règne de Charles-Emmanuel, le nom des musiciens – compositeurs, instrumentistes, chanteurs – au service du duc ou engagés ponctuellement pour des occasions spéciales.

La situation de la musique de cour était en tout cas florissante, on y jouait tous les genres en vogue, du madrigal polyphonique à l'air, du mélodrame à la fable pastorale en passant par l'intermède, dans une pleine adhésion au nouveau style expressif inauguré par Monteverdi et les Florentins¹¹⁴.

Conclusion

Les multiples influences qui ont nourri la formation politique du duc de Savoie l'ont conduit à gouverner essentiellement par l'illusion et l'artifice, aboutissant – au risque de l'oxymore – à une sorte « d'ordre désordonné¹¹⁵ » oscillant entre le sacré et le profane, entre l'art poétique et la guerre et entre la guerre et la mise en scène du pouvoir. Cette manière particulière d'exercer le pouvoir est le reflet d'une personnalité dont les maîtres-mots sont l'excès, la libéralité et l'éclectisme : Charles-Emmanuel est sombre et dolent (*addolorato*) dans le domaine sacré, lumineux et allégorique dans le domaine profane.

Cette volonté d'éblouir par les arts ouvrira la porte de la cour de Turin à la nouveauté musicale et à l'avant-garde poétique ; le livre des monodies accompagnées à deux voix de D'India qui lui est dédié offrant les deux. Ce contexte explique « une intelligence extraordinaire [du duc] dans cette discipline [la musique] » pour reprendre les mots de la dédicace. Le compositeur forge à la fois l'identité nobiliaire et le goût musical de la cour

¹¹¹ Claude François MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publiques*, Lyon, Muguet, 1669, p. 88.

¹¹² S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 361.

¹¹³ C. SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. XIII.

¹¹⁴ *Id.*, p. IX.

¹¹⁵ Nous empruntons cette expression à Claudio ROSSO, « L'« ordine disordinato » : Carlo Emanuele I e l'ambiguità dello stato barocco », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 37-79.

avec sa propre conception de « cette nouvelle manière de concerter » qui s'inspire autant qu'elle s'éloigne des préceptes du nouveau style des Florentins et qui met à l'honneur des poèmes d'avant-garde dont certains sont inédits. C'est ce que nous avons constaté avec les extraits de la *Jérusalem délivrée* et de *l'Adone* présents dans ce recueil.

Du point de vue musicologique, nous avons vu que la monodie et la polyphonie maintiennent un dialogue constant et fécond et que l'interpénétration des deux styles se réalise à des fins expressives ; cela montre bien, comme l'a remarqué Stefano Lorenzetti, que la musique continue à avoir à cette époque une « âme double » qui peut même parfois s'incarner dans la même personne¹¹⁶.

Enfin, concernant ce livre des *Musiche*, le duc de Savoie n'en est pas le commanditaire mais se fait ici médiateur entre l'art et la politique, son rôle en tant que mécène étant celui d'amplifier et de partager le plaisir des musiques que D'India « utilise souvent » dans l'intimité de ses « chambres royales » à l'extérieur du palais ducal à une époque qui favorise de plus en plus les spectacles publics. C'est dans cette manière de construire sa propre image publique et de présenter l'éblouissement de sa cour que Charles-Emmanuel peut paraître comme « le seul Soleil de notre temps ».

¹¹⁶ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, op. cit., p. 94.

Chapitre 4

LE QUATRIÈME LIVRE DE MADRIGAUX A CINQ VOIX (1616)

Introduction

Un an après la publication de son Troisième livre de madrigaux et de son Deuxième livre de monodies accompagnées à deux voix, Sigismondo D'India dédie son Quatrième livre de madrigaux à l'abbé Odoardo Farnese (1573-1626). Nous reviendrons ici sur les rapports du compositeur avec le duché de Parme et de Plaisance, liens que nous avons déjà étudiés dans deux chapitres précédents à propos des Malaspina et des Landi Barattieri, deux familles qui gravitaient autour de l'État Farnèse. C'est donc sur la famille Farnèse¹ que nous nous concentrerons dans ce chapitre et plus particulièrement sur les enjeux musicaux, culturels et

¹ L'Archivio di Stato di Parma (I-PAAs) conserve plusieurs fonds utiles à la recherche historique sur la famille Farnese. Il s'agit, en premier lieu, du *Carteggio Farnesiano interno*, organisé par ordre chronologique et dont une partie est conservée à la Bibliothèque Palatina de Parme (I-PAp) et du *Carteggio Farnesiano estero*, classé par villes. Le chercheur doit conduire sa recherche en consultant les deux fonds, c'est-à-dire qu'il devra tenter de retrouver les informations sur les affaires traitées dans le fonds externe en vérifiant les dates dans le fonds interne. Ces deux fonds sont sans doute ceux où l'on peut faire le plus de découvertes. Cf. Maria PARENTE SCIPIONI, « Le fonti archivistiche farnesiane negli archivi e nelle biblioteche di Parma », *I Farnese. Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995*, éd. Fornari Schiniani, Milano, Electa, 1995, vol. II, p. 11-14. Un autre fonds important conservé dans les Archives d'État de Parme est celui de la *Corte e casa farnesiana* qui contient quatre boîtes avec des documents et des correspondances appartenant à différentes personnes de la famille Farnese entre 1486 et 1748. Cf. *Id.*, p. 14.

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-archivistico », *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 musica 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 già venuta à questo Serenissimo servizio la Settimia mia Moglie con equesta 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 sentir 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 chansonnettes [...] avec aucune sorte de style récitatif [...]. Que Votre Seigneurie Illustrissime me fasse la grâce d'écouter à Florence chez Madame

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

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 potra 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 que je me suis mis à écrire *ayant été attiré depuis quelques années par le plaisir*, aujourd'hui universel, *que l'on a quand on entend chanter à une seule voix* : [...], 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'Algardi, 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 a commandé au Domenichino la décoration de la nouvelle chapelle de l'abbaye de Grottaferrata entre 1608 et 1610¹⁰⁵. Odoardo Farnese a vécu 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'építaphe de l'urne funéraire évoque ses vertus à la fois en tant que prince et que Prêlat¹⁰⁹.

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, Giacopazzi, 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 Prencipi. »), 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 stéréotypé usant d'un type de poésie prête à une mise en musique immédiate¹²⁰. 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 :

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 Chiabrera¹²⁴ 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, poète qui s'est formé à Rome, 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 :

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of five staves. The top four staves are for the voice of quinto (soprano), and the bottom staff is for the bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'mor il più lie - to / più do - len - te / lie - to / più do - len - te / to-e - - - - - più do - len'. The score illustrates the use of descending minor seventh intervals in the soprano voice.

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 :

e ————— più do - len
 più do - len - te e ————— più do -
 più do - len - te. —————
 più do - len - te, e più do -
 e ————— più do - len - -

Le madrigal *Lume di due serene e giovinette amoroze 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 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 :

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

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 fati 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 :

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... :

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... :

Musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in common time. The lyrics are: vor-rei mo - rir al - men, vor - rei mo - rir. The score shows various melodic lines with rests and slurs.

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

Musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in common time. The lyrics are: Né si sdegnasse. The score shows various melodic lines with rests and slurs.

... avec celui de Marenzio :

né si sde-gnas - se

si sde-gnas - se

né si sde-gnas - se

8

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

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 :

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

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.

¹⁴⁰ *Id.*, p. XV-XVI.

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 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 ») :

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

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. Ian 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 :

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.

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* bécarre – 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 ».

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

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 tavolozza 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.

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.

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.).

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.

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.

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

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.

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.

Premier (deuxième rééd.)², Deuxième, Troisième, Quatrième et Cinquième livres, publiés entre 1610 et 1616), trois livres des *Musiche* sur cinq : les Deuxième, Quatrième et Cinquième livres, publiés entre 1615 et 1623, ainsi que le livre des *Musiche e Balli* de 1621, soit dix recueils et deux rééditions sur les dix-huit publications et trois rééditions connues. Notons aussi que plus de la moitié de ces livres (sept recueils), publiés tous à Venise chez Gardano – l’éditeur le plus important entre 1560 et 1620 en Europe³ –, Magni, Amadino ou Vincenti, sont la seule source musicale complète ou ne sont conservés qu’à Oxford.

Selon Paolo Emilio Carapezza, D’India aurait pu se rendre à Londres en 1616⁴. Dans la mesure où le musicologue associe systématiquement la date d’une dédicace à un éventuel déplacement du compositeur dans le pays du dédicataire, on peut penser que D’India serait allé en Angleterre pour offrir la dédicace de son cinquième livre de madrigaux⁵ à Enrico Vottone (Sir Henry Wotton, 1568-1639), ambassadeur d’Angleterre à Venise.

Nous étudierons, dans une première partie, le contexte historique et culturel autour du livre de madrigaux que D’India a dédié à l’ambassadeur anglais auprès de la Sérénissime en nous attardant sur l’étude de quelques madrigaux de ce recueil, nous essaierons également de démontrer que D’India et Wotton se seraient rencontrés à Turin et non pas à Londres. Puis, nous nous concentrerons dans une brève deuxième partie, sur la réception, la transmission et l’influence de la musique italienne en Angleterre au début du Baroque, pour enfin diriger notre recherche, dans un troisième temps, sur les enjeux historiques de cette étonnante navigation de sources qui a conduit la musique du Palermitain de la Cité des Doges jusqu’aux îles britanniques.

² Le Premier livre de madrigaux a été publié en 1606 à Milan chez Agostino Tradate et est conservé à la Biblioteca Braidense de Milan (I-Mb). D’après Mariagela DONÀ, « Musiche a stampa nella Biblioteca Braidense di Milano », *Fontes Artis Musicae*, 1960 (VII/2), p. 66-67, les éditions musicales de cette bibliothèque proviennent pour la plupart des fonds anciens des Jésuites et d’autres ordres religieux où les partitions – du XVI^e et du XVII^e siècles (1511-1673) – se trouvaient mal classées et mélangées à d’autres livres. Quant à la première réédition de ce livre, publiée à Venise en 1607 chez Angelo Gardano, elle est conservée à la Biblioteca Internazionale della Musica à Bologne (I Bc).

³ Actifs de 1538 à 1685, les Gardano possèdent 80% de la production madrigalesque de cette époque dans leurs catalogues. Cf. Angelo POMPILIO, « Strategie editoriali delle stampe veneziane tra il 1570 e il 1630 », *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Torino, EDT, 1990, p. 256. Voir aussi Claudio SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958, p. 71-74.

⁴ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica », *Sigismondo D’India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. M. A. Balsano et G. Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 11.

⁵ Pour l’édition moderne (seule édition) du Cinquième livre de madrigaux, cf. *Sigismondo D’India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices in Five Parts. Volume V: The Fifth Book of Madrigals for Five Voices*, éd. John Steele et Suzanne Court, New York, Gaudia, 2000.

A. Enrico Vottone et le Cinquième livre de madrigaux, les liens musicaux entre D'India et l'Angleterre

a. Sir Henry Wotton, diplomate et amateur d'arts, de sciences et de lettres

D'India dédie donc son Cinquième livre de madrigaux à l'ambassadeur Henry Wotton, « admirateur distingué de la musique du compositeur sicilien⁶ », si l'on en croit Giuseppe Collisani. Nous n'avons toutefois trouvé de référence à D'India dans aucune des trois biographies, très espacées dans le temps, publiées sur Henry Wotton (Izaak Walton, 1651, Logan Pearsall Smith, 1907 et Gerald Curzon, 2003)⁷, ni dans sa correspondance, publiée par le même Logan Smith en 1907. La monographie de Gerald Curzon de 2003, est la seule à se pencher sur les « innovations » culturelles comme les *Vêpres* de Monteverdi de 1610 à l'époque où Wotton a vécu à Venise sans pour autant faire allusion à ses rapports avec le compositeur⁸.

Sir Henry Wotton, l'une des figures diplomatiques les plus importantes et les plus brillantes de son temps, fut trois fois ambassadeur à Venise : de 1604 à 1612, de 1616 à 1619 et de 1621 à 1623 avant de retourner définitivement à Londres⁹. Il a dirigé des missions diplomatiques difficiles entre la cour de Savoie et celle de Vienne. Grand amateur des arts, des sciences et des lettres, il avait le projet d'écrire l'histoire de Venise en 1622. Il était aussi collectionneur de peintures¹⁰ et poète – inspiré par le Tasse, il a écrit vers 1586, dans ses années de formation à Oxford, une pièce intitulée *Tancredi* dont le texte est aujourd'hui perdu¹¹ ; d'autres de ses poèmes ont également été mis en musique par le compositeur anglais Michael East (1580 ?-1640 ?) en 1624¹².

⁶ « Distinto estimatore della musica del compositore siciliano. », Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 24.

⁷ Izaak WALTON, *The lives of Dr. John Donne, Sir Henry Wotton, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert*, London, Printed by Tho. Newcomb for Richard Marriott, 4^e édition 1675. Logan Pearsall SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, (2 vol.), Oxford, Clarendon Press, 1907 et Gerald CURZON, *Wotton And His Worlds : Spying, science and Venetian Intrigues*, Philadelphia, Xlibris Corp., 2003.

⁸ G. CURZON, *Id.*, p. 19, 83-84, 113 et 152.

⁹ En effet, la présence d'Henry Wotton « Enrico Ottone » est attestée à Milan où il se trouve quelques jours en « incognito » avant de rentrer en Angleterre. Cf. Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Avvisi di Roma, IX, 28 octobre 1623, f. 298v.

¹⁰ Adolphus William WARD, *Sir Henry Wotton a biographical sketch*, Westminster, A. Constable, 1898, p. 53.

¹¹ Harold ACTON, *Three extraordinary ambassadors*, London, Thames and Hudson, 1983, p. 10.

¹² Comme son poème *On his Mistress, the Queen of Bohemia*, mis en musique par Michael East dans *The Six Set of Bookes*, London, Snodham, 1624, conservé à la British Library à Londres (GB-Lbl). Cf. Margaret CRUM, « Early lists of the Oxford Music School collection », *Music & Letters*, XLVIII (1967), p. 24.

Wotton était en outre amateur de musique et affectionnant tout particulièrement la viole de gambe¹³, conservant cet engouement jusqu'à la fin de ses jours¹⁴. Sa contribution la plus notable concernant Venise, qu'il aimait tant, est un manuel d'architecture considéré comme le premier livre d'esthétique de l'architecture écrit en anglais : *The Elements of Architecture*, collection commentée de dessins de Palladio publiée en 1624.

b. L'ambassade d'Henry Wotton, un carrefour culturel international

Si aucun document, à part la dédicace du Cinquième livre, ne peut témoigner directement de ses rapports avec Sigismondo D'India, Wotton est sans aucun doute l'un des « premiers connaisseurs anglais de l'art italien¹⁵. » Il est donc à l'origine d'un engouement certain de l'Angleterre pour l'Italie à l'époque baroque. Si l'on en croit Logan Pearsall Smith, l'ambassade d'Henry Wotton à Venise était un véritable carrefour politique et culturel international :

« En dehors des membres de sa propre maison et des visiteurs anglais à Venise, les principaux associés de Wotton furent les autres ambassadeurs et les émissaires auprès de la République. Outre le nonce du pape (avec qui Wotton, un protestant, n'avait pas de relations), il y avait les résidents de l'Empereur, les ambassadeurs royaux de France et d'Espagne et les agents des six plus importants princes italiens, ceux de Savoie, de Toscane, d'Urbino, de Parme, de Mantoue et de Modène¹⁶. »

Une première raison que l'on pourrait avancer pour expliquer la dédicace de D'India à l'ambassadeur anglais touche aux rapports qu'entretenaient Henry Wotton et le duc de Savoie

¹³ H. ACTON, *Id.*, p. 12 et L. P. SMITH, *Id.*, vol. I, p. 58.

¹⁴ Cf. Le testament de Sir Henry Wotton publié par son premier biographe Izaak WALTON, *The life of Sir Henry Wotton*, en 1675 (voir aussi la rééd. London, Rivington, 1823, p. 117-118) où il fait état des livres et des instruments que Wotton avait et affectionnait : « Pour le susnommé, le Dr. Bargrave, doyen de Canterbury, je laisse tous mes livres italiens qui ne figurent pas dans ce testament. Je lui laisse également ma *viole de gambe*, qui fut deux fois avec moi en Italie, pays dans lequel j'ai noué avec lui une amitié indissoluble. Pour mon deuxième superviseur, Mr. Nicholas Pey, je laisse mon Coffre ou Cabinet d'instruments et machines de toutes sortes d'utilisation [...]. À la bibliothèque du collège d'Eton, je laisse tous mes manuscrits ne figurant pas ci-dessus. » (« To the aboved-named Dr. Bargrave, Dean of Canterbury, I leave all my Italian books not disposed in this will. I leave to my likewise my *Viol de Gamba*, which hath been twice with me in Italy, in which country I first contracted with him an unremovable affection. To my other supervisor, Mr. Nicholas Pey, I leave my Chest, or Cabinet of Instruments and Engines of all kinds of uses [...]. To the library at Eton College I leave all my Manuscripts not before disposed. ») (c'est nous qui soulignons).

¹⁵ « The earliest English connoisseur of italian art. », L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, *op. cit.*, vol. , p. 59-60.

¹⁶ « Outside the members of his own household, and the English visitors to Venice, Wotton's principal associates were the other ambassadors and envoys accredited to the Republic. Besides the papal Nuncio (with whom Wotton, a Protestant, had no intercourse), there were the Emperor's Resident, the regal ambassadors of France and Spain, and the agents of the six important Italian princes, Savoy, Tuscany, Urbino, Parma, Mantua and Modena. », *Id.*, vol. I, p. 60.

Charles-Emmanuel I^{er}, le patron de D'India, dans le contexte de l'avant-guerre entre la Savoie et l'Espagne pour la domination du Montferrat¹⁷ et de la lutte contre l'influence espagnole en Europe¹⁸. En effet, la présence espagnole était particulièrement oppressante pour Venise. De plus, le statut politique de la Sérénissime était particulier, à la différence de l'Espagne, la France, l'Angleterre ou la Suède, la République vénitienne ne suivait aucune loi impériale, c'est cette indépendance qui faisait d'elle un allié de premier plan¹⁹. Comme l'affirme Gaetano Cozzi :

« Au cours de l'été 1610, le duc de Savoie, craignant que l'Espagne, maintenant qu'Henri IV était mort, [ce qui rapprocha la France de l'Espagne en modifiant fortement la stratégie politique du duc de Savoie²⁰] ne voulût s'aventurer en son pays, avait officiellement demandé à la République de Venise de s'unir à lui par un traité d'alliance. Nicolò Contarini [doge de Venise] [...] ne taisait pas non plus sa sympathie, sa confiance, pour un pays comme la Grande Bretagne, véritable bête noire du Saint-Siège et des bien-pensants vénitiens [...]. Et recommandé par Jacques I^{er} d'Angleterre, [le doge de Venise] soutenait le seul prince européen [le roi d'Angleterre] qui, après la mort d'Henri IV, puisse constituer le centre des forces anti-Habsbourgeoises²¹. »

L'alliance entre la Savoie et l'Angleterre, dans un but géopolitique, fut envisagée à différentes occasions par le biais des mariages princiers. Ce fut le cas en 1554 où une union avait été tentée en vain entre le duc Emmanuel-Philibert (le père de Charles-Emmanuel) et Elisabeth I^{re}²² ou bien en 1578 entre cette dernière, malgré son âge, et le duc Charles-Emmanuel²³, ou encore en 1612 entre le Prince du Piémont Victor-Amédée et la Princesse d'Angleterre²⁴, en témoigne la correspondance de l'ambassadeur de Venise à Turin, Vincenzo Gussoni, où il est question des urgentes négociations entre le duc et l'ambassadeur

¹⁷ Domenico CARUTTI, « Guerra del Monferrato e Spagna (1613-1615) », *Storia della diplomazia della corte di Savoia*, Torino, Fratelli Bocca, 1876, vol. II, p. 110-143.

¹⁸ Eugenio PASSAMONTI, « Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, XXXVI/5-6 (1934), p. 496.

¹⁹ Claudio POVOLO, *L'intrigo dell'Onore. Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento*, Verona, Cierre, 1997, p. 149-150.

²⁰ Guido AMORETTI, *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, Torino, Daniela Piazza, 1985, vol. II, p. 10.

²¹ « Quando, nell'estate del 1610, il duca di Savoia, timoroso che la Spagna, ora che Enrico IV era morto, volesse avventurarsi sul suo paese, aveva chiesto ufficialmente alla Repubblica di Venezia di unirsi a lui con un trattato di alleanza. Nicolò Contarini [...] non taceva neppure la sua simpatia, la sua fiducia, verso un paese come la Gran Bretagna, vera bestia nera della Santa Sede e dei benpensanti veneziani [...]. E raccomandato da Giacomo I d'Inghilterra, egli sosteneva, l'unico principe europeo che, dopo la morte di Enrico IV, possa farsi centro delle forze antiasburgiche. », Gaetano COZZI, *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995, p. 112.

²² Michel DUCHEIN, *Elisabeth I^{re} d'Angleterre : le pouvoir et la séduction*, Paris, Firmin-Didot, 1992, p. 114-115 et 125-126.

²³ Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 82.

²⁴ E. PASSAMONTI, « Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *op. cit.*, p. 491.

d'Angleterre Henry Wotton à propos dudit mariage²⁵. C'est à partir de 1614 que Jacques I^{er} accorda son soutien officiel au duc Charles-Emmanuel et envoya l'année d'après son ambassadeur Dudley Carleton qui se mit immédiatement au service du duc²⁶.

L'hypothèse avancée par Paolo Emilio Carapezza, selon laquelle D'India se serait rendu à Londres en 1616, nous paraît peu probable, d'après nos recherches, car Henry Wotton se trouvait à Turin cette année-là avant de retourner directement à Venise. Il n'y a aucune raison que D'India soit allé en Angleterre l'année de publication de son Cinquième livre alors que le dédicataire se trouvait dans la ville où le compositeur vivait. De plus, aucun document n'atteste la présence du musicien de l'autre côté de la Manche :

« [Wotton] arriva à Turin le 24 mai [1616] [...] [et] resta à Turin jusqu'au 31 mai, ayant été diverti par la splendide et étouffante hospitalité dont il avait déjà bénéficié lors de son précédent séjour officiel [en 1612] à la Cour de Savoie [...]. [Il] arriva le 9 juin à Venise²⁷. »

Le récit de Logan Smith est confirmé par les trois lettres que l'ambassadeur Wotton a adressées de Turin au secrétaire Sir Raph Winwood dans le contexte des hostilités entre la Savoie et l'Espagne autour de la ville piémontaise de Vercelli²⁸. La première est datée du 23 avril 1616, la seconde du 22 mai 1616²⁹ et la troisième du 1^{er} juin³⁰, ainsi qu'une autre lettre datée également du 1^{er} juin de la même année et adressée à Jacques I^{er}³¹. Ces lettres, ainsi que le rapport de Gregorio Barbarigo, ambassadeur de Venise en Angleterre, au doge et au Sénat de Venise daté du 28 mai de la même année³², confirment la présence de Wotton à Turin, même s'il n'est jamais question de musique ni du recueil de madrigaux qui lui a été dédié.

²⁵ Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 23, 20 mai 1612.

²⁶ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 463.

²⁷ « He reached Turin on May 24 [...]. Wotton remained at Turin until May 31, being entertained with the splendid and oppressive hospitality which he had experienced on his previous embassy of the Savoy Court [...]. On June 9 Wotton arrived in Venice. », L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, *op. cit.*, vol. I, p. 145-146 et 147. Voir aussi E. PASSAMONTI, « Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *op. cit.*, p. 507.

²⁸ Ercole RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze, Barbèra, 1865, vol. IV, p. 82-101. Concernant la correspondance diplomatique autour du conflit de Vercelli, cf. (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Savoia, CLXII, f. 170r-f. 227v.

²⁹ E. RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, *op. cit.*, vol. II, p. 93-94.

³⁰ *Id.*, vol. II, p. 437. La troisième lettre adressée à Sir Raph Windwood n'a pas encore été publiée et se trouve aux Archives nationales de Londres (GB-Lna), *Secretaries of States*, States Papers Foreign, SP Ven XXI.

³¹ *Ibid.* (GB-Lna), *Id.*, CCC MS 318/22.

³² *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice and in other libraries of Northern Italy*, éd. Allen. B. Hinds, London, IHR, 1908, vol. XIV, p. 201-212.

La dédicace dudit recueil, imprimé à Venise chez Ricciardo Amadino³³ est datée du 28 juin 1616 – la même année de publication de son Quatrième livre –, donc peu de temps après le séjour de l’ambassadeur à Turin. Cependant, cette épître élogieuse remplie de références néoplatoniciennes sur la proportion et l’harmonie³⁴ nous renseigne plus sur la conception de la musique comme métaphore explicative de l’existence et sur l’exercice du pouvoir des princes de cette époque – inspirée des modèles néoplatoniciens – que sur les rapports qui existaient entre le musicien et le dédicataire :

« Au très Illustre et Excellentissime Seigneur Chevalier Enrico Vottone, ambassadeur de sa Majesté d’Angleterre auprès de la Sérénissime République de Venise.

Les anciens platoniciens affirmèrent que c’est dans le ciel que se trouvent les choses terrestres et dans la terre les choses célestes. Mais de nature terrestre, en attribuant quelques propriétés à un quelconque ordre de ces causes que de la première lors d’une opération, elles en dépendent immédiatement, fut l’endroit où ont été effectués pour chaque génie, par une gentillesse superstitieuse, des sacrifices en leur destinant les animaux, les plantes et le reste, conformément à leur puissance et leur nature. Ainsi, devant montrer à Son Excellence quelque preuve de ma dévotion envers elle, *j’ai estimé que c’est la Musique qui lui serait la plus harmonieuse pour la délectation*, que parfois avec un très prudent partage de ses grandes pensées dans le maniement de si graves affaires, elle emprunte avec sympathie ce que cette si noble profession a à voir avec la symétrie, et avec l’harmonie de son âme qui est pourvue de toute ces prérogatives de science et de spéculation qui se réfèrent à ces héros déifiés. Que Son Excellentissime accepte mon œuvre, dans la mesure où, par sa bonté, elle a toujours daigné placer ma personne auprès de sa grâce, et qu’elle consente à la recevoir au moins comme un sentiment d’affection produit par l’effet de sa Vertu et de ses mérites. En m’inclinant humblement devant Son Excellence, je lui souhaite du Seigneur Dieu une très heureuse vie. Depuis Turin le 28 juin 1616³⁵. » (Nous soulignons).

³³ Sur Ricciardo Amadino, cf. C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali*, op. cit., p. 6-7.

³⁴ Dans le domaine de la peinture, nous pouvons mentionner le traité de Federico ZUCCARI, *L’idea de’ pittori, scultori et architetti*, Torino, Disserolio, 1607, dédié au duc Charles-Emmanuel de Savoie, qui utilise des analogies similaires, mais se référant à Aristote, qui se situent entre théologie, philosophie, nature et harmonie des proportions. Nous pouvons mentionner également le chapitre quinze du traité de Lodovico CASALI, *Generale Invito alle grandezze e maraviglie della musica*, Modena, Gabaldino, 1629, p. 153-162, où il est question de l’effet de la musique sur les animaux.

³⁵ « All’Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Cavaliero Henrico Vottone ambasciatore della Maestà di Inghilterra appresso la Serenissima Republica di Venetia.

Affermarono gli antichi Platonici, che in Cielo sono le cose terrene, et in terra le cose Celesti, ma di natura terrena, assegnando qualunque propietà ad alcun ordine di quelle cause que dalla prima nell’operatione immediatamente dipendono, onde furono poi a ciascun genio fatti dalla superstitiosa gentilità i sacrifici destinando loro gli animali, le piante, et le altre cose conforme alle loro potenze et alla loro natura. Per tanto dovendo io mostrare a V. E. qualche atto della mia devotione verso lei, ho giudicato che li sia molto proportionata la Musica per la diletatione, che talhora con prudentissimo compartimento di suoi grandi pensieri nel maneggio de negotii gravissimi ne prende et per la simpatia che questa nobilissima professione hà con la simmetria, e con l’armonia dell’animo suo dotato di tutte quelle prerogative di scienza, et di speculatione che si riferivano a questi heroi deificati ; Accetti dunque la E. V. questa mia opera in quel grado nel quale per sua benignità s’è degnata sempre di riporre la persona mia appresso la sua gratia, et si compiaccia di farne conto almeno per essere un’affetto prodotto dall’influsso della sua Virtù et di suoi meriti et a V. E. humilmente

La phrase « elle a toujours daigné placer ma personne auprès de sa Grâce » à la fin de la dédicace laisse supposer, comme le souligne Giuseppe Collisani, que l'ambassadeur devait admirer la musique de D'India, mais aussi qu'ils se sont connus avant 1616. C'est certainement à l'occasion de son premier voyage à Turin en 1612 que Wotton rencontra D'India pour la première fois, même si la seule lettre de l'ambassadeur Wotton, adressée au comte de Pembroke le 28 mai 1612³⁶, et les quelques rapports de Vincenzo Gussoni, ambassadeur de Venise à Turin de 1612 à 1613³⁷, adressés au doge et au Sénat de Venise entre le 13 mai et le 10 juin de la même année³⁸ qui nous sont parvenus de ce séjour ne mentionnent pas le compositeur. Ainsi, en témoignage du somptueux accueil accordé par le duc à Henry Wotton, l'ambassadeur Gussoni écrit :

« Lors de sa venue [celle de Wotton] dans cette ville, le prince cardinal [Maurice de Savoie] le [devra] [...] rencontrer jusqu'à Mirafiori [...]. On pourra juger de ces termes insolites, que Wotton doit être traité et honoré peu différemment de ce que l'on ferait pour son Roi [...] et on commence à entendre parler de quelques préparations de fêtes³⁹. »

Logan Smith écrit également à propos dudit séjour :

« [Wotton] arriva à Rivoli⁴⁰ [à 13 kilomètres à l'ouest de Turin] le 13 mai [...]. Le lendemain [...], Charles-Emmanuel insista pour s'entretenir avec lui⁴¹. Ainsi, le jour suivant, Wotton a été en mesure de

inchinandomi le prego dal Signore Iddio felicissima vita. Di Torino li 28 zugno. 1616. », Sigismondo D'INDIA, *Il quinto libro de Madrigali a cinque voci*, Venetia, Amadino, 1616.

³⁶ L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton, op. cit.*, vol. II, p. 437 (GB-Lna), *Secretaries of States, States Papers Foreign*, Ash. MS. 1729/114.

³⁷ Sur la carrière diplomatique de Vincenzo Gussoni à la cour de Savoie, cf. Nicolò BAROZZI et Guglielmo BERCHET, *Le relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneziani nel secolo decimosettimo*, Venezia, Naratovich, 1859, série II, vol. II, p. 5-9.

³⁸ *Calendar of State Papers Relating to English Affairs, op. cit.*, vol. XII, p. 342-366.

³⁹ « Alla sua venuta in questa Città il Cardinale et principe lo [dovrà] [...] incontrare fino a Mirafiore [...] si potrà far giudizio di questi termini insoliti, che sia per essere Votone trattato et honorato poco differentemente di quello che si farebbe al suo Re [...] et già si principia a sentir qualche apparecchio di feste. », (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 21, 13 mai 1612.

⁴⁰ *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, éd. Rosanna Rocca, Torino, Archivio Storico della città di Torino, 2000, vol. II, table 44 et 45.

⁴¹ Comme nous l'avons signalé plus haut, dans une lettre datée du 20 mai 1612, Vincenzo Gussoni, écrit sur l'urgence et les enjeux politiques de la négociation du mariage entre le Prince du Piémont avec la Princesse d'Angleterre : « L'Ambassadeur du Roi de la Grande Bretagne arriva le dimanche 13 [mai] à Rivoli, où le Seigneur duc l'attendait [...]. Le même jour, depuis le palais, il le convoqua pour une audience. » (« L'Ambasciatore del Ré della Gran Bretagna giunse domenica giorno di 13 a Rivoli, dove stava attendendolo il Sig. Duca [...] il giorno medesimo del Palazzo lo chiamo all'audienza. »), (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 23, 20 mai 1612.

se rendre à Turin. Il y resta un mois⁴² [...]. L'ambassadeur de Venise à Turin écrivit sur les concerts, les danses, les fêtes et les battues de chasse à Mirafiori et dans d'autres villas duciales, ainsi que sur les grands honneurs accordés à la suite du jeune anglais Wotton⁴³. »

En effet, l'ambassadeur Gussoni écrit à propos de Mirafiores, demeure extra-urbaine, et du Parc royal, deux « lieux privilégiés par la richesse des gibiers et les caractéristiques idéales des espaces⁴⁴. » :

« L'Ambassadeur anglais poursuit son séjour dans cette cour, même s'il laisse entendre qu'il devra partir dans trois ou quatre jours et s'il est retenu par le Seigneur duc avec différents loisirs, des joutes, des tournois à pied, des parties de dames et avec de la chasse de cerfs dans le Parc⁴⁵. »

Le même Gussoni écrit quelques jours plus tard :

« Monsieur le duc a déjà acquis quelques bijoux de grande valeur [...] et on dit qu'il en aurait apporté un d'une beauté exquise pour l'ambassadeur, l'ayant payé plus de douze mille ducats [...]. Jeudi, le duc et les princes Vittorio et Tommaso l'invitèrent manger avec eux dans le si délicieux lieu de Mirafiori à seulement deux milles de distance de cette ville, *l'ayant diverti avec de si douces conversations avec des musiciens et des concerts* et en particulier en lui faisant voir les merveilleuses délices et le charme de ce lieu⁴⁶. » (Nous qui soulignons).

⁴² Sur les faveurs et la réception accordées à Henry Wotton lors de son arrivée à Turin, cf. *Id.*, lettre n° 29, 3 juin 1612.

⁴³ « He arrived at Rivoli on May 13 [...]. The next day [...] Charles Emmanuel insisted on an interview, and one the day following Wotton was able to proceed to Turin. Here he remained a month [...]. The Venetian ambassador at Turin writes of concerts, dances, feasts, hunting parties at Mirafiore and other ducal villas, and of the great honour paid to the young Englishmen Wotton's suite. », L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, op. cit., vol. I, p. 121. Voir aussi G. CURZON, *Wotton And His Worlds*, op. cit., p. 168 ou encore N. BAROZZI et G. BERCHET, *Le relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneziani*, op. cit, série III, vol. I, p. 198.

⁴⁴ « Luoghi privilegiati per la ricchezza della selvaggina e per le caratteristiche ideali degli spazi. », Pietro PASSERIN D'ENTREVÈS, « La Caccia reale tra Piemonte e Savoia nei secoli XVI, XVII e XVIII », *La Ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : Atti del Convegno internazionali di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 177. Voir aussi *Theatrum Sabaudiae*, op. cit., vol. II, table 34 et 35.

⁴⁵ « Continua l'Ambasciatore Inglese a starsene in questa Corte, se bene lascia intendere di dover partire fra tre o quattro giorni et viene trattenuta dal Signor Duca con diverse passatempi di giostre all'incontro, tornei a piedi, feste di Dame, et caccia di servi nel Parco. », (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 26, 27 mai 1612.

⁴⁶ « Il Signor Duca ha già fatto provisioni di alcuni gioielli di gran preggio [...] et dicono che habbia portata una di esquisita bellezza per l'ambasciatore, che fu pagata oltre dodicimile ducaton [...] Giovedì il Duca, il Principe Vittorio et Principe Tomaso lo vlesero disnare con loro al delicioisissimo loco di Mirafiore due soli miglie distanti da questa Città, havendolo trattenuto in dolcissima conversationi di Musici et concerti et in particolari col farli vedere le meravigliose delicie et amenità di quel loco. », (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, *Id.*, lettre n° 30, 10 juin 1612.

Les banquets – et surtout le moment après le repas⁴⁷ – étaient devenus à Miraflores un ingrédient fondamental des divertissements⁴⁸. Malheureusement, l’ambassadeur ne précise pas le nom de ces musiciens ni donne aucune description sur les concerts en l’honneur de Wotton. Nous pouvons supposer que D’India, en sa qualité de maître de la musique de chambre a certainement dû participer aux concerts et aux fêtes décrits par Gussoni.

Les « délices et le charme » qui ravissaient les visiteurs distingués de Mirafiori étaient monnaie courante à la cour de Turin⁴⁹, ainsi que le décrit une chronique romaine datée de 1609 :

« On nous fait savoir depuis Turin que le Sérénissime [le duc Charles-Emmanuel] avait banqueté royalement à Miraflores avec les cardinaux Aldobrandini et S. Cesareo [...] ayant fait décorer le *Bucintoro*⁵⁰ [embarcation de parade] sur le Pô avec des toiles d’or pour leur départ⁵¹. »

La démesure de la générosité du duc envers les cardinaux et l’ambassadeur Wotton témoigne de la libéralité et de la magnificence⁵², en tant que principe de gouvernement, qui

⁴⁷ Sur le banquet comme événement sonore, rituel nobiliaire et signe musical de la délectation, cf. Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell’Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 169-173.

⁴⁸ Franca VARALLO, « Le feste da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, vol. III, p. 690.

⁴⁹ Concernant la période de la fin des années 1620, Mirafiori continue à être un lieu de réceptions diplomatiques, ainsi que le témoignent plusieurs documents d’archives : « La sera il signor Principe Cardinale e ‘l signor principe Francesco andarono al Valentino, luogo di delizie di Madama di Piemonte e trottarono a cavallo : oggi, credo, si andrà a Mirafiore. », lettre de Fulvio Testi à Alfonso d’Este datée du 5 juillet 1628, citée par Maria Luisa DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, vol. I, p. 168, lettre n° 155. « Il dopo pranzo il signor Principe Francesco fu dalle Infanti, dove si trattene lunghissimamente conforme al solito. Verso sera montò in carrozza col signor Principe Cardinale et andarono a Mirafiore dove si ritrovava Madama insieme col Principe. », lettre de Fulvio Testi à Alfonso d’Este datée du 8 juillet 1628, citée par *Id.*, p. 176, lettre n° 158. « Dopo pranzo se andrà a Mirafiore [...]. Il signor Principe di Piemonte ha pensiero di menar seco a caccia il signor principe Francesco, e si vocifera che vogliono fargli vedere tutti questi luoghi principali del Piemonte. Io sono entrato in vizio e dubbio che non siano tutti artifici per tirare innanzi. », lettre de Fulvio Testi à Alfonso d’Este datée du 17 juillet 1628, citée par *Id.*, p. 170 et 171, lettre n° 157. Voir aussi Costanza ROGGERO BARDELLI, « Luoghi di *loisir* ducale e di corte », *Politica e cultura nell’età di Carlo Emanuele I. Torino-Parigi-Madrid*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 403-410.

⁵⁰ Nous pouvons lire un témoignage qui concerne également la manière dont la noblesse passait le temps dans les *Discorsi divisi in sette giornate* d’Annibale Romei publiés à Vérone chez Girolamo Discepoli en 1586 qui retracent la vie de la cour de Ferrare dans la demeure de Mesola à la fin du XVI^e siècle à l’époque des concerts des Dames de Ferrare : « Après le repas, préparé dans la salle du *Bucintoro* et accompagné comme il est de coutume avec de si douces musiques, la reine commence la discussion autour de la dignité des armes et des lettres. » (« Finito il pranzo, approntato nella sala del Bucintoro e sempre trascorso con il contorno di soavissime musiche, la regina dà inizio alla discussione circa la dignità delle armi e delle lettere. »), cité dans S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare*, op. cit., p. 173.

⁵¹ « Di Turino avvisano che quel Serenissimo haveva banchettato regiamente à Miraflores [con] li Cardinali Aldobrandino et S. Cesareo [...] et fatto adornare il Bucintoro nel Pò di tele d’oro per la loro partenza. », Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Barb. Lat. 6343, 29 août 1609, f. 143v.

⁵² Geoffrey SYMCOX, « Dinastia, Stato, amministrazione », *I Savoia. I secoli d’oro di una dinastia europea*, éd. Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 66.

était au centre de sa « politique de l'éblouissement⁵³ », mais aussi d'une diplomatie à laquelle Charles-Emmanuel accordait une grande importance – pouvoir de séduction et extraordinaire capacité à donner : comportement selon lequel « la grandeur d'un prince se définissait par sa capacité à briller et à donner⁵⁴. » Ainsi, Orazio Pauli, écrit au duc de Savoie dans une lettre datée du 2 juin 1612 :

« L'Ambassadeur Gussoni écrit ici depuis Turin, que selon faisaien défaut à Votre Altesse ces brèves résolutions qu'elle attendait de l'Ambassadeur anglais, elle commençait à diminuer les démonstrations d'honneur et de courtoisie à l'égard de sa personne dont on a entendu, que par d'autres moyens, elles furent très grandes⁵⁵. »

Pauli confirme les enjeux politiques de ce séjour dans une autre lettre trois jours plus tard⁵⁶.

Le séjour de l'ambassadeur d'Angleterre à Turin nous montre la manière dont la musique et le faste s'insèrent dans un système politico-culturel propre à l'activité princière. Enfin, nous pouvons remarquer que Wotton était déjà ambassadeur à Venise lors des première et seconde rééditions du Premier livre de madrigaux (1606) du compositeur palermitain en 1607 et en 1610, ce qui laisserait penser qu'il ne devait pas ignorer la musique ni la notoriété de D'India et que c'est l'une des raisons pour lesquelles le Palermitain lui dédia son Cinquième livre de madrigaux quelques années plus tard.

c. Entre hommage et réélaboration de la tradition du madrigal polyphonique, le Cinquième livre de madrigaux de D'India

Bien que publié à Venise, où se trouve le dédicataire de l'œuvre, Henry Wotton, Sigismondo D'India signe la dédicace de son Cinquième livre à Turin le 28 juin 1616⁵⁷. Ce recueil contient dix-huit madrigaux et constitue le témoignage, tout comme le Quatrième

⁵³ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 275.

⁵⁴ *Id.*, p. 265, 275, 277-279 et 281.

⁵⁵ « L'Ambasciatore Gussoni scrive qua da Torino, che secondo sono mancate a Vostra Altezza quelle brevi risolutioni che aspettava dall'Ambasciatore Inglese, cosi ella ha andata declinando nelle dimostrazioni d'honor et di cortesia verso la persona sua che per altra via s'è inteso esser state grandissime. », Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, *Lettere ministri – Venezia*, Orazio Pauli, liasse 5, fascicule 2, lettre n° 169, 2 juin 1612.

⁵⁶ *Id.*, lettre n° 170, 5 juin 1612.

⁵⁷ *Id.*, liasse 6, lettre n° 141 (3 p.) de l'ambassadeur Carlo Scaglia, datée du même jour que la dédicace du Cinquième livre de D'India et adressée depuis la Sérénissime au duc de Savoie, où il est question de la présence de Wotton à Venise.

livre, d'une « rétrospective de la tradition madrigalesque⁵⁸ ». Il renferme un hommage très raffiné à la manière polyphonique de la seconde pratique.

La poésie de Guarini (7 poèmes), de Marino (5 poèmes) et du Tasse (4 poèmes) domine ce recueil. Le compositeur met également en musique un poème de Guido Casoni ainsi qu'un poème anonyme. D'India transforme la variété des textures des cinq textes amoureux de Marino : *Fuggio quel disleale* (*Déloyal à ta détresse*), *Quando quel bianco lino* (*Lorsque ce lin blanc*), *Amor fatto di neve* (*Amour fait de neige*), *Sospir, che del bel petto* (*Soupir, que de ce sein*) et *Quel neo, quel vago neo* (*Ce grain de beauté, gracieux grain de beauté*), en une musique particulièrement fine⁵⁹.

Nous pouvons remarquer, dans ce dernier madrigal, la particularité de la polyphonie, que l'on pourrait appeler « semi-polyphonie⁶⁰ », avec deux voix en tierces parallèles sur les vers « le reti, e l'arco, e l'alme impiaga e prendere » (« les filets et l'arc pour te capturer et te blesser ») tandis que les autres voix présentent simultanément le même texte mis en musique différemment :

pia ga,e pren - - - de,
 Le re - ti,e l'ar - co,e l'al-me-im - pia - ga,e pren - de,
 e l'al-me-im-pia - ga,e pren - de e l'al-ma-im-
 pia - ga,e pren - de le re - ti,e l'ar - co,e l'al-me-im-
 Le re - ti,e l'ar - co,e l'al-me-im - pia - ga,e pren - de

⁵⁸ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books of madrigals for mixed voices, op. cit.*, p. XV.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

le re-ti,e l'ar-co,e l'al-me~im - pia - ga,e pren
 le re-ti,e l'ar-co,e l'al-me~im - pia - ga,e pren
 pia - ga,e pren - de,
 pia - ga,e pren - de
 le re-ti,e l'ar-co,e l'al-me

Il s'agit d'un travail d'orfèvrerie musicale audacieux, renforcé par la manière dont le compositeur met musicalement en valeur les adjectifs « gracieux » (« vago ») ... :

quel va-go-ne - o Che fa d'au-re - te fi - la~om - bra vez -
 neo, quel va-go ne - o, Che fa d'au-re - te fi - la~om - bra vez -
 neo, quel va-go - ne - o Che fa d'au-re - te fi - la~om -

... et « charmant » (« vezzoso ») en construisant des mélismes :

zo - sa Al - la guan - cia

zo - - sa

- bra vez - zo - sa

Plus que d'un figuralisme, il s'agit d'une manière de donner un relief musical, vocal et expressif à la matière première qui est le mot et à son contenu dramaturgique. Dans le même ordre d'idées, le compositeur place un silence à toutes les voix après une cadence évaporée sur le mot « amore » et avant l'exclamation « ahi », chantée à toutes les voix, afin de souligner le ravissement amoureux suivi de la soudaine prise de conscience des dangers de l'amour :

Ahi!_____

d'A - mo - re Ahi!_____

d'A - mo - re Ahi!_____

d'A - mo - re Ahi!_____

Ahi!_____

Les compositeurs de madrigaux sont confrontés à l'impossibilité de la simultanéité du parler entre plusieurs interlocuteurs, ce qui est l'un des reproches des défenseurs de la monodie à Florence entre le XVI^e et le XVII^e siècle. La mise en musique d'un texte en polyphonie doit assumer le paradoxe d'exprimer en musique ce qui ne peut pas être exprimé par les paroles seules ; ce qui est à l'origine verbal devient non-verbal ; plus la musique atteint ce but, plus elle s'éloigne de la voix du poète et se rapproche de celle du compositeur qui contourne l'impossibilité de la simultanéité du parler à plusieurs voix par une création sonore qui doit s'adapter à la « finition rhétorique »⁶¹. Comme le souligne Paolo Emilio Carapezza, si la matière (le texte) ne peut s'adapter à la règle, c'est donc la règle qui se plie à la matière, c'est-à-dire au sens des paroles, au contenu du texte. Il s'agit d'un véritable travail de relecture critique d'un texte, autrement dit d'une exégèse musicale⁶².

C'est en mettant en musique cette « finition », que ce soit le poète avec les sonorités verbales les plus simples ou bien le compositeur en lui donnant ses habits polyphoniques, que ces derniers tordent les règles pour les adapter à la « matière » par l'utilisation expressive des dissonances et des changements de mode et de tonalité ; ils approfondissent et réalisent ainsi la traduction sonore du sens du texte⁶³ ; le chant polyphonique n'est pas un parler polyphonique mais un artifice sonore et poétique. Si l'on se réfère à *La Cavaletta* du Tasse, véritable programme poétique et musical, le travail du poète et du compositeur diffère uniquement par le degré et la quantité et non pas par la qualité⁶⁴. D'India saisit en profondeur la « finition rhétorique » en utilisant tous les éléments stylistiques et formels du langage musical de son temps au service du contenu poétique du texte⁶⁵. C'est à l'intérieur des mécanismes traditionnels de composition du madrigal que se développe le style personnel des compositeurs⁶⁶. Le rapport texte-musique se trouve donc en premier lieu dans la manière d'articuler les phrases d'un poème mis en musique et représente une porte d'accès privilégiée

⁶¹ En ce qui concerne la complexité du processus de composition des pièces en parties séparées, cf. Jessie Ann OWENS, *Composers at work : the craft of musical composition 1450-1600*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 313-314.

⁶² Stefano LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata : Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, LIM, 1994, p. 35, 44 et 50.

⁶³ P. E. 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. 54.

⁶⁴ *Id.*, p. 61.

⁶⁵ Pour une réflexion sur la mutation de la nature du contenu poétique entre *prima* et *seconda pratica* comme facteur du changement des choix et des moyens de composition, cf. S. LA VIA, « L'espressione dei contrasti fra madrigale e opera », *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, vol. II, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 31-63.

⁶⁶ Claudia ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica seicentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), p. 110.

dans la définition du style d'une œuvre⁶⁷ ou d'un compositeur.

Le contenu poétique du madrigal *Felice primavera* (*Heureux printemps*), sur un texte du Tasse, est celui de la floraison analogue de l'amour et du printemps ; la joie de la danse des nymphes et des bergers accompagne la renaissance amoureuse. Les nombreux mots du poème se référant à la nature fournissent des images propices à être mises en musique : « fiorisce nel mio core » (fleurit dans mon cœur), « lauro d'amore » (« laurier d'amour »), « ride la terra » (« la terre rit »), « il Po si veste » (« Le Pô se vêt »), « al mormorar de l'onde » (« au murmure de l'onde ») – qui nous rappelle un madrigal du Deuxième livre de Monteverdi : *Ecco mormorar l'onde* (*Voici que murmure l'onde*), également sur un poème du Tasse – et « i vaghi fiori » (« les fleurs gracieuses »).

Le madrigal est également divisé en deux parties : la première illustre la renaissance amoureuse et la seconde la joie de la danse. Nous tenterons de croiser, suivant la méthode de Claudia Aristotile⁶⁸, des observations sur la structure du madrigal avec le contenu poétique (c'est la relation structurale entre musique et texte) afin de dévoiler le *modus operandi* du compositeur. Concentrons-nous sur la seconde partie du madrigal – le moment de la danse – qui présente des figuralismes inhabituels qui montrent l'influence des madrigaux de Monteverdi même si D'India est plus réservé que le compositeur crémonais dans leur utilisation⁶⁹ :

⁶⁷ Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 26.

⁶⁸ C. ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 92.

⁶⁹ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books, op. cit.*, p. XVI.

D'India utilise le mode de *fa* (mode lydien, le cinquième mode), défini comme « joyeux » (« giocondo »), modeste (« modesto ») et « délectable » (« dilettevole ») selon l'ethos du mode établi par Zarlino et comme « superbe » (« superbo ») et « gai » (« allegro ») par Vicentino⁷⁰ :

Dan - zan le Nin - fe~ho - ne - ste~e~i Pa - sto - rel - li

Dan - zan le Nin - fe~ho - ne ste~e~i Pa - sto - rel - li

Dan - zan le Nin - fe~ho - ne ste~e~i Pa - sto-rel - li

Dan - zan le Nin - fe~ho - ne ste~e~i Pa - sto-rel - li

Dan - zan le Nin - fe~ho - ne ste~e~i Pa - sto-rel - li

Pour en revenir à la question des figuralismes, le madrigal *Là dove sono i pargoletti amori* (*Là où se trouvent les petits cupidons*), sur un poème du Tasse, nous donne un autre exemple du rapport entre structure et contenu poétique, notamment par l'utilisation d'un silence dramatique à toutes les voix après les passages où le compositeur présente les ornements figuratives ainsi que l'intégralité du poème, ce qui permet d'introduire la section finale qui est une répétition renouvelée du dernier vers « e i bei pensieri in voi son piume et ali » (« et les bonnes pensées à votre égard sont les plumes et les ailes »)⁷¹. Le compositeur rehausse ainsi d'une manière singulière l'image poétique contenue dans le dernier vers tout en construisant musicalement une chute narrative :

⁷⁰ Daniele SABAINO, « 'Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre' : ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi) », *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. 160, 166-167 et 170-175.

⁷¹ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books, op. cit.*, p. XVI.

l'ar - - - co

This system contains five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'l'ar - - - co'. The second staff is a piano accompaniment line in treble clef. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef. The fourth staff is a piano accompaniment line in treble clef with an octave sign (8). The fifth staff is a piano accompaniment line in bass clef.

le~e____ stra - li

stra - - - li

le~e____ stra - li

This system contains five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'le~e____ stra - li'. The second staff is a piano accompaniment line in treble clef with lyrics 'stra - - - li'. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef. The fourth staff is a piano accompaniment line in treble clef with an octave sign (8) and lyrics 'le~e____ stra - li'. The fifth staff is a piano accompaniment line in bass clef.

E-i dol-ci
 E-i dol-ci
 piu-me-et a - li E-i dol-ci
 E-i dol-ci
 a - li E-i dol-ci

Poursuivons notre réflexion sur le rapport texte-musique, structure-contenu poétique, en nous intéressant à l'utilisation expressive des cadences de quelques madrigaux sur des poèmes de Guarini. Les poèmes de Guarini présents dans ce recueil ne font pas partie du *Pastor Fido* mais des *Rime*. Selon Bernhard Meier⁷², dont l'approche est historiciste, au XVI^e siècle, on peut définir le terme cadence comme « une phrase stéréotypée qui signifie la fin d'une composition musicale », il s'agit donc plus d'une fonction stylistique que d'une fonction tonale, ce qui suppose la connaissance des concepts stylistiques de base⁷³. Au début du XVII^e siècle, ainsi que l'ont montré Massimo Privitera et Rosanna Dalmonte⁷⁴, il existe un lien étroit entre sujet, cadence et portion significative du texte. Un type de cadence sera préféré à un autre selon le sens du texte à un moment particulier du discours.

Vincenzo Lusitano, rival de Nicola Vincentino⁷⁵, distingue les cadences propres à un mode et celles qu'il appelle « *peregrine*⁷⁶ », c'est-à-dire celles dont le compositeur a fait un

⁷² Sur l'apport de Bernhard Meier à la complexe histoire de la modalité et à la définition et à la différenciation du concept de cadence entre l'univers modal-polyphonique et celui tonal-harmonique, cf. M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette, op. cit.*, p. 46 et 52. Voir aussi Frans WIERING, *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York-London, Routledge, 2001, p. 15-17.

⁷³ « The stereotypical phrase that signifies the end of a musical composition. », Bernhard MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York, Broude Brothers, 1988, p. 89.

⁷⁴ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette, op. cit.*, p. 53.

⁷⁵ B. MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony, op. cit.*, p. 102. Voir aussi Giulio CATTIN, « Nel quarto centenario di Nicola Vincentino teorico e compositore », *Studi musicali*, V (1976), p. 38-39.

⁷⁶ « Considerate le parole che vogliamo componere, cioè, se sono gravi, liete, o meste, & anchora le sillabe, se sono lunghe, o brevi, & così le daremo la figura, & fatta elettectione del modo che vogliamo componere, & delle cadentie, secondo la finale, [...], tramettendo alcune volte qualche cadentie d'altro modo, a questo piu silile, le quali chiamano peregrine. », Vincenzo LUSITANO, *Introduzione facilissima et novissima di canto fermo*,

choix spécifique⁷⁷, même si on ne peut pas expliquer pour autant tous les choix effectués par le compositeur⁷⁸. Aussi, comme nous l'apprend Lusitano, les cadences doivent être déterminées immédiatement après avoir étudié le texte (son contenu affectif et sa forme grammaticale), choisi le mode et doivent être établies d'après la note *finale*⁷⁹; elles sont donc déterminantes aussi bien pour l'organisation modale que pour la caractérisation affective de la pièce.

Dans le madrigal *Hoggi nacque, ben mio* (*Je naquis aujourd'hui, mon bien*), la logique des cadences est liée à la modalité⁸⁰ et à l'articulation des phrases. C'est en effet à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle et grâce à l'affirmation de la vision zarlinienne, que les cadences prendront une place centrale dans le discours polyphonique⁸¹. Remarquons la cadence évaporée⁸² sur le mot « morir vostro » (« mourir vôtre ») qui permet d'accentuer la sensuelle lamentation de la mort :

figurato, contrappunto semplice e in concerto, Venetia, Rampiazetto, 1561, f. 20v, éd. Giuliana Gialdroni, Pisa, LIM, 1989.

⁷⁷ B. MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony*, op. cit., p. 103.

⁷⁸ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, op. cit., p. 58.

⁷⁹ B. MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony*, op. cit., p. 102 et 111.

⁸⁰ Pour une réflexion sur le processus de transformation de la modalité à la tonalité grâce aux techniques de composition à cette époque, cf. Loris AZZARONI, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna, CLUEB, 1986, p. 120.

⁸¹ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, op. cit., p. 51-52.

⁸² Pour une réflexion sur la cadence évaporée, geste expressif obtenu par l'anticipation d'un silence et variante extrême de la technique zarlinienne du « *fuggir la cadenza* », cf. Antony NEWCOMB, *The Madrigal in Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 12 et 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. 28, 38-39 et notes 46 et 47. Voir aussi « Alfonso Fontanelli's Cadences and the Seconda Pratica », *The Journal of Musicology*, XXX/1 (2013), p. 88-90.

Mais également celle, énergique, sur le mot « ben mio » (« mon bien »). Il s'agit d'une cadence authentique par demi-ton ascendant à l'une des voix supérieures⁸³ (*clausula cantizans*⁸⁴) – ce que l'on appellerait aujourd'hui une sensible –, accompagnée d'un saut de quarte à la voix la plus grave et suivi en l'occurrence d'un silence, ce qui permet au compositeur de marquer clairement la césure syntaxique interne du dernier vers du poème guarinien :

The image shows a musical score for five voices in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics "il ben mi - o" are written under the first and fourth staves. The score illustrates a cadence on the word "o" with a half-note ascent in the upper voice and a quarter-note jump in the lower voice.

Le compositeur utilise une demi-cadence par demi-ton descendant à l'une des voix supérieures⁸⁵ (*clausula altizans*⁸⁶). Cette cadence à trois voix utilise un retard sur le mot « desio » (« désir ») suivi d'un tuilage qui permet de revenir au premier vers : « Hoggi nacque ». Le même procédé est répété à la fin du madrigal ce qui contribue à renforcer la valeur musicale et dramatique de ce mot qui devient à la fois un point de repère organisationnel et le sommet expressif du contenu poétique. Cela montre, pour reprendre les mots de Stefano La Via, la fonction syntaxique et structurelle de la cadence⁸⁷ :

⁸³ S. LA VIA, « Origini del « recitativo corale » monteverdiano : gli ultimi madrigali di Cipriano di Rore », *Monteverdi : recitativo in monodia e polifonia : giornata lincea dedicata a Claudio Monteverdi. Roma, 9 marzo 1995*, éd. G. Grioli, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, p. 41. Voir aussi « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 24, exemple 1/a et p. 25.

⁸⁴ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, *op. cit.*, p. 53, note 21.

⁸⁵ S. LA VIA, « Origini del « recitativo corale » monteverdiano », *op. cit.*, p. 41. Voir aussi *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 41 et « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 24, exemple 2/a et p. 26.

⁸⁶ Dans un contexte à trois voix, il s'agit d'une cadence où la voix la plus grave monte à la quinte, cf. M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, *op. cit.*, p. 53, note 21.

⁸⁷ S. LA VIA, « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 12. Voir aussi *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 37.

col de - si - o.

col de - si - - - o.

col de - si - o.

Concentrons-nous sur la pertinence des cadences et l'articulation du sens poétique⁸⁸ du madrigal *Io mi sento morir* (*Je me sens mourir*) sur un poème de Guarini. Notons d'abord les intervalles de demi-ton sur le mot « morir » ainsi que les dissonances et les doubles dissonances sur ce mot :

mo - rir

mo - rir

mo - rir

mo - rir

⁸⁸ S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 53.

mo - rir

mo - rir

mo - rir mi

This system contains five staves of music. The first staff has the lyrics 'mo - rir'. The second staff has a rest followed by notes. The third staff has a rest followed by notes and the lyrics 'mo - rir'. The fourth staff has notes with a slur and the lyrics 'mo - rir' and 'mi'. The fifth staff is a bass line.

mi sen - to mo - rir

mo - rir mi sen - to mo

mi sen - to mo

mo - rir

mo - rir mi

This system contains five staves of music. The first staff has the lyrics 'mi sen - to mo - rir'. The second staff has the lyrics 'mo - rir mi sen - to mo'. The third staff has the lyrics 'mi sen - to mo'. The fourth staff has the lyrics 'mo - rir'. The fifth staff has the lyrics 'mo - rir mi'.

mi sen - to

mo - rir mo

mo - rir mi sen

mo - rir mi sen - to

Mais également d'autres dissonances qui font coïncider les mots « cruda » (« cruelle »), « pietà » (« pitié ») et « tormento » (« tourment ») :

non hà pietà la cruda

hà pietà la cruda

la cruda

hà pie - tà la cru - da

non hà pie - tà la cru - da

non hà pie - tà la cru - da

per - ché del mio tor-men - to non hà pie - tà

per - ché del mio tor-men - to non hà

non hà pie-tà la cru - da

non hà pie - tà la cru - da

la cru - da, e non m'a - i

cru - da, e non m'a

La très expressive et âpre cadence phrygienne par demi-ton descendant⁸⁹ (*clausula tenorizans*⁹⁰) crée une sensation de suspension⁹¹. Elle est suivie d'un changement harmonique grâce au *si* devenu bécarre sur le vers « poi se la miro » (« puis si je la regarde ») ce qui permet au compositeur de souligner à la fois le nœud et le changement conceptuel du contenu poétique qui va de la langueur du désir de regarder la bien-aimée « je me sens mourir quand mes yeux s'éloignent de celle qui est ma vie » (« io mi sento morir quando non miro colei che mi da vita ») au ravissement, tout aussi languide, de sa contemplation. C'est donc la cadence qui permet de structurer ce vers mais également de mettre en évidence son contenu sémantique, conceptuel et affectif :

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in a Phrygian cadence. The lyrics are: "poi se la ch'è la mia vi - ta poi se la poi se la vi - ta poi se la poi se la". The score illustrates a descending half-tone cadence on the word "la", followed by a harmonic change to a new key signature (one sharp).

Ainsi que l'a souligné Vincenzo Galilei, la force de la cadence ne dépend pas uniquement de la perfection de sa résolution mais également du mouvement ascendant ou descendant du demi-ton⁹². Stefano La Via a montré récemment que le vocabulaire pour désigner les cadences reste essentiellement le même entre la première et la seconde pratique.

⁸⁹ S. LA VIA, « Origini del « recitativo corale » monteverdiano », *op. cit.*, p. 41. Voir aussi « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 24, exemple 2/b et p. 26 et *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁰ Cadence qui descend d'un ton vers le même degré, cf. M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, *op. cit.*, p. 53, note 21.

⁹¹ S. LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 73.

⁹² S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 50.

Ce qui change radicalement, c'est l'organisation structurelle et affective, la dimension conceptuelle des modèles cadentiels ; cela produit un enrichissement et un élargissement des possibilités cadentielles⁹³. Les compositeurs de la seconde pratique complexifient les cadences traditionnelles afin de souligner ce que les littérateurs d'inspiration aristotélicienne de leurs temps (Trissino, Giraldi Cinzio, Le Tasse ou Giovanni Battista Strozzi) appelaient les « mutations de l'affect » (*metabasis*), la « péripétie » (*peripeteia*) ou les « passions contraires » (*pathos*), autrement dit les contrastes affectifs et conceptuels contenus dans le texte⁹⁴. Le résultat est non seulement l'utilisation de plus en plus fréquente et radicale de la dissonance, mais également et surtout l'abandon de l'unité modale en faveur de la mixture modale ou de l'incohérence tonale qui place la musique sur le chemin de la tonalité⁹⁵.

Le madrigal *Quando mia cruda sorte* (*Lorsque mon cruel destin*) sur un poème de Guarini est ainsi une pièce expérimentale que l'on peut rapprocher de *Strana armonia d'amore* (*Étrange harmonie d'amour*) de son Quatrième livre. Les dissonances irrationnelles résultent souvent de la présentation simultanée des suspensions (et dont la résolution est souvent non conventionnelle) dans le but de rendre plus emphatique la résolution, mais également des notes de passage accentuées⁹⁶ :

The image shows a musical score for the madrigal "Quando mia cruda sorte" by Guarini. It consists of five staves. The first four staves are vocal lines, and the fifth is a bass line. The lyrics are: "mia cru - da sor - te", "Quan - do mia cru - da sor - te", "Quan - do mia cru - da sor", and "Quan - do mia cru - da sor - te". The music features complex harmonic structures with dissonances and suspensions.

⁹³ *Id.*, p. 53.

⁹⁴ *Ibid.* Voir aussi *Id.*, « L'expression dei contrasti fra madrigale e opera », *op. cit.*, p. 36-40.

⁹⁵ S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 53.

⁹⁶ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books*, *op. cit.*, p. XVI-XVII.

Dans la *Mascherata di Contadine* (*Mascarade de paysannes*) sur le poème *Le più belle citelle del contado* (*Le plus belles demoiselles de la campagne*) de Guarini, le début rustique est contredit par la suite de la *Mascherata* qui présente un tissu contrapuntique complexe⁹⁷. Le compositeur utilise la technique de la déclamation polyphonique, de l'imitation rapprochée et de la juxtaposition des textes, mais aussi celle de la répétition et de la subtile variation ainsi que l'agencement de différents groupes vocaux, à des fins rhétoriques :

Qui né trec - cia s'in ne sta-o crin si tin - ge

Qui né trec - cia s'in ne sta-o crin si tin - ge

Qui né trec - cia s'in ne sta-o crin si tin - ge

Né

Né guan - cia si di - pin - ge.

Né guan - cia si di pin - ge

Né guan - cia si di pin - ge

guan - cia si di pin - ge

Né guan - cia si di pin - ge

⁹⁷ *Ibid.*

Enfin, D'India met en musique le poème *Ecco l'onde d'argento (Voici l'onde d'argent)* extrait des *Ode* du poète vénitien Guido Casoni (1561-1642)⁹⁸. Très influencé par Marino qu'il a rencontré à Venise vers 1601-1602⁹⁹, Casoni a écrit une *poesia per musica* parmi les plus musicales et originales qui soient, allant jusqu'à traiter le thème de l'amour musicien où la musique devient la métaphore de l'expérience amoureuse : « la consonance amoureuse¹⁰⁰ ». Le poète a publié les premières éditions de ses *Ode* entre 1591 et 1602¹⁰¹ et l'édition définitive en 1639 auprès de l'éditeur de l'Académie *degli Incogniti* de Venise¹⁰² qui fut fondée dans cette ville quelques années avant 1630¹⁰³. Si l'on en croit Marco Corradini, à la lecture des *Ode*, on a l'impression que les poèmes sont déjà musique et chant, puisque, du point de vue métrique, on peut considérer chacun d'entre eux comme une succession de brefs madrigaux¹⁰⁴.

Un autre aspect de l'interaction entre la musique et la poésie se trouve dans la définition du rythme¹⁰⁵. Cette interaction entre versification et rythme musical devient si dynamique et réciproque qu'il est difficile de déterminer lequel des deux éléments a influencé ou dominé l'autre¹⁰⁶. En effet, comme le souligne Andrea Bombi, la coexistence de plusieurs rythmes musicaux à l'intérieur de la structure polyphonique pour un même texte poétique est problématique. Les musiciens doivent donc procéder à une adaptation des vers où apparaissent trois cas de figure :

- 1) Le vers est mis en musique en entier sans tenir compte des césures.
- 2) Le vers est mis en musique en entier mais le compositeur réalise les modifications qu'il considère utiles.
- 3) Le vers est tout simplement divisé en deux segments¹⁰⁷.

⁹⁸ Sur Casoni, cf. Giovanni GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976, vol. II, p. 471-473.

⁹⁹ Marco CORRADINI, « Un « work in progress » tra Cinque e Seicento : le « Ode » di Guido Casoni », *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XVIII/53 (2007), p. 52.

¹⁰⁰ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁰¹ M. CORRADINI, « Un « work in progress », *op. cit.*, p. 51.

¹⁰² *Id.*, p. 47.

¹⁰³ *Id.*, p. 47, note 3.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 58.

¹⁰⁵ Andrea BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale », *Rivista Italiana di Musicologia*, XXVI/2 (1991), p. 190.

¹⁰⁶ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006, p. 108.

¹⁰⁷ A. BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali », *op. cit.*, p. 191.

D'India recourt à ces trois cas de figure pour son adaptation musicale du poème de Casoni qui est composé de six vers : quatre heptasyllabes – les premier, deuxième et quatrième de type trochaïque-dactyle et le troisième de type iambique-dactyle – et deux endécasyllabes – tous deux de type iambique – organisés comme suit : 7-7-7-11-7-11 et dont la structure de la rime est : ABBACC :

n° de vers Rime (Mètre)	Vers	Traduction
1a (7)	Ecco l'onde d'argento,	Voici l'onde d'argent
2b (7)	E di Giunon gli honori	Et de Junon les honneurs
3b (7)	Scoprirsi ecco tra' fiori	Voici que parmi les fleurs
4a (11)	Spirar soavi e dolci fiati il vento,	Le vent exhale un souffle suave et doux
5c (7)	E ne' schietti arboscelli	Et sur les jeunes arbrisseaux
6c (11)	Sfogar gli ardori i lascivetti augelli.	Les oiseaux amoureux clament leurs ardeurs

Nous pouvons identifier trois parties¹⁰⁸ dans le contenu poétique du madrigal qui correspondent aux trois parties de sa mise en musique par D'India. La première (les trois premiers vers), correspond à la présentation des éléments naturels : l'onde et les fleurs, et un attribut mythologique : les honneurs de Junon. La deuxième décrit l'action (le souffle) du vent (le quatrième vers). D'India scinde le troisième vers en deux segments : d'une part « scoprirsi » et de l'autre « ecco tra' fiori », afin d'introduire le deuxième segment de ce vers dans la deuxième partie, c'est-à-dire en même temps que le quatrième vers. C'est en présentant simultanément deux textes différents que le compositeur réalise une modification poétique dans le but de mettre en valeur les images importantes des deux vers : le souffle et les fleurs, et de renforcer le contenu poétique de cette partie. Enfin, la troisième partie (les deux derniers vers) transpose l'action de la nature dans le monde animal, les oiseaux, en leur attribuant des sentiments humains : l'expression de l'ardeur amoureuse. D'India scinde le sixième vers en deux : « sfogar gli ardori i lascivetti » et « augelli » séparant ainsi les oiseaux des sentiments qu'ils expriment. Cette partie permet donc une chute dramatique qui va de la mise en mouvement de la nature à l'expression de l'intériorité des passions humaines.

¹⁰⁸ Sur la tendance de la tripartition esthétique-narrative de ce répertoire, cf. C. ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 92, note 6.

	Partie I		Partie II		Partie III			
N° de vers, répétitions et cadences	1-2-3a+b	demi-cadence	4-4-4-4-4 3b-3b-3b-3b-3b	cadence authentique	5	cadence authentique à trois voix	6a et 6b	cadence authentique
Nombre de voix	5 vx-4 vx-5 vx----		4 vx -----5vx-----		3 vx-----5 vx-----			
Type d'écriture	Homorythmie		Imitations		Semi-homorythmie		Imitations fuguées	
Contenu poétique	Présentations de deux éléments : l'onde et la vertu		Description de l'action de la nature : le vent et les fleurs		Passage de l'action de la nature à l'expression des sentiments humains par les oiseaux			

Les cadences organisent en même temps qu'elles séparent les différentes parties musicales et poétiques. Concernant le type d'écriture, l'homorythmie de la première partie permet de mettre en valeur les mots « onde » et « argento » :

Ec - co l'on - de d'ar - gen - to

Ec - co l'on - de d'ar - gen - to

Ec - co l'on - de d'ar - gen - to

Ec - co l'on - de d'ar - gen - to

Ec - co l'on - de d'ar - gen - to

Cette déclamation polyphonique, qui respecte parfaitement l'accentuation des vers, fait place à la deuxième partie qui présente une écriture en imitation des vers 4 et 3b. Répétition, imitation, variation et simultanéité des textes sont donc les maîtres-mots de cette partie qui est la plus expressive et travaillée. Le contenu poétique atteint ici son sommet grâce à l'insistance des imitations et au passage de quatre à cinq voix avant l'arrivée de la cadence. De plus, le compositeur met en relief les mots « soavi », « dolci », « vento » et « fiati » par des figures mélodiques comme le mouvement descendant des croches sur les mots « soavi » et « dolci » :

Spi - rar so - a - vi - e dol - ci fia - ti - il ven

Spi - rar so - a - vi - e dol - ci fia - ti, e dol - ci fia - ti - il ven

ec - co tra' fio - ri

Spi - rar so - a - vi - e dol - ci fia - ti - il ven - to

ven - to

Ou celui ascendant en doubles-croches sur les mots « vento » :

fio - ri

ven - to

fia - ti - il ven - to

fio - ri spi - rar

ven - to

Et « fiati » :

Enfin, la dernière partie est intéressante en ce que le compositeur intensifie la représentation sonore des « jeunes arbrisseaux » par un bref passage en semi-homorythmie à trois voix suivi de la partie finale en style fugué complexe¹⁰⁹ à cinq voix qui met en valeur les mots « ardore » et « lascivetti » avec une noire pointée suivi de trois croches répétées. Le compositeur laisse à la fin un dessin mélodique de quatre double-croches descendantes à la voix supérieure pour décrire les oiseaux, d'où sa volonté de séparer le dernier vers en deux :

¹⁰⁹ Ce qui est très courant dans l'écriture des madrigaux de cette période. Cf. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, op. cit., p. 106-107.

The image shows a musical score for a madrigal. It consists of five staves of music. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is in a minor key (one flat) and common time (C). The lyrics are: 'gel - - - li', 'au - gel - - - li', 'au - gel - li', and 'au - gel - li'. The first staff has a melodic line with a trill-like figure. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves have simpler melodic lines. The fifth staff is a bass line with a few notes.

Le propre du vers italien est en effet son importante liberté rythmique¹¹⁰, qui favorise « le phénomène musical du vers¹¹¹ » – dont la seule contrainte pour les musiciens, sur le plan de la structure métrique et de l’accentuation, est de respecter l’accent sur l’avant-dernière syllabe de chaque vers¹¹² –, mais également celui des formules harmonico-cadentielles¹¹³. Le rythme poétique et musical joue un rôle primordial aussi bien pour la structuration que sur l’expression du contenu poétique selon la propriété « éthico-représentative » du rythme – aussi bien sur le plan agogique que sur le plan métrique – héritée des Anciens¹¹⁴. Nous avons tenté de montrer les solutions expressives poétiques et musicales apportées par Sigismondo D’India dans la composition de ce madrigal.

¹¹⁰ A. BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali », *op. cit.*, p. 181.

¹¹¹ *Id.*, p. 188.

¹¹² C. ARISTOTILE, « ‘Cor mio deh non languire’ di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 92.

¹¹³ Cf. S. LA VIA, « Nascita dell’armonia triadica », *Storia dei concerti musicali. Armonia, tempo*, vol. I, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 117-118.

¹¹⁴ S. LA VIA, *Poesia per musica*, *op. cit.*, p. 118.

B. « *Farewell, sweet woods and mountains*¹¹⁵ », *navigazione*¹¹⁶, transmission et influence de la musique italienne en Angleterre

Depuis le début du XVI^e siècle, à l'époque d'Henri VIII, nous pouvons constater une influence musicale certaine de l'Italie sur l'Angleterre. C'est à partir de cette époque que la cour anglaise accueillit des musiciens italiens grâce auxquels la musique italienne a commencé à être connue et copiée en Grande-Bretagne ; ainsi, les musiciens, les mécènes et les collectionneurs anglais s'intéressèrent à cette musique en parallèle à la longue et féconde tradition de musique polyphonique profane qui existait déjà dans ce pays¹¹⁷, surtout à l'époque élisabéthaine¹¹⁸, ce qui a facilité l'intérêt pour le genre madrigalesque. Ainsi, le madrigal italien se mit à circuler en Angleterre à partir de 1560¹¹⁹, bien que la première anthologie de madrigaux italiens traduits, la *Musica transalpina* de Nicholas Yonge, ne soit publiée qu'en 1588. Les monodies italiennes, quant à elles, commencèrent à se diffuser vers 1610¹²⁰. L'école madrigalesque est le phénomène le plus surprenant de l'histoire de la musique anglaise¹²¹ et représente sans doute la plus belle période musicale de son histoire¹²².

L'assimilation du style italien de la *seconda pratica* fut féconde en Angleterre, spécialement en ce qui concerne le soin et la délicatesse de la ligne mélodique et l'utilisation expressive de la dissonance¹²³. La guerre civile de 1642 provoqua une rupture dans la pratique et le goût de la musique italienne dans ce pays, si bien que le style anglais de la seconde moitié du XVII^e siècle, surtout après la restauration de la monarchie, est une synthèse « voracement hétérogène et souple¹²⁴ », faite d'éléments musicaux anglais, français et italiens.

¹¹⁵ Titre d'une chanson à 4 voix de Michael East du recueil *The fourth set books*, 1619.

¹¹⁶ C'est l'essai de Maria Antonella Balsano intitulé « Dal Muar al Mar del Nord : la lunga navigazione di Sigismondo D'India », *Nell'aria della sera : il mediterraneo e la musica*, éd. Carlo De Incontrera, Trieste, s. e., 1996, qui a inspiré le titre de cette partie. Madame Balsano analyse le caractère théâtral de la production musicale de D'India, qui va du fleuve « Muar » de la *Zalizura*, premier mélodrame turinois attribué au compositeur, jusqu'à la Mer du Nord où meurt abandonnée Olimpia dans le *lamento* que le musicien écrit dans son dernier livre de monodies accompagnées. Nous proposons d'étudier non pas l'évolution du caractère dramatique de la musique du compositeur mais la transmission et la circulation des ses sources musicales (imprimés) vers l'Angleterre.

¹¹⁷ Florence MALHOMME, « Le madrigal anglais : influences et âge d'or (1593-1622), problématique général et approche analytique », *Musurgia*, IV/4 (1997), p. 11.

¹¹⁸ Henry de ROUVILLE, *La musique anglaise*, Paris, PUF, 1985, p. 26.

¹¹⁹ Edmund H. FELLOWES, *The English Madrigal Composers*, Oxford, Clarendon Press, 1921, p. 38.

¹²⁰ Jonathan P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage in Seventeenth-Century England. Christopher, First Baron Hatton (1605-1670)*, Hampshire, Scolar Press, 1997, p. 156.

¹²¹ Edmund H. FELLOWES, *Orlando Gibbons and his family*, London, Oxford University Press, 1951, p. 74.

¹²² Dart THURSTON, « L'école anglaise », *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, I, 1960, p. 1348.

¹²³ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, op. cit., p. 158.

¹²⁴ « Voracemente eterogeneo e versatile. », Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 268.

Il n'est pas étonnant que Wotton, grand amateur de musique et ayant été éduqué dans les meilleurs collèges d'Angleterre à Winchester et à Oxford et à l'étranger à Vienne, Rome, Venise et Genève¹²⁵ à l'âge d'or du madrigal anglais, ait apprécié ce genre musical. Il n'est pas étonnant non plus que D'India vante le goût et les affinités de Wotton pour les arts et les sciences dans la dédicace de son Cinquième livre de madrigaux.

Les relations culturelles entre l'Angleterre et l'Italie étaient donc importantes au début du XVII^e siècle. Quel rôle ont-elles joué dans la « longue navigation » des sources de D'India ? Comment expliquer que la quasi-intégralité de la production musicale publiée pendant le séjour à Turin du compositeur se trouve aujourd'hui conservée à Oxford ?

C. Motteti, Villanelle, Madrigali, Musiche e Balli, la longue navigation des sources de D'India

a. Burney et Aldrich, collectionneurs de livres de musique

L'Anglais Charles Burney est l'un des premiers historiens à s'intéresser à la musique de D'India. C'est en 1789 qu'il se réfère au compositeur palermitain dans sa *General History of music* quand il cite certains de ses *lamenti* et affirme – à tort – qu'il s'agit des premières compositions en *stile recitativo* conçues de manière indépendantes au mélodrame ; Burney qualifie cela de « *first detached narration* » (« première narration détachée »)¹²⁶. En effet, « frustré par le manque de partitions d'opéra. Burney consacra la plus grande partie de sa discussion sur le style musical du XVII^e siècle à son chapitre sur les Cantates ou sur la Musique vocale de chambre¹²⁷. » Comme le souligne Dinko Fabris :

« Les voyageurs « connaisseurs » furent les principaux agents de la diffusion de la musique du XVII^e et XVIII^e siècle en Europe. Charles Burney (1726-1814) fut certainement le voyageur le plus actif en ce domaine : après son Grand Tour d'Europe pendant les années 1770-1772, il retourna à Londres avec des caisses remplies de copies de musique provenant de différents pays d'Europe qu'il désirait utiliser pour

¹²⁵ G. CURZON, *Wotton and his worlds*, op. cit., p. 30-31 et 40-41.

¹²⁶ 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. II, p. 605.

¹²⁷ « Frustrated by the lack of printed opera scores. Burney relegates most of his discussion of musical style of seventeenth century to his chapter on Cantatas or Narrative Chamber Music. », Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 228.

son projet d'une *History of Music*¹²⁸. »

Comment Charles Burney a-t-il eu connaissance de la musique de D'India ? À quelles sources a-t-il eu accès ?

Burney, toujours dans la *General History*, écrit :

« Le Révérend Docteur Henry Aldrich [1647-1710], nommé doyen de Christ Church à Oxon [Oxfordshire] en 1689, était un exemple singulier du musicien non professionnel sachant remédier à toutes les carences [...]. Ce digne et si admirable théologien légua à son collège, à son décès en 1710, une admirable collection de musique. Grâce à l'indulgence du doyen et des chanoines, j'ai eu non seulement l'honneur d'y accéder fréquemment, mais aussi celui de transcrire et d'emprunter quelques-uns des livres les plus curieux en dehors du collège [...]. Ayant établi en 1778 et 1779, un catalogue de ces œuvres musicales, je peux me permettre de dire qu'en ce qui concerne les messes, les motets, les madrigaux et les hymnes du seizième et du dix-septième siècles, il s'agit de la collection la plus complète de toutes celles que j'ai eu l'opportunité de consulter¹²⁹. »

Parmi les quelques « livres curieux » consultés et transcrits par Burney se trouvaient les motets, les villanelles, les madrigaux, les *Musiche* et les *Balli* de D'India. Le même Burney confirme, dans une lettre du 25 février 1781, avoir eu accès à cette excellente collection et en avoir dressé un catalogue¹³⁰. En effet, à la différence des manuscrits, qui répondent aux exigences économiques, sociales, politiques et artistiques du propriétaire

¹²⁸ Dinko FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *Collectionner la musique : histoire d'une passion. Actes du colloque de Royaumont, 10-11 octobre 2008*, éd. Denis Herlin, Catherine Massip, Jean Duron et Dinko Fabris, Turnhout, Brepols, 2010, p. 14. Voir aussi D. FABRIS et Margaret MURATA, *Passaggio in Italia : Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, Turnhout, Brepols, 2013.

¹²⁹ « The Rev. Dr Henry Aldrich, appointed Dean of Christchurch, Oxon, in 1689, was a singular instance of an unprofessional musician obviating all these deficiencies [...]. This worthy and most accomplished divine bequeathed to his college, at his decease in 1710, an admirable collection of Music, to which by the indulgence of the dean and canons. I have not only been honoured with frequent access, but been liberally allowed to transcribe and make extracts from some of the most curious books, out of the college [...]. Having, in 1778 and 1779, made a catalogue of these musical works, I can venture to say, that for masses, motets, madrigals, and anthems of the sixteenth and seventeenth centuries, the collection is the most complete of any that I have had an opportunity of consulting. », C. BURNEY, *A General History of music, op. cit.*, vol. II, p. 478 et 479.

¹³⁰ « There was a great Collection of Ancient Music at Christ Church, which had been bequeathed to it by Dr Aldrich [...]. I should not only have leave it examine Dr Aldrich's Collection of Music, but be permitted to take home any part of it to transcribe or consult at my leisure – and I have now a considerable number of these curious vol^s in my Possession – [...]. I have made a Catalogue of the excellent collection of old Music at Christ Church, of which I shall present the College with a Copy. » (Nous qui soulignons), cité dans *The Letters of Dr. Charles Burney*, éd. Alvaro RIBEIRO, Oxford, Clarendon Press, 1991, vol. I, 1751-1784, p. 319 et 320.

d'origine, la musique imprimée répond à un autre phénomène, celui de la diffusion au « grand public¹³¹ ».

La collection musicale de la Christ Church Library se trouve « dans une pièce au premier étage de la galerie [...], [elle fut réunie entre 1689 et 1710 par Henry Aldrich¹³² qui] a admirablement classé et conservé les quelque 8000 pièces de musique ancienne anglaise et étrangère [...], [parmi lesquelles des œuvres de] W. Byrd, des compositions de R. Deering, T. Ford, Gibbons, John Jenkins, Henry Purcell, Carissimi, Palestrina entre autres, en plus d'un grand nombre de pièces anonymes dont 239 motets, 162 cantates et d'autres pièces en anglais et 408 cantates en italien¹³³. Les collections d'imprimés de motets, de madrigaux, etc., contiennent parmi les meilleurs et les plus rares de la musique italienne du XVI^e siècle [et du XVII^e siècle]¹³⁴. » Comme le soulignent Stanley Boorman et Beth Miller :

« Concernant la production de livres, que ce soit au XVI^e ou dans le siècle suivant, aujourd'hui comme hier, les catalogues les plus nourris sont ceux qui concernent les bibliothèques les plus riches en ce domaine et dont la British Library fait partie des plus importantes¹³⁵. »

Comment Aldrich a-t-il pu réunir cette collection particulièrement riche en madrigaux¹³⁶ dont ceux de D'India ? Harold Watkins et Walter Hiscock¹³⁷ ont émis l'hypothèse qu'il aurait pu collecter une grande partie de cette musique lors de ses voyages en

¹³¹ Stanley BOORMAN et Beth MILLER, « La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento : lo stato delle ricerche », *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma, SIM, vol. II, 1988, p. 35.

¹³² Sur la vie d'Henry Aldrich, cf. W. G. HISCOCK, *Henry Aldrich of Christ Church 1648-1710*, Oxford, 1960, p. 4.

¹³³ Pour une étude des sources plus tardives de musique italienne faisant partie de cette collection, cf. Alessio RUFFATTI, *Les cantates de Luigi Rossi (1597-1653) en France : diffusion et réception dans le contexte européen*, thèse de doctorat, 2006, Universités de Paris-Sorbonne et de Padoue, Lille, ANRT, 2008.

¹³⁴ « In a room upstairs, leading from the gallery [...] admirably arranged and cared for, are some 8,000 pieces of early English and foreign music. [...] W. Byrd ; compositions by R. Deering, T. Ford, Gibbons, John Jenkins, Henry Purcell, Carissimi, Palestrina, and others, in addition to a large number of anonymous compositions, including 239 motets, 162 cantatas, &c., to English words, and 408 cantatas to Italian words. The printed collections of motets, madrigals, &c., include some of the rarest and best of sixteenth-century Italian music. », Dotted CROTCHET, « A Visit to Christ Church, Oxford », *The Musical Times and Singing Class Circular*, XLIII/714 (1902), p. 520. Voir aussi Godfrey Edward Pelley ARKWRIGHT, *Catalogue of music in the library of Christ Church*, London, Milford, 1915.

¹³⁵ « Per la produzione libraria sia del Cinquecento che del secolo successivo, oggi come ieri gli elenchi più nutriti sono quelli che riguardano le biblioteche più ricche in questo settore, fra cui di grande importanza è la British Library. », S. BOORMAN et B. MILLER, « La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento », *op. cit.*, p. 36.

¹³⁶ Pour plus de détails sur cette collection, cf. Roger BRAY, *The music collection of Christ Church Oxford. A Listing and Guide to Part One of Harvester Microfilm Collection*, Brighton, Harvester Microfilm, 1981, vol. I, p. 7.

¹³⁷ Harold WATKINS SHAW, « Aldrich Henry », *New Grove*, I, p. 234-236 et W. G. HISCOCK, *Henry Aldrich of Christ Church*, *op. cit.*, p. 13.

Italie. Or, il semblerait qu'Aldrich ne se soit jamais rendu en Italie¹³⁸. En outre, comme le remarque Robert Shay :

« Henry Aldrich était l'un des universitaires les plus respectés de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles en Angleterre [...]. Sa place dans l'histoire de la musique est due surtout à la croyance sur la collecte massive de livres qu'il légua à la bibliothèque de Christ Church à sa mort [...]. David Pinto¹³⁹ et Jonathan Wainwright¹⁴⁰ ont montré toutefois, au moins en ce qui concerne la bibliothèque musicale, qu'Aldrich prit une voie beaucoup plus facile dans la constitution de sa collection car, vers 1670, il acquit une quantité importante de livres de musique de la famille Hatton¹⁴¹. »

La musique de D'India consultée par Burney dans la collection léguée par Aldrich à la bibliothèque de Christ Church à Oxford proviendrait donc de celle de la famille Hatton.

b. La collection musicale de la Christ Church Library d'Oxford, premiers résultats d'une recherche concernant la musique de D'India et la collection Hatton

La famille Hatton fut anoblie à l'époque élisabéthaine. Christopher Hatton II (1570-1619), contemporain d'Henry Wotton et de D'India, fut le patron du compositeur Gibbons. Le fils de Hatton II, Christopher Hatton III, Premier Baron Hatton (1605-1670), développa comme son père un grand intérêt pour la musique et les arts¹⁴². Souvent ignoré par les historiens de la musique, il fut pourtant l'un des mécènes les plus importants et les plus influents du XVII^e siècle en Angleterre ; de surcroît, Hatton devait être un grand connaisseur d'art, ouvert à la musique d'avant-garde et aux nouveaux styles de son époque¹⁴³. Comme le souligne Dinko Fabris :

« La formation des collections de musique peut avoir pour origine un goût, une mode, une passion, le hasard, la commande d'un roi, d'un prince [...] ou encore des institutions religieuses ou publiques [...].

¹³⁸ Robert SHAY, « 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi in Late Seventeenth-Century Oxford : Henry Aldrich and his recompositions », *Music & Letters*, LXXVII/3 (1996), p. 377 et 378.

¹³⁹ David PINTO, « The music of the Hattons », *Royal Musical Association Research Chronicle*, XXIII (1990), p. 79-108.

¹⁴⁰ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*

¹⁴¹ « Henry Aldrich was one of the most respected academics in late seventeenth and early eighteenth-century in England [...]. His place in the longer history of music has been due more to the belief that the massive collection of books he bequeathed to the Christ Church library at his death [...]. Pinto and Wainwright have shown, however, that at least for the music library Aldrich took a much easier route in building his collection : at some time about 1670 he acquired en masse the music books of the Hatton family. », *Cf. R. SHAY*, « 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi », *op. cit.*, p. 370.

¹⁴² J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴³ *Id.*, p. 208.

C'est l'aspect dynamique de ces histoires que je trouve fascinant, surtout lorsqu'elles sont liées à des personnages qui ont tout sacrifié pour leur passion : collectionner la musique. [...]. Dans la plupart de ces histoires, la passion doit composer avec le marché et ses règles : achat des livres, mise en valeur, échange, inventaires après décès des propriétaires, vente et dispersion de la collection. Les lieux de vente des livres correspondent aux itinéraires des voyageurs et multiplient l'effet dynamique qui accompagne la naissance des collections : Venise, Anvers, plus tard Londres, Paris, Amsterdam, Vienne. À partir de l'achat dans une foire ou chez un libraire, le livre circule d'une partie du monde à l'autre de manière imprévisible¹⁴⁴. »

Le Baron Hatton dut s'exiler à Paris en 1646 à cause de la situation politique en Angleterre, il continua à collecter des recueils de musique dans la capitale française¹⁴⁵. À ce propos, la Bibliothèque nationale de France conserve un exemplaire du Premier livre des *Musiche* de 1609 et un autre du Troisième livre des *Musiche* de 1618 de D'India, tous deux publiés à Milan respectivement chez Tini et Filippo Lomazzo et faisant partie des œuvres majeures du compositeur palermitain qui ne sont pas conservées à Oxford. Le fait que ces deux publications milanaises ne se trouvent pas en Angleterre confirme la filiation Venise-Oxford de la collection Hatton. La bibliothèque française conserve également un exemplaire incomplet de la première édition, publiée à Naples, du Premier livre de villanelles de 1608 qui est la seule copie existante, et deux autres, également incomplets, de la première réédition de 1610 vénitienne du même recueil et du Deuxième livre de villanelles de 1612, ainsi que deux exemplaires complets du Deuxième livre des *Musiche* et du recueil de madrigaux dédié à Henry Wotton¹⁴⁶.

Il semblerait que la collection Hatton ait commencé à se disperser au moment de la guerre civile, quand la bibliothèque du Baron Hatton subit des pillages de la part des parlementaires¹⁴⁷ ; c'est ce conflit politique qui aurait arrêté soudainement la diffusion et l'influence de la musique italienne de cette collection¹⁴⁸. Nous savons aussi que la famille de Hatton mit en vente sa bibliothèque un an après sa mort (1671), dans le but de résoudre

¹⁴⁴ D. FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *op. cit.*, p. 15 et 16.

¹⁴⁵ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁶ D'autres sources de la musique de D'India, conservées hors d'Italie (pour la plupart des recueils incomplets), se trouvent à San Francisco (le Deuxième livre de madrigaux), à Wrocław (le Deuxième livre des *Musiche* et le dernier livre de motets), à Bruxelles (le Premier livre des *Musiche*, le Deuxième livre de villanelles et la réédition du Premier livre de villanelles), à Munich (le Deuxième livre de motets), à Stockholm (le Deuxième livre des villanelles) et à la British Library de Londres (les Premier, Deuxième, Troisième et Quatrième livres de madrigaux, le livre de motets *Novi concentus ecclesiastici*, le Deuxième livre de villanelles et les premières rééditions des Premiers livres de madrigaux et de villanelles).

¹⁴⁷ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 211.

certaines problèmes financiers. Robert Scott, un libraire londonien, l'aurait achetée pour la Bodelian Library¹⁴⁹ ; c'est à ce moment-là qu'une partie de la collection Hatton serait arrivée à Oxford pour être ensuite récupérée par Aldrich¹⁵⁰.

Un examen détaillé de la musique conservée à la bibliothèque de Christ Church révèle que le Baron Hatton possédait en effet une importante collection de musique italienne, sans doute la collection la plus riche du XVII^e siècle qui soit identifiée à ce jour et qui est en grande partie conservée aujourd'hui à Christ Church. Cette collection eut des implications importantes si l'on considère la musique qui se jouait à la cour d'Oxford dans les années 1642-1646 et offre un excellent exemple de la transmission et de l'influence de la musique italienne à cette époque¹⁵¹ et en particulier de la musique de D'India. C'est ainsi que « le hasard donne [aux] livres de musique en perpétuelle itinérance une valeur supplémentaire, en suscitant de nouvelles passions qui ne sont ni passives ni statiques¹⁵². »

Hatton acheta une grande partie de sa collection musicale au libraire londonien Robert Martin, spécialiste dans l'importation de livres étrangers¹⁵³, en novembre 1638 et aurait fait d'autres acquisitions la même année. Ces achats sont un témoignage des goûts musicaux anglais de cette période¹⁵⁴ puisque « les collections de musique n'avaient pas une valeur économique précise, sinon une valeur sentimentale liée soit à la passion du propriétaire soit à la fonction à l'intérieur d'une institution¹⁵⁵. »

Il est probable que Martin ait acheté lui-même ces recueils à Venise¹⁵⁶ ou à Francfort¹⁵⁷. Robert Martin établira plusieurs catalogues de ses achats vénitiens (224 imprimés) entre 1633 et 1650. Une partie des œuvres citées dans ces catalogues, soit 74 imprimés, dont de nombreux imprimés vénitiens, est conservée aujourd'hui à Christ Church¹⁵⁸. Parmi ces imprimés, on compte au moins 34 *unica* dont trois sont des œuvres de D'India : les *Balli* et les Quatrième et Cinquième livres des *Musiche*, publiés à Venise en 1621 et 1623 et 25 autres imprimés qui sont aujourd'hui les seules copies

¹⁴⁹ D. PINTO, « The music of the Hattons », *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁰ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵¹ *Id.*, p. 25, 26.

¹⁵² D. FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *op. cit.*, p. 19.

¹⁵³ D. W. KRUMMEL, « Venetian baroque music in a London bookshop : the Robert Martin catalogues, 1633-1650 », *Music and Bibliography. Essays in honour of Alec Hyatt King*, éd. Oliver Neighbour, New York, Clive Bingley, 1980, p. 1.

¹⁵⁴ D. PINTO, « The music of the Hattons », *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁵ D. FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁶ D. W. KRUMMEL, « Venetian baroque music in a London bookshop », *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁷ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 30, note 19.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 28-29.

complètes existantes. Parmi ces dernières, nous pouvons mentionner quatre œuvres de D'India : les Deuxième, Troisième et Quatrième livres de madrigaux, publiés à Venise de 1611 à 1615, ainsi que son dernier livre de motets de 1627¹⁵⁹. Enfin, seul trois ouvrages de D'India : les Premier, Deuxième et Troisième livres de madrigaux, publiés entre 1610 et 1615, toujours à Venise, sont mentionnés dans les catalogues de Robert Martin¹⁶⁰.

C'est seulement après la mort de Hatton en 1670 que cette collection sera récupérée dans sa quasi-intégralité par Henry Aldrich¹⁶¹, qui la légua en grande partie à la bibliothèque de Christ Church en 1710. Ainsi, dans le complexe cheminement des sources de D'India, nous pouvons établir un lien entre Robert Martin, le Baron Hatton, Henry Aldrich et enfin Charles Burney.

Si l'identification des annotations sur les couvertures de certains recueils ne permet pas d'affirmer que la musique appartenait originellement à Hatton, elle a permis d'établir un lien entre les imprimés conservés et sa collection¹⁶². Certaines de ces annotations ont été effectuées de la propre main de Hatton, ce qui permet de confirmer définitivement sa provenance. D'autres ont été effectuées par des copistes ou des secrétaires de celui-ci. Tel est le cas du Deuxième livre des *Musiche* de D'India, annoté par George Holmes. Dans ce cas de figure, l'appartenance à la collection Hatton est considérée comme très probable. Certains imprimés ne portent aucune annotation mais sont liés à la collection Hatton soit par l'achat d'imprimés qu'il effectua en 1638, soit par l'utilisation desdits imprimés par les musiciens ou les copistes du Baron, dans ce cas, la provenance est considérée comme probable.

Un tableau récapitulatif permettra de mieux comprendre la navigation des sources de D'India à Oxford :

¹⁵⁹ *Id.*, p. 208, 209 et 210.

¹⁶⁰ D. W. KRUMMEL, « Venetian baroque music in a London bookshop », *op. cit.*, p. 16.

¹⁶¹ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶² *Id.*, p. 36.

Recueils de D'India publiés à Venise chez Gardano (G), Magni (M), Amadino (A) ou Vincenti (V) et conservés à Christ Church à Oxford	Degré de probabilité de provenance de la collection Hatton	Ouvrages liés à l'achat d'imprimés de Hatton à Robert Martin en 1638	Ouvrages liés aux musiciens et/ou copistes de Hatton	<i>Unicum</i> (conservé à Christ Church à Oxford)	Seule copie complète existante (conservée à Christ Church à Oxford)	Annotations sur les couvertures des recueils	Ouvrages cités dans les catalogues (1633-1650) du libraire Robert Martin
1) <i>Liber Secundus Sacrorum</i> (1610) (G)	Probable	X					
2) <i>Liber Primus Motectorum</i> (1627) (V)	Probable	X			X		
3) <i>Villanelle alla Napolitana</i> (rééd. 1610) (G)	Probable	X					
4) <i>Libro Primo de Madrigali</i> (rééd. 1610) (G)	Probable		X				(1633, 1636 et 1639)
5) <i>Libro Secondo de Madrigali</i> (1611) (G)	Probable		X		X		(1633, 1636 et 1639)
6) <i>Libro Terzo de Madrigali</i> (1615) (M)	Probable	X			X		(1633, 1636 et 1639)
7) <i>Libro Quarto de Madrigali</i> (1616) (A)	Probable		X		X		
8) <i>Libro Quinto de Madrigali</i> (1616) (A)	Probable		X				
9) <i>Le Musiche a due voci</i> (1615) (A)	Très probable	X				Par George Holmes	
10) <i>Le Musiche libro quarto</i> (1621) (V)	Probable	X		X			
11) <i>Le Musiche libro quinto</i> (1623) (V)	Probable	X		X			
12) <i>Le Musiche e Balli</i> (1621) (V)	Probable		X	X			

En ce qui concerne les éditions vénitiennes, D'India a publié huit recueils de musique chez Gardano de 1607 à 1615¹⁶³ dans un rapport d'exclusivité auteur-éditeur, il s'agit de la réédition du Premier livre de madrigaux, de celles de ses Premier et Deuxième livres de villanelles, des Deuxième et Troisième livres de motets (*Liber secundus sacrorum concentuum* et *Liber primus motectorum*) et des Deuxième et Troisième livres de madrigaux, ces deux derniers publiés par Magni, le beau-fils de Gardano¹⁶⁴. Remarquons aussi que les années 1607-1616 furent les plus prolifiques en matière de publications de livres de musique à Venise qui s'élevaient jusqu'à 110 titres par an¹⁶⁵ pour décliner à partir de 1618¹⁶⁶. Sur toute la production italienne de cette époque, Venise couvre presque trois quarts des publications. Si l'on en croit Angelo Pompilio, « un renouvellement substantiel du catalogue apparaît inéluctablement et le choix de Gardano est clair : leur intérêt se porte encore sur le répertoire madrigalesque, vu qu'ils accueillent dans leurs propres files Marco da Gagliano, Gesualdo, Sigismondo D'India et Nenna¹⁶⁷. » En effet, Angelo Gardano (& fratelli) publie entre 1600 et 1611, entre autres, 97 livres de madrigaux et 30 livres de motets¹⁶⁸.

Ce n'est qu'à partir de 1615 que D'India se tourna vers d'autres éditeurs comme Amadino (Quatrième et Cinquième livres de madrigaux et le Deuxième livre des *Musiche*) et Vincenti¹⁶⁹ (le recueil des *Musiche e Balli*, les Quatrième et Cinquième livres des *Musiche* et son dernier livre de motets). Comme le remarque Angelo Pompilio :

« Dans la vague de l'élan que l'édition musicale a connu au début des années 1580, Vincenti et Amadino entreprennent ensemble en 1583 leur activité d'imprimeurs. La société durera trois ans [...]. Vincenti et Amadino donnent un large espace [aux] éditions anthologiques, collectives et mélanges de madrigaux [...]. Parmi les deux ex-partenaires, c'est Amadino qui manifeste une plus grande détermination à conduire avec énergie (jusqu'en 1617) l'activité entreprise depuis peu. [...]. Amadino investit donc son énergie à réunir une consistante batterie d'auteurs d'un certain rang¹⁷⁰. »

¹⁶³ Richard AGEE, *The Gardano music printing firms, 1569-1611*, New York, Rochester, 1998, p. 328-338.

¹⁶⁴ *Id.*, p. 83, 87 et 89. Voir aussi C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali*, *op. cit.*, p. 91-93.

¹⁶⁵ A. POMPILIO, « Strategie editoriali », *op. cit.*, p. 255. Voir aussi Tim CARTER, « Music Publishing in Italy, c. 1580-c. 1625 : Some Preliminary Observations », *Royal Musical Association Research Chronicle*, XX (1986-1987), p. 20.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 20 et 26.

¹⁶⁷ « Un rinnovamento sostanziale del catalogo appare improcrastinabile, e la scelta del Gardano è chiara : il loro interesse si rivolge ancora al repertorio marigalístico, visto che acolgono nelle proprie file Marco da Gagliano, Gesualdo, Sigismondo D'India e Nenna. », A. POMPILIO, « Strategie editoriali », *op. cit.*, p. 257.

¹⁶⁸ R. AGEE, *The Gardano music printing firms*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁹ Sur Vincenti, cf. C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali*, *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁷⁰ « Sull'onda dello slancio che l'editoria musicale conosce nei primi anni '80, Vincenti e Amadino intraprendono assieme, nel 1583, la loro attività di stampatori. La società durera tre anni [...] Vincenti e Amadino danno uno spazio ampio [alle] edizione antologiche, miscellanee e collettive di madrigali [...]. Tra due

En effet, le recueil dont il est question dans ce chapitre sera la dernière publication du compositeur chez Amadino. Pompilio poursuit en soulignant à propos de l'éditeur Vincenti :

« Vincenti, à la différence de Amadino, ne manifeste pas d'emblée la même détermination [...]. Cependant, la production de Vincenti est concentrée surtout du côté de la musique sacrée. [...]. L'attention de Vincenti pour les nouveaux leviers musicaux ne va pas s'atténuer dans les années qui suivront : [...] il accueillera dans le catalogue de l'imprimerie (qui restera active jusqu'en 1665) Ignazio Donati en 1612, Stefano Bernardi en 1613, Carlo Minuzzi en 1619¹⁷¹. »

Mais également Sigismondo D'India en 1621 ; les deux recueils les plus novateurs de monodies accompagnées du compositeur seront en effet publiés chez cet éditeur en 1621 et 1623.

Quelques imprimés de musique de D'India se trouvent aujourd'hui en Italie (Bologne, Milan, Venise, Rome, Gênes, Plaisance et Turin) dont la moitié nous sont parvenus incomplets. Parmi les dix-huit imprimés et les trois rééditions connus et conservés en Italie ou ailleurs, six n'ont pas été publiés à Venise mais à Milan, Naples et Rome. Parmi les recueils publiés au cours de la période turinoise du compositeur, un n'a pas été publié à Venise mais à Milan, et enfin, cinq publications et trois rééditions ont vu le jour à Milan, Naples et Venise avant ladite période, neuf publications ont eu lieu à Venise et à Milan pendant ledit séjour et quatre recueils ont été imprimés à Rome et à Venise après le passage du musicien à la cour de Turin. Tous les recueils publiés à Venise – à l'exception de la première réédition du Premier livre de madrigaux de 1607, conservé à Bologne, du Premier livre de motets de 1610, conservé à Londres, et du Second livre de villanelles de 1612, conservé également à Bologne – sont conservés aujourd'hui à Oxford, ce qui confirme la provenance vénitienne de la collection Hatton réunie par Henry Aldrich après sa dispersion. Voici un récapitulatif de toutes les publications et les rééditions du compositeur :

ex-soci è Amadio che manifesta una maggiore determinazione nel portare avanti con energia (fino al 1617) l'attività da poco intrapresa. [...]. Amadino investe dunque le sue energie nel radunare una consistente batteria di autori di rango. », A. POMPILIO, « Strategie editoriali », *op. cit.*, p. 259-260.

¹⁷¹ « Vincenti, a differenza da Amadino, non manifesta subito la stessa determinazione [...]. Tuttavia la produzione di Vincenti è concentrata soprattutto sul versante della musica sacra. [...]. L'attenzione del Vincenti per le nuove leve non si atenuerà negli anni successivi : [...] saranno accolti nel catalogo della stamperia (che rimarrà attiva fino al 1665) Ignazio Donati nel 1612, Stefano Bernardi nel 1613, Carlo Minuzzi nel 1619. », *Id.*, p. 261.

Publications musicales de Sigismondo D'India					
Recueils	Année de publication	Lieu de publication	Editeur	Lieu et état de conservation C (complet) I (incomplet)	Période AvT (avant Turin) Tu (pendant le séjour à Turin) ApT (après Turin)
1) Premier livre de madrigaux	1606	Milan	Tradate	I-Mb (C) ¹⁷² GB-Lbl (I) ¹⁷³	AvT
2) Premier livre des villanelles	1608	Naples	Carlino & Vitale	F-Pn (I) ¹⁷⁴	AvT
3) Premier livre des <i>Musiche</i> ¹⁷⁵	1609	Milan	Tini & Lomazzo	I-Vnm (C) ¹⁷⁶ I-Gu (C) ¹⁷⁷ F-Pn (C) B-Br (C) ¹⁷⁸	AvT
4) Premier livre de motets	1610	Venise	Gardano	GB-Lbl (I) I-Bc (C)	AvT
5) Deuxième livre de motets	1610	Venise	Gardano	GB-Och (C) ¹⁷⁹ I-Bc (C) ¹⁸⁰ I-PCd (C) ¹⁸¹ D-Mbs (C) ¹⁸²	AvT
6) Deuxième livre de madrigaux ¹⁸³	1611	Venise	Gardano	GB-Och (C) GB-Lbl (I) I-Rc (I) US-SFsc (I) ¹⁸⁴	AvT
7) Deuxième livre des villanelles	1612	Venise	Gardano	GB-Lbl (C) I-Bc (I) F-Pn (I) B-Bc (I) ¹⁸⁵ S-Skma (I) ¹⁸⁶	Tu

¹⁷² Biblioteca nazionale Braidense (Milan).

¹⁷³ British Library (Londres).

¹⁷⁴ Bibliothèque nationale de France (Paris).

¹⁷⁵ Apparaît dans les catalogues de 1635, 1649 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. Oscar MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 153, 157, 185, 211 et 239.

¹⁷⁶ Biblioteca Nazionale Marciana (Venise).

¹⁷⁷ Biblioteca universitaria di Genova (Gênes).

¹⁷⁸ Bibliothèque Royale Albert I^{er} (Bruxelles).

¹⁷⁹ Christ Church Library (Oxford).

¹⁸⁰ Biblioteca Internazionale della Musica, ancien Civico Museo Bibliografico Musicale (Bologne).

¹⁸¹ Biblioteca e Archivio capitolare del Duomo di Piacenza (Plaisance).

¹⁸² Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung (Munich).

¹⁸³ Apparaît dans les catalogues de 1621, 1649, 1658 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. O. MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi, op. cit.*, p. 138, 167, 192 et 220.

¹⁸⁴ San Francisco State University (San Francisco).

¹⁸⁵ Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique (Bruxelles).

¹⁸⁶ Kungliga Musikaliska Akademiens Biblioteket (Stockholm).

8) Troisième livre de madrigaux	1615	Venise	Magni	GB-Och (C) GB-Lbl (I) I-Rc (I)	Tu
9) Deuxième livre des <i>Musiche</i>	1615	Venise	Amadino	GB-Och (C) I-Tn (C) ¹⁸⁷ F-Pn (C) PL-WRu(C) ¹⁸⁸	Tu
10) Quatrième livre de madrigaux ¹⁸⁹	1616	Venise	Amadino	GB-Och (C) GB-Lbl (I) I-Rc (I)	Tu
11) Cinquième livre de madrigaux ¹⁹⁰	1616	Venise	Amadino	GB-Och (C) I-Rc (I) F-Pn (C)	Tu
12) Troisième livre des <i>Musiche</i>	1618	Milan	Lomazzo	I-Bc (C) F-Pn (C)	Tu
13) Livre des <i>Musiche e Balli</i> ¹⁹¹	1621	Venise	Vincenti	GB-Och (C)	Tu
14) Quatrième livre des <i>Musiche</i> ¹⁹²	1621	Venise	Vincenti	GB-Och (C)	Tu
15) Cinquième livre des <i>Musiche</i> ¹⁹³	1623	Venise	Vincenti	GB-Och (C)	ApT
16) Septième livre de madrigaux	1624	Rome	Robletti	I-Rc (I) I-Bc (I)	ApT
17) Huitième livre de madrigaux	1624	Rome	Robletti	I-Bc (C) I-Rc (I)	ApT
18) Troisième livre de motets ¹⁹⁴	1627	Venise	Vincenti	GB-Och (C) I-Bc (I) PL-WRu (I)	ApT
Rééditions des recueils de Sigismondo D'India					
1) Premier livre de madrigaux	1607	Venise	Gardano	I Bc-(C)	AvT
2) Premier livre de madrigaux	1610	Venise	Gardano	GB-Och (C) GB-Lbl (C)	AvT
3) Premier livre de villanelles	1610	Venise	Gardano	GB-Och (C) GB-Lbl (C) I-Bc (C)	AvT

¹⁸⁷ Biblioteca Nazionale Universitaria (Turin).

¹⁸⁸ Biblioteka Uniwersytecka (Wrocław). Sur la très riche collection de musique italienne (400 publications presque toutes vénitiennes dont 117 sont uniques et 7 ne figurent même pas dans le catalogue du RISM) du premier baroque (1607-1665), soit 165 compositeurs italiens, conservée dans cette ville, cf. Tomasz JEZ, « La biblioteca Rhedigeriana di Wrocław (Breslavia) : una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento », *Barocco padano 7 : Atti del XV Convegno Internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Milano, 2009*, éd. A. Colzani, A. Luppi et M. Padoan, Como, AMIS, 2012, p. 380-398. Voir aussi « Die Breslauer Bibliotheca Rhedigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa », *Analecta musicologia*, XLIX (2013), p. 99-137. Concernant la riche collection de musique italienne dans la Biblioteka Jagiellonska de Cracovie, cf. Brian MANN, « From Berlin to Cracow : Sixteenth and Seventeenth Century Prints of Italian Secular Vocal Music in the Jagiellonian Library », *Notes*, XLIX/1 (1992), p. 11-27.

¹⁸⁹ Apparaît dans les catalogues de 1621, 1649, 1658 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. O. MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi, op. cit.*, p. 138, 167, 192, 218 et 220.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Id.*, p. 137, 165, 189, 215, 217.

¹⁹² Apparaît dans le catalogue de 1635 cf. *Id.*, p. 157.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Apparaît dans les catalogues de 1649, 1658 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. *Id.*, p. 173, 198, 226.

				F-Pn (I) B-Bc (I)	
--	--	--	--	----------------------	--

Conclusion

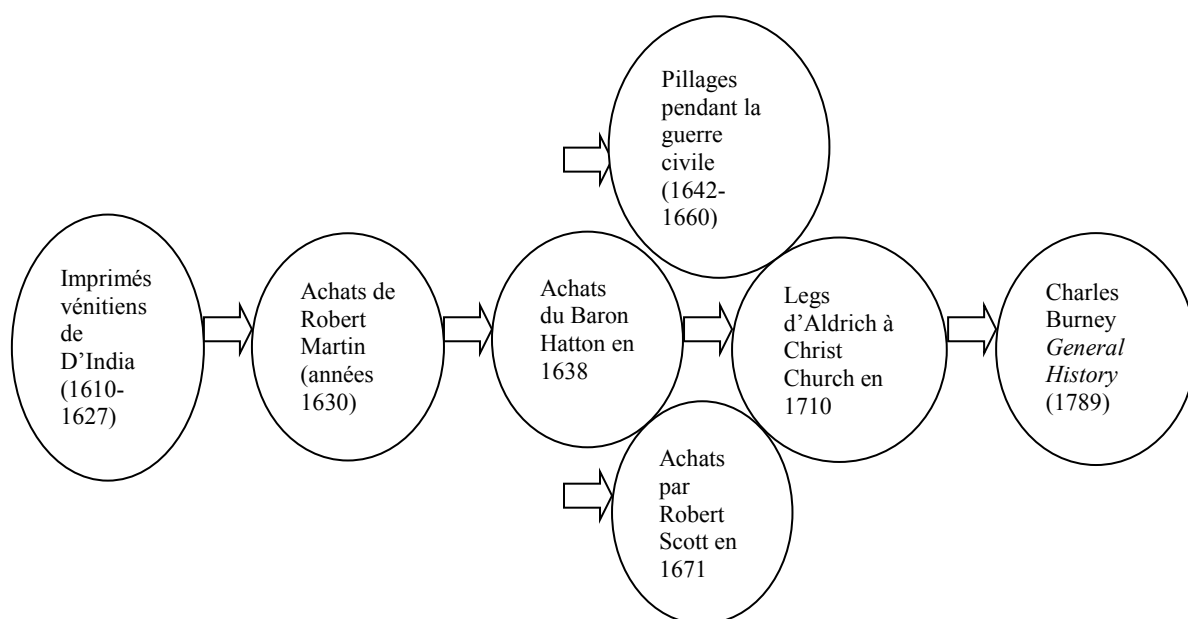
Au XVII^e siècle, un musicien ne peut agir de manière individuelle, il doit se rattacher à un mécène dont l'influence est importante aussi bien sur la composition de l'œuvre que sur la diffusion de celle-ci. Les relations qui se nouent entre le compositeur et le dédicataire autour des publications des œuvres sont complexes¹⁹⁵. Nous avons vu à quel point Henry Wotton encouragea la diffusion de l'art italien en Angleterre ; ce n'est pas un hasard si le livre de madrigaux que D'India lui a dédié est à la fois un hommage et une rétrospective à la tradition madrigalesque où le compositeur réélabore la leçon de la polyphonie de la seconde pratique en créant un artifice sonore et poétique bien à lui par l'utilisation des cadences à des fins expressives, du contrepoint complexe, de la polyphonie rhétorique et de l'expérimentation harmonique radical. Au cœur de la traduction sonore, c'est-à-dire du travail commun entre le poète et le musicien, se trouve la notion de style ; c'est la réélaboration stylistique qui permet l'innovation et la diffusion du goût.

La diffusion musicale va de pair avec la circulation des sources ; nous avons vu comment les sources de musique italienne commencèrent à circuler en Angleterre au début du XVI^e siècle, preuve d'un engouement certain pour la musique de ce pays. Ainsi, celles qui sont conservées à Oxford nous renseignent sur la musique de cour en Angleterre dans les années 1630, sur celle qui était jouée à Oxford dans les années 1640, sur l'influence générale de la musique italienne dans les îles britanniques dans la première moitié du XVII^e siècle mais aussi sur la diffusion de la musique de D'India hors d'Italie. Les *lamenti* que Charles Burney consulta à la bibliothèque d'Oxford proviennent très probablement de la collection d'imprimés que le Baron Hatton acheta en 1638 à Robert Martin, lui-même les ayant très certainement achetés à Venise quelques années auparavant. Toutes ces œuvres, comme le reste du fonds D'India, furent très soigneusement collectées après leur dispersion par Henry Aldrich qui les légua à sa mort à la bibliothèque de Christ Church où elles sont conservées actuellement. Ainsi que le souligne Maria Caraci Vela :

¹⁹⁵ Florence ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris-Tours, Minerve, 2002, p. 76-118.

« La vie des répertoires musicaux dépassait rarement deux générations, [...]. C'est pour cette raison que beaucoup de musiques ont eu une sorte de tradition interrompue, destinées à reprendre leur chemin uniquement quand l'exigence de leur réappropriation à la culture vivante se faisait sentir. [...] ; les musiques médiévales et de la Renaissance que Burney a étudiées ne sont pas pour autant retournées dans le flux d'une transmission renouvelée¹⁹⁶. »

Ce n'est donc pas uniquement les musiciens qui voyagent mais également les partitions. Voici un schéma qui pourra illustrer le cheminement des sources du compositeur, depuis les imprimeurs vénitiens jusqu'à Charles Burney :



Enfin, le mécénat de Henry Wotton pourrait être qualifié d'itinérant car il se situe à l'intersection du transfert culturel, de la diffusion du goût musical et de la circulation de collections de musique, c'est « l'aspect dynamique » du voyage des sources qui conjugue publications, éditeurs et libraires dans un réseau de mécènes qui participe à la filiation entre les différentes villes européennes comme c'est le cas de Venise et d'Oxford. La contrepartie de cette mobilité complexe et passionnante est la dispersion des collections ainsi que les vicissitudes politiques qui les affectent. Nous avons vu que le Cinquième livre de D'India apparaît dans un contexte de conflit entre l'Espagne et la Savoie où les puissances

¹⁹⁶ « La vita dei repertori musicali raramente superava le due generazioni, [...]. Molta musica ha avuto per questo un tipo di tradizione interotta, destinata a riprendere il suo cammino solo quando si fosse fatta sentire l'esigenza della sua riappropriazione alla cultura viva. [...] ; le musiche medioevali e rinascimentali che Burney studiò non tornarono nel flusso di una rinnovata trasmissione. », Maria CARACI VELA, « Introduzione », *La critica del testo musicale : metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca, LIM, 1996, p. 8.

européennes comme Venise, la France et l'Angleterre se repositionnent politiquement. Ce livre accompagne également la « politique de l'éblouissement » qu'entend mener le duc Charles-Emmanuel vis-à-vis de l'ambassadeur Henry Wotton, et se fait écho des somptueuses réceptions données à Turin en 1612 et en 1616. C'est à l'intérieur de ces différents phénomènes que se construit l'identité nobiliaire du duché de Savoie.

Il est probable que Wotton et Hatton ne se soient jamais rencontrés. Il existe néanmoins un point commun entre ces deux personnages, le goût pour la nouveauté musicale de leur époque. Michael East, qui mit en musique des poèmes de Wotton dans son recueil *The Six Set of Bookes* de 1624, en dédia un de musique instrumentale intitulé *The Seventh Set of Bookes* de 1638 au Baron Hatton¹⁹⁷.

Ainsi, le Cinquième livre de madrigaux dédié à Wotton nous offre une bonne illustration du mécénat musical, de la diffusion stylistique et de la navigation des sources.

¹⁹⁷ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage, op. cit.*, p. 10.

Chapitre 6

LE TROISIÈME LIVRE DES *MUSICHE* (1618) ET LES RAPPORTS DE D'INDIA AVEC LES MILIEUX ARTISTIQUES DE MILAN AUTOUR D'UN LIVRE DE MOTETS (1627) DÉDIÉ AU CARDINAL FEDERICO BORROMEO

Introduction

Ce chapitre tentera de croiser plusieurs aspects de l'activité de Sigismondo D'India à Milan, autour aussi bien de son Troisième livre des *Musiche* de 1618 – recueil que l'on peut considérer comme l'un des « sommets expressifs » du modèle vocal florentin¹ –, que de son dernier livre de motets de 1627 – où le compositeur abandonne la polychoralité au profit du contrepoint sévère.

Nous commencerons, dans une première partie, par définir la particularité de la cour de Milan où, depuis le XVI^e siècle, le souverain est représenté par un gouverneur, ce qui lui confère une action limitée et subordonnée à la cour de Madrid². Nous verrons ensuite que la parution du troisième recueil de monodies accompagnées de D'India se situe dans un contexte politique tendu et complexe entre Milan et la Savoie. En effet, en 1618 prend fin le conflit

¹ « Vertici espressivi. », Gabriele BONOMO, « 'Delli affetti musici' di Giulio Cesare Monteverdi : morfologia e secolarizzazione del mottetto concertato del primo Seicento », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 269, note 67.

² Cinzia CREMONINI, *Alla Corte del governatore : feste, riti e cerimonie tra 16. e 18 secolo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 39-40.

commencé en 1613 entre la Savoie, l'Espagne et Mantoue pour la succession du Montferrat. À ces relations croisées, nous ajouterons un autre personnage, le prince Alfonso d'Este, dédicataire du recueil en question, publié à Milan chez Filippo Lomazzo. Cette première partie s'intéressera également à étudier quelques uns des poètes parmi les moins connus et qui ont été mis en musique par le compositeur dans ce recueil ainsi qu'à la question des éditeurs milanais. En effet, D'India a publié trois de ses plus importants recueils de musique à Milan (le Premier livre de madrigaux de 1606, le Premier livre des *Musiche* de 1609 et le Troisième livre des *Musiche* de 1618) sans qu'on ne sache rien sur ses rapports avec les imprimeurs de cette ville.

Nous étudierons, dans une deuxième partie, la position politique du cardinal Federico Borromeo (1564-1631), archevêque de Milan, à travers ses liens avec le cardinal Maurice de Savoie et avec la ville Rome. Nous nous concentrerons également sur les rapports de D'India avec les musiciens milanais au début du XVII^e siècle et dont nous ne connaissons pratiquement rien. Il sera également question de la circulation des artistes ainsi que de la conscience qu'ils ont de leurs propres œuvres. Puis nous nous intéresserons aux écrits de Federico Borromeo sur l'art, d'inspiration platonicienne, conservés à la *Biblioteca Ambrosiana* et plus particulièrement aux manuscrits musicaux de cette bibliothèque, ce qui nous permettra de déterminer le sens que le cardinal Borromeo donnait à la musique, pour enfin étudier les rapports de D'India avec Federico Borromeo autour du livre de motets, le *Liber Primus Motectorum*, que le musicien lui a dédié en 1627. En effet, les rapports du compositeur avec Milan ne se limitent pas à la publication des recueils mentionnés mais évoluent dans un contexte culturel propre à Milan : le mécénat artistique et les goûts personnels du cardinal Federico sont au service d'une conception particulière de la musique et de la dévotion. La musique se situe à l'intérieur de ce phénomène social et c'est cet aspect paradoxal, entre faste et simplicité, que l'on étudiera quand on traitera la question de la dévotion religieuse à Milan.

Nous ne nous intéresserons donc pas à l'analyse musicale du Troisième livre des *Musiche*, déjà réalisée par John Joyce, Paolo Emilio Carapezza³ et Carmela Bongiovanni⁴, ni à celle du dernier livre motets qui n'a pas encore été éditée, mais au contexte historique et culturel à travers les relations qu'entretiennent entre eux les personnages cités plus haut, qui reste en grande partie à étudier.

³ John JOYCE, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989, 2 vol. Préface de Paolo Emilio Carapezza. (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

⁴ Carmela BONGIOVANNI, « Il Terzo Libro delle Musiche di Sigismondo D'India », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXIII/3 (1989), p. 303-324.

A. Le Troisième livre de monodies accompagnées, entre Turin, Modène et Milan

Milan est en ce début de XVII^e siècle un territoire des Habsbourg et l'un des centres militaires les plus importants de l'Empire. Sa situation politique est donc très différente de celle de Bologne ou des États pontificaux. Milan est aussi, à travers la figure de Carlo Borromeo (1538-1584), cousin du cardinal Federico, la ville la plus importante d'Italie du Nord de diffusion de la Contre-Réforme, ce qui a donné lieu à une importante production de madrigaux pour contrebalancer la résistance à la musique profane dans cette ville⁵. La province de Milan change d'organisation ecclésiastique à partir de 1609 afin d'acquérir une certaine indépendance vis-à-vis de Rome⁶ et de former un centre de pouvoir à même de contrebalancer l'autorité exercée par les Espagnols sur la Lombardie⁷.

Une crise économique sévit dans la région à partir de 1619⁸, la famine et la peste n'étant pas étrangères au développement de croyances et pratiques superstitieuses chez les Milanais⁹. Le cardinal Federico Borromeo croyait ainsi très fortement en la sorcellerie et a consacré certaines de ses œuvres aux démons et aux lieux de leurs apparitions¹⁰. La peste de 1630 a également interrompu le renouvellement des compagnies de comédiens dans cette ville¹¹.

⁵ Jérôme ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 26-27.

⁶ Angelo TURCHINI, « Milano e la provincia ecclesiastica da Carlo a Federico Borromeo », *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659 : atti del Convegno internazionale, Pavia, 17-21 settembre 1991, organizzato dall'Almo Collegio Borromeo e dal Centro studi « Europa delle Corti »*, éd. P. Pissavino et G. Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, vol. II, p. 822, 841 et 843.

⁷ Lucy C. CUTLER, « Representing an Alternative Empire at the Court of Cardinal Federico in Habsbourg Milan », *The possessions of a Cardinal politics, piety, and art, 1450-1700*, Pennsylvania, University Park, 2010, p. 249.

⁸ Giovanni VIGO, « Economia e governo nella Lombardia borromaica », *Id.*, vol. I, p. 259-260.

⁹ Vincenzo FORCELLA, *Milano nel secolo XVI*, Milano, Colombo e Tarra, 1898, p. 81-86.

¹⁰ Lina BOLZONI, « Qualche appunti su Federico Borromeo e la cultura fra Cinque e Seicento », *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità : atti delle giornate di studio, 23-24 novembre 2001*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2002, p. 16.

¹¹ Carlo Antonio VIANELLO, *Teatri, Spettacoli e Musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano, Libreria Lombarda, 1941, p. 40 et 41. Concernant les comédies et tragédies représentées à Milan avant 1630, nous pouvons citer : *Arminia* de Gimbattista Visconte (1599), *La Florinda*, tragédie de G. B. Andreini (1606), *La dispersione di Euripide* de Baruno Ramussatore (1606), *Florinda schiava* de P. M. Cecchini (1610), *Faustiniato* (1610), *La Ghirlanda* de Silvio Fiorello (1611), *I due capitani vanagloriosi* du même S. Fiorello (1611), *Schiavello* de G. B. Andreini (1612), *Adano* du même Andreini (1613), *L'Hadriana* de L. Groto (1619), *Il Lelio bandito* de G. B. Andreini (1620), *Antigono tradito* de P. F. Loano (1621), *Le pazzie giovanili* de F. Gattici (1621), *I pensieri fallaci* du même Gattici (1621), *La bizzarria di Pantalone* de Gattici (1622), *Le disgrazie di Burattino* de Gattici (1623), *La Tartarea*, comédie infernale de Gio. Bricci (1623), *Le rivolte di Parnaso* de Scipione Errico (1625), *Mathidia* de F. Gattici (1625), *La campanaccia* de G. B. Andreini (1627) et *Le due commedie in commedia* du même Andreini (1627). Cf. *Id.*, p. 373-374. Sur les spectacles théâtraux de cour et

a. Les liens culturels et politiques des familles d'Este et de Savoie autour du recueil de 1618

L'année 1618 inaugure une période de changements dans les relations politiques entre Milan et la Savoie, conséquence logique de la dégradation des rapports entre cette dernière et l'Espagne¹². En juin 1618, les Espagnols perdent temporairement la ville de Vercelli, symbole de la résistance du duc de Savoie¹³. Dans une lettre du 30 juin 1618, Charles-Emmanuel fait part à Cesare d'Este, duc de Modène, de sa plus grande joie¹⁴. L'ambassadeur de Modène en Savoie, le poète Fulvio Testi, se trouve en effet à Milan au même moment¹⁵. Les rapports entre Turin et Modène sont excellents aussi bien sur le plan politique que sur le plan amical. En effet, le duc Charles-Emmanuel marie sa fille Isabelle au prince Alfonso, fils du duc Cesare de Modène, en 1608¹⁶. Charles-Emmanuel cherche à établir, à travers le mariage de ses filles (Marguerite de Savoie épouse Francesco Gonzaga, duc de Mantoue, la même année), des alliances avec les duchés voisins afin que la Savoie devienne le centre de gravité du pouvoir contre les Habsbourg¹⁷. Cette volonté s'affirmera de plus en plus jusqu'à l'aboutissement, en mars 1618, de l'alliance tant recherchée avec Venise¹⁸. C'est dans ce contexte que, quelques mois plus tôt, le 3 janvier, D'India offre la dédicace de son troisième livre des monodies accompagnées au prince de Modène :

« Au Sérénissime Seigneur Alfonso d'Este Prince de Modène.

Certains Anciens jugèrent qu'un Prince généreux ne devait se délecter qu'avec le son des armes et non avec celui des concerts harmonieux. Ceux-là peuvent être appelés, selon moi, non pas des hommes, mais de féroces barbares ignorant combien propres et naturelles sont la proportion et l'harmonie pour l'homme. Même les Amazones, de nature guerrière, utilisaient les armes au son des calames ; les Lacédémoniens et les Crétois combattaient incités par elles [la proportion et l'harmonie] ; Epaminondas, parmi les Grecs ainsi que de nombreux Empereurs latins surent, au moment opportun, changer l'égide en laurier, le bouclier en lyre et la hampe en plectre. Et si Minerve brisa la cornemuse

leur censure à l'époque de Carlo et de Federico Borromeo, cf. Davide DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Belgique, Brepols, 1998, p. 65 et 33.

¹² Claudio ROSSO, « Il Seicento », *Il Piemonte sabauda. Stato e territori in età moderna* dans *Storia d'Italia*, vol. 8, tome I, Torino, UTET, 1994, p. 193.

¹³ Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 404.

¹⁴ Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggio di Principi Esteri*, boîte 1443/2, lettre du 30 juin 1618.

¹⁵ Maria Luisa DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, vol. I, lettre n° 13, p. 9-10.

¹⁶ Événement politique que le poète Marino célèbre dans son allégorie généalogique du *Balletto delle Muse* écrite en février de la même année et publiée plus tard à Venise dans ses *Epitalami* de 1616. Cf. M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero Principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 8-9 et note 15.

¹⁷ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 415.

¹⁸ *Id.*, p. 416.

en voyant dans le reflet d'une source ses lèvres par trop tordues, cet argument ne correspond à autre chose qu'à la sagesse qui fortifie et déforme cette Musique qui tord les sens et l'intellect. Une autre explication plus efficace n'égalerait pas l'exemple de Votre Altesse Sérénissime, laquelle, ayant enfermé dans son cœur la générosité de Mars ainsi que les plus hautes pensées, jouit ainsi, à l'égal de tous les Princes, de l'harmonie des voix et des instruments, tout en en honorant les auteurs. Ainsi, devant publier mon troisième livre des *Musiche*, j'ai voulu élire Votre Altesse Sérénissime comme source de mon inspiration poétique, laquelle vous est dédiée et consacrée. Je suis sûr qu'elle les approuvera [ses *Musiche*] et qu'elles seront agréables et bien accueillies par les autres. D'autant plus que vous êtes lié plus que quiconque avec la famille du Sérénissime de Savoie qui est mon principal Patron et mon habituel Seigneur. Ainsi je dois reconnaître Votre Altesse Sérénissime selon que plaise à Son Altesse ce cadeau modeste mais que je vous présente avec la plus grande affection, voulant, comme un nouveau Mercure, vous apporter humblement la Lyre, afin que vous, tel un doux Apollon, ne me refusez pas le caducée de votre faveur et de votre protection. À cette fin je prie le Seigneur pour votre plus grande félicité. Milan le 3 janvier 1618.

De Votre Altesse Sérénissime très dévoué serviteur Sigismondo D'India¹⁹. »

Cette dédicace insiste sur les liens qui unissent les familles d'Este et de Savoie et montre qu'un musicien peut travailler pour plus d'un patron sans dépendre pour autant de ses patrons secondaires. D'India présente donc son recueil comme un trait d'union entre les deux familles et le situe entre « la générosité de Mars » et « la proportion et l'harmonie » nécessaires dans l'art de gouverner. Alfonso d'Este poursuit la tradition paternelle aussi bien dans son intérêt pour l'érudition intellectuelle²⁰ que dans la protection des musiciens. Ainsi, un document daté du 1^{er} janvier 1618, soit deux jours avant la date de la dédicace, nous fait

¹⁹ « Al Serenissimo Signore Don Alfonso d'Este Principe di Modena. Giudicorono alcuni antichi, à generoso Principe essere solo conveniente godere del suono dell'armi, e non de gl'harmoniosi concerti. Questi, à mio parere non huomini, ma fieri Barbari chiamar si ponno, non conobbero, quanto sia propria, e naturale all'huomo la proportione, & harmonia. Ancora le Amazzoni di natura guerriere trattavano l'armi al suon de Calami ; i Lacedemoni, è Cretensi incitati da essa combattevano ; e Paminonda tra Greci, e molti Imperatori tra latini, sepero a suo tempo cambiar l'Egide in Lauro, lo Scudo in lira, l'Hasta nello Plettro, & se Minerva spezzò la Cornamusa vedendosi nel fonte torcer troppo difformemente le labbra, ciò altro argomento far non debbe se non che, alla sapienza, e fortezza e difforme quella Musica, che torce il senso, e l'intelletto ma altra più efficace ragione non vaglia che l'esempio dell'A. V. Serenissima la quale tutto che habbi nel core generosità di Marte & altissimi pensieri, gode però al pari d'ogn'altro Principe dell'harmonie di voci & instrumeti & ne favorisce gl'Autori. Onde dovendo mandar alle stampe il terzo libro delle mie Musiche, hò voluto eleggere l'A. V. Serenissima per mio Apolline, al qual le didichi & consacri. Sicuro che da lei approvati saranno à gli altri grati & accetti. Tanto più che essendo più d'ogni altro congiunto conparentela al Serenissimo di Savoia come tengo quello per primo Padrone, e natural Signore cosi devo riconoscer l'A. V. Serenissima secondo gradisca l'A. S. questo picciol dono, che però con grande affetto le presento, e se io, come un altro Mercurio, le porgo humilmente la Lira, ella come benigno Appolline non mi nieghi il caduceo del suo favore e protettione. Con che fine le prego dal Signore ogni compiuta felicità. Di Milano il di 3 di Genaro 1618. Di V. A. Serenissima Devotissimo Servitore Sigismondo D'India. », Sigismondo D'INDIA, *Le Musiche del Sig. Sigismondo D'India. Maestro della Musica di Camera del Serenissimo Sig. Duca di Savoia. Libro Terzo a una e due voci*, Milano, Lomazzo, 1618.

²⁰ Cf. L'inventaire des livres de philosophie du duc Cesare d'Este qui répertoire plus de 1039 livres. (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Camera ducale, *Amministrazione della Casa*, Biblioteca estense, carp. 2, fasc. 20.

part des dépenses effectuées par Alfonso d'Este lors d'un voyage à Florence où il est question de musiciens venus de Bologne, et de celles réalisées au cours d'un voyage à Mantoue où se sont rendus plusieurs musiciens de Campagnuola, Modène et de Naples ainsi que le chanteur Francesco Rasi²¹.

b. « L'humble lyre » du Troisième recueil de monodies de D'India, poètes fameux et inconnus

La lyre que D'India apporte au prince de Modène contient pour la première fois trois poèmes de Pétrarque : *Voi che ascoltate* (Ô 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) ; un poème de Marino : *Scherniscimi, crudele !* (Moque-toi de moi, cruelle !) ; un extrait du *Pastor Fido* de Guarini : *Com'è soave cosa* (Comme c'est une douce chose) ; puis un dialogue en écho également de Guarini, cinq poèmes anonymes ; enfin deux extraits de la *Jérusalem délivrée* du Tasse : *Giunto alla tomba* (Arrivé à la tombe) et *O bella destra* (Ô belle main dextre).

Le recueil contient également des vers écrits par des poètes moins connus et moins souvent mis en musique comme Giovanni Villifranchi, originaire de Volterra et mort en 1614, en contact avec le prince de Toscane à qui il dédie un poème en 1602²². Il est également l'auteur de la fable l'*Amaranta* qui a obtenu un grand succès à la cour de Turin. À propos de cette fable, Villifranchi écrit à Virginio Orsini – dont il est le secrétaire – depuis Turin le 18 octobre 1610 :

« Je fus appelé par le Libraire qui me montra mon *Amaranta* publiée de la façon que Votre Excellence verra : avec l'absence de nombreux vers et très abîmée par l'éditeur²³. »

La fable de Villifranchi, malgré le mécontentement de l'auteur, a continué d'être appréciée même après la mort du poète si bien qu'elle fut encore représentée au palais Chiabrese à Turin avec deux ballets de Sigismondo D'India pour l'anniversaire de Christine

²¹ (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Amministrazione Principi*, registro di mandati, boîte 210, *Spese fatte da S. A. nel viaggio di Fiorenza* (4 pages) : « alli trombetti, tamburi et violini di Bologna ». *Donati da farsi a Mantova alla partita delli Serenissimi principe et Infanta di Modena* (2 pages) « alla Sabina che canta, alla napolitana che suona, alli violini di S. A. ».

²² (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, letterati, boîte 67.

²³ « Fui chiamato dal Libraio e mi mostrò la mia *Amaranta* stampata nel modo che V.E. vedrà, con mancanza di molti versi e assai lacerata dalle stampe. », Archivio Storico Capitolino (I-Rasc), Archivio Orsini, série I, *Corrispondenza in entrata di Virginio Orsini*, boîte 121/4, lettre n° 556.

de France en 1621²⁴. Il n'est donc pas étonnant que le compositeur ait choisi un poème de cette fable : *Lagrimate occhi miei* (*Pleurez, mes yeux*) pour le recueil dont il est ici question.

D'India met également en musique un poème de Francesco Maria Caccianemici – membre de l'Académie des *Gelati* de Bologne – : *Occhi convien morire* (*Mes yeux, il convient de mourir*) extrait de ses *Rime* publiées à Bologne chez Bartolomeo Cocchi en 1608²⁵. Ce poème est également mis en musique, la même année (1618), par le monodiste et luthiste napolitain Andrea Falconieri (1585 ?-1656). D'autres poèmes de Caccianemici seront mis en musique par Stefano Landi l'année suivante (1619).

Nous pouvons également mentionner le poème *Arditi baci miei* (*Baisers audacieux*) du polygraphe et académicien vénitien Giovanni Battista Leoni (? -1645) extrait de son livre de *Madrigali* publié à Venise en 1594. Leoni composa également une harangue funèbre pour les obsèques du cardinal Farnèse publiée à Roma chez Accolti en 1589²⁶.

Nous pouvons citer enfin le poème *E pur tu parti, ohimè* (*Et pourtant tu pars, hélas*) de Giacomo Castellano dont le style est proche de celui de Guarini, ainsi que nous pouvons le constater dans le *Testamento amoroso* que Castellano publie à Venise en 1610 en le dédiant à Vincenzo Gonzaga, duc de Mantoue²⁷. En effet, Castellano reprend certaines scènes du *Pastor Fido* comme l'histoire de Silvio et Dorinda (en l'occurrence Florinda²⁸) ou la scène où Silvio est tué par un sanglier²⁹, mais également quelques poèmes qui ressemblent à ceux des *Rime* de Guarini³⁰.

Sur le plan poétique, ce recueil relie Milan (ville de publication) et Modène (ville du dédicataire) à Bologne, Venise, Mantoue, Florence et Turin (ville où se trouve le compositeur).

²⁴ Gualtiero RIZZI, *Repertorio di feste alla corte di Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C. F. Ménéstrier*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973, p. XVIII et 21.

²⁵ Francesco Maria CACCIANEMICI, *Rime di Francescomaria Caccianemici nell'Academia de i Gelati il Tenebroso*, Bologna, Cocchi, 1608.

²⁶ Jean BALSAMO, *De Dante a Chiabrera : poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007, vol. 1, p. 435-436.

²⁷ Giacomo CASTELLANO, *Testamento Amoroso Idillio di Giacomo Castellano Dedicato Al Serenissimo Don Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantova di Monferrato*, Venetia, Pulciani, 1610. Voir aussi Clizia CARMINATI, « Un manoscritto di rime mariniane (Parma, ms. Palatino 876) », *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 111.

²⁸ « Silvio gentil pastore. », G. CASTELLANO, *Testamento amoroso*, op. cit., p. 5.

²⁹ « Ecco qui giunto a pena, / Che un terribil cinghiale, / Cacciato da duo fieri, e gran Molossi / Lupone detto l'un, l'altro Tigrane. », *Id.*, p. 8.

³⁰ « Ahi, che morir mi sento, / Ne mi duole il morire, / Duolmi l'abbandonat l'Idolo moi. », *Id.*, p. 12. « E voi vaghi augelletti, / Che fra l'ombrese Selve, / Co' vostri armoniosi alti concetti, / Faccesse Echo Sonora / A gli amorosi accenti. », *Id.*, p. 15. Une édition posthume des *Rime* de Guarini a été publiée à Milan chez Bidelli en 1618, cf. Elisabetta SELMI, *Classici e moderni nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2001, p. 269.

c. Les recueils du « noble Palermitain » édités à Milan – Résultat d’une recherche sur les imprimeurs milanais

Quatre maisons assurent alors plus du 70 % des publications musicales milanaises – des recueils collectifs pour l’essentiel. Il s’agit d’Agostino Tradate (actif de 1598 à 1608), des héritiers de Simon Tini, associés à Filippo Lomazzo (actifs de 1602 à 1612), de Filippo Lomazzo lui-même (actif de 1600 à 1630) et de Giorgio Rolla (actif de 1619 à 1651). Le nombre de publications peut paraître dérisoire en comparaison de celui de Venise, mais il est tout de même important eu égard à la production éditoriale en Lombardie³¹. Il est vrai qu’en matière d’édition musicale, Venise permettait de toucher un public plus large que Milan³² et que c’est sans doute l’une des raisons pour lesquelles D’India se détourne des éditeurs milanais à partir de 1610. Ainsi que le soulignent Stanley Boorman et Beth Miller, nous connaissons peu de choses sur la vie de la plupart des éditeurs de musique de cette période, sur leurs rapports avec les musiciens³³ et encore moins sur les formes de mécénat – à travers les dédicataires – qui réglèrent leur travail³⁴. En effet, nous disposons de peu d’informations aussi bien sur les acheteurs de ces publications que sur les lieux et modalités d’acquisition³⁵. Les deux chercheurs considèrent que la mise en rapport de chaque découverte musicale avec le monde de la publication, de la culture et de la pratique musicale est un point d’arrivée nécessaire pour mieux comprendre les complexes rapports du mécénat³⁶.

En ce qui concerne l’activité des éditeurs de musique locaux et si l’on en croit Marina Toffetti, nombre de documents sont conservés aux Archives de la *Veneranda Fabbrica* de la Cathédrale de Milan (AVFD), dont les fonds n’ont pas encore fait l’objet d’une recherche systématique³⁷. Grâce à ces documents, on peut se rendre compte de la diversité d’activités des libraires. Les documents qui incluent des références à des compositeurs ou à des livres de

³¹ Francesco PASSADORE, « L’editoria musicale in Lombardia nel primo Seicento », *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento : Atti del convegno internazionale di studi*, Como, AMIS, 1988, p. 404-405. Voir aussi Mariangela DONÀ, « La stampa musicale à Milano », *Biblioteca di bibliografia italiana*, XXXIX (1961), p. 29 et 75.

³² F. PASSADORE, « L’editoria musicale in Lombardia », *op. cit.*, p. 408.

³³ C’est également le cas concernant les rapports des éditeurs avec les familles romaines de cette époque comme les Montalto, les Barberini ou les Borghese et jusqu’aux grands mécènes de la fin du XVII^e siècle comme Benedetto Panfilii ou Pietro Ottoboni. Cf. Bianca Maria ANTOLINI, « Aspetti dell’editoria musicale a Roma », *Musica e musicisti nel Lazio*, éd. A. Morelli et R. Lefèbvre Roma, Palombi, 1985, p. 17.

³⁴ Stanley BOORMAN et Beth MILLER, « La stampa musicale tra Cinque e Seicento : lo stato delle ricerche », *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma, SIM, 1988, p. 46.

³⁵ *Id.*, p. 47.

³⁶ *Id.*, p. 50.

³⁷ Marina TOFFETTI, « Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul repertorio nei primi trent’anni del Seicento », *Barocco padano 3 : atti del XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 Luglio 2001*, éd. A. Colzani, A. Luppi et M. Padoan, Como, AMIS, 2004, p. 363.

musique se situent surtout dans le période qui va de 1614 à 1624³⁸. Par exemple, un paiement de six lires impériales est adressé à Filippo Lomazzo en juin 1614 afin de solder « la somme de deux livres donnés par lui à Monsieur le maître de chapelle de ladite église [la Cathédrale de Milan] pour le service de la musique³⁹ ». En complément de ce paiement, nous trouvons une très intéressante « Liste des livres donnés par moi, Filippo Lomazzo, au Révérend Monsieur Vincenzo Pellegrini⁴⁰, directeur de la chapelle de la Cathédrale de Milan jusqu'en 1630⁴¹, qui publiera plusieurs recueils de musique sacrée chez Lomazzo de 1604 à 1626⁴² – pour la musique de la Cathédrale⁴³ », qui mentionne un livre de *Concerti* d'Ignazio Donati et un autre de *Vespri* à huit voix de Leon Leoni, tous deux publiés à Venise chez Vincenti deux ans auparavant ce qui laisse supposer que Lomazzo devait être en contact avec l'éditeur vénitien et que Pellegrini devait être au courant des œuvres publiées dans cette ville⁴⁴.

L'année suivante, en 1615, l'éditeur est payé par la même chapelle pour « avoir relié cinq copies du Magnificat et une copie de litanies pour le service de la musique de ladite église ». Malheureusement, le registre ne mentionne pas le nom des auteurs des volumes appartenant à la chapelle et confiés au libraire⁴⁵. Nous pouvons mentionner enfin l'acquisition d'un livre de messes du compositeur Angelo Crivelli, « musicien du pape », par la chapelle de la Cathédrale, du moins si l'on en croit le livre de maître de 1624⁴⁶. Ces indices nous permettent de reconstituer, dans certains cas, et de manière fragmentaire, le réseau complexe entre libraires et institutions qui contribuait à faciliter la circulation et la distribution du répertoire musical⁴⁷.

Les éditeurs milanais étaient pour la plupart très cultivés, eux-même auteurs d'ouvrages importants qu'ils publiaient par la suite. Dans certains cas, ils étaient également compositeurs ou interprètes et en général luthistes. Ainsi, Ambrogio Colonna, Filippo Lomazzo et Giorgio Rolla étaient aussi musiciens et publiaient presque exclusivement des

³⁸ *Id.*, p. 357.

³⁹ « Per l'amontare de duoi libri da lui dati al signor maestro di capella di detta chiesa per servitio della musica. », (AVFD, *Mandati*, 43/3, 20 juin 1614), cité dans *Id.*, p. 357-358.

⁴⁰ Originaire de Pesaro, Pellegrini sera engagé le 26 février 1612 grâce au cardinal Federico Borromeo. Cf. Federico MOMPPELLIO, « La Cappella del Duomo dal 1537 al 1714 », *Storia di Milano*, Milano, Treccani, 1962, vol. XVI p. 518.

⁴¹ Giuseppe RICCUCCI, « L'attività della capella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musici a Milano tra il XVI e il XVII secolo », *Intorno a Monteverdi*, Lucca, LIM, 1999, p. 291.

⁴² F. MOMPPELLIO, « La Cappella del Duomo », *op. cit.*, p. 521.

⁴³ « Lista delli libri datti da me Filippo Lomazzo al Reverendo signor Vincenzo Pelegrini per la musica del Duomo. », cité dans M. TOFFETTI, « Nuovi documenti sulla cappella musicale », *op. cit.*, p. 357-358.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « Per sua mercede d'avere legato cinque copie di Magnificat, e una copia di litanie per servitio della musica di detta chiesa. », (AVFD, *Mandati*, 45/1, 14 février 1615), cité dans *Id.*, p. 358.

⁴⁶ (AVFD, *Mandati*, 64/3, 24 décembre 1624), *Id.*, p. 362 et 371.

⁴⁷ *Id.*, p. 356.

recueils de musique. C'était également le cas des héritiers Tini-Lomazzo et d'Agostino Tradate⁴⁸. Sigismondo D'India a publié son premier recueil de madrigaux chez Tradate dont la marque typographique était un renard avec la tête tournée vers l'arrière surmonté d'une couronne au milieu des initiales « A. T. »⁴⁹. Pour ce qui est de la famille Tradate, nous avons consulté le fonds d'une famille du même nom qui contient quelques lettres, probablement datées du XVI^e et du XVII^e siècles, conservé aux Archives d'État de Milan mais qui ne semble avoir aucun rapport avec la famille d'imprimeurs⁵⁰. Il en est de même pour le fonds Lomazzo⁵¹ conservé au même endroit et dont les lettres du XVI^e siècle sont sans rapport avec l'imprimeur.

Les Lomazzo étaient une famille d'artistes : le peintre Giovanni Paolo Lomazzo, né à Milan en 1538, a publié en 1584 un important traité sur l'art de la peinture dans cette ville, dédié au duc Charles-Emmanuel de Savoie⁵². Filippo Lomazzo, on l'a dit, était libraire et musicien. Il a d'abord été associé à l'héritier de Simone Tini entre 1603 et 1612, avant de poursuivre son activité de manière indépendante à partir de 1612 et jusqu'en 1630⁵³. L'emblème de Lomazzo était une sirène et avait pour domicile la place des *Mercanti* au centre de Milan⁵⁴. La publication du Troisième livre de D'India chez Lomazzo date donc de cette période et est accompagnée d'une note explicative de l'éditeur, ce qui est rare, et qui témoigne de l'étroitesse des rapports entre le compositeur et l'imprimeur :

« Aux Nobles esprits et insolites talents qui professent la Musique.

J'étais désireux depuis un certain temps de publier le Troisième Livre des *Musiche* de Monsieur Sigismondo D'India, n'ayant pas pu en publier le deuxième qui faisait suite au premier que j'ai, lui, imprimé. *Maintenant qu'il se trouve à nouveau de passage à Milan*, je l'ai prié de m'honorer de quelques unes de ses compositions que j'ai obtenues de sa propre main non sans difficultés et que j'ai donc publiées. Que cette œuvre soit considérée comme le *fruit divin du meilleur talent qui exerce aujourd'hui cette profession*. M'étant efforcé de faire publier ces compositions dans une très belle édition afin qu'elle serve qui exerce ce noble art de bien chanter, chacun ne pouvant, d'aventure, les entendre chanter par l'auteur lui-même, (lequel à notre époque n'a pas d'égal dans la manière de chanter en soliste, bien que j'aie entendu discourir de nombreux hommes de talent), que les autres

⁴⁸ F. PASSADORE, « L'editoria musicale in Lombardia », *op. cit.*, p. 408.

⁴⁹ Caterina SANTORO, « Tipografi milanesi del secolo XVII », *La Bibliofilia*, LXVII (1965), p. 347.

⁵⁰ Archivio di Stato di Milano (I-Mas), *Fondo Famiglie*, Tradate, cart. 188.

⁵¹ *Id.*, *Fondo Famiglie*, Lomazzo, cart. 99.

⁵² Sur les rapports du peintre avec les musiciens et la musique, cf. Agostino ZIINO « È tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore ». *Musici e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo*, *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 11-52.

⁵³ C. SANTORO, « Tipografi milanesi », *op. cit.*, p. 324-325. Voir Claudio SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958, p. 88.

⁵⁴ M. DONÀ, « La stampa musicale à Milano », *op. cit.*, p. 29.

puissent, au moins, voir à travers ses compositions, la noble harmonie et la noble manière qui résonnent dans son âme. Ayant pu constater moi-même le grand succès de son premier Livre des *Musiche* à une et deux voix, publié pour la première fois par moi, je me suis résolu à rééditer le deuxième livre [des *Musiche*] à deux voix publié à Venise [en 1615] afin que l'on puisse avoir les trois recueils dans une même édition ; jouissez de ceux-ci en attendant qu'il nous prépare d'autres œuvres pour notre plaisir et moi pour y participer. Vivez heureux⁵⁵. » (C'est nous qui soulignons).

Cette note explicative témoigne de la notoriété, des qualités de chanteur et de la particularité de la musique de Sigismondo D'India qui se trouve « de passage à Milan » en janvier 1618, mais également de la volonté de la part de Lomazzo de rééditer le Deuxième livre des *Musiche* du compositeur, projet qui ne verra pas le jour. Lomazzo a dédié d'autres publications à des artistes, c'est le cas des *Concerts Ecclésiastiques* de Giovanni Paolo Cima (1570 ?-1630 ?) – organiste à l'église de S. Maria presso S. Celso de 1594 à 1630⁵⁶ – de 1610⁵⁷, envoyées à la basse milanaise Ottavio Valera, qui aurait pu être l'interprète de l'air *Che farai Meliseo ? (Que feras-tu Mélisée ?)* publiés à Milan dans le Premier livre de *Musiche* de 1609 de D'India⁵⁸ :

« Comme le pensent les connaisseurs, les œuvres de Monsieur Giovanni Paolo Cima sont si convoitées et chéries pour leur bonté et leur grâce que, poussé par mon désir inné de servir tout un chacun, je me suis efforcé de m'en procurer quelques unes (malgré de très nombreuses difficultés dues à la grande modestie de Monsieur Cima qui les considère comme peu de chose) pour les faire connaître au Monde grâce à ma maison d'édition. Je me suis en particulier efforcé avec diligence de me procurer ces *Concerts Ecclésiastiques*, si appréciés pendant qu'ils étaient chantés et joués par le compositeur lui-même, que tous aspirèrent à en avoir une copie. Il ne me manquait plus qu'à trouver une personne à laquelle je puisse convenablement les dédier. Et voici, qu'immédiatement j'ai pensé à Votre

⁵⁵ « A Nobili Spiriti, e Peregrini Ingegneri professori della Musica. E molto tempo ch'io viveva desideroso di dare in luce il Terzo Libro delle Musiche del Signore Sigismondo D'India, non potendo haver il secondo per accompagnarlo co'l primo, pur stampato da me ; hora con l'occasione ch'esso si ritrova a Milano di passaggio, l'hò pregato à favorirme di queste sue compositioni, le quali hò ottenute non con poca fatica di esso Signore, le mando in luce, acciò si veghi questa opera, divino parto del miglior ingegno ch'hoggi viva in tal professione, essendomi mosso à farla stampare di bellissima stampa per giovare à chi essercita questa nobile arte di ben Cantare, che non potendo ogn'uno per avventura sentirle dal proprio Autore, (il quale nella età nostra non hà pari nella maniera del Cantar solo, per quanto hò sentito discorrere da molti valenti huomini) possino gli altri vedere almeno da suoi scritti, la nobile armonia, & maniera che risuona nell'animo suo, per mezzo di questa sua fatica, che per haver visto io l'esito grande ch'ebbe il primo Libro delle sue Musiche, à una, e due voci, stampato la prima volta da me, mi son risoluto hora al presente di ristampare il secondo libro à due voci, stampato in Venetia, e questo faccio volendo per sorte alcuno questo componimenti, possino haver tutti tre i libri d'una medesima stampa ; godete di questi son tanto ch'esso va preparando altre opere sue per compiacermi, & io per farvene parte, e vivete felici. », S. D'INDIA, *Le Musiche [...] Libro Terzo, op. cit.*

⁵⁶ G. RICCUCCI, « L'attività della capella musicale », *op. cit.*, p. 300-301 et note 52.

⁵⁷ Sur le style de Cima à cette époque ainsi que de celui de Giovanni Ghizzolo, cf. J. ROCHE, *North Italian Church Music, op. cit.*, p. 89.

⁵⁸ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1997, p. 70. Voir aussi J. JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 60.

Sérénissime et Illustrissime Majesté si attachée à la Musique et très experte en la matière, qui reçoit chez elle, en en prenant soin, tous les Virtuoses de cette profession qui s’y produisent avec toutes sortes d’instruments et parmi les meilleurs que l’on puisse trouver ; virtuoses que vous savez également si bien employer, ainsi que j’ai pu le constater en différentes occasions. Je vous présente donc ces petits Concerts, sachant que vous saurez très bien apprécier leur valeur ainsi que leurs gracieux et affectueux mouvements qu’avec un si grand savoir-faire vous sont offerts [...] je désire être votre serviteur et pour cette raison, avec affection et révérence, je vous les dédie. Milan le 26 octobre 1610.

De Votre Sérénissime et Illustrissime Majesté, votre très Dévoué Serviteur, Filippo Lomazzi⁵⁹. »

La dédicace de Lomazzo ainsi que la typologie des publications musicales milanaises de cette époque montrent bien le croisement de la musique vocale et instrumentale avec la musique profane et sacrée, autrement dit montrent bien quelles sont les pratiques musicales à Milan au début du XVII^e siècle. On en voudra pour preuve les nombreuses publications de musique sacrée par divers éditeurs : Tini & Lomazzo : neuf publications entre 1598 et 1604⁶⁰ ; Agostino Tradate : douze publications entre 1598 et 1698 ; Alessandro et héritiers d’Agostino Tradate : trois publications entre 1608 et 1612 ; enfin Filippo Lomazzo : neuf publications entre 1613 et 1619⁶¹. De même, Giovanni Paolo Cima publie son recueil de *Ricercari* (musique instrumentale) chez Tini et Lomazzo en 1606⁶² – la même année D’India publie son Premier livre de madrigaux (musique vocale) chez Tradate. L’éditeur dédie la

⁵⁹ « Sono tanto care, e bramate l’opere del Signore Giovanni Paolo Cima, per la bontade, & leggiadria loro, secondo la commune opinione de gl’intendenti, che spinto dal’innato desiderio mio di giovare a tutti, mi vado tuttavia forzando d’haverne alcuna (se bene con difficoltà grandissima, per la molta modestia d’esso Signore Cima, che si poco le reputa) per comunicarla al Mondo co’l mezzo della mia Stampa. Et in particolare hò procurato con ogni diligenza d’haverne questi Concerti Ecclesiastici, tanto graditi mentre erano cantati, & da lui sonati, ch’ogni uno bramava d’haverne copia. Mi eestava solo di travare persona alla quale convenevolmente dedicarli potessi : Et ecco, che subito si presentò V. S. M. Illustrissima tanto affetionata alla Musica, & intendente di essa, che in Casa sua riceve, & accarezza tutti gli Virtuosi di questa professione, & ci tien non solo d’ogni sorte d’Instromenti ; mà de’ migliori, che possino ritrovarsi ; quali anco sà molto bene adoperare, come hò inteso più volte da diversi. A lei dunque presento io questi Concertini, come à quella che conoscerà benissimo il valore d’essi, & gli gratiosi, & affettuosi movimenti, che con tanto artificio posti vi sono ; che perciò dirà, che à lodarli non sono tanto constretto dall’affetto, quanto dall’effetto, anzi che non arrivo alli meriti loro, e dell’Autore, & come da me donate, che desidero d’esserle servitore che per tale con ogni affetto, e riverenza, me le dedico. Di Milano alli 26. Di ottobre 1610. D. V. S. M. Illustrissima Divotissimo Servitore : Filippo Lomazzi. », Giovanni Paolo CIMA, *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci coi doi a cinque, et uno a otto, Messa e doi Magnificat, et falsi bordini a 4, et sei Sonate per instrumenti a due, tre, e quattro di Gio. Paulo Cima, organista della gloriosa Madonna presso S. Celso di Milano. Novamente date in luce. Con la partitura per l’organo*, Milano, Tini & Lomazzo, 1610. Voir aussi Piero MIOLI, « ‘Bontade & leggiadria’ dei Concerti ecclesiastici di Giovanni Paolo Cima », *La musica sacra in Lombardia, op. cit.*, p. 182 et G. RICCUCCI, *I « Concerti ecclesiastici » (1610) di Giovanni Paolo Cima*, tesi di Palografia musicale, Università degli studi di Pavia, 2 vol., 1990-1991.

⁶⁰ Pour le titre de certains de recueils publiés, cf. Daniele TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto tra Cinque e Seicento*, Lucca, LIM, 2004, p. 9 et 35.

⁶¹ *Id.*, p. 49.

⁶² Giovanni Paolo CIMA, *Partitio de Ricercari, et Canzoni alla francese di Giovan Paolo Cima organista alla gloriosa Madonna presso S. Celso. Et in ultimo una breve regola per imparare a far pratica di suonare in qual si voglia luoco, o intervallo dell’istromento, con il modo d’acordar il clavicordo per ogni ordina*, Milano, Tini & Lomazzo, 1606.

partition de Cima à Caterina Assandra⁶³, nonne musicienne milanaise, citée avec d'autres nonnes musiciennes de cette ville dans le *Supplimento* de 1619 de Girolamo Borsieri⁶⁴, document dont les pages consacrées à la musique sont d'un grand intérêt pour la reconstruction de l'ambiance musicale milanaise des années 1620⁶⁵, nous y reviendrons.

D'autres compositeurs et musiciens sont également en contact avec les éditeurs milanais comme Francesco Lucino⁶⁶, basse de la cathédrale de Milan et chanteur virtuose, très apprécié comme compilateur de diverses compositions de musiciens milanais comme Giulio Cesare Gabussi (ou Gabuti), Stefano Limido, Guglielmo Arnone, Gian Giacomo Gastoldi, Giovanni Paolo Cima, Giovanni Domenico Rognoni, Giovanni Cavaccio (ou Gavatio), Orazio Nantermi ou Cesare Borgo. Lucino publie ses recueils anthologiques chez Tini et Lomazzo⁶⁷ en 1608⁶⁸ ; ils seront réédités en 1612⁶⁹. Nous pouvons mentionner Filippo Albini⁷⁰ qui publie son Deuxième livre de *Musicali Concerti* chez Lomazzo en 1623⁷¹.

Pour conclure cette partie consacrée aux rapports entre éditeurs, à la circulation des livres de musique et aux commanditaires et musiciens à Milan, signalons le récent et excellent ouvrage de Marco Bizzarini consacré à la musique à Milan autour de la pensée musicale du cardinal Borromeo⁷². Bizzarini établit un lien très intéressant entre « l'inattendue » dédicace du dernier livre de motets de D'India – signe des goûts musicaux

⁶³ Carolyn GIANTURCO, « Caterina Assandra, suora compositrice », *La musica sacra in Lombardia*, op. cit., p. 121-122.

⁶⁴ Franco PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento 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. 404-406.

⁶⁵ *Id.*, p. 402.

⁶⁶ Pour les lettres adressées par Lucino au cardinal Borromeo et conservées à la Biblioteca Ambrosiana de Milan (I-Ma) le 30 septembre 1598 (G 179 inf. n° 24) et le 21 octobre de la même année (G 181 inf. n° 50), cf. Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e categgi*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 56 et 57.

⁶⁷ Paolo MORIGIA, *La nobiltà di Milano, diuisa in sei libri. Nel primo, si narra di tutti i santi, e beati, di patria milanesi. Nel secondo, si descriuono tutti i papi, cardinali milanesi. Nel terzo, si ragiona di tutti i letterati. Nel quarto, si tratta di tutti i rè famosi nella militia dell'istessa patria. Nel quinto, si fauella de' pittori, scultori. Nel sesto, leggesi le grandezze de' milanesi*, Milano, Pontio, 1595, rééd. Milano, Bidelli, 1615, p. 57-58, éd. Moderne, Bologna, Forni, 1979. Voir aussi F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », op. cit., p. 418.

⁶⁸ Isabella DATA, « Le musiche nella libreria ducale », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid : Convegno internazionale di studi : Torino*, (21-23 février 1995), éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 516.

⁶⁹ Francesco LUCINO, *Concerti de diversi eccellenti autori, à due, tre, et quattro voci, raccolti dal R. D. Francesco Lucino musico nella Chiesa metropolitana di Milano*, Milano, Tini & Lomazzo, 1612. Cette anthologie a été rééditée en 1616 par Lomazzo. Voir aussi M. TOFFETTI, *Gli Ardemano e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004, p. 94-95.

⁷⁰ Dans le registre des musiciens de l'église de S. Maria presso S. Celso de Milan apparaît Filippo Albino entre décembre 1608 et février 1609 en tant que ténor. Cf. G. RICCUCCI, « L'attività della capella musicale », op. cit., p. 311.

⁷¹ Filippo ALBINI, *Musicali concerti a una, due, et quattro voci*, Milano, Lomazzo, 1623. Pour l'édition moderne de ce recueil, cf. *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002.

⁷² *Id.*, p. XI.

du cardinal Borromeo – et sa fréquentation des musiciens milanais et des éditeurs Tradate et Lomazzo chez lesquels il a publié certaines de ses œuvres, sans oublier ses rapports avec Federico Borromeo à travers la maison de Savoie. En effet, le cardinal Maurice entretient un lien étroit avec le cardinal Federico dont il est un ami d'enfance⁷³.

B. Sigismondo D'India et le milieu culturel milanais, une recherche autour du cardinal Federico Borromeo

a. Portrait de Federico Borromeo, entre influence romaine, liens turinois et conservation de l'État milanais

Les liens entre les cardinaux Borromeo et Maurice étaient fréquents, comme le montrent l'abondante correspondance entre les deux prélats entre 1608 et 1626⁷⁴. En effet, après avoir passé ses années de jeunesse et de formation à Bologne⁷⁵ où il est très influencé par l'esthétique post-tridentine des Jésuites, Federico Borromeo s'installe à Rome de 1587 (l'année où il est créé cardinal) à 1595. Ce séjour lui permet d'être en contact avec Filippo Neri (au milieu des années 1580), de nouer des liens amicaux avec les cardinaux Altemps et Farnèse et d'entrer en relation directe avec le milieu musical de Ferrare à la fin du XVI^e siècle⁷⁶. Federico Borromeo se rend une nouvelle fois à Rome à l'automne 1610 pour la canonisation de son cousin Carlo Borromeo⁷⁷, ce qui lui permet de renforcer ses rapports avec les cénacles romains. Federico fait donc partie de la Rome érudite, animée par l'amour de l'Antiquité sacrée et profane⁷⁸. Le prélat se rend encore dans la Ville éternelle en 1623 pour le couronnement d'Urbain VIII⁷⁹. Durant le conclave, son nom est proposé comme candidat à la papauté⁸⁰.

⁷³ *Id.*, p. 28-29.

⁷⁴ (I-Mas), *Cardinali*, boîte 33, lettres de Maurice de Savoie datées du 8 et 18 avril 1698. Voir aussi les 64 correspondances adressées à Federico Borromeo entre 1608 et 1626 conservées à la Biblioteca Ambrosiana (I-Ma), G inf. 198, 200, 202-204, 206-208, 210, 212, 214-216, 218, 220, 222, 225, 227, 229, 233-239, 241, 245-247, 252 et 254.

⁷⁵ Paolo PRODI, « Federico Borromeo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, vol. XIII, p. 34.

⁷⁶ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ « L'istessa sera il Cardinale Borromeo con Prelati Milanesi et altri affezionati, andò à Sto Ambrosio nel Corso, dove in musica furono cantati Li Mottetti spirituali per la Canonizatione di detto santo. », Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), Barb. Lat. 6344, *Avvisi di Roma*, 1610, f. 186r, 6 novembre 1610.

⁷⁸ P. PRODI, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 35.

⁷⁹ Biagio GUENZATI, *Vita di Federigo Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2010, p. 450.

⁸⁰ P. PRODI, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 34-35.

C'est durant le pontificat d'Urbain VIII que le Collège romain s'emploie à promouvoir, dans le cadre d'une politique d'alliance avec la cour papale, un style inspiré par Cicéron, un équilibre classique visant à contrebalancer le goût baroque de l'excès et de la démesure⁸¹. Federico Borromeo est partisan du développement de la manière cicéronienne⁸², c'est-à-dire de la volonté de concilier, à travers l'art de la parole, l'antiquité païenne et la tradition chrétienne.

Les traités de Federico sur les arts figuratifs : *De Pictura sacra* (1624) et le *Museum* (1625⁸³), montrent la progressive maturation de cette conception esthétique qui réunit l'austérité de l'art contre-réformiste aux élégantes expérimentations de la Rome des papes⁸⁴. Nous pouvons dès lors établir un parallèle avec le goût pour le classicisme du cardinal de Savoie dans l'utilisation symbolique et allégorique des arts figuratifs. Il s'agit d'une référence à la fois biblique, classique, spirituelle et culturelle. Ainsi, le cardinal Borromeo commande en 1607 un tableau de Brueghel sur le thème des quatre éléments⁸⁵ et le cardinal de Savoie, quant à lui, achète une peinture sur le même thème à Francesco Albani en 1625⁸⁶. Ces représentations peuvent être interprétées comme une synthèse de l'univers par des images à travers la représentation du monde (les continents, les éléments) et du temps (les différents moments de la journée, les saisons). Il s'agit de thèmes récurrents dans les résidences des nobles à Rome⁸⁷ mais aussi, notamment à Milan.

C'est donc dans la Ville éternelle que Borromeo fréquente des hommes de lettres illustres comme Federico Zuccari – qui fonde l'Académie de S. Luca à Rome en 1593 sous la protection du cardinal Borromeo⁸⁸ –, Mazenta ou Cassiano del Pozzo⁸⁹. Ce dernier est connu pour avoir fréquenté les plus illustres scientifiques, artistes et littérateurs de son temps⁹⁰,

⁸¹ Marzia GIULIANI, *Il vescovo filosofo : Federico Borromeo e « I sacri ragionamenti »*, Firenze, Olschki, 2007, p. 151.

⁸² *Id.*, p. 151-152.

⁸³ Pamela JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana : arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1997, p. 22.

⁸⁴ *Id.*, p. 152.

⁸⁵ L. C. CUTLER, « Representing an Alternative Empire », *op. cit.*, p. 256-261.

⁸⁶ Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Pour une illustration des tableaux, cf. Matthias OBERLI, « *Magnificentia Principis* » : *das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen, 1593-1657*, Weimar, VDG, 1999, p. 318-319.

⁸⁷ Fausto NICOLAI, *Mecenati a confronto : committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Attems, Naro e Colonna*, Roma, Campisano, 2008, p. 170.

⁸⁸ Charles DEMPSEY, « Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century », *The Art Bulletin*, LXII (1980), p. 557.

⁸⁹ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 151-152.

⁹⁰ Giovanni Battista ADRIANI, *Memorie della vita e dei tempi di monsignor Gio. Secondo Ferrero-Ponziiglione, referendario apostolico, primo consigliere e auditore generale del principe cardinale Maurizio di Savoia*, Torino, Ribotta, 1856, p. 161.

parmi lesquels Galileo Galilei qui faisait partie, tout comme lui, de l'Académie des *Lincei* fondée à Rome en 1603⁹¹. C'est également Cassiano del Pozzo qui éveillera la curiosité de Francesco Barberini, frère du pape Urbain VIII, pour l'œuvre littéraire de Federico Borromeo, tournée, on l'a dit, vers les expériences classicistes⁹².

Federico Borromeo est nommé archevêque de Milan en 1595 et s'établit définitivement dans cette ville en 1601⁹³. Cinzia Cremonini a montré les quatre caractéristiques qui définissent l'identité de la famille Borromeo à cette époque⁹⁴ :

1) Un parcours politique et social particulier qui s'exprime à travers des alliances matrimoniales et notamment avec la famille Farnèse (Renato Borromeo⁹⁵, frère aîné de Federico, épouse Ersilia Farnese, tante de Ranuccio Farnese et de l'abbé Odoardo Farnese⁹⁶, fille naturelle de leur grand-père le duc Ottavio Farnese), même si le rôle politique de la famille Borromeo diminue au cours de la première moitié du XVII^e siècle dans le duché de Milan⁹⁷.

2) Une volonté d'acquisition aussi bien sur le plan territorial que commercial : en 1623, le cardinal Federico, qui a fait allégeance aux Habsbourg, obtient le marquisat d'Angera de la part du roi d'Espagne⁹⁸.

3) Une attention constante à la gestion des biens de la famille à l'intérieur de « l'État Borromeo », même si l'importance et la présence politique des Borromeo commence à se marginaliser dans le domaine de la diplomatie⁹⁹.

4) Enfin, un renforcement de ses liens avec Rome.

⁹¹ Frederick HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome : Barberini patronage under Urban VIII*, London, Yale University Press, 1994, p. 103.

⁹² M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 151-152.

⁹³ P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁴ C. CREMONINI, « La famiglia Borromeo nella prima metà del XVII secolo tra strategie locali e relazioni internazionali », *Federico Borromeo principe e mecenate : atti delle giornate di studio, 21-22 novembre 2003*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 32-35.

⁹⁵ Pour les correspondances de Renato Borromeo avec la cour de Parme, cf. Archivio di Stato di Parma (I-PAAs), *Carteggio Farnesiano estero*, Milano, boîtes 301 (1600-1615) et 302 (1616-1620).

⁹⁶ C. CREMONINI, « La famiglia Borromeo », *op. cit.*, p. 61. Federico Borromeo était l'exécuteur testamentaire du cardinal Odoardo Farnese. Cf. Leonida BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, Milano, NED, 1993, p. 14.

⁹⁷ C. CREMONINI, « Storia di un'eclissi apparente : la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652) », *Lombardia borromaica*, *op. cit.*, p. 506.

⁹⁸ C. CREMONINI, « La famiglia Borromeo », *op. cit.*, p. 38. Voir aussi L. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁹ C. CREMONINI, « La famiglia Borromeo », *op. cit.*, p. 57.

b. La circulation des musiciens et des poètes dans « l'État Borromeo »

En ce qui concerne la musique, on pourrait considérer Federico Borromeo comme le continuateur de son illustre cousin¹⁰⁰. En effet, le mécénat artistique à Milan, aussi bien à l'époque de Carlo qu'à celle de Federico, est tourné à la fois vers l'art local et l'art venu d'ailleurs et en particulier celui de l'école romaine¹⁰¹. Comme le souligne Robert L. Kendrick, même sur le plan des traditions locales, Milan est influencé par les compositeurs, les théoriciens et les chanteurs qui se déplacent entre les différents duchés¹⁰². En effet, le cardinal Borromeo a des liens très étroits à la fin du XVI^e siècle, avec les chanteurs Giovanni Antonio Baldini¹⁰³ et Alberto Turco¹⁰⁴, ce dernier étant musicien au service de Charles-Emmanuel I à Turin vers 1602, grâce auquel Federico aurait pu rencontrer Luzzasco Luzzaschi lors de son court séjour à Ferrare en 1598¹⁰⁵. C'est également le cas des poètes comme le Florentin Giovan Battista Strozzi (1551-1634) qui entretient une correspondance avec le cardinal Borromeo¹⁰⁶ et dont l'un des poèmes sera mis en musique par D'India dans son livre de madrigaux de 1606¹⁰⁷, mais aussi de Gabriello Chiabrera¹⁰⁸ qui correspond avec le cardinal entre 1618 et 1619¹⁰⁹ ou encore d'Angelo Grillo¹¹⁰ (1557-1629), originaire de Gênes¹¹¹, dont la poésie prend ses distances avec le pétrarquisme sacré en utilisant une manière subjective du

¹⁰⁰ C'est également le cas du fonctionnement de l'administration diocésaine qui n'a pas encore été étudié dans le détail. Cf. *Id.*, p. 17.

¹⁰¹ Arlene J. QUINT, *Cardinal Federico Borromeo as a patron and a critic of the arts and his Musaeum of 1625*, New York, Garland, 1986, p. 149.

¹⁰² Déjà à la fin du XV^e siècle, Galeazzo Sforza avait engagé 30 musiciens ultramontains pour la chapelle de la Cathédrale, cf. F. PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 511.

¹⁰³ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 10-13 et 84-85.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 54, 59, 60, 64, 73-74, 75, 76-78, 79, 81, 82, 84-85, 98-99.

¹⁰⁵ Le prélat ne spécifie pas le type de musique qu'il a entendu mais uniquement sa force émotive. Cf. Robert L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*, éd. Franco Buzzi, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2006, p. 343.

¹⁰⁶ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 50. Voir aussi P. PRODI, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁷ Il s'agit du madrigal *Ha di serpe il velen (Du serpent elle a le venin)*.

¹⁰⁸ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁹ Les lettres de Chiabrera sont datées du 25 mai 1618 et du 27 décembre 1619 et ont été publiées dans *Gabriello Chiabrera. Lettere (1585-1638)*, éd. Simona Morando, Firenze, Olschki, 2003, p. 267 et 276-277.

¹¹⁰ Angelo Grillo apparaît dans le « livre de maître » de 1620 (f. 120v) du cardinal Borromeo conservé à l'Archivio Storico Diocesano de Milan (I-Mca). Une lettre du poète adressée au duc de Parme depuis Venise le 6 mars 1615 afin de le féliciter pour la naissance de sa fille Marie Farnèse est conservée à (I-PAAs), *Corte e casa farnesiana*, Serie II, documenti e carteggi di persone della famiglia Farnese, Maria Farnese, figlia del duca Ranuccio I, prima moglie di Francesco d'Este. Scritture relative alla sua nascita e al suo matrimonio, 1615-1631, boîte 29, fascicule 5, lettre n° 49.

¹¹¹ Angelo Grillo correspond avec Teodoro Pelleono dell'Apiro, théologien du Cardinal Maurice de Savoie en 1610 et qui fut prédicateur à Milan en 1611. Cf. Erminia ARDISSINO, « Le *Dicerie sacre* del Marino e le predicazione del primo Seicento », *Marino e il barocco*, *op. cit.*, p. 179 et 180 note 64.

« moi » poétique et un vocabulaire simple¹¹², autrement dit, il cherche, sur le plan poétique, à concilier le nouveau et l'ancien¹¹³. D'India a mis en musique un de ses poèmes dans son Premier livre de villanelles à trois voix de 1608¹¹⁴.

Nous devons mentionner également les poètes itinérants comme Giovanni Battista Andreini qui se déplace entre Milan, Bologne, Venise, Vicenza et Brescia¹¹⁵ et les troupes de comédiens qui facilitent la circulation de pièces de théâtre et des musiques venues d'autres villes comme Venise et Florence¹¹⁶. De même, l'église de *Santa Maria presso San Celso*¹¹⁷ et la Cathédrale de Milan engagent ponctuellement des chanteurs des villes voisines tandis que des compositeurs génois ou turinois comme Simone Molinaro, Sigismondo D'India ou Enrico Radesca publient leurs recueils de musique dans la capitale lombarde¹¹⁸.

D'India n'étant pas un musicien permanent ni engagé ponctuellement par la chapelle musicale de la Cathédrale de Milan¹¹⁹, fait partie des musiciens « de passage » qui facilitent la circulation des répertoires et des pratiques musicales. Intéressons-nous plus en détail aux rapports entre D'India et la vie musicale à Milan à travers la restitution de l'ambiance musicale de cette ville.

c. Milan au début du XVII^e siècle : musiciens, chanteurs et maîtres de chapelle

Le livre de Paolo Morigia publié à Milan en 1595 et réédité en 1619 est une source précieuse pour la recherche des musiciens et chanteurs milanais de cette période mais également pour l'étude des rapports entre musiciens et mécènes et celle des pratiques musicales. Y sont nommés : Lucio Cavanago (chanteur et instrumentiste) qui fut engagé par les rois d'Espagne, Gio. Giacomo Albutio ou Albussi, Gio. Battista dit *il Secchione* (excellent

¹¹² Cf. Marco CORRADINI, *Genova e il Barocco : studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e pensiero, 1994, p. 35-121.

¹¹³ Gianfranco FORMICETTI, « La poetica di Chiabrera e le prospettive della poesia religiosa nell'ambiente romano tra manierismo e barocco », *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. 127.

¹¹⁴ Il s'agit de la villanelle *Son sì belle le rose (Les roses sont si belles)*.

¹¹⁵ Fabrizio FIASCHINI, « Professionismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini », *Barocco padano 4 : atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 14-16 luglio 2003*, Como, AMIS, 2006, p. 29-58.

¹¹⁶ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 22.

¹¹⁷ Sur les effectifs de cette église au début du XVII^e siècle, cf. G. RICCUCCI, « L'attività della capella musicale », *op. cit.*, p. 301.

¹¹⁸ *Ibid.* Sur l'église de *Santa Maria presso San Celso* à la fin du XVI^e siècle, cf. Christine GETZ, *Music in the collective experience in Sixteenth-Century Milan*, Ashgate, Aldershot, 2005, p. 233-243.

¹¹⁹ M. TOFFETTI, « Nuovi documenti sulla cappella musicale », *op. cit.*, p. 349-374.

musicien), Giuseppe Caimo, Francesco Canova dit *il Milano*¹²⁰ (joueur de luth mais aussi de viole), Guglielmo Arnone (organiste de la Cathédrale), Cesare Borgo (également organiste de la Cathédrale), Ottavio Bariola (organiste de l'église *della Madonna di San Celso* et compositeur¹²¹), Bernardino Borghesi (organiste), Orfeo Vecchi (maître de chapelle à *Santa Maria della Scala*), le prêtre Camillo Perego (compositeur), Gio. Stefano Limido (compositeur), Riccardo Rognoni (joueur de viole), Hercole Coneo (joueur de *violone* et chanteur), Silvio Villanova (joueur de luth) et Lucio Castel (chanteur, instrumentiste et compositeur de motets, sonnets, madrigaux, *canzoni*, etc.). Morigia mentionne également les monastères de la *Maddalena* et *del Muro* comme deux viviers musicaux importants¹²². Ce tableau est à compléter avec d'autres musiciens comme Giovanni Paolo Cima ou Giulio Cesare Ardemanio qui apparaissent dans le chapitre XV intitulé « D'autres musiciens les plus fameux de Milan » (« *Degli altri musici di Milano più famosi* ») du *Supplimento* de Girolamo Borsieri de 1619¹²³.

Borsieri était un érudit et un littérateur de grande qualité et un fin connaisseur d'œuvres musicales et artistiques. Il avait déjà publié à Milan son *Amorosa prudenza* en 1610. Il était aussi en contact avec des artistes prestigieux comme Marino¹²⁴, Guarini ou Guido Reni et avec d'importants mécènes comme Charles-Emmanuel de Savoie ou Federico Borromeo¹²⁵. Borsieri entretenait avec ce dernier des rapports très étroits en ce qui concerne les questions artistiques¹²⁶. Borsieri est donc un trait d'union entre mécènes et artistes et un très fin observateur de la société milanaise de cette époque¹²⁷. Les écrits de Borsieri témoignent de la vivacité musicale à Milan qui semble s'être développée dans tous les domaines, de l'enseignement à la musique ecclésiastique en passant par la pratique de la chanson instrumentale à la française¹²⁸ et le madrigal avant-gardiste¹²⁹.

¹²⁰ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 172, note 123. Voir aussi Michael LOWE, « The Lute : An Instrument of All Seasons », *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, éd. D. Howard et L. Moretti, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 146-148.

¹²¹ Sur les *Canzoni da sonare* de Bariola publiées à Milan en 1594, cf. F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », op. cit., p. 414.

¹²² P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, op. cit., p. 302-306.

¹²³ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », op. cit., p. 408-409 et 415. Pour la transcription du *Supplimento*, cf. p. 421-422.

¹²⁴ Pour la correspondance de Borsieri avec le poète Marino, cf. *Id.*, p. 402. Ces lettres n'apparaissent pas dans la correspondance publiée par Marziano GUGLIELMINETTI dans *Giambattista Marino. Lettere*, Torino, Einaudi, 1966.

¹²⁵ Umberto MOTTA, « L'ombra del *Pastor Fido*. Guarini e gli autori milanesi dell'età barocca », *Rime e lettere di Battista Guarini : atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 274-275.

¹²⁶ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », op. cit., p. 390.

¹²⁷ *Id.*, p. 418.

¹²⁸ Concernant la pratique des *Canzoni francesi* à Milan à cette époque, cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 172 et M. TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica*, op. cit., p. 108-111.

Borsieri était également musicien¹³⁰. Son activité musicale à Milan se situe entre 1611 et 1612. Quant à sa correspondance, objet d'une étude systématique depuis peu, elle est conservée à la Bibliothèque communale de Côme (I-COc)¹³¹. Grâce à elle, nous pouvons mieux comprendre le contexte musical milanais. À titre d'exemple, il ressort d'une lettre envoyée par Borsieri au compositeur Ruggiero Trofeo, que le poète Guarini aurait pu être plus proche des idées d'Artusi que de celles de Monteverdi – qu'il a été question de faire venir à Milan comme maître de chapelle de la Cathédrale en 1612 et en 1625¹³² – en ce qui concerne la recherche de l'idéal poétique dans les premières années du XVII^e siècle. De même, Borsieri n'était pas un passionné de la musique de Monteverdi¹³³. Ces témoignages indirects sont précieux car ils permettent de ruiner une certaine vision linéaire, homogène et idéaliste de la circulation des idées selon laquelle compositeurs, musiciens et poètes auraient été d'accord sur tout dans une atmosphère de parfaite entente. Franco Pavan soulève donc l'intéressante question de savoir si les musiciens et les poètes – en l'occurrence Guarini – partageaient les mêmes idées. Monteverdi connaissait-il celles de Guarini quand il a mis ses poèmes en musique¹³⁴. Ces interrogations débouchent sur une autre question : celle de la conscience que les artistes pouvaient avoir de leurs propres œuvres et celle de savoir comment leurs choix personnels se combinaient avec les goûts musicaux de leurs mécènes et les tendances artistiques locales de leur temps.

Nous pouvons penser que D'India aurait pu connaître Borsieri à Milan puisque ce dernier parle du compositeur dans une lettre adressée au prince Victor-Amédée de Savoie (fils du duc Charles-Emmanuel) qui date probablement de 1609 ou 1610 :

« Sigismondo D'India, élève des chanteurs de Rome, naturel dans les notes pures, expert dans les notes altérées, égal dans l'ornementation, vif dans les trilles et joueur de guitare non inférieur à Salomone l'Hébreux [Salamone Rossi], désire s'entretenir avec Votre Altesse¹³⁵ ».

¹²⁹ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 418.

¹³⁰ *Id.*, p. 379-382 et 402.

¹³¹ Ce fonds contient les lettres académiques, historiques et familiales de Borsieri (435 pages). Cf. Luciano CAMEL, « Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri », *Contributi dell'Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna*, I (1996), p. 96.

¹³² F. MOMPOLLIO, « La Cappella del Duomo », *op. cit.*, p. 519. Voir aussi M. TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹³³ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 40-41.

¹³⁴ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 385-388.

¹³⁵ « Sigismondo D'India allievo de' cantori di Roma, naturale nelle note pure, artificioso delle alterate, equal ne' passaggi, vivo ne' trilli, e suonator di chitarrone non inferiore a Salomone Hebreo, desidera un trattenimento appresso questa Altezza. », Biblioteca comunale di Como (I-COc), *Lettere familiari* (Ms. Sup. 3.2.43), manuscrit sans date, cité dans *Id.*, p. 382.

Borsieri envoie par ailleurs une lettre à Lodovico d'Agliè vers 1613¹³⁶ où il est question des compositeurs Aquilino Coppini¹³⁷ et Ruggiero Trofeo. C'est sans doute aussi grâce à lui que D'India va être introduit auprès du cardinal Borromeo à qui il va dédier son dernier livre de motets. Pour Marzia Giuliani, la personnalité du cardinal Borromeo attend encore une reconstruction critique systématique à même de compléter les travaux de l'écrivain Alessandro Manzoni qui a compris le sens profond que Federico attribuait à l'art oratoire et à la qualité de ses prédications¹³⁸, et qui explique sa volonté de conservation des savoirs par la création de la Biblioteca Ambrosiana en 1609¹³⁹ – à la fois bibliothèque, galerie d'art et Académie¹⁴⁰ – ainsi que son intense activité de mécène au sein de celle-ci¹⁴¹. Ainsi, Pamela Jones a identifié les quatre aspirations principales que le cardinal poursuit depuis sa jeunesse : la volonté d'être le continuateur de Carlo Borromeo sur les plans spirituel, politique et administratif ; le désir d'une existence isolée et contemplative ; la curiosité pour les sciences humaines et naturelles ; enfin l'amour pour l'art¹⁴². Les écrits de Federico Borromeo et la création de la Bibliothèque Ambrosiana, nous dévoilent le programme esthétique et les goûts artistiques du prélat.

d. Entre art, érudition et religion, les manuscrits de la Bibliothèque Ambrosiana

La création de la Bibliothèque Ambrosiana est l'aspect le plus original du programme de la réforme diocésaine de Federico Borromeo¹⁴³, elle peut être considérée comme le sommet des bibliothèques européennes de cette époque¹⁴⁴. Carlo Marcora a établi une classification par thèmes des manuscrits ayant appartenu à Borromeo et conservés dans cette bibliothèque : art, hagiographie, ascétique, droit ecclésiastique, exégèse biblique, philosophie, langues étrangères, littérature, méthodologie, homélies, pastorales, écrits autobiographiques, histoire, théologie, curiosités scientifiques et naturelles, documents divers et cahiers de

¹³⁶ (I-COc), Ms. Sup. 3.2.43, f. 160, cité dans *Id.*, p. 417.

¹³⁷ Coppini a dédié six livres de lettres sur l'art au duc Charles-Emmanuel en 1613, ils sont conservés à la *Biblioteca Nazionale Braidense* de Milan. Cf. M. TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica*, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁸ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. X. Voir aussi Alessandro MARTINI, « La figura manzoniana del cardinal Federigo tra storia e invenzione », *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, p. 513-535.

¹³⁹ Carlo MARCORA, « Federico Borromeo », *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, NED, 1987, vol. I, p. 472.

¹⁴⁰ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴¹ *Id.*, p. XVII-XVIII.

¹⁴² P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴³ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 39.

notes¹⁴⁵. Parmi les douze manuscrits consacrés à l'art identifiés par Marcora¹⁴⁶, la plupart traitent de peinture et d'architecture. D'une manière générale, les écrits du cardinal recherchent l'unité entre littérature, peinture et homélie sacrée, unité qui trouve dans les limites du classicisme son lieu privilégié d'expression¹⁴⁷.

Parmi les écrits produits par Borromeo, nous pouvons mentionner 35 écrits biographiques, treize traités d'art, vingt-trois de philosophie, vingt-sept de langue et littérature, quinze d'histoire et vingt sur des curiosités scientifiques¹⁴⁸ (Borromeo s'intéressait également à l'astronomie et aux observations télescopiques¹⁴⁹). Federico est un savant infatigable, pourvu d'une culture encyclopédique. Il collectionne les livres, les œuvres d'art, les objets curieux et les produits exotiques. Sa curiosité déborde la ferme doctrine de la Contre-Réforme, dont son cousin est le modèle : il est en effet fasciné par l'alchimie, l'hermétisme, les textes de Zoroastre et la sagesse antique – il s'agit de montrer que les traditions d'érudition antérieures à Aristote ne sont pas en contradiction avec le christianisme¹⁵⁰ – ; cette ambiguïté conjugue l'application des préceptes post-tridentins, la fidélité au monde ancien et la curiosité pour le monde nouveau.

Les écrits de Federico concernant l'art montrent une très claire prédilection pour les arts figuratifs¹⁵¹. Ses écrits témoignent d'une vision de la beauté de la nature et de l'harmonie de la création à la fois contemplative, dévotionnelle et mystique¹⁵². En effet, pour Borromeo, l'art doit s'efforcer d'égaliser la nature et non pas de la dépasser. Le but n'est donc pas de l'améliorer ou de l'idéaliser, mais de l'imiter le mieux possible afin de mettre l'art à son niveau¹⁵³. Le cardinal Federico a ainsi fait copier le tableau de *La Vierge aux rochers* de Leonard de Vinci entre 1611 et 1616¹⁵⁴. De même, le célèbre portrait du *Musicien* attribué à Leonard et conservé à la *Pinacoteca Ambrosiana* aurait pu être choisi par Federico pour sa

¹⁴⁵ C. MARCORA, *Catalogo dei manoscritti del Cardinale Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*, Venezia, Biblioteca Ambrosiana, 1988, p. 111-129.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 113.

¹⁴⁷ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁸ Paolo PAGLIUGHU, *Il cardinal Federico Borromeo : arcivescovo di Milano*, Genova, Marietti, 2010, p. 247.

¹⁴⁹ Massimo BUCCIANTINI, « Federico Borromeo e la nuova scienza », *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti antichi e moderni*, éd. M. Ballarini, G. Barbarisi, C. Berra et G. Fasso, Milano, Cisalpino, 2008, p. 363-375.

¹⁵⁰ L. BOLZONI, « Qualche appunti su Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 17, 18 et 19.

¹⁵¹ *Id.*, p. 26.

¹⁵² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵³ L. C. CUTLER, « The Art Imitating Nature : Jan Brueghel's Landscape Paintings for Cardinal Federico Borromeo », *Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Storia*, 4, Firenze, Le lettere, 2006, p. 202.

¹⁵⁴ Pietro C. MARANI, « Federico Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del Musico », *Federico Borromeo principe e mecenate*, *op. cit.*, p. 256.

collection même si nous n'en avons pas de preuves définitives¹⁵⁵. Il est certain en revanche que Borromeo, après son retour à Milan dans les années 1610, semble se diriger vers une esthétique de l'unité et de la proportion. Cette réflexion esthétique sera approfondie dans les années suivantes.

Ainsi, en 1624, dans son *De pictura sacra*, Borromeo traite la question de l'orthodoxie des images sacrées selon les doctrines du Concile de Trente et puis, en 1625, dans son *Museum*, le cardinal décrit minusculeusement sa galerie, créée récemment, ainsi que les tableaux qui font partie de sa collection privée, cœur de la Pinacothèque Ambrosiana. Les deux textes sont emblématiques de la pensée du cardinal, ils révèlent un contrepoint entre une esthétique très normée issue de la Contre-Réforme et qui impose une certaine rigidité aux arts figuratifs et une expression plus libre liée un goût esthétique personnel¹⁵⁶. En effet, pour Borromeo, la beauté est inséparable des questions de morale puisque cette dernière est une source d'inspiration, c'est elle qui élève les passions et les sentiments¹⁵⁷. C'est dans ce contrepoint esthétique que nous pouvons situer son activité de mécénat.

L'ouvrage de Pamela Jones étudie le rapport du cardinal avec les arts figuratifs et montre bien l'importance de la simplicité en tant que principe esthétique de la beauté, ce qu'elle appelle « le sentiment de la nature et de l'art¹⁵⁸ ». En revanche, l'historienne ne traite pas des rapports du cardinal avec la musique. Il en est même dans la récente monographie de Paolo Pagliughi (2010)¹⁵⁹ sur le Cardinal Borromeo où il n'est pas question de son activité de mécène ni de ses rapports avec la musique, étudiés il y a peu par des chercheurs comme Marina Toffetti (2004)¹⁶⁰, Daniele Torelli (2004)¹⁶¹, Robert L. Kendrick (2006)¹⁶², Cinzia Cremonini (2012)¹⁶³ ou Marco Bizzarini (2012)¹⁶⁴. Ce dernier a examiné l'importance du lien entre l'art, la religion et l'érudition chez Borromeo. En effet, ses allusions à la musique se trouvent toujours sous forme de digressions à travers ses écrits théologiques, mais aussi dans les dédicaces des livres de musique qui lui ont été adressées, dans les quelques éditions ou manuscrits musicaux qui ont survécu dans la collection privée du cardinal et dans sa correspondance avec des musiciens¹⁶⁵. Marco Bizzarini souligne que l'impression générale

¹⁵⁵ *Id.*, p. 257 et 262.

¹⁵⁶ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 147-148.

¹⁵⁷ A. J. QUINT, *Cardinal Federico Borromeo as a patron*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁸ P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, *op. cit.*, p. 173-190.

¹⁵⁹ P. PAGLIUGHI, *Il cardinal Federico Borromeo*, *op. cit.*

¹⁶⁰ M. TOFFETTI, « Nuovi documenti sulla cappella musicale », *op. cit.*

¹⁶¹ D. TORELLI, *Benedetto Binago*, *op. cit.*

¹⁶² R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 339-350.

¹⁶³ C. CREMONINI, *Alla Corte del governatore*, *op. cit.*

¹⁶⁴ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*

¹⁶⁵ *Id.*, p. IX-X.

que laissent les correspondances, les manuscrits et les musiques dédiés ou simplement envoyés à Federico Borromeo, est celle d'une « ouverture remarquable dans le domaine musical, probablement d'origine augustinienne » où l'engagement religieux est toujours au centre et dans lequel l'ancien et le moderne, le contrepoint et la monodie, l'innovation et la tradition s'interpénètrent et se confondent¹⁶⁶. Aussi ces documents nous aident-ils à comprendre sa théorie sur l'art¹⁶⁷.

e. Un contrepoint stylistique entre sacré et profane, la musique du cardinal Borromeo

Les bombardements du 14 août 1943 ont malheureusement détruit presque tout le fonds musical¹⁶⁸ ainsi que d'autres documents conservés à la bibliothèque Ambrosiana, c'est-à-dire 55 000 tomes dont les manuscrits d'astronomie annotés par la main de Copernic¹⁶⁹. Marco Bizzarini a dressé une liste des écrits sur la musique de Borromeo¹⁷⁰ : *De ecstaticis mulieribus et illis libri quatuor* de 1616¹⁷¹, *De Actione contemplationis libri quatuor* de 1621¹⁷², *Dell'Assunzione della Beata Vergine* de 1625¹⁷³, *De linguis, nominibus, et numero angelorum libri tres* de 1628¹⁷⁴, *De musica ecclesiastica* de 1630¹⁷⁵ et *I tre libri delle laudi divine* de 1632¹⁷⁶, dans ce dernier manuscrit, le cardinal prend ses distances avec les conceptions pythagoriciennes de l'harmonie des sphères pour adopter la conception chrétienne de l'harmonie universelle en se référant au *Timée* de Platon¹⁷⁷. En effet, les mythes platoniciens transforment la philosophie en théologie poétique : celle de l'immortalité de l'âme¹⁷⁸. L'une des principales préoccupations de Federico est la question des effets moraux de l'art et c'est pour cette raison qu'il prend soin de réfuter les notions pythagoriciennes de la musique pour leur substituer les qualités platoniciennes et leurs effets réels sur l'âme et le comportement humain ; c'est donc uniquement dans ce sens que le cardinal a une vision très orthodoxe de la musique.

¹⁶⁶ « Notevolissima apertura in campo musicale, probabilmente di matrice agostiniana. », *Id.*, p. 41-42.

¹⁶⁷ *Id.* p. 35.

¹⁶⁸ *Id.*, p. XI.

¹⁶⁹ P. PAGLIUGHU, *Il cardinal Federico Borromeo*, *op. cit.*, p. 262-263.

¹⁷⁰ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁷¹ (I-Ma), F 26 inf. f. 485-492. Pour la transcription du texte et appareil critique, *cf. Id.*, p. 141-142.

¹⁷² (I-Ma), F 5 inf. f. 407-492, *cf. Id.*, p. 143-162.

¹⁷³ (I-Ma), F 4 inf. qui contient les *Raggionamenti sagri fatti dal medesimo alle religiose di varii monasteri*, f. 357r-368v. *Cf. Id.*, p. 162-166.

¹⁷⁴ (I-Ma), F 32 inf. f. 87-104, *cf. Id.*, p. 166-171.

¹⁷⁵ (I-Ma), G 309 inf. 45, *inserto* 5, f. 24r-28v, *cf. Id.*, p. 171-179.

¹⁷⁶ (I-Ma), Borromeo.57, f. 8-10, *cf. Id.*, p. 179-180.

¹⁷⁷ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁸ Eugenio GARIN, *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1967, p. 132 et 133.

L'approche musicale de Borromeo est donc essentiellement inspirée par le néoplatonisme selon lequel les saisons, les éléments et toutes les créatures de la terre manifestent le pouvoir et la justice divins, c'est-à-dire l'harmonie¹⁷⁹ : le prélat considère la musique, à cause de sa ligne mélodique, comme un art issu de l'arithmétique et de la géométrie. L'aspect le plus important de sa conception de la musique est sans doute l'affirmation que le chant ecclésiastique chrétien prendrait sa source dans la musique profane de l'Antiquité¹⁸⁰ : sa correspondance revient sans cesse sur les effets de la musique dans l'Antiquité. C'est ce que le cardinal affirme dans un manuscrit conservé à la *Biblioteca Ambrosiana* et intitulé *Cantus ecclesiasticus est reliquia illius musicae antiquae*¹⁸¹ où l'on peut déceler l'influence de Philippe Neri¹⁸² mais également la volonté de recueillir et d'élaborer un nombre consistant de témoignages sur la musique de l'Antiquité avec une référence particulière aux traditions des Grecs et des Hébreux¹⁸³.

Dans un autre manuscrit autographe écrit vers 1630 sous la forme d'un petit fascicule en 14 chapitres dont le troisième (dit *inserto 5*) s'intitule *De Musica Ecclesiastica*¹⁸⁴, Federico Borromeo revient sur le thème du pouvoir de la musique¹⁸⁵ et des vertus de la musique antique, s'attarde sur les intervalles chantés par la voix humaine inspirés par Aristoxène de Tarente¹⁸⁶ (qui plaçait la réflexion musicale à contrecourant de la pensée pythagoricienne) et nous fait part de quelques considérations étonnantes sur la polyphonie sacrée, ouvertement favorables au nouveau style monodique et aux théories de Vincenzo Galilei et Caccini, ce qui confirme l'influence indirecte des théories de la *Camerata* de Bardi sur Borromeo¹⁸⁷ et témoigne de l'ambiguïté des goûts artistiques du cardinal et de toute la complexité de sa pensée musicale :

« La musique à quatre ou cinq parties ne permet pas de mouvoir l'affect puisque les voix apparaissent

¹⁷⁹ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁰ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 98.

¹⁸¹ (I-Ma), G 309 inf. n° 3.

¹⁸² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 20.

¹⁸³ *Id.*, p. 34.

¹⁸⁴ (I-Ma), G 309 inf. n° 45 : *De Musica ecclesiastica. Appunti ed excerpta da Gregorius Nazianzenus, Marsilio Ficino, Albonesi Teseo Ambrogio e altri. In latino e italiano*, f. 24r-28v. Manuscrit référencé par C. MARCORA, *Catalogo dei manoscritti del Cardinale Federico Borromeo*, op. cit., p. 66. Voir aussi M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 171-179.

¹⁸⁵ Le pouvoir de la musique est un thème récurrent des écrits sur la musique du fonds (I-Ma) G 309 inf. Cf. R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », op. cit., p. 345.

¹⁸⁶ « Nella voce umana vi è musica ma non è continuata. », (I-Ma), G 309 inf. n° 45, *De Musica ecclesiastica*, op. cit., partie 7, f. 25r. Voir aussi M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 173 et note 131.

¹⁸⁷ *Id.*, p. 39.

les unes sur les autres créant la confusion en plus de faire perdre le rythme¹⁸⁸ ».

Plus tard, en prenant l'exemple de Palestrina, le cardinal Federico affirmera l'importance de l'intelligibilité des paroles dans le chant polyphonique¹⁸⁹. En effet, nous pouvons mettre face-à-face les deux conceptions de l'imitation de la parole affirmées par Borromeo : l'une suit la critique de Galilei envers la polyphonie madrigalesque en étant favorable, sur certains aspects, au nouveau style et sans doute aussi à la musique représentative et au mélodrame ; l'autre défend les règles traditionnelles du contrepoint et tente d'adapter les préceptes de la première à l'intelligibilité de la polyphonie selon les préceptes liturgiques du Concile de Trente – le cardinal adopte les préceptes cacciniens du nouveau style mais dans une perspective qui se tourne vers le passé.

Le cardinal Federico n'est donc pas insensible aux nouvelles expérimentations musicales et théoriques de son temps, il s'intéresse par exemple à la construction d'instruments comme le *clavicembalo* microtonal¹⁹⁰ et correspond avec l'un des musiciens les plus avant-gardistes de son temps comme Luzzasco Luzzaschi. Ce dernier a même envoyé certaines de ses compositions au cardinal entre 1599 et 1601 et qui sont pour la plupart perdues¹⁹¹. Robert L. Kendrick s'est interrogé sur la véritable nature des connaissances musicales du cardinal. Était-il un véritable expert ou plutôt un « évêque philosophe » intéressé uniquement à favoriser la diversité musicale de son entourage¹⁹² ? C'est dans la correspondance et dans les écrits adressés au cardinal (et en particulier les livres de musique) que l'on peut trouver quelques réponses qui nous permettent de mieux comprendre sa conception de la musique spirituelle¹⁹³.

Marco Bizzarini a également restitué le catalogue de la musique ayant appartenu à Federico Borromeo en l'organisant en deux groupes : un premier groupe de compositions est tiré des témoignages épistolaires et des dédicaces, ce qui représente entre seize et trente compositeurs ; le second, quant à lui, provient des publications musicales qui ont vu le jour avant la mort de Borromeo et qui apparaissaient dans le catalogue de l'Ambrosiana avant la

¹⁸⁸ « La musica di quattro o di cinque non muove l'affetto perche una part'entra nell'altra e confonde et oltraciò si perde il metro. », (I-Ma), G 309 inf. n° 45, *De Musica ecclesiastica, op. cit.*, partie 5, f. 24v-25r. Voir aussi M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica, op. cit.*, p. 172 et note 124.

¹⁸⁹ (I-Ma), G 309 inf. n° 45, *De Musica ecclesiastica, op. cit.*, partie 9 et 24, f. 25r et 26r. Voir aussi M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica, op. cit.*, p. 174 et 177.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 35-36.

¹⁹¹ *Id.*, p. 15. La première lettre de Luzzaschi dans la correspondance de Borromeo date du 11 mai 1599. Cf. *Id.*, p. 14 et 68. Pour la correspondance avec Luzzaschi, cf. *Id.*, p. 68, 72, 74, 79-80, 83 et 89. Il s'agit de six lettres allant de 1599 à 1601 et conservées à la Biblioteca Ambrosiana (I-Ma) : G 184 inf. n° 158, G 183 inf. n° 38, G 183 inf. n° 109, G 186 inf. n° 235, G 188 inf. n° 9 et A 10 sup.

¹⁹² R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan, op. cit.*, p. 97.

¹⁹³ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 340.

destruction du fonds musical, et contient quinze compositeurs. La musique du premier groupe a appartenu avec certitude au cardinal, ce qui n'est pas forcément le cas de celle du second. On remarquera également que dans le premier groupe se trouvent des œuvres imprimées, manuscrites ou inédites où le genre sacré est dominant. Sur le plan stylistique, les œuvres vont de la polyphonie traditionnelle à la polychoralité du début du XVII^e siècle, et vont également de la monodie accompagnée au style concertant¹⁹⁴. Parmi les musiciens du premier groupe, nous pouvons mentionner les neuf compositeurs qui ont dédié des livres de musique à Federico Borromeo : Orfeo Vecchi (*Missarum quinque vocum*, 1588)¹⁹⁵, Francisco Soto (*Terzo libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci*, 1588)¹⁹⁶, Costanzo Antegnati (*Missa Borromea*, 1603)¹⁹⁷, Aquilino Coppini (*Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde*, 1607)¹⁹⁸, Romano Micheli (*Psalmi ad officium Vesperarum*, 1610)¹⁹⁹, Vincenzo Pellegrini (*Magnificat*, 1613)²⁰⁰, Pellegrini et Gabussi (*Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae*, 1619)²⁰¹, Sigismondo D'India (*Liber Primus Motectorum*, 1627)²⁰² et Claudia Rusca (*Sacri concerti*, 1630)²⁰³.

Enfin, parmi les témoignages épistolaires du premier groupe nous pouvons citer les quatre lettres qu'Adriano Banchieri adressa à Borromeo. La première date de décembre 1613 et a été publiée dans ses *Lettere armoniche* de 1628²⁰⁴, la deuxième date du 5 février 1614²⁰⁵, la troisième du 14 février de la même année²⁰⁶ et la quatrième du 4 avril 1618²⁰⁷. Les lettres de 1614 sont intéressantes car elles datent de la même année que la publication de la *Cartella musicale* du même Banchieri qui, en plus de nous faire part des pratiques musicales des

¹⁹⁴ *Id.*, p. 181-187.

¹⁹⁵ Pour la dédicace, cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 44-46.

¹⁹⁶ Chanteur de la Chapelle Sixtine mort en 1619. Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 47.

¹⁹⁷ Originaire de Brescia. Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 86-88.

¹⁹⁸ *Letterato milanese*, professeur à Milan et à l'Université de Pavie. Il a réalisé des *contrafacta* sur des madrigaux du Cinquième livre de Monteverdi pour son recueil de 1607. D'autres auteurs comme Giovannelli, Banchieri, Marenzio, Nanino, Gabrieli ou Vecchi sont également présents dans ce recueil. Sur les recueils de musique de Coppini, 3 livres publiés entre 1607 et 1609 à Milan chez Tradati, cf. *Id.*, p. 18-19. Pour la dédicace de celui de 1607, cf. *Id.*, p. 90-95. Voir aussi F. PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 415-418 et R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 345.

¹⁹⁹ Ce recueil de psaumes à trois voix a été publié à Rome chez Robletti et est conservé à Bologne, cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 29. Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 100-102.

²⁰⁰ Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 115-117.

²⁰¹ Pour la dédicace de ce recueil collectif, cf. *Id.*, p. 123-125.

²⁰² Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 125-127.

²⁰³ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 347. Pour la dédicace, cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 139. La partition a été détruite durant les bombardements de 1943.

²⁰⁴ Adriano BANCHIERI, *Lettere armoniche*, Bologna, Mascheroni, 1628, éd. facsimilé, Bologna, Forni, 1968, p. 22, transcrite dans M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 117.

²⁰⁵ (I-Ma), G 218 n° 165. Transcrite dans *Id.*, p. 117-118.

²⁰⁶ (I-Ma), G 227 n° 196. Transcrite dans *Id.*, p. 118.

²⁰⁷ (I-Ma), G 227 n° 195. Transcrite dans *Id.*, p. 119.

réunions académiques de Bologne, témoigne également des goûts musicaux du cardinal Federico :

« Le jour de l'Académie [...] ; une fois arrivées et installés, *on jouera* pour commencer un Concert de Voix accompagnées à l'épinette. [...] ; puis *on chantera* un Motet ou un Madrigal Spirituel grave, comme par exemple un de ceux d'Orlando [di] Lasso, Palestrina ou d'autres, *on pourra chanter* encore un des Madrigaux du très Délicat et moderne compositeur Claudio Monteverdi, qui est à présent le très digne Maître de Chapelle de Saint-Marc à Venise, lesquels ont été remplacé par des Motets d'Aquilino Coppini à la demande de l'Illustrissime Monsieur le Cardinal Federico Borromeo et qui se chanteront à *capella* autour d'une table²⁰⁸. » (Nous soulignons).

En effet, le cardinal Borromeo est présent lors de cette réunion académique²⁰⁹ rythmée par trois styles de musique radicalement différents : la monodie accompagnée, la polyphonie sacrée dans le style de la première pratique et le madrigal polyphonique de la seconde pratique. Il est intéressant de constater que Borromeo demande de remplacer les madrigaux de Monteverdi par des motets de Coppini qui est à la fois favorable à la musique de Monteverdi mais qui parodie sa musique. Autrement dit, il transpose la musique profane moderne dans le monde de la polyphonie sacrée à l'ancienne, ce qui dévoile la pensée musicale du prélat.

Borromeo est également en contact avec l'un des musiciens les plus audacieux de son temps : Carlo Gesualdo (dont la mère était la sœur de son cousin Carlo Borromeo), qui envoie quelques unes de ses compositions au cardinal qui n'ont pas été conservées²¹⁰. Mais également avec deux représentants majeurs du nouveau style : Emilio de' Cavalieri²¹¹ et

²⁰⁸ « Il giorno dell'Accademia [...] ; giunti & accomodati, farassi per alettamento un Concerto di Voci nella Spinetta. [...] ; dopo si canterà un Motetto o Madrigale Spirituale grave, como per esempio di quelli di Orlando Lasso, Palestrina ò altri, potendosi ancora cantare uno di quei Madrigali del Soavissimo compositore moderno Claudio Monteverde al presente dignissimo Maestro di Capella di San Marco di Venetia, i quali sono stati cangiati in Motetti da Aquilino Coppini à requisitione dell'Illustrissimo Signor Cardinale Federico Borromeo, & questo si cantera senza stromento al tavolino. », Adriano BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato fermo & contrapunto*, Venetia, Vincenti, 1614, cité dans Tim CARTER, *Music in late Renaissance & early Baroque Italy*, London, Bastford, 1992, p. 44-45.

²⁰⁹ Il s'agit de l'Académie des *Floridi* de Bologne fondée par Banchieri en 1614, cf. Giuseppe VECCHI, *Le Accademie musicali del primo Seicento a Bologna*, Bologna, AMIS, 1969.

²¹⁰ Pour la correspondance entre Gesualdo et Federico Borromeo, cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 48, 51, 88, 97-98, 99-100, 103-107, 110 et 114-115. Lettres du 29 juin 1590 (G 146 n° 53), 27 avril 1595 (G 167 inf. n° 38), 4 mai 1595 (G 260 inf. n° 1243), 20 décembre 1604 (G 192 inf. n° 53), 2 mars 1609 (G 202bis inf. n° 290), 1^{er} avril 1609 (G 258 inf. n° 715), 21 avril 1609 (G 201 inf. n° 25), 25 octobre 1610 (G 205 inf. n° 58), 5 mars 1611 (G 206 inf. n° 159), 14 mars 1611 (G 209 inf. n° 145), 15 mai 1611 (G 208 inf. n° 146), 5 juillet 1611 (G 230 inf. n° 621), 25 août 1611 (G 208bis inf. n° 217), 7 juin 1612 (G 212 inf. n° 167) et 1^{er} août 1612 (G 212 inf. n° 298).

²¹¹ Lettre du 29 août 1598 (G 179 inf. n° 97) où il est question du sonnet « *Quel rossignol* » de Pétrarque. Voir aussi les lettres G 170 inf. n° 111 et 308 qui ne parlent pas de musique. Cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 55.

Giulio Caccini²¹². Le cardinal Borromeo connaissait donc aussi bien la musique de Caccini que la musique de Palestrina²¹³. Ses années de jeunesse à Rome ont sans doute renforcé sa prédilection pour la simplicité, signe de l'influence des Oratoriens, d'où son implication dans les multiples tentatives de réformer le chant grégorien. Pourtant, et même si le cardinal s'intéresse à la question du nouveau style transposé à la musique spirituelle²¹⁴, il ne semble pas avoir suivi les expériences dramatico-musicales entreprises par les Oratoriens de ces années-là²¹⁵. Dans ce sens, la lettre que Romano Micheli a adressée à Borromeo depuis Venise le 14 décembre 1619²¹⁶ est un excellent guide des goûts musicaux du cardinal quant au répertoire lié à la dévotion religieuse. En effet, Micheli envoie au cardinal Federico un dialogue en canon sur le thème de l'Annonciation où *l'artificio musicale* est au service d'une esthétique de la dévotion ; c'est dans cet univers que se situe le livre de motets de Sigismondo D'India.

f. Le *Liber Primus Motectorum* dédié au cardinal Borromeo et l'esthétique de la dévotion

L'intérêt pour la musique sacrée de D'India est récent. Après le jugement négatif de Federico Mompellio²¹⁷, Denis Arnold²¹⁸ et Giuseppe Collisani²¹⁹ ont permis la redécouverte de ce répertoire qui montre le rapport constant entre contrepoint et monodie accompagnée ; deux styles qui symbolisent, pour reprendre l'expression de Giuseppe Collisani, les « deux âmes de la Contre-Réforme » : l'une austère et rigoureuse, l'autre persuasive et captivante²²⁰. En ce qui concerne Milan, la vision qu'en a donné Jérôme Roche²²¹, celle d'un « centre musical conservateur », « peu perméable aux tendances modernes » et arquebouté sur

²¹² Lettres du 17 octobre 1598 (G 1598 inf. n° 141), 28 octobre 1598 (G 261 inf. n° 706), 30 novembre 1598 (G 261 inf. n° 804 et 804bis), 25 janvier 1599 (G 182 inf. n° 160), 5 mars 1599 (G 261 inf. n° 895), 14 mars 1599 (G 182 inf. n° 157), 3 avril 1599 (G 261 inf. n° 931), 11 mai 1599 (G 261 inf. n° 1137), 25 juin 1599 (G 261 inf. n° 1203), 10 juillet 1599 (G 261 inf. n° 1238), 8 janvier 1600 (G 185 inf. n° 256), 22 janvier 1600 (G 261 inf. n° 1579), 6 février 1601 (G 261 inf. n° 2184), 19 novembre 1603 (G 191 inf. n° 86), 14 août 1618 (G 228 inf. n° 78) et 16 septembre 1618 (G 228bis inf. n° 336), cf. *Id.*, p. 57, 58, 61-63, 64-65, 66, 70-71, 73-74, 78-79, 81, 85 et 120-121.

²¹³ *Id.*, p. 9.

²¹⁴ *Id.*, p. 13. Pour la correspondance entre le cardinal et le musicien, cf. *Id.*, p. 57, 58, 61-63, 64-65, 66, 70-71, 73, 78-79, 81, 85 et 120-121.

²¹⁵ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 342 et 343.

²¹⁶ G 229 inf. n° 309. Cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 122-123.

²¹⁷ F. MOMPELLIO, *Sigismondo D'India, musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 28.

²¹⁸ Denis ARNOLD, « The Sacred Music of Sigismondo d'India », *La musica sacra in Lombardia*, *op. cit.*, p. 130-143.

²¹⁹ G. COLLISANI, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concertuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003. (« Musica Rinascimentale Siciliana, XXIV »).

²²⁰ *Id.*, p. XVII.

²²¹ J. ROCHE, *North Italian Church Music*, *op. cit.*, p. 123.

l'utilisation du style de Palestrina, du faux bourdon et de l'homophonie au détriment du « style moderne des *cori spezzati* », nous semble réductrice. En effet, les préceptes d'austérité tridentins s'appliquaient dans un cadre précis, celui de la liturgie accompagnée à l'orgue, à côté du faste déployé pour les processions et d'autres événements solennels avec une infinité d'instruments et de voix²²². Ainsi que le souligne Giuseppe Riccucci, « la rigueur de la Contre-Réforme a tendance, dans les premières années du XVII^e siècle, à s'attenuer progressivement dans la musique vocale sacrée grâce à l'influence des nouveautés provenant de Florence et de Mantoue : aux traditionnelles structures polyphoniques vient s'ajouter le genre du motet pour voix soliste²²³. »

L'année 1627, celle où D'India lui dédie son livre de motets, est pour le cardinal Borromeo une année de réflexion restrospective et autobiographique²²⁴, l'année où il prend soin de régler la succession de son patrimoine²²⁵. Le recueil de motets à quatre voix de Sigismondo D'India est important car il s'inscrit dans l'évolution du projet de Federico pour l'Ambrosiana entre les années 1603 et 1630. Les dédicaces musicales de cette période sont liées au développement des différentes facettes de son activité de mécène et de prélat dans le choix de modèles musicaux destinés à la dévotion. L'évolution rapide des années 1620 dans le domaine de la musique sacrée correspond à un renforcement du classicisme des conceptions cardinal qui peut être vu comme un rempart destiné à contrer les nouvelles tendances baroques de la musique sacrée²²⁶. Ainsi, dans la dédicace de son dernier livre de motets datée du 8 avril 1627, D'India écrit :

« Au très Illustre et très Vénérable Monsieur le Cardinal, Monsieur Federico Borromeo, Archevêque de Milan, Honorable Seigneur, Sigismondo D'India vous augure prospérité.

J'ai voulu, (très Illustre Cardinal), offrir cette œuvre, telle qu'elle est, au nom de Votre Seigneurie Illustrissime, puisque les œuvres sacrées appartiennent aux hommes d'église et puisque *cette manière de chanter me semblait presque disparue de l'art musical : les compositeurs de notre temps charment les oreilles des auditeurs uniquement avec des chants très simples et négligent ceux qui sont difficiles ou qui révèlent un art laborieux et industriel (comme les motets qu'à cette effet je vous consacre ici).*

²²² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 37.

²²³ « Il rigore contorreformistico tende, con i primi decenni del 1600, ad attenuarsi gradualmente : nella musica vocale sacra, sotto la spinta delle 'novità' provenienti da Firenze e Mantova, alle tradizionali strutture polifoniche si affianca il genere del motteto solistico. », G. RICCUCCI, « L'attività della capella musicale », op. cit., p. 292.

²²⁴ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, op. cit., p. 2-4.

²²⁵ L. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, op. cit., p. 18. Les différents testaments de Federico Borromeo sont contenus dans cinq codicilles (les n° 5-9) sur les trente et un qui sont conservés, cf. *Id.*, p. 58-70. Nous pouvons signaler également son traité intitulé *De suis studiis commentarius* et qui est contemporain du livre de motets de D'India.

²²⁶ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 95-96.

J'ai voulu aussi que mes œuvres fussent conservées auprès des musiciens de Votre Seigneurie Illustrissime, les chanteurs du Pape les ayant louées à la Basilique du Vatican à Rome et plus d'une fois honorées avec leurs voix, [...]. Même dans la chapelle de Votre Seigneurie Illustrissime (très vigilant Pasteur), il y a des chanteurs parmi lesquels je ne désespère pas que mes œuvres puissent être accueillies avec le plus grand bonheur, car *j'ai utilisé un genre beaucoup plus vif et exigeant que dans toutes mes autres œuvres*, ayant compris que la tâche même ainsi l'exigeait. Que Votre Seigneurie Illustrissime, si digne cardinal, les reçoive avec un front joyeux, telles qu'elles sont, dédiées au nom de Votre Seigneurie Illustrissime, à qui je ne doute pas qu'elles donneront satisfaction sinon par elles-mêmes du moins par la volonté et le zèle. Mais si elles sont satisfaisantes par elles-mêmes (je l'espère ainsi), je serai incité à donner le jour à d'autres œuvres que je retiendrai agréables à vos oreilles. Entretemps, je salue Votre Seigneurie Illustrissime, honneur de la pourpre, et que Dieu tout-puissant préserve votre santé le plus longtemps possible. Venise le 8 avril 1627²²⁷. »

Comme l'a montré Robert L. Kendrick, à cette période, plus que la qualité artistique de la composition selon une fastueuse polychoralité, le cardinal prétendait sauvegarder, suivant l'exemple de son cousin Carlo, le rite ambrosian (*cantus firmus*) dans sa spécificité. C'est dans ce contexte qu'apparaît l'innattendue dédicace du livre de motets de D'India. Ce qui surprend le plus c'est l'abandon imprévu de la polychoralité et le retour à un contrepoint simplifié dans le style ancien, une sorte « d'anachronisme » paradoxal qui reprend en 1627 les valeurs esthétiques qui précèdent les années 1620, s'inspirant de l'exemple de Cima et Pellegrini dont le style et le savoir-faire contrapuntiques doivent être considérés comme de véritables traits stylistiques de la musique sacrée à Milan²²⁸. Ainsi, D'India reprend littéralement les paroles de Palestrina pour sa propre dédicace : « J'ai utilisé un genre

²²⁷ « Illustrissimo ac Reverendissimo D. D. FEDERICO CARDINALI BORROMEO ARCHIEPISCOPO MEDIOLANENSI, DOMINO COLENDISSIMO. SYGISMUNDUS INDIA SALUTEM PLURIMAM DICIT. Volui (Cardinalis Amplissime) hoc, quicquid est operis, offerre Illustrissimo Nomini tuo, cum, quia sacros sacra decent, tum etiam quia modus iste canendi, mihi videbatur pene mortuus in Arte Musica : Compositores enim huius temporis, tantummodo facillimis Cantionibus Auditorum aures oblectuntur, & quae difficilia sunt, quaeque laboriosa, ac arte industriosa videntur (uti Motecta haec, quae merito nunc a me tibi sacrantur) amictunt. Volui etiam, ut apud Musicos tuos hi labores conservarentur, ubi Rome in Basilica Vaticana Cantores eius commendarunt, quosque pluries vocibus eorum honorarunt, [...]. Adsunt etiam Cantores in Aede tua (Vigilantissime Pastor) a quibus, ut foelicissimos amplexus hi labores mei recipiant non despero, usus sum enim genere aliquanto alacriore, quam in ceteris meis, uti soleo, quoniam rem ipsam sic postulare intelligebam. Tu (Cardinalis ornatissime) qualia haec sint, laeta fronte recipias, quaeque ipsa sunt, a me Nomini tuo sacrantur, cui si minus re ipsa, at certe voluntate, & conatu, satisfactum iri non dubito : verum si (quod utinam contingant) re etiam ipsa satisfecero, incitabor ad alia edenda, quae Auribus tuis grata fore existimabo. Interim Vale Purpuratorum Decus, quem Deus Optimus Maximus quandiutissime incolumen servet. Venetiis die 8. Aprilis. 1627. » Sigismondo D'INDIA, *Liber primus motectorum quatuor vocibus auctore Sigismondo Indiae Divi Marci Aequite Viroque Nobili Serenissimi Principis Mauritii Cardinalis Sabaudiae nunc primum in lucem aeditus*, Venetia, Vincenti, 1627, conservé à la *Biblioteca della musica* de Bologne (I-Bc). La dédicace a été transcrite et traduite intégralement en italien par M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 125-127 et traduite partiellement en anglais par R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 455, note 28. Nous remercions Julie Safier pour son aide précieuse dans la traduction en français.

²²⁸ *Id.*, p. 97. Voir aussi la lettre que Banchieri a adressée à Pellegrini à propos de la possibilité de mesurer ou pas un *cantus firmus* dans A. BANCHIERI, *Lettere armoniche*, op. cit., p. 144-145

beaucoup plus vif et exigeant que dans toutes mes autres œuvres²²⁹ ». Le retour à la nature complexe du contrepoint ancien était en accord avec les goûts musicaux du cardinal Federico²³⁰.

La dédicace de D'India révèle également l'univers musical de la dernière partie de la vie de Federico : influence des pratiques musicales romaines liée au « tournant classique » de l'esthétique sacrée du pape Urbain VIII, préservation de l'ancien style contrapuntique à Milan et dévotion chrétienne²³¹. Il s'agit de deux types d'affect, l'un tourné vers extérieur et lié à l'imitation des paroles, l'autre obtenu par la voie mystique²³². Marco Bizzarini, souligne que Borromeo donnait une importance particulière au concept d'affect, le considérant comme supérieur à une belle voix ou à une grande composition musicale.

Le livre de motets de D'India contient des pièces tirées en grande partie des psaumes²³³. Sont présents également d'autres motets sur le thème de la mort²³⁴, de la vierge Marie²³⁵, de la Nativité²³⁶ et de la Résurrection²³⁷. Ces trois dernières thématiques nous permettent d'identifier un lien direct avec la pratique liturgique milanaise. En effet, la dévotion mariale occupe une place centrale aussi bien dans la liturgie post-tridentine que dans le rite ambrosien²³⁸. Quant à la Nativité, il s'agit d'une fête inhabituelle pour un livre de motets mais qui peut être directement liée à la Cathédrale de Milan²³⁹. Enfin, le texte du motet pour la Résurrection présente la thématique de la musique des anges qui était, avec la musique des Anciens, l'un des deux sujets de prédilection de Federico Borromeo²⁴⁰. Cette question avait une importance centrale dans ses spéculations théologiques mais aussi dans sa correspondance avec des religieuses²⁴¹.

La dédicace de 1630 du livre de Claudia Rusca (1593-1676) – nonne du couvent de

²²⁹ « Usus sum enim genere aliquanto alacriore, quam in ceteris [ecclesiasticis cantibus] uti soleo. », Pierluigi da PALESTRINA, *Mottetorum liber quartus ex Canticis canticorum*, Roma, Gardane, 1584.

²³⁰ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 28-29.

²³¹ *Id.*, p. 96.

²³² *Id.*, p. 38-39.

²³³ « *Exaudi Deus orationem meam* » (psaume 54), « *Domine praevenisti eum* » (psaume 20), « *Exaudi Domine vocem meam* » (psaume 26), « *Ad te Domine levavi* » (psaume 24), « *Heu mihi Domine* » (psaume 26), « *Deus Deus meus* » (psaume 21) et « *Beati immaculati* » (psaume 119).

²³⁴ « *Circunderunt me gemitus mortis* » (psaume 17) et « *O Domine libera* ».

²³⁵ « *Gaude Maria* », « *Assumpta est Maria* », « *Veni sponsa Christi* » (pour la nativité de la vierge) et « *Sancta Maria ora pro nobis* » (psaume 44).

²³⁶ « *Hodie Christus natus est* », extrait de l'Évangile selon Saint-Luc.

²³⁷ « *Angelus domini descendit da caelo* », extrait de l'Évangile selon Saint-Matthieu.

²³⁸ C. GETZ, *Mary, Music, and Meditation : Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*, Indiana, Indiana University Press, 2013.

²³⁹ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 97.

²⁴⁰ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 34.

²⁴¹ *Id.*, p. 30. Nous pouvons mentionner le manuscrit intitulé « *De laudibus divinis, De linguis, nominibus et numero angelorum* » de 1628. Cf. P. PRODI, « Federico Borromeo », op. cit., p. 38.

Sainte-Catherine à Brera et qui n'a sans doute jamais été en contact direct avec le cardinal Borromeo –, montre bien que la musique de cette religieuse peut être située sur le même plan que les autres dédicateurs du cardinal et montre encore une fois un aspect intéressant et original de la vie de Federico²⁴². En effet, le cardinal Borromeo correspond à la fin de sa vie (à partir de 1626) avec des religieuses (l'archidiocèse de Milan en comptait 2 000 à cette époque) parmi lesquelles certaines étaient des nonnes savantes. Le cardinal leur donnait, à travers ses lettres, des instructions non seulement sur leur comportement religieux mais aussi sur la musique dans leur vie spirituelle²⁴³. Le cardinal a également écrit des récits concernant la vie ecclésiastique des nonnes comme les *Sacri ragionamenti* publiés à titre posthume entre 1632-1646²⁴⁴. Il s'agit de dix volumes en quatre livres qui reflètent sa volonté ecclésiastique et donnent des indications sur plusieurs aspects de sa vie épiscopale²⁴⁵, ou bien son *Traité sur la condition des religieuses*²⁴⁶ où il est fait mention de plusieurs « règles » et « raisonnements » dont l'un s'intitule *Du savoir faire fructifier la musique*²⁴⁷, dont un paragraphe fait allusion aux psaumes de David.

La correspondance – active et passive – du cardinal Borromeo avec les moniales se présente sous la forme de plusieurs groupes de missives souvent sans date ni signature²⁴⁸. Ainsi, Angela Flaminia Confaloniera²⁴⁹ (1559-1665), musicienne et chanteuse (soprano)²⁵⁰, écrit à Federico Borromeo pour demander, au nom de Claudia Rusca, la permission de lui dédier sa collection de *Sacri concerti* de 1630²⁵¹ qui contient également des psaumes et des *Canzoni* françaises. Nous pouvons également mentionner la lettre que le cardinal Maurice de Savoie a adressé à Borromeo en février 1624 à propos de « Donna Antonia Costanza Carcasola », « *gentildonna* » et moniale professe du monastère de l'Anunziata à Milan²⁵², mais encore les correspondances de Federico Borromeo avec d'autres religieuses comme

²⁴² R. L. KENDRICK, « I motetti di Claudia Rusca », *op. cit.*, p. 431.

²⁴³ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁴⁴ C. MARCORA, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 476.

²⁴⁵ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁶ *Trattati sopra lo stato delle monache e varie regole che devono osservare da esse con diversi ragionamenti fatti a certi monasteri*. Cf. C. MARCORA, *Catalogo dei manoscritti del Cardinale Federico Borromeo*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁷ *Del saper cavar frutto della musica. Appunti*. (I-Ma), F 25 inf.

²⁴⁸ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 30.

²⁴⁹ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 345. Sur la difficulté d'identifier les lettres entre Confaloniera et Borromeo (années 1628 et 1629), cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 32.

²⁵⁰ *Id.*, p. 31.

²⁵¹ Les manuscrits G 7 inf. et G 8 inf. s'intitulent « *Lettere scritte da una religiosa di santa vita al cardinal Federico Borromeo arcivescovo di Milano* ». Pour la correspondance entre Borromeo et Confaloniera, cf. *Id.*, p. 127-138. Voir aussi R. L. KENDRICK, « I motetti di Claudia Rusca », *op. cit.*, p. 430 et 453.

²⁵² (I-Ma), G 241 n° 298.

Antonia Francesca Balsamo, sœur du monastère de S. Pietro di Brugora le 28 mars²⁵³ et le 24 juin 1627²⁵⁴, les *Pensieri* adressés à Sidonia Francesca Torniello le 17 octobre 1627²⁵⁵ ou bien le récit de Federico Borromeo sur une bonne sœur musicienne :

« À peine cette femme avait-elle commencé à chanter et à jouer (le luth) pendant un bref instant, qu'elle perdait la raison, et puis cessait de chanter, mais continuait à jouer sans se tromper dans les bonnes consonances. Après un bref laps de temps, elle revenait à la raison et avait honte d'avoir perdu la maîtrise de soi en présence de ses compagnes, et avait un peu mal au bras et à la main droite avec laquelle elle pinçait les cordes. Nous devons prendre en compte quelques unes de ces belles choses. Elle cessait de chanter et l'extase commençait parce que les instruments et les organes de la voix ne pouvaient pas suivre ce rapt. [...]. Nous devons croire qu'il s'agit pourtant d'une œuvre divine particulière, puisque ses états d'extase ont été jugés par tous comme un sentiment spontané qui provenait de Dieu, loin des illusions diaboliques²⁵⁶. »

Selon Robert L. Kendrick, c'est sans doute la musique que le cardinal a entendue à Ferrare à la fin du XVI^e siècle qui lui a suggéré la possibilité d'un rapport entre musique et extase²⁵⁷, d'où l'importance pour lui de la musique destinée à devenir spirituelle²⁵⁸. On peut en conclure que la signification que donne le prélat à la musique spirituelle n'est pas nécessairement liée à l'utilisation quotidienne de la liturgie, elle est aussi philosophique. En effet, le spectacle sacré destiné à la liturgie ou à la dévotion se situe dans une nouvelle conception esthétique qui peut être comprise grâce au théâtre dans l'implication directe du public et qui comble le fossé entre la scène et lui²⁵⁹. La frontière entre *ethos* dévotionnel et spectacle tend à s'effacer. La musique s'impose donc avec toute son autonomie et réalise une polarisation qui rappelle l'un des thèmes principaux de la sensibilité baroque, celui de la dialectique entre consonance et dissonance. Cet excédent esthétique est capable de porter les

²⁵³ (I-Ma), G 265 n° 60.

²⁵⁴ *Id.*, n° 57.

²⁵⁵ *Id.*, n° 44-45.

²⁵⁶ Hora questa donna non procedeva innanzi un piccolo spatio di tempo cantando, e suonando (il liuto) ch'ella restava rapita, e all' hora cessava il canto, ma seguitava à suonare, punto non errando nelle vere consonanze. Passato poi alcun altro puoco spatio di tempo, ella tornava in se, e si arrossiva, che in presenza delle compagne avesse perduto i sentimenti, e dovevasi alquanto del braccio e della mano destra, con cui moueva le corde. Alcune belle cose si dovranno qui considerare. Ella cessava dal canto, incominciando le Estasi, perche gli Istrumenti, e gl'organi delle voce dovevano essere impediti dal raptò. [...]. Mà pero'nin cio' si ha da credere che vi fosse opera divina speciale, poiche le Estasi di lei sono state giudicate per commune con sentimento spontanario e procedenti da Dio, e lontane da diabolici inganni. », Federico BORROMEO, *De ecstatis mulieribus et Illusis*, Milano, 1616, cité dans R. L. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 445.

²⁵⁷ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 343-344.

²⁵⁸ *Id.*, p. 346.

²⁵⁹ M. PADOAN, « Ethos devozionale », *op. cit.* p. 61.

assistants à un stade d'altération psychologique proche de l'extase²⁶⁰. Les concerts, plus que renforcer l'expérience religieuse, atteignent une autonomie qui dépasse le culte²⁶¹ ; c'est une « théâtralisation de l'Église²⁶² ».

La rhétorique de la persuasion, qui prend sa source dans le bouleversement des affects, peut être ainsi comparée aux arts figuratifs dans ce qu'elle permet d'atteindre le domaine du sensible. L'orateur doit composer devant son auditoire un discours de nature picturale afin que les spectateurs voient la représentation de ce que leurs oreilles entendent ; c'est la vue qui guide l'écoute. C'est également une manière de conquérir l'âme en capturant les impressions sensibles du public²⁶³. C'est pour cette raison que, dans les réflexions sur l'art du cardinal Borromeo, le discours oratoire met l'accent sur le bouleversement des affects, considéré comme la seule manière de faire appel à la volonté et de provoquer l'action²⁶⁴, c'est ce que Maurizio Padoan décrit comme « l'excitation de la dévotion²⁶⁵ ».

C'est ainsi que l'on peut lier « l'art de la dévotion » à la figure de Federico Borromeo dans la manière de stimuler l'affect des spectateurs-auditeurs et d'utiliser les dons artistiques dans une dimension humaine²⁶⁶. Le but premier de la musique est de susciter la pitié. Ainsi, la musique tend à s'affranchir des frontières du sacré pour revendiquer une marge d'autonomie de plus en plus grande. La polychoralité était l'une des solutions les plus efficaces pour créer la stupéfaction et l'émerveillement afin de remplir les églises les plus importantes de l'Italie du Nord²⁶⁷. Si la musique encourage la présence des fidèles elle contribue également à exalter le prestige de l'institution²⁶⁸.

La musique du livre de motets de D'India répond à un usage différent de la liturgie, il se situe dans le domaine érudit et philosophique qui fait appel non pas au faste de la dévotion mais à la simplicité des classiques, il est du côté de la réactualisation du passé et non pas de la dévotion extatique.

Les nombreuses études réalisées ces vingt dernières années par le groupe de recherche dirigé par Anna Maria Cascetta offrent un travail minutieux de valorisation, d'analyse et

²⁶⁰ *Id.*, p. 44-45.

²⁶¹ M. PADOAN, « Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina », p. 13, en cours de publication. Nous remercions Fabrizio Pagani, directeur des Archives diocésaines de Milan, de nous avoir facilité l'accès à ce texte.

²⁶² *Id.*, p. 14.

²⁶³ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 164.

²⁶⁴ *Id.*, p. 157.

²⁶⁵ « Eccitazione della devozione. », M. PADOAN, « Al di là del disciplinamento », *op. cit.*, p. 17.

²⁶⁶ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 339.

²⁶⁷ M. PADOAN, « Al di là del disciplinamento », *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁸ *Id.*, p. 16.

d'interprétation des sources concernant les rituels et les cérémonies à Milan²⁶⁹. Les premiers résultats de ces recherches s'inscrivent dans la perspective de la « discipline » sociale et ont produit des connaissances significatives sur les différents aspects de l'histoire du théâtre et de la musique en mettant l'accent sur la grande importance du mécénat privé et public. Ces études permettent de donner un nouvel éclairage sur les liens étroits qui existent entre le monde de la culture et celui de la politique milanaise à l'époque espagnole²⁷⁰.

La musique sacrée à cette époque établit une césure nette entre les intentions théoriques et la pratique ; son esthétique est subordonnée à un but clairement utilitaire : « susciter la dévotion » de celui qui écoute dans le droit-fil des préceptes de la Contre-Réforme²⁷¹. Il s'agit d'un véritable « travestissement » spirituel, c'est-à-dire l'art de substituer un texte de musique profane pour le rendre spirituel²⁷². Cet art permet la mise en place d'un « catéchisme de masse », presque toujours sous la forme du spectacle. Ce « décor artificiel » s'affirme à Milan à partir de l'époque de San Carlo²⁷³. Cette évolution est confirmée par différentes sources comme les documents administratifs attestant des prises de position des églises en matière de célébrations, et par les nombreuses représentations d'intermèdes sacrés à Milan entre 1609 et 1632²⁷⁴.

²⁶⁹ Concernant les événements publics, les spectacles ainsi que le mécénat artistique à Milan, nombre d'informations précieuses peuvent être recueillies dans les livres comptables conservés à (I-Mca) de cette ville. On peut y consulter les « livres de maître » de Federico Borromeo. Malheureusement, ceux qui concernent la période du livre de motets de D'india (les livres de maître de 1625 à 1627) sont manquants. Nous avons consulté ceux de 1618 (f. 17r, 48r et 54r) et 1621 (f. 132r) où il est question du cardinal Pietro Aldobrandini et ceux de 1620 (f. 76v, 90v, 93v et 98v), 1621 (f. 115v, 117v, 119v et 125v) et 1626 (f. 125v et 128v) où il est question du cardinal Ippolito Aldobrandini. Voir aussi le manuscrit (Cod. Triv. 1490), sans titre et conservé à l'Archivio Storico di Milano (I-Mt). Giulio PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Bocca, 1884, l'appelle *Cerimoniale per i governatori*. En réalité, il s'agit d'un journal qui va de 1598 à 1630 rédigé par le maître de cérémonies du gouverneur où sont décrits tous les événements publics avec une attention précise. Il s'agit donc d'un document précieux puisqu'au-delà de rendre compte de toute une série de comportements formels pour les manifestations officielles, il dévoile par là même quelques coulisses diplomatiques et cite un nombre impressionnant de personnages plus ou moins connus, alors de passage à Milan. Cf. D. DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano*, op. cit., p. 126.

²⁷⁰ C. CREMONINI, *Alla Corte del governatore*, op. cit., p. 15.

²⁷¹ Rudolf WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondworth, Penguin books, 1958, p. 61-63.

²⁷² R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 19-21.

²⁷³ Maurizio PADOAN, « Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco », *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, éd. S. Martinotti, Milano, Vita e pensiero, 2000, p. 63-64.

²⁷⁴ Nous pouvons mentionner : *Il Battista* de G. Soranzo (1609), *Il mortorio di Cristo* du prêtre P. F. Bonaventura (1615), *La Maddalena convertita* de G. B. Cinquanta (1616), *La Resurrezione di Cristo* du même auteur (1617), *Santa Caterina*, tragédie spirituelle de Fr. Caccianiga (1620), *La Nativita di Nostro Signore* de G. B. Cinquanta (1625) et *Idilii della Passione di N. S.* du même auteur (1632). Cf. C. A. VIANELLO, *Teatri, Spettacoli e Musiche a Milano nei secoli scorsi*, op. cit., p. 363.

Conclusion

Nous avons étudié le contexte historique milanais autour de la publication du Troisième livre des *Musiche* ainsi que du dernier livre de motets de Sigismondo D'India. Nous avons pu tracer une ligne entre la ville des publications (Milan), les villes des dédicataires (Modène et Milan) et la ville où se trouve le compositeur (Turin). On obtient une figure géométrique où se croisent poètes et musiciens, styles et répertoires musicaux. C'est ce que dévoile, entre autres, la correspondance de Girolamo Borsieri. Et nous retrouvons une fois encore la figure du cardinal de Savoie, ici pour mesurer son influence sur le cardinal Borromeo. C'est ainsi que tous les chemins mènent à Rome mais également à Turin.

L'intérêt de Federico Borromeo pour la vie musicale semble augmenter dans les années 1620 mais reste toujours en rapport avec le monde religieux de son diocèse. Il est à la fois influencé par Rome mais se distingue de ses pairs romains par le fait qu'il n'emploie pas de manière directe des chanteurs et qu'il n'entretient pas de musiciens²⁷⁵. Son rapport avec eux, en tant que mécène, est donc indirect, comme nous avons pu le remarquer dans sa correspondance avec les religieuses et à travers l'étude du *Liber Primus* de D'India. Le rapport à la musique du cardinal Federico est paradoxal, en même temps conservateur et ouvert, déterminé à la fois par la philosophie et par la religion. Sa conception philosophique de la musique est clairement exprimée dans ses écrits sur l'art : il s'éloigne de Pythagore pour adopter une théologie poétique qui revendique l'héritage des Anciens en adoptant la figure du Platon chrétien. C'est ainsi que le cardinal explique les effets moraux de la musique et notamment l'importance du chant. Cela ne l'empêche pas d'être attentif aux expérimentations sur le chant par la *Camerata* Bardi à Florence ; Federico n'est donc pas insensible à la nouveauté. C'est au contraire la modernité qui l'inspire pour mieux réactualiser sa conception du passé. C'est dans cette ambiguïté, que l'on pourrait qualifier d'anachronisme paradoxal, celle qui conjugue tradition et réélaboration d'un héritage ancien, que la ville de Milan construit son identité propre. C'est dans le cadre de celle-ci que l'on peut situer l'activité artistique et musicale de Milan au début du XVII^e siècle, mais également les rapports de D'India avec Federico Borromeo autour de son livre de motets de 1627.

²⁷⁵ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 95.

PARTIE III

SIGISMONDO D'INDIA A LA COUR DE TURIN APRÈS L'ARRIVÉE DE CHRISTINE DE FRANCE

Chapitre 1

LE LIVRE DES *MUSICHE E BALLI* (1621)

Introduction

Le faste des rituels se développe dans le monde de la cour en Italie au début du XVII^e siècle. La profusion de fêtes et de célébrations donne lieu à l'essor et à la diffusion de spectacles vocaux et chorégraphiques comme les fables pastorales, les spectacles équestres¹ et aquatiques², les carrousels, les tournois, les intermèdes³, les comédies récitées en musique et enfin les ballets. Comme le souligne Franca Varallo, « l'analyse du phénomène de la fête [...] peut devenir un instrument efficace pour la reconstitution du contexte culturel turinois⁴ ».

¹ Sabrina SACCOMANI, « Per un repertorio delle feste a cavallo sabaude : primi risultati di una ricerca », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 429-431 et « Feste a cavallo alla corte sabauda nella seconda metà del XVII secolo », *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, éd. Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, p. 97-102.

² Marco EMANUELE, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alle corti dei Savoia 1600-1630*, Lucca, LIM, 2000, p. 19, 22-23, 25, 30, 33, 35-42.

³ Comme le précise Claudio GALLICO dans « L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento », *Storia della musica*, III, Torino, EDT, 1978, p. 93-95, « l'intermède est la manifestation la plus importante et la plus spectaculaire du théâtre musical du XVI^e siècle. Cette mode se poursuit au XVII^e siècle dans les spectacles de cour où les intermèdes intègrent quelques éléments et tendances de l'opéra musical. », Voir aussi Bonner MITCHELL, « Les intermèdes au service de l'État », *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1875, vol. III, p. 117-131, M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 34 et Tim CARTER, *Music in late Renaissance & early Baroque Italy*, London, Bastford, 1992, p. 153-159.

⁴ « L'analisi del fenomeno della festa [...] può trasformarsi in uno strumento efficace per la ricostruzione del contesto culturale torinese. », Franca VARALLO, « Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino », *Da Carlo Emanuele I a Vittorio-Amedeo II : atti del convegno nazionale di studi : San Salvatore Monferrato*, (20-22 septembre 1985), Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, p. 159.

Giuseppe Rua⁵, Luigi Torri⁶ et Louis Anglois⁷, érudits et chercheurs passionnés, ont été parmi les premiers à s'intéresser à la diversité des spectacles à la cour de Turin à l'époque de Charles-Emmanuel I^{er} (1562-1630) ; le Jésuite français et « grand théoricien de l'image au XVII^e siècle ⁸ » Claude-François Ménéstrier avait déjà remarqué l'esprit d'innovation singulier sur le plan artistique de cette cour⁹. Fêtes, mariages et naissances des princes¹⁰ étaient l'occasion pour la cour de montrer son opulence et sa puissance, le spectacle se révélant un instrument politique très efficace. Le duc de Turin, qui multiplia les occasions de fête, considérait ainsi les festivités comme le moyen privilégié de l'expression pacifique du pouvoir¹¹ ; l'illustrèrent les fiançailles des infantes Isabelle et Marguerite en 1608, événement somptueux auquel assistèrent les plus grandes personnalités de la cour d'Este, de Mantoue et de Savoie¹².

Parmi les premiers mélodrames joués à Turin, il est probable qu'une représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi ait eu lieu en 1610, comme le laisse penser une lettre de Francesco IV Gonzaga (fils de Vincenzo Gonzaga) dans laquelle il réclame la partition¹³. L'année suivante, l'opéra *Il Rapimento di Proserpina* de Giulio Cesare Monteverdi (le frère de Claudio) a été donné à Casale entre le 29 avril et le 7 mai 1611 lors des célébrations de l'anniversaire de Marguerite de Savoie, fille du duc Charles-Emmanuel ¹⁴. Francesco Rasi ¹⁵ et

⁵ Giuseppe RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Loescher, 1899.

⁶ Luigi TORRI, « Il primo melodramma a Torino », *Rivista musicale italiana*, XXVI (1919), p. 1-35.

⁷ Louis ANGLOIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Bairati, 1930.

⁸ Stéphane VAN DAMME, « Les livres du Père Claude-François Ménéstrier (1631-1705) et leur cheminement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XLII/1 (1995), p. 5.

⁹ Claude François MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Muguet, 1669, p. 87-88.

¹⁰ On pourrait considérer le XVI^e siècle mais également la fin de règne de Charles-Emmanuel I^{er} comme « l'âge d'or du baptême princier ». Sur le changement de nature de la documentation concernant les célébrations des naissances des princes de Savoie à la mort du duc (1630), cf. Thalia BRERO, « Le baptême des enfants princiers (XV^e et XVI^e siècles) », *Le strategie dell'apparenza : cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 17-18.

¹¹ F. VARALLO, *Il duca e la corte. I. Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, Genève, Slatkine, 1991, p. 190.

¹² Valeriano CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo Principe di Piemonte, Rè di Cipro, parte prima*, Torino, Sinibaldo, 1653, p. 129. Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6. Voir aussi F. VARALLO, « Le feste per il matrimonio delle infante (1698) », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid : Convegno internazionale di studi : Torino*, (21-23 février 1995), éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 475-490.

¹³ Ian FENLON, « The Mantuan Orfeo », *Claudio Monteverdi : Orfeo*, éd. John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 18.

¹⁴ *Breve descrizione delle feste fatte dal Serenissimo Sig. Principe di Mantova nel giorno Natale della Serenissima Infanta Margherita et nelle venute dei Serenissimi Principe di Savoia nella città di Casale per veder detta Signora, & il Sig. Principe prima della lor partita per Mantova*, Casale, Goffi, 1611, f. 2r. Bibliothèque royale de Turin (I-Tr), Misc. 296/6.

¹⁵ Quelques fragments de drames pastoraux non identifiés ainsi que le texte de la chansonnette *Dolce legno canoro* que Francesco Rasi a dédiée au duc Charles-Emmanuel sont conservés à (I-Tr), manuscrits, Varia 287. Cf. L. ANGLOIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I, op. cit.*, p. 67.

Francesco Campagnuolo, « excellents chanteurs » et « tous deux musiciens du Sérenissime duc de Mantoue » furent sollicités à cette occasion¹⁶.

Le seul témoignage de ce mélodrame, dont le livret et la musique sont perdus¹⁷, est un document anonyme intitulé *Brève description des fêtes données par le Seigneur Prince de Mantoue* et conservé à la Bibliothèque royale de Turin, où l'on apprend que les cinq actes qui suivaient le prologue d'Erèbe étaient ponctués de chants de nymphes et de bergers mais aussi d'un ballet dans le deuxième acte¹⁸, le même document nous informant que, le lendemain :

« Fut présenté un ballet d'une nouvelle et merveilleuse manière. [...], on n'a jamais entendu auparavant que l'on ait inventé un ballet au sein même des sentiers des jardins [...] dans lesquels, au rythme de la musique, les nymphes et les bergers cueillaient des fleurs pour ensuite reprendre le bal avec grande variété de figures, jeux, galliades, courantes, tressages et accolades [...] qui furent inventés par la si belle intelligence du Prince Sérenissime de Mantoue, également auteur des mélodies délicates de la musique¹⁹. »

Ce tableau confirmerait l'intérêt du duc de Mantoue pour le ballet et les nouveaux genres naissants. En effet, le compositeur sicilien Pietro Maria Marsolo, originaire de Messine et actif à Ferrare, parle dans deux lettres adressées au même duc et datées du 26 septembre et du 31 octobre 1612, d'un ballet qui lui était destiné, sans doute dans le but de succéder à Monteverdi comme maître de chapelle à Mantoue après son départ pour Venise²⁰.

En 1619, après la quasi interruption des représentations théâtrales à cause de la guerre du Montferrat (1613-1617) – terre mantouane appartenant aux Gonzague et enclavée entre les États savoyards et le duché de Milan, « pivot de l'empire continental espagnol²¹ » –, la cour de Turin célébrait les noces du prince Victor-Amédée – fils du duc Charles-Emmanuel et

¹⁶ I. FENLON, « The Mantuan Orfeo », *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Isabella DATA, « 'Il rapimento di Proserpina' di Giulio Cesare Monteverdi e le feste di Casale nel 1611 », *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del convegno internazionale di studi* (Mantoue, 21-24 octobre 1993), Firenze, Olschki, 1998, p. 338. Voir aussi M. EMANUELE, *Commedie in musica, op. cit.*, p. 44.

¹⁸ *Breve descrizione delle feste, op. cit.*, f. 3r-5r. Voir aussi I. DATA, *Id.*, p. 341.

¹⁹ « Fu fatto un Balletto con nova, e meravigliosa maniera. [...], non si è giamai insteso, ch'altri inventassero di far Balletti dentro a gli istessi sentieri de' giardini [...], ne quali alla misura della Musica le Ninfe, e i Pastori cogliessero fiori, e poi ripigliassero il ballo ; e con tanta varietà di figure, partite, gagliarde, correnti, intrecciature, ed abbracciamenti [...], sono questi inventati dal bellissimo ingegno del Serenissimo Principe di Mantua, ch'invento parimente la soavissima aria della Musica. », *Breve descrizione delle feste, op. cit.*, f. 6r. Voir aussi Sergio MARTINOTTI, « Notizia sulla musica a Casale nell'età cortese », *Atti del Quarto Congresso di antichità e arte* (Casale, 20-24 avril 1969), Casale, Marietti, 1974, p. 315-329.

²⁰ Lorenzo BIANCONI, « L'officina cacciniana di Pietro Marsolo », *Pietro Maria Marsolo. Madrigali a quattro voci sulle monodie di Giulio Caccini e d'altri autori, e altre opere*, Roma, De Santis, 1973, p. XXXI, XXXIV et XXXV (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », IV).

²¹ Stéphane GAL, *Lesdiguières. Prince des Alpes et connétable de France*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007, p. 188.

prince de Piémont – avec Christine de France (1606-1647) – fille de Marie de Médicis et d’Henri IV et sœur de Louis XIII. En renforçant la présence et l’influence française²², en particulier le goût pour les spectacles chorégraphiques – bien que la musique de danse existait déjà en Italie – la venue de Christine de France à la cour de Savoie a ouvert une nouvelle phase de l’histoire musicale turinoise. Son arrivée a ainsi introduit de nouvelles formes de divertissement où se développa l’exigence de transposer les actions scéniques et théâtrales à l’intérieur d’un lieu clos et symbolique correspondant de plus en plus à l’idée de théâtre²³.

Ce goût pour le ballet de cour « à la française » fut un terrain fertile pour D’India qui publia alors ses *Musiche e Balli a quattro voci* (Monodies accompagnées et ballets à quatre voix, c’est-à-dire des chansons à danser ou musiques de danse à chanter).

Ce recueil est le plus précieux témoignage des spectacles musicaux à la cour de Turin et sans doute un véritable miroir de l’influence française – presque 60 % des pièces du recueil sont concernées par des fêtes en l’honneur de Christine de France. En effet, toute la musique que D’India destina spécifiquement à la scène est perdue ; ce recueil est donc son seul témoignage, non seulement des échanges musicaux franco-italiens, mais aussi de la manière dont le compositeur a appréhendé la musique destinée au spectacle durant ses nombreux voyages dans les différentes cours italiennes dans ses années de jeunesse (1600-1611) à l’époque où les genres spectaculaires se diffusent et se développent en Italie.

Il s’agira dans un premier temps, à l’aide de documents d’archives pour la plupart inédits, de faire le point sur le contexte historique du ballet de cour, sa diffusion et la manière dont l’Italie et la France s’approprient ce genre afin de nous concentrer, dans un deuxième temps, sur l’interaction et les correspondances entre musique vocale, danse, lieux d’exécution, géographie, art de gouverner et spatialisation des spectacles (les espaces de la cour, les lieux de la musique) à travers la musique du recueil de D’India. Cette recherche permettra de déterminer, dans un troisième temps, le rôle du compositeur dans le processus d’hybridation stylistique et de tenter d’élucider la place du ballet de cour en tant qu’élément culturel et politique « franco-italien » dans les rituels de la cour à Turin.

²² Marie Thérèse BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, éd. Alberto Basso, Torino, Cassa di Risparmio Torino, 1976, vol. I, p. 5.

²³ Clelia ARNALDI DI BALME et F. VARALLO, « Le feste di corte a Torino tra spazi reali e itinerari simbolici », *Feste, cerimonie e spettacoli alla corte di Savoia tra Cinque e Settecento*, Milano, Silvana, 2009, p. 27.

A. Circulation, transmission et appropriation du ballet de cour

a. Le ballet de cour, entre symbolisme et expression

En France, comme l'a montré Margaret McGowan, « le ballet de cour se développe à la suite de multiples tentatives – et notamment celle de l'Académie de Baïf (1570-1574)²⁴ – pour augmenter le pouvoir d'expression des arts. » Il est aussi « l'expression des aspirations et des réalités philosophiques, politiques, morales et sociales de cette époque²⁵. » Le ballet est donc l'art composite par excellence par ses aspects dramatique, symbolique, musical, vocal, chorégraphique et spectaculaire²⁶ ; un art collectif qui cherche et croit tout exprimer dans une volonté de fusion entre musique, danse, poésie et peinture et dont *Le Balet comique de la Reyne* de Beaujoyeux (1581)²⁷ – qui était piémontais –, qui fait la jonction entre la musique, la poésie et la danse, sera le prototype du ballet de cour à la française²⁸. « Un tissu de paradoxes », « une fantaisie débridée²⁹ » et un art dont la sophistication atteint des sommets à cette époque car, si l'on en croit Marie-Thérèse Mourey :

« Loin d'être [...] un simple divertissement, [...] le spectacle est un instrument euristique fondamental qui permet, grâce à la force des images symboliques, d'appréhender les structures occultes du monde, [...]. La forme structurante du spectacle est donc essentielle à son efficacité³⁰. »

En effet, « ce qui intéressait les inventeurs du ballet était surtout la représentation de la vie et des choses, la réalisation dramatique d'une harmonie imitée de celle des cieux³¹ » dans le droit-fil des idées néoplatoniciennes très en vogue à la cour de France mais aussi en Italie.

²⁴ Giacomo Alessandro CAULA, *Poesia e musica nell'ambiente dotto della « Pléiade »*, Torino, Caula, 1964, p. 17 et 29-31.

²⁵ Margaret McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France : 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963, p. 7.

²⁶ *Id.*, p. 126-127.

²⁷ La participation des poètes de la Pléiade ou de l'Académie de Baïf ne peut pas être documentée dans la création du *Balet comique* même s'il s'inscrit dans la continuité de l'ambiance littéraire et courtisane de cette époque. Cf. G. A. CAULA, *Poesia e musica*, *op. cit.*, p. 43.

²⁸ *Le Balet comique de la Reyne. 1581*, éd. Carol et Lander MacClintock, Middleton, American Institute of Musicology, 1971. Voir aussi G. A. CAULA, *Poesia e musica*, *op. cit.*, p. 47-49.

²⁹ Georgie DUROSOIR, *Les ballets de la cour en France au XVII^e siècle ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque*, Genève, Papillon, 2004, p. 9 et 10.

³⁰ Marie-Thérèse MOUREY, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle : poétique de l'image animée », Université Paris IV Sorbonne. Colloque École doctorale IV – 11-13 juin 2009 : *La construction des images : persuasion et rhétorique, création des mythes*, actes non publiés, p. 3. Nous pouvons trouver le texte dans : www.paris-sorbonne.fr/.../Colloque_ED_IV_Images_ballet_de_cour. [27/05/12].

³¹ M. McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France*, *op. cit.*, p. 22.

L'histoire du spectacle pré-lullyste et en particulier celle du ballet de cour est difficile à retracer. Il aurait été introduit en France par Catherine de Médicis, marraine du duc de Savoie, qui fit venir des maîtres de ballet de Milan et des musiciens du Piémont³². On trouve également des témoignages importants de musique de danse en Italie aux XV^e et XVI^e siècles, notamment dans les traités de Caroso et de Negri publiés respectivement en 1600 et en 1602³³. C'est en effet en Italie que la danse va se développer suivant les lois de la perspective qu'elle emprunte à la peinture. Ainsi, l'idée italienne de construction d'une architecture scénographique qui provoque l'illusion scénique va se transférer et se développer en France, même si, comme le souligne Margaret McGowan, « faute de documents, la nature véritable d'un grand nombre de ballets représentés en France entre 1581 et 1610 reste obscure³⁴. »

b. Les spectacles turinois avant Christine de France, sur la voie de la métamorphose

Dès avant l'arrivée de Christine de France à Turin, l'art du ballet dans le Piémont se complexifie et se diversifie. Il devient dans ce sens une expression baroque, un objet « curieux » imprégné d'un symbolisme étroitement lié à la vie politique de la cour de Savoie qui s'intéresse à toutes les formes de spectacle et exploite toutes les potentialités théâtrales. L'illustre bien le récit de Valeriano Castiglione³⁵ – abbé bénédictin et historiographe – conservé aux Archives d'État de Turin, à propos des fiançailles des infantes de Savoie en 1608 avec les princes de Mantoue et de Modène :

« Au palais [...] ils se délectèrent d'un *curieux ballet* [...] donné dans la grande salle entourée de grands tableaux représentant, sous diverses figures humaines, les provinces des États de Savoie ; et en guise de plafond, un peinture avec les symboles de l'Aurore précédée par l'Amour, laquelle dissipait la nuit. Une fois formé le ballet avec seize chevaliers, on servit le dîner³⁶. » (Nous soulignons).

³² Henry PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1913, p. 54.

³³ Marco Fabrizio CAROSO, *Nobiltà de dame*, Venezia, Muschio, 1600, éd. moderne Bologna, Forni, 1970 et Cesare NEGRI, *Le gratie d'amore*, Milano, Pontio & Piccaglia, 1602, éd. moderne Bologna, Forni, 1969. Voir aussi Guglielmo BARBLAN, « La musica strumentale e cameristica a Milano dalla seconda metà del Cinquecento a tutto il Seicento », *Storia di Milano*, XVI, Milano, Treccani, 1962, p. 610-612.

³⁴ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 67.

³⁵ Le même Castiglione écrivit un panégyrique en l'honneur de Christine de France pour son anniversaire en 1642, cf. V. CASTIGLIONE, *A Madama Reale Christiana di Francia, duchessa di Savoia, reina di Cipro, tutrice e regente, nella festa annuale della sua nascita*, Torino, 1642, 3 p.

³⁶ « Al palazzo [...] godettero di un curioso balletto [...] fatto nella gran sala attornata da quadroni rappresentanti sotto varie figure humane le Provincie degli stati di Savoia ; e soffittata d'uno sfondato artificiosamente dipinto coi simboli d'Aurora preceduta dall'Amore laquale fugava la notte. Formatosi da sedeci Cavallieri il Balletto si andò al Pranzo. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 128. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

Et Castiglione d'ajouter :

« *Curieux fut le bal* : au son des trombones dansèrent gracieusement huit chevaux, montés par les deux Princes [...] de Savoie [Victor-Amédée et Tommaso], par celui de Modène [Alfonso III], le Duc de Nemours, les Comtes de Rovigliasco³⁷, [Ludovico] d'Agliè, le Baron de la Dragoniera et par le Chevalier Carlo Arconato³⁸. » (Nous soulignons).

L'utilisation politique du spectacle lors des mariages des princesses de Savoie fut particulièrement visible lors du carrousel organisé à cette occasion ; c'est à travers ce déploiement inédit de défilés, tournois, bals et d'autres divertissements que les personnages de la cour, parmi lesquels et en premier lieu le duc lui-même, pouvaient illustrer leurs aspirations politiques.

c. L'arrivée de Christine de France, changements et développements politico-culturels à Turin

L'arrivée de Christine de France à Turin donne une nouvelle orientation politique à la cour de Savoie³⁹ alors dans la dernière période de gouvernement (1615-1630) du duc Charles-Emmanuel. En effet, ce mariage, véritable triomphe politique, devait rapprocher la France du duché de Savoie pour contenir les ambitions espagnoles, favoriser les aspirations expansionnistes du duc et permettait une entrée plus aisée des Français en Italie dont le Piémont était l'antichambre⁴⁰. En 1617, l'ambassadeur Claude Marini fut envoyé à Turin par Louis XIII dans le but de consolider le rapprochement entre ces deux États, rapprochement qui commencera à se dégrader à partir de 1624 avec l'arrivée du cardinal Richelieu à la tête du conseil du roi de France.

Ainsi, le Piémont se développe politiquement et culturellement à cette époque, les échanges diplomatiques entre Turin et les cours les plus importantes comme Rome ou Paris

³⁷ L'auteur de la dédicace du *Portrait de Charles-Emmanuel* écrit par le poète Marino. Cf. Giuseppe ALONZO, « Introduzione », *Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, Roma, Aracne, 2011, p. 22 et 65-69.

³⁸ « Curioso fu il ballo, che al suono di tromboni, ballarono otto cavalli leggiadramente atteggiati dalli due Principi [...] di Savoia, da quel di Modena, dal duca di Nemours, dalli conti di Rovigliasco e d'Agliè, dal Barone dalla Dragoniera, e dal Cavaglier Carlo Arconato. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 129-130. Voir aussi *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. I, p. 521r (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 14.

³⁹ Pierpaolo MERLIN, « La scena del principe. La corte sabauda tra Cinque e Seicento », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 29.

⁴⁰ Giuliana BRUGNELLI BIRAGHI et Maria Bianca DENOYÉ POLIONE, *Chrestienne di Francia. Duchessa di Savoia, Prima Madama Reale*, Torino, Gribaudo, 1991, p. 16.

s'accroissent. Il s'agit donc d'une période de grandes alliances politiques et de changements importants sur les plans urbanistique et artistique⁴¹, période où l'architecture de la ville devient « la mise en scène de la représentation du pouvoir⁴². » Un exemple est la place royale, aujourd'hui Piazza San Carlo, chef d'œuvre de l'architecte Carlo di Castellamonte qui l'a réalisée entre 1620 et 1650. La place est fermée côté sud par deux églises : Saint-Charles (1619) et Sainte-Christine (1639), cette dernière construite pour Christine de France⁴³.

Les manifestations culturelles collectives auront elles-aussi pour but de refléter l'image du pouvoir ; les artistes joueront un rôle politique important notamment dans la diplomatie. La cour de Savoie augmente l'acquisition de livres, tableaux, objets d'art, habits et tissus. Même le bilinguisme franco-italien peut être considéré comme l'expression d'une frontière culturellement ouverte⁴⁴.

L'intensification des relations musicales entre la France et la Savoie a donc largement contribué au resserrement des liens politiques et culturels entre les deux puissances. L'aboutissement en sera la création du « Gabinet Français » en 1628 – probablement un an avant la mort de D'India – par Christine de France. C'est dans ce contexte qu'une véritable colonie d'artistes français va s'installer à Turin entre 1619 et 1684⁴⁵, jouant un rôle de médiation et d'échanges marqués par les goûts et les idées en vogue à Paris – la famille royale et la noblesse turinoise, on l'a dit, pratiquant aisément les deux langues⁴⁶.

⁴¹ Andreina GRISERI, *Il diamante*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1988, p. 153-154. Voir aussi *Le metamorfosi del barocco*, Torino, Einaudi, 1967, p. 46-49 et Guido GENTILE, « La costruzione di un'immagine cartografica del Piemonte », *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento : catalogo della mostra, Torino, 27 maggio-24 settembre*, éd. Michela Di Macco et Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989, p. 2-5, ou encore Ada PEYROT, « Le immagini e gli artisti », *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, éd. Rosanna Roccia, Torino, Archivio storico della città di Torino, 2000, vol. I, p. 53 et Geoffrey SYMCOX, « Dinastia, Stato, amministrazione », *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, éd. Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 69.

⁴² Costanza ROGGERO BARDELLI, « Matrici culturali romane per la Vigna del cardinal Maurizio di Savoia e per la Vigna di Madama Reale », *I giardini del principe : atti del Convegno*, (Racconigi, 22-24 septembre 1994), Savigliano, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, p. 7.

⁴³ Isabella MASSABÒ RICCI, *Arte e storia di Torino*, Firenze, Bonechi, 1996, p. 66.

⁴⁴ I. MASSABÒ RICCI et Claudio ROSSO, « La corte quale rappresentazione del potere sovrano », *Figure del barocco in Piemonte : la corte, la città, i cantieri, le provincie*, Torino, Torino Cassa di Risparmio, 1988, p. 17.

⁴⁵ Tel que nous pouvons le constater en regardant les livres de comptes de Christine de France conservés aux Archives de Turin (I-Ta), Sezioni riunite, Real Casa, *Casa della Reale duchessa di Savoia*, art. 219, où il est question de Pierre Hache et Michel Girbin comme « musiciens de la chambre » en 1620 (fascicule n° 1, tesoreria 1620, p. 6) puis des deux mêmes musiciens, de Lazzaro Salain et puis de quatre autres musiciens en 1621 (fasc. 2, tesoreria 1621, p. 15). Huit musiciens apparaissent dans le registre de l'année 1622 (fasc. 3, tesoreria 1622, p. 16) dont François Farinel, violoniste auvergnat. Et enfin, les mêmes huit musiciens sont présents dans celui de l'année 1623 (fasc. 4, tesoreria 1623).

⁴⁶ M. T. BOUQUET-BOYER, *Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, Paris, thèse de doctorat d'État, Université de Paris-Sorbonne, 1987, p. 188-189, 424 et 412-417 et « La Scuola piemontese e la Francia nel secolo XVII influenze ed affinità », *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, p. 191-194.

Un témoignage important de cet échange culturel est rapporté par Samuel Guichenon, historiographe de la maison de Savoie, dans une copie de son récit manuscrit et inachevé, *Le Soleil en son apogée ou l'histoire de la vie de Chrestienne de France*, conservée également aux Archives d'État de Turin, où l'historien décrit la représentation d'un ballet – véritable spectacle franco-italien – lors des noces du Prince du Piémont avec Christine de France, célébrées à Paris le 10 février 1619, jour de son treizième anniversaire :

« Comme ces mariages sont de pompe et d'éclat, le Roi, pour honorer celui-ci [le Prince du Piémont] fit faire un des plus superbes ballets qui eut encore jamais été vu, le sujet fut la forêt enchantée de l'inimitable poème de la Jérusalem Délivrée de Torquato Tasso. On les dansa au Louvre⁴⁷ en présence de la Reine régnante, de Monsieur, des Mesdames, [et] des princes du Piémont [le prince Thomas et le cardinal Maurice de Savoie], [...]. Les danseurs furent le Roi, le Comte de Soissons, le Grand prieur de France, les Ducs d'Elbeuf [dont Charles de Lorraine], [le duc protestant Henri II] de Rohan et [Albert] de Luynes [le grand connétable de France], les Comtes de La Rochefoucauld et de la Roche-Guyon Liancourt, Blainville, [Girolamo] Gondy, général des galères [le chevalier d'honneur de la reine], Humières [le marquis Louis de Crevant vicomte de Brigueil], Chalais [Henri de Talleyrand-Périgord], [le maréchal François de] Bassompierre, [Léon d'Albert] Brantes et Courtenaut. La Reine de son côté fit danser un autre ballet tiré de la fable de Psyché avec une magnificence extraordinaire⁴⁸. » (Nous soulignons).

Le ballet inspiré du Tasse dont parle Guichenon, donné en réalité deux jours après les noces, est celui de *Tancrede*⁴⁹. On représenta là aussi des allégories politiques mais de façon plus poussée sur les plans musical, dramatique et chorégraphique⁵⁰ : il s'agissait de montrer « le déclin de l'allégorie au profit du spectacle qui unit la musique, la danse et le décor⁵¹. » Le roi avait fait appel aux poètes Porchères, Bordier et Gramont, aux compositeurs Guédron et Belleville, au machiniste Francini et à l'artificier Morel⁵².

⁴⁷ C'est dans la chapelle royale du Louvre qu'eut lieu la célébration du mariage en présence du cardinal de la Rochefoucauld. Cf. Salvatore FOA, *Vittorio Amedeo I. 1587-1637*, Torino, Paravia, 1930, p. 48

⁴⁸ Samuel GUICHENON, *Le Soleil en son apogée ou l'histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie Princesse du Piémont Reyne de Chypre*, 1664 ? copie de A. Peyron (Turin, janvier 1837), p. 28-29, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 29. Voir aussi du même auteur, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie, justifiée par titres, fondations de monastères, manuscrits, anciens monuments, histoires et autres preuves authentiques ; enrichies de plusieurs portraits, sceaux, monnaies, sculptures et armoiries*, Lyon, Barbier, 1660, p. 878.

⁴⁹ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 118 et 119.

⁵⁰ Pour une explication symbolique plus détaillée du déroulement de ce ballet, cf. *Id.* p. 120-124.

⁵¹ *Id.*, p. 131.

⁵² *Id.*, p. 119. Voir aussi la description de Stéphane GAL dans *Lesdiguières*, op. cit., p. 206-207, s'après des sources manuscrites trouvées aux Archives municipales de Grenoble.

Quant au ballet organisé par la reine cinq jours plus tard, nous pouvons remarquer que le mythe de Psyché⁵³ fut également la source d'inspiration d'une fable dramatique représentée lors des fêtes de Casale de 1611⁵⁴, évoquées dans l'introduction de ce chapitre.

Plus loin, Guichenon raconte la somptueuse arrivée de Christine de France à Turin (le 31 octobre 1619⁵⁵) qui fut encore l'occasion d'un renforcement des échanges artistiques entre les deux pays :

« Cette porte de la vieille ville était ornée d'un arc de triomphe par lequel étaient ces statues de Jupiter foudroyant de la gloire, de la paix et de la félicité et de la représentation du Montparnasse⁵⁶. Avec les neuf muses, Apollon et le cheval Pégase ; au passage de Madame, *Apollon avec sa suite chanta un Madrigal* à la louange, aidé des neuf muses dont les voix mêlées formaient un merveilleux concert. *La place du château éclaircie d'un nombre infini de lumières et de flambeaux en forme de théâtre* fut occupé par la Cavalerie jusqu'au palais neuf dont le devant était tout de niches dans lesquelles on avait logés sur la porte des statues de marbre doré de Madame et du Prince et tout autour celles des quatre Empereurs⁵⁷ et de quatre Rois de la maison de Saxe. [...]. *Jean Antoine Bonardo piémontais, composa une pièce comique en italien intitulée l'Europa*⁵⁸ qui fut récitée avec applaudissements. *André Valfré, poète fameux, fit une autre pièce en vers italiens sur le même sujet à laquelle il donna pour titre Le feste del Po*⁵⁹. » (Nous soulignons).

⁵³ Pour plus d'informations sur le *Ballet de Psyché*, cf. Paul LACROIX, *Ballets et mascarades de cour de Henri IV à Louis XIV*, Genève, Slatkine, 1968, 6 vol., vol. II, p. 206.

⁵⁴ M. EMANUELE, *Commedie in musica, op. cit.*, p. 53, note 13. Une autre comédie sur le thème de Psyche fut donnée plusieurs fois à Rome la même année (1611) au palais de la Chancellerie chez Francesco Peretti en présence, entre autres, de l'ambassadeur de Savoie et des duc de Bracciano et Altemps. Cf. Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Cod. Urb. 1079, cité par Filippo CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee : con illustrazioni riprodotte de stampe e quadri dell'epoca*, Roma, Settii, 1899, p. 333-334.

⁵⁵ Giovanni Matteo CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Cristina con altri susesi ocorsi tanto di pace con di guerra delanno 1618 sino alanno 1619, 1620*, p. 19, (I-Tr), manuscrits, Storia patria 391.

⁵⁶ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène le mont Parnasse, cf. Cristina SANTARELLI, *La Gara degli Elementi : acqua, aria, terra e fuoco nelle feste sabaude (1585-1699)*, Lucca, LIM, 2010, p. 201-208.

⁵⁷ G. M. CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Cristina, op. cit.*, p. 73, parle également des « statues des Empereurs. »

⁵⁸ Giovanni Antonio BONARDO MANGARDA, *L'Europa del Bonardo, per la musica recitativa, nelle reali nozze del serenissimo D. Vittorio Amedeo, principe di Piemonte, con Madama Christiana di Francia*, Torino, Fratelli di Cavalleris, 1619. Voir aussi le livre du moine Andrea ROSSOTTI, *Syllabus scriptorum Pedemontii, seu de Scripturibus pedemontanis*, Montereale, Gislandi, 1667, p. 347 qui recense les publications piémontaises de cette époque où l'on peut lire : « *L'Europa*. In nuptijs Victoris Amadei, & Christinae Borboniae Taurini 1619. Imprese. In hoc libro adest Dialogus inter Gemum Gallorum, & Musam Italicam. »

⁵⁹ S. GUICHENON, *Le Soleil en son apogée, op. cit.*, p. 75-76. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 29.

En effet, *l'Europa* de Bonardo Mangarda pourrait faire partie des « œuvres représentatives » dont D'India fait mention dans la préface du recueil des *Balli*⁶⁰. Quant au poète André Valfré, il a traduit des comédies du français en italien mais a également écrit des sonnets, des madrigaux et des chansons⁶¹ car écrire de la musique équivaut ici à faire de la politique.

La place du château, théâtre à ciel ouvert, était en effet le lieu par excellence où la maison de Savoie déployait tout le faste des représentations spectaculaires destinées à mettre en scène « son histoire et sa destinée⁶² » puisque « le but politique exige un grand spectacle⁶³. » Et l'on notera également que, depuis sa réception en France, la poésie du Tasse inspire un ballet destiné non seulement à célébrer les noces de deux célèbres personnages mais aussi à consolider les liens politiques franco-italiens en rendant par là même hommage au duc de Savoie, comme ce fut le cas du *Ballet de la Délivrance de Renaud* donné à la salle de Bourbon du Louvre en 1617 pour mettre en valeur la grandeur du roi qui désirait rétablir dans l'État une « harmonie stable sous un roi fort » juste avant une période de guerre, de négociations, d'alliances et d'instabilité politique. Le thème de la délivrance est un sujet central et essentiel dans les ballets de cour donnés en France entre 1581 et 1619⁶⁴ ; l'idée de la grandeur et l'importance d'une monarchie forte avait été introduite en France par l'Italie dans les années 1560.

La danse, en tant qu'art social, prend en charge une fonction politique comme un « instrument d'auto-reconnaissance⁶⁵ » : c'est en participant en tant que « danseurs » au ballet, que le roi de France et les autres nobles présents « entrent dans le bal⁶⁶ » politique et se montrent comme les acteurs et interprètes d'eux-mêmes, le public étant constitué de l'élite

⁶⁰ Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. XII.

⁶¹ Honorato DEROSI, *Scrittori piemontesi, savoïardi, nizzardi, registrati nei cataloghi del vescovo F. A. Della Chiesa e del monaco A. Rossotto*, Bologna, Forni, 1974, p. 9.

⁶² S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 349.

⁶³ M. McGOWAN, *L'art du ballet, op. cit.*, p. 111.

⁶⁴ *Id.*, p. 174 et 175.

⁶⁵ Stefano LORENZETTI, « La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia seicentesca tra Francia e Italia », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 19.

⁶⁶ Dans une lettre adressée au duc de Savoie et datée du 22 février 1622, Augusto Manfredo Scaglia, comte de Verrua, utilise la métaphore du bal pour décrire la situation politique de la Savoie avec l'Espagne : « Senza anco sapere che beneficio ci dovrà risoltare entrando noi in questo ballo. », (I-Ta), Corte, *Lettere ministri*, Francia, liasse 22, lettre n° 5, p. 2.

aristocratique, elle-même vue à travers les yeux de ceux qui lui donnent son identité⁶⁷. Ce fut le cas dans la cour de Turin lors des fêtes nuptiales des infantes de Savoie en 1608 où :

« Divers ballets furent présentés pour le divertissement durant la nuit, *ils délectèrent la curiosité*. Le premier fut dansé par *les pages savoyards déguisés en femme*⁶⁸ [...]. Le deuxième par *le Duc* lui-même *personnifiant un chasseur* avec une suite de neuf chevaliers lui ressemblant. Le troisième fut *le ballet des pages du Prince Victor habillés comme des paysans piémontais*. Le même Prince dansa le quatrième avec *neuf chevaliers sous la forme de villanelles piémontaises*. Les pages et le Prince Philibert prirent part pour le cinquième [...]. Le sixième par *le Prince lui-même suivi de neuf pêcheurs*. Le septième par les pages de Nemours [...], le dernier par *Nemours suivi par des femmes de Mantoue et de la Vallée d'Aoste*⁶⁹. » (Nous soulignons).

Voici un exemple de la mise en scène allégorique de la vie du duché par un ballet représentatif. Ce fut également le cas quelques années plus tard quand le duc Charles-Emmanuel avec Monseigneur le Grand chevalier de l'ordre, Monsieur le marquis de Lulin, également chevalier de l'ordre, Monsieur le comte de Montuè, Monseigneur de la Rivoira et Monseigneur de Boemon ont dansé en représentant les personnages du *Ballet des Sept Rois de la Chine*⁷⁰ mis en musique par Sigismondo D'India et dansé lors de la fête donnée en l'honneur de Christine de France en 1621 pour son anniversaire. Comme l'a souligné Florence Alazard⁷¹, « la musique, [mais aussi le spectacle et la danse] permettent aux nobles de se livrer à la contemplation d'une image possible de leur activité », afin de « construire un miroir de la vie humaine », pour reprendre les mots de Federico Zuccari⁷², peintre turinois et

⁶⁷ S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 156.

⁶⁸ Comme ce fut le cas de l'année suivante (1609) à Rome lors du séjour de la reine d'Angleterre où « in un festinonal palazzo reale, con tutte le sue dame aveva danzato con pagi e musici giovanetti della cappella reale, vestiti da donne, comparando essa con le dame mascherata con habito da uomo, per mostrar che le donne non mancano di spirito et attitudine ad ogni esecutio cavalleresco, come nel resto son le delitie degli uomini e del mondo. » (Nous soulignons), (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Cod. Urb. 1077, cité dans F. CLEMENTI, *Il carnevale romano*, op. cit., p. 326.

⁶⁹ « Per trattenimento della notte vennero introdotti balletti varii, che diletтарono la curiosità, lo ballarono il primo li paggi savoiardi in abiti di donne [...]. Il secondo fece il duca medesimo in sembiante di cacciatore con seguito di nove Cavalieri simili. Il terzo fu il balletto dai paggi del principe Vittore vestiti alla contadinesca Piemontesa. Il medesimo Principe ballò il quarto con nove cavalieri sotto forma di Villanelle Piemontesi. Li Paggi del Principe Filiberto atteggiarono il quinto [...]. Il sesto dal Principe stesso seguito da nove pescatori. Da Paggi del Nemours il settimo [...], l'ultimo dal Nemours seguito da donne Mantovane Valdostane. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 131. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

⁷⁰ « Relatione del Balletto de' Sette Re della China fatto da sua Altezza Serenissima per il giorno di natale di Madama Serenissima », *Relazioni delle feste principali fatte di carnevale nella corte dell'Altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Pizzamiglio, 1621, p. 37 (I-Tr), Misc. 300/14.

⁷¹ Florence ALAZARD, *Art vocal. Art de gouverner*, Paris-Tours, Minerve-CESR, 2002, p. 98

⁷² Federico ZUCCARI, *Il passaggio per Italia*, éd. Alessandra Ruffino, Lavis, La Finestra, 2007, p. 80.

théoricien du maniérisme⁷³. On peut alors considérer l'activité musicale comme une « continuité de l'action qui consiste à gouverner les hommes⁷⁴. »

Nous pouvons d'autre part remarquer l'importance du madrigal, du théâtre et de la poésie comme symboles de l'activité musicale et politique de la cité lors de l'arrivée de Christine de France dans la capitale piémontaise. Tâchons maintenant, à travers les *Musiche e Balli* de D'India, de reconstruire le lien qui unit l'activité festive à l'événement politique.

B. Réception, interpénétrations et métamorphoses, les *Balli* de Sigismondo D'India

a. « *Alla real maestà* » : la dédicace et la préface des ballets de D'India, entre histoire et esthétique

C'est donc dans un contexte d'échanges internationaux que D'India publie ce recueil à Venise chez Vincenti en le dédiant à Marie de Médicis, reine de France et de Navarre⁷⁵, « médiatrice » de l'art franco-italien⁷⁶ qui aimait tant ce genre de divertissement au point que, malgré son deuil après la mort de Henri IV en 1610, elle ordonna à divers seigneurs de sa cour de faire représenter des ballets tous les dimanches⁷⁷. La date de publication du recueil se situe dans la période de réconciliation et de rétablissement de la reine dans la cour de France à la suite du conflit politique qui l'opposa à son fils, Louis XIII, entre mars 1619 et août 1620⁷⁸, si bien que Jean de Ligendes, dédiant à la reine en 1621 les *Epistres d'Ovide traduites en français*, déclare l'avoir fait « pour la divertir de tant de fâcheuses affaires⁷⁹. » Le peintre

⁷³ Massimiliano ROSSI, « L'idea incarnata. Federico Zuccari, la Grande Galleria di Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia », *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale : atti del convegno, Firenze, 2-4 ottobre 2003*, éd. F. Meroi et E. Scapparone, Firenze, Olschki, 2007, vol. II, p. 546-548 et 553.

⁷⁴ F. ALAZARD, *Art vocal. Art de gouverner, op. cit.*, p. 98.

⁷⁵ Sigismondo D'INDIA, *Le Musiche e Balli a quattro voci con il basso continuo del Cavalier Sigismondo D'India. Composte nelle regie nozze del Serenissimo Principe di Savoia Vittorio Amadeo, e Madamma Christiana*, Venetia, Vincenti, 1621. Pour l'édition moderne cf. Renzo BEZ, Claudio CHIAVAZZA et Maurizio LESS, *Sigismondo D'India. Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, Lucca, LIM, 2000. (Coll. « Corona di delizie musicali, I »).

⁷⁶ Marc FUMAROLI, « Le « siècle de Marie » », *Marie de Médicis un gouvernement par les arts*, Paris, Somogy, 2003, p. 19-21.

⁷⁷ M. McGOWAN, *L'art du ballet, op. cit.*, p. 86.

⁷⁸ Jean-François DUBOST, *Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009, p. 604-625 et 633-634. Voir aussi S. GAL, *Lesdiguières, op. cit.*, p. 198-199 et André CORVISIER, *Les régence en Europe. Essai sur les délégations de pouvoirs souverains*, Paris, PUF, 2002, p. 143-152. Voir aussi V. CASTIGLIONE, « Reina madre reconciliata al Rè », *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo, op. cit.*, p. 153-157, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

⁷⁹ J. F. DUBOST, *Marie de Médicis, op. cit.*, p. 638.

Rubens réalisera un « superbe portrait – quoique inachevé » de la reine l'année d'après⁸⁰ et le poète Marino lui offrira la dédicace de son *Adone*, publié à Paris en 1623.

Le compositeur, quant à lui, affirme dans la dédicace avoir « été de passage à Florence » dans ses années de jeunesse sans pour autant avoir « osé se présenter », s'étant contenté du « privilège » d'être « apprécié en tant que serviteur⁸¹ ». Il est possible que D'India fasse référence aux préparatifs des festivités nuptiales du début octobre 1600 où il aurait pu entendre l'*Euridice* de Peri-Caccini⁸².

La préface⁸³, quant à elle, nous donne des indications intéressantes sur le contexte historique de sa publication le 8 juin 1621 :

« Ayant dû faire publier *les ballets ici présents créés lors des somptueuses noces du Prince Sérénissime Victor-Amédée et Madame Christine de France*, [...]. De la même manière que *ce même premier ballet* [le Ballet des Rois de la Chine] fut représenté pour la première fois lors de l'anniversaire de Madame Sérénissime à Turin [le 10 février 1621, le jour de son quinzième anniversaire⁸⁴]. »

Mais aussi des considérations stylistiques :

⁸⁰ *Id.*, p. 639.

⁸¹ « Io non avrei certo ardire di venirle avanti, se co'l tanto favorirmi quando io fui di passaggio per Fiorenza, e co'l gradire già tanto la mia servitù ; ora la sua benignità non m'affidasse. », S. D'INDIA, *Le Musiche e balli*, *op. cit.*, dédicace « alla real maestà », p. 2.

⁸² Concernant le mécénat artistique et culturel médicéen à cette époque, cf. Francesco SOLINAS, « Art de la politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis », *Marie de Médicis un gouvernement par les arts*, *op. cit.*, p. 42-51. Sur le séjour de Caccini à la cour de Marie de Médicis et d'Henri IV en 1605, cf. J. F. DUBOST, « Musique, musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620) », *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 25-27.

⁸³ « Dovendo io mandar in luce i presenti Balletti fatti nelle sontuose nozze del Serenissimo Principe Vittorio Amedeo, e Madama Christiana di Francia, mi è parso descrivere succintamente la maniera, che si deve tenere per concertarli, tanto più che si tratta di uno stile inusitato in Italia. Essendo dunque stata ritrovata da mè questa nuova maniera di Balli si come si potrà vedere del Primo Balletto de i Re della China si dovrà replicare la prima parte quatro volte, & il resto dell'Arie che seguono due ò meno secondo i numeri, che io li hò notati. Così la prima volta che questo stesso Primo Balletto fu con meravigliosa inventione rappresentato il di' Natale di Madama Serenissima in Torino, e cantato dà quatro Musicisti di Camera, fra quali Luigino Ravier Fanciuletto Savoiaro con somma gratia, e dispositione di voce cantò il Soprano accompagnato d'un Violino, Tiorba, Basso, e Clavicembalo, e seguito dà altri Musici ; onde il Balletto fu con somma gratia rappresentato, e con mirabile piacere per ciò sentito. Se però il segno di sestupla per la velocità sua recasse difficoltà à cantanti potrà chiunque cantarla nel numero ternario contando per ciascuna a un Tempo tre semiminime a battuta presta. Intanto si andrà stampando il resto delle feste principesche ch'io per gratia de i Serenissimi miei Padroni hò havuto l'honore di comporre insieme con l'opere rappresentative, che con tanto fasto, e con si grande spese si sono fatte in Torino. Vivete felici. », S. D'INDIA, *Le Musiche e balli*, *op. cit.*, préface « ai lettori », p. 26.

⁸⁴ « Relatione della festa fatta dalli Serenissimi principi & dalle Serenissime Infante nel giorno di Natale di Madama Serenissima Li 10 febraio 1621 », *Relationi delle feste principali fatte di carnevale*, *op. cit.*, p. 23-30 et « Relatione del Balletto de' Sette Re della China fatto sa sua altezza serenissima per il giorno di natale di Madama Serenissima », *Id.*, p. 31-38. Voir aussi M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, *op. cit.*, vol. V, p. 15.

« Il m'a semblé devoir décrire succinctement la manière de les mettre en musique, *d'autant plus qu'il s'agit d'un style inusité en Italie*. Ayant donc pu retrouver moi-même *cette nouvelle manière de Ballet*. »

Puis des informations sur les interprètes, les musiciens et les instruments requis :

« *Chanté par quatre musiciens de la chambre*, parmi lesquels Luigino Ravier, jeune garçon savoyard, qui, avec la plus grande grâce et aptitude vocale chanta la partie de soprano, *accompagné par un violon, un théorbe, une basse et un clavecin, et suivi par d'autres musiciens* ; afin que le ballet soit représenté avec la plus grande grâce et c'est pour cela qu'il fut entendu avec un plaisir extraordinaire. »

Ou encore des indications sur l'interprétation :

« Ainsi que l'on pourra remarquer *dans le premier ballet des rois de la Chine, on devra reprendre la première partie quatre fois et le reste des airs qui suivent deux fois*, peut-être moins selon les numéros que j'ai notés. [...]. Si, malgré tout, la figure du sextolet causait des difficultés aux chanteurs à cause de la vitesse, ils pourront tous la chanter dans un rythme ternaire en comptant trois doubles-croches dans un seul temps, dans une battue rapide pour chacune d'entre-elles. »

Enfin, nous y trouvons la confirmation de la part du compositeur que son livre des *Musiche e Balli*, dont l'unique exemplaire est conservé à la Christ Church Library d'Oxford, est en fait une anthologie de pièces qu'il créa lors des nombreuses célébrations turinoises des années 1618-1621⁸⁵, même si la plupart de ces « œuvres représentatives » ne nous sont pas parvenues⁸⁶ :

« Entretiens, *on publiera le reste des fêtes princières* que j'ai eu, par la grâce des mes maîtres Sérénissimes, l'honneur de composer en même temps que ces *œuvres représentatives* qui avec autant de *faste et à si grands frais, ont eu lieu à Turin*. Vivez heureux. » (Nous soulignons).

C'est vers la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, que la distinction entre le ballet représentatif ou imitatif, destiné à des célébrations, et le ballet destiné aux bals princiers,

⁸⁵ Federico MOMPOLLIO, « Opere recitative, Balletti et Inventioni di Sigismondo D'India per la corte di Savoia », *Collectanea Historiae Musicae II*, Firenze, Olschki, 1957, p. 293.

⁸⁶ Contrairement à ce qu'affirme Tim CARTER dans *Music in late Renaissance*, *op. cit.*, p. 217 et 221, note 37, *Il giudizio di Flora*, ballet représentatif, n'a pas été mis en musique par Sigismondo D'India et ne fait pas partie du recueil des *Musiche* dont il est ici question.

numéro de danse sans partie de chant, est de plus en plus évidente⁸⁷. Cette évolution s'accompagne de la « professionnalisation » du métier de chorégraphe qui prend une place de plus en plus centrale lors des représentations des spectacles. Un des rares traités qui s'intéressent à la danse théâtrale de cette époque mais aussi à l'étude du théâtre en général est le *Corago*, traité de pratique où sont examinées les possibilités concrètes de réalisation scénique du drame⁸⁸. Le recueil de D'India contient donc ces deux types de ballets :

Ballets représentatifs destinés à des célébrations	Ballets destinés aux bals princiers
<p><i>Ballet des Rois de la Chine, idolâtres du Soleil, adorateurs du nouveau Soleil, pour l'anniversaire de Madame Christine. Invention de Son Altesse Sérénissime (le duc) (6 airs) :</i></p> <p>1) OÙ est-il, où se trouve le Soleil qui disparut ? (Dov'è, dove gî quel sol che spari)</p> <p>2) Jouissez, vous, descendants d'Alcide (Gioite, voi prole d'Alcide⁸⁹)</p> <p>3) Voici le Soleil, regardez maintenant (Ecco il sol, mirate ormai)</p> <p>4) Contemplez, habitants inconnus (Vagheggiate, ignote genti)</p> <p>5) L'honorable Soleil (Il sol d'onore)</p> <p>6) Heureux d'une si belle lumière (Felice a sì bel lume)</p>	<p><i>Nizzarda à quatre voix :</i></p> <p>Adieu Filli bien aimée (Addio Filli ben mio)</p>
<p><i>Ballet de Son Altesse Sérénissime (2 ballets) :</i></p> <p>1) Tu ne regardes pas Coridon (Tu non miri Coridon)</p> <p>2) Voici un lien d'amour (Ecco un legato d'amore)</p>	<p><i>Courante à quatre voix :</i></p> <p>Brises placides et virevoltantes (Aure placide e volanti)</p>

⁸⁷ Federica CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India, Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo, op. cit.*, p. 11.

⁸⁸ *Il Corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, éd. moderne Paolo Fabbri et Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, p. 10.

⁸⁹ Qui semble être une variante du poème de d'Agliè intitulé *La Dora*, dédié aux princes sérénissimes de Savoie : « O del famoso Alcide / Serenissima prole O tu chor hora / Del Ibero confin ritorni in seno / Del tuo natio terreno. », (I-Tr), manuscrits, Varia 287, manuscrit 111.

<i>Ballet pour la fête du Sérénissime Prince Cardinal</i> (2 ballets) :	<i>Air français</i> :
1) Voici l'apparition du Soleil (Ecco il sol che ne vien fuori)	Ô beaux yeux, petites pupilles (O begli occhi pupillette)
2) Ô amants fortunés (O avventurosi amanti)	
<i>Ballet pour la fin de la chasse. Œuvre récitative chantée à la Vigne du Sérénissime Prince Cardinal</i> (3 courantes dont une en écho et un air) :	<i>Branle à quatre voix</i> :
1) Venez nymphes, venez nymphes (Su ninfe, su ninfe)	Voici l'automne (Ecco autunno)
<i>Une autre courante pour le ballet</i> :	<i>Courante à quatre voix</i> :
2) Regardez dans le ciel nocturne (Mirate, nel ciel notturno)	Aux gemmes, aux trésors (A le gemme, a i tesori)
<i>Courante en écho</i> :	
3) Puisque l'aube les collines redore (Da che l'alba i poggi indora)	
<i>Un autre air pour le même ballet</i> :	
4) Celui qui par un sentier alpin (Chi per sentiero alpestre)	
<i>Pour la fête de Son Altesse Sérénissime. Chœurs des marins de la fable d'Arion récitée en musique dans l'île du Parc</i> (3 chœurs) :	
1) Maintenant qu'à travers l'onde (Or che per l'onde)	
<i>D'autres chœurs des marins pour la même fête</i> :	
2) Dans les grottes obscures et profondes (Ne le grotte atre profonde)	
3) Ô Arion convoité (O bramato Arione)	
<i>Courante pour la fête de la Vigne du Sérénissime Cardinal de Savoie</i> :	
1) Que les chasseurs n'errent plus dans des affreuses forêts (Non più ne l'oride selve s'aggirino i cacciator)	
<i>Courante en écho pour le ballet de Son Altesse Sérénissime</i> :	
1) Quelle récompense aura l'amour (Quale amor mercede avrà)	

<p><i>Ballet des brises</i> (1 air en 6 parties) :</p> <p>1) Feuillages vacillants, parfumés (Fronde tremole, odorate)</p>	
<p><i>Ballet des Scythes</i> (8 airs) :</p> <p>1) Dieu orgueilleux du cinquième ciel (Fiero nume del quinto ciel)</p> <p>2) Guerriers déguisés (Guerrieri vestiti)</p> <p>3) L'amant vigoureux serre sur sa poitrine (Stringe 'l forte amante al sen)</p> <p>4) Venez vite, accourez (Su rapidi correte)</p> <p>5) Les puissants boucliers (I forti scudi)</p> <p>6) Ô rives sauvages (O piagge selvaggie)</p> <p>7) Qu'il est doux le plaisir (O com'è dolce il gioir)</p> <p>8) Qu'on ne voie plus un triste Soleil ici (Non più veda qui il sol mesto)</p>	

b. « *O bramato Arione* » : musique, danse, faste politique, lieux du pouvoir, mythes et symbolisme

Dans le cas du ballet destiné aux célébrations, il est possible que le chœur ait eu une partie active dans l'action scénique et dans la pantomime. En effet, c'est à cette époque que se développent l'art des gestes et la mimique⁹⁰, les gestes et le chant devenant un moyen de représentation. Ainsi, ce type de danse s'orientait vers le drame chorégraphique et le danseur devait imiter par ses mouvements les sentiments du personnage qu'il représentait⁹¹ dans une étroite collaboration entre le poète, le chorégraphe, le compositeur, les acteurs, les chanteurs et les musiciens.

⁹⁰ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 11.

⁹¹ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 34.

C'est le cas du chœur des marins *Nelle grotte atre profonda* (*Dans les grottes obscures et profondes*) de la fable d'Arion sur un texte (perdu)⁹² de Giovanni Capponi⁹³ et récitée dans « l'île du parc » de Viboccone, « lieu d'expérimentation et connaissance pour l'enseignement moral et le divertissement des princes⁹⁴ » sur la rive gauche de la Doire en 1620⁹⁵. Il s'agit d'une véritable interaction entre musique, fête et décor naturel, la nature devenant elle-même théâtre. Ainsi, la création d'une île artificielle au milieu des eaux donnait une signification emblématique à la résidence ducale au centre du Parc⁹⁶. Matteo Cavalchino écrit à propos de ce spectacle :

« Sur le dauphin il y avait un jeune déguisé en Arion [...] avec un théorbe à la main suivi de deux poissons [...] qui étaient conduits par des marins [...]. Ces musiciens étaient habillés de tissus d'argent [...] et étaient suivis de huit autres embarcations [...] de laquelle une nymphe pris son chemin à droite [...] suivie par tous les autres [...] qui se sont arrêtés après que le cortège d'Arion fût passée [...]. Et une fois devant Son Altesse et Madame [...], ils commencèrent à chanter, après quoi Arion commença à chanter de nombreux vers et à jouer du théorbe⁹⁷. »

Tout concourt à produire l'univers de la fête : « l'Art triomphe sur la Nature en changeant le visage, l'atemporalité dissipe le temps, l'illusion le réel⁹⁸. » De même, le poète Ludovico d'Agliè décrit dans un poème « Le Parc du Sérénissime de Savoie » comme un « lieu de culture, d'Art et de Nature » où « dans un bref tableau, forêts, collines, jardins,

⁹² « Ce fut lui (Giovanni Capponi) qui composa l'Arion qui fut représenté en Musique aux Noces [*sic*] de Victor-Amédée Duc de Savoie avec Madame Chrestienne de France Sœur de Louis XIII, l'an 1619. », C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681, p. 251. Voir aussi Angelo SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII », *Rivista musicale italiana*, XI (1904), p. 687.

⁹³ D'après Giuseppe VECCHI (*Le Accademie musicali del primo Seicento a Bologna*, Bologna, AMIS, 1969, p. 66-68.), une représentation de l'*Arione* de Giovanni Capponi a eu lieu à Bologne en 1619 dans le cadre des tragédies et comédies représentées au sein de l'Académie des « *Gelati* » de cette ville.

⁹⁴ « Luogo di sperimentazione e conoscenza, per l'insegnamento morale ed il diletto dei principi. », Rebecca DE MARCHI et Stéphane GARNERO, *La Vigna del cardinal Maurizio : il racconto di villa della Regina*, Torino, Beppe Grande, 1999, p. 14.

⁹⁵ Le parc du Viboccone, délimité par les trois fleuves turinois, n'existe plus aujourd'hui. Cf. C. ROGGERO BARDELLI, *Ville Sabaude*, Milano, Rusconi, 1990, p. 123. Pour une description d'époque (1606) du Parc du Viboccone, cf. F. ZUCCARI, *Il passaggio per Italia*, op. cit., p. 77-88.

⁹⁶ C. ROGGERO BARDELLI, *Ville Sabaude*, op. cit., p. 124. Voir aussi *Theatrum Sabaudiae*, op. cit., vol. II, table 36.

⁹⁷ « Sopra il delfino vi era un giovane in modo di Arione [...] con una teorba in mano et apreso lui seguiva dui altri pesi [...] deti pesi erano condoti da marinari [...] ideti musisi erano vestiti di tela d'argento [...] et apreso essi venivano altri otto barchetti [...] et essa ninfa prese la sua strada a man drita [...] et apreso seguivano tuti li altri et [...] si fermono sino atanto che la squadra di Arione fuse pasata et [...] che fu in anti a S A e madama [...] comminsiorno a cantare et finito connminsio arione a cantare molti versi e sonare con la teorba. », G. M. CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina*, op. cit., p. 118-122. Spectacle qui fut donné à nouveau, suivi d'une battue de chasse, lors de la réception de l'ambassadeur de Venise le 28 octobre de la même année, cf. *Id.*, p. 124-128.

⁹⁸ « L'Arte trionfa sulla Natura mutandone il volto, l'atemporalità dissipa il tempo, l'illusione il reale. », F. VARALLO, « La festa alla corte di Carlo Emanuele I », op. cit., p. 161.

palais et fleuves, mélanges d'ombre et de lumières, offre une gracieuse peinture » avec des « musiques joyeuses et troubles⁹⁹. »

L'Arion est également la première contribution historiquement attestée de D'India aux spectacles de la cour de Savoie¹⁰⁰, même si nous ne savons pas si le compositeur l'a mis entièrement en musique ou en partie. Dans ce chœur, la mer a une fonction structurale et une valeur négative en tant que métaphore des dangers de la politique¹⁰¹ : « retirez, ô vents, les pas de cette eau », tandis que la grotte¹⁰² – lieu magique et mystérieux¹⁰³ – symbolise le refuge que représente la cour de Savoie : « dans les obscures caves éoliennes, Borée est calme et Auster séduit, jusqu'à ce qu'au port de Corinthe, d'Arion arrive la nef¹⁰⁴ », tout en vantant indirectement les mérites du cardinal et, ou du duc de Savoie¹⁰⁵ en tant que protecteurs des artistes : « de ces rochers vous bannit le dieu des ondes. » Arion devient ainsi, si l'on en croit Marco Emanuele, le symbole de l'élite des poètes, musiciens et artistes protégés par les Savoie qui, à l'instar d'Arion, qui doit retourner au royaume de son père, sont les seuls à pouvoir sauver les naufragés¹⁰⁶. De même, le poète Agostino Mascardi écrit dans ses *Essais académiques* prononcés à l'Académie romaine de Maurice de Savoie :

« Dans la mer terrestre de la cour, le prince doit se montrer à l'égal d'un très prudent timonier, face à une si fidèle calamité, il nous sera nécessaire de se procurer uniquement d'une carte pour y naviguer avec l'assurance due¹⁰⁷. »

⁹⁹ « Loco di cultura e d'Arte e di Natura », « E qual in breve quadro Selve, Colli, Giardin, Palazi e fiumi Misti d'ombre e di Lumi Offre Pittor leggiadro », « Musiche turbe allegre. », (I-Tr), manuscrits, Varia 53, « Il Parco del Serenissimo di Savoia », *Canzoni del conte D. Ludovico San Martino d'Agliè*, f. 18v-21v et *L'Autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Agliè. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni All'altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Cavaleris, 1610, p. 153-157, conservé à (I-Tr). Voir aussi Vittorio DEFABIANI, « Giardini sabaudi e cultura botanica : il « libro dei fiori » », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 419-431.

¹⁰⁰ S. SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia. Le musiche per le feste (1619-1621) », *Sigismondo D'India, Le musiche e balli a quattro voci*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰² Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène des grottes et des rochers, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, *op. cit.*, p. 175-187.

¹⁰³ Lauro MAGNANI, *Tra magia, scienza e « meraviglia », le grotte artificiali dei giardini genovesi dei secoli XVI e XVII*, Genova, Palazzo Bianco, 1984.

¹⁰⁴ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène nefes et vaisseaux, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, *op. cit.*, p. 89-96.

¹⁰⁵ Au verso d'un poème manuscrit du duc Charles-Emmanuel intitulé *Puis que en eymes deus*, nous pouvons lire : « Pan capri gamba, Orfeo con animali, Arion col delfino, Anfion, Marsia, Apollo ». (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/5, fascicule 2/c, n° 133.

¹⁰⁶ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁷ « Nel Terrestre Mare della Corte si dimostra il Principe non meno prudentissimo Nocchiero, che fidelissima Calamità, sarà d'uopo à noi solamente di procacciarsi una carta per navigarlo con la dovuta sicurezza. » Agostino MASCARDI, *Saggi Accademici dati in Roma nell'Accademia del Sereniss. Prencipe cardinal di Savoia*, Venetia, Fontana, 1641, p. 357.

Il s'agit d'une reconstruction fictive de lieux et de personnages, amplification idéale d'un imaginaire commun¹⁰⁸ ; le thème maritime est ainsi exploité dans ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre les mots de Marie-Thérèse Mourey, « une poétique de l'image animée¹⁰⁹ ».

L'inspiration mythologique des ballets dans le Piémont laisse ainsi transparaître un thème central sur les plans artistique, politique et symbolique qui est celui d'Arion. Il s'agit d'un thème récurrent, voire d'un mythe fondateur des spectacles turinois¹¹⁰, celui du chanteur et poète grec qui, menacé de mort par des marins lors d'un voyage entre Tarente et Corinthe, se jeta dans la mer¹¹¹. Grâce au pouvoir de son chant, un dauphin le sauva et le porta sain et sauf jusqu'au cap Tenaro, le point le plus méridional de la Grèce. Cette légende deviendra un véritable programme allégorique et acquerra « l'évidence d'un symbole », comme le souligne Marco Emanuele¹¹². En effet, le ballet aquatique d'*Arion*, représenté en 1608 sur le Pô¹¹³, fut l'un des plus importants et plus somptueux de Turin¹¹⁴ avant l'arrivée de D'India dans cette cour, de même que le drame musical sur le même personnage de Paolo Bisogni, représenté après le départ du compositeur de Turin en 1628¹¹⁵.

Les mythes nous invitent à résoudre le problème du sens de la signification puisqu'il s'agit d'un paralogisme : ce que dit le mythe n'est pas ce qui disent les paroles de celui-ci. C'est en cela qu'il peut être comparé à la musique ; c'est un discours qui transcende le langage. Ainsi, le poète Giambattista Marino, qui vécut à la cour de Turin entre 1608 et 1615, y publia en 1614 ses *Dicerie Sacre* – proses philosophiques « qui contiennent sans doute la théorie de l'art la plus aboutie de l'ère baroque¹¹⁶ ». Il y exploite des thèmes pythagoriciens et platoniciens sur l'harmonie des astres¹¹⁷ avec les mêmes lois de la logique symbolique, créant un « réservoir merveilleux de l'imaginaire musical¹¹⁸ ». Plusieurs éditions ont été conservées

¹⁰⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 165.

¹⁰⁹ M. T. MOUREY, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle : poétique de l'image animée », op. cit.

¹¹⁰ Nous remercions Inga Mai Groote de nous avoir mis sur cette piste.

¹¹¹ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène la mer, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 81-87.

¹¹² M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 47.

¹¹³ C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations*, op. cit., p. 239-240.

¹¹⁴ Gino TANI, « Le comte d'Agliè et le ballet de cour en Italie », *Les fêtes de la Renaissance*, op. cit., vol. I, p. 223.

¹¹⁵ O.G. B., *Breve Ragguaglio Della suontosissima Festa del Serenissimo Duca di Savoia, Per gli Anni felici di Madama Serenissima, Alli X Febraro 1628*. Cité dans C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 11.

¹¹⁶ « Marino's *Dicerie Sacre* probably contains the most completely expressed art theory of the baroque age. », G. ACKERMAN, « Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory », *The Art Bulletin*, XLIII (1961), p. 328-330.

¹¹⁷ Giorgio FULCO, *La « meravigliosa » passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno, 2001, p. 23.

¹¹⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 236.

dont celle que nous avons consultée à la bibliothèque municipale de Lyon où nous pouvons lire :

« En effet, non seulement les oiseaux dans les airs et les fauves dans la terre, mais les poissons dans l'eau et tout ce qui dans la nature est muet, s'ils ne font pas, même dans leur musique commune, du moins une partie de silence ; et cette faculté qu'ils n'ont pas en eux-mêmes, mais qui est exercée par d'autres qui s'en délectent grandement avec leurs oreilles, *tel est le cas mémorable d'Arion à qui on peut rendre une foi grande ouverte*¹¹⁹. » (C'est nous qui soulignons).

« Sainte patience que celle de ce dauphin docile ; qui porta sur le dos notre divin Arion ; et par lequel, en jouant et en chantant, il est conduit sur la rive de cette orageuse mer de douleurs, où la cruauté des hommes l'a jeté¹²⁰. »

C'est ainsi qu'un mythe produit un autre mythe dont le déchiffrement dépend du contexte dans lequel il apparaît. Ainsi, le peintre Giovan Paolo Lomazzo, actif à la cour de Turin, préconisait, pour les décorations des instruments de musique comme le clavecin ou l'épinette, « qu'elles pouvaient se réaliser plus librement avec Arion, Orphée, Mercure, Apolline ou les muses¹²¹ », contrairement aux orgues qui devaient être décorées avec Sainte-Cécile ou avec David. Il s'agit donc d'une distinction décorative entre sacré et profane à travers des thématiques et des personnages emblématiques. Ainsi, Arion est représenté sur la couverture d'une épinette de 1600 conservée au Victoria Albert Museum de Londres¹²².

¹¹⁹ « Anzi non solo gli ucelli nell'aria, e le fiere nella terra, ma nell'acqua i pesci, tutto che per natura sien mutoli, pure in questa Musica commune, se non altro, fanno almeno la parte del Tacer ; e quella facultà, che in se stessi non hanno, da altrui essercitata si diletano sommamente d'ascoltare, si come il caso memorabile d'Arione ce ne può rendere apertissima fede. », Giambattista MARINO, *Le Dicerie sacre del cavalier Marino*, Torino, Tarino, 1614, p. 109.

¹²⁰ « Questa santa pazienza è quel mansueto Dolfino ; che porta in ispalla il nostro divino Arione ; & da cui egli sonando, & cantando è condotto à riva di questo procelloso pelago di dolori, dove la crudeltà degli huomini l'hà gittato. », *Id.*, p. 161-162.

¹²¹ « Si possono fare più licenziosamente d'Arione, di Orfeo, di Mercurio, di Apolline e delle muse. », Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1590, chapitre XXVI, livre VI.

¹²² Emmanuel WINTERNITZ, *Musical Instruments of the Western World*, London, Thames and Hudson, 1966, p. 104, note 31. Voir aussi Franca TRINCHIERI CAMIZ, « Gli strumenti musicali nei palazzi, nelle ville e nelle dimore della Roma del Seicento », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale. Roma, 4-7 giugno 1992*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 598-599 et Agostino ZIINO « 'È tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore'. Musicisti e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 11-52.

La thématique de l'eau, l'élément préféré du siècle¹²³, est également fortement symbolique dans les *Dicerie* de Marino. La première partie, consacrée à la peinture, est dédiée au duc Charles-Emmanuel¹²⁴ et contient un poème introductif de Ludovico d'Agliè intitulé *Sol al gran mar del tuo tranquillo ingegno (Il n'y a que l'immense mer de ton paisible talent)*. La deuxième partie, dédiée au cardinal de Savoie¹²⁵, est consacrée à la musique et aux lectures métaphoriques et ésotériques de celle-ci¹²⁶. Cette partie contient un poème du comte Lodovico Tesauro – poète qui sait cueillir avec une imagination vivante et désinvolte la théâtralité de la pensée¹²⁷ – intitulé *Del mar delle sirene*¹²⁸ (*De la mer des sirènes*)¹²⁹, que l'on pourrait comparer à une traduction poétique de la fontaine de la Sirène qui sera installée à l'entrée de la Vigne du cardinal l'année suivante. Voilà donc autant de signes d'une rencontre entre poésie, littérature, symbolisme, arts figuratifs et la politique culturelle des Savoie.

Valeriano Castiglione confirme l'importance symbolique du mythe d'Arion lors du banquet pour les fiançailles des infantes Isabelle et Marguerite en 1608 :

« Au repas succéda le divertissement des yeux. Comme sur la place du château [...] était figurée [...] une mer artificielle et ondoyante dans laquelle apparut un dauphin portant le musicien Arion qui accorda au son de la cithare le chant de quelques vers [...]. Neptune et Vénus, entourée des trois grâces, côte à côte [...] se mirent sur un char de triomphe tiré par des chevaux marins¹³⁰. » (Nous soulignons).

¹²³ Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Paris, Librairie générale de France, 1989, p. 240.

¹²⁴ G. B. MARINO, *Le Dicerie sacre*, op. cit., p. 1-89.

¹²⁵ Pour la dédicade datée du 15 avril 1614, cf. G. B. MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, éd. Angelo Borzelli et Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1911, vol. I, p. 168-169.

¹²⁶ Erminia ARDISSINO, « Le *Dicerie sacre* del Marino e la predicazione del primo Seicento », *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 juin 2007*, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 167. Voir aussi S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 271-275.

¹²⁷ Denise ARICÒ, « Retorica barocca come comportamento : buona creanza e civil conversazione », *Intersezioni : rivista di storia delle idee*, I/2 (1981), p. 320.

¹²⁸ G. B. MARINO, *Le Dicerie sacre*, op. cit., p. 93.

¹²⁹ Luigi RASI dans *I comici italiani : biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1905, vol. I, p. 14, fait part, à partir d'une lettre entre le chevalier Ascanio Sandrio et la duchesse de Mantoue, d'un ballet sur le thème des sirènes qui fut donné dans le cadre du spectacle des *Millefonti* à Turin en 1609 en l'honneur des personnalités venues de Mantoue : « Credo che Sua Altezza darà una festa a mille fonti all'Illustrissimo Cardinale, dove sarà un Balletto di Sirene che nell'acqua nuotando danzarano, et una Piscatoria cantata in musica, dove Florinda acquista non poca riputatione cantando con bellissima maniera. » (Nous soulignons). Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène sirènes, tritons, néréides et autres monstres marins, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 67-71.

¹³⁰ « Dal pranzo si passò al trattenimento dell'occhio. Poiche nella piazza del castello [...] fraposto [...] un mare finto ondeggiante, dentro il quale comparve un delfino portante il musico Arione, che accordò al suono della cetra il canto d'alcuni versi [...] Nettuno paremente con Venere attornata dalle tre Grazie [...] si middero sovra un carro di triunfo tirato da cavalli marini. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 130. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6. Le même Castiglione écrit dans un autre ouvrage – *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. I, op. cit., p. 251r-v – à propos du même événement : « Diedero dopo il pranzo non poco gusto a gli sposi le fabbriche di due Carrelli ; l'uno intitolato della Vittoria, l'altro della Gloria [...]. Fra le due artificiose machine era finta la

En outre, la cour de Turin semblait préférer le mythe d'Arion à celui d'Orphée – figure emblématique musicale de la Renaissance, symbole de la transgression et du châtement¹³¹. Le mythe d'Orphée est construit sur un paradoxe, sur une ambivalence qui instaure une liaison entre la douceur de son chant et la violence de sa fin tragique. Arion, quant à lui, utilise la magie de son chant pour faire face à une situation extrême, mais il connaît une fin heureuse grâce à l'apparition du dauphin ; la vertu artistique est ici inséparable de la protection éclairée. Sur le plan politique, le mythe d'Orphée se situe entre défaillance et risque d'un monde à signification savante et cosmique, le mythe d'Arion, lui, se situe entre danger et protection du pouvoir politique. Orphée obéit aux schémas socio-politiques de l'extrême fin de la Renaissance, Arion répond à l'affirmation victorieuse du pouvoir politique propre à l'époque baroque qui est celle d'une « culture dirigée » – pour reprendre les mots de José Antonio Maravall¹³² – qui s'exprime à travers un langage codé, moyen efficace de construire une nouvelle réalité individuelle et collective fortement hiérarchisée et qui envahit, par la répétition d'images et signes, l'imaginaire de tous ses membres¹³³. Ainsi, ces deux personnages mythologiques établissent des distances et des géométries différentes entre allégorie et pouvoir politique selon le contexte culturel qui les a développés ; la lyre d'Arion n'est pas la lyre d'Orphée. Ainsi, le mythe d'Arion s'insère donc parfaitement dans le programme politique et esthétique de la cour de Savoie de cette époque : le spectacle musical seconde et met en action l'événement politique et en dévoile son identité.

Le cardinal Maurice de Savoie et le duc Charles-Emmanuel sont concernés ou sont à l'origine d'à-peu-près deux tiers des ballets du recueil dont il est question. Attardons-nous sur la correspondance entre spectacle et politique, correspondance également liée aux lieux d'exécution, à l'adaptation de l'espace scénique, expression d'une nouvelle orientation politique en Savoie.

veduta d'un spatioso mare ; comparve un delfino formato a squame d'argento, ombrate di color marino su'l dorso portava Arione, che alle Serenissime spose avendosi la cetra il canto di alcuni versi. Le musiche formate parimente da Nettuno, et da Venere, circondata da tre Amoretti, et da altrettante Gratie sopra un Carro trionfale trato da sei Cavalli marini. »

¹³¹ Sur la question du concept de « production de sens » propre à la Renaissance et de son articulation avec l'idée de licence et transgression, cf. Manfredo TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 5.

¹³² José Antonio MARAVALL, « Una cultura dirigida », *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 131-175.

¹³³ S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 69.

c. Les lieux des spectacles turinois, perspective et mise en scène du pouvoir

Vingt-sept pour cent des pièces du recueil ne peuvent être associées à aucun lieu précis, 9% sont associées avec certitude au Parc du Viboccone, 42 % pourraient être associées au palais Chiabrese – palais du cardinal Maurice de Savoie situé en ville¹³⁴ – et 22 % à la Vigne du cardinal de Savoie, maison de plaisance, projet architectural métaphorique et « lieu de très grandes délices » selon D’India lui-même¹³⁵.

Ouverte au public en 2006 après plusieurs années de restauration¹³⁶, la Vigne du cardinal – la Villa della Regina, comme on l’appelle aujourd’hui – fut construite entre 1615 et 1617 sur une colline à Turin et selon le modèle des villas romaines de la même époque¹³⁷ – les liens entre le milieu culturel romain et le duc Charles-Emmanuel étaient en effet très étroits – avec des jardins à l’italienne disposés en forme d’amphithéâtre et des théâtres d’eau¹³⁸. L’emplacement participe ainsi de l’idée de spatialisation et de perspective tout en produisant un « effet saisissant » de nouveauté¹³⁹. Ainsi que l’affirme Ferruccio Marotti, « toute la période baroque [...] est traversée par une même ligne de recherche visant à établir et expliciter le caractère relatif et illusionniste de l’espace [...]. Le développement de la perspective dans la première moitié du XVII^e siècle peut donc être résumé en un mot : la virtuosité¹⁴⁰. »

Transposant cette idée dans le domaine de la musique, Margaret McGowan reprend le terme de danse « horizontale ou géométrique » utilisé par les historiens du ballet pour décrire la danse réservée aux spectacles de cour où « les spectateurs devaient voir les danses d’en

¹³⁴ Roberto MEDICO et Gennaro NAPOLI, « Il Palazzo Chiabrese », *Le Residenza Sabaude*, éd. Costanza Roggero et Alberto Vanelli, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi, 2007, p. 51.

¹³⁵ « Questa compositione di madrigali [...], ch’io consacro al suo real nome, perche sendo essi fatti prodotti della mia debolezza nè luoghi deliciosissimi di Vostra Altezza con altre opere recitative, Balletti & Inventioni, che già tutte insieme furono con mirabile & sontuoso apparato rappresentate a Torino. » (Nous soulignons). S. D’INDIA, *Settimo libro de madrigali a cinque voci*, Roma, Robletti, 1624, dédicace au cardinal Maurice de Savoie.

¹³⁶ Cristina MOSSETTI, « La Villa della Regina », *Le Residenza Sabaude, op. cit.*, p. 128 et 130-132. Voir aussi *De Libris. Torino, Villa della Regina*. (Exposition du 12-12 avril 2007), Torino, Centro studi piemontesi, 2007, p. 19 et Clara PALMAS, « Fortuna del barocco in Piemonte » : « Villa della Regina », *Diana trionfatrice, op. cit.*, p. 357-359. Pour les photographies de la Villa della Regina avant la restauration, cf. Marziano BERNARDI, *Tre palazzi a Torino*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1963, p. 120, 139, 140 et 142.

¹³⁷ Eugenio OLIVERO, *La Villa della Regina a Torino*, Torino, La Palatina, 1942, p. 6. Sur la redécouverte et l’engouement du monde ancien à cette époque à Rome, cf. R. DE MARCHI et S. GARNERO, *La Vigna del cardinal Maurizio, op. cit.*, p. 24-25.

¹³⁸ C. MOSSETTI, « La Villa della Regina », *op. cit.*, p. 123.

¹³⁹ Anne WIEGEL, *Le Theatrum Sabaudie. Regards sur la Savoie du XVII^e siècle*, Chambéry, Société savoisienne d’histoire et d’archéologie, 2000, p. 65. Voir aussi Vera COMOLI MANDRACCI, « La città-capitale e la ‘corona di delizie’ », *Diana trionfatrice, op. cit.*, p. 304-311.

¹⁴⁰ Ferruccio MAROTTI, « L’espace scénique d’après les traités italiens », *Les fêtes de la Renaissance, op. cit.*, vol. III, p. 233-234.

haut¹⁴¹ ». Dans le cas de la Vigne du cardinal et des ballets que D'India a écrits pour ce lieu, la courante *Da che l'alba i poggi indora* (*Puisque l'aube les collines redore*), l'air *Chi per sentiero alpestre* (*Celui qui par un sentier alpin*) – extraits tous deux de *La Caccia* – ainsi que la courante *Non più nell'orride selve s'aggirino i cacciator* (*Les chasseurs n'errent plus dans des affreuses forêts*), nous donnent un exemple d'une traduction allégorique à la fois visuelle et sonore : l'espace visuel se transforme en espace sonore et vice-versa. Le salon central, entouré de loges¹⁴², permettait d'admirer le spectacle d'en haut, le caractère allégorique se trouvant renforcé par le texte du dernier ballet qui fait référence à la beauté que répandent les divinités des « collines gauloises¹⁴³ ». N'oublions pas, comme le souligne Valeriano Castiglione, que :

« Le duc fit inviter Madame à séjourner dans la [...] vigne du Prince Cardinal son beau-frère [...]. Le quinzième jour de mars, [il fut] prévenu des bals et des tournois du carnaval auxquels masquée, [...] même la Princesse prit part¹⁴⁴. »

On trouve également cette idée de « mise en ordre symbolique¹⁴⁵ » dans une autre courante, en écho : *Dès que l'aube les collines redore*, citée plus haut, qui rapproche la symbolique des collines – élément identitaire de Turin – et le faste du pouvoir. Ce regard « d'en haut » est également le signe de la vertu politique sous sa forme théâtrale qui, dans le droit-fil de Machiavel, utilise ce type de « perspective de vol d'oiseau¹⁴⁶ » en ce qu'elle permet de jouer sur l'être et le paraître¹⁴⁷ dans le processus de décision politique. La hauteur symbolique est renforcée par l'effet sonore de l'écho.

La maison de Savoie a développé une politique fondée sur la valorisation de son

¹⁴¹ M. McGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 36.

¹⁴² Cf. Les photographies du salon central de la Villa dans Augusto PEDRINI, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, Dagnino, 1965, p. 134 et 135 et dans C. MOSSETTI, « La Villa della Regina », op. cit., p. 133.

¹⁴³ « Non più nell'orride selve s'aggirino i cacciator. Diva bellissima dai *poggi gallici*, vitali spirti ancor nei boschi a infonder vien con sua beltà. » (Nous soulignons). Cf. S. D'INDIA, *Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, op. cit., éd. moderne, p. 21.

¹⁴⁴ « Il duca fece invitar Madama a soggiornar nella [...] vigna del Principe Cardinal Cognato [...]. Il giorno quindicesimo di marzo, prevenuto dai balli e dai tornei carnevaleschi agli quali mascherata anche [...] la Principessa era intervenuta. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 166. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

¹⁴⁵ M. T. MOUREY, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle », op. cit., p. 1.

¹⁴⁶ Cornel ZWIERLEIN, *Discorsi und Lex Dei, Die Entstehung neuer Denkrahmen im 16. Jahrhundert and die Wahrnehmung der französischen Religionskriege in Italien und Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

¹⁴⁷ Sur la dichotomie de la dialectique entre l'être et le paraître du courtisan, cf. Emmanuel BURY, « "Civiliser la "personne" ou instituer le "personnage"? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVII^e siècle », *Etiquette et politesse*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992, p. 125-138.

histoire et de sa géographie par la littérature et les arts. Ainsi, la ville de Turin fut représentée allégoriquement par ses fleuves lors de la fête à Casale en 1611 où :

« Dans les parties supérieures des murs étaient peints dans un tableau [...] les fleuves Pô et Doire [...]. Sous la porte on pouvait voir à droite le Tartare et à gauche la Doire et à la sortie la Bormida à droite et le Pô à gauche, faisant allusion, par cet acte d'échange, au mariage des deux princes¹⁴⁸. »

Le récit de la fête de Casale se poursuit à propos de la symbolique identitaire des fleuves :

« Derrière [...] il y avait le fleuve Pô que l'on pouvait reconnaître par la couronne d'or, lequel [...] envoyait son eau aux pieds de celle qui avait plusieurs couronnes de palme, de chêne, d'olive, de fleurs et de fruits dans le bras droit. Cette nymphe représentait la ville de Casale qui s'appelait anciennement Sedula¹⁴⁹. »

Ce fut également le cas de la *giostra* qui a eu lieu en 1618 dans le « grand Parc [...] auquel tressent une gracieuse couronne les trois fleuves Pô, Doire et Sture¹⁵⁰. » La chronique de ce spectacle décrit les animaux, les « forêts », mais aussi la beauté de « la petite île ». L'entrée du parc se faisant par un pont sur la Doire qui conduisait à cinq chemins qui représentaient, dans le droit-fil de la morale d'Aristote, les cinq sentiments « en guise de ports de l'intelligence¹⁵¹. » Dans le parc on pouvait apprécier également des grottes et des temples qui représentaient la vertu et le vice. La chronique décrit également les huit « estardes », toutes richement ornées dont une pour le prince Victor-Amédée et une autre pour les ambassadeurs et « les agents résidents de la cour¹⁵². » « À vingt-deux heures, accompagnés par les Infantes Sérénissimes, arrivèrent Son Altesse [le duc Charles-Emmanuel] et le Prince Cardinal [Maurice de Savoie]¹⁵³. » À cette occasion, on interpréta les madrigaux : *Soyons*

¹⁴⁸ « Nelle parti superiori delle parieti v'erano dipinti in un quadro [...] i fiumi Po et Dora [...] sotto il portone si vedeva a mano destra il Tartaro et a sinistra la Dora et nell'uscire a mano destra la bormida et a mano sinistra il Po alludendo con questo atto scambievole fra loro al matrimonio de duoi Principi. », *Descrizione degli archi trionfanti fatti a Casale nel ricevimento della Serenissima Infanta di Savoia*, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie IV, liasse 2, fascicule 2.

¹⁴⁹ « Dietro [...] v'era il fiume Po che per tale si conosceva alla corona d'oro, il quale [...] mandava l'acque sue vicine ai piedi di quella nell destro braccio haveva molte corone di lauro di Palma di quercia d'olivo et di fiore e frutti questa Ninfa rappresentava la Città Casale ch'anticamente si chiamava sedula. », *Ibid.*

¹⁵⁰ « Gran Parco [...] à cui fanno da tre lati intorno gratiosa corona di tre fiumi Pò, Stura, e Dora. », *Relatione della giostra a campo Aperto fatta nel giorno natale del Serenissimo Prencipe di Piemonte*, Torino, Pizzamiglio, 1618, p. 5.

¹⁵¹ « I quali come che siano porti dell'intelletto. », *Id.*, p. 6.

¹⁵² « Agenti che à quella corte risiedono. », *Ibid.*

¹⁵³ « Giunse sù le vintidue hore, con le Serenissime Infante, S. A. e'l Serenissimo Prencipe Cardinale. », *Id.*, p. 8.

*guerriers et Amants : Armes et Amour (Siam Guerrieri & Amanti : Armi & Amori)*¹⁵⁴, *Au milieu du péril et de l'horreur (Frà i perigli, e l'horrore)*¹⁵⁵, *Ce Soleil, unique dans le Ciel (Quel Sol, che'n Cielo è solo)*¹⁵⁶, *Éclairs en guise de dards (Baleni saettando)*¹⁵⁷ et *Si quelqu'un dans un autre lieu (Se d'uno in altro loco)*¹⁵⁸.

Ludovico d'Agliè a également écrit un poème sur le thème des trois fleuves : *Qual insolita luce e qual virtute (Quelle insolite lumière et quelle vertu)*¹⁵⁹, qui fut chanté lors d'un ballet représenté à la Vigne du cardinal de Savoie pour rendre hommage à Christine de France récemment arrivée dans la capitale piémontaise¹⁶⁰. On trouve également cette thématique dans le ballet *Ecco il sol che ne vien fuori (Voici l'apparition du Soleil)* – sans doute représenté à la même occasion – dans le recueil de *Balli* de D'India où les trois fleuves sont les protagonistes¹⁶¹ ; il s'agit de l'affirmation de la position physique de la capitale aux pieds des montagnes, d'une superposition entre fleuves et juridiction¹⁶². Ce ballet fut composé sur un poème intitulé *Le Sirene* qui est conservé avec d'autres poèmes manuscrits de d'Agliè à la Bibliothèque royale de Turin¹⁶³.

Comme le signale Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, la fable maritime (appelée *piscatoria*¹⁶⁴) disparaît de Turin en 1619 avec l'arrivée de Christine de France pour se transformer et s'enrichir d'éléments nouveaux. Dans le but de réaliser des spectacles somptueux, on s'enthousiasme alors pour les ballets nautiques représentés sur le Pô¹⁶⁵. Les *Balli* de D'India témoignent de cette transition et de cette métamorphose.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 9.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 11.

¹⁵⁶ *Id.*, p. 12.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 13.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ A. SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia », *op. cit.*, p. 687. Le poème intitulé *Dialogo Po, Dora, Stura* est conservé à la Bibliothèque royale de Turin (I-Tr), manuscrits Varia 53, *Canzoni del conte D. Ludovico San Martino d'Agliè*, f. 66r-67r.

¹⁶⁰ (I-Ta), Corte, Real casa, Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della real casa, catégorie IV, Principi diversi, *Relatione del balletto fatto dalle Serenissime Infante alla Vigna del Prencipe Cardinale*, liasse 2, fascicule 3, 6p. Ce ballet contient l'air *Questo dardo, quest'arco (Cette flèche, cet arc)* chanté par Diane et qui fut inclus dans le Cinquième livre des *Musiche* (1623) de D'India.

¹⁶¹ M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶² Blythe Alice RAVIOLA, « Giostre, tornei, allegorie d'acqua a Mantova e Torino fra Cinque e Seicento », *La Ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte tra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo* (15-17 juin 2006), Firenze, Olschki, 2010, p. 81. Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène les fleuves de Turin, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, *op. cit.*, p. 81-87.

¹⁶³ (I-Tr), manuscrits, Varia 53, *Canzoni del conte D. Ludovico San Martino d'Agliè*, f. 67r-68r. Voir aussi *Le fonti musicali in Piemonte. vol. I – Torino*, éd. Annarita Colturato, Lucca, LIM, 2006, p. 247.

¹⁶⁴ Claudia PEIRONE, « Un genere di « confine » : le piscatorie », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, *op. cit.*, p. 141-154.

¹⁶⁵ M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, *op. cit.*, vol. I, p. 30.

Les lieux d'exécution associés au recueil de *Balli* correspondent à des thématiques bien précises : le Parc du Viboccone à la chasse et à la nature, le palais Chiablese aux rituels et cérémonies – sur fond d'exotisme – les plus importantes du duché, enfin la Vigne aux loisirs, à la culture académique (théâtre, littérature, spectacle) de dimension privée.

Œuvre	Lieu	Personnages concernés	Événement	Thématique
<i>Ballet des Rois de la Chine</i>	Palais Chiablese	Charles-Emmanuel Maurice de Savoie et Christine de France	Anniversaire de Christine de France le 10 février 1621	Le Soleil
<i>Ballets pour son Altesse Sérénissime</i>	Probablement à la Vigne ?	Charles-Emmanuel	Pour son anniversaire le 12 janvier 1620 ou 1621 ?	L'amour
<i>Ballets pour la fête du Prince Cardinal</i>	Probablement à la Vigne ?	Maurice de Savoie et Christine de France	Hommage pour l'arrivée de Christine de France et probablement pour son anniversaire en février 1620	Le Soleil et l'amour, les fleuves de Turin
<i>La Chasse</i>	La Vigne	Maurice de Savoie, Charles-Emmanuel, Victor-Amédée, Christine de France et Ludovic d'Agliè	Fête du cardinal Maurice de Savoie le 27 septembre 1620	La chasse et la hauteur des collines
<i>Arion</i>	Parc du Viboccone	Charles-Emmanuel, Maurice de Savoie, Victor-Amédée et Christine de France	Noces de Victor-Amédée avec Christine de France en janvier 1620	L'eau
<i>Danses et Air français</i>	Inconnu	Inconnu	Inconnu	L'amour et la nature
<i>Courante pour la fête à la Vigne du Cardinal</i>	La Vigne	Maurice de Savoie	Le 27 septembre 1620 ?	La chasse, la hauteur des collines et la nature
<i>Courante en écho pour le ballet de Son Altesse Sérénissime</i>	Inconnu	Charles-Emmanuel	1620, 1621 ?	L'amour
<i>Ballet des Brises</i>	Inconnu	Inconnu	Inconnu	Le vent
<i>Ballet des Scythes</i>	Palais Chiablese	Charles-Emmanuel, Maurice de Savoie et	Anniversaire de Christine de	Le Soleil, l'amour et la

		Christine de France	France le 10 février 1621	nature
--	--	---------------------	------------------------------	--------

d. Les fêtes à la Vigne du cardinal

Concernant la Vigne du cardinal, les Archives d'État de Turin conservent plusieurs fonds¹⁶⁶ très importants constituant une mine d'informations pour l'histoire de l'art, l'urbanisme et la restauration des objets d'art. Ils nous renseignent avec précision sur des détails architecturaux et fonctionnels des bâtiments, mais aussi sur les jardins, le mobilier, les objets de décoration et les peintures des lieux. En revanche, malheureusement, les documents ne sont pas suffisamment abondants pour reconstituer de façon précise et systématique les scènes ou le jeu des protagonistes des spectacles dont il est ici question, surtout dans la période qui concerne Maurice de Savoie. Néanmoins, concentrons-nous, à travers des documents d'archive, sur quelques témoignages des fêtes à la Vigne du cardinal, un endroit qui, selon une chronique de 1624, « mérite aussi d'être visité¹⁶⁷ ».

Le cardinal Maurice s'installe à la Vigne vers 1616. Il semblerait que l'activité festive de celle-ci se soit développée après l'installation de Christine de France dans ce lieu en 1620 et qu'elle se soit estompée après le départ du cardinal pour Rome en 1623¹⁶⁸. Ainsi, nous pouvons lire dans le livre de comptes de Maurice de Savoie que :

« 6260 florins [furent] payés à diverses personnes pour les frais du service de la Vigne du 26 janvier jusqu'au 1^{er} juin [...] 1620¹⁶⁹. »

« 7460 florins [furent] payés à diverses personnes pour le service de Son Altesse pour divers frais pour le service de la Vigne [...] pour les mois d'août, septembre et octobre [...] 1620¹⁷⁰. »

« 4516 florins [furent] payés à diverses personnes pour le service de la Vigne de Son Altesse du 5 novembre et pour tout le mois de décembre de l'année [...] 1620¹⁷¹. »

¹⁶⁶ (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Fabbriche di Sua Altezza*, art. 179, « Vigna del cardinale ».

¹⁶⁷ *Voyage de Monsieur le Prince de Condé en Italie*, Bourges, Coppin, 1624, p. 11.

¹⁶⁸ Nous pouvons mentionner un paiement daté de 1628 et adressé à un peintre milanais pour des peintures à la Vigne ainsi que pour la conception de plusieurs costumes pour un ballet. Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 4, 1628.

¹⁶⁹ « Fiorini sei milla duecento sessanta pagati à diversi per spese fatte in servizio della Vigna dalli 26 di genaro sino li primo di giugno [...] 1620. », *Id.*, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Primo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1620, liasse 2, fascicule 3, ordre 162.

¹⁷⁰ « Fiorini sette milla quattro cento settanta [...] pagati a diversi per servizio di Sua Altezza per diverse spese fatte per servizio della Vigna [...] nello 3 mesi d'Agosto, Settembre et Ottobre [...] del 1620. », *Id.*, ordre 226.

« 1764 florins [furent] payés à diverses personnes pour [...] divers frais pour la Vigne du Sérénissime Prince Cardinal durant le mois de janvier [...] 1621¹⁷². »

Concernant la musique exécutée à la Vigne, la fête donnée par le cardinal le 27 septembre 1620 sur le thème de la chasse¹⁷³, peut être mise en rapport avec les deux paiements – le premier datant du 28 octobre 1620 et le second du 2 janvier de l’année suivante – pour les « *Violini di Madama*¹⁷⁴ », ainsi qu’un paiement pour la chanteuse Isabella di Cardè qui a participé à l’exécution du ballet des fleuves¹⁷⁵.

Quant aux spectacles de l’année suivante, le duc Charles-Emmanuel écrit à sa fille Isabelle d’Este-Savoie dans une lettre datée du 28 janvier 1621 et conservée aux Archives d’État de Modène :

« Dimanche, le jour de mon anniversaire se fit le jeu des carrousels¹⁷⁶ [...] et pour celui de Madame [Christine de France] on prépare un grand nombre de Ballets avec une comédie qui sera représentée par les Dames, il ne manque plus que votre présence pour jouir entièrement de ces divertissements¹⁷⁷. »

La lettre du duc confirme le caractère composite des spectacles turinois où se mêlent danse, poésie, musique et théâtre. Une chronique conservée à la Bibliothèque royale de Turin

¹⁷¹ « Fiorini quattro milla cinque cento sedici [...] pagati a diversi in servizio della Vigna di Sua Altezza dalli 5 di novembre sino tutto quello di dicembre dell’anno [...] 1620. », *Id.*, ordre 281.

¹⁷² « Fiorini quattro mille sette cento sesanta quattro pagati a diversi [...] per altre spese fatte per la Vigna del Serenissimo Prencipe Cardinale durante il mese di genaro del corrente anno [...] 1621. », *Id.*, ordre 333. Pour les frais de la Vigne de l’année 1622, cf. *Id.*, *Terzo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1622, liasse 2, fascicule 5, ordres 84, 112 et 127.

¹⁷³ Les Archives de Turin conservent parmi les documents personnels du duc Charles-Emmanuel le plan scénique d’une fable où il est question de la thématique de la chasse, de l’eau, de l’écho et des oiseaux avec un ballet final de pêcheurs : « Nel primo atto *cacia terrestre* presa del Latio. Nel secondo atto *pesca et discorso del tritone o Sirena*. Nel terzo atto *melare et parole della arpia che parla*. Nel quarto atto *abastimento de serpe maga*. Nel quinto atto *ecco che risponde*. Prologo della gelosia. Primo intermedio i quadrupedi. Secondo i *pesci marini et daqua dolce*. Terzo tutti *gli uscelli*. Quarto tutti gli serpenti. Quinto et ultimo *balletto de tutti i pescatori*. » (Nous soulignons). (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/6, fascicule 11, sous-fascicule 3.

¹⁷⁴ Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Primo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1620, liasse 2, fascicule 3, ordres 224 et 282.

¹⁷⁵ *Id.*, ordre 327 (décembre 1620). Voir aussi *Id.*, Corte, Real casa, Materie politiche per rapporto all’interno, Storia della real casa, catégorie IV, Principi diversi, *Relatione del balletto fatto dalle Serenissime Infante alla Vigna del Prencipe Cardinale*, liasse 2, fascicule 3, 6p.

¹⁷⁶ Il s’agit d’un spectacle donné sur la place du château en présence de Christine de France, des princes Philibert et Tommaso et d’autres personnages nobles. Cf. « Le Caroselle fatte dalli Serenissimi Prencipi nel giorno Natale di S. A. S i Torino li 22 Gennaro, 1621 », *Relatione delle feste principali fatte di carnevale*, *op. cit.*, p. 19-23.

¹⁷⁷ « La domenica il giorno de miei anni si fece il gioco delle carruselle [...] et per gli anni di Madama si prepara una quantità di Balletti con una commedia che reciteranno le Dame non ci manca altro che la presenza vostra per godere interamente di queste allegrezze. », Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, boîte 1443 A/3, lettre du 28 janvier 1620.

témoigne également, à propos de l'anniversaire du duc de 1621, de la représentation d'un grand ballet et un tournoi « fait dans l'habituelle salle des fêtes, la nuit du carnaval » (« fatto nel solito sa salone delle feste la notte di Carnevale ») sur un sujet particulier inspiré des ruines avec des pyramides, arches, murs et palais détruits¹⁷⁸, suivi d'un Ballet de Prosepine « conduit par Madame de Cercenasco » avec des chars infernaux tirés par quatre dragons¹⁷⁹ et d'un ballet de Thétys « conduit par la Sérénissime infante Caterina » sur la thématique de l'eau avec des ondes de la mer, des roches imposants, des tritons dansants¹⁸⁰ et l'apparition de quatre sirènes qui ont exécuté des chansonnettes en l'honneur du duc, appelé symboliquement « le nouveau Soleil » (« Novo Sol »)¹⁸¹.

Leur chant a apaisé les eaux et a fait place à un Ballet des Sirènes¹⁸² suivi d'un Ballet de Junon « conduit par l'infante Marie¹⁸³ » et d'un Ballet mimitaire de Pallas « conduit par Christine de France¹⁸⁴ » richement habillée avec des attributs symboliques et mythologiques¹⁸⁵. Elle a ensuite contemplé un ballet dansé par huit jeunes demoiselles qui représentaient les signes célestes au son des violons et avec des gracieux « changements de mouvements » (« graziose mutanze »)¹⁸⁶, après quoi Madame prit part au Ballet qui fut précédé par un concert de voix, d'instruments, de trompettes et d'une danse militaire suivis d'une chansonnette¹⁸⁷ et d'un madrigal chanté par Mercure¹⁸⁸. Tous les princes prirent part au bal successivement¹⁸⁹, accompagnés de chevaliers turcs et d'un « quadrille de l'Inde » (« quadriglia dell'India »)¹⁹⁰.

Les ballets pour l'anniversaire de Christine de France qui sont mentionnés dans la lettre du duc, sont entre autres¹⁹¹, ceux qui ont été publiés dans le recueil des *Balli de D'India*.

L'année du départ du cardinal de Savoie pour Rome, une fête fut donnée à la Vigne le 8 mai 1623 – D'India venait de s'éloigner de la cour. Une composition intitulée *Le Tre*

¹⁷⁸ *Relazione delle feste principali fatte di carnevale, op. cit.*, p. 1-2.

¹⁷⁹ *Id.*, p. 4.

¹⁸⁰ « Protheo con habito ceruleo coronato di Alga, & con una cabba marina in mano passeggiando fra l'onde, mosse con il suo canto li tritoni a danzare sopra il lido. », *Id.*, p. 5.

¹⁸¹ *Id.*, p. 5-6.

¹⁸² « Le dette Sirene fecero il loro Balletto. », *Id.*, p. 7

¹⁸³ *Id.*, p. 7-8.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 8-9.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 10.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 11.

¹⁸⁷ « Per la sinfonia con le trombe : Gran diva guerriera. », *Ibid.*

¹⁸⁸ « CARLO germe real. », *Ibid.*

¹⁸⁹ *Id.*, p. 14-15.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 16-18.

¹⁹¹ « Relazione della festa fatta dalli Serenissimi prencipi & dalle Serenissime Infante nel giorno di Natale di Madama Serenissima Li 10 febbraio 1621 », *op. cit.*, p. 23-38.

Fortune, Prospera, Salutare e Forte (Les trois fortunes, Propérité, Santé et Force), publiée comme la dernière pièce du Premier livre des *Musicali Concerti* de Filippo Albini fut donnée à cette occasion¹⁹². En effet, on peut retrouver dans le livre comptable du cardinal les 252 florins dépensés pour plusieurs banquets donnés à la Vigne en mai 1623 et que l'on pourrait mettre en rapport avec cette fête¹⁹³.

De même, le 8 mai 1624, une fête a été donnée « le jour de la naissance du Prince [Victor-Amédée] à la Vigne¹⁹⁴. »

C. Hybridation, transferts et continuité

a. Un « style inusité » ? Une « nouvelle manière » ? Engouement et tendances stylistiques des spectacles franco-italiens

D'India, nous l'avons vu, évoque, dans la préface du recueil étudié dans ce chapitre, « un style inusité en Italie » et une « nouvelle manière de Ballet ». S'agit-il d'une musique à danser en style français, en style italien ou d'un produit hybride ?

Henry Prunières remarque qu'il est impossible de faire l'histoire du ballet de Cour sans tenir compte des échanges entre la France et l'Italie¹⁹⁵, de même qu'il est indispensable de tenir compte de l'influence des *Intermedi* italiens en étudiant la création du ballet dramatique français¹⁹⁶ car, toujours selon Prunières, « le ballet de Cour et l'opéra ont la même origine¹⁹⁷ ». Dès lors, on ne peut pas négliger l'importance de l'influence de la pastorale et des intermèdes d'origine italienne dans les spectacles français.

Concentrons-nous sur les trois danses destinées aux bals princiers que compte le recueil des *Musiche e Balli* – la courante, la nizzarda et le branle – qui auraient pu être conçues pour être intercalées entre les airs et les ballets ; elles nous donnent un exemple des

¹⁹² Albini écrit dans le titre de cette pièce : « In occasione di un festino alla Vigna del Serenissimo Principe Cardinale per il di 8 maggio 1623. », cf. C. SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albini da Moncalieri », *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. X, note 30.

¹⁹³ « Fiorini duecento cinquantadue [...] pagati a diversi che hanno servito nelli banchetti fatti dal Serenissimo Principe Cardinale alla sua vigna [...] 23 maggio 1623. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Quarto conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli*, 1623, 1624 et 1625, liasse 2, fascicule 6, ordre 361.

¹⁹⁴ « Si è sollenizzato il giorno della nascita del Principe alla Vigna. », Charles-Emmanuel à Maurice de Savoie le 10 mai 1624, (I-Ta), Corte, *Lettere di duchi e sovrani*, Lettere diverse, liasse 31, fascicule 30, lettre n° 4303.

¹⁹⁵ H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France*, op. cit., p. 106.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 79.

¹⁹⁷ *Id.*, p. 244.

danses en vogue dans le Piémont à cette époque¹⁹⁸. La première a été importée d'Italie en France durant le XVI^e siècle, sans doute par des troupes de comédiens¹⁹⁹. Une fois transformée, la courante revient en Italie sous le nom de « courante française », en réalité très proche de sa cousine italienne : rythme ternaire, tempo rapide, caractère léger²⁰⁰. Les sept courantes du recueil de D'India présentent toutes ces caractéristiques. Il est donc difficile de distinguer un style en particulier ; les deux courantes qui font partie des danses séparées destinées aux bals : *Aure placide e volanti* (*Brisés placides et virevoltantes*) et *A le gemme, a i tesori* (*Aux gemmes, aux trésors*), se caractérisent par des pas sautillants et légers et semblent respecter « le cadre chorégraphique de la pantomime selon les règles du théâtre²⁰¹. » Gino Tani souligne que les mouvements de la danse italienne étaient plus animés que ceux des ballets de cour habituels²⁰². Le compositeur semble avoir « retrouvé » le style italien par le biais de l'influence française en créant par là-même un spectacle franco-italien grâce à l'utilisation d'éléments artistico-allégoriques des deux pays : danse, chanteurs, instruments et chorégraphies.

La courante *Aure placide e volanti* nous montre que le compositeur fait coïncider parfaitement le rythme de cette danse avec celui des octosyllabes du poème. Voici le schéma qui montre la correspondance entre le rythme poétique et le rythme musical :



	Schéma de la partie A de la courante
Rythme syllabique	Au re pla ci dee vo lan ti, mes sag gie re de l'au ro ra
Rythme musical	

	Schéma de la partie B de la courante
Rythme syllabique	Chi di voi glie ccel sio no ri, can te rà (can te-rà) del la mia Clo ri
Rythme musical	

Le compositeur répète le mot « canterà », ce qui permet faire coïncider le vers avec le rythme de la courante tout en mettant en relief le contenu expressif de ce mot. Comme l'a

¹⁹⁸ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 11 et 12.

¹⁹⁹ Marian Hannah WINTER, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974, p. 13.

²⁰⁰ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 12.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² G. TANI, « Le comte d'Agliè », *op. cit.*, p. 232.

montré Stefano La Via, nous assistons ici à une inversion du processus traditionnel de composition qui va du sens poésie-musique au sens musique-poésie comme conséquence de la prédominance de l'élément chorégraphique sur l'élément poétique²⁰³. C'est en effet à partir du début du XVII^e siècle que la danse prend un rôle inédit aussi bien dans la caractérisation rythmique et musicale du vers chanté que dans l'expression de son contenu affectif et dramatique, ce qui entraîne une diversification et une complexification de la manière dont les compositeurs utilisent les modèles de danse²⁰⁴.

La nizzarda, quant à elle, est une danse d'origine niçoise, comme son nom l'indique, à mi-chemin entre la courante et la volte, très en vogue dans le Piémont à partir de la moitié du XVI^e siècle²⁰⁵ et très appréciée par les Français au début du XVII^e, notamment en Provence²⁰⁶. D'après Zuccari, il s'agit d'une « danse gracieuse où l'on montre la beauté, la grâce, le mouvement de la vie²⁰⁷ ». La seule nizzarda de ce recueil *Addio Filli ben mio* (*Adieu Filli, mon bien*), témoigne, plus que d'un style inusité en Italie, de l'engouement français pour une danse italienne tel qu'il a été compris par le compositeur. N'oublions pas, comme le remarque Margaret McGowan, que nous assistons, à cette époque, à une inversion des tendances : avant 1620, c'est l'Italie qui a influencé la France, et ce n'est qu'à partir de 1620 que cette influence va s'inverser²⁰⁸. Aussi l'influence italienne revigore-t-elle le ballet français qui se transforme en fonction de l'évolution de la danse en Italie dans un aller-retour complexe et fécond.

La nizzarda du recueil des *Balli* montre une complexification de la mise en rapport entre le rythme de cette danse – déjà hybride – et celui des vers. En effet, le poème *Addio Filli ben mio* présente une alternance d'heptasyllabes, d'endécasyllabes et d'hexasyllabes :

Poème	Mètre	Traduction
A Dio Filli ben mio,	7	Adieu, Filli, mon bien,
A Dio Filli del cor dolce desio,	9 (11)	Adieu doux désir de mon cœur,
A Dio Filli ond'io moro,	7	Adieu, Filli, je meurs,
A Dio Filli mio foco, mia gioia e mio amore	7+6	Adieu, Filli, ma flamme, ma joie et mon amour

²⁰³ Stefano LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006, p. 125.

²⁰⁴ *Id.*, p. 122.

²⁰⁵ Barbara SPARTI, « La danza barocca è soltanto francese ? », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 289.

²⁰⁶ F. CALVINO PRINA, « I Balli di Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 12.

²⁰⁷ « È un ballo grazioso, ove si mostra leggiadria, la grazia, il moto della vita. » F. ZUCCARI, *Il passaggio per Italia*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁸ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 239.

La traduction musicale et chorégraphique du compositeur consiste à donner à entendre – mais également à voir dans le cadre d’un spectacle – « l’expressivité du rythme musical²⁰⁹ » – pour reprendre les mots de Stefano La Via. Pour ce faire, le compositeur joue avec l’irrégularité des vers en alternant le rythme classique de la courante (pour le premier vers) avec des passages en croches en imitation (pour le deuxième vers) qui accélèrent à la fois la déclamation et le mouvement de danse :

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio Fil-li del

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio Fil-li del cor,

A Dio Fil - li ben mi - o, a Dio Fil-li del cor, del

cor dol - ce de - si - o,

Fil - li del cor dol - ce de - si - o,

a Dio Fil-li del cor dol - ce de - si - o,

cor dol - ce de - si - o,

²⁰⁹ S. LA VIA, *Poesia per musica, op. cit.*, p. 117.

La deuxième partie de la nizzarda (les deux derniers vers) est plus régulière sur le plan rythmique. Un exemple similaire sur le plan de l'agencement rythmique nous est donné par la nizzarda instrumentale du *Virtuoso Ritrovo* de Banchieri²¹⁰, même si ce dernier utilise un rythme binaire et un effectif instrumental à trois parties. En voici la voix de la basse :



Ces deux exemples, l'un vocal et l'autre instrumental, nous montrent comment la musique française, par le biais de la danse, a joué un rôle très important dans l'évolution des pratiques instrumentales et vocales en Italie²¹¹.

Enfin, si le branle est une danse à deux temps, on trouve des exemples de branle en rythme ternaire comme le branle du Poitou²¹². Cette danse – « véritable ballet théâtral²¹³ » – est plus répandue en France qu'en Italie à cette époque. Le seul branle du recueil de D'India : *Ecco autunno*²¹⁴ (*Voici l'automne*), a permis à D'India de combiner les rythmes binaire et ternaire grâce à la « souplesse » de cette danse²¹⁵. Le ballet représentatif italien est au service d'une expression proche du mélodrame puisqu'il met en relief des épisodes dramatiques. En effet, les changements rythmiques de cette pièce homorythmique correspondent aux changements de caractère dont on peut identifier trois parties. Les deux premiers vers présentent un caractère solennel avec des noires pointées suivies de quelques croches :



²¹⁰ Adriano BANCHIERI, *Il virtuoso ritrovo academico del dissonante, pubblicamente praticato con variati concerti musicali a 1, 2, 3, 4, 5 voci ò stromenti, nell'Academia de Filomusi*, Venetia, Magni, 1626.

²¹¹ Giuseppe VECCHI, « Una seduta dei Filomusi a Bologna e il « Virtuoso Ritrovo Academico » di A. Banchieri (1626) », *Chigiana*, XXV (1968), p. 41-43 et 50-51.

²¹² M. McGOWAN, *Dance in the Renaissance : European fashion, frenc obsession*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 95.

²¹³ H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France*, op. cit., p. 54.

²¹⁴ Voir aussi le poème de Lodovico D'AGLIÈ, *L'Autunno*, op. cit., où il est question de nombreux poèmes sur la chasse et G. RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, Genova, Sordomuti, 1894, p. 15-48.

²¹⁵ C'est ainsi que Mersenne qualifie cette danse, cf. Marin MERSENNE, *L'harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636, vol. II, p. 170.

Les quatre vers suivants représentent, grâce à l'accélération des croches, les douceurs « dolcezze », les plaisirs « diletta », l'empressement « ognun s'affretti » et les guirlandes « ghirlande » :

di - spen - sie - ro di dol - cez - ze - e di di - let - ti. Non più - in du - gi, o - gnun s'af -
fret - ti, co - ro - na - to di ghir - lan - de

Enfin, la dernière partie figure l'allégresse des trois derniers vers grâce au changement rythmique à trois temps :

pam - pi - no - se, e - de - ro - se, d'al - le - grez - za e - bro - e - in sa - no,

C'est donc la danse et ses différents changements de rythme, sa « souplesse », qui permettent l'expression du contenu poétique mais également sa structuration qui est à la fois dramatique et chorégraphique. En effet, le vers mis en musique produit une rythmique à la fois chorégraphique et musicale qui prend à son tour un statut structurel autonome pouvant s'imposer à tous les vers du poème²¹⁶.

Pour ce qui est de la structure de ces pièces inspirées du style français et si l'on en croit Margaret McGowan, « le ballet de cour a surtout recours à la musique pour rehausser l'éclat des tableaux allégoriques. [...]. De ce fait, la musique n'échappe pas à une certaine monotonie²¹⁷ ». Le livre des *Balli* de D'India contient des pièces en forme strophique dont les parties sont homorythmiques, ce qui provoque en effet une certaine monotonie mais en même temps un effet de régularité nécessaire à la danse. Malgré ce caractère fonctionnel destiné à la représentation scénique, nous pouvons déceler dans la musique une expressivité du rythme musical qui met en valeur à la fois le rôle de la danse et celui du chant ; c'est le plus important

²¹⁶ S. LA VIA, *Poesia per musica*, op. cit., p. 106.

²¹⁷ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 124-125.

apport du schéma rythmique et musical de la danse à la structuration de la forme poétique et musicale²¹⁸.

Enfin, l'air français *O begl'occhi, o pupilletta* (*Ô beaux yeux, petites pupilles*), est la seule pièce que D'India classe explicitement du côté de la France. Elle constitue un exemple de la réappropriation du style français²¹⁹ par le compositeur : le jeu de rimes octosyllabiques du poème, extrait des *Rime* de Gabriello Chiabrera²²⁰ – poète sensible au goût poétique français²²¹ et l'un des principaux animateurs, avec Marino, d'Agliè et Murtola, de la vie littéraire de la cour de Turin²²² – fait écho à l'air de cour où se fondent la danse instrumentale française et la subtilité du chant à l'italienne, même si cet air penche clairement du côté du style italien. Nous pouvons établir un parallèle entre le poème de Chiabrera avec la dernière strophe de l'air *Ô étoiles homicides* (*O stelle omicide*) : « Ô douces pupilles, pupilles gracieuses » (« O dolci pupille, pupille vezzose ») d'Estienne Moulinié, extrait du Troisième recueil *d'Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare* publié en 1629²²³. Les deux airs présentent une structure en deux parties même si le rythme poétique de l'air de D'India est moins régulier que celui de Moulinié qui ne contient que des hexasyllabes. En revanche l'air de ce dernier est plus élaboré sur le plan de l'agencement des vers, surtout à la fin de l'air où Moulinié répète quatre fois le premier vers et une fois le dernier alors que D'India ne répète qu'une seule fois le dernier vers du poème de Chiabrera :

²¹⁸ S. LA VIA, *Poesia per musica, op. cit.*, p. 120 et 121.

²¹⁹ 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*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 459-495.

²²⁰ Giovanni GETTO, « Gabriello Chiabrera, » poeta barocco », *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 125-162.

²²¹ *Ibid.* Voir aussi 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. 356-357, Guido Davico BONINO, *Poesia d'amore italiana : dalle origini al primo Novecento*, Milano, RadiciBUR, 2007, p. 12 et Marco CORRADINI, « Un « work in progress » tra Cinque e Seicento : le « Ode » di Guido Casoni », *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XVIII/53 (2007), p. 57.

²²² F. VARALLO, *Il duca e la corte. I, Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia, op. cit.*, p. 28. Voir aussi Franco VAZZOLER, « Il Topos e la storia : Chiabrera e Carlo Emanuele I », *Da Carlo Emanuele I a Vittorio-Amedeo II, op. cit.*, p. 65-81 et les correspondances entre Chiabrera et le peintre Bernardo Castello entre 1616 et 1619 où il est question de D'Agliè dans *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, Genova, Ponthenier, 1838, p. 257, 272-273, 286-287, 299-300 et 304-306 et dans *Gabriello Chiabrera. Lettere (1585-1638)*, éd. Simona Morando, Firenze, Olschki, 2003, p. 233, 243-244, 265 et 272-273.

²²³ Estienne MOULINIÉ, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare [...] Troisième livre*, Paris, Ballard, 1629, p. 26v et 27r. Voir aussi Barbara NESTOLA, « Les sources littéraires des airs de cour en italien », *Poesie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 117 et 119.

Air de D'India			Air de Moulinié		
Partie A					
vers	mètre	Rythme musical	vers	mètre	Rythme musical
O-be-gl'oc-chio-pu-pi-le-tte	8		O-dol-ce-pu-pil-le	6	
Che-bru-ne-tte	4		Pu-pil-le-vez-zo-se	6	
Den-troaun- lat-te-pu-ro-pu-ro	8		Pu-pil-lea-mo-ro-se	6	
Partie B					
M'an-ci-de-te a-tut-te-l'o-re	9		Deh-men-tre-v'a-do-ro	6	
Co 'l-splen-do-re	4		Por-ge-te-ris-to-ro	6	
D'un-bels-guar-dos-cu-ros-cu-ro	8		A-tan-te-fa-vil-le	6	
			O-dol-ce-pu-pil-le	6	

Les deux airs sont en rythme ternaire et utilisent volontiers le rythme trochaïque. Moulinié présente un changement rythmique à l'avant dernier vers ce qui met en valeur les mots « tante faville » (« tant d'étincelles »). D'India, quant à lui, utilise le rythme iambique pour donner du relief au « latte puro » (« lait pur »). Enfin, sur le plan de l'ornementation, Moulinié met uniquement en relief le mot « pupille » (« pupilles ») par un rythme lombard qui déstabilise la rythmique générale alors que D'India utilise des notes de passage mélodiques pour le quatrième vers sur les mot « ancidete » (« tuez ») et « l'ore » (« les heures »).

Marc-Antoine Muret a fait connaître la poésie de Ronsard en Italie²²⁴. L'enseignement de Muret sur Chiabrera ne concerne pas uniquement des questions métriques et poétiques mais également le principe même de l'union intime entre la poésie et la musique qui se trouve dans toute la théorie de Ronsard. La présence française peut être également constatée dans l'œuvre de Palestrina au début de la deuxième moitié du XVI^e siècle²²⁵.

Très rapidement, dans les cours italiennes les plus averties et modernes, la nouvelle perception rythmique devient l'une des caractéristiques essentielles du rythme narratif de la musique vocale. La poésie lyrique de Chiabrera s'insère parfaitement dans ce projet et offre

²²⁴ Sur la poésie française à Turin, cf. Lionello SOZZI, « Tra Ronsard e Desportes : le poesie francesi di Carlo Emanuele I », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, op. cit., p. 215-225.

²²⁵ Paolo RUSSO, « Chiabrera e l'ambiente musicale romano », *La scelta della misura*, op. cit., p. 371 et 372.

un exemple et un support idéal aux nouvelles recherches musicales²²⁶. Ainsi que l'affirme le poète lui-même :

« Puisque les danses semblaient à elles seules fatiguer les chevaliers et les dames ou bien les satisfaire pour des moments divertissants, il fut pensé d'insérer au milieu quelque poèmes avec lesquels on aurait produit un événement plaisant qui puissent ôter tout ennui et alterner les ballets comme ornement de la poésie, de même que la poésie pour les ballets, de telle manière à conduire, par ces deux voies, un noble rassemblement vers une honorable délectation²²⁷. »

Nous pouvons constater la difficulté de déterminer les origines exactes de telle ou telle danse. Déjà au XVI^e siècle les témoignages à propos des ballets ne nous permettent pas de savoir clairement si les danses étaient effectivement dans le style italien ou français, compte tenu de l'intense interaction entre les deux pays au tournant des XVI^e et XVII^e siècles²²⁸. On retrouve cette controverse chez les musicologues contemporains, de Solerti²²⁹ et Prunières²³⁰ jusqu'à McGowan²³¹ et Besutti²³² à propos de l'invention du ballet de cour et des traditions chorégraphiques des deux pays. Ils se réfèrent tous à des partitions et à des traités, les uns soutenant telle thèse, les autres, la thèse inverse.

Nous nous trouvons face au paradoxe de la transmission qui consiste à produire du neuf tout en faisant fond sur un héritage ancien ; d'où l'impossibilité de trancher la question des origines et des influences. Reste que l'examen de la thématique des ballets permet de trouver une réponse plus claire aux influences réciproques entre les deux pays.

²²⁶ P. RUSSO, « Chiabrera e l'ambiente musicale romano », *op. cit.*, p. 375, note 8.

²²⁷ « Parendo le sole danze a stancare cavalieri e dame, o satiarli in tempi sollazzevoli, fu pensato di frammettervi alcuna poesia con la quale rapresentando avvenimento piacevole si togliessi ogni fastidio : e alternando fossero i balli ornamento alla poesia, e la poesia similmente a' balli, e in tal modo per due vie condurre una nobile raunanza ad honorato diletto. », Gabriello CHIABRERA, *Vegghie di Gabriello Chiabrera all'Illustrissima Signora, la Signora D. Veronica Doria*, Genova, Pavoni, 1622, cité dans Maria PIERI, « La drammaturgia di Chiabrera », *La scelta della misura, op. cit.*, p. 407.

²²⁸ M. Mc GOWAN, *Dance in the Renaissance, op. cit.*, p. 94

²²⁹ A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 vol., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904.

²³⁰ H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France, op. cit.*

²³¹ M. MCGOWAN, *L'art du ballet, op. cit.*

²³² Paola BESUTTI, « Le musiche e balli a quattro voci di Sigismondo D'India : alla francese ? », *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi : Atti del Convegno internazionale : Torino, 6-7 settembre 1993*, éd. A. Chiarle, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale, 1996 et « Le musiche e balli a quattro in scena, contesti e ipotesi drammaturgiche », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni : Atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. S. Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 49-68.

b. Lumière et exotisme à la cour de Turin, les thématiques des ballets

Nous pouvons mentionner en premier lieu la thématique de l'exotisme, stimulée par les découvertes géographiques, et notamment celles du monde oriental²³³ avec *Les Temples de la Paix & de Mars sur le Mont Parnasse, Ballet & Tournoy avec un Festin à la Chinoise faits par le Prince de Piedmont au jour de la Naissance du Duc son Père l'an 1619* [le 12 janvier]²³⁴, *Le ballet des Scythes* et *Le ballet des rois de la Chine*²³⁵, ces deux derniers faisant partie du recueil dont il est question ici²³⁶, la fable l'*Amaranta* de Giovanni Villifranchi avec des intermèdes dansés, et représentée le même jour que les deux ballets précédents [le 10 février 1621]²³⁷ dans le palais Chiabrese à Turin avec des chanteurs déguisés « à l'indienne²³⁸ », ou bien le carrousel *Bacchus triomphant des Indes (Bacco Trionfante dell'Indie)*, composé lors d'une fête du prince cardinal à Rome en janvier 1624²³⁹. C'est ainsi que l'exotisme diffère selon les époques en fonction des considérations politiques, commerciales, ou culturelles. Il permet aux créateurs des ballets de conjuguer leur invention et leur savoir²⁴⁰.

La thématique qui transcende celle du goût pour l'exotisme, comme le remarque Sabrina Saccomani²⁴¹, est celle du Soleil ; le thème de la lumière traduit en effet l'influence

²³³ Pour les ballets inspirés du monde oriental en France à cette époque, cf. Nathalie LECOMTE, *L'orientalisme dans le ballet aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, thèse Paris I, 1981, p. 55-58, 174 et 176. Voir aussi C. SANTARELLI, « Le vaisseau de la Félicité : iconographie des fêtes musicales à la cour de Savoie au XVII^e siècle », *Musique, images, instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, X (2008), p. 101-103.

²³⁴ C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations*, op. cit., p. 320.

²³⁵ Valeriano Castiglione mentionne, lors du dîner en l'honneur des noces des Infantes Isabelle et Marguerite en 1608, une « série de cinquante fables dans le grand salon du château, dans un style inspiré des Rois de la Chine. » (« Ma non è men degna di racconto la cena [...] nel gran salone del castello con maniera imitata nelli Regi della China. Cioè un ordine di cinquanta favole compartite in distanze uguali. », V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 130-131. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6. Ce goût pour l'exotisme oriental continuera à se développer également dans le domaine des arts décoratifs et le mobilier à l'intérieur de la Villa della Regina, notamment dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Cf. *Villa della Regina, Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, éd. Lucia Caterina et Cristina Mossetti, Torino, Allemandi, 2005, p. 24-120. Voir aussi G. BRUGNELLI et M. B. DENOYÉ, *Chrestienne di Francia*, op. cit., p. 17.

²³⁶ Valeriano Castiglione décrit un dîner « à la chinoise » lors des fiançailles des infantes Isabelle et Marguerite en 1608 : « Non men vaga riusci la Cena fatta da Sua Altezza nella gran Sala alle Dame della Città con maniera Chinese. », *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. I, op. cit., p. 251v.

²³⁷ A. SOLERTI, « Feste musicali alla corte di Savoia », op. cit., p. 688. Voir aussi Gualtiero RIZZI, *Repertorio di feste alla corte di Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C. F. Ménéstrier*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1973, p. XVIII et 21 et « Relatione della festa fatta dalli Serenissimi principi & dalle Serenissime Infante nel giorno di Natale di Madama Serenissima Li 10 febbraio 1621 », op. cit., p. 28-29.

²³⁸ « Relatione del Balletto de' Sette Re della China », op. cit., p. 33.

²³⁹ C. F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois*, op. cit., p. 89 et *Des Représentations*, op. cit., p. 322. Voir aussi G. RIZZI, *Repertorio di feste*, op. cit., p. 22 et C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, op. cit., p. 35.

²⁴⁰ N. LECOMTE, *L'orientalisme dans le ballet*, op. cit., p. 1.

²⁴¹ S. SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia », op. cit., p. 9.

franco-italienne la plus directe concernant les spectacles de cour à Turin. Cette thématique est récurrente dans les fêtes dédiées à Charles-Emmanuel²⁴², Christine de France et Maurice de Savoie, fêtes que l'on peut comparer à celles données en France de la moitié du XVII^e siècle, durant le règne de Louis XIII avec le *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil* de 1621²⁴³, jusqu'à celui de Louis XIV qui dansa lui-même le *Ballet royal de la Nuit*²⁴⁴. En effet, après la thématique de l'amour, c'est celle du Soleil et de la lumière qui domine le recueil de *Balli*, suivie par celles de la nature, la chasse, la hauteur des collines et l'eau. En effet, l'image du prince solaire symbolise et affirme la volonté d'ordonner toute chose autour de lui²⁴⁵.

À la cour de Savoie, à l'époque de D'India, la thématique du Soleil est exploitée dans les six airs du *Ballet des rois de la Chine*, représenté au palais Chiabrese pour l'anniversaire de Christine de France²⁴⁶, mais aussi dans une courante du *Ballet pour la fête du Sérénissime Prince Cardinal : Ecco il sol che ne vien fuori (Voici l'apparition du Soleil)*, représenté sans doute à la Vigne, ou encore, dans un air du *Ballet des Scythes : Non più veda qui il sol mesto (Qu'on ne voie plus un triste Soleil ici)* du recueil de D'India. Enfin, dans un autre ballet intitulé *Prometeo che ruba il foco al Sole (Prométhée dérobant le feu au Soleil)*²⁴⁷, représenté à Turin en 1627 à la demande du cardinal Maurice pour l'anniversaire de son père le duc de Savoie avec une chorégraphie du comte Philippe d'Agliè²⁴⁸. Malheureusement, les témoignages de ces fêtes mentionnent rarement les musiciens, les danseurs ou les chanteurs qui en faisaient partie.

²⁴² F. VARALLO, « Le feste alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. 160. Voir aussi C. F. MÉNESTRIER, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682, p. 66, traité bibliographique consacré aux ballets et tragédies où Ménestrier, encore une fois praticien, auteur dramatique et théoricien, fait mention d'un « Ballet de la Cour du Soleil » dansé à la cour de Savoie en 1628.

²⁴³ M. McGOWAN, *L'art du ballet de cour*, *op. cit.*, p. 97 et 182.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 338.

²⁴⁶ C. F. MÉNESTRIER, *Des Représentations*, *op. cit.*, p. 322.

²⁴⁷ Concernant d'autres documents turinois d'époque mettant en scène le feu et le Soleil, cf. C. SANTARELLI, *La Gara degli Elementi*, *op. cit.*, p. 165-170.

²⁴⁸ Mercedes VIALE FERRERO, *Feste delle Madama Reali*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1968, p. 29. Voir aussi G. RIZZI, *Repertorio di feste alla corte di Savoia*, *op. cit.*, p. XIX et 23. Une trentaine de chroniques de fêtes organisées par Philippe d'Agliè ont été conservées dans les bibliothèques et les archives turinoises mais également à la bibliothèque municipale de Lyon : *Raccolta di diverse Feste, Corse, Corriere, Campi aperti, Caroselli, Tornei, Barriere, Balli, Balletti et Mascherate fatte dai Reali Conti et Duchi di Savoia dall'anno 1000 sino al 1662 in diverse parti del loro Stato. Con indice di tutte le opere, che si contengono in due volumi.* (ms. 1359-1360). Nous remercions Sabina Saccomani pour cette information.

c. Les Comtes d'Agliè, médiateurs artistiques entre la France et l'Italie

Oncle de ce dernier, poète et gentilhomme de chambre du cardinal Maurice de Savoie dès 1609, puis ambassadeur des Savoie à Rome²⁴⁹ de 1627 à 1637 auprès du pape Urbain VIII, le comte Ludovico d'Agliè, fut un acteur essentiel des relations entre la France et l'Italie. Attentif aux nouveautés artistiques, il fut également, à la cour de Turin, le directeur, l'inventeur et l'organisateur le plus important des fêtes, l'un des artisans de la création du drame pastoral²⁵⁰ et l'un des promoteurs du ballet. Il est en quelque sorte un exemple du parfait *corago*, celui qui, selon Andrea Valvassori, « sait prescrire tous les moyens et modes qui sont nécessaires pour que l'action dramatique créée par le poète soit portée à la scène avec la perfection demandée²⁵¹. »

Sa collaboration avec D'India, sous l'égide du cardinal de Savoie, a permis de créer de nombreux spectacles turinois dont les seuls qui aient survécu se trouvent dans le recueil des *Balli*. De cette collaboration, nous pouvons relever *La Caccia*, « constituée d'une série de vivaces scènes idylliques et pastorales²⁵² » et dont le recueil de D'India ne contient que deux courantes : *Su ninfe, su ninfe (Venez nymphes, venez nymphes)* et *Mirate, nel cielo notturno (Regardez dans le ciel nocturne)*, faisant sans doute partie des onze chœurs de nymphes de cette pastorale.

Nous ne connaissons pas les musiques qui auraient pu être composées pour les cinq chœurs de chasseurs et pour le chœur final du poème de d'Agliè²⁵³. Cette pastorale²⁵⁴, représentée à la Vigne du cardinal le 27 septembre 1620 ferait partie des premières tentatives de mélodrame à Turin :

²⁴⁹ Comte DE LA MARMORA, « Histoire de Madame Christine Duchesse de Savoye », 9 août 1642, *Memoria sulla condotta di Madama Reale Cristina nel 1619*, (I-Ta), Corte, *Storia della real Casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 10, p. 1.

²⁵⁰ M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, op. cit., vol. I, p. 15.

²⁵¹ « Sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che una azione drammatica già composta dal poeta sia portata in scena con la perfezione che si richiede. », Giovanni Andrea VALVASSORI, *L'arte poetica del Seg. Antonio Minturno*, Venezia, 1563, p. 98.

²⁵² Mariarosa MASOERO, *Ludovico San Martino d'Agliè. Alvida, La Caccia : favole pastorale inedite*, Firenze, Olschki, 1977, p. 16.

²⁵³ *Id.*, p. 167-190.

²⁵⁴ Le manuscrit du poème de d'Agliè, *La Caccia recitata in musica alla vigna del Serenissimo Principe Cardinale di Savoia per occasione di una festa fatta a Madama Reale li 27 settembre 1620. Opera dell'Illustre et Eccellente Signore Conte Lodovico San Martino d'Agliè Marchese di San Damiano*, est conservé avec d'autres écrits à la Bibliothèque royale de Turin (I-Tr), manuscrits Varia 53. Voir aussi A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, op. cit., vol. III., M. T. BOUQUET-BOYER, *Storia del teatro Regio di Torino*, vol. V p. 12, M. EMANUELE, *Commedie in musica*, op. cit., p. 85 ou encore *Le fonti musicali in Piemonte*, op. cit., p. 247.

« On a représenté aujourd’hui à la Vigne de Monsieur le Cardinal une Pastorale en musique avec l’intervention de toutes ces Altesses [les deux ambassadeurs de la ligue catholique d’Allemagne, l’ambassadeur de Venise et un diplomate de la Silésie]²⁵⁵. »

Matteo Cavalchino écrit à propos de cette fête :

« Quatre jours après le 23 septembre de la même année [1620] [...] le sérénissime prince cardinal a invité son père, ses frères et sœurs, Madame sérénissime [...] et ainsi que tous ses chevaliers à une fête donnée au palais de sa vigne [...]. Lors de cette fête, on a donné une pastorale représentée par de nombreuses nymphes à la manière d’une chasse dans un bois avec des chasseurs [...]. Ladite fête plut beaucoup aux assistants²⁵⁶. »

Pietro Passerin d’Entrevès remarque que la chasse avait également une signification symbolique et rituelle : on pourrait dire, pour reprendre les mots du prêtre Giovanni Battista da Sestola qu’elle était « une guerre en temps de paix²⁵⁷ ». La chasse à courre, en particulier, devient l’apanage de la noblesse et s’enrichit de plusieurs motivations liées à l’exercice physique, au divertissement, à la guerre, mais aussi, ou peut-être surtout, à la position sociale²⁵⁸. De plus, dans le Piémont, les « cors français » (*trombe francesi*) étaient couramment utilisés lors des battues de chasse²⁵⁹.

D’Agliè, en sa qualité de diplomate, s’imprégna du goût français en favorisant les échanges entre les deux pays à l’occasion des carnivals qui « tenaient lieu de célébration régulière et rituelle²⁶⁰ » et donnaient de plus en plus de place aux divertissements²⁶¹ et à la nouveauté. Ce fut le cas du carnaval de 1609, qui coïncidant avec l’anniversaire du duc

²⁵⁵ « Si è recitata hoggi alla Vigna del S. Cardinale una Pastorale in Musica con l’intervento di tutte queste Altezze », Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Savoia, CLXII, 27 septembre 1620, f. 221v-f. 222r.

²⁵⁶ « Listesso anno ali 23 settembre [...] et passato che fu quatro giorni il serenissimo prensipe cardinale invido il padre con li fratelli e sorele con madama serenissima [...] et tuti suoi cavalieri a festa al palascio dela sua vigna [...] la qual festa fu una pastorale resita da molte ninfe in modo di casia nel boscho con soi casiatori [...] et la deta festa gusto asai a tuti loro. », G. M. CAVALCHINO, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina*, op. cit., p. 111.

²⁵⁷ Giovanni Battista DA SESTOLA, *Del Capuccino d’Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana, e nella Religione Serafica il Prete Gio. Battista Predicatore Apostolico della Serenissima Infanta D. Isabella di Savoia sua Dilettissima Consorte. Nascita, Vita, Morte, e Sepoltura Descritta in brevità, mà veridicamente dal P. F. Gio. Da Sestola Predicatore Cappuccino A gloria di Dio & edificatione di chi leggerà*, Modena, Soliani, 1646, p. 39.

²⁵⁸ Pietro PASSERIN D’ENTREVÈS, « La Caccia reale tra Piemonte e Savoia nei secoli XVI, XVII e XVIII », *La Ronde*, op. cit., p. 167.

²⁵⁹ *Id.*, p. 175.

²⁶⁰ F. VARALLO, *Il duca e la corte*, op. cit., p. 191.

²⁶¹ M. VIALE FERRERO, *Feste delle Madame Reali*, op. cit., p. 29. Pour les spectacles de la deuxième moitié du XVII^e siècle, cf. « Le feste e il teatro », *Diana trionfatrice*, op. cit., p. 74-94.

Charles-Emmanuel, fut organisé avec magnificence à Turin par son cousin le duc Henri de Nemours – qui épousa sa fille Caterina en 1611²⁶² – gouverneur de Lyon et « Intendant suprême des fêtes de cour » du roi de France de 1610 à 1632 et dont l’adresse et l’inventivité furent admirées par l’abbé Ménéstrier²⁶³. Ce dernier (Nemours) introduisit des éléments de nouveauté²⁶⁴ dans la représentation des fêtes turinoises qui seront exploités et développés par le même D’Aglie²⁶⁵ et, plus tard (à partir de 1624), de façon magistrale et féconde par son neveu Philippe (1604-1667)²⁶⁶, que l’on a évoqué plus haut, qui était un personnage admiré²⁶⁷ et que l’on peut considérer comme « le premier véritable chorégraphe du ballet de cour italo-français²⁶⁸. » On pourrait dire que Ludovico en est l’initiateur et Filippo le continuateur²⁶⁹.

D’India, quant à lui, s’appropria « l’étonnante flexibilité formelle du ballet et l’éclectisme des sources qui l’inspirent²⁷⁰ » pour son recueil des *Balli*. Il convient désormais de se pencher sur la musique du recueil sous l’angle de l’hybridation et de la métamorphose stylistique.

²⁶² (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, boîte no. 1443/2, lettre de Charles-Emmanuel à Cesare d’Este datée du 6 septembre 1611.

²⁶³ C. F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois*, *op. cit.*, p. 88.

²⁶⁴ Concernant les rapports entre Caccini et Nemours, cf. J. F. DUBOST, « Musique, musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis », *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁵ F. VARALLO, « Federico Zuccari e le feste alla corte Sabauda », *Il passaggio per l’Italia*, *op. cit.*, p. 160 et 167-168.

²⁶⁶ C. F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois*, *op. cit.*, p. 88-90. Voir aussi A. GRISERI, *Il diamante*, *op. cit.*, p. 268 et G. TANI, « Le comte d’Aglie », *op. cit.*, p. 223 et 226-232.

²⁶⁷ Ainsi que le souligne Stéphane VAN DAMME dans « Les livres du Père Claude-François Ménéstrier », *op. cit.*, p. 71, « l’admiration de Ménéstrier pour l’oeuvre de Tésauro et pour le comte Philippe d’Aglie le pousse à entrer en contact avec Guichenon. La cour de Savoie est à la fois un modèle pour l’organisation des cérémonies publiques et un laboratoire de nouvelles expérimentations. » Remarquons également que Philippe d’Aglie est le dédicataire du traité sur *L’art des Emblèmes* de Ménéstrier.

²⁶⁸ G. TANI, « Le comte d’Aglie », *op. cit.*, p. 224. Voir aussi C. SANTARELLI, « Le vaisseau de la Félicité », *op. cit.*, p. 83.

²⁶⁹ Concernant les musiques (pour la plupart anonymes) et les textes des ballets de la seconde moitié du XVII^e siècle conservés aux Bibliothèques nationale et royale de Turin, cf. *Le fonti musicali in Piemonte*, *op. cit.*, p. 171-178 et 238-239 et 247. Concernant Philippe d’Aglie, favori de Christine de France, une chronique médisante du Comte DE LA MARMORA intitulée « Histoire de Madame Christine Duchesse de Savoie », datée du 9 août 1642 et conservée aux Archives de Turin (I-Ta), Corte, *Storia della real Casa, Memoria sulla condotta di Madama Reale Cristina nel 1619*, catégorie III, liasse 16, fascicule 10, avant-dernière et dernière page, rapporte à propos de lui : « Vous me demandez de vous instruire sur l’extraction du Comte Philippe d’Aglie, la voici : sa famille du côté paternel est des plus distingués mais très pauvre, sa mère était fille d’un médecin génois très jolie, un noble génois très riche et très puissant entreprit d’en jouir, et fit sur elle plusieurs attentats, son père pour se garantir de pareil déshonneur vint se réfugier dans cette capitale (Turin), mais ceux qu’il chercha d’éviter à Gênes lui arriva à Turin, car le duc Charles eut la virginité de cette fille, et lorsqu’il s’aperçut de lui avoir gâté la taille, il la maria au Sieur D’Aglie père du comte Philippe qu’il fit Marquis de Saint Germain et Grand Maître de la maison. Il eut trois garçons [...] dont le second est le comte Philippe d’Aglie. [...] Un des frères du défunt Marquis de Saint Germain appelé le Sieur Lodovic d’Aglie [...], le duc Charles-Emmanuel à l’occasion du mariage dudit son frère le fit passer à la Cour du Prince Maurice de Savoie en qualité de son Gentilhomme de la Chambre, le nomma dans la suite Ambassadeur à la Cour de Rome. »

²⁷⁰ M. MCGOWAN, *L’art du ballet*, *op. cit.*, p. 24.

d. Les *Musiche e Balli* de Sigismondo D'India, de la France à l'Italie et de l'Italie à la France

Les ballets de cour français et italiens semblent être deux mondes musicaux séparés ; pourtant, les influences réciproques furent plus que constantes et importantes, comme le souligne Henry Prunières :

« Il est [...] bien établi que Rinuccini se passionna pour le ballet de Cour français, puisqu'au témoignage de son fils, il fut le premier à importer en Italie ce genre nouveau. Le ballet des *Dames Ingrates* [*Ballo delle Ingrate*²⁷¹], représenté à Mantoue le 4 juin 1608, nous montre le ballet de Cour français, habilement adapté aux ressources de la musique récitative. [...], tout ce qui n'est pas exprimé par des gestes est chanté²⁷². »

Le fils du poète Rinuccini, Pierfrancesco Rinuccini, né en 1592, aurait pu être l'auteur du traité *Il Corago* (1628-1637 ?)²⁷³ dont on a parlé dans la deuxième partie de ce chapitre. S'il est vrai que « lorsque Rinuccini avait, aux environs de 1605, importé à Florence le ballet parisien, il l'avait adapté aux ressources scéniques dont l'Italie disposait pour les spectacles de Cour²⁷⁴ » et qu'il aurait également introduit le style du ballet français dans les spectacles de cour de Mantoue en 1608²⁷⁵, il convient d'analyser, à travers quelques exemples extraits du recueil des *Balli* de D'India, jusqu'à quel point cette idée est vraie et quels sont les véritables points de convergence et de divergence des ballets de cour des deux pays.

Ainsi que le souligne Claudio Gallico, *Il Ballo delle Ingrate* de Monteverdi-Rinuccini, créé en 1608 à Mantoue²⁷⁶, est également d'une forme de spectacle inusité en Italie ; après les passages chantés, la pièce se termine par une danse collective qui est ensuite reprise après un

²⁷¹ La fille d'Isabella Andreini, Virginia Ramponi Andreini, a chanté dans *Il Ballo delle Ingrate* et a également créé le rôle titre de l'*Ariane* de Monteverdi. Quant à Isabella, l'un de ses poèmes : *Per lo soverchio affanno*, extrait de ses *Rime* de 1601, a été mis en musique par D'India dans son Septième livre de madrigaux. Cf. Davide DAOLMI, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Brepols, 1998, p. 66, 68, 75, 77, 95, 96, 98, 100, 135, 137 et 498 et L. RASI, *I comici italiani*, op. cit., vol. I, p. 144.

²⁷² H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France*, op. cit., p. 106.

²⁷³ *Il Corago*, op. cit., p. 9 et 10.

²⁷⁴ H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France*, op. cit., p. 152. Voir aussi B. SPARTI, « La danza barocca è soltanto francese ? », op. cit., p. 285.

²⁷⁵ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, op. cit., p. 236.

²⁷⁶ Cf. La lettre que le cardinal Gonzague a adressé à Virginio Orsini depuis Mantoue le 10 septembre 1608 à propos de Rinuccini : « Il Signor Ottavio Rinuccini tratterà con V. E. a bocca un negotio, il quale m'è molto a cuore. Et perche egli sà in cio l'animo mio, non m'estinderò in altro ; solo la prego a credergli tutto quello che le dira da parte mia. », Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 118/2, lettre n° 379.

autre épisode chanté²⁷⁷. Cette expression chorégraphique et musicale est aujourd'hui, et si l'on en croit Paola Besutti, de plus en plus considérée comme une expression singulière des cours de Ferrare, Mantoue et Florence et non pas comme un simple reflet de la culture française²⁷⁸. Le ballet, compris comme forme musicale ou comme projet chorégraphique à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, était donc une partie intégrante du spectacle festif typiquement italien²⁷⁹. En effet, le ballet de cour, avec quelques tentatives de représentation, a eu son origine en Italie dès le XV^e siècle et s'est largement développé en France dans les siècles successifs ; il y a donc une influence évidente entre le ballet de cour français et les débuts du théâtre musical florentin²⁸⁰.

Les chansons françaises font également partie du répertoire de la Renaissance propres à circuler, à être adapté et transformé en Italie²⁸¹. Le spectacle se métamorphose à cette époque et prend la direction de l'éphémère, de l'allégorie, comme c'est le cas des *mascherate* sur des sujets mythologiques à Modène²⁸². Les tendances musicales des spectacles de l'Italie du Nord à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle se situent entre l'influence des franco-flamands, la transition entre « *l'ariosità et artificiosità*²⁸³ » dans la musique vocale et les comédies madrigalesques de Vecchi et de Banchieri.

Le madrigal vocal de chambre fut donc une composition emblématique entre ces deux siècles car il a permis d'établir un lien musical entre les cours européennes et les villes de Ferrare, Venise et Modène dont Luzzaschi, les Gabrieli et Vecchi sont les compositeurs les plus importants. Ces comédies madrigalesques sont inspirées des réunions de l'Académie des *Intronati* de Sienne et dont les *Veglie di Siena* de 1604, la dernière composition de Vecchi²⁸⁴, semblent représenter la meilleure synthèse de l'expérience madrigalesque italienne²⁸⁵. La

²⁷⁷ C. GALLICO, « Rinuccini cangiante. Mantova, Venezia, Vienna », *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 231.

²⁷⁸ « Tale espressione coreutico musicale viene oggi, con sempre maggior decisione, valutata come peculiare espressione delle corti di Ferrara, Mantua, Firenze e non invece interpretata come un semplice riflesso della cultura francese. », P. BESUTTI, « 'cose all'italiana' e la tedesca « in materia di ricreazione » : la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'Impero romano germanico (1500-1630) », *I Gonzaga e l'Impero, op. cit.*, p. 255.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Alessandro MAGINI, *Francesca Caccini. La liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998, préface non paginée, note 11.

²⁸¹ M. LUCCHI, *Le capitali della musica : Modena*, Modena, Banca popolare dell'Emilia Romagna, 1998, p. 146.

²⁸² *Id.*, p. 153.

²⁸³ Nous empruntons ce terme au titre de la thèse de Catherine DEUTSCH, *Ariosità et artificiosità dans les madrigaux de Giovanni de Macque (1581-1597)*, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, décembre 2007.

²⁸⁴ Evaristo PANCALDI et Gino RONCAGLIA, *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita. Contributi di studio raccolti dalla Accademia di Scienze, lettere ed arti di Modena*, Modena, Accademia di Scienze, lettere ed arti, 1950, p. 36.

²⁸⁵ M. LUCCHI, *Le capitali della musica, op. cit.*, p. 158.

même année, lors des célébrations des noces de Marco Pio de Savoie et de Clelia Farnese, le 29 février 1604, Orazio Vecchi est sollicité pour les fêtes ducales. Un chronique modénaise²⁸⁶ d'époque rapporte la présence de spectacles avec des ballets à la française qui furent particulièrement appréciés pour la musique²⁸⁷.

D'autres œuvres « à la française » peuvent également être étudiées comme exemple du processus d'hybridation franco-italien dans la musique vocale et dans la musique de danse. C'est le cas de la *Selva di varia ricreatione* de Vecchi²⁸⁸ qui contient, entre autres, des madrigaux, des chansons à danser (*Balli*) à cinq voix : passamezzo, saltarello, trivella et tedesca des chansonnettes à quatre voix et des pièces pour double chœur à dix voix dont *Ecco su 'l tauro* (*Voici que sur un taureau*), ballet pour les noces de Clelia Farnese et Marco Pio de Savoie à Sassuolo en 1587²⁸⁹ ou encore du *Convinto musicale* à six voix de 1597 où Vecchi utilise une élégante septième majeure « de saveur française » entre la basse et le ténor du madrigal « Vanne la nave mia »²⁹⁰.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons constater que le ballet de cour se développe à Turin dans un climat de renouveau et d'expérimentation²⁹¹. C'est ainsi que la danse, grâce à son caractère imitatif et à son rôle allégorique, prend une place importante dans les rituels du monde de la cour aussi bien en France qu'en Italie ; elle est l'image vivante et codifiée de l'action politique capable de représenter le triomphe du roi d'un côté, le triomphe du pouvoir ducal de l'autre ; l'irréel symbolise le réel. Car si l'on en croit Franca Varallo, « il appartient à la fête de *transformer* la cour en un « monde idéal », rendu possible grâce à la générosité du Seigneur, et de réunir en tel cadre les images, l'histoire (mémoire dynastique), la littérature,

²⁸⁶ Giovan Battista SPACCINI, *Cronaca di Modena, Anni 1621-1629*, éd. moderne Rolando Bussi et Carlo Giovannini, Modena, Panini, 2006, p. 105-106.

²⁸⁷ « Giocondissimo spettacolo fu [...] l'ultima sera di carnesciale [...] poichè [...] si fecero balletti alla francese, con una dolcissima e piena musica. », cité par M. LUCCHI, *Le capitali della musica*, op. cit., p. 156.

²⁸⁸ Orazio VECCHI, *Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3. a 4. a 5. a 6. a 7. a 8. a 9. et a 10 voci, cioè Madrigali, capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso; con una Battaglia a diece nel fine et accomodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli et alle canzonette*, Venetia, Gardano, 1590.

²⁸⁹ *Id.*, éd. moderne de Paul Schleuse, Middleton-Wisconsin, A-R Editions, 2012, p. XVIII.

²⁹⁰ Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 64.

²⁹¹ S. SACCOMANI, « Sigismondo D'India e la corte di Savoia », op. cit., p. 8.

de préférence sous une forme codée (exploits, emblèmes), faisant ainsi de l'Art et du merveilleux un véhicule de persuasion²⁹². »

Les spectacles turinois s'enrichissent après l'arrivée de Christine de France²⁹³ en privilégiant non pas la plus grande nouveauté de l'époque qu'est le mélodrame mais les ballets représentatifs²⁹⁴, ces drames chorégraphiques, signes de l'influence française²⁹⁵ ; ce que nous montrent les documents d'archives, pour la plupart inédits, que nous avons consultés.

Le ballet de cour contribue à reserrer les liens politiques et culturels entre la Savoie et la France et se prête à toutes sortes d'expérimentations²⁹⁶. Dans une complexe géométrie artistique, il conjugue plusieurs dimensions : musique, poèmes, chant, chorégraphie, lieux de représentation, géographie, mais aussi pouvoir politique. Comme le note Claude-François Ménéstrier quand il fait « l'éloge du ballet²⁹⁷ », l'action métaphorique du ballet est totale car « il exprime le mouvement et l'action qui est une imitation de l'âme²⁹⁸. » La naissance du spectacle est donc la naissance de la civilisation car il s'agit d'un instrument d'auto-reconnaissance qui met en scène la maîtrise de soi.

Les spectacles à la Vigne du cardinal de Savoie nous donne un exemple de l'utilisation du ballet en tant qu'élément culturel dans ce que l'on pourrait appeler une politique des espaces, mais également de la traduction allégorique à la fois visuelle et sonore, des mythes fondateurs – comme celui d'Arion ou la thématique de l'eau – et de l'imaginaire collectif – comme par exemple l'exotisme – ; ce que le madrigal traduit sous une forme miniaturisée (peinture de l'oreille), le ballet l'exprime sous une forme architectural (architecture scénographique). Cette illusion scénique participe à la construction de l'identité de la cour qui à l'intersection de la France et de l'Italie deviendra vraiment piémontaise.

²⁹² « È della festa il *trasformare* la corte in un « mondo ideale » reso possibile dalla munificenza del signore e riunire in siffatta cornice le immagini, la storia (memoria dinastica), la letteratura, preferibilmente in forma cifrata (imprese, emblemi), facendo dell'Arte e della meraviglia veicolo di persuasione. » F. VARALLO, « La festa alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. 161.

²⁹³ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁴ Cf. La liste de tous les ballets représentés à Turin de 1619 à 1621 dans M. EMANUELE, *Commedie in musica*, *op. cit.*, p. 84-87.

²⁹⁵ A. GRISERI, *Il diamante*, *op. cit.*, p. 276.

²⁹⁶ M. MCGOWAN, *L'art du ballet*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁷ M. MCGOWAN, « Ménéstrier, maître des spectacles au théâtre de forme irrégulière », *Claude-François Ménéstrier. Les Jésuites et le monde des images*, *op. cit.*, p. 133-136

²⁹⁸ C. F. MÉNESTRIER, *Remarques pour la conduite des ballets*, Lyon, Molin, 1658, p. 51. Pour une étude sur la « philosophie des images » en tant qu'« opérations des facultés de l'âme » dans la réflexion iconologique de Ménéstrier, cf. Ralph DEKONINCK, « La Philosophie des images. D'une ontologie à une pragmatique de l'image », *Claude-François Ménéstrier. Les Jésuites et le monde des images*, éd. Gérard Sabatier, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 103-114.

Même la question du mécénat autour de ce recueil peut être considérée comme symbolique. En effet, la dédicace à Marie de Médicis ne signifie pas qu'elle était impliquée dans la publication du livre ni qu'elle a inspiré les pièces de celui-ci. Il s'agit donc d'un hommage indirect et dont le but est l'affirmation et la représentation collective d'une identité : la reine française d'origine italienne devient une figure symbolique de la Savoie grâce à l'union de sa fille avec le prince du Piémont. D'India participe à la construction de cette identité en lui donnant une perspective et donc une virtuosité à l'aide de son recueil anthologique et en confirmant par là même la volonté de transfert culturel et de continuité historique de la cour de Turin.

D'India fut sans aucun doute le meilleur musicien au service de Christina de France²⁹⁹. Son recueil des *Musiche e Balli* reflète les goûts chorégraphiques et les tendances musicales – situées entre métamorphose, interpénétration et diffusion – de l'Italie du Nord de son époque tout en participant de l'hybridation stylistique du ballet qui connaîtra un réel essor dans les années suivantes à la cour de Turin³⁰⁰. L'incursion du compositeur dans un monde nouveau qui réunit le chant et la danse, reflète la multiplicité des dimensions du théâtre et son originalité ne réside pas tant dans le style de ses ballets – puisque le compositeur s'inspire d'une réélaboration déjà italienne des œuvres « à la française » réalisée par ses prédécesseurs – que dans sa volonté de greffe culturelle qui conjugue le nouveau et l'ancien, les goûts italien et français ; c'est le paradoxe de la transmission qui a pour conséquence l'apparition d'une expression singulière ; celle de la cour de Turin. C'est pourquoi nous pouvons placer ce recueil à l'avant-garde du mouvement théâtral, et que chaque ballet peut être comparé, pour reprendre les mots de l'abbé Ménéstrier, à un « poème dramatique³⁰¹. »

²⁹⁹ Alberto RIZZUTI, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo D'India (1621) », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, p. 297.

³⁰⁰ M. EMANUELE, *Commedie in musica, op. cit.*, p. 20. Voir aussi Sergio BALESTRACCI, « Influenze francesi sui balletti da Filippo d'Agliè », *Studi Musicali*, XXV (1996), p. 333-344.

³⁰¹ C. F. MÉNESTRIER, *Remarques, op. cit.*, p. 53.

Chapitre 2

IL CAVALIERATO DI SAN MARCO (1621)

Introduction

Dans ce court chapitre, nous examinerons l'octroi à Sigismondo D'India du titre de Chevalier de Saint-Marc par la ville de Venise en janvier 1621, année de la publication, dans cette même ville, du recueil des *Balli* (en juin) et du Quatrième livre des monodies accompagnés (en novembre).

Nous consacrerons la première partie de ce chapitre aux premiers résultats d'une recherche sur les rapports diplomatiques et culturels entre Turin, Rome et la Sérénissime à l'époque où le compositeur a reçu ce titre.

Une fois ce nouvel axe d'investigation tracé, nous nous concentrerons, dans une deuxième partie, sur ce titre de Chevalier de Saint-Marc et notamment sur les conditions dans lesquelles il fut décerné au compositeur grâce la médiation diplomatique du cardinal Maurice

de Savoie. Nous tenterons de prolonger les recherches effectuées par John Whenham¹ à la fin des années 1990 dans les Archives d'État de Venise afin d'en savoir davantage sur les relations qu'entretenait D'India avec Venise, et nous tâcherons d'affiner la question du contrepoint entre politique et spectacle.

Enfin, nous émettrons quelques hypothèses concernant la mystérieuse absence de D'India de Turin en 1622. Cette recherche est susceptible de nous éclairer sur le départ inattendu de D'India de la cour de Turin en 1623, sujet qui sera approfondi dans la quatrième partie de cette thèse.

A. Diplomatie, conflit politique et spectacle – La Venise éblouissante de l'ambassadeur Piscina

Nous avons traité des rapports diplomatiques entre Venise et la Savoie dans le chapitre 5 de la deuxième partie de cette thèse, autour du livre de madrigaux que D'India a dédié en 1616 à l'ambassadeur d'Angleterre auprès de la Sérénissime, Sir Henry Wotton². Nous nous intéresserons ici aux relations entre Turin et Venise dans les années 1620, époque à laquelle la République de Venise traverse une crise économique³. Les liens politiques entre les deux puissances se sont renforcés après la mort d'Henri IV, dans le but de créer un contrepois à la dynastie des Habsbourg.

Les nombreuses correspondances diplomatiques⁴ avec le duc de Savoie de Giovanni Giacomo Piscina, ambassadeur de Turin à Venise à partir de février 1618, montrent que les deux États entretiennent de bons rapports malgré un contexte politique rendu difficile voire explosif par la conjuration de Venise de 1618, intrigue orchestrée par le duc espagnol et

¹ John WHENHAM, « Sigismondo D'India, Knight of St. Mark », *17th Century Music*, VIII/1 (1998), p. 2, 8-10. Voir aussi une version italienne de cet article : « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 127-131.

² Gaetano COZZI, *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995.

³ Gino BENZONI, *Gli affanni della cultura : intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 62. Concernant la diplomatie de la période précédente, cf. Alberto TENENTI, « Il nobile veneziano all'epoca del Veronese », *Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, Firenze, Olschki, 1991.

⁴ Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *Lettere ministri*, Venezia, liasse 5, fascicule 4 (9 lettres du 7 au 25 février 1615) et liasse 7/2-3 (lettres de 1618 à 1619 et de 1619 à 1622). Voir aussi *Ragionamento dell'Ambasciatore Contarini 1617*, conservé à l'Archivio di Stato di Modena (I-MOs), *Documenti di Stati e Città*, Estero, Venezia, série 138, et qui fait part des bonnes relations diplomatiques entre la République de Venise et la Savoie.

vice-roi de Naples Pedro d'Osuna, le gouverneur de Milan et l'ambassadeur d'Espagne à Venise dans le but de provoquer une intervention de l'armée espagnole⁵.

Au milieu de ce sombre épisode, nous retrouvons toujours le spectacle et la fête dont le maître mot est l'éblouissement et l'extravagance comme contrepoint de l'activité politique. C'est ce que nous pouvons lire dans la lettre (inédite) que l'ambassadeur Piscina a envoyée depuis Venise au duc Charles-Emmanuel de Savoie⁶ à propos d'un banquet organisé par le duc d'Osuna, artisan de la conjuration et protecteur du poète Francisco Quevedo⁷ :

« Ce prince [le duc d'Osuna] donna un banquet hier matin [...] comme il est de coutume mais cette fois il dépassa la grandeur habituelle [...], après le repas il délecta les invités avec de la musique et avec un ballet pastoral exécuté par dix jeunes danseurs habillés en nymphes et bergers, lesquels ont ensuite chanté avec différents instruments des chansons composées à la gloire du Prince. Puis ils dansèrent chacun séparément en sortant un à un d'une grotte artificielle installée dans un coin de la salle faite avec beaucoup de grâce et de laquelle coulait de l'eau de toutes parts à l'aide de plusieurs fontaines. Toutes ces choses ne se font pas sans engager des frais considérables. Je fais une très humble révérence à Votre Altesse Sérénissime depuis Venise le 16 juin 1618. De Votre Altesse Sérénissime Très humble et Très fidèle sujet et serviteur Gio. Giacomo Piscina⁸. »

⁵ César DE SAINT-REAL, *Conjuration des Espagnols contre la république de Venise en l'année 1618*, Paris, Barbin, 1683. Voir aussi le facsimilé : *De l'usage de l'histoire suivi de Conjuration des Espagnols contre la République de Venise en 1618*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2009, p. 89-171.

⁶ Concernant les riches rapports diplomatiques et politiques entre Venise et la Savoie à cette époque, mais également avec la France, Modène, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne et Rome, cf. Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), *Collegio*, Esposizioni principi, registri 508 B, liasse 31 : 1^{er} mars 1620-28 février 1620, doc. 1, f. 130r et v, doc. 2, f. 132r, doc. 3, f. 138v et doc. 4, f. 146r et liasse 32 : 1^{er} mars 1621-28 février 1621, doc. 5, f. 16r et v. Ces documents contiennent des rapports et des lettres sur la venue de différents ambassadeurs (surtout de France) à Venise. Le fonds *Cerimoniali* des mêmes Archives contient plusieurs chroniques sur les réceptions de personnalités importantes dans la Sérénissime comme par exemple les « fêtes données en l'honneur du prince Tommaso jeune fils du duc de Savoie venu à Venise depuis Modène » le 20 mai 1620 (« Feste date in onore del Principe Tommaso figliuolo del duca di Savoia venuto in Venezia da Modena »), registre III, 61 et 62. On trouve également des lettres à ce sujet dans le fonds *Collegio*, Esposizioni principi, *filze* 28.

⁷ Également impliqué dans la conjuration de Venise aux côtés du duc d'Osuna, le poète Quevedo décrit ce dernier dans ses *Epítetos al Duque de Osuna* qui datent probablement de 1636 comme « la peur du monde », « la désillusion de Venise », « la menace de France » ou « la punition des Savoie » (« Don Pedro Girón, duque de Osuna, miedo del mundo, aclamación de las naciones, gloria de España, blasón de Flandres, freno de Italia, virey de Sicilia y Nápoles, desengaño de Venecia, restauración del Imperio, recuerdo a Roma, amenaza a Francia, castigo a Saboya, ruina de los turcos. »), cf. Diego MARTINEZ TORRON, *Posibles inéditos de Quevedo a la muerte de Osuna*, Pamplona, EUNSA, 2003, p. 51.

⁸ « Questo prencipe [le duc d'Osuna] ieri mattina fece banchetto [...] conforme al solito ma molto alla grande più del solito [...], dopo pranzo trattenne li convitati con musiche et con un balletto pastorale fatto da dieci giovinetti vestiti parte da Ninfe parte da Pastori i quali poi cantarono su diversi instrumenti canzoni fatte in lode del Prencipe et danzarono ogn'uno di essi separatamente et tutti erano usciti da una grotta finta in un catone della sala ch'era fatta con molta vaghezza et metteva acqua da diverse parti come da diverse fontane ma tutte queste cose si fanno qui senza spesa considerabile, faccio riverenza humilissimamente a V. A. Serenissima di Venetia il 16 di giugno 1618. Di V. A. Serenissima Humilissimo et fedelissimo suddito et servitore Gio Giacomo Piscina. », (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *Lettere ministri*, Venezia, liasse 7/2, lettre n° 46/3.

Ce témoignage ouvre plusieurs pistes pour de futures recherches dans les archives vénitienes en ce qui concerne la grandeur, la bizarrerie et la multiplicité des divertissements qui sont créés en parallèle des événements militaires et politiques les plus rudes ; plus ces spectacles sont artificiels et grandioses, plus ils sont politiques⁹. Il y a encore beaucoup à découvrir et à étudier sur la place de la musique à l'intérieur dans ce type de spectacles qui ornent les stratégies diplomatiques et militaires de la République de Venise au début du XVII^e siècle et qui ont facilité la construction de l'identité des nations et les échanges culturels¹⁰. En effet, et si l'on en croit Francesco de Vivo, « avec Simancas [en Espagne] et le Vatican, les archives de la République de Venise sont parmi les plus importants dépôts d'archives produites par une chancellerie avant l'époque contemporaine. [En effet,] dans une aristocratie gouvernée par des conseils électifs, toutes les décisions faisaient l'objet de discussions et de votes dans un ou plusieurs conseils délibératifs, essentiellement le conseil des Dix, le sénat, et le Grand Conseil qui ressemblait la totalité des patriciens¹¹ ».

C'est précisément dans les délibérations du sénat que John Whenham a retrouvé les documents qui concernent l'octroi du titre de Chevalier de Saint-Marc à Sigismondo D'India.

B. Sigismondo D'India, « *aggiutante di camera* », « *capo della Musica* » du duc de Savoie et Chevalier de Saint-Marc

Le seul ordre chevaleresque vénitien est celui de Saint-Marc¹². Malgré les recherches, il reste difficile de savoir quand il a commencé d'être décerné¹³. Les titres honorifiques visaient avant tout à récompenser les mérites des bons citoyens, même si, dans l'institution du *Cavalierato*, comme bien souvent avec les décorations, la part de mérite n'était pas toujours clairement définie¹⁴. Le titre de Chevalier de Saint-Marc¹⁵, ainsi que l'établissait la loi de 1653, ne pouvait par la suite être accordé qu'après l'obtention des quatre cinquièmes des

⁹ Cf. Le chapitre de César SAINT-REAL intitulé « Que la bizarrerie ou la folie sont le plus souvent la cause des actions les plus éclatantes », datant de 1671 et extrait de son *De l'usage de l'histoire, op. cit.*, p. 13-20.

¹⁰ Concernant les mêmes problématiques pour la période d'après, cf. « Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750) : musica, identità delle nazioni e scambi culturali », *Analecta musicologia*, LII (2014), éd. Anne-Madeleine Goulet et G. Zur Nieden.

¹¹ Francesco DE VIVO, « Technologies du réemploi : mise en ordre/en œuvre des archives de Venise (XVI^e-XVII^e siècle) », *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Caroline Callard, Elisabeth Crouzet-Pavan et Alain Tallon, Paris, PUPS, 2014, p. 310.

¹² Andrea DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Biblioteca d'arte, 1940, p. 28.

¹³ Ricciotti BRATTI, « I Cavalieri di San Marco », *Nuovo Archivio Veneto*, (XVI/2) 1898, p. 325-326.

¹⁴ *Id.*, p. 329.

¹⁵ Concernant les Chevaliers de Saint-Marc, voir aussi le manuscrit *Gradenigo* conservé à la Biblioteca d'Arte e Storia Veneziana du Musée Correr de Venise (I-Vmc). Cf. *Id.*, p. 337.

votes du collège et du Sénat¹⁶.

Ce titre pouvait également être octroyé par le doge à des étrangers¹⁷, comme ce fut le cas de Francesco Barattiero – ambassadeur du duc de Parme et de Plaisance et grand-père de l'époux de Barbara Landi Barattieri, évoquée dans le premier chapitre de la deuxième partie de cette thèse – qui le reçut en 1559¹⁸, ou bien du chanteur et compositeur Francesco Rasi qui l'obtint le 3 juillet 1618¹⁹. Quant à Sigismondo D'India, le compositeur fut nommé *Cavaliere di San Marco* en janvier 1621. Les six documents trouvés par John Whenham concernant cette nomination sont très intéressants d'un point de vue biographique et plus particulièrement instructifs sur les rapports entre le compositeur et le cardinal Maurice de Savoie. En effet, ce dernier s'était engagé personnellement auprès de la République de Venise et par le biais de l'ambassadeur Piscina pour l'obtention dudit titre.

Les documents rapportés par Whenham, qu'il intégralement retranscrit à partir du registre du Collège de Venise²⁰ se trouvent dans le fonds *Collegio, esposizioni principi*, à l'exception de la minute du privilège qui est conservée dans le fonds *Cavalieri di San Marco* de la Chancellerie inférieure²¹. Les documents originaux, qui ont été copiés dans le registre du Collège, sont quant à eux conservés dans les *filze* du fonds *Collegio, Esposizioni principi esposizioni di ambasciatori*. Le musicologue ne semble pas avoir consulté ce fonds. Nous donnons pour la première fois une traduction en français de ces documents.

Le premier document (qui a été recopié dans le registre après le deuxième) est la lettre que le cardinal Maurice envoie au Collège vénitien en date du 23 septembre 1620 et dans laquelle le prélat vante les qualités du compositeur qui le rendent digne de mériter ce titre :

« Vous connaîtrez très bien Sigismondo D'India, serviteur de la Chambre de Son Altesse et son Maître de musique, mais également de la nôtre, art dans lequel il excelle si bien que peu pourraient l'égaliser aujourd'hui en Italie. En outre, il est doué de toutes ces nobles qualités que l'on peut désirer et qui le rendent digne de tout honneur. Et parce qu'il aspire vivement à obtenir le titre de Chevalier de Saint-Marc que cette Sérénissime République a pour coutume de conférer comme décoration à ceux qui, pourvus d'une remarquable vertu, en sont dignes, je voudrais vous assurer qu'en le lui octroyant, Son Altesse et nous tous, serions grandement satisfaits que vous utilisiez toutes les formes de diligence afin

¹⁶ *Id.*, p. 332.

¹⁷ J. WHENHAM, « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *op. cit.*, p. 127.

¹⁸ R. BRATTI, « I Cavalieri di San Marco », *op. cit.*, p. 337.

¹⁹ (I-Vas), *Cancellaria inferiore*, doge, Privilegi dei Cavalieri di San Marco, filze 174-165, série 429, 3 juillet 1618.

²⁰ J. WHENHAM, « Sigismondo D'India, Knight of St. Mark », *op. cit.*, p. 9-10 et « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *op. cit.*, p. 130-131.

²¹ Le fonds de la *Cancellaria inferiore* contient des documents qui concernent le doge ainsi que les archives des notaires décédés, cf. F. DE VIVO, « Technologies du réemploi », *op. cit.*, p. 311.

d'obtenir cette grâce et avec les moyens les plus efficaces qui vous seront possibles, de telle manière que celui qui nous est si cher et si virtuose soit récompensé dans son désir. Ainsi, nous nous en remettons à votre savoir-faire et engageons le nom et notre intercession et enfin, nous prions le Très Saint qu'il vous conserve. Depuis Turin le 23 septembre 1620, le Cardinal de Savoie – Président Piscina²². »

Nous noterons non seulement l'enthousiasme tout-à-fait inédit du cardinal à l'égard d'un « serviteur de la Chambre » de son père, mais également l'ardent désir du musicien à obtenir ce titre de noblesse. On relève en outre que le compositeur travaille également pour la cour du prélat, ainsi que nous l'avons vu dans certaines pièces du livre des *Balli*, ce qui confirme l'importance de ce dernier dans sa carrière et aussi son rôle dans la période qui suit son départ de la cour de Turin.

Le deuxième document (qui a été copié dans le registre en premier) est daté du 15 décembre 1620 et concerne la demande officielle du *Cavalierato* pour D'India. L'ambassadeur Piscina se rend au Collège de Venise par ordre du cardinal Maurice de Savoie pour présenter la demande auprès du doge :

« S'étant rendu à l'Excellentissime Collège, Monsieur l'Ambassadeur de Savoie s'exprima de la façon suivante : Prince Sérénissime, [...] je suis chargé par Monsieur le Prince Cardinal de le représenter auprès de Votre Sérénité mais encore de vous supplier de vouloir bien accueillir [son message]. Le premier sujet concerne Sigismondo D'India, serviteur de la Chambre de son Altesse et son Maître de musique, art dans lequel il réussit avec excellence, si bien que l'on peut dire qu'il n'a pas d'égal. Et puisqu'il est doué de toutes les nobles qualités que l'on puisse désirer et qui le rendent digne de tout honneur, ce dernier aspire vivement à être créé Chevalier de Saint-Marc et c'est pour cette raison que Monsieur le Cardinal m'envoie supplier Votre Sérénité, avec la plus grande affection, de l'assurer que cette grâce lui sera concédée, et Monsieur le Duc [Charles-Emmanuel de Savoie] en recevra le plus grand contentement. L'autre affaire concerne...²³. »

²² « Conoscerete molto bene Sigismondo D'India Agiutante di Camera di S. A. et capo della sua musica e della nostra ancora, nella qual arte egli eccelle di maniera che pochi suoi pari si potrebbero hoggi ritrovare in Italia. Dotato oltre di ciò di tutte quelli nobili qualità, che si possono desiderare, che lo rendono meritevole d'ogni honore. Et perche egli ambisce grandemente quello di Cavaliere di San Marco che quella Serenissima Repubblica hà per costume di conferire per ornamento a quelli, che con qualche segnalata virtù, se ne rendono degni, vengo ad assicurarvi con questa, che sua Altezza, et tutti Noi riceveremo questo grande, che usiate ogni sorte di diligenza, per ottener questa gratia, impiegandovi il nome, et intercessione nostra, con tutti quei mezi più efficaci, che vi sarà possibile in maniera che questi a noi tanto caro, et tanto virtuoso, sia consolato in questo suo desiderio, come ci promettemo dalla destrezza vostra et per fine preghiamo SS : SS che vi conservi. Torino : 23 settembre 1620 Il Cardinale di Savoia - Residente di Pissena. », (I-Vas), *Collegio*, Esposizioni principi, esposizioni di ambasciatori, *filze* 28, f. 132r, lettre datée du 23 septembre 1620, copié dans le registre n° 31 (non paginé ni numéroté) du *Collegio*, Esposizioni principi, le 15 décembre 1620.

²³ « Venuto nell'Excellentissimo Collegio il Signore Ambasciator di Savoia parlò nella seguente sostanza. Serenissimo Prencipe. [...] tengo commissione dal Signor Prencipe Cardinale di rappresentare in suo nome alla Serenità Vostra, et de supplicarnela per la buona espedizione ancora. Il primo è per interesse di Sigismondo

Ce document confirme l'engagement personnel du prélat afin de faire obtenir le titre à D'India, le cardinal engage par là-même le nom de son père. Le troisième document est la réponse du doge à la demande de Maurice de Savoie, copiée dans le registre du Collège le 15 janvier 1621 (1620 selon l'année vénitienne qui commençait en mars). Il s'agit de la délibération du Sénat :

« Conformément à la délibération du Très Excellent Sénat [...] qu'ayant compris le désir de Monsieur le Prince Cardinal et le témoignage qu'il lui a fait des honorables qualités de D'India, serviteur de la Chambre de Son Altesse et Maître de sa musique, il concourt volontiers à l'honorer en le créant Chevalier de Saint-Marc. Il [le musicien] pourra se rendre en personne dans cette Ville afin de recevoir ce titre, ou bien, en son absence, je donnerai l'ordre que ledit privilège lui soit expédié. Nous procéderons selon ce qui sera le plus convenable à Monsieur le Cardinal. L'Ambassadeur ayant appris cela avec une gratitude très affectueuse, il en fera part à monsieur le Cardinal, lequel en sera satisfait car il a beaucoup d'affection à l'égard de ce sujet [le compositeur] pour ses grandes qualités. Cette grâce sera également pour lui [le cardinal] comptée parmi tant d'autres qu'il a reçues de cette Sérénissime République et envers laquelle il saura toujours montrer sa dévotion et sa gratitude²⁴. »

Le quatrième document est une lettre du cardinal Maurice datée du 23 janvier 1621 et adressée à l'ambassadeur Piscina où le prélat se réjouit de la décision des autorités vénitienes :

« Nous nous sommes grandement réjouis d'apprendre la bonne résolution prise concernant le *Cavalierato* de Sigismondo D'India. Étant une personne que nous désirons vivement récompenser pour ses vertus et ses honorables qualités, vous nous ferez le plaisir de remercier en notre nom Sa Sérénité et de l'assurer de l'obligation envers elle à cette occasion. Nous vous demandons de faire expédier la lettre [du privilège] et de la lui envoyer, ce qui sera le plus commode. Nous ne manquerons pas de vous

D'India, aggiutante di Camera di sua Altezza et Capo della sua musica ; nella qual arte egli riesce di maniera eccellente, che si può dire non haver pari, come si trova dottato di tutte quelle nobili qualità, che si possono desiderare, e che lo rendono degno d'ogni honore. Questo ambisce grandemente di esser creato Cavaliere di San Marco, onde il Sig. Cardinale mi commanda di supplicarne la serenità Vostra con ogni maggior affetto assicurandola, che la gratia a lui, et al Sig. Duca reuscira di sommo contento. L'altro negotio... », *Id.*, *filze* 28, f. 130r et v, document daté du 15 décembre 1620, copié dans le registre n° 31, *Id.*, à la même date.

²⁴ « Conforme a la deliberatione dell'Eccellentissimo Senato [...] che havendo ella inteso il desiderio del signor Principe Cardinale, et il testimonio fattole delle honorate conditioni dell'India, aggiutante di Camera di S. A. et Capo della sua musica, concorrevva volentieri ad honorarlo, creandolo Cavaliere di San Marco et che conducendosi egli in questa Città ne seguirebbe l'effetto, ovvero anco darà ordine, che in sua assenza sia spedito il solito privilegio in che si farebbe quello che fosse più grato, et di maggior gusto del medesimo Sig. Cardinale. Prese di ciò gratie molte affettuose l'Ambasciator, che ne darà parte al signor Cardinale, il quale lo sentirà con molto assento, amando egli questo soggetto assai per le buone conditioni ; et questa gratia ser) da lui annocerata presso tant'altre ricevute dà questa Serenissima Repubblica, verso la quale sarà sempre apparire la sua devotione, et ubligatione. », *Id.*, *filze* 28, f. 138v, copiée dans le registre n° 31, *Id.*, le 15 janvier 1620 (en réalité 1621).

rembourser tous les frais que vous y engagerez, ne pouvant aller recevoir cet honneur personnellement à cause des besoins que Son Altesse et nous avons de lui à l'occasion du Carnaval [...]. Depuis Turin, le 23 janvier 1620 [en réalité 1621]. Le Cardinal de Savoie au Président Piscina²⁵. »

La si forte volonté de récompenser D'India dont cette lettre témoigne, est très certainement l'une des raisons de la jalousie et de la malveillance de certaines personnes de la cour de Turin et qui ont poussé le compositeur à s'en éloigner au printemps 1623, nous y reviendrons dans un autre chapitre de cette thèse. Il est certain en tout cas que le musicien n'a pas pu se rendre à Venise pour recevoir le titre²⁶ à cause de ses engagements pendant le carnaval de Turin en février-mars 1621. En effet, parmi ces engagements, D'India devait composer la musique du *Ballet des Rois de la Chine* pour l'anniversaire de Christine de France qui a eu lieu le 10 février. Le compositeur ne s'était pas rendu dans cette ville depuis la publication de son Cinquième livre de madrigaux de 1616 et s'y rendra enfin en juin de la même année pour la publication de son recueil de *Balli* – dont on a longuement parlé dans le chapitre précédent – qui contient le ballet de la Chine cité plus haut, voyage à l'occasion duquel il utilisera pour la première fois son titre de chevalier. Le chevalier D'India – comme on l'appellera dorénavant – reviendra à Venise quelques mois plus tard, en novembre, pour la parution de son Quatrième livre de monodies accompagnées.

Le Cinquième document est une lettre de l'ambassadeur Piscina datée du 17 février 1621 et adressée au Collège, dans laquelle le diplomate fait part de la joie du cardinal de Savoie concernant l'obtention du titre, et demande que le privilège lui soit envoyé afin de l'expédier au plus vite à Turin :

« J'ai informé, par mes correspondances à Monsieur le Prince Cardinal de Savoie, que Votre Sérénité et Vos Excellences ont daigné récompenser Monsieur Sigismondo D'India en le créant Chevalier de Saint-Marc à la demande de Son Altesse [le duc de Savoie], laquelle l'a appris avec un plaisir infini et déclare vous en être très obligée, ainsi que vous pourrez la constater dans la lettre ci-jointe. Je prie Votre Sérénité d'ordonner que les lettres du privilège soient expédiées [...] afin que je les envoie rapidement à

²⁵ « Abbiamo avuto gusto grande di vedere per la vostra buona resolutione che s'è presa intorno al Cavalerato di Sigismondo D'India, essendo persona che desideriamo molto di favorire per le sue virtù, et honorate qualità, che però ci farete piacere di ringratiarne a nome nostro la sua Serenità et assicurarla dell'obbligo nel quale chi hà posto in questa occasione. Terrete insieme mano di farne spedire le lettere et mandarcele per la prima commodità, che non mancheremo di rimborsarvi di tutto il costo, che ci servirete, non potendo egli andar a pigliar questo honore in persona per le bisogni che S. A. et Noi havemo di lui in queste occasioni del Carnevale [...]. Torino li 23 Genaro 1620 Il Cardinale di Savoia Al S. Residente Piscena. », *Id., filze* 28, f. 146r, lettre datée du 23 Janvier 1620 (en réalité 1621), copiée dans le registre n° 31 le 15 février 1620 (1621).

²⁶ Contrairement à ce que avait cru Roark MILLER, « New Information on the Chronology of Venetian Monody : the « Raccolte » of Remigio Romano », *Music & Letters*, LXXVII (1996), p. 22-33.

Monsieur le Prince Cardinal [...]. Depuis mon domicile, le 17 février 1621 [...] Gio. Giacomo Piscina Ambassadeur du Sérénissime de Savoie²⁷. »

Le document ne mentionne pas la date d'envoi du privilège. Enfin, le sixième et dernier document rapporté par Whenham est la minute du privilège datée de mars 1621 (le jour n'est pas précisé), conservée parmi les documents de la chancellerie :

« La remarquable situation de Don Sigismondo D'India nous a conduits avec raison à montrer à l'égard des grands mérites de sa personne quelque signe d'honneur, non seulement pour l'ornement de ses vertus, mais encore par gratitude : ainsi, aujourd'hui, en préservant les règles et la solennité qui, dans pareils cas, sont habituellement observés, nous l'avons créé Chevalier en lui donnant l'autorisation d'utiliser perpétuellement les habits, le baudrier, l'épée, les éperons, les armes et toute autre décoration militaire et en lui concédant ensuite la possibilité de jouir de tous les honneurs, prééminences, libertés et privilèges qui appartiennent à la vraie milice et à la dignité de Chevalier et en signe desquels nous avons ordonné le présent privilège muni avec notre sceau en guise de mémoire pour l'avenir²⁸. »

Whenham a émis l'hypothèse que D'India aurait pu aspirer à recevoir le titre de Chevalier de Saint-Marc pour rivaliser avec Monteverdi qui, malgré sa notoriété et son importante activité de maître de la basilique de Saint-Marc, ne l'a jamais obtenu²⁹, même si nous ne savons pas si le compositeur crémonais a cherché à l'obtenir. Le musicologue s'interroge également sur les raisons pour lesquelles le compositeur aspirait tant à avoir un titre honorifique vénitien alors que, de fait, ses rapports avec la Sérénissime se limitaient aux publications de ses livres de musique, mais aussi sur les liens entre D'India et le cardinal de Savoie autour des circonstances qui ont poussé le compositeur à partir de la cour de Turin en

²⁷ « Ho significato colle mie lettere al Sig. Prencipe Cardinale di Savoia che Vostra Serenità e Vostre Eccellenze si degnano di favorire il Signor Sigismondo D'India del Cavallerato di San Marco, a contemplatione di Sua Altezza, la quale ha sentito di ciò infinito gusto, et professa di rimargliene con molto obbligo, come elle proiranno veder per la lettera che sarà congiunta. prego Vostra Serenità di commandare, che siano spedite le lettere del privilegio [...] affine che questo prima io le mandi al Signor Prencipe Cardinale [...] Di casa li 17 di febraro 1621 [...] G G Piscina Ambasciatore del Serenissimo di Savoia. », (I-Vas), *Collegio*, Esposizioni principi, esposizioni di ambasciatori, *filze* 29, f. 16r et v, lettre datée du 17 février 1621, copiée dans le registre n° 32, *Id.*, le 23 mars 1621.

²⁸ « Le riguardevoli conditioni di D. Sigismondo D'India regionevolmenete ci movono à dimostrare verso la sua benemerita persona alcun segno d'honore, non solamente per decoro delle sue virtù ; ma anco della gratitudine : Però hoggi, servati gl'ordini, et solenità, che in simili casi sogliono, esso osservati, lo habbiamo creato Cavalliero, dandoli autorita di perpetuamente usar les vesti, la cinta, la spada, li spironi, l'armi et ogni altro ornamento militare, et concedendoli appresso, che possi godere tutti gli honori, preeminenze, libertà et privilegii, che appartengono alla vera militia, et alla dignità di Cavalliero, in segno delle quali cose habbiamo ordinato il presente nostro privilegio munito col nostro sigillo solito à memoria de posteriori. », (I-Vas), *Cancellaria inferiore*, Doge, Privilegi dei Cavalieri di San Marco, *filze* 174, série 503, mars 1621. Publié par J. WHENHAM, « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *op. cit.*, p. 127.

²⁹ *Id.*, p. 129.

1623³⁰. Nous avons tenté de suivre cette piste en nous concentrant sur l'année 1622 où le compositeur est encore lié à la cour de Savoie mais absent de Turin sans qu'on ne sache rien sur son activité.

C. Les déplacements de la famille de Savoie en France et l'absence de D'India à Turin, l'année 1622

Le compositeur Filippo Albini, musicien du cardinal de Savoie à Turin, écrit dans la préface de son deuxième recueil des *Musicali Concerti* publié en 1623, qu'il a dû remplacer D'India l'année précédente pour la fête de l'anniversaire du duc Charles-Emmanuel, le 12 janvier, le compositeur étant « absent pour des affaires le concernant³¹ ». D'India serait-il parti pour la France avec le Cardinal Maurice en 1622 ? En effet, la mort du Grand Connétable de France, Albert de Luynes, le 21 décembre 1621, a conduit le duc Charles-Emmanuel à envoyer son fils Maurice en France pour une mission diplomatique au début de l'année 1622. Le départ a finalement été reporté au mois de novembre. Le cardinal est parti de Nice le 9 novembre en direction de la Provence afin de rejoindre Louis XIII³², Lodovico d'Agliè faisait partie de sa suite³³.

Le duc Charles-Emmanuel, qui n'hésitait pas à quitter son duché afin de rencontrer ses interlocuteurs³⁴, s'est également rendu en France. Il se trouvait à Avignon entre le 18 et le 21 novembre 1622³⁵, peu après la paix de Montpellier. À Avignon, le duc de Savoie rencontre Louis XIII³⁶ pour signer un traité avec la France et Venise à propos de la Valtellina et contre les Habsbourg³⁷. Le cardinal de Savoie se trouvait également sur place³⁸. Thomas

³⁰ *Ibid.*

³¹ « L'anno passato, essendo absente per suoi affari, il Cavaglier Don Sigismondo d'India, capo della Musica di quest'altezza Serenissima mi fu commandato da chi commandar mi potea, ch'io dovessi metter in musica le sequenti poesie, scente frà molte (come ogn'anno qui far si suole) che per occasione di un festino doveansi recitare nella notte del felicissimo giorno di Natale di Sua Altezza Serenissima. », Filippo ALBINI, *Musicali Concerti [...] Opera seconda*, Milano, Lomazzo, 1623, p. 3. Voir aussi l'édition moderne *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. XIII.

³² Mariarosa MASOERO, « Lettere inedite di un poeta cortigiano del XVII secolo : Ludovico San Martino d'Agliè », *Studi Piemontesi*, V/2 (1976), p. 308, note 2.

³³ Giuseppe RUA, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, Genova, Sordomuti, 1894, p. 95.

³⁴ Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 267.

³⁵ Giovanni Battista ADRIANI, *Memorie della vita e dei tempi di monsignor Gio. Secondo Ferrero-Ponziglione, referendario apostolico, primo consigliere e auditore generale del principe cardinale Maurizio di Savoia*, Torino, Ribotta, 1856, p. 403-404.

³⁶ Sur les déplacements de Louis XIII en Avignon, cf. *Id.*, p. 311, note 35.

³⁷ Toby OSBORNE, *Dynasty and diplomacy in the court of Savoy*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 2002, p. 93. Voir aussi les lettres et pièces diplomatiques publiées par Eugène GRISSELLE, *Lettres de la main de Louis XIII, 1617-1627*, Paris, SBF, 1914, et notamment la lettre n° CCLXXXII datée

de Berton, gentilhomme de la chambre du roi, écrit à propos de la rencontre d'Avignon qui fut très chaleureuse et fructueuse sur le plan politique :

« Le lendemain 18 du même mois [de novembre] il [le roi de France] harangua au nom de la Ville de Monseigneur le Cardinal de Savoie, ce qu'il fit aussi à tous les Princes & Officiers de la Couronne de France³⁹. »

Valeriano Castiglione a également décrit la chaleur et la libéralité de cette rencontre⁴⁰. Dans une lettre à sa mère, datée du même jour, le roi de France écrit à propos du séjour d'Avignon :

« Madame,
En attendant que j'aie le bien de vous voir et de vous entretenir sur ce qui s'est passé au séjour qu'a fait ici [à Avignon] mon oncle le Duc de Savoie j'ai donné charge au sieur Claudio Marini vous les donner à entendre⁴¹. »

Claude Marini, ambassadeur de France à Turin depuis 1617, est le dédicataire du Premier livre des *Musicali Concerti* d'Albini publié en 1623⁴². Il s'agit en effet d'une époque où l'alliance entre la France et la Savoie se porte au mieux et où la sacralité de la monarchie française trouvait son pendant en Savoie⁴³. Le séjour diplomatique des Savoie dans le sud de la France s'est poursuivi jusqu'à la fin de l'année. Ainsi, à la mi-décembre 1622⁴⁴, Christine de France, le prince Victor-Amédée et le prince Tommaso se déplacent à Lyon où ils sont

du 21 novembre 1622 (vol. I, p. 271-272) où Louis XIII écrit à sa mère : « Madame, Vous ayant donné avis de l'arrivée et du séjour de mon oncle le Duc de Savoie, je désire pareillement vous faire savoir son retour ».

³⁸ Cf. les lettres n° 3 (depuis Saint-Maximin le 11 novembre 1622) et 4 (depuis Avignon le 19 novembre 1622) dans M. MASOERO, « Lettere inedite », *op. cit.*, p. 308-312.

³⁹ Thomas de BERTON, *La voye de laict ou le chemin des héros au palais de la gloire ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII, roy de France et de Navarre en la cité d'Avignon, le 16 de novembre 1622*, Avignon, Bramereau, 1623, p. 265.

⁴⁰ « Non debbono però tacersi gli effetti della liberalità de' Principi di Savoia, donò il Principe Vittorio al Ré quattro Cavalli, ornati di guernimenti a ricami, quattro ingegnosi bicchieri di cristallo, alcuni horologi di vaga veduta, et di non ordinario artificio. Vi aggiunse una celata ben ricca di turchese [...]. Il Ré, che desiderava parimente dare evidente espressione al Principe di Piemonte della sua reciproca liberalità; ordinò all'Ambasciator Marini, che andasse à presentargli in suo nome un centiglio di diamanti per valore di 16. milla scudi. », V. CASTIGLIONE, *Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele primo*, Vol. II, p. 110r-v, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 14.

⁴¹ E. GRISSELLE, *Lettres de la main de Louis XIII*, *op. cit.*, lettre n° CCLXXXIII datée du 21 novembre 1622, vol. I, p. 273.

⁴² C. SANTARELLI, « Un musicista », *op. cit.*, p. X et XIII.

⁴³ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 411-412.

⁴⁴ G. ADRIANI, *Memorie*, *op. cit.*, p. 403, note 2

accueillis somptueusement⁴⁵. Maurice de Savoie, quant à lui, se rend également à Lyon le 18 décembre⁴⁶. Nous ne savons pas si les princes du Piémont étaient accompagnés de musiciens.

Nous savons que le duc de Nemours a également fait le déplacement à Lyon, accompagné de « nombreux chevaliers⁴⁷ », du « prince Sérénissime et de Madame Sérénissime du Piémont » – au total une centaine de personnes⁴⁸. D’India, en sa nouvelle qualité de chevalier, a-t-il été du voyage ? Il faudra poursuivre et compléter les recherches archivistiques sur les cérémonies⁴⁹, la musique, les musiciens, artistes et serviteurs qui ont alors accompagné le cardinal de Savoie.

Conclusion

Nous avons tenté dans ce chapitre de poursuivre les découvertes de John Whenham autour du *Cavalierato* de D’India en lançant de nouvelles perspectives de recherche qui concernent à la fois la politique et le spectacle dans le long cheminement de la construction de l’identité des nations. L’axe Maurice de Savoie-D’India-Venise à travers l’ambassadeur Piscina doit continuer d’être exploré notamment dans le fonds du *Collegio*⁵⁰ des archives vénitiennes.

L’obtention du titre de Chevalier de Saint-Marc est l’un des épisodes les plus significatifs en ce qui concerne l’activité de mécène du cardinal Maurice et plus particulièrement dans la carrière musicale de Sigismondo D’India puisqu’à cette époque le compositeur est non seulement « *Capo della musica* » du duc Charles-Emmanuel mais également de celle de Maurice de Savoie. La protection du cardinal n’est pas sans évoquer Burckhardt⁵¹ qui, rappelle Arnaldo Morelli⁵², voyait les mécènes comme des mélomanes

⁴⁵ Valeriano CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo Principe di Piemonte Ré di Cipro, parte prima*, Torino, Sinibaldo, 1653, p. 181-183, document conservé à (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, fascicule 8.

⁴⁶ G. ADRIANI, *Memorie, op. cit.*, p. 405.

⁴⁷ *Relatione del incontro et entrata fatta dal Serenissimo Principe e Madama Serenissima di Piemonte in Lione li quindecim dicembre 1622*, conservée à (I-MOs), *Documenti di Stati e Città*, Estero, Torino, série 136, 3 pages, p. 1.

⁴⁸ *Id.*, p. 2.

⁴⁹ Un *Te Deum* fut chanté à cette occasion sans que l’on sache les détails de son exécution, cf. T. de BERTON, *La voye de laict*, p. 259-260.

⁵⁰ (I-Vas), *Collegio*, Esposizioni principi, Esposizioni Roma, registro 508 C, liasses 19-25. Mais également le fond *Cerimoniali* qui sera bientôt numérisé.

⁵¹ Jacob BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seeman, 1860, trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Bartillat, 2012.

⁵² Arnaldo MORELLI, « La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica : un quarantennio di studi », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, Rome, EFR, 2012, p. 10-11.

« aimables et cultivés ». C'est d'une certaine manière ce que nous avons pu constater dans les documents rapportés par Whenham où l'enthousiasme du prélat ainsi que son obstination à « vivement récompenser » le compositeur pour l'excellence de sa musique ainsi que pour ses « nobles qualités » est plutôt rare dans le phénomène du mécénat musical de cette époque. La protection et l'enthousiasme du cardinal se poursuivront et s'accroîtront à la fin de la vie de D'India dans sa période modénaise et romaine ; nous retrouvons encore une fois le caractère polyédrique du système d'échange entre artistes et mécènes.

Nous constatons par ailleurs l'obstination du compositeur à obtenir un titre de noblesse qui de plus est un titre militaire. Ses origines nobles palermitaines⁵³ seront renforcées par le titre de Chevalier de Saint-Marc et plus tard, en 1623, complétées par celui de « Gentilhomme du cardinal de Savoie » ; nous retrouvons ainsi l'importance de la protection et de la proximité du cardinal Maurice dans la construction de l'identité nobiliaire du musicien⁵⁴.

Enfin, nous nous sommes interrogés sur l'année qui a précédé le départ de D'India de la cour de Savoie. Son absence de Turin en 1622, l'obtention du titre de chevalier l'année précédente mais également ses liens de plus en plus étroits avec le cardinal Maurice qui s'apprête au même moment à partir pour Rome, nous ont permis d'orienter nos recherches sur l'axe Turin-Rome en passant par la France où se retrouvent tous les membres de la famille de Savoie à la fin de l'année 1622 pour des raisons politiques. Une recherche plus approfondie sur cet axe politico-diplomatico-spectaculaire nous permettrait d'en savoir davantage sur ce moment de la carrière du compositeur et de ruiner certaines légendes⁵⁵ sur son départ de la cour de Charles-Emmanuel, départ qui aurait pu être plus programmé que subi.

⁵³ Nous avons traité la question des origines nobles – incertaines ou bien anciennes – du compositeur « palermitain » dans le premier chapitre de cette thèse.

⁵⁴ Nous approfondirons cette question dans le dernier chapitre de cette thèse.

⁵⁵ Nous traiterons cette question dans le premier chapitre de la troisième partie de cette thèse.

Chapitre 3

LE QUATRIÈME LIVRE DES *MUSICHE* (1621) CINQUIÈME LIVRE DE MADRIGAUX A CINQ VOIX (1616)

« Lascivetti Augellini,
Amorosi cantori
Di Reggio Albergo, e non si Selva oscura.
Musici peregrini,
Anzi vezzosi Amori ;
La cui piuma adorno l'alma Natura
De le pompe di Flora,
De i color de l'Aurora.
Rinovate Fenici al vago manto,
Angelli, e non Augelli al volo, al canto. »

Lodovico d'Agliè, « Uccelli d'India nella Camera di S. A. Serenissima¹ », 1610.

Introduction

Sigismondo D'India publie à Venise son Quatrième livre de monodies accompagnées² le 13 novembre 1621, soit cinq mois après la publication de son livre des *Balli* et huit mois après l'obtention du titre de Chevalier de Saint-Marc. Le compositeur adresse la dédicace de ce recueil à Federico Rossi, comte de San Secondo, personnage issu d'une famille noble de la région de Parme.

¹ Lodovico D'AGLIÈ, *L'Autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Aglie. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni All'altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Cavalieris, 1610, p. 131, conservé à la Bibliothèque de Turin (I-Tr).

² Pour une édition moderne de ce recueil, cf. John JOYCE, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989, vol. II, p. 237-290. (« *Musiche Rinascimentali Siciliane* », IX).

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 (1580-1632) 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 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 Giovanni BANDIERI, « I Rossi di Parma dalle origini alla metà del secolo XIII », *Id.*, XXX/1 (1978), p. 195-229.

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 :

Troilo II Rossi, comte de San Secondo de 1547 à 1591 → Pietro Maria Rossi, mort avant son

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 Cavagliere 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.

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. PELLEGRINI, *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. PELLEGRINI, *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. PELLEGRINI, *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 assunzione 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 question de « Troilo Rossi di San Secondo Ambasciatore del Signor Duca mio Nepote. », Archivio Segreto

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.

N'étant pas sûr que ces miennes compositions musicales figurent pour Votre Seigneurie Illustrissime parmi celles qui sont bien accueillies, grâce à votre habituelle gentillesse, mais si au moins elles sont une très agréable récompense à l'intelligence et au bon goût que vous avez sur les choses de la

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 raccomandazioni 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, benché 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 principi*, 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.

Musique, ce sera, pour le dire en un mot, ma plus grande satisfaction. Puisque *vostra 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 livre de madrigaux à huit voix avec basse continue⁴⁰ ainsi qu'un livre de Concerts à une,

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. PELLEGRINI, *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*, Colono, TLC, 2002, p. 118.

³⁸ M. PELLEGRINI, *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.

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.

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 personnage mythologique⁴³. Nous pouvons donc placer les *Musiche* et les *Divertissements*

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 Ravvovati et alcune Ottave per le medesime nozze del Signor N. S. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte Federico Rossi predetto*, Bologna, Moscatelli, 1621.

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. Ian Fenlon et Tim Carter,

sous le signe d'Apollon.

Les divertissements dont nous fait part Branchi commencent par un ballet intitulé *Amour guerrier pour la forteresse enchantée (Amore guerriero per la rocca incantata*⁴⁴) qui se termine par le triomphe de l'amour. Suit le ballet du *Couronnement d'Apollon par Daphné transformée en laurier (Coronazione d'Apollo. Per Dafne convertita in Lauro Balletto in Musica*⁴⁵) 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, où est-ce que tu pars, pourquoi de moi prends-tu ton envol ? » (« Ah dove vai, perche da me t'involi ? ») qui ressemblent aux vers de la lamentation d'*Orfeo* de Striggio : *Où, ah, où est-ce que tu pars ? (Dove ah dove t'en vai ?)* 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 : « Quel mérite a ma douleur et mes larmes inconsolables » (« Quanto merita il mio dolore, e 'l mio gran pianto ») 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 : « Ah, que ne puis-je mourir et, de douleur, Amour languit à mes langueurs et pleure » (« Ahi, che morir non posso, e per dolore languisce al mio languir e piange Amore »).

La cinquième entrée du ballet de Branchi est le moment où Apollon tresse la couronne de laurier : « Tressons des guirlandes pour couronner celui qui embrasse la vertu [...] pour qu'ils restent poètes d'une si belle couronne qui désormais les orne » (« Se ne facciam ghirlande Da coronar chi la virtute abbraccia [...] : E restino Poeti Di corona si bella ogn' hora adorni »). Cette scène peut être comparée à celle de la lamentation de D'India : « Je tresse une guirlande à ma chevelure. Que 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 » (« 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 »).

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, Polemonte, 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'Apollon*, op. cit.

⁴⁵ Les personnages du 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'Apollon*, op. cit.

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 : « Je dois retourner [au ciel] pour allumer les étoiles » (« Debbo tornare à illuminar le Stelle ») et récite des louanges en l'honneur des époux Rossi et Pepoli : « 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] » (« Da te parto, o generoso Heroe, Gran FEDERICO ROSSI [...] Perch'eterniate [...] Co'l bel Sole d'ORSINA un Sol'eterno »). 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 : « De toi je m'éloigne, mon cœur, je pars et ne meurs pas ! » (« Da te parto, cor mio, parto e non moro ! »). 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.

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 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

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 vanni 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.

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

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 *La croix reconquise*⁵³ (*Della Croce Racquistata*⁵⁴). Il fut également secrétaire du cardinal Borromeo à Milan en 1600 et a publié en 1597 à Venise une fable pastorale intitulée *Le dédain amoureux (L'amoroso sdegno*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.

Le madrigal *Odi quel rosignolo (Écoute ce rossignol)*, extrait du *Dédain amoureux*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

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 natti 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, « 'Tempo 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 *Id.*, p. 57 et 62-63.

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

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.

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 disjoints conduite à travers ses ornements⁶⁰ :

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first system has the lyrics 'Or gli le - - - - -' and the second system has 'ga, or gli di -'. The vocal line is highly ornamented with many sixteenth notes, while the bass line is simpler, mostly consisting of quarter and eighth notes.

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 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.

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.

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

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 « il sentit trembler la main » (« tremar senti la man ») illustrent le passage de la narration au drame :



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

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 voce sola, 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.

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 *Lettere 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 *Lettere* 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 les palpitations du lecteur⁷³ ; d'où l'importance de la richesse des images des poèmes des

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 *Lettere 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.

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

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.

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

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 « drammaturgo »*, *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.

notes disjointes apparaissent également au moment des cadences afin de marquer les césures et de souligner certains mots comme « foi » (« fede »), « adoré » (« adorato ») ou « mépris » (« dispregio »), dans la partie où la plainte se transforme en exaspération :



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'Amour pourquoi suis-je auprès de toi » (« Ambition d'Amor perche son io appresso te ») et de produire l'éloquence oratoire :



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

catene, dolci mi sian le pene »). Voilà les « mouvements serpentins », liés à la variété de la répartition des accents, de « l'originalité rhétorique⁷⁸ » de D'India :

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 : « Reviens, reviens, reviens, reviens et rétablis cette partie de moi, lacérée et fatiguée » (« Torna, torna, torna, torna e reintegra questa parte di me lacera e stanca »), 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.

Doleiſſimo 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-
 ſeri Polo de miei deſiri Anima de miei ſenſi Cor de gl'affetti miei Reina a cui ſon
 ferro Dea cui idolatro Luce que Aquila gode Fiama od'ardo fenice Stella ch'infondi e pioui 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 également 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 également 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

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.

Giovanni Francesco 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 Rulei olim Comitis. 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 meravigliose 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 descrivono 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.






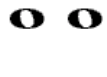


¹¹⁷ *Id.*, p. 112.

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.


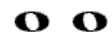

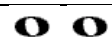

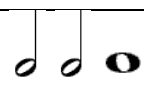
Nous avons voulu appliquer la théorie de Bianconi à des passages de la Lamentation d'Apollon de D'India et du *Récit d'Apollon archer* : « Vous, qui contre le mont où neuf sœurs sont recluses » d'Antoine Boesset, extrait du *Ballet d'Apollon* représenté en 1621 et publié en 1623 dans le Cinquième *Livre 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 ses 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 transparaît 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

Chapitre 1

LE CINQUIÈME LIVRE DES *MUSICHE* (1623)

Introduction

Ce chapitre revient sur les rapports de Sigismondo D'India avec l'Autriche autour du Cinquième livre de monodies accompagnées qu'il a dédié à l'archiduc Charles I^{er} de Habsbourg (1590-1624).

Quand le compositeur a publié ce livre à Venise, le 8 juin 1623, il avait quitté depuis un mois la cour de Turin pour s'installer un peu plus tard à Modène après un possible détour par Rome pour suivre le cardinal de Savoie, convoqué au conclave au mois d'août¹.

Dans une première partie, à travers la personnalité et la politique du dédicataire de D'India, seront brièvement abordés les rapports culturels et diplomatiques entre l'Autriche et certains duchés importants d'Italie comme Mantoue, Florence, Ferrare, Parme et Plaisance, cela afin de nous concentrer, dans une seconde partie, sur certains aspects du livre des *Musiche*. Ainsi, nous étudierons la construction de l'identité nobiliaire du compositeur – vrai jeu de miroirs où se reflète une multiplicité d'identités nobiliaires et où l'on voit se dessiner

¹ Eleonora SIMI BONINI, « D'India, Sigismondo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, vol. XL, p. 119.

une stratégie de carrière artistique. En effet, c'est dans la dédicace de ce livre que D'India se déclare pour la première fois « gentilhomme » du cardinal Maurice de Savoie.

Le contenu du recueil nous dévoile par ailleurs le contexte historique dans lequel a vécu le compositeur entre 1621 et 1623 grâce à la réutilisation de certaines pièces, mais également le contexte culturel nobiliaire supposant que l'attitude générale du courtisan et plus particulièrement son éducation musicale s'organisent autour de la notion d'éloquence – l'action de la *sprezzatura* correspond à celle contenue dans la musique –, l'art de bien parler dans un but d'auto-reconnaissance se retrouvant dans celui de réciter en chantant. Apparaît dès lors un nouvel idéal nobiliaire où les notions de style représentatif, de discours musical et de rhétorique² élargissent la perception de la modernité musicale.

Nous nous inspirerons de deux approches analytiques récentes sur la poésie et la musique, l'une issue de la sémiotique³ et l'autre se concentrant sur les procédés d'organisation du discours musical et de ses effets⁴. Il s'agit de mieux comprendre la dimension théâtrale qui transparaît dans les lamentations de ce livre. Le Cinquième livre des *Musiche* de D'India contient en effet de « grandioses scènes dramatiques de chambre⁵ » dans les lamentations de Jason, d'Olympie et de Didon⁶ sur des poèmes du compositeur lui-même. Poésie et musique servent ainsi non seulement une nouvelle manière d'expression mais un nouveau contexte culturel dont le compositeur a saisi le sens profond et à la construction et à l'évolution duquel il a participé notablement.

² Pour un guide sur les différents concepts, traités et théoriciens de la musique rhétorique de cette époque, cf. Ferruccio CIVRA, *Musica poetica : introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991.

³ Stéphane MACÉ, « La musique d'air de cour au prisme de l'analyse rhétorique et stylistique », *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, éd. Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix, Wavre, Mardaga, 2010.

⁴ Agathe SUEUR, *Le frein et l'aiguillon : éloquence musicale et nombre oratoire. Allemagne et Italie, 1600, 1750*, Paris, Garnier, 2013.

⁵ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica », *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. 13. Voir aussi Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 18-19.

⁶ William Christie, dans un entretien qu'il nous a accordé le 30 septembre 2011 à Caen, considérait la *Lamentation de Didon*, comme le *lamento* le plus réussi et le plus audacieux de son temps par sa variété rythmique déclamatoire et sa grande force expressive. La Biblioteca Estense Universitaria de Modène (I-MOe), *Raccolta musicale*, F. 1530, f. 6r et v, conservé une partie d'alto manuscrite et incomplète de la Lamentation de Didon. Tim CARTER, « Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi, and Dido « alla parmigiana » (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), p. 42, a émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un arrangement polyphonique à partir de la version monodique, bien que certaines divergences harmoniques entre les deux versions puissent laisser croire le contraire. Voir aussi Maria Antonella BALSANO, « Per far scena di me tragica e mesta : il Lamento di Didone tra classicità e barocco », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 166 et Glenn WATKINS, « D'India the Peripatetic », *Con che soavità, Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Ian Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 69, note 23.

A. L'Autriche et l'Italie au début du XVII^e siècle, entre politique familiale et échanges artistiques

Charles de Habsbourg, prince-évêque de Breslau (Wrocław), était le fils de Charles II, archiduc d'Autriche et le frère de Ferdinand II et de Léopold V, évêque de Strasbourg. L'alliance des Habsbourg avec les différentes familles italiennes du Nord a été renforcée grâce aux mariages des archiduchesses avec les princes de Mantoue, Florence et Ferrare et à leur résidence dans ces villes italiennes⁷. Le territoire mantouan était en effet un passage stratégique sur la route qui traverse l'Italie et qui conduit à l'Empire germanique.

D'après le journal de Giovan Battista Spaccini, le dédicataire du Cinquième livre des *Musiche* se trouvait à Milan entre le 30 juillet et la fin du mois d'août 1624⁸, soit quatre mois avant de mourir à Madrid⁹.

Sur le plan international, 1624 fut une année de mutation avec, en France, la nomination de Richelieu comme chef du Conseil du roi, début de l'étroite collaboration entre le cardinal et le monarque. Cette année marqua également le début de la reprise en main par les Français de la Valteline, carrefour stratégique de première importance pour le contrôle des voies alpines, situé entre Milan et le Tyrol autrichien et occupée depuis 1620 par les Espagnols venus secourir les Valtelins, catholiques, soulevés contre le canton suisse des Grisons, protestant, dont ils dépendaient – canton lui-même allié de la France¹⁰. La Savoie et Venise conclurent une alliance offensive en 1623 mais la France, en proie à des vicissitudes

⁷ Herbert SEIFERT, « Rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti asburgiche », *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 219. Voir aussi T. CARTER, « Intriguing laments », *op. cit.*, p. 48. Sur les rapports des Habsbourg avec le duché de Parme et Plaisance à la fin du XVI^e siècle, cf. Giovanni Pietro DE CRESCENZI ROMANI, *Corona della nobiltà italiana, ovvero Compendio dell'istorie delle famiglie illustri*, Bologna, Tebaldini, 1639, p. 728 et 729.

⁸ (mardi 30 juillet 1624) : « È arrivato a Milano l'arciduca Carlo d'Austria, fratello dell'Imperatore. », et (jeudi 29 août 1624) : « Il marchese Rangono è andato incontro all'arciduca Carlo a Milano. », Giovan Battista SPACCINI, *Cronaca di Modena, Anni 1621-1629*, éd. moderne Rolando Bussi et Carlo Giovannini, Modena, Panini, 2006, p. 425 et 437. Deux lettres de l'archiduc Charles de l'année 1624 sont conservées à l'Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Germania, boîte 1587/13. Un document très intéressant qui concerne les rapports diplomatiques entre l'Autriche, la France, l'Espagne, Florence et la Savoie entre 1615 et 1616 est conservé à l'Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), *Ambasciata – archivio proprio ambasciatori e ambasciate*, registre 4 : 27 novembre 1615 au 18 novembre 1616 : Antonio Donà, ambasciatore, copiaro delle ducali a lui dirette. Regg. primo e secondo rilegati insieme, f. 110.

⁹ Le 9 novembre 1624, l'archiduc Charles se trouve à Barcelone. Cf. Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, X, 9 novembre 1624, f. 308v. Le 1^{er} février de l'année suivante, il est fait mention de sa mort dans les *Avvisi* de Rome, cf. *Id. Avvisi*, Roma, XI, 1^{er} février 1625, f. 32v.

¹⁰ Cinzia CREMONINI, « Storia di un'eclissi apparente : la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652) », *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659 : atti del Convegno internazionale, Pavia, 17-21 settembre 1991, organizzato dall'Almo Collegio Borromeo e dal Centro studi « Europa delle Corti »*, Roma, Bulzoni, 1995, vol. I, p. 493.

intérieures, proposa de s'en remettre à la médiation du pape Grégoire XV dont la mort la même année retarda la mise en place du dispositif militaire pontifical (auquel participa le jeune Mazarin en tant que capitaine d'infanterie¹¹) censé neutraliser les forts¹². Aussitôt au pouvoir, en 1624, Richelieu envoya une petite armée qui mit un terme en quelques semaines à l'occupation espagnole de la Valteline¹³.

Hommes d'État, Charles d'Habsbourg et son frère Ferdinand II¹⁴ n'en étaient pas moins mélomanes et, concernant la musique, menèrent une importante politique culturelle en Autriche en favorisant notamment la circulation du répertoire musical italien dans leur pays – mais n'est-ce pas continuer la diplomatie d'une autre manière... Ainsi, Giovanni Valentini, musicien de la chapelle de la cour de Ferdinand II à Graz à partir de 1614-1615 – mais également poète et professeur de musique des enfants de Ferdinand¹⁵ – publia en 1616, à Venise, son *Secondo libro de madrigali* et ses *Messe concertate* ; le premier dédié à Ferdinand et les secondes à l'archiduc Charles, son frère¹⁶. Ce fut également le cas de D'India qui a dédié un livre de motets au premier en 1610 et le livre dont il est question ici au second treize ans plus tard.

C'est au moment de la guerre de la Valteline que D'India compose la lamentation de Didon publiée dans le livre. Ainsi, le 2 septembre 1627, il écrit au marquis Enzo Bentivoglio :

« Que Votre Seigneurie Illustrissime me fasse la grâce d'écouter à Florence chez Madame Settimia [Caccini] 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 style¹⁷. »

Le duc de Fiano – féodalité au nord de Rome qui appartenait depuis le Moyen-Âge à

¹¹ Simone BERTIÈRE, *Mazarin, le maître du jeu*, Paris, Fallois, 2007, p. 49.

¹² Christopher STORRS, « La politica internazionale e gli equilibri continentali », *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, Torino, Einaudi, 2007, p. 15-16. Voir aussi Guido AMORETTI, *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, Torino, Piazza, 1984-1985, vol. I, p. 19-26 et PICCO, p. 31.

¹³ Pierre MILZA, *Histoire de l'Italie – Des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, p. 477-479.

¹⁴ Le duc Federico Savelli était l'ambassadeur de Ferdinand II à Rome jusqu'en 1620, puis il a été remplacé par son frère, Paolo Savelli, de 1620 à 1632. Cf. *Id.*, p. 455.

¹⁵ Otto G. SCHINDLER, « L'incoronazione ungherese di Eleonora I Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Asburgo », *Quaderni di Palazzo Te*, V (1999), p. 83.

¹⁶ *Id.*, p. 82.

¹⁷ « 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 informazione dal Signor Duca de Fiano e d'altri et vedrà de tal lamento se 'l mio style e tale. », lettres transcrites par Dinko FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 403-404.

la famille Orsini, puis, au début du XVII^e siècle aux Sforza, et enfin, depuis 1621, aux Ludovisi qui étaient originaires de Bologne – était à cette époque Orazio Ludovisi (1561-1640), frère du cardinal Alessandro Ludovisi et du pape Grégoire XV, et père du cardinal Ludovico Ludovisi avec qui Maurice de Savoie entretenait d'excellents rapports.

Orazio Ludovisi était, tout comme le pape, son frère, très impliqué dans le conflit de la Valteline¹⁸. Si le compositeur se réfère à lui dans cette lettre, nous pouvons imaginer qu'il aurait pu entendre la lamentation de Didon à Rome à la villa Altemps de Frascati, achetée en 1622 par les Ludovisi, que le musicien devait fréquenter entre 1623 et 1626 en tant que gentilhomme-serviteur du cardinal Maurice de Savoie qui s'y rendait souvent à la même période.

B. Le Cinquième livre des *Musiche* de Sigismondo D'India

a. D'India gentilhomme, double emploi musical et stratégies de carrière musicale

Sigismondo D'India adresse donc son dernier livre de monodies accompagnées à l'archiduc Charles d'Habsbourg :

« Au Prince Sérénissime Charles Archiduc d'Autriche, Duc de Bourgogne, Styrie, Carinthie et Carniole, Comte du Tyrol et de Gorizia, etc., mon Très gracieux Seigneur.

Les Platoniciens disaient que notre âme, composée de proportions harmoniques, jouit tendrement de la délectation qui résulte des Concerts harmonieux : Et moi je dis que jamais *il n'exista quelqu'un comme vous, qui pût jouir grandement du plaisir qui découle de la Musique*. Que l'âme de Votre Altesse Sérénissime se fasse grande et auguste ; de la même manière qu'elle, avec des actes dignes de *la grandeur de sa naissance et avec l'éminence de sa Vertu, encourage et protège celui qui, avec talent, dans la Musique s'avance avec mérite*. C'est ainsi que s'est répandu ce cri glorieux à travers toute l'Europe et par lequel *je viens à mon tour depuis les parties plus reculées de l'Italie vous consacrer ces musiques*, ces Compositions miennes avec un certain espoir, *voir se former pour moi l'harmonie espérée entre la hauteur de sa Grâce et la bassesse de ma servitude à laquelle l'incomparable bonté de Votre Altesse Sérénissime fait contrepoint*, et à qui, avec une profonde révérence, je baise très humblement la main. Depuis Venise, le 8 juin 1623. De Votre Altesse Sérénissime le Très humble Serviteur, Sigismondo D'India¹⁹. » (Nous soulignons).

¹⁸ « Dopo aver reso gratie alla S. M. del felice fine che ha havuto il deposito dei forti della Valtellina in mano dell Sig. Duca di Fiano [...] ; vengo à rallegrarmi con tutto il Cuore con lei. », Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), Barb. Lat. 7391, lettre d'Alfonso III d'Este de Modène au cardinal Maffeo Barberini (le futur pape Urbain VIII) datée du 6 juin 1623, f. 44r. Voir aussi (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, IX, 11 mars 1623, f. 65v, où il est beaucoup question du duc de Fiano et de la Valtellina.

¹⁹ « Al Serenissimo Prencipe Carlo Arciduca d'Austria duca di Borgogna, Stiria, Carintia et Carniola, conte del

D'India se déclare également « Gentilhomme du Sérénissime Prince Maurice, Cardinal de Savoie » pour la première fois dans la dédicace de ce recueil. Ainsi que l'a montré Stefano Lorenzetti, revendiquer une naissance illustre dans ses œuvres n'est pas une opération neutre mais un acte de légitimation par lequel le compositeur rend son travail immédiatement digne d'attirer l'attention d'un public²⁰. Invoquer « la grandeur de la naissance » du dédicataire peut être vu également comme un acte de légitimation par lequel le dédicataire double l'importance de son statut social et de la qualité de son œuvre.

Le compositeur met en place une stratégie de carrière musicale : son nouveau statut nobiliaire de gentilhomme, mais également de chevalier de Saint-Marc, qui remplace celui de « noble palermitain »²¹, se reflète en même temps qu'il se trouve conforté par celui de son illustre dédicataire. Ces multiplicités d'identités nobiliaires s'emboîtent les unes dans les autres dans un « contrepoint » de statuts et d'harmonies – celle du savoir faire du musicien et celle de la protection vertueuse du dédicataire – entre le protecteur et le serviteur. Cette stratégie est renforcée par la dimension géographique : porté par la renommée d'un prince étranger qui se délecte comme personne d'autre « du plaisir qui découle de la Musique », le musicien adresse ses musiques depuis les « parties les plus reculées de l'Italie » à un personnage vertueux qui « encourage et protège » les musiciens de talent. L'excellence du mécénat transcende les frontières en même temps qu'elle confirme la qualité musicale du recueil et consolide la réputation internationale de D'India à une période où le compositeur vient de quitter la cour de Turin, entame une nouvelle étape de sa carrière musicale et cherche sans doute à obtenir un nouveau poste.

Tirola et di Goritia, &c. Signor, Signor mio Gratosissimo. Dissero i Platonici, che l'anima nostra, composta di proportiona armoniche, gode soavemente il diletto, che risulta da gli armoniosi Concerti : Et io dico, che non fù giamai chi maggiormente godesse il piacere, che dalla Musica deriva di quello, che si faccia l'anima grande & augusta dell'A. V. Serenissima ; onde si com'ella con effetti degni della grandezza de' suoi natali & dell'eminenza della sua Virtù favorisce & protegge chi nella Musica facoltà con lode s'avanza ; così n'è sparso questo glorioso grido per tutta Europa, dal quale tratto ancor io vengo dalle più remote parti d'Italia à sacrarle queste musiche mie Compositioni, con certa speranza, che si formi per me un desiderato concerto dell'altezza della sua Gratia, & della bassezza della mia servitù, nel quale faccia contrapunto la benignità incomparabile dell'A. V. Serenissima, alla quale con profonda riverenza bacio humilmente la mano. Di Venetia il di 8 di Giugno 1623. Di V. A. Serenissima Humilissimo Servitore Sigismondo D'India. », Sigismondo D'INDIA, *Le musiche del Cavalier Sigismondo D'India Gentil'huomo del Serenissimo Principe Maurizio Cardinal di Savoia da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia et altri simili stromenti da corpo. Con alcune arie con l'alfabeto per la chitarra spagnola [...]. Libro quinto*, Venetia, Vincenti, 1623.

²⁰ Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 192.

²¹ Concernant la question du titre de « noble palermitain », cf. le chapitre 1 de la première partie de cette thèse et pour celle du *Cavalierato* de Saint-Marc, cf. le chapitre 2 de la troisième partie.

Le contenu du livre est également une preuve de l'affirmation de la nouvelle identité nobiliaire et artistique du compositeur et témoigne de l'hommage que ce dernier adresse à l'archiduc Charles. Le Cinquième livre des *Musiche* de D'India est une « sorte d'opéra en miniature²² » qui suit une disposition scénique. Un prologue sur le thème de la vertu héroïque, allusion directe à « l'éminence de [la] vertu » du mécénat du dédicataire, précède les trois lamentations du recueil, celles de Didon, de Jason et d'Olympie, elles-mêmes séparées par des airs strophiques suivis d'un madrigal représentatif qui met en scène le personnage de Diane en guise d'épilogue. Un dernier air strophique clôt le recueil. Tous les poèmes mis en musique sont de D'India à l'exception de quelques-uns anonymes.

Le prologue et l'épilogue sont en effet deux pièces de musique théâtrale qui ont été représentées en 1620 à la cour de Turin, le premier dans le ballet *Le accoglienze*²³ (pour l'arrivée de Christine de France en janvier de la même année) et le second lors d'une fête ducale donnée à la Vigne du cardinal, toujours en l'honneur de Christine, à la même période²⁴. Nous pouvons identifier, par la réutilisation dans ce livre du prologue de la vertu, un « double emploi » stratégique.

La première strophe du prologue est une allusion à l'actualité politique autour de l'arrivée de Christine de France à Turin en 1620 où l'allégorie de la lutte entre le vice et la vertu s'adresse explicitement à elle, mais également un prolongement de la dédicace à l'archiduc Charles où le déploiement du vol dont parle le poème traverse les frontières et répand la vertu de sa protection. C'est la raison pour laquelle la deuxième strophe du poème ne figure pas dans le Cinquième livre des *Musiche* :

Moi, qui dans ciel à travers les champs éternels Sur de grandes ailes d'or je déploie mon vol Et ceinte de couronnes de grand éclat Belle Vertu au milieu de champs lumineux.	<i>Io, che dal ciel ne' sempiterni campi Sulle grandi alli d'oro il volo stendo E cinta di corone alto risplendo bella Virtù fra luminosi campi.</i>
Fille immortelle de Jupiter je marque désormais le monde D'empreintes célestes dans cet auguste lieu, Où, épouse royale, fille de Mars, Le vice, mon indigne ennemi, effraie.	<i>Figlia immortal di Giove il mondo or segno D'orme celesti in questa augusta parte, Dove sposa real, figlia di Marte, Il Vizio atterra, il mio nemico indegno.</i>

²² John JOYCE, « I cinque libri delle Musiche di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, op. cit., p. 133. Pour une édition moderne de ce recueil, cf. *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989, vol. II, p. 291-335. (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

²³ L. BIANCONI, *Il Seicento*, op. cit., p. 19 et 294-300.

²⁴ *Id.*, p. 19. Concernant ce ballet, cf. Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, Real casa, Materie politiche per rapporto all'interno, Storia della real casa, catégorie IV, Principi diversi, *Relazione del balletto fatto dalle Serenissime Infante alla Vigna del Prencipe Cardinale*, liasse 2, fascicule 3, 6p. Ce ballet contient l'air *Questo dardo, quest'arco* (*Cette flèche, cet arc*) chanté par Diane.

b. Comportement et éducation nobiliaires, éloquence et construction du discours : les airs strophiques du recueil

Les airs strophiques²⁵ du recueil rappellent l'indispensable participation de la poésie et de la musique à la transmission de l'idéal courtois²⁶. Comme le souligne Stefano Guazzo (1530-1593), « le vrai noble ne naît pas comme le poète mais devient comme l'orateur²⁷ ». D'où l'importance de l'éloquence du discours et de la virtuosité de la parole comme facteurs de mutation à cette époque²⁸. Ainsi, Baldassare Castiglione (1478-1529) a expliqué le but ultime du chant : la récitation²⁹. Stefano Lorenzetti, quant à lui, remarque que l'éducation musicale nobiliaire s'établit à partir de l'assimilation des principes du chant dans une approche de la musique qui développe harmonieusement des attitudes vocales et instrumentales³⁰. L'union du chant et du son se reflète donc dans les pratiques d'apprentissage musical de base³¹. Presque paradoxalement, c'est à travers la permanence d'un idéal esthétique majoritairement homogène que l'on arrive à une pluralité de résultats qui vont de l'art improvisé du rhapsode-chanteur jusqu'à la monodie accompagnée de Peri et de Caccini³². Ce dernier, reprenant dans un autre contexte le concept de *sprezzatura* de Castiglione, en conserve ce qui concerne la dimension communicative de la discipline musicale qui a un rôle central dans la construction du discours³³.

L'action de la *sprezzatura* se réfère nécessairement au regard des autres, de ce public humain qui devient spectateur des gestes du courtois³⁴. Éduquer le courtois équivaut donc à éduquer le public puisqu'il s'agit de construire un système d'auto-reconnaissance dans lequel l'objet musical devient une analogie du discours et l'utilisation du logos permet d'échafauder un niveau supplémentaire de celui-ci à l'aide de symboles dans lesquels le personnage noble se reconnaît ; ce sont les prémices de ce que l'on appellera plus tard la « politique culturelle »

²⁵ Wayne T. CRANNEL, *The strophic variation in the monodies of Giulio Caccini, Jacopo Peri and Sigismondo d'India*, Ann Arbor, UMI, 1995.

²⁶ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 32.

²⁷ « Il vero nobile non nasce come il poeta, ma si fa come l'oratore. », Stefano GUAZZO, *La civile conversazione*, 1574, éd. moderne A. Quondam, Modena, Panini, 1994, vol. I, p. 129.

²⁸ Pour une réflexion très poussée de ce sujet, cf. Nicola PANICHI, *La virtù eloquente : la « civile conversazione » nel Rinascimento*, Urbino, Montefeltro, 1994 et Stefano LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 212-219.

²⁹ *Id.*, p. 84.

³⁰ *Id.*, p. 183.

³¹ *Id.*, p. 189.

³² *Id.*, p. 95.

³³ 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. 27.

³⁴ Giulio FERRONI, « Sprezzatura e simulazione », *La corte e il « Coregiano »*. I, *La scena del testo*, éd. Carlo Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, p. 140.

car le comportement des courtisans et les artistes qui les entourent seront le reflet et l'image de la cour à l'intérieur comme à l'extérieur. D'où cette « volonté de véhiculer la dimension symbolique à travers une représentation parfaitement vraisemblable³⁵. »

Si la musique est un ornement nécessaire au gentilhomme, l'instrument qui sert à lui donner vie est un ornement dans l'ornement³⁶. Selon Stefano Lorenzetti, le luth est la métaphore du corps la plus opportune et dans laquelle l'amour, dans son acception néoplatonicienne, préfère s'incarner³⁷. L'air de ce recueil, *Le paisible Zéphyr est de retour* (*Torna il sereno Zefiro*), mélange d'air et de style récitatif, représente bien cet idéal. Le poème anonyme, qui n'est pas sans rappeler celui du *Canzoniere* de Pétrarque : *Zéphyr est de retour et le beau temps ramène* (*Zefiro torna e' l bel tempo rimena*), décrit également le contraste entre la joie du nouveau printemps et l'amour malheureux. Ce madrigal-chansonnette que l'on chante en s'accompagnant avec un « instrument de corps » (« stromento da corpo³⁸ ») (comme la guitare espagnole ou le luth³⁹) – comme l'indique le frontispice du livre – témoigne également de l'évolution du récitatif vers le style *arioso* de l'air, fruit de la rencontre décisive entre les genres populaire et sérieux qui caractérisent les écoles romaine et ferraraise⁴⁰. D'India utilise le style *arioso* pour chanter la joie :

³⁵ « Volontà di veicolare la dimensione simbolica attraverso una rappresentazione perfettamente verosimile. », S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 265.

³⁶ *Id.*, p. 179.

³⁷ *Id.*, p. 178.

³⁸ A ce propos, Agostino AGAZARRI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena, Falcini, 1607, p. 3, facsimilé, Bologna, Forni, 2002, écrit : « Per osservar l'ordine, e la brevità che si richiede in tutte le cose da trattarsi havendo noi al presente à favellare di Stromenti Musicali ne bisogna primamente far di loro divisione secondo il nostro soggetto e proposta materia. Per tanto divideremo essi stromenti in duoi ordini : cioè in alcuni come fondamento : et in altri, come ornamento. *Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci*, e strumenti di detto Concerto : *quali sono Organo, Gravicembalo &c e similmente in occasion di poche e sole voci Leuto, Tiorba, Arpa &c.* ». (Nous soulignons). Nous remercions Massimo Privitera de nous avoir signalé cet ouvrage.

³⁹ Sur l'influence de l'Espagne dans l'air italien de cette époque, cf. John H. BARON, « Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640 », *Journal of the American Musicological Society*, XXX/1 (1977), p. 20-42.

⁴⁰ T. CARTER, « Una nuova aria et grata all'orecchie. Il concetto di « Aria » nel tardo Rinascimento e nel primo Barocco », *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento : destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII : Lenno-Como, 28-30 giugno 1991*, Como, éd. A. Colzani, A. Luppi et M. Padoan, AMIS, 1994, p. 280. Voir aussi « Resemblance and Representation : Toward a New Aesthetic in the Music of Monteverdi », *Con che soavità. Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. I. Fenlon et T. Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 123.

Et le style récitatif pour la lamentation amoureuse :

Cela nous montre le caractère variable des textes mis en musique à cette époque. Comme le souligne Angelo Pompilio, le texte peut être décomposé et recomposé en parties, on peut en modifier la succession des vers, il peut être réinventé arbitrairement à partir d'un texte de dimensions plus vastes, on peut remplacer quelques paroles par d'autres pour introduire des variantes plus ou moins significatives, il peut enfin subir des modifications beaucoup plus étendues qui affectent une grande partie du texte⁴¹.

Quant à l'air *Ô joie des mortels* (*O Gioia de mortali*), il s'agit d'un poème anonyme que le compositeur avait déjà mis en musique dans son Deuxième livre des villanelles de 1612 dans une version à cinq voix⁴². Ce texte figure également dans le chœur final d'une « fable représentative », également anonyme, intitulée *Ruggiero libéré* (*Ruggiero liberato*),

⁴¹ Angelo POMPILIO, « Il Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM) : un aggiornamento », *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. 393.

⁴² S. D'INDIA, *Libro secondo delle villanelle alla napolitana a 3, 4 & 5 voci. Di Sigismondo D'India Nobile Palermitano Maestro della Musica di Camera del Serenissimo & Invitissimo D. Carlo Emanuele Duca di Savoia Prencipe di Piemonte &c.*, Venetia, Gardano, 1612.

découverte avec deux autres fables par Francesco Malaguzzi⁴³ dans un livre appartenant au cardinal Maurice de Savoie, ce qui conforte l'hypothèse avancée par Maria Antonella Balsano sur la réutilisation de certaines pièces du recueil des villanelles pour les spectacles de la cour de Turin⁴⁴. La perméabilité des frontières entre genres légers, nouveau style monodique et spectacles de cour correspond à celle, géographique, entre l'Autriche et l'Italie et s'insère dans le système d'éducation du courtisan.

Ainsi, la métamorphose des pratiques d'exécution adoptées transforme complètement la perception de l'objet musical qui devient un autre objet ; la nouvelle perception instaure de fait une coupure entre madrigal polyphonique et monodie accompagnée en même temps qu'elle en dissimule l'altérité sur le plan structurel⁴⁵. Rupture et unité stylistiques cohabitent, permettant ainsi la diversification de la pratique et de la composition musicales mais aussi l'élargissement de la notion de modernité artistique.

Style expressif et style poétique sont distincts si l'on tient compte des préceptes aristotéliens qui considèrent le langage de l'orateur comme celui qui est légitimement expressif puisqu'il doit convaincre l'auditeur, non seulement par la démonstration mais aussi par la volonté de l'émouvoir⁴⁶. Ainsi, Le Tasse, continuateur de Bembo, affirme dans sa *Cavaletta*, véritable dialogue entre les concepts de la première et la seconde pratiques et leur médiation :

« Les poètes sont donc les simulateurs et les musiciens les histrions : la scène simule particulièrement les actions des héros, comme le dit Aristote ; l'art des poètes se trouvera alors dans la plus haute excellence contenue dans la plus grande simulation⁴⁷. »

Agathe Sueur souligne que, à cette époque, certains musiciens ont su tirer parti des modèles de prononciation antique pour conférer une assise théorique à la seconde pratique et plus particulièrement au *parlar cantando*⁴⁸. Musique et discours s'unissent donc dans un but expressif et de représentation.

⁴³ Francesco MALAGUZZI, « Una favola inedita per Madama Reale », *Bibliofilia Subalpina* (2002), p. 82-91.

⁴⁴ M. A. BALSANO, « 'Felice chi vi mira' Sigismondo D'India intonò con doppia lira », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco, op. cit.*, p. 166-167.

⁴⁵ S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 94.

⁴⁶ Guido MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco*, Roma, Bocca, 1955, p. 212. Voir aussi S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 194.

⁴⁷ « I poeti dunque sono simulatori, e i musici e gli istrioni : e particolarmente la scena simula l'azione da gli eroi, come dice Aristotele ; e allora l'arte de' poeti sarà ne la somma eccellenza che sarà ne la somma simulazione. », Torquato TASSO, *La Cavaletta overa della poesia Toscana, dialogo del Signor Torquato Tasso*, Venetia, 1612, éd. moderne Ezio Raimondi, *Dialoghi*, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, tome II, p. 657.

⁴⁸ A. SUEUR, *Le frein et l'aiguillon, op. cit.*, p. 92.

c. Rhétorique, style représentatif et organisation du discours musical

Stéphane Macé a récemment analysé la rhétorique et la stylistique de la musique d'air de cour français selon la théorie sémiotique développée par Louis Hjelmslev et reprise par Georges Molinié⁴⁹. Son approche analytique se divise en deux axes : l'expression et le contenu, eux-mêmes divisés en deux parties : la substance et la forme.

« La substance d'expression » :

« Correspondrait aux éléments matériels qui permettent de concrétiser un langage [...] ; pour la musique, les sons joués ou chantés, et tout l'arsenal de la notation (portées, clés, notes)⁵⁰. »

« La forme d'expression » :

« Concerne le choix des mots, leur ordonnancement syntaxique, le jeu de figures, c'est-à-dire ce que la rhétorique ancienne désignait sous le terme d'*elocutio* ou ce que nous pouvons appeler, de façon un peu réductrice, le style. En musique, il s'agirait de l'agencement mélodique et rythmique des notes⁵¹. »

« La forme du contenu », quant à elle :

« Concerne les grands principes d'organisation liés à des conventions ou à des habitudes culturelles : [...] En musique, les genres (symphonie, forme sonate, air de cour)⁵². »

Enfin, « la substance du contenu » :

« Désigne chez Hjelmslev le contenu idéologique. [...]. Cet aspect est encore plus problématique en musique, qui est un art non verbal⁵³. »

Stéphane Macé définit donc ce dernier point comme le plus problématique voire insurmontable pour la musique « si l'on se place strictement sur le terrain de l'analyse

⁴⁹ S. MACÉ, « La musique d'air de cour », *op. cit.*, p. 77. Il s'agit des *Nouveaux Essais* de Louis Hjelmslev (1985) et de la *Sémiostylistique, l'effet de l'art* de Georges Molinié (1998).

⁵⁰ *Id.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

sémiotique ou linguistique⁵⁴ » car, de ce point de vue, « il semble très difficile d'admettre que l'on puisse parler d'une "rhétorique musicale" ou d'un "discours musical"⁵⁵ ». Selon Macé, « pendant toute la période baroque, théoriciens et musiciens ont nourri le rêve que l'on puisse penser l'art des sons sur le même modèle que l'art des mots, et se sont appliqués à combler le fossé qui les sépare : suite à la révolution inspirée par Caccini et Monteverdi et à l'avènement du *stile rappresentativo*⁵⁶ ».

Le professeur se concentre ensuite sur l'intéressant paradoxe, du point de vue de la sémiotique, de « la complémentarité entre le texte et sa musique » qui « amenuise encore la frontière entre le verbal et le non-verbal » à une époque « où émerge la conception d'une "rhétorique musicale"⁵⁷ ». Sa réflexion stylistique l'amène enfin à parler de la question de l'ornement, notion pertinente aussi bien pour « l'analyse technique des niveaux de style, globalement superposable avec l'étude des figures », que dans le domaine de l'analyse musicale où « on parle couramment des "figures" et [où] on mesure des effets d'écart par rapport à la ligne mélodique originelle⁵⁸ ». Il s'agit pour lui « d'un problème épineux, car nous ne disposons pas toujours des indices techniques nécessaires », et de donner l'exemple de Jeanice Brooks⁵⁹ qui a remarqué « que la France de la fin du XVI^e siècle ne voit pas fleurir, comme l'Italie de la même époque, de traités spécifiquement consacrés à l'ornementation⁶⁰. » En effet, l'art de l'ornementation échappe à l'exactitude prosodique aussi bien dans l'air de cour que dans la monodie accompagnée et Macé a raison de considérer l'ornement comme faisant « partie intégrante d'un ensemble » et de s'intéresser à ses conséquences dans l'appréciation stylistique ou esthétique⁶¹.

Ses références explicites à la musique italienne nous conduisent à nous intéresser à notre tour à la question du style représentatif du recueil dont il est ici question afin de mieux comprendre comment, dans sa matérialité sonore, le mot condense une dramaturgie mais également de mieux appréhender les modèles et les procédés de D'India. Dans le même ordre d'idées, Agathe Sueur nous donne des pistes intéressantes en soulignant que les spéculations

⁵⁴ *Id.*, p. 79-80.

⁵⁵ *Id.*, p. 80.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Id.*, p. 81.

⁵⁸ *Id.*, p. 85.

⁵⁹ Jeanice BROOKS, « L'air et la matière : ornementation et notation dans l'air de cour à la fin du XVI^e siècle », *Poésie, Musique et Société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 169-179.

⁶⁰ S. MACÉ, « La musique d'air de cour », *op. cit.*, p. 85

⁶¹ *Id.*, p. 86. Voir aussi « L'air de cour et l'esthétique du style simple », *Poésie, Musique et Société, op. cit.*, p. 85.

sur le style récitatif se focalisent souvent sur des considérations prosodiques, c'est-à-dire à l'adéquation parfaite entre texte et musique⁶², et en se demandant si l'on pourrait tenter une analyse qui mettrait au premier plan la notion de nombre, c'est-à-dire le procédé d'organisation, de répartition et de proportion perceptibles dans le discours musical⁶³. Et de nous donner la clé en posant comme modèle l'approche de Peri qui cherche la fluidité du discours et nous invite « à considérer avant tout l'allure nombreuse du discours musical et son effet » plutôt que l'exactitude prosodique⁶⁴. En effet, si on le compare à Caccini et à Da Gagliano qui sont assez proches dans la manière de concevoir le nouveau style monodique, Peri semble s'en démarquer en prenant une voie intermédiaire⁶⁵.

Nous tenterons donc de combiner les pistes suggérées par les travaux de Sueur avec les quatre points de l'analyse de Macé afin d'étudier l'organisation du discours musical ainsi que le caractère théâtral de certaines lamentations de ce livre à travers leurs substances et formes d'expression et de contenu. Les quatre points en question sont les suivants : la substance d'expression (point 1) nous permettra de réfléchir aux rapports entre son et parole dans la construction d'une dramaturgie. La forme d'expression (point 2) concernera les moyens expressifs, la recherche des affects et les dissonances qui, grâce à l'analyse comparée avec Peri, nous dévoile le style de D'India. Avec la forme du contenu (point 3), en nous appuyant sur les deux premiers points, nous tenterons d'analyser les principes d'organisation du discours musical à grande échelle et selon les conventions culturelles de cette époque qui ont permis l'émergence d'un nouveau genre musical : la lamentation monodique. Enfin, la substance du contenu (point 4), le point le plus problématique, nous oblige à nous éloigner de la sémiotique pour nous rapprocher du contexte culturel. En effet, le contenu idéologique se trouve dans la nouvelle fonction de la musique théâtrale et nous permet de retrouver l'idéal courtisan d'auto-reconnaissance. Matérialité sonore, style expressif, organisation du discours musical et théâtralisation nous amènent donc à la dramaturgie du style représentatif. Dans la mesure où il s'agit ici de faire ressortir les aspects les plus saillants, les quatre points ne seront pas repris dans l'ordre ci-dessus exposé.

⁶² A. SUEUR, *Le frein et l'aiguillon*, *op. cit.*, p. 92-93.

⁶³ *Id.*, p. 17.

⁶⁴ *Id.*, p. 93-94.

⁶⁵ Piero GARGIULO, « Da Peri, Caccini, Gagliano « a' cortesi lettori ». Per una ri-lettura di storiche prefazioni », *Lo stupor dell'invenzione, Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 5-6 ottobre 2000*, Firenze, Olschki, 2001, p. 22.

d. Mot et dramaturgie : Les lamentations d'un musicien-poète mélancolique

Tim Carter a remarqué que le style monodique de Caccini résidait dans la puissance de la pureté de la mélodie, tandis que celui de D'India reposait sur une technique de composition plus sophistiquée liée au développement des idées musicales et à un souci de construction d'une structure musicale à grande échelle. Pour cela, le compositeur reprend les techniques du madrigal polyphonique pour les repenser en termes de monodie accompagnée⁶⁶. D'India donne donc au nouveau style une nouvelle orientation issue en grande partie du transfert de la structure et des moyens expressifs de l'écriture polyphonique⁶⁷.

Les observations de Tim Carter nous placent au cœur de notre problématique : comment faire coïncider l'art des sons avec l'art des mots. Concentrons-nous sur la lamentation de Jason. Le discours s'organise autour de la ritournelle : « Tuez-moi donc douloureuses souffrances » (« Ancidetemi pur dogliosi affanni ») qui est présentée quatre fois et dont les trois dernières : « Tuez-moi donc douleurs et tourments » (« Ancidetemi pur doglia e martire ») sont une légère variation textuelle et musicale de la première :

Lamento di Giafone sopra i Figlioli morti da Medea. II Parole del' Autore



Ancidetemi pur doglio si affanni Poi che non trouo loco al mio lan-



Ancidetemi pur doglia e martire Trafigetemi pur ch'io vuò morire

L'alternance vers/refrain que l'on trouve également dans les lamentations d'Apollon

⁶⁶ T. CARTER, *Music in Late Renaissance & early Baroque Italy*, London, Bastford, 1992, p. 193.

⁶⁷ *Id.*, p. 195-196.

(*Musiche* IV) et d'Olympie⁶⁸ (*Musiche* V) deviendra une caractéristique récurrente dans le genre de la lamentation aussi bien dans la musique de chambre que dans l'opéra⁶⁹. La forme du contenu (point 3), liée aux conventions culturelles, est donc amorcée par D'India qui la réélabore à partir de la proposition de Monteverdi dans sa lamentation d'Ariane⁷⁰. Auteur des poèmes des trois lamentations de ce livre, le compositeur-poète tente de faire coïncider le style poétique avec le style expressif, c'est-à-dire de devenir à la fois simulateur et histrion, pour reprendre les mots du Tasse. Cela explique, ainsi que l'a souligné Andrea Garavaglia, que le retour du vers-refrain ne soit pas identique mais conceptuel, c'est-à-dire dramaturgique⁷¹.

Du point de vue de la forme d'expression (point 2), D'India reprend et dépasse la voie intermédiaire tracée par Peri en ce qui concerne la fluidité du discours du style récitatif. Le choix et l'organisation de sa propre poésie amplifient l'élocution de ce discours ; le mot (« misera » (« misérable »), « crudele » (« cruel »), « empio » (« impie »), « infido » (« infidèle »), « sola » (« seule »), « smarrita » (« égarée »), « aita » (« aide »)) déclenche le pathos (c'est la qualité expressive du mot) en même temps que le drame, par le biais de la souplesse de la déclamation, véhicule les mots (c'est la capacité illustrative de la musique) :



Les frontières entre le verbal et le non-verbal se réduisent. Nous pouvons imaginer que le compositeur ait conçu son style personnel à partir des mots qu'il devait faire congruer à sa musique, d'où sa manière singulière d'illustrer les images verbales. Autrement dit, il a pensé l'objet musical à partir du discours – le choix et l'organisation des mots – ; autrement dit, la

⁶⁸ Olympie est un personnage de *l'Orlando Furioso*. D'India, auteur du poème de cette lamentation, s'éloigne de la poésie de l'Arioste. Cf. Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « dramaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 84. Pour une analyse musicale et dramaturgique, cf. *Id.*, p. 85-87 et 97-98.

⁶⁹ Paolo FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 66. Voir aussi A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « dramaturgo »*, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁰ *Id.*, p. 91.

⁷¹ *Id.*, p. 91-92. Concernant le parcours dramatique de cette lamentation, cf. p. 93-95.

mise en musique peut être considérée comme l'étape finale destinée à construire un niveau supplémentaire de discours⁷² ; l'objet musical devient un objet rhétorique.

La monodie accompagnée peut être vue comme une sophistication extrême, de type linguistique et rhétorique, de la polyphonie où le mot condense, comme c'est le cas de cette lamentation, une dramaturgie pathétique qui dépasse l'exactitude prosodique et privilégie la notion de geste théâtral à travers la vraisemblance où la capacité à communiquer et donc à émouvoir produit l'éloquence. Le musicien est dès lors plus qu'un poète, c'est un orateur qui convainc et émeut. La substance d'expression (point 1), l'élément matériel, est donc la matière première du compositeur, d'où l'insistance sur l'harmonisation du geste par le son et le chant. D'India synthétise avec une extraordinaire lucidité toutes les composantes nécessaires à la nouvelle « représentation en musique » dans une sensibilité délibérément tournée vers le théâtre. La dissonance peut être ainsi conçue à la fois comme un élément sonore et comme un procédé dramaturgique. C'est ce qui arrive au début de la Lamentation de Didon où la dissonance créée entre la dernière syllabe du mot « infelice » (« malheureuse ») et la basse est à la fois son et drame :



Enfin, la substance du contenu (point 4), l'élément idéologique, se trouve, on l'a dit, dans le contexte historique et culturel. Apparaît alors le sentiment, la mélancolie⁷³, une tristesse douce, reflet psychologique d'une crise religieuse, politique et scientifique entre Renaissance et Baroque. Ainsi que le souligne Massimo Privitera, la mélancolie qui s'exprime de manière privilégiée dans les arts – surtout figuratifs – accompagne cette mutation⁷⁴. La musique peut tenter d'être un remède contre la mélancolie de manière analogue : « On guérit

⁷² Comme le souligne Maria Caraci VELA, « Introduzione », *La critica del testo musicale : metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca, LIM, 1996, p. 7, « Le texte musical est donc une musique écrite, même si toute la musique écrite n'est pas toujours et dans la même mesure un texte ».

⁷³ À ce sujet, cf. Marie-Claude LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

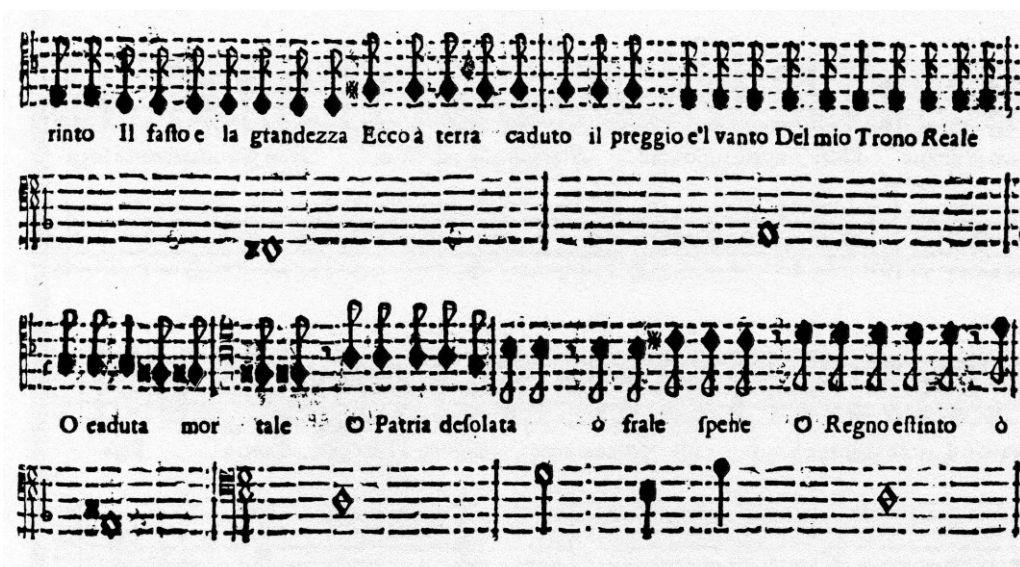
⁷⁴ Massimo PRIVITERA, « Madrigali malinconici », *Enciclopedia della musica*, éd. Jean-Jacques Nattiez avec la collaboration de Margaret Bent, Rosanna Dalmonde et Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2004, vol. IV, p. 296-297.

la mélancolie naturelle avec une mélancolie artificielle.⁷⁵ » La musique, les arts et la poésie « sont les compagnones de route privilégiées de la mélancolie d'amour et spécialement en Italie⁷⁶ ».

À l'instar de Roland de Lassus, Sigismondo D'India pourrait être considéré comme un compositeur mélancolique, puisque « le fait d'appartenir à plusieurs patries et en même temps à aucune est un trait profondément mélancolique. C'est le sentiment de non appartenance, l'expérience profonde de la séparation, qui aiguise la perception de sa propre et solitaire individualité⁷⁷ ». Voici quelques moments mélancoliques des Lamentations de ce recueil. Dans le monologue de Didon ce passage met en scène la conscience de la solitude :



Dans celui Jason c'est le sentiment de perte :



⁷⁵ *Id.*, p. 297.

⁷⁶ *Id.*, p. 300.

⁷⁷ *Id.*, p. 304.

Et enfin, dans la Lamentation d'Olympie, le personnage éprouve la séparation amoureuse :



Cette mélancolie musicale peut être vue comme la réélaboration de l'héritage de la mélancolie gesualdienne qui, au-delà des interprétations historiques romancées liées à l'assassinat de sa femme⁷⁸, dénote, surtout dans les madrigaux publiés entre 1595 et 1611 (Cinquième et Sixième livres), « un goût très prononcé, déjà baroque, pour la sophistication et la subtilité » où la mélancolie s'exprime dans les madrigaux les plus chromatiques⁷⁹. Le goût pour le chromatisme est un élément récurrent des lamentations dont il est question, surtout dans la partie de basse continue, ce qui confirme l'adaptation d'un trait stylistique du madrigal polyphonique au service de la construction d'un discours pour voix soliste dominé par le sentiment d'abandon :

A musical score for a vocal line. The lyrics are: "Ti souuenni disperfo e nel mio Regno Ti diedi pur il cor l'anima in pegno E m'infedel senza l'vita aita In abandon mi lasci e senza vita Deh no' vol gitti infido". The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is highly chromatic, featuring many accidentals and a descending line.

⁷⁸ Pour une excellente biographie de Gesualdo au delà des mythes et des légendes, cf. Catherine DEUTSCH, *Gesualdo*, Paris, Bleu nuit, 2010.

⁷⁹ M. PRIVITERA, « Madrigali malinconici », *op. cit.*, p. 312.

En effet, l’analogie d’origine platonicienne entre l’imagination et le génie par le biais du *spiritus fantasticus*, le véhicule de l’imagination, est à la fois responsable du génie et de sa contrepartie, la mélancolie. La musique est ainsi la plus apte à véhiculer le *spiritus* et la meilleure cure contre la mélancolie⁸⁰.

Conclusion

Le Cinquième livre des *Musiche* de D’India est l’un des meilleurs exemples du transfert du nouveau style italien dans le monde germanique. Il participe des relations culturelles mais aussi politiques entre les duchés de l’Italie du Nord et l’Autriche. Le compositeur dédie ce recueil de musique à Charles de Habsbourg à l’époque où l’archiduc cherche à consolider la légitimité politique et religieuse de sa famille en se rapprochant des Jésuites – d’où sa présence en Italie au même moment – et en se tournant vers l’Espagne. En effet, il était également évêque de Breslau et Grand Maître de l’ordre Teutonique depuis 1619⁸¹.

Nous pouvons établir un parallèle entre les rapports qu’entretient D’India avec le duc de Parme Ranuccio Farnese (à qui il dédie son Premier livre des *Musiche* en 1609) et son frère l’abbé Odoardo (à qui il dédie son Quatrième livre de madrigaux en 1616), et ceux qu’il entretient avec Ferdinand II (à qui il dédie son Premier livre de motets en 1610) et son frère l’archiduc Charles qui, comme Odoardo Farnese, était également ecclésiastique. Dans les deux cas, le compositeur met en place une stratégie de carrière artistique qui joue sur plusieurs aspects : la protection et la magnanimité de deux personnages clés d’une cour⁸² –

⁸⁰ Christine JEANNERET, « La construction d’un monstre : la figure de Frescobaldi, virtuose génial et gribouilleur », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 328.

⁸¹ Berthold SUTTER, « Karl, Erzherzog von Österreich », *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1977, vol. XI, p. 241-242.

⁸² « N’ayant rien altéré à la magnanime nature de vos si Illustres aïeux, vous avez protégé des maîtres de Musique. » (« Che non degenerando punto dalla magnanimita natura de’ Illustrissimi Avoli suoi hebbe in protettione i professori de la Musica. », S. D’INDIA, « Al Serenssimo Ranuccio Farnese duca di Parma e di Piacenza, mio Signore, & Padrone colendissimo », *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. Le Quatrième livre de madrigaux dédié à l’abbé Farnese ne contient pas de dédicace ni de préface. Sigismondo D’India à Ferdinand II : « Parmi les princes pour qui la musique est l’art le plus agréable qui soulage l’âme abaissée en lui donnant les occupations les plus élevées. » (« Inter eos principes qui iucundissima musice arte, qua animum summis negotiis depressum sublevat. »), *Liber secundus sacrorum contentuum Sigismundi De India Nobilis Panormitani, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus concinendorum*, Venetia, Gardano, 1610 et Sigismondo D’India à Charles d’Habsbourg : « Que l’âme de Vôtre Altesse Sérénissime se fasse grande et auguste ; de la même manière qu’elle, avec des actes dignes de la grandeur de sa naissance et avec l’éminence de sa Vertu, encourage et protège celui qui avec talent, dans la Musique avec mérite s’avance. » (« Che si faccia l’anima grande & augusta dell’A. V. Serenissima ; onde si com’ella con effetti degni della grandezza de’ suoi

des princes et des prélats –, la construction d'un statut prestigieux à travers un jeu de miroirs entre les différentes identités nobiliaires – dans un échange de savoir-faire contre protection –, et la renommée qui transcende les frontières de la cour de Turin et même de l'Italie.

Le Cinquième livre est également un opéra en miniature qui nous dévoile la multiplicité des fonctions de la musique théâtrale : miroir et écho de la politique, hommage aux dédicataires, formation du noble et construction d'un niveau supplémentaire de discours à la fois musical et poétique. Le style représentatif, d'inspiration aristotélicienne, est en effet un théâtre de l'oreille, ce qui renforce l'importance visuelle que la musique donne au musicien s'accompagnant d'un instrument comme le luth, la guitare ou d'autres « *stromenti da corpo* ». Ce sont les gestes du courtisan que les « concerts harmonieux » s'emploient à embellir afin de réaliser le rêve de l'union entre l'art des sons et celui des mots.

Nous pouvons dès lors établir une analogie entre le paradoxe de la complémentarité texte-musique et celui de l'idéal du courtisan : le premier efface la frontière entre le verbal et le non-verbal dans un contexte rhétorique ; le second crée la pluralité des résultats à partir de l'homogénéité stylistique. Tous deux recherchent l'éloquence à travers l'action de la *sprezzatura* afin d'établir une communication directe avec l'auditeur ; il s'agit de construire un type particulier de discours : le discours musical.

Le courtisan en tant que spectateur de ses propres gestes réalise son éducation afin de s'auto-reconnaître ; cette éducation va de pair avec celle du public qui est le miroir de sa propre action. Cette auto-reconnaissance, prémices de la politique culturelle, se retrouve dans le *recitar cantando* dont le moteur est aussi bien la *sprezzatura* musicale que celle du comportement. L'objet musical est analogue au discours dont la musique construit un niveau supplémentaire ; et ce niveau supplémentaire de discours se doit d'être vraisemblable, donc théâtral, et échappe parfois à l'exactitude prosodique pour se concentrer sur les effets dramatiques. C'est ce que nous avons tenté de montrer en nous appuyant sur deux approches analytiques entre poésie et musique.

C'est là que le gentilhomme Sigismondo D'India entre en scène : chanteur, musicien, compositeur, poète mais également orateur, il cherche à émouvoir et à convaincre à travers ses lamentations où le pathos, la fluidité du discours héritée de Peri, la manière radicale de transférer à la monodie toute la richesse de la polyphonie, la mélancolie exacerbée et la recherche incessante de rupture et d'unité stylistique nous donnent un exemple parmi les plus modernes de la dramaturgie du mot.

natali & dell'eminenza della sua Virtù favorisce & protegge chi nella Musica facoltà con lode s'avanza. »), *Le musiche del Cavalier Sigismondo D'India*, op. cit.

Chapitre 2

LE SÉJOUR A MODENE

« Dopo lungo servir con molta fede
Et la vita arischiar fra mille morti
Ricevo sol per alta et gran mercede
L'odio e l'invidia delle ingrante corti¹. »

Poème attribué à Charles-Emmanuel de Savoie.

Introduction

C'est en mai 1623 que Sigismondo D'India quitte précipitamment la cour de Turin pour rejoindre la cour de la famille d'Este à Modène où il séjourne jusque dans les premiers mois de 1624², n'étaient quelques probables déplacements à Venise pour la publication de son dernier livre des *Musiche* et à Rome pendant l'été pour servir le cardinal de Savoie durant le conclave. Le musicien s'installe donc à Rome en mars-avril 1624 au service du cardinal

¹ « Après avoir longuement servi avec grande fidélité / Et d'avoir risqué la vie au milieu de mille morts / Je reçois seulement en guise de haute et grande pitié / La haine et la jalousie des ingrates cours. », Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, Storia della real casa, *Storie particolari*, catégorie III, liasse 15/6, fascicule A, sous-fascicule 4/1.

² Un paiement de 30 écus de la part du cardinal de Savoie et daté du 21 avril 1624 est destiné à Sigismondo D'India « à conto del suo trattenimento. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 353.

Maurice jusqu'en juin 1626, date à laquelle il revient à Modène pour les préparatifs de *L'Isola d'Alcina*, mélodrame dont la présentation fut interrompue par la mort d'Isabelle d'Este-Savoie. Il repart de Modène avant la fin de l'année puis y revient à l'automne suivant (1627) jusqu'au jour de sa mort, à moins qu'il n'ait rendu son dernier soupir à Bologne les premiers jours d'avril 1629.

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, aux musiciens de la cour de Modène à l'arrivée de D'India autour d'un de ses plus importants mécènes : le prince Alfonso III d'Este. Grâce à nos recherches dans le fonds « Musique et musiciens » (« *Musica e musici* ») de la Chancellerie ducale des Archives d'État de Modène, nous pourrions reconstituer le milieu musical de cette cour.

Ce qui nous conduira à nous intéresser ensuite aux spectacles qu'elle donne et plus particulièrement au premier mélodrame qui y fut composé, *L'Isola d'Alcina*, de D'India, jamais représenté et dont la musique est perdue. Nous tenterons d'en donner un nouvel éclairage en prolongeant les premières recherches réalisées par Rodolfo Baroncini³ dans les Archives de Modène, notamment sur le poète Fulvio Testi⁴, auteur du poème et figure littéraire et diplomatique incontournable dans l'étude des rapports entre Modène, Turin et Rome. Il s'agit également d'un personnage clé de la dernière partie de la vie du compositeur. Nous terminerons par une étude des rapports entre Modène et Bologne à travers l'Académie des *Filomusi*.

La dernière partie de ce chapitre sera consacrée à la mort non élucidée du musicien. Plusieurs documents inédits découverts au cours de nos recherches dessinent de nouvelles pistes sur la date et le lieu d'une disparition qui demeure malgré tout mystérieuse. Des perspectives de recherche s'ouvrent en effet sur la fin de la vie de l'un des musiciens les plus importants de la première moitié du XVII^e siècle, au sein d'une cour où le faste musical était l'un des plus prestigieux d'Italie.

³ Rodolfo BARONCINI, « Alfonso III d'Este, Fulvio Testi e Sigismondo D'India « prove di melodramma » a la corte di Modena », *Settimo colloquio di musicologia* organisé par *Il Saggiatore musicale*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, (Bologne, 22-23 novembre 2003), actes et communication non publiés. Nous pouvons consulter le résumé de sa communication : http://www.saggiatoremusicale.it/attivita/2003/abstr_coll_2003.php [consulté le 2/02/2014].

⁴ Pour des ouvrages biographiques sur Fulvio Testi, cf. GIROLAMO TIRABOSCHI, *Vita del conte Fulvio Testi*, Modena, Società Tipografica, 1789 ; D. PERRERO, *Il conte Fulvio Testi alla corte di Torino negli anni 1628 e 1635, documenti inediti raccolti ed illustrati*, Milano, Biblioteca rara, 1865 ; Giovanni DI CASTRO, *Fulvio Testi e le corti italiane nella prima metà del XVII secolo*, Milano, Battezzati, 1875 ; Giuseppe RUA, *Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia : Lodovico d'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899, et Maria Luisa DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, 3 vol.

A. Le départ de Turin et l'arrivée à Modène – Contexte culturel artistique et politique de la cour d'Este au début du XVII^e siècle

a. Parcours historiographique des hypothèses sur le départ de D'India de la cour de Savoie – Un nécessaire retour aux sources historiques

Avant son mystérieux départ de la cour de Turin en mai 1623 et avant son arrivée à la cour de Modène la même année, Sigismondo D'India est mentionné dans le livre de maître du cardinal de Savoie au début de l'année 1623. Il s'agit du dernier paiement turinois où il est question du compositeur :

« Trois cent trente-trois florins soit 18 et 18,6 ducats payés à Filippo Albino, musicien, pour compte des dépenses que par ordre du Prince Sérénissime Cardinal il engagea pour Monsieur Sigismondo D'India, musicien, ainsi que nous le constatons par ordre de Monsieur le Comte Lodovico d'Agliè le 27 janvier et dont la quittance de paiement date du 11 février 1623⁵. »

Nous savons que D'India n'était pas à Turin au début de l'année 1622 et que c'est le même Filippo Albini qui a remplacé le compositeur lors de la fête donnée pour l'anniversaire du duc Charles-Emmanuel le 12 janvier de la même année, D'India étant « absent pour des affaires le concernant » selon le même Albini⁶. On ne connaît pas les raisons pour lesquelles D'India s'est éloigné de la cour de Savoie, d'abord en 1622, puis définitivement en 1623. Plusieurs hypothèses ont été émises à partir de l'interprétation du laconique commentaire de Lodovico d'Agliè dans une lettre adressée à Alfonso d'Este le 4 novembre 1623 :

« Le Chevalier Sigismondo D'India partit il y a quelques mois de la cour de Monsieur le Duc, mon Seigneur, pour échapper à la malveillance de certains qui firent sur lui de très mauvais rapports à son

⁵ « Fiorini Trecento trenta tre valuta di Ducatoni 18 a ff 18.6 l'uno pagati à Filippo Albino musico à buon conto della spesa che d'ordine del Serenissimo Principe Cardinale fa al Signor Sigismondo D'India musico come ne consta per ordine del Signor Conte Lodovico Daglie delli 27 Genaro et quittance del pagamento delli 11 febraro 1623. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Conti della Casa del Cardinale Maurizio*, art. 220, *Terzo conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli, 1622*, fascicule 5, ordre n° 275.

⁶ « L'anno passato, essendo absente per suoi affari, il Cavaglier Don Sigismondo d'India, capo della Musica di quest'altezza Serenissima mi fu commandato da chi commandar mi potea, ch'io dovessi metter in musica le sequenti poesie, scente frà molte (come ogn'anno qui far si suole) che per occasione di un festino doveansi recitare nella notte del felicissimo giorno di Natale di Sua Altezza Serenissima. », Filippo ALBINI, *Musicali Concerti [...] Opera seconda*, Milano, Lomazzo, 1623, p. 3. Voir aussi l'édition moderne *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. XIII.

Altesse⁷. »

Stanislao Cordero di Pamparato, qui a publié cette lettre en 1930, impute le départ de D'India à la jalousie de certains membres de la cour et à la possibilité d'un complot contre le compositeur. Cordero di Pamparato interprète et étend le sens de la phrase : « échapper à la malveillance de certains », en introduisant l'idée qu'il y aurait eu de « graves accusations lancées contre le musicien⁸. » Cette idée sera reprise par Nigel Fortune qui la transformera en « malicieuse rumeur sur lui qui semble concerner sa vie privée et qui remonta jusqu'aux oreilles du duc⁹. » Le pas entre l'idée de « malveillance » en général à celle d'un « scandale » concernant la vie privée du compositeur est franchi par John Joyce qui affirme en 1981 avoir « appris de Nigel Fortune que l'inattendu départ de D'India de Turin pourrait être dû à des comportements homosexuels de sa part. Cette hypothèse a été émise par le musicologue américain Arnold Hartmann, mais j'ignore l'origine de telles suppositions¹⁰. »

En réalité, Nigel Fortune pas plus qu'Arnold Hartmann¹¹ n'émettent de telles hypothèses. Pourtant, la déformation de la phrase initiale devenue affaire de mœurs est celle qui est retenue par Glenn Watkins qui parle d'un « scandale » – sans pour autant faire référence à l'homosexualité¹² –, par John Whenham, qui parle quant à lui « d'une condamnation due à un comportement scandaleux, sans doute de nature homosexuelle¹³ », et

⁷ « Il Cavaliere Sigismondo D'India parti pochi mesi sono dalla corte del Signor Duca mio Signore per sottrarsi della malvagità d'alcuni i quali fecero di lui pessimi rapporti all'Altezza sua. », cité dans Stanislao CORDERO DI PAMPARATO, « I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia », *Carlo Emanuele I*, Torino, Miscellanea, 1930, p. 90, Luigi TORRI, « Il primo melodramma a Torino », *Rivista Musicale Italiana*, XXVI (1919), p. 11 et dans Federico MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India, musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 76.

⁸ « Vediamo il primo luogo le gravi accuse, che si dissero lanciate contro il musico palermitano e che cagionarono la sua partenza. Si dice che i malevoli e gli invidiosi, che non mancano mai, e specialmente nelle corti sono una merce che non scarseggia, avessero ordito una congiureta, pienamente riuscita, per perderlo. » S. CORDERO DI PAMPARATO, « I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. 88 (nous soulignons).

⁹ « The court malicious gossip about him, which seems to have concerned his private life, and it reached the ears of the Duke himself. » Nigel FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life and Works », *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXI (1955), p. 39 (nous soulignons).

¹⁰ « I Had learned from Nigel Fortune that d'India's sudden departure from Turin may have been precipitated by homosexual involvements on his part. The conjecture is that of Arnold Hartmann, an American musicologist. The basis of Hartmann's theory is unknown. », John JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, Anne Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 249, note 20 (nous soulignons).

¹¹ Arnold HARTMANN, *Madrigal Settings of « Cruda Amarilli »*, Berkeley, University of California, 1948 ? et « Battista Guarini and Il Pastor Fido », *The Musical Quarterly*, XXXIX/3 (1953), p. 415.

¹² « Lasciata la corte dei Savoia a causa di uno scandalo. », Glenn 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. 78 (nous soulignons).

¹³ « D'India have been forced to leave Turin in 1623 after accusations of scandalous behavior, perhaps of a homosexual nature. » John WHENHAM, « Sigismondo D'India, Knight of St Mark », *17th Century Music*, VIII/1 (1998), p. 9.

surtout par Andrea Garavaglia¹⁴ qui, à travers l'analyse des rapports que le compositeur entretenait avec des différents personnages du milieu turinois ou romain comme le poète Marino ou le cardinal de Savoie, tente de prouver que les goûts artistiques de ces derniers témoignent d'une sexualité pour le moins anticonformiste et que D'India partageait avec eux d'autres passions que les arts. Faut-il dès lors aller jusqu'à considérer, comme Garavaglia¹⁵, que le fait qu'aucune source n'indique que le compositeur aurait été marié ou père de famille, confirmerait certains penchants ? Rien n'est moins sûr : le mariage et la descendance – ou leur absence – ainsi que la souffrance exacerbée de ses lamentations¹⁶ ne prouvent rien...

L'hypothèse d'un scandale dû aux mœurs du compositeur ne repose sur aucun document fiable et certaines hypothèses, en la matière, s'éloignent sensiblement du commentaire de d'Agliè, au reste seule source historique concernant l'affaire. Nous devons éviter de trop solliciter les sources, de donner dans la surinterprétation ; il faut parfois préférer l'aporie à une lecture par trop psychologisante et anachronique. Si les affaires de mœurs étaient fréquentes à cette époque dans les cours italiennes, elles n'avaient aucun caractère systématique. À y bien réfléchir, c'est l'hypothèse d'une jalousie suscitée par les privilèges dont le compositeur jouissait, qui correspond le mieux à la « malveillance » évoquée par Lodovico d'Agliè. Telle est du reste la supposition retenue par Eleonora Simi Bonini dans sa notice sur le compositeur dans le Dictionnaire biographique des Italiens¹⁷, supposition qui nous paraît la plus convaincante et que nous retiendrons jusqu'à plus ample informé car elle ne fait pas entrer les mots de d'Agliè dans un quelconque lit de Procuste. Le départ de D'India de la cour de Turin a lieu au même moment que celui du cardinal de Savoie – son plus important mécène – pour Rome¹⁸, suivre le cardinal Maurice devait être sans doute le meilleur choix pour poursuivre sa carrière de compositeur.

Rivalités et jalousies étaient monnaie courante dans les cours italiennes et les rapports entre musiciens et mécènes parfois fluctuants. Monteverdi, par exemple, a été mystérieusement licencié de la cour de Mantoue en 1612¹⁹. De même, le poète Fulvio Testi a

¹⁴ Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 118-126.

¹⁵ *Id.*, p. 120.

¹⁶ *Id.*, p. 126-132.

¹⁷ Eleonora SIMI BONINI, « D'India, Sigismondo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, vol. XL, p. 118

¹⁸ Voir les 2 lettres datées du 28 mai 1628 que le cardinal Maurice adresse au duc de Modène où il est question de son départ imminent pour Rome. Cf. Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Cardinali Roma, boîtes 1419/169, lettres du 28 mai 1623. Voir aussi le chapitre 2 de la troisième partie de cette thèse sur le *Cavalierato di San Marco* de D'India.

¹⁹ Paolo FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 175-176.

quitté temporairement la cour de Modène pour Rome vers 1619-1620 pour échapper à la jalousie de certaines personnes²⁰, ce qui ne veut pas dire qu'il fut victime d'un scandale.

On notera qu'aucune allusion au départ de D'India n'apparaît dans la correspondance entre le duc de Savoie et son fils le cardinal Maurice entre le 12 juin et le 14 décembre 1623²¹, l'esprit duc étant occupé, à partir du mois de février, à consolider l'alliance entre la Savoie et Venise.

b. Cesare I et Alfonso III d'Este, mécènes et continuateurs du faste ferrarais à Modène

Au moment de l'arrivée de D'India à Modène, la famille d'Este, qui a quitté Ferrare depuis quelques années, entame une nouvelle phase du mécénat artistique²². L'une des préoccupations majeures de la cour de Cesare d'Este – duc de Modène – et de son fils Alfonso est en effet de continuer à faire vivre la gloire de leur passé musical ferrarais²³. Quand Cesare d'Este quitte Ferrare en 1598²⁴, il emporte avec lui la bibliothèque et le musée de la famille ducal²⁵.

Le mariage en 1608 d'Alfonso d'Este avec Isabelle de Savoie, fille du duc Charles-Emmanuel, constitue un moment important pour la cour d'Este de Modène, en ce qu'il marque le début d'une période d'échanges artistiques²⁶ et d'ouverture culturelle. Cette union a également modifié les rapports avec la famille Gonzague de Mantoue, alors une référence pour la nouvelle cour de Modène aussi bien en matière politique que diplomatique ou culturelle, nous y reviendrons.

Alfonso d'Este, qui devient duc à la mort de son père en 1628, était volontiers décrit comme un homme prudent, juste et pieux²⁷, il était également un mécène actif. Il convient

²⁰ G. DI CASTRO, *Fulvio Testi, op. cit.*, p. 38.

²¹ Archivio di Stato di Torino, (I-Ta), Corte, *Lettere duchi e sovrani*, Liasse 31, fascicule 17, 11 lettres.

²² Simona BONI, *Vita musicale e Modena durante il ducato di Cesare e Francesco I d'Este*, Parma, Università degli studi di Parma, 1999, *tesi di laurea* sous la direction de Claudio Gallico. Voir aussi « Orazio Vecchi e la vita musicale alla Corte Estense di Modena nei primi anni del Ducato di Cesare I », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nelle'epoca di Orazio Vecchi. Conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 195-196.

²³ Sur la splendeur musicale de Ferrare à la fin du XVI^e siècle, cf. Anthony NEWCOMB, *The madrigal at Ferrara : 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

²⁴ Riccardo MEROLLA, « I Ducati di Modena e Parma », *Letteratura italiana. Storia e geografia. Volume secondo : L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 1111.

²⁵ Anna VISSER TRAVAGLI, « Primi appunti per la storia del collezionismo a Ferrare nel secolo XVII », *La Chiesa di San Giovanni Battista e la cultura ferrarese del Seicento*, Milano, Electa, 1981, p. 179.

²⁶ S. BONI, « Orazio Vecchi e la vita musicale alla Corte Estense », *op. cit.*, p. 202-204.

²⁷ Alfonso d'Este, « con somma prudenza accoppiava insieme il zelo della giustizia, e la virtù della clemenza. », Giovanni Battista DA SESTOLA, *Del Capuccino d'Este che fu nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana, e nella Religione Serafica il Prete Gio. Battista Predicatore Apostolico della Serenissima Infanta D. Isabella di Savoia sua Dilettissima Consorte. Nascita, Vita, Morte, e Sepoltura Descritta in brevità, mà*

donc de s'intéresser à son importante activité de protecteur des musiciens afin de mieux connaître l'ambiance artistique dans laquelle a vécu Sigismondo D'India à son arrivée.

c. Sigismondo D'India et les musiciens de la cour d'Este – Le fonds *Musica e musicisti* des Archives d'État de Modène

Les Archives d'État de Modène conservent un fonds très important concernant l'histoire musicale de l'Emilie Romagne des XVI^e et XVII^e siècles. Il permet en effet de mieux connaître les tendances musicales, la circulation des musiciens et les compositeurs que D'India a pu côtoyer à la cour d'Este. Le fonds « Musique et musiciens²⁸ » est constitué de correspondances et autres documents ayant appartenu aux musiciens et est ordonné par ordre alphabétique. Nous avons concentré nos recherches sur les documents de la première moitié du XVII^e siècle : douze d'entre eux, couvrant la période 1626-1629²⁹, concernant Sigismondo D'India ; nous pouvons considérer qu'il s'agit du fonds d'archives le plus riche concernant le compositeur.

On peut en outre identifier, toujours dans ce fonds, quelque vingt autres compositeurs pendant la période considérée. Le premier est Giovanni Francesco Anerio (1567-1630), élève de Palestrina, musicien de plusieurs chapelles romaines dont celle du duc Altemps et frère du musicien Felice Anerio dont nous avons parlé dans le chapitre 2 de la deuxième partie de cette thèse. Selon Eleonora Simi Bonini, un livre de madrigaux incomplet à une et deux voix d'Anerio, publié à Venise en 1611³⁰, contiendrait des poèmes de D'India³¹ comme serait aussi le cas du recueil de « Concerts académiques » de Dionisio Bellante – dont on ne sait pratiquement rien –, publié également à Venise en 1629³². Nous avons consulté les deux livres de musique conservés incomplets à la Bibliothèque Braidense de Milan, sans

veridicamente dal P. F. Gio. Da Sestola Predicatore Cappuccino A gloria di Dio & edificazione di chi leggerà, Modena, Soliani, 1646, p. 36.

²⁸ (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîtes 1a et 1b.

²⁹ *Id.*, boîte 1a/35.

³⁰ Giovanni Francesco ANERIO, *Recreatione armonica. Madrigali a una et doi voci di Gio. Francesco Anerio romano maestro di cappella del Duomo di Verona*, Venetia, Gardano, 1611, conservé à la Bibliothèque du Museo della musica de Bologne (I-Bc) (partie de basse continue) et à la Biblioteca Braidense de Milan (I-Mb) (parties de ténor et basse).

³¹ Eleonora SIMI BONINI, « D'India, Sigismondo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, vol. XL, p. 120.

³² Dionisio BELLANTE, *Concerti accademici a una, due, tre, quattro, cinque, et sei voci : opera prima*, Venetia, Magni, 1629. Une photocopie de la partie de Canto de la collection d'Oxford (GB-Och) est conservée à (I-Mb). Cf. David PINTO, « The music of the Hattons », *Royal Musical Association Research Chronicle*, XXIII (1990), p. 98. Nous remercions Massimo Gentili-Tedeschi pour nous avoir facilité l'accès à ces documents.

avoir pu repérer des vers de D'India parmi les poèmes anonymes des madrigaux³³. Si l'on pouvait démontrer la collaboration du compositeur avec Bellante et Anerio, on ouvrirait de nouvelles perspectives de recherche sur la carrière de D'India avec le milieu musical de Vérone avant son arrivée à la cour de Turin et jusqu'à l'année de sa mort. En effet, Anerio était maître de chapelle de la Cathédrale de Vérone entre 1609 et 1611 et la dédicace du livre de Bellante, quant à elle, signée depuis Vérone également le 11 novembre 1629 (après la mort de D'India) contient un poème de Gio. Battista Alecco « Veronese ».

La lettre d'Anerio qui est conservée aux Archives de Modène est adressée à Isabelle d'Este-Savoie et datée du 10 mars 1618. Le compositeur présente ses excuses pour le retard de la mise en musique de l'hymne *Audi benigne conditor* dont il lui envoie les partitions par l'intermédiaire de Giovanni Battista Stefanini, maître de chapelle de la Cathédrale de Turin de 1602 à 1604 et de 1608 à 1614³⁴, charge qu'il occupa également à l'église de Santa Maria della Scala à Milan de 1606 à 1608³⁵. Anerio se trouvait en effet occupé à d'autres commandes de musique sacrée à Rome³⁶. Il est intéressant de remarquer que Stefanini a dédié un livre de motets au cardinal de Savoie en 1626 (*Motteti concertati a 2, 3, 4 e 5 voci*), alors que le prélat se trouvait à Rome. Le musicien est en effet en contact avec l'ambiance musicale de Turin depuis 1606 quand il publie la même année à Milan son Premier livre de motets à une, deux et trois voix, le dédiant au prince Victor-Amédée de Savoie³⁷, conservé dans le fonds de la réserve musicale (I-IV) auprès de la Bibliothèque nationale de Turin et qui

³³ Concernant Anerio, les textes anonymes sont : *Spargea la donna mia, Misera me che deggio far lontana, Erano i capei d'oro, Di che ella mosca, Donna si dolce e'l canto, Tu mi lasci crudel, Lasciatemi morire vanne speranze, Caro dolce bel mio perché fuggi, Donna la vostra ingiusta crudeltà, Chiedei piangendo alla mia Flori, Pur volete ch'io mora, Io cantarei d'amore et Alza Filli i bei lumi*. Les autres poèmes sont de Guarini, Pétrarque, Domenico Venier, Cesare Abelli, Angelo Peregrino, Rinuccini (*Euridice*), Marino et le Tasse. Quant à Bellante, les poèmes anonymes sont : *Quand'io mi volgo a quel ardor beato, S'e ver che porte un doppio stral in sen, Colei che mi fere, Dirò ch'avanzan l'oro, Vanne vattene amor, Versate occhi d'amor del paradiso, Longe da voi ben mio, O chiome o vaghe chiome et Zeffiro mio gentil*. Les autres poèmes sont de Marino, Alessandro Gatti, Le Tasse, Guarini et Cesare Rinaldi. D'après Nigel FORTUNE, « A Handlist of Printed Italian Secular Music », Monody Books, 1602-1625 », *Royal Musicological Association*, III (1963), p. 46, les chansons pour voix soliste se trouvent dans la partie de basse continue que nous n'avons pas pu consulter. Voir aussi : <http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx> [01/08/2014].

³⁴ Isabella DATA, « Le musiche nella libreria ducale », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid : Convegno internazionale di studi : Torino*, (21-23 février 1995), éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 516.

³⁵ Marina TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004, p. 15 et 98.

³⁶ « Serenissima Signora. Essendomi stato commesso in nome di Vostra Altezza che io dovessi mettere in musica quanto prima l'hinno Audi benigne conditor, quali ha da servir per un oratorio dove Lei suole intervenire, io, se bene mi ritrovo occupatissimo in diversi occupazioni di musiche, et particolarmente in un oratorio dove mi bisogna far continuamente opere nuove, [...]. Gli mando dunque per via del Signor Giovan Battista Stefanini, [...] che per la brevità del tempo (poiche in un sol giorno l'ho composto et fatto rescrivere) non ho potuto farci quello studio che haverei voluto. », (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancellaria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/1.

³⁷ Alessandra CHIARELLI, « Fonti e mondo musicale a Modena al tempo di Orazio Vecchi (contesti, noti e alcuni appunti marginali) », *Il teatro dell'udito, op. cit.*, p. 347, note 59.

provient de la collection du duc Charles-Emmanuel. C'est dans ce fonds que se trouve le mélodrame *La Zalizura* (Ris.Mus.II.5), attribué à Sigismondo D'India³⁸, ainsi que son Deuxième livre des *Musiche*. On trouve également d'autres pièces de Pietro Veccoli³⁹, Filippo Albini⁴⁰, Enrico Radesca⁴¹ ou Giovanni Battista Fergusio⁴², dédiées au duc, à Catherine d'Autriche et à Victor-Amédée⁴³.

Autre compositeur dont le nom figure dans les documents du fonds, Paolo Bravusi (1586-1630), élève d'Orazio Vecchi, était chanteur de l'église S. Pietro à Modène. Il fut ensuite, à la cathédrale, l'assistant (*vicemaestro*) de Geminiano Capilupi⁴⁴ – avec qui il entretenait des rapports de rivalité et de jalousie –, de 1609 à 1614, date à laquelle il a renoncé à sa charge. Bravusi est devenu le maître de chapelle titulaire le 19 mai 1626 (peu après la démission de Stefanini) et cela jusqu'à sa mort de la peste en 1630. Malgré une grande qualité de composition, il ne nous est pas parvenu grand-chose de sa musique⁴⁵. C'est Bravusi qui a composé la musique pour l'arrivée d'Isabelle d'Este-Savoie en 1608. Sa présence est également attestée en novembre 1626 lors des funérailles de la princesse accompagnées par la musique de Sigismondo D'India⁴⁶.

Cinq lettres de 1620 à 1629 du prêtre modénais Ludovico Casali (1575 ?-1647) sont également conservées⁴⁷. Casali, par ailleurs organiste, contrapuntiste et théoricien, était l'un des compositeurs les plus importants des premières décennies du XVII^e siècle à Modène. On sait qu'il donnait des cours de chant gratuits aux jeunes, avant d'être nommé organiste de la Cathédrale en 1638. Il fit également partie des musiciens qui gravitaient entre Modène et

³⁸ Sur la question de *La Zalizura*, cf. Thomas WALKER, « Apollo nelle Indie : appunti sul « primo melodramma » alla corte di Savoia », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, op. cit., p. 175-198. Voir aussi I. DATA, « Le musiche nella libreria ducale », op. cit., p. 513.

³⁹ *Id.*, p. 514.

⁴⁰ *Id.*, p. 515.

⁴¹ *Id.*, p. 516.

⁴² *Id.*, p. 515.

⁴³ *Le fonti musicali in Piemonte*, éd. Annarita Colturato, Lucca, LIM, 2006, vol. I - Torino, p. 209-210.

⁴⁴ Une lettre de Paolo Bravusi est conservée à (I-MOs), Archivio segreto estense, cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, maestri di Cappella, boîte 1b, où il fait part des devoirs (« *conventioni da osservarsi* ») du compositeur vis-à-vis de la chapelle et de Geminiano Capilupi.

⁴⁵ Franco MALAGODI, *Dizionario dei musicisti di Modena e Reggio Emilia*, Modena, Mucchi, 2000, p. 65. Voir aussi Marta LUCCHI, *Le capitali della musica : Modena*, Modena, Banca popolare dell'Emilia Romagna, 1998, p. 61 et 94 et Marina CALORE, *Spettacoli a Modena tra Cinquecento e Seicento*, Modena, Aedes Muratoriana, 1983, p. 122.

⁴⁶ Cf. Gino RONCAGLIA, *La cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957, p. 95-104, Luigi Francesco VALDRIGHI, *Musurgiana*, Bologna, Forni, 1970, p. 92 et 350 et Jérôme ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 25.

⁴⁷ (I-MOs), Archivio segreto estense, cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/11.

Mantoue dans les années 1620⁴⁸.

Sa correspondance, ainsi que son *Invitation générale aux grandeurs et merveilles de la musique* publié à Modène en 1629⁴⁹, sont intéressantes car elles nous éclairent sur le contexte dans lequel a vécu D'India. Ainsi, Casali mentionne dans l'*Invitation* les compositeurs Orazio Vecchi⁵⁰ et Lodovico Fogliano⁵¹, mais également Claudio Monteverdi, les musiciens de la cour de Mantoue⁵² et Sigismondo D'India :

« On peut jouir, comme jusqu'à présent, d'une nouvelle floraison de musiciens modernes cueillis par le Sérénissime Alfonso d'Este duc de Modène, etc. qui ne se contente pas du seul plaisir du délicat fruit de la musique [...]. Le mémorable Monsieur le Chevalier D'India, graine parmi celles qui ne seront jamais assez louées, de la véritable musique moderne en chaque genre très expert. En semant aux oreilles de tous, tel un ange du paradis, ses notes étaient en effet plutôt divines qu'humaines⁵³. »

Quant à la correspondance de Casali, elle peut nous éclairer sur la pratique musicale du duché de Modène. Il est question par exemple d'un duo de violes aussi bien pour la célébration d'une messe que pour le bal d'une fête dans la ville de Rubiera, située à une dizaine de kilomètres de Modène⁵⁴.

Un autre compositeur très important, dont ce fonds garde la trace, est Bellerofonte Castaldi (1581-1649). Également éditeur, poète et collectionneur d'instruments, il a beaucoup voyagé en Italie et en Allemagne⁵⁵ et, en tant que luthiste, il connaissait particulièrement le style français⁵⁶. Personnage singulier, il fut banni de Modène dans ses

⁴⁸ Cf. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natti degli stati del Serenissimo duca di Modena*, Modena, Società tipografica, 1781, vol. I, p. 414 et F. MALAGODI, *Dizionario dei musicisti di Modena*, op. cit., p. 74-75.

⁴⁹ Lodovico CASALI, *Generale Invito alle grandezze e meraviglie della musica*, Modena, Gadaldino, 1629. Voir aussi Maurizio 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, Rociglione, 30 ottobre-1° novembre 1997*, Roma, IBIMUS, 2003, p. 278.

⁵⁰ L. CASALI, *Generale Invito alle Grandezze*, op. cit., p. 105 et 183-184. Casali mentionne également les vertus thérapeutiques des *Veglie di Siena* de Vecchi (p. 141).

⁵¹ *Id.*, p. 106.

⁵² *Id.*, p. 185-186.

⁵³ « Come al presente ancor si gode da una novella pianta di Musici moderni raccolta dal Serenissimo ALFONSO da Este Duca di Modana &c. che non solo della Musica il soave frutto si gusta e tutte le sue rare qualità, e immense prerogative, mà accompagnata dalla loro modestia, meraviglioso saggio apportano, della sua grandezza. Semi di quel non mai à bastanza lodato Sig. Cavaliere d'India già memorato ; che della vera Musica moderna, in ogni genere peritissimo, sembrando all'udito di tutti, Angelo di Paradiso, ben si giudicava esser più tosto divine, che umane le sue note. Che quanto frutto, e dolcezza ne traheva questa Serenissima A. sì in camera, come in chiesa. », *Id.*, p. 186-187.

⁵⁴ (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/11, lettre à Alfonso d'Este depuis Rubiera le 1^{er} juin 1629.

⁵⁵ David DOLATA, *Bellerofonte Castaldi. Capricci : 1622. Part 2, Dances and other works for theorbo, Songs with tablature accompaniment*, Middleton, A-R editions, 2006, p. IX

⁵⁶ *Id.*, p. X

années de jeunesse pour avoir assassiné l'un de ses frères, pour y revenir vers 1621, effectuant entre temps de longs séjours à Venise. Il était en contact avec Claudio Monteverdi à qui il a dédié un poème, ainsi qu'à son ami Fulvio Testi⁵⁷. Ses pièces pour théorbe, volontiers chromatiques, sont tout aussi originales que leurs titres sont extravagants, comme le duo « hermaphrodite », ou que les indications étranges qui y figurent : « fulminant », « perfide »... Son recueil de *Caprices* de 1622, qui contient sept chansons à une voix et six autres avec basse continue, est un exemple du passage de la modalité à la tonalité⁵⁸. Certaines pièces de ce recueil sont très similaires aux chansonnettes de Giulio Caccini, Sigismondo D'India, Salamone Rossi, Flamminio Corradi ou Giovanni Girolamo Kapsberger⁵⁹.

Parmi les poèmes faisant partie de ses *Capricci*, certains ont été écrits par Castaldi lui-même et d'autres par Gabriello Chiabrera. Nous pouvons mentionner le branle *Celle qui est cruelle (Quella crudel)*⁶⁰, la courante *Qui veut tenter (Chi vuol provare)*⁶¹, la volte française *Maintenant que tout est joyeux (Hor che tutto gioioso)*⁶², la courante *Hélas, je ne puis plus (Ohimè che non posso più)*⁶³ et enfin la courante française *À l'aide, à l'aide mon bien (Aita aita be, mio)*⁶⁴. Il s'agit d'un bel exemple d'un genre peu fréquent à Modène. Nous pouvons établir à nouveau un parallèle avec D'India, lui même auteur de certains des poèmes de ses recueils de monodies accompagnées et également auteur d'un livre de chansons à danser et publié en 1621.

Au cours de sa période la plus féconde (1622-1623⁶⁵), Castaldi s'est également illustré dans la monodie accompagnée, publiant en 1623 chez Vincenti, à Venise, son *Primo mazzetto di fiori (Premier petit bouquet de fleurs)*. Ce recueil novateur contient dix-neuf airs strophiques, trois madrigaux et quatre variations strophiques à trois voix accompagnées par la basse continue⁶⁶.

Les six lettres de Castaldi conservées dans les Archives de Modène datent précisément de la période 1621-1623. Il y fait part des « galanteries théorbesques » que le compositeur se

⁵⁷ Le poème a été publié dans les *Rime* de Fulvio Testi de 1617, cf. Fulvio TESTI, *Opere del Sig. Conte Fulvio Testi*, Venetia, Giunti, 1645, p. 89. Voir aussi D. DOLATA, *Id.*, p. X, D. PERRERO, *Il conte Fulvio Testi alla corte di Torino, op. cit.*, p. 5-6, G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, op. cit.*, vol. I, p. 424-425 et M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. II, p. 336, lettre n° 863.

⁵⁸ D. DOLATA, *Id.*, p. X

⁵⁹ *Id.*, p. XI.

⁶⁰ *Id.*, p. XVII et 43-44.

⁶¹ *Id.*, p. XVII-XVIII et 51-52.

⁶² *Id.*, p. XVIII-XIX et 59.

⁶³ *Id.*, p. XIX et 84-86.

⁶⁴ *Id.*, p. XIX-XX et 106-107.

⁶⁵ *Id.*, p. IX.

⁶⁶ *Id.*, p. IX, note 1. Ce recueil est conservé à la Biblioteca Estense Universitaria de Modène (I-MOe).

permet d'adresser à Alfonso d'Este pour son divertissement à l'automne 1621⁶⁷, de la publication à Venise des ses « petites choses musicales », c'est-à-dire de son *Premier petit bouquet de fleurs*, qu'il dédie au même Alfonso à la fin de l'année 1623⁶⁸. Nous pouvons mentionner également deux documents, datant de la même année, où il est question d'un castrat ainsi que de plusieurs compositions de Monteverdi, envoyées par Alfonso, et que Castaldi a fait interpréter avec enthousiasme⁶⁹.

Le compositeur Alessandro Costantini (1581-1657), quant à lui, actif à Rome, est en rapport avec le cardinal Alessandro d'Este à qui il adresse deux lettres où il est question du retard de la publication de quelques unes de ses œuvres musicales chez l'éditeur Giulian Cassiano⁷⁰ qui devait avoir lieu à l'été 1622⁷¹, ainsi que de quelques compositions transcrites en tablature et envoyées l'année d'après⁷².

Est conservée également une lettre de Benedetto Ferrari (1597-1681), originaire de Reggio Emilia et librettiste du premier opéra public donné à Venise en 1637. Il a vécu à Parme entre 1619 et 1623 puis à Modène l'été 1623. La Biblioteca Estense conserve une lettre du prêtre Giovanni da Sestola, oncle de Ferrari, adressée à Alfonso d'Este, qui contenait des exemples de la musique de son neveu et qui sont malheureusement perdus (la lettre est conservée mais la musique est perdue)⁷³. Après son arrivée à Modène en 1623 et avant 1637, le compositeur semble graviter autour du milieu romain, où il a été formé dans ses années de jeunesse⁷⁴. La lettre de Ferrari qui est conservée date de 1625, année où le musicien est au service du cardinal Giovanni Battista Leni, évêque de Mileto ; elle est adressée à Alfonso d'Este à qui il envoie quelques pièces de différents compositeurs en style napolitain, style très

⁶⁷ « Queste galanterie tiorbescche per fatica dolce e sollevamento di noia messe insieme da me l'estate prossima passata de le quali ne mando una copia a Vostra Signoria Illustrissima. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/12, lettre à Alfonso d'Este depuis Modène le 22 octobre 1621. (Nous soulignons). Voir aussi Richard HUDSON, *The Folia, the Sarabande, the passacaglia, and the chaconne. The historical evolution on four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1982, vol III, p. 15-17 qui a publié une passacaille de Castaldi datant de 1622.

⁶⁸ « Il desiderio [di] comparire davanti Vostra Segnoria Illustrissima [...] con queste due legate in oro e due sciolte quattro copie di miei cosette musicali che stampate le dedico. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/12, lettre à Alfonso d'Este depuis Venise le 3 décembre 1623.

⁶⁹ « Ho havuto le compositioni del Monteverdi da voi mandatemi ; et desiderando molto di sentirle le feci cantar hier sera. », *Id.*, boîte 1a/12, lettres à Alfonso d'Este le 2 mai et le 24 novembre 1623.

⁷⁰ Il s'agit de l'éditeur modénais des *Rime* (1617) et des *Poesie liriche* (1627) de Fulvio Testi. Voir aussi les paiements qui lui sont adressés le 13 mars 1628 et le 13 août 1629. (I-MOs), Camera ducale, *Cassa segreta nuova*, Filze 34 et 35.

⁷¹ « Sono ormai doi mesi che parlando con libraro chiamato il Cassano Li disse che volevo stampare alcune mie opere di musica e lei mi promesse che alla fine di Agosto mi haverebbe servito. », *Id.*, boîte 1a/18, lettre au cardinal d'Este le 2 septembre 1622.

⁷² « Ho fatto questa poca di compositioni per il Signor Geronimo e per più facilità far' intavolare accio possa sonarla con più gusto e meno fatica. », *Id.*, boîte 1a/18, lettre au cardinal d'Este depuis Rome le 22 avril 1623.

⁷³ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, op. cit.*, vol. II, p. 265, parle de cette lettre.

⁷⁴ F. MALAGODI, *Dizionario dei musicisti di Modena, op. cit.*, p. 108.

apprécié à Rome⁷⁵.

Deux lettres du compositeur Ippolito Fiorini dont on ne sait rien sont adressées à Cesare d'Este depuis Ferrara le 21 décembre 1615 et le 17 septembre 1618⁷⁶.

Le fonds conserve également une lettre de Torquato Flavio adressée depuis Rome au cardinal Alessandro d'Este et datée du 10 juin 1623 à qui le musicien demande une recommandation afin de se présenter devant le cardinal de Savoie, récemment installé à Rome, et « qui se délecte avec de la musique », afin de faire partie des « musiciens qu'il prendra à son service⁷⁷ ».

A Rome lui aussi, Frescobaldi envoie quelques unes de ses compositions au prince Alfonso en faisant allusion au faste de Ferrare qu'incarne la personne de Luzzasco Luzzaschi. C'est ce qui transparaît dans une lettre datée du 4 juin 1624⁷⁸. A cette date D'India se trouve également à Rome, au service de Maurice de Savoie.

Ottavio Maria Grandi était organiste à Reggio Emilia – titulaire de l'orgue de la Cathédrale et de l'église de Santa Maria della Ghiara entre 1626 et 1630 –, mais également à Imola. Adriano Banchieri a publié l'une de ses correspondances avec ce musicien dans ses *Lettres harmoniques* qui ont vu le jour à Bologne en 1628⁷⁹. Grandi a écrit de la musique pour violon d'une grande difficulté technique ainsi que d'autres pièces dont la plupart sont perdues⁸⁰. Tel est le cas de la musique à laquelle le musicien fait allusion dans une lettre adressée à Alfonso d'Este, où il regrette d'avoir manqué l'occasion de lui faire entendre quelques unes de ses sonates pour deux violons et de lui montrer la nouvelle manière de les

⁷⁵ « Ritrovandom'io nel servitio attuale di Gentilhomo del Signor Cardinal Leni alla corte di Roma [...] ecco l'invio alcuni componimenti (miei non già) ma d'altri autori più esquisiti [...] vedra l'Altezza vostra un modo di cantare alla Napolitana, stimato assai in Roma. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/20, lettre à Alfonso d'Este depuis Rome le 2 décembre 1625. Sur la question de la transmission du répertoire napolitain à Rome à travers la pratique musicale de la guitare, cf. Alexander DEAN, « 'Ecco l'alma mia bella'. Alfabeto and oral practices in Seventeenth-Century Italian Song », *Recercare* XXII (2010), p. 81-109. Voir aussi Alberto CAMETTI, « Alcuni documenti sulla vita di Luigi Rossi compositore di musica », *Sammelbände der Internationalem Musik-Gesellschaft*, XIV (1912), p. 7, note 2.

⁷⁶ (I-MOs), *Archivio segreto estense, cancelleria ducale*, *Archivio per materie*, musica e musicisti, maestri di Cappella, boîte 1b, lettres à Cesare d'Este depuis Ferrare le 21 décembre 1615 et le 17 septembre 1618.

⁷⁷ « È venuto il Signor Cardinal di Savoia per dimorar qui qualche tempo, *il quale si diletta di musica*, e per quel ch'intendo, *pigliara al suo servitio musici*, [...] onde la prego [...] si mova volentieri a fare questa carità alla mia povera famiglia, facendomi gratia d'una lettera di calda et efficace raccomandatione per mio beneficio al sudetto prencipe et inviarla al Signor Cavallier Fontanella. », *Id.*, lettre au cardinal Alessandro d'Este depuis Rome le 10 juin 1623. (Nous soulignons).

⁷⁸ « Prendo ardire di presentare à Vostra Altezza compositioni di Musica [...] perche [...] ella è generoso figlio di quella Casa che è stata sempre il ricovero all'arti più belle, è spetialmente à questa per la quale si rese così caro servitore il Luzzasco, ch'io piglio animo, sotto questo titolo solo di esser stato suo discepolo. », *Id.*, boîte 1a/23, lettre à Alfonso d'Este depuis Rome le 4 juin 1624.

⁷⁹ Adriano BANCHIERI, *Lettere armoniche*, Bologna, Mascheroni, 1628, éd. facsimilé, Bologna, Forni, 1968, p. 60.

⁸⁰ F. MALAGODI, *Dizionario dei musicisti di Modena*, op. cit., p. 150.

interpréter⁸¹. Une seconde lettre a été écrite trois jours plus tard et confirme sa volonté de lui faire entendre les sonates en question⁸². Nous avons ici deux intéressants témoignages de l'importante mutation de l'interprétation musicale au cours des années 1620, aussi bien sur le plan vocal que sur le plan instrumental ; la musique s'imprègne de plus en plus d'un style rhétorique et d'une virtuosité expressive.

Francesco Maria Guaiatoli (1563-1628), contrapuntiste originaire de Carpi⁸³, était aussi compositeur et maître de chapelle de la cathédrale de Modène de 1593 à 1594. Les documents d'archives le décrivent comme un homme arrogant, prétentieux, colérique et facilement violent. Nous pouvons identifier le style vénitien dans ses compositions sacrées et notamment l'influence des Gabrieli, tandis que ses chansonnettes montrent l'influence de Giacomo Gastoldi⁸⁴, compositeur milanais. Les trois documents conservés datent de 1602 à 1612 dont une lettre adressée à Alfonso d'Este datée du 30 décembre 1612⁸⁵.

Le fonds conserve d'un musicien inconnu, Giovanni Battista Guazzelli, une note de paiement sans date intitulée « Note des travaux effectués par Guazzelli pour le service de messieurs les comédiens dans la comédie intitulée *La Rome naissante*. » Le musicien fut en effet payé pour avoir composé la musique du prologue ainsi que deux ariettes avec plusieurs copies, mis des cordes à l'épinette, réalisé l'adaptation de plusieurs parties des intermèdes et fait répéter toutes les pièces pendant trois mois⁸⁶.

⁸¹ « A giorni passati venni costa a Modona per presentare a sua Altezza Serenissima i novelli frutti del mio ingegno, et in tempo appunto era assente [...] ma essendo longo, et incerto il suo ritorno, ne potendo io più tattenermi per obbligo che tengo dell'Organo della Cathedrale d'Imola, fui sforzato lasciar così fortunata occasione [...] di *far gli udire le sonate*, et il modo con che vanno portate questi, *come et di stille, e maniera nova hanno di bisogno* di persone molto essercitate. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/29, lettre à Alfonso d'Este depuis Imola le 23 octobre 1623. (Nous soulignons).

⁸² « Frà tanto risolvo subito dopo la festa d'ogni santo, venire a servirla in simile occasione, [...] per farli sentire quelle sonate a due violini. », *Id.*, boîte 1a/29, lettre à Alfonso d'Este depuis Imola le 26 octobre 1623.

⁸³ Guaiatoli est une ancienne famille originaire de Carpi. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, op. cit.*, vol. III, p. 34, recense un Guido, un Antonio et un Niccolò « compilateurs des statuts de Carpi en 1350 » (« *compilatori degli statuti di Carpi nel 1350* »). Quant aux Guaiatoli du XVII^e siècle, on trouve également quelques paiements du duc Alfonso à Bernardino et Antonio Guaiatoli le 26 mai 1629, *cf.* (I-MOs), Camera ducale, *Computisteria : mandati sciolti, Filze 180/56, filza 231*.

⁸⁴ F. MALAGODI, *Dizionario dei musicisti di Modena, op. cit.*, p. 152-153. Voir aussi *Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi. Catalogo storico-critico degli autori e catalogo bibliografico*, Cremona, Biblioteca Governativa e Libreria Civica, 1951, p. 22-25. Sur les chansonnettes de Gastoldi, *cf.* Isabella GRISANTI, « Le canzonette a tre voci di Giacomo Gastoldi », *Villanella napoletana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano Calabro, 9-11 dicembre 1994*, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, p. 273-304.

⁸⁵ (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1A/32, lettres adressées à Alfonso d'Este depuis Carpi entre 1606 et 1612.

⁸⁶ « Nota delle fatiche del Guazzelli per servizio delli signori Comici nella Commedia Roma Nascente ; e prima per aver composto la musica alle parole del prologo e di quella fattone tre copie [...] per avere composto le due ariette servite nella detta Commedia e di quelle fattone più copie [...] per avere trasportato molte parti [...] nelli due intermedi per renderli adeguati ala voce du chi li contò [...] per avere insegnato tutte le sudette musiche alle

Pietro Paolo Melli (1579- ?), compositeur et luthiste né à Reggio Emilia, très influencé par Monteverdi⁸⁷, fut luthiste à la cour d'Autriche de 1612 à 1619. Une lettre datée du 20 avril 1617, conservée aux Archives de Modène, a été adressée à Alfonso d'Este depuis Prague. Elle témoigne des échanges internationaux de la cour de Modène et de l'importance des incursions des musiciens italiens dans le monde germanique. Melli, au service de l'archiduc Ferdinand, envoie au prince de Modène, à qui il a déjà dédié quelques sonates pour luth dont une courante intitulée « Alfonsina à la cour », son Quatrième livre de pièces pour luth de 1616⁸⁸. N'oublions pas que Ferdinand II était également le dédicataire du Deuxième livre de Motets (1610) de Sigismondo D'India et que Melli se trouvait à Modène en 1623 au moment de l'arrivée du compositeur.

Deux lettres (déjà répertoriées⁸⁹) adressées à Claudio Monteverdi par Alfonso d'Este le 24 mars 1623 et le 4 juillet 1624 et une autre par Alberto Colombo (ou Colombi) le 7 avril 1623 sont également conservées⁹⁰. Ce dernier, résidant comme Monteverdi à Venise, a dressé un catalogue de livres de musique acquis dans cette ville par Alfonso en 1622⁹¹. Grâce à son inventaire, nous pouvons mieux connaître les tendances et les goûts musicaux de la cour de Modène et notamment ceux d'Alfonso d'Este qui est le commanditaire des achats vénitiens, mais également la mobilité des collections de musique provenant de Venise. Ainsi que le souligne Anne-Madeleine Goulet, « les inventaires de biens [...] constituent également une source riche pour saisir dans sa matérialité la place de la musique⁹². »

Parmi les œuvres qui figurent dans le catalogue de Colombi, nous pouvons mentionner plusieurs livres de madrigaux de Monteverdi (du Deuxième au Septième livres) ainsi que *l'Orfeo* et le recueil des *Scherzi* à trois voix. Mais également quelques livres de madrigaux de Pomponio Nenna (les Quatrième, Sixième et Septième livres) dont l'un des recueils (le Huitième livre) a été imprimé à Rome, une comédie d'Orazio Vecchi, les Sixième livres de

otto parti che servono alla detta musica [...] per los patio di 3 mesi [...] per avere impennato e messo corde allo spinetto grande. », *Id.*, boîte 1A/33.

⁸⁷ F. MALAGODI, *Dizionario dei musicisti di Modena*, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁸ (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1A/49, lettre à Alfonso d'Este depuis Prague le 20 avril 1617.

⁸⁹ Annonciade RUSSO, *Claudio Monteverdi, correspondances, préfaces et épîtres dédicatoires*, Sprimont, Mardaga, 2001.

⁹⁰ *Id.*, boîte 1A/56.

⁹¹ Voir la lettre datée du 17 décembre 1622 depuis Venise que Colombi envoie au prince Alfonso : « Mando à Vostra Altezza Serenissima li libri di Musica che Vostra Altezza mi hà comandato. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 4/1.

⁹² Anne-Madeleine GOULET, « La musique à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle d'après les fonds d'archives familiales : le cas du fonds Lante della Rovere », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, Rome, EFR, 2012, p. 87.

madrigaux de Pallavicino et de Marco Da Gagliano et le Troisième livre de Giovannelli. Le catalogue mentionne également quelques recueils d'airs de Giulio Caccini, de Francesco Rasi et de Sigismondo D'India. Concernant ce dernier, il s'agit du Deuxième livre des *Musiche* à deux voix et du Troisième livre à une et deux voix – ce dernier imprimé à Milan en 1618 et dédié à Alfonso d'Este –, mais également de son Premier livre de madrigaux polyphoniques de 1606⁹³. Cet inventaire montre que les éditions musicales des presses romaines et milanaises circulaient également à Venise. Enfin, un inventaire de la bibliothèque ducal réalisé par le compositeur Matteo Bidelli en 1626 fait également mention du recueil milanais des *Musiche* de 1618 de D'India⁹⁴. Mais revenons aux documents du fonds des musiciens des Archives de Modène.

Giovanni Moresi était Maître de chapelle à l'église de Loreto à Ancône où il est né sans doute à la toute fin du XVI^e siècle. Dans une lettre anonyme et non datée, il est demandé à Alfonso d'Este d'intervenir afin que Moresi récupère son poste à Ancône, poste qu'il a dû quitter de « manière inattendue par ordre du cardinal Giovanni Battista Maria Pallotta, son patron ». Le musicien devait rencontrer le prince lors de son passage à Modène⁹⁵.

Angelo Olivieri, Maître de Chapelle des cardinaux Carlo et Francesco Barberini (respectivement frère et neveu du pape Urbain VIII) à Rome, adresse une lettre non datée au cardinal Alessandro d'Este dans laquelle il propose d'écrire la musique pour la fête de l'église Sainte-Thérèse dont le cardinal d'Este est le titulaire⁹⁶.

Trois lettres du compositeur Alessandro Piccinini, originaire de Bologne, sont également conservées. Dans la première il est question d'un certain « *Alfonso dal Violino* » de Bologne qui s'est rendu à Modène avec d'autres musiciens pour la fête de Saint-Pierre de 1622⁹⁷. Dans la deuxième, Piccinini envoie à Alfonso d'Este un *ricercare* et une gaillarde

⁹³ *Index librorum Artis Musicae Ser. Mi Ducis Mutinae, MS Sec XVII*, (I-MOs), Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 4/1.

⁹⁴ *Nota dei libri di musica, che si sono trovati nell'Armario grande posto nella camera ove stanno gli Instrumenti Musicali di S. A. S. che havea in custodia il già D. Nicolò in Canonica, e consegnati di commissione dell'A. S. a D. Matteo Bidelli il dì 24 Ottobre 1626*, (I-MOs), Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 4/1.

⁹⁵ « Giovanni Moresi d'Ancona già Maestro di Cappella della Santa Casa di Loreto humile servitore di Vostra Eccellenza [...] si era già messo in viaggio per andare a Modona a far riverenza alla Eccellenza Vostra [...] come fà rimosso del servizio di quel Santo luogo inaspettatamente per ordine del [...] Cardinale Pallotta compositore di essa [...] avendo lasciar d'andare al servizio il Cardinale Gualtieri arcivescovo di Ferrara che le ne fece lui medesimo poi passando per Loreto [...] sicome alla benignità immensa di Vostra Eccellenza acciò sia reintegrato nel suo posto di Maestro di Cappella. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1A/57, lettre à Alfonso d'Este sans date.

⁹⁶ *Id.*, boîte 1A/61, lettre au cardinal Alessandro d'Este sans date.

⁹⁷ « Viene a Modena per l'occasione di San Pietro Alfonso dal Violino con altri musici. », *Id.*, boîte 1a/64, lettre à Alfonso d'Este depuis Bologne le 21 juin 1622.

nouvellement ornée qui doivent être interprétées par un jeune luthiste virtuose. Piccinini se réjouit également du succès qu'« *Alfonso dal Violino* » a rencontré auprès de la cour de Modène⁹⁸. Enfin, dans la troisième lettre, datée de 1623, le compositeur fait part d'une courante composée à Reggio dont il envoie une version améliorée. Il est également question de la publication d'un livre de tablatures pour luth, retardée de quelques mois à cause de la mort de l'éditeur, et de quelques retards de paiements⁹⁹. Ces lettres témoignent des rapports et des échanges entre les musiciens de ces trois villes.

Ercole Porta di Bologna était, lui, organiste à Rubiera et compositeur. Dans une lettre non datée il fait part à Alfonso d'Este de l'insuffisant salaire qu'il a reçu de la part de Battista Regnano pour les leçons de musique données à deux de ses enfants pendant deux ans et cinq mois. Il demande au prince Alfonso d'intervenir¹⁰⁰.

Deux lettres non datées du chapelain modénais Nicolo Rubini sont également conservées. Elles font référence à des paiements¹⁰¹ et l'une mentionne une missive d'Alfonso d'Este de 1623 rappelant à Rubini de ne pas oublier ses obligations musicales sous les ordres du musicien Giulio Scali (ou Scala)¹⁰². Celui-ci était trésorier du collège sacré de la Cathédrale de Modène, chanoine, gentilhomme de la chambre d'Alfonso d'Este, aumônier, chapelain et surintendant de la musique à la chambre et à la chapelle ducale¹⁰³. Il devint très actif à la Cathédrale de Modène à partir de 1618. Nous reviendrons sur ce musicien quand nous parlerons des circonstances de la mort de D'India.

⁹⁸ « Per poter conoscere più facilmente in che termine si trova quel giovanetto nel sonare di liuto, incluse sono due opere, cioè un ricercare musicale et una galiarda la quale [...] è ornata meglio [...]. Da me Alfonso dal Violino o inteso del audienza che a auto con tanto aplauso da quale Altezze Serenissime et da Vostra Signoria Illustrissima. », *Ibid.*, lettre à Alfonso d'Este depuis Bologne le 9 juillet 1622, citée par S. BONI, *Vita musicale e Modena, op. cit.* p. 134. Nous remercions le professeur Giovanni Indutti de nous avoir facilité la lecture de cet ouvrage.

⁹⁹ « Avendo aggiunto qualche cosa ala Corente chio feci in Reggio la mando a Vostra Signoria Illustrissima acio veda se è migliorata [...] gia sono cinque mesi chio sborsai bona somma di dinari a un stampatore acio mi stampasse presto il mio libro d'intavolature di liuto [...] e nel cominciar a stampare il detto stampatore e morto li eredi mi ano sempre dato bone parole di stampare ma in quattro mesi e pie anno fatto il lavoro di una settimana e questo perche [...] il denaro [...] manco in un anno ser spedito. », *Ibid.*, lettre à Alfonso d'Este depuis Bologne en janvier 1623.

¹⁰⁰ « Havere ricevuto da Battista Regnano doi Salari et una Castellata d'una, e se bene non erano sufficienti per compimento del salario tassato [...] per haver insegnato duoi anni e cinque mesi à duoi figliuoli del predetto Regnano. », *Id.*, boîte 1A/66, lettre à Alfonso d'Este sans date.

¹⁰¹ *Id.*, boîte 1A/72, 2 lettres de Rubini à Alfonso d'Este sans date.

¹⁰² « Non vorrei però che li spassi vi facessero scordare che dovete essere qui [...] insieme con tutti gli altri musici. Ho gradito l'ufficio che nella vostra lettura ha fatto meco il Canonico Scala. », *Ibid.*, lettre d'Alfonso d'Este à Rubini depuis Modène le 3 septembre 1623.

¹⁰³ « Thesoriere del Sacro Collegio della Cathedrale di Modena ; Gentilhuomo di Camera del Serenissimo Signor Duca Alfonso ; Ellimosinario suo maggiore ; Cappellano maggiore ; e Sopra intendente alla sua Musica tanto di camera quanto di cappella. », L. CASALI, *Generale Invito alle Grandezze, op. cit.*, p. 158-159. Pour plus d'informations sur la carrière ecclésiastique de Giulio Scali, cf. Archivio della Curia Arcivescovile di Modena (I-MoD), *Schedoni di Mons. Giacomo Casolari*.

Le dépouillement de ces archives montre à quel point la cour de Modène est un véritable carrefour entre Mantoue, Ferrare, Reggio, Rubiera, Carpi, Ancône, Bologne, Venise et Rome, et même entre l'Autriche et l'Allemagne. Tous ces documents inédits renforcent l'idée d'un accueil favorable de la seconde pratique et de toutes les nouveautés musicales par les musiciens de la cour ainsi que l'effervescence musicale des années 1620-1626, période où D'India se trouve à Modène. Le prince Alfonso est en effet l'arbitre de ces échanges, même s'il ne faut pas minimiser le rôle d'Isabella d'Este-Savoie et de son oncle le cardinal Alessandro d'Este, personnage essentiel pour comprendre l'importance de Rome dans la vie artistique de la cour d'Este dans ces années-là. Le mécénat musical modénais peut être décrit comme un système de plusieurs cercles concentriques qui conjuguent l'innovation des compositeurs à Modène, les styles venus d'ailleurs (France, Autriche, Naples...) et la transmission des différents répertoires (ballet, musique instrumentale, monodie accompagnée...).

B. Le premier mélodrame à Modène – *L'Isola d'Alcina* de D'India/Testi

a. Développement et profusion des *rinovatori della fama*, les spectacles à la cour d'Este

Comme le souligne Marina Calore, le spectacle à Modène fut le terrain de confrontation entre la culture citadine et courtisane et la culture populaire et aristocratique. L'arbitre de cette confrontation était le duc lui-même¹⁰⁴. Modène est l'une des villes italiennes parmi les plus actives et les plus éclectiques en ce qui concernent les fêtes et les spectacles. La tragédie et la pastorale y sont à cette époque des produits types des académiciens. La comédie, quant à elle, sera très vite adoptée et appréciée comme un genre capable d'unir musique, chant, théâtre et vie quotidienne ; le meilleur exemple en est *l'Amfiparnaso* d'Orazio Vecchi¹⁰⁵.

Les fêtes publiques deviennent peu à peu des spectacles allégoriques destinés à célébrer les événements prestigieux des gouvernants. De la petite structure des tournois¹⁰⁶ on

¹⁰⁴ « Lo spettacolo insomma fu il terreno sul quale si confrontarono per anni due diverse culture, cittadina e cortigiana, popolare ed aristocratica, avendo come arbitro il duca. », M. CALORE, *Spettacoli a Modena, op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 50. Voir aussi Piero MIOLI, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. I Il Seicento*, Palermo, L'Epos, 2008, vol. I, p. 134-138

¹⁰⁶ Cf. la lettre datée du 24 mars 1612 de Vittorio Baldini depuis Ferrare et adressée au duc de Modène où il est question d'un tournoi organisé par Enzo Bentovoglio et représenté dans la grande salle du palais ducal :

passa aux grandioses spectacles mythologiques dans le droit-fil de la tradition de Ferrare. C'est le cas de la joute représentée dans cette ville le 25 février 1618 sur le thème mythologique d'Amour¹⁰⁷, à laquelle les comtes Francesco et Giovanni Battista Molza, tous deux « Chevaliers valeureux et de véritable constance » (« *Cavalieri valorosi di vera costanza* »), ont participé sous les pseudonymes de « Filatero d'Athènes » et « d'Eustache de Chypre¹⁰⁸ ».

On trouve confirmation de cette mutation des spectacles modénais dans le fonds *Spettacoli pubblici, tornei, giostre* des Archives d'État de cette ville. Dans un document daté d'octobre 1608¹⁰⁹ – année où Isabelle d'Este-Savoie a épousé le prince de Modène Alfonso III – il est question de plusieurs spectacles chorégraphiques équestres¹¹⁰ (*balletto et ballo a cavallo*) avec des musiciens¹¹¹, ainsi que de plusieurs mises en scène de ballets allégoriques avec des parties chantées, l'un sur le thème d'Amour, de Diane¹¹², de la Renommée¹¹³, de Ruggiero¹¹⁴, et d'Amadis de Gaule¹¹⁵ où il est question de la participation de l'Infante de Savoie au bal. Un autre spectacle intitulé « Ballet des heures » (*Balletto delle hore*) prévoit que chaque danseur représente une heure de la journée divisée en heures des ténèbres et heures de lumière avec des parties chantées¹¹⁶.

« Mando à Vostra Altezza Serenissima il Torneo fatto questo Carnevale nella sua gran sala, con i versi et l'Apparato per l'inventione del Signor Enzo Bentivoglio. », (I-Mos), Archivio segreto estense, cancelleria ducale, *Archivio per materie*, Spettacoli pubblici, tornei, giostre, boîte 9/B, 24 mars 1612.

¹⁰⁷ A. CHIARELLI, « Fonti e mondo musicale a Modena », *op. cit.*, p. 351-352.

¹⁰⁸ (I-Moe), *Giostra mantenuta in Modena il 25 febbraio 1618, s.n.t. stampato a fogli sciolti*, f. 54 (Misc. Var. Ferr. Mor. 68, fasc. Giostre).

¹⁰⁹ *Id.*, *Ballo a cavallo*, octobre 1608, 4f. Le document décrit de façon très précise les différentes scènes chorégraphiques (*mutanze*).

¹¹⁰ La tradition des spectacles équestres continuera à s'épanouir à Modène tout au long du XVII^e siècle, cf. la description non datée (vers 1620-1625) de la répétition d'un carrousel représenté dans la cour principale du palais avec des instruments de musique pour l'anniversaire du duc Cesare de Modène (I-MOs, Archivio segreto estense, cancelleria ducale, *Archivio per materie*, Spettacoli pubblici, tornei, giostre, boîte 9/a, sans date). Mais également la chronique d'Enzo Bentivoglio intitulée *Relatione dei tornei a cavallo et a piede rappresentati dal Serenissimo Signor Duca di Modana nell'elettione dell'Invittissimo re dei Romani Ferdinando Terzo* de 1637 et dédiée au cardinal Maurice de Savoie (*Id.*, boîte 9/b).

¹¹¹ (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, Spettacoli pubblici, tornei, giostre, boîte 9/a, *Prova del Carosello a farsi in Modena nel gran cortile di Corte nel giorno della nascita del Duca*, sans date.

¹¹² « Diana in forma di cacciatrice accompagnata da altre ninfe co i cani, et altri istromenti da Caccia venga à far parte delle sue prede alla Signora Infanta et alle Principesse. », *Id.*, sans date, f. 1.

¹¹³ « Un carro tirato da i quattro venti principali sotto la guida della fama [...]. Si potrà ornare il Carro con una compagnia di sirene le quali vadano cantando il valor delli antenitori. », *Id.*, f. 2.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ « Si potrà ancora fingere che i mantenitori come Cavalieri discendenti d'Amadis di Gaula e rinovatori della fama di quel gran linaggio vadano [...] sopra un Carro incantato dal Mago Alchifo tirato da quattro leoni [...]. Si potrà anche rappresentare sopra il Carro [...] la Virtù, et à lato à lei la Fortuna [...]. Il mago istesso sarà l'auriga del Carro, dichiarando che questo è quel medesimo Carro [de]gli antichi Cavalieri della Casa di Gaula. », *Id.*, f. 2-3.

¹¹⁶ « Apparato di scene et favola da recitarsi ; o parlando ; o cantando, ch'è meglio per haver insieme ritmo, et misura. », *Id.*, sans date, f. 1.

Le prince Alfonso a certainement dû être impressionné par les spectacles auxquels il a pu assister lors de son séjour à Mantoue à l'occasion du mariage de Francesco Gonzaga et Marguerite de Savoie en 1608. Dans une lettre adressée à son oncle le cardinal Alessandro d'Este depuis Mantoue et datée du 3 juin de la même année, le prince écrit :

« Hier on a représenté *l'Idropica* du Chevalier Guarini¹¹⁷ qui fut un plutôt agréable, mais encore plus splendides furent les cinq intermèdes composés par Chiabrera, à savoir le Rapt de Proserpine¹¹⁸, la fable d'Europe¹¹⁹, la tempête maritime provoquée par Eole par ordre de la déesse Junon¹²⁰; [et] les Noces d'Alcide¹²¹ [...]. En somme, les machines et les musiques ont provoqué une délectation inénarrable, le plaisir fut scellé par quatre ballets¹²² dansés à la fin¹²³. »

Enfin, nous pouvons mentionner un ballet organisé pour le carnaval de 1616 par Isabelle d'Este-Savoie où il est question de 54 danses différentes¹²⁴ et de plusieurs descriptions des figures de danse à huit parties¹²⁵.

Parmi les spectacles qui se développent et se diffusent à cette époque, le plus important est le mélodrame chanté. C'est ici que Sigismondo D'India joue un rôle de

¹¹⁷ Mise en musique par Claudio Monteverdi et dont la musique est perdue, cf. P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 130-138. Concernant la correspondance entre Guarini et le marquis Enzo Bentivoglio (ambassadeur de Ferrare à Rome) conservée dans les Archives de Ferrare, cf. Dinko FABRIS, « Lettere di Battista e Alessandro Guarini nell'Archivio Bentivoglio di Ferrara », *Guarini, la musica e i musicisti*, Lucca, LIM, 1997, p. 81-83.

¹¹⁸ Mis en musique par Salamone Rossi, cf. *Id.*, p. 129. Pour la partition, cf. les annexes de *Salamone Rossi. Secular vocal works*, 8 vol., éd. Don Harran, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1995. Quant au texte, il est conservé à la Fondazione Giorgio Cini de Venise (I-Vgc), *Il ratto di Proserpina : Intermedio*. (Fondo Rolandi : AAVV G-I).

¹¹⁹ Mis en musique par Giacomo Gastoldi et dont le texte et la musique sont perdus, cf. P. FABBRI, *Monteverdi, op. cit.*, p. 129.

¹²⁰ Il s'agit des Noces de Jupiter et d'Alcmène de Marco Da Gagliano et dont la musique est perdue. Quant au texte, il est conservé à (I-Vgc), *Le Nozze di Giove con Alcmèna : Intermedio*. (Fondo Rolandi : AAVV G-I). Une partition de Da Gagliano sur le même thème mais sur un poème de Rinuccini y est conservée également (I-Vgc), *Invocazione a Giove*. (Fondo Rolandi : AAVV A-C).

¹²¹ Mis en musique par Giulio Cesare Monteverdi et dont la musique est perdue, cf. P. FABBRI, *Monteverdi, op. cit.*, p. 129. Quant au texte, il est conservé à (I-Vgc), *Le Nozze d'Ebe con Alcide : Intermedio*. (Fondo Rolandi : AAVV G-I).

¹²² Le cinquième intermède dont parle Alfonso d'Este est en fait un ballet de Paolo Birt dont la musique est aussi perdue. Quant au texte, il est conservé à (I-Vgc), *Balletto finale*. (Fondo Rolandi : AAVV G-I).

¹²³ « Hieri si recitò l'Idropica del Cavaliere Guarini, che fù soggetto assai dilettevole, ma più stupende furono li cinque intermedi composti dal Chiabrera, cioè il ratto di Proserpina, la Favola di Europa, la tempesta in mare cagionata da Eolo ad istanza della Dea Giugnone; [...] ; Le Nozze d'Alcide [...]. In somma, Le machine, Le Musiche diedero inennarrabile diletto, et quattro Balletti nella partenza suggellarono tutto 'l gusto. », (I-MOs), *Cancellaria ducale, Archivio per materie*, letterati, boîte 29.

¹²⁴ *Id.*, « Nota de balli », *Copia dell'intervenzione di un balletto fatto della Serenissima Infanta Isabella di Savoia per questo Carnevale prossimo passato*.

¹²⁵ *Id.*, « Principio del ballo a otto, le qui sotto figure sono le cadenze esempi », *Id.*

novateur à Modène puisque le musicien est l'auteur de la première tentative d'opéra dans cette cour. Intéressons-nous donc à *l'Isola d'Alcina*, mélodrame inachevé et dont la musique est perdue. La recherche historique de cette œuvre nous mène inévitablement à nous intéresser à l'auteur du livret, le poète Fulvio Testi.

b. Fulvio Testi, entre diplomatie musicale et diplomatie poétique : la tentative non aboutie de *L'Isola d'Alcina*

Poète et diplomate, admirateur de Lope de Vega et ami des musiciens et des poètes, Fulvio Testi (1593-1646), originaire de Ferrare, est nommé « virtuose de la chambre » (« *virtuoso di camera* ») du duc Cesare d'Este en 1618¹²⁶. La valeur littéraire du jeune poète était déjà connue à cette époque et c'est la raison pour laquelle le prince Alfonso d'Este, son protecteur, lui a confié la tâche de recueillir les noms des érudits qui pourraient faire partie de l'Académie qui devait être créée à Modène¹²⁷.

Grâce à son activité de diplomate, Fulvio Testi peut être considéré comme « un observateur exceptionnel de la vie politique européenne¹²⁸ ». Sa correspondance est en effet riche d'enseignements aussi bien en matière d'histoire politique et diplomatique que sur les plans artistique et littéraire¹²⁹, raison pour laquelle, en 1967, Maria Luisa Doglio en a publié l'intégralité en trois volumes¹³⁰.

Du point de vue diplomatique, les cours les plus importantes dans l'activité de Testi furent Turin et Rome¹³¹. Le poète se trouve en mission diplomatique à Turin pour le compte de la cour de Modène dès 1619¹³², date à partir de laquelle il noue des liens étroits avec la maison de Savoie¹³³ : il est fait Chevalier de l'ordre de Saint-Maurice et Saint-Lazare par le

¹²⁶ Guido BONINO, *Poesia d'amore italiana : dalle origini al primo Novecento*, Milano, Radicibus, 2007, p. 491. Voir aussi G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, op. cit.*, vol. V, p. 248-249.

¹²⁷ *Id.*, vol. I, p. 24.

¹²⁸ « Eccezionale osservatore della vita politica europea. », G. BONINO, *Poesia d'amore italiana, op. cit.*, p. 490.

¹²⁹ M. L. DOGLIO, « Intorno alle lettere edite e inedite di Fulvio Testi », *Lettere italiane*, XVI (1964), p. 428.

¹³⁰ M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*

¹³¹ Giovanni GETTO, « L'irrequietezza di Fulvio Testi », *Il Barocco letterario in Italia : barocco in prosa e in poesia : la polemica sul Barocco*, Milano, Mondadori, 2000, p. 124.

¹³² G. DI CASTRO, *Fulvio Testi, op. cit.*, p. 31. Voir aussi la lettre que le cardinal de Savoie adresse au duc de Modène le 6 octobre 1619 où il lui fait part de son enthousiasme vis-à-vis de Fulvio Testi : « Col ritorno del Cavaliere Fulvio Testi vengo à significare à Vostra Signoria Illustrissima il mio desiderio impatientissimo d'esser impiegato da lei. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri, cardinali* Roma, boîte 1419 A/169, lettre du 6 octobre 1619.

¹³³ D. PERRERO, *Il conte Fulvio Testi alla corte di Torino, op. cit.*, p. 20.

duc lui-même le 11 août de la même année¹³⁴. En 1620, il s'installe à Rome où il restera plusieurs années¹³⁵. La correspondance de son séjour romain est instructive sur les affaires politiques du pape Urbain VIII¹³⁶. Il revient à Turin en 1628¹³⁷, puis en 1631 et enfin en 1635¹³⁸, après avoir été ambassadeur à Vienne (1632), à Rome (1633-1634) et avant de l'être à Madrid (1636-1638)¹³⁹. Le poète finira ses jours à la prison de Modène en 1646, où il aura sans doute été jeté pour des motifs politiques¹⁴⁰.

Après un long séjour à Rome, Sigismondo D'India se rend à Modène en juin 1626 afin de composer la musique de *l'Isola d'Alcina* sur un poème de Fulvio Testi, lui-même inspiré de *l'Orlando Furioso* de l'Arioste, pour célébrer les noces de Marie Farnèse avec le prince Francesco d'Este qui ont eu finalement lieu au début de l'année 1631. Dans une lettre datée du 7 juillet 1626 et adressée au duc Cesare D'Este, Fulvio Testi écrit :

« J'obéis aux ordres de Votre Altesse Sérénissime et je vous envoie ci-joint la note des interlocuteurs de cette fable : Monsieur le Chevalier D'India la présentera à votre Altesse¹⁴¹. »

Le compositeur prépare le spectacle avec le plus grand soin, en témoigne une lettre adressée à Alfonso d'Este le 22 juillet où D'India écrit :

« Je viens à nouveau supplier Votre Altesse Sérénissime de faire en sorte que l'œuvre soit jouée avec le soin et la diligence qui conviennent, en demandant le plus grand esprit pour toutes les parties, et surtout pour tout ce qui fait la partie de Melissa, qui requiert étude et travail pour sa longueur à sa difficulté ; je me trouve également dans le besoin de vous demander de prévoir un lieu où l'on puisse répéter les parties sans être entendu par tout le monde ; j'aurai beaucoup de choses à dire à Votre Seigneurie mais pour ne pas paraître plus inopportun que zélé, je vous laisse en vous rappelant seulement que vous

¹³⁴ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, op. cit.*, vol. V, p. 248-249.

¹³⁵ *Id.*, p. 249.

¹³⁶ G. DI CASTRO, *Fulvio Testi, op. cit.*, p. 87.

¹³⁷ Cf. La correspondance où le duc Charles-Emmanuel parle de Fulvio Testi. (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, boîte 1443/2 et les cinq lettres datées du 31 mai, du 9 juillet et du 19 juillet que le cardinal de Savoie a adressé depuis Turin au duc de Modène. Cf. *Id.*, (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, cardinali Roma, boîte 1419 A/170.

¹³⁸ D. PERRERO, *Il conte Fulvio Testi alla corte di Torino, op. cit.*, p. 22. Voir aussi G. DI CASTRO, *Fulvio Testi, op. cit.*, p. 49, 50 et 96.

¹³⁹ G. BONINO, *Poesia d'amore italiana, op. cit.*, p. 490.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 194.

¹⁴¹ « Ubbidisco ai comandamenti di Vostra Altezza Serenissima e qui congiunta la mando la note degli interlocutori della Favola : Il Signore cavaliere D'India la presenterà a Vostra Altezza. », (I-MOs), Archivio segreto estense, Cancelleria ducale, *Carteggio di referandari, consiglieri, cancellieri e segretari*, boîte 42, 7 juillet 1626, lettre publiée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol I, p. 105, lettre n° 115.

pouvez vous manifester auprès du chevalier de la musique¹⁴², afin de cesser de vous importuner¹⁴³. »

En effet, 1626 est une année d'intense activité poétique pour Fulvio Testi, comme l'attestent les 710 liras qu'il reçoit le 17 août « pour toutes les dépenses qu'il a effectuées pour la bibliothèque de Son Altesse Sérénissime¹⁴⁴ », ainsi que deux lettres adressées à Cesare d'Este. Dans la première, le poète envoie une *ottava* au comte Giovanni Battista Ronchi, *cameriere segreto* et confident du duc de Modène, le 18 septembre 1626¹⁴⁵, et, dans la seconde, datée du 2 novembre 1626, il adresse d'autres poèmes au même¹⁴⁶. Giovanni Battista Ronchi, qui se trouve à Rome en 1624, est également le destinataire d'un document inédit datant de la même année – et dont la lecture est difficile – où on lui demande d'informer le cardinal de Savoie d'un paiement qu'il doit adresser à Sigismondo D'India¹⁴⁷.

Dans un autre document inédit, mais déjà repéré par Rodolfo Baroncini, adressé à Alfonso d'Este et daté du 18 juillet 1626, le compositeur écrit :

« Prince Sérénissime. Hier matin, Monsieur le Chevalier Testi m'a envoyé le deuxième acte dont j'ai fourni la musique hier après le déjeuner. C'est en connaissance des difficultés de ce métier, que je supplie Votre Altesse de daigner me faire parvenir toutes les parties qui doivent être chantées dans l'opéra car je voudrais commencer à faire apprendre lesdites parties. Pour copier l'œuvre, du papier à musique est nécessaire en quantité, ainsi que le prêtre Goselli et d'autres copistes. Je ne suis pas encore venu en personne chez Votre Altesse étant entièrement occupé avec mon œuvre et je ne manque pas de diligence pour servir Votre Altesse devant laquelle je m'incline humblement¹⁴⁸. »

¹⁴² Le compositeur est à cette époque Chevalier de Saint-Marc.

¹⁴³ « Vengo di nuovo a supplicare Vostra Altezza Serenissima a fare in maniera che l'opera sii praticata con quella cura e diligenza si conviene, comandando che le parti tutte con ogni maggior spirito siino da me, sopra il tutto quello che fa la parte di Melissa, essendo parte che ricerca già studio e fatica per essere lunga e difficile ; son anco necessitato a significarle che saria mestiere provvedere di luogo ove si potessero esercitare le parti senza esser sentito da tutto il mondo ; molte cose havre che dire a Vostra Signoria ma per non parere più inopportuno che geloso del servizio, le lascio solo raccomandandole che è necessario il dichiarare il cavaliere sopra la musica, per non esser sempre a importunare. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, 22 juillet 1626, lettre publiée dans F. MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India, musicista palermitano*, *op. cit.*, p. 79-80.

¹⁴⁴ « Per altri tanti spese da lui negli armari di S. A. Serenissima. », (I-MOs), Camera ducale, *Cassa segreta nuova*, *Filze* 32 (n° 3820), 17 août 1626, mandat de Girolamo Abate.

¹⁴⁵ M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, p. 106, lettre n° 116.

¹⁴⁶ *Id.*, p. 106-107, lettre n° 117.

¹⁴⁷ « Mi è souvenuto [...] d'incaricargli [...] ch'ella anderà à far reverenza al Signor Cardinale di Savoia d'informarli della provisione che il Signor Cardinale sudetto havea destinata al Cavaliere Sigismondo, et se oltre li 300 scudi di Paolo havre havuta anche la parte in casa. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 220, 1624.

¹⁴⁸ « Serenissimo Principe. Ieri mattina il Signore Cavaliere Testi mi mandò il secondo atto il quale fornì ieri dopo pranzo. E perché conosco le difficoltà che sono in questo negotio, supplico Vostra Altezza a degnarsi di far esser da me tutte le parti che hanno da cantar nell'opera perché voglio cominciare ad insegnar dette parti per copiar l'opera è necessario di carta rigata in quantità e del prete Goselli et d'altri che copiano io non son venuto

Il s'agit de *L'Isola d'Alcina*, qui ne fut jamais représentée à cause de la mort d'Isabelle d'Este-Savoie en novembre 1626. A ce propos, Fulvio Testi écrit :

« [La tragédie] a été finie en un mois. [...] Le Chevalier Sigismondo D'India, qui donnait de l'esprit avec sa musique et animait le cadavre de mes vers [...] espérait la célébration dans cette cour des noces de deux grands personnages au début du mois d'octobre. [...] Il plut à Dieu de rappeler à lui l'Infante Sérénissime, [Isabelle d'Este-Savoie] et par conséquent les spectacles et les préparatifs furent interrompus et ma composition [...] resta ensevelie dans le silence¹⁴⁹. »

Le journal de Giovan Battista Spaccini, véritable chroniqueur de chaque événement de la ville de Modène, est malheureusement lacunaire du 14 juin 1626 au 13 septembre 1628 et ne peut nous renseigner davantage sur les préparatifs de ce spectacle.

Giovanni Getto a souligné l'originalité de la poésie de Fulvio Testi qui réside, selon lui, dans la qualité de la projection des images, dans l'important effet de clair-obscur provoqué par cette « germination » figurative¹⁵⁰. Getto qualifie pourtant le poème de *L'Isola d'Alcina* de composition ordinaire et correcte mais froide et dépourvue de poésie, sans éclairs de sentiments et sans éclat de style¹⁵¹.

Nous avons consulté deux versions du poème, l'une conservée à la Fondazione Giorgio Cini de Venise et publiée dans cette ville en 1648¹⁵² et l'autre à la Bibliothèque nationale centrale de Rome, publiée à Bologne la même année¹⁵³. Même si le poème est de

in persona da Vostra Altezza per che sto tutta mia opera il per questo servirò e non manco di diligenza per servire compiutamente a Vostra Altezza alla quale humilmente m'inchino. », (I-MOs), *Archivio per materie*, letterati, boîte 64, fascicule II, 18 juillet 1626.

¹⁴⁹ « Fu finita in un mese. [...] Il cavalier Sigismondo D'India, che colla musica dava spirito e animava il cadavero de'miei versi, [...] si sperava al principio di ottobre si dovessero in questa corte celebrare le nozze di due gran personaggi. [...] Piacque a Dio di chiamare a sé l'Infanta Serenissima ond' gli apparecchiati spettacoli rimasero interrotti e questa mia composizione [...] resto seppellita nel silenzio. » La transcription de la dédicace de Fulvio Testi se trouve dans G. TIRABOSCHI, *Vita del conte don Fulvio Testi*, *op. cit.*, p. 153-154.

¹⁵⁰ « L'originalità del Testi consiste nella serie delle immagini [...] nella qualità di quella proiezioni d'immagini ; nel caratteristico risultato di effetto fortemente chiaroscurale provocato da quella germinazione figurativa. », G. GETTO, « Irriquietezza di Fulvio Testi », *op. cit.*, p. 140.

¹⁵¹ « *L'Isola d'Alcina*, una composizione ordinata e dignitosa, ma fredda e priva di poesia, senza lampi di sentimento e senza luci di stile. », *Id.*, p. 133.

¹⁵² Fondazione Giorgio Cini (I-Vgc), *L'ISOLA D'ALCINA TRAGEDIA. Venetia*.

¹⁵³ Biblioteca nazionale centrale (I-Rn), *L'ISOLA D'ALCINA TRAGEDIA DEL SIG. CO. FULVIO TESTI Posta in Musica DA FRANCESCO SACRATI All'Illustriss. e Reverendiss. SIG. ABBATE FRANCESCO FALCONIERI In Bologna, per gli Eredi del Dozza. Con licenzia de' Superiori. 1648. L'existence de la publication de cette tragédie chez Pompilio Tosti à Rome en 1636, de la réédition chez Montanari l'année d'après et puis de la publication dans les *Poesie liriche* de 1648 est citée dans G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, *op. cit.*, vol. V, p. 260-261. Tiraboschi fait allusion à la préface de Testi où ce dernier explique que la tragédie devait être*

Fulvio Testi, Il s'agit dans les deux cas du livret mis en musique non par D'India mais par le compositeur vénitien Francesco Paolo Saccati et dont la musique est également perdue.

Les personnages de la tragédie de Testi sont l'Arioste, qui intervient lors du prologue¹⁵⁴, la magicienne Alcina, Lidia (servante d'Alcina), Ruggiero, un groupe de sirènes¹⁵⁵, la magicienne Melissa, Idraspe (amiral d'Alcina), Nunzio, Astolfo, mais également un chœur de demoiselles d'Alcina et un autre de chevaliers transformés par la magicienne.

Le premier acte contient trois scènes entre Alcina, troublée par le pressentiment de la fuite de Ruggiero, et sa servante, une autre de Ruggiero et Alcina et la troisième entre Ruggiero et les sirènes¹⁵⁶. L'acte II contient le monologue de Melissa dont D'India parle dans l'une des lettres adressées à Alfonso d'Este. Cette scène est intéressante car la magicienne, s'adressant à ses dragons, fait allusion à l'Inde avec les vers suivants : « Dans les plus reculés confins de l'Inde je vous ai guidés » (« *Ne gl'ultimi confin d'India v'hò retti*¹⁵⁷ »). La dernière partie de cet acte se termine par un dialogue entre Alcine et Idraspe¹⁵⁸ et une scène finale avec chœur¹⁵⁹.

Le troisième acte comporte les trois scènes les plus importantes de Ruggiero¹⁶⁰. Le quatrième met en scène les deux magiciennes¹⁶¹ et enfin, le dernier acte contient un deuxième monologue de Melissa intitulé : « Couronnez-moi, ô lauriers, la chevelure triomphante »

représentée pour les noces de deux grands personnages et fut interrompue à la suite de la mort d'Isabelle d'Este en 1626. Tiraboschi ne fait pas allusion à la musique de D'India.

¹⁵⁴ Il s'agit du prologue : « Quell'io che volto a celebrar gl'onori », *L'ISOLA D'ALCINA TRAGEDIA. Venetia, op. cit.*, p. 235.

¹⁵⁵ Fulvio Testi a écrit un poème intitulé « Le Sirene » dans ses *Poesie liriche*, Roma, Totti, 1636. Voir aussi G. BONINO, *Poesia d'amore italiana, op. cit.*, p. 498-500.

¹⁵⁶ Alcina et Lidia (scène I, *Id.*, p. 236-238), Ruggiero et Alcina (scène II, *Id.*, p. 238-241) et Ruggiero et les Sirènes (scène III, *Id.*, p. 241-243).

¹⁵⁷ « Tempo è già che fermiate/ O miei Draghi fedel, dal lungo corso/ Lo squalid'or de le volanti squame/ Per consolar le brame/ D'innamorato cor, frenai con morso/ Vostre fauci infiammate/ E per vie disusate/ Abbandonando di Pontieri i tetti/ *Ne gl'ultimi confin d'India v'hò retti*/ E ben di mia fatica/ Bella figlia d'Amon, degno è il tuo pianto/ Qui la Maga impudica/ Con diletto incanto/ In ozio indegno il tuo Ruggier trattiene/ Queste ingemmate arene/ Cui fan lussirreggianti/ Di sempiterno April corona i fiori/ I fiumi mormoranti/ Che lusingando in su gl'estivi ardori/ Le stanche luci al sonno/ Palpitan trà le sponde/ I teneri arboscei, trà le cui fronde/ Al sibilare de' Zeffiri amorosi/ Mille augellin vezzosi/ Accordan l'armonia de' canti loro/ D'apparente magia tutto è lavoro/ Ma non andrà ne la marina Ibera/ Febo a lavar le polverose chiome/ Che di Ruggier faran disciolti i nodi/ Io di costei scoprirò le frodi/ Ch'ammaliato or non conosce ; e come/ Disabitata, inculta, orrida, e fiera/ Fù quest'Isola già, farò, che prenda/ La sembianza primiera/ E si vedranno al Ciel con forma orrenda/ Trà duri sassi, e nude balze alpestri/ L'ispide braccia alzar piante silvestri/ Io qui nascosa al varco/ Ruggiero attenderò ; con faggi inganni/ Cangierò volto, e panni/ E per fanargli il seno/ Da quel mortal veleno/ Che diletando i sensi a l'alma noce/ D'amaro assenzio aspergierò mia voce. », *Id.*, acte II, scène I, p. 243-244.

¹⁵⁸ Alcina et Idraspe (scène II, *Id.*, p. 244-246).

¹⁵⁹ Alcina, Ruggiero, Lidia et *Coro di Damigelle* (scène III, *Id.*, p. 246-248).

¹⁶⁰ Ruggiero et Melissa transformée en Atlante (scène I, *Id.*, p. 249-251), monologue de Ruggiero « In qual'antro mi celo » (scène II, *Id.*, p. 251-253) et Ruggiero, Astolfo transformé en myrte et chœur de chevaliers transformés par Alcina (scène III, *Id.*, p. 253-255).

¹⁶¹ Melissa et Ruggiero (scène I, *Id.*, p. 256-259), Alcina et Lidia (scène II, *Id.*, p. 259-261), Alcina, Lidia et Nunzio (scène III, *Id.*, p. 261-262) et monologue d'Alcina : « Or su, misero core » (scène IV, *Id.*, p. 262-266).

(« *Coronatemi, ô lauri, le chiome trionfanti*¹⁶² »). Nous pouvons imaginer le soin avec lequel D'India a dû mettre en musique les moments les plus dramatiques et expressifs de ce monologue dont le texte est loin d'avoir la froideur et l'insignifiance mentionnées par Giovanni Getto.

La pièce se termine par un ballet avec chœur¹⁶³. Dans l'édition de cette tragédie publiée à Bologne et que nous avons consultée à Rome, l'Ariosto ne figure pas parmi les personnages, le prologue étant chanté par la Nuit, l'Aube et l'Aurore (Notte, Alba et Aurora) sur le poème « Puisqu'avec un léger et infatigable vol » (« Poiche con lieve infaticabil volo¹⁶⁴ »). Le reste du texte de *l'Isola* reste inchangé sauf le ballet du dernier acte qui ne figure pas dans cette version. Concernant le prologue chanté par les trois personnages de la version de Bologne, nous pouvons établir un parallèle avec les deux cabinets de la Nuit et de l'Aube et avec la chambre de l'Aurore du palais de Sassuolo – résidence ducal à quelques kilomètres de Modène – qui, jusqu'à l'époque de François d'Este, fils et successeur du duc Alfonso III en 1629, faisaient partie des chambres privées du duc¹⁶⁵. La différence des deux publications montre bien que les spectacles sont adaptés et modifiés sans cesse en fonction des lieux et des espaces où ils sont représentés.

Le livret de *L'Isola d'Alcina* de Testi est contemporain du ballet représentatif intitulé *La libération de Ruggiero de l'île d'Alcina* (*La liberazione di Ruggiero de l'isola d'Alcina*) de Ferdinando Saracinelli, mis en musique par Francesca Caccini (1587-1640) et représenté en 1625 à la villa de la Colline Impériale à Turin¹⁶⁶. Il s'agit d'un spectacle caractéristique de cette époque qui réalise ce mélange novateur entre opéra et ballet. Francesca Caccini (dite « *la Cecchina* » (« la petite aveugle »), fille de Giulio Caccini et sœur de la chanteuse Settimia) avait déjà composé, en collaboration avec le poète Saracinelli, un *Ballo delle Zingane* en

¹⁶² « Coronatemi, ô lauri/ Le chiome trionfanti/ Hò guereggiato, hò vinto. Ove ora sono/ Le tue superbie, Alcina, ove gl'incanti ?/ Or schernisci gl'Amanti/ E nel cangiar di tua inscostante voglia/ Cangia lor forma, e spoglia/ Negletta, vilipesa, in abbandono/ Meza trà morta, e viva/ In solitaria riva/ Trofeo del mio saper Ruggier ti lascia/ Tu, che tanto godevi/ In tormentare altrui, prendi, ricevi/ Di tua volubil fede/ Ben dovuta mercede/ Se non m'inganna il mio pensier, già scorto/ Il sagace Nocchiero/ Di Logistilla al porto/ Con felice passaggio avrà Ruggiero/ Altro qui non m'avanza/ Che l'imagin distar, disciorre i nodi/ Onde a l'umana lor prima sembianza : Tornino i Cavalier, ch'in tanti modi/ L'empia trasfigurò. Folle chi spera/ Celar sue colpe al Ciel, ne si rammenta/ Che tanto più severa/ E l'ira de gli Dei, quanto è più lenta. », *Id.*, acte V, scène I, p. 266.

¹⁶³ Lidia, Alcina et Idraspe (scène II, *Id.*, p. 267-269), Alcina, Melissa et chœur de chevaliers (scène III, *Id.*, p. 269-270) et chœur de chevaliers et *Balletto* « Quando da l'onde le chiome bionde » (scène IV, *Id.*, p. 271-272).

¹⁶⁴ *L'ISOLA D'ALCINA TRAGEDIA DEL SIG. CO. FULVIO TESTI* [...] In Bologna, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁶⁵ Laura BEDINI, « Itinerario iconografico », *Il palazzo di Sassuolo, op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁶ Marco EMANUELE, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alle corte dei Savoia 1600-1630*, Lucca, LIM, 2000, p. 20. Francesca CACCINI, *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina : Balletto*, Firenze, Cacconcelli, 1625. Pour le facsimilé de la partition de Francesca Caccini, cf. Francesca Caccini. *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, éd. Alessandro Magini, Firenze, Studio per edizione scelte, 1998.

1615, dont la musique est perdue¹⁶⁷, mais également d'autres pièces comme *La Fiera* avec Marco da Gagliano en 1619, ou quelques chœurs du *Martyr de Sainte-Agathe (Il Martirio di S. Agata)* avec Giovan Battista da Gagliano et Jacopo Cicognini en 1622 ou encore le ballet *Renaud amoureux (Rinaldo innamorato)* en 1625 ; toutes ces œuvres sont également perdues¹⁶⁸.

Dans la pièce de Francesca Caccini, le prologue est chanté par Neptune et par la Vistule¹⁶⁹ (la pièce est dédiée au prince de Pologne¹⁷⁰). Il s'agit encore une fois d'une adaptation dramatique en fonction des lieux de représentation. Les autres personnages restent substantiellement les mêmes mais Saracinelli ajoute quelques chœurs de divinités maritimes, de plantes enchantées et de montres infernaux¹⁷¹. L'arrivée de Melissa sur l'île d'Alcina sur un dauphin¹⁷² rappelle le mythe d'Arion, très en vogue à Turin et dont on a parlé dans le premier chapitre de la troisième partie de cette thèse.

Suivent plusieurs scènes de duos de Ruggiero et Alcina ponctués de chœurs¹⁷³, ainsi que la scène où Melissa, transformée en Atlante, réveille Ruggiero d'un sommeil provoqué par le chant de la sirène¹⁷⁴, suivi par un duo entre les deux personnages¹⁷⁵. La lamentation d'Alcina avec le chœur des monstres¹⁷⁶ et la scène de la transformation de son bateau en un monstre marin ailé¹⁷⁷ précèdent les scènes de ballets dont un à cheval¹⁷⁸ ainsi que l'exécution

¹⁶⁷ Angelo SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905. Voir aussi Nino PIRROTTA, *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 183.

¹⁶⁸ A. MAGINI, *La liberazione*, *op. cit.*, préface non paginée.

¹⁶⁹ Francesca Caccini. *La liberazione di Ruggiero*, éd. Alessandro Magini, *op. cit.* Prologue. Nettuno : « Non perche congiurati Affrico » (p. 5), Vistola : « Oh, de gl'umidi regni » (p. 6), Chœur : « Blondo Dio del bel Permesso » (p. 6) et Nettuno : « Poscia che'l Cielo, e'l Mare oggi destina » (p. 7).

¹⁷⁰ *La liberazione di Ruggiero* est dédiée à Marie-Madeleine d'Autriche, grande duchesse de Toscane et représentée pour la première fois à la villa florentine de Poggio Imperiale. Il s'agit del'un des premiers opéras à être représentés à l'étranger et notamment en Pologne, cf. A. MAGINI, *Francesca Caccini. La liberazione*, *op. cit.*, préface non paginée, note 11.

¹⁷¹ « Interlocutori : Nettuno Prologo, Vistola fiume, Coro di Deità Marine, Ruggiero, Alcina Maga, Melissa Maga, Nuntia, Pastore, Sirena, Astolfo, Coro di Damigelle d'Alcina, Coro di piante incantate, Coro di Mostri infernali, Coro di Cavalieri liberati. », cf. F. CACCINI, *La Liberazione di Ruggero*, *op. cit.*

¹⁷² « Così perfida Alcina/ Con mentira beltade/ D'un ingannevol volto/ Credi tener sepolto. », Francesca Caccini. *La liberazione di Ruggiero*, éd. Alessandro Magini, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁷³ Ruggiero et Alcina avec le chœur de ses *Damigelle* (*Id.*, p. 10-11) : « Qui si può dire/ che del gioire/ Ponesse Amor la sede. » Ruggiero et Alcina (p. 11-13). Chœur de *damigelle* (p. 15-16) : « Aure volanti. » Ruggiero (p. 17) et la Sirène et Ruggiero (p. 18-19) : « Chi nel fior di giovinezza ».

¹⁷⁴ « Ecco l'oro, ecco il punto » (*Id.*, p. 19) et « Atlante a te sen viene/ per saper qual follia/ ti sforza as infamarti in queste arene » (p. 20). Concernant cette scène, voir aussi G. DI CASTRO, *Fulvio Testi*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁷⁵ « Coro delle piante incantate, Ruggiero et Melissa », Francesca Caccini. *La liberazione di Ruggiero*, éd. Alessandro Magini, *op. cit.*, p. 22-25.

¹⁷⁶ Alcina : « Qual temerario core » et chœur de monstres : « Proverà crudeltà », *Id.*, p. 36-38.

¹⁷⁷ « Qui Alcina nella Barca, laquale si converte in un Mostro Marino con l'Ali, volando se ne fugge, & tutta la Scena si trasforma in Scogli. », *Id.*, p. 39-40.

¹⁷⁸ Parmi les dames et les « cavalieri » qui prirent part au ballet à cheval nous pouvons mentionner : Margherita Malaspina, le marquis Giovanni Lorenzo Malaspina, Tommaso de Medici, Carlo Rinuccini ou Ugo Rinaldi, cf. A. MAGINI, *Francesca Caccini. La liberazione*, *op. cit.*, préface non paginée, note 11.

d'un madrigal pour clore la fête¹⁷⁹. Ces différents types de ballets sont un témoignage important du développement du théâtre musical italien.

Une « fable représentative », manuscrite et anonyme, sur le même thème et intitulée *Ruggiero libéré* (*Ruggiero liberato*¹⁸⁰), a été découverte avec deux autres fables dans un livre appartenant au cardinal Maurice de Savoie lors de l'exposition du livre ancien de Milan en 2002. La fable est dédiée à Christine de France et date probablement de 1620. L'appellation « fable représentative » pour cet inédit nous fait penser à un type de spectacle différent de deux autres fables du recueil (*La Siringa et La Caccia*), définies comme « fables pastorales » (« *favole boscherecce* »), qui auraient pu très certainement être représentées à la Vigne de Turin, ce qui ne serait pas le cas du *Ruggiero* dont l'auteur fait apparaître, lors d'une scène finale, un palais de la vertu d'où sortent dix-huit chevaliers pour un tournoi¹⁸¹. Francesco Malaguzzi souligne que cette fable est l'un des rares exemples de spectacles inspirés par l'Arioste à la cour de Savoie et émet l'hypothèse d'une éventuelle mise en musique par Sigismondo D'India, même si l'on ne trouve aucun poème de l'Arioste parmi les compositions conservées¹⁸². En effet, la fable est inspirée des chants VI et VII de *l'Orlando Furioso*, c'est-à-dire de la scène de l'enchantement de Ruggiero par la magicienne Alcina et de sa libération¹⁸³; c'est exactement le thème de *l'Isola d'Alcina* de D'India/Testi.

Comme dans les deux ouvrages cités (D'India/Testi et Caccini/Saracinelli), le *Ruggiero* est caractéristique des compositions poétiques de cette période¹⁸⁴ et contient un ballet avec chœur pour la fin de l'acte III¹⁸⁵, précédé par un monologue d'Alcina¹⁸⁶. Le prologue, quant à lui, est présenté par la Vertu héroïque¹⁸⁷. Les autres personnages sont à peu

¹⁷⁹ « Qui le dame uscite da certe grotte ballando. Finito il ballo, una delle Donzelle liberate canta : Versate occhi, versate amarissimi pianti. », *Id.*, p. 41-42. « Qui si liberano i Cavalieri, & ballano con le Dame, & finito il Ballo passano nel Teatro per fare il Balletto a Cavallo. », *Id.*, p. 42-43. « Ne segue il Balletto à Cavallo. Parole fatte all'obbligo della Musica cantate mentre ballano i Cavalieri à Cavallo. », *Id.*, p. 43-44. « A mezzo il Balletto à Cavallo viene Melissa sopra un Carro, tirato da Centauri, e canta i seguenti quadernarii : se l'huom, che nacque al Cielo, ha pene in terra. », *Id.*, p. 44. « Finito il Ballo à Cavallo, si canta per fine di tutta la Festa il seguente Madrigale in lode delle bellissime Dame Toscane. », *Id.*, p. 45 (Nous soulignons).

¹⁸⁰ Le texte du *Ruggiero* a été intégralement transcrit par Francesco MALAGUZZI, « Una favola inedita per Madama Reale », *Bibliofilia Subalpina* (2002), p. 82-91.

¹⁸¹ F. MALAGUZZI, « Legature per il principe – cardinale Maurizio di Savoia », *La Bibliofilia*, CVII/2 (2005), p. 22-24. Voir aussi « Una favola inedita », *op. cit.*, p. 78-79 et *Les fonti musicali in Piemonte*, *op. cit.*, p. 323.

¹⁸² F. MALAGUZZI, « Una favola inedita », *op. cit.*, p. 79.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ F. MALAGUZZI, « Una favola inedita », *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 80.

¹⁸⁶ « Hor che a la fama del mio bel sembiante », *Id.*, p. 84-88.

¹⁸⁷ « Io, che del Ciel ne sempiterni campi. », *Id.*, p. 82.

de chose près les mêmes¹⁸⁸. Quant à Melissa, elle n'apparaît que dans le dernier acte pour libérer Ruggiero¹⁸⁹.

Au-delà du thème littéraire, cette fable développe l'allégorie de la lutte entre le vice et la vertu. C'est en effet le personnage de la vertu qui présente le prologue et conclut l'épilogue en s'adressant explicitement à Christine de France¹⁹⁰. Malaguzzi s'interroge sur les allusions politiques de la fable et notamment sur les « vices » dont il est question dans le poème et que Christine de France aurait eu à combattre¹⁹¹. Un document conservé aux Archives d'État de Turin et rédigé par le comte de la Marmora décrit la conduite de Christine de France à la cour de Savoie¹⁹². Il s'agit d'un texte très virulent contre elle. Le comte critique la frivolité, l'hypocrisie et la débauche (en somme les vices) de la duchesse¹⁹³. Ce texte peut être lu comme un témoignage des tensions politiques entre la France et le Piémont à partir des années 1630.

Enfin, le *Ruggiero* se termine par le chœur des demoiselles d'Alcina : *Oh gioia des mortels, Amour qui règues au ciel (O gioia de' mortali Amor, ch'al Cielo imperi)*. Ce poème anonyme figure aussi dans le Deuxième livre de Villanelles de 1612 (à cinq voix) ainsi que dans le Cinquième livre des *Musiche* de 1623 (à une voix) de Sigismondo D'India¹⁹⁴ et qu'il est le seul à avoir mis en musique¹⁹⁵. Il est intéressant de remarquer que le recueil s'ouvre par un air de la vertu héroïque, divisé en quatre parties sur un poème du compositeur, et représenté en 1620 à Turin pour l'arrivée de Christine de France lors de la représentation du ballet *l'Accoglienze*¹⁹⁶. Compte-tenu des coïncidences entre les textes, les thématiques et les dates, l'hypothèse de Malaguzzi sur la possibilité d'un lien entre D'India et le recueil de fables anonymes qui contient le *Ruggiero* est en effet plausible. Cela signifierait que le thème

¹⁸⁸ « La Virtù eroica fa il Prologo, Ruggiero, Astolfo, Coro de Custodi, Idosmena, Eufrosina, Logistilla Maga, Erifilla gigantezza, Chori d'Amori d'Alcina, Alcina Maga, Choro di Damigelle, Bradamante, Melizza, Echo. », *Ibid.*

¹⁸⁹ « E' tempo hormai ch'io mi disvelli. », *Id.*, p. 80 et 90.

¹⁹⁰ « La Virtù a Madama Serenissima : O tu ch'adorna il crine », *Id.*, p. 80 et 91.

¹⁹¹ *Id.*, p. 80.

¹⁹² « Memoria sulla condotta di Madama Reale nel 1619 » qui contient un copie réalisée par le conte de la Marmora et datée du 9 août 1642 du manuscrit « Histoire de Madame Christine Duchesse de Savoye », (I-Ta), Corte, *Storie della real Casa*, Storie particolari, catégorie III, liasse 16, fascicule 10.

¹⁹³ « Et que je finisse par vous dire que jamais la terre n'a engendré une femme plus débauchée, plus injuste et plus vindicative. Elle a ruiné le pays pour verser tous les revenus de la couronne sur tous ses favoris [...]. Elle hait généralement tous ceux qu'elle ne juge pas dignes de ses caprices, et à tant de forfaits elle joint encore celui de la plus haute hypocrisie. », *Id.*, avant-dernière page. Voir aussi Claudio ROSSO, « Le due Cristine : Madama Reale fra agiografia e leggenda nera », *In assenza del re : le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Firenze, Olschki, 2008.

¹⁹⁴ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 92 et 99.

¹⁹⁵ <http://repim.muspe.unibo.it/risultati.aspx> [3/03/2014].

¹⁹⁶ Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 19.

d'Alcina ne devait pas être nouveau pour le musicien au moment de sa collaboration non aboutie avec Fulvio Testi à Modène en 1626.

c. Du mélodrame aux funérailles, l'automne 1626 à Modène

L'Isola d'Alcina de D'India/Testi ne fut donc jamais représentée à cause de la mort inattendue d'Isabelle d'Este-Savoie. En lieu et place, le compositeur fut sollicité pour diriger la musique des funérailles :

« Le vendredi 6 novembre 1626 furent célébrées les très solennelles obsèques pour l'âme de la défunte Infante Sérénissime Isabelle de Savoie, épouse du Sérénissime Monsieur le Prince Alfonso et auxquelles assista toute la maison Sérénissime [...] en habits de deuil [...]. On dit la messe solennelle célébrée par l'Illustrissime Monseigneur Boschetti, Archevêque de Cesario¹⁹⁷ [...]. Par *la singularité de la musique*, cette messe fut dirigée et composée par Monsieur le Chevalier Sigismondo D'India, maître de Chapelle du Prince Alfonso¹⁹⁸. » (Nous soulignons).

Les musiques dont il est ici question sont perdues, tout juste sait-on que la dévotion populaire lors des obsèques fut immense¹⁹⁹. Il pourrait s'agir de la messe que D'India avait composée pour la Chapelle Sixtine l'année précédente, ou bien de l'un des motets qu'il publiera à Venise l'année suivante. Il est intéressant de souligner que « la singularité de la musique » de D'India est une expression très souvent employée.

Sigismondo D'India passe l'année 1626 entre Rome et Modène. Nous pouvons suivre sa trace grâce aux différents documents d'archives que nous avons consultés et dont la plupart sont inédits. Ainsi, nous trouvons dans un livre de notes du duc de Modène deux brouillons datés du 18 janvier 1626. Le premier est adressé au compositeur : il est question d'une éventuelle publication comme preuve de l'affection et de l'estime extraordinaire du

¹⁹⁷ Il s'agit de Paolo Boschetti, guide de la paroisse de *S. Giovanni del Cantone*, église fréquentée par Alfonso d'Este après la mort d'Isabella, cf. G. B. DA SESTOLA, *Del Capuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana*, op. cit., p. 98-100.

¹⁹⁸ « A di 6 Novembre 1626 in Venerdì furono celebrate le solennissime esequie per l'anima della già Serenissima Infanta Isabela di Savoia moglie del Serenissimo Signor Principe Alfonso alle quali intervenne tutta la Serenissima Casa [...] in habito molto lugubre [...] si cantò la messa solenne celebrata dall'Illustrissimo Monsignor Boschetti Arcivescovo di Cesarea [...] fu questa messa per la sigularità della musica concertata et fatta dal Signor Cavaliere Sigismondo D'India mastro di Capella di Camera del Principe Alfonso. », Archivio Storico Capitolare di Modena (I-MOD), *Atti capitolari del Duomo di Modena*, registre B, 6 novembre 1626, f. 82v et 85r.

¹⁹⁹ G. B. DA SESTOLA, *Del Cappuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana*, op. cit., p. 61, 67-75.

duc envers le destinataire²⁰⁰. S'agit-il d'un projet de publication qui n'a jamais vu le jour, d'un nouveau livre des *Musiche* ou d'un autre type de recueil musical ? Le document, écrit à la hâte, ne nous renseigne pas. Le second brouillon est adressé au cardinal de Savoie pour lui faire part du souhait du duc d'Este d'avoir D'India pour quelque temps dans sa cour et pour cela d'envoyer le musicien à Modène²⁰¹.

Le 28 janvier, l'ambassadeur de Modène à Rome, Fabio Carandini-Ferrari, informe le prince Alfonso qu'il a tenté de contacter D'India afin de lui faire part de son souhait de le faire venir à Modène – en vain puisque le compositeur était malade. L'ambassadeur demande néanmoins à Alfonso de préparer un paiement à cet effet²⁰². Le lendemain, le prince versera 40 écus au musicien « pour la banque de Monsieur Annibale Serena²⁰³ ». Le banquier romain Serena apparaît dans plusieurs mandats de paiement d'Alfonso d'Este à partir de 1624²⁰⁴ et 1625²⁰⁵, mais nous n'en n'avons pas retrouvé la trace dans les archives de Rome. Il faudrait sans doute chercher son nom dans les registres de notaires (*rubriche notarili*) de l'*Archivio Capitolino* pour savoir s'il se trouve dans les protocoles (*protocoli : depositaria, mandati, etc.*) des Archives d'État de Rome. Ou bien vérifier si le nom de Serena apparaît dans les « livres de maître » de l'une des banques les plus importantes de Rome à cette époque : *Il Banco di Santo Spirito*.

En effet, nous apprenons dans une autre lettre du même ambassadeur, que l'argent mentionné ainsi que 40 écus supplémentaires furent versés dans cette banque peu de temps

²⁰⁰ (I-MOs), Cancelleria ducale, *Minutario*, boîte 19.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² « Insieme con le lettere per il Cavaliere Sigismondo d'India hò ricevuto il commandamento di Vostra Altezza Serenissima intorno alla persona di detto Cavaliere et hò subito mandato ad imparare la sua stanza con ordine che trovato le fosse detto, che desideravo di parlarle, mà s'è inteso, che di presente è ammalato in Infermaria, et così non e parso al mio huomo di farle l'ambasciata Però farò di quando in quando del suo stato et ricuperando presto la sanità eseguirò il commandamento di Vostra Altezza Serenissima, mà quando l'indisposizione seguitasse qualche tempo si che rimanesse poco del Carnevale serà necessario in tal caso, che ricevi nuovo ordine da Vostra Altezza ; et volendo lui venire haverà prontamente il denaro, che le occorrerà, et conforme al commandamento di lei. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 215, lettre n° 72 datée du 28 janvier 1626. (Nous soulignons).

²⁰³ « Al Cavaliere Sigismondo D'India d'ordine di S. A. et con lettera delli 29 Genaro 1626 per il Banco del Signor Annibale Serena. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîte 210.

²⁰⁴ « 29 marzo 1624. Al Cavaliere Carandini Residente in Roma. Pagarete de' danari de' monti [il s'agit du *Monte Estense*] ad Annibal Serena scudi 2 606 [...] per lo bimestre ch'egli avanza di Gennaro a febraio passato. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 218, f. 81.

²⁰⁵ « Di Roma fatti pagar da S. A. al Signor Annibale Serena per il bimestre marzo et aprile prossimo passato. », (I-MOs), Camera ducale, *Libri diversi*, Tesoreria segreta, boîte 507, registre 1, 1625, f. 50r. Concernant les reçus de mars 1626 d'Annibale Serena que l'ambassadeur Carandini a envoyés au duc, cf. (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 215, documents n° 9, 11 et 19. Voir aussi la lettre n° 12 où il est question du « banco de Palaggi ».

avant le départ du compositeur pour Modène²⁰⁶. Si la recherche devait se révéler fructueuse, elle pourrait nous donner plus d'informations sur les paiements adressés au compositeur. Mais revenons au séjour du compositeur au sein de la cour de Modène.

L'impatience du prince d'y voir D'India est confirmée par deux lettres datées du 3 février 1626 et une troisième du 4 février. La première, anonyme, mentionne l'absence du compositeur à un concert – sans doute à cause de sa maladie – et du grand désir qu'on a d'entendre sa musique²⁰⁷. Dans la deuxième, de la main même de D'India, le compositeur présente ses excuses à Alfonso d'Este pour avoir dû différer son départ pour Modène²⁰⁸. Enfin, dans la troisième, l'ambassadeur Carandini, qui a rendu visite à D'India en convalescence dans une maison à l'extérieur du palais de Montegiordano, confirme au prince la volonté du musicien de se rendre à Modène pour un temps indéfini dès que possible²⁰⁹ : 40 écus lui seront versés à cet effet trois jours plus tard²¹⁰. Le 9 février, le compositeur adresse une lettre au prince Alfonso pour présenter à nouveau ses excuses pour son retard dû à plusieurs concerts qu'il a dû donner pour le cardinal de Savoie, avec la participation d'un castrat. Le compositeur promet de partir au plus vite et affirme avoir déjà mis en ordre les partitions imprimées et manuscrites pour les concerts prévus mais également

²⁰⁶ « *Il Cavaliere Sigismondo d'India dopo haver havuti dal Banco di S. Spirito gl'altri quaranta scudi, che col spatio passato avvisai a Vostra Altezza Serenissima andò con istesi a Frascati a licentiarsi dal Signor Cardinale di Savoia di dove tornò la sera medesima, et hieri mattina di venerdì le fece personalmente l'ambasciata ordinatami da Vostra Altezza Serenissima et le lessi la particola della sua lettera qual disse di volersi inviare hoggi, ò quanto possa trovare Cavalatura.* », *Id.*, lettre n° 42 datée du 18 avril 1626. (Nous soulignons).

²⁰⁷ « Adesso mi vien detto che il Cavalier d'India non cantará questa sera sicuramente, é che *i fratti bramano haver la musica sua.* », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, lettre anonyme datée (par une autre écriture) du 3 février 1626. (Nous soulignons).

²⁰⁸ « Serenissimo Signore. Dal Residente del Serenissimo Signor Duca suo padre [l'ambassadeur Fabio Carandini-Ferrari] ho inteso che Vostra Altezza desideraria ch'io mi trasferisci sino a Modena et io che vivo ambizioso dei comandi di Vostra Altezza subito ho fatto resolutione di venirmene volandi a servirla e se non fosse un poco d'indispositione qual credo al tutto per questa settimana mi terra un poco impedito di gia a quest'ora mi saria partito : verro subito e sarò ali ultimi di carnevale a Modena infallibilmente a servire Vostra Altezza. », *Id.*, lettre de Sigismondo D'India datée du 3 février 1626.

²⁰⁹ « Havend'io alcune volte mandato a sapere della salute del Cavaliere Sigismondo d'India anco alla sua Casa, dove s'è trasferito fuori del Palazzo, egli non so come vi saputolo, hà mandato a dirmi che desiderava di parlarmi incitandomi a *transferirmi di persona alla detta sua Casa come feci subito et trovatolo in letto, mà non però gravato* seppi che non era impiegato in cosa particolare questo Carnevale, et *lo trovai dispostissimo di venir a servir Vostra Altezza Serenissima* et savendossi anco conferito la qualità dell'indispositione mi parve che potrebbe essere in termine assai presto, così le hò consegnato le lettere et *dettole che le darò quaranta scudi sempre che vorrà partire* perche veda che ciò succeda in tempo di giungere in Modena almeno di dieci di prima del fin del Carnevale, et *m'e parso di trovarlo in dispositione da stare quanto a Vostra Altezza Serenissima piacerà.* », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 215, lettre n° 5 datée du 4 février 1626. (Nous soulignons).

²¹⁰ « Havendomi fatto sapere il Signor Cavaliere Sigismondo d'India d'essere in termine di viaggiare *le hò mandato un ordine al banco di scudi 40* conforme al commandamento di Vostra Altezza Serenissima, quali sò che hà effettivamente havuto il mio huomo le hà domandato la ricevuta, ma dice haverla fatta al banco, et voler partir fra due giorni. Han ben mostrato poca voglia di dar la lettera al Signor Principe Cardinale con tutto ch'io glielo habbia detto, scritto et mandato a dire, parendomi che per ogni rispetto convenisse, *mà egli dice esser libero, et poter far quel che le pare.* », *Id.*, lettre n° 23 datée du 7 février 1626. (Nous soulignons).

les musiques qu'il souhaite lui dédier ainsi qu'à son épouse Isabelle d'Este-Savoie²¹¹. Le musicien obtient, de la part du cardinal de Savoie, la permission de partir deux jours plus tard²¹². Or, le 25²¹³ et le 28 février²¹⁴, le musicien se trouve toujours à Rome.

En effet, D'India tombe à nouveau malade au début du mois de mars²¹⁵, comme le confirme une lettre inédite que le cardinal de Savoie a envoyée à Modène à son beau-frère, le prince Alfonso, le 31 mars, toujours en 1626²¹⁶. Le 25 mars²¹⁷ et le 4 avril²¹⁸, le musicien est prêt à partir. Le 13 avril, il reçoit 40 écus pour son voyage à Modène²¹⁹. Le musicien partira finalement pour la cour d'Este le 19 avril²²⁰ et se mettra très rapidement en contact avec les musiciens de la cour, tel un certain « violoniste Lazare » (« *Lazzaro del Violino* »), originaire de Rome²²¹, ainsi qu'avec d'autres musiciens de Reggio, Guastalla et Naples²²². En même

²¹¹ « Resta solo ch'io ala fine di questa settimana *mi parti con servitore et uno castratino* quale necessariamente conviene ch'io meni meco *per compimento del concerto del Signor prencipe*, [...] *ho anco fatto metter in ordine tutte le opere stampate come scritti a mano che seranno di servitio di Sua Altezza e le opere che glio ho dedicati così a lui come alla Serenissima Infante* insomma *no manca altro che partire*. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, lettre du 9 février 1626. (Nous soulignons).

²¹² « Il Cavaliere Sigismondo ha havuto licenza del Signor Prencipe Cardinale e dice di dover partire alla fine della settimana. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 215, lettre n° 25 datée du 11 février 1626.

²¹³ « Vedrà Vostra Altezza Serenissima dal biletto del Cavaliere Sigismondo d'India ch'egli hà fatto presentare la lettera al Signor Cardinale di Savoia, et non di meno con la prima occasione ne dirò qualche parola a Sua Altezza. », *Id.*, lettre n° 62 datée du 25 février 1626.

²¹⁴ « S'il Cavaliere Sigismondo sarà partito le somministrarò il conveninete conforme all'ordine di Vostra Altezza Serenissima. », *Id.*, lettre n° 74 (chiffrée) datée du 28 février 1626.

²¹⁵ « Ho mandato a visitar questa mattina il Cavaliere Sigismondo d'India, et sapere della sua salute, et hò havuto relatione, che *va riconvalendosi dell'ultima ricaduta*, et spera el più di doversi incaminare al mezzo del presente mese, et che due di prima mi fara sapere di quanto denaro havrà bisogno ch'io le sommistri, che Vostra Altezza Serenissima serà per avviso. », *Id.*, lettre n° 1 datée du 4 mars 1626. (Nous soulignons).

²¹⁶ « Ho tardato sin' al presente di rispondere a quella, che Vostra Altezza mi scrisse affin ch'io le mandassi *il Cavaliere Sigismondo d'India* perch'egli *si ritrovava in quel tempo gravemente ammalato*, et andava aspettando, che si fosse rimesso in miglior stato per eseguire le volontà di Vostra Altezza Hora se bene pare ch'abbia recuperato in buona parte la sua sanità [...] lo faccio star pronto per partir subito al primo cenno di Vostra Altezza. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, cardinali Roma, boîte 1419 A/170, lettre du 31 mars 1626. (Nous soulignons).

²¹⁷ « Al Cavaliere Sigismondo d'India hò fatto l'Ambasciata et ha mostrato esserle stato cara la deliberatione che s'è degnata l'Altezza Vostra di farle per poter in tanto valersi, et haver maggior sicurezza di tempo propitio per il camino che sarà il fine di questa. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 215, lettre n° 68 datée du 25 mars 1626.

²¹⁸ « Al Cavaliere Sigismondo darò il necessario quale è stato quà hoggi pronto a partire ogni giorno, mà tuttavia siamo restati che partirà fatto l'ottava di Pasqua [le deuxième dimanche après Pâques, soit le 19 avril 1626], conforme all'ordine già dato da Vostra Altezza Serenissima. », *Id.*, lettre n° 10 datée du 4 avril 1626.

²¹⁹ « Il Cavaliere Sigismondo d'India questa mattina è stato dà me et havendo mostrato ch'essendo in perfetta salute, et il tempo favorevolissimo per viaggiare può venirsene in Carozza, et bastarli altri scudi 40 gliene ho fatto l'ordine al Banco di S. Spirito et li havrà già effettivamente havuti de quali è rimasto contento et detto di voler partir domani ò l'altro et in ogni luoco predica gl'honorì ricevuti da Vostra Altezza et la liberalità che ne hà esperimentato. », *Id.*, lettre n° 62 datée du 13 avril 1626.

²²⁰ *Id.*, lettre n° 42 datée du 18 avril 1626, *cf. supra*. Nous remercions le professeur Giovanni Indutti de nous avoir conseillé de consulter l'ancien fichier des Archives d'État (*Schedario antico*) où l'on trouve des informations qui ne sont pas systématiquement rapportées dans les inventaires les plus récents, ce qui est le cas de plusieurs correspondances diplomatiques, du livre de notes et des deux brouillons cités plus haut.

²²¹ « Con l'occasione del Signor Lazzaro del Violino che se ne viene da Roma per andare in Piemonte, giovine veramente in quel genere singolare, accompagnato da una bona maniera di sonare il cinbalo. », (I-

temps, il commence à travailler avec zèle sur *l'Isola d'Alcina*, spectacle interrompu, on l'a dit, par la mort d'Isabelle d'Este. D'India quitte la cour de Modène pour Rome après les funérailles, début décembre, et continue de servir Maurice de Savoie. Ainsi, le 5 décembre 1626, le musicien reçoit 72 écus de la part du cardinal « pour les frais des vivres pour le séjour de six mois jusqu'au dernier jour d'octobre 1626 pendant lesquels il se trouva hors de Rome par ordre du Prince Sérénissime Cardinal²²³ », lequel évoque l'arrivée de D'India à Rome dans une lettre inédite datée du 15 décembre 1626 :

« Puis est venu le Chevalier Sigismondo D'India grâce à qui j'ai eu des nouvelles de Votre Altesse à laquelle j'offrirai toujours ledit Chevalier quand elle aura la volonté de l'avoir à nouveau ainsi que d'autres musiciens à mon service. Elle pourra disposer librement de toutes les choses qui m'appartiennent comme si elles étaient les vôtres²²⁴. »

Le musicien se trouve encore à Rome au début de l'année suivante, comme l'attestent une lettre de l'ambassadeur Carandini datée du 6 janvier 1627, qui rapporte les compliments du compositeur sur les musiciens modénais²²⁵, mais aussi une autre lettre inédite, datée du 7 janvier, adressée à Alfonso d'Este, dans laquelle le compositeur fait part de ses liens étroits avec le cardinal Maurice et confirme sa plus grande disponibilité en tant que musicien²²⁶,

MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, lettre de Sigismondo D'India à Alfonso d'Este du 19 juin 1626.

²²² « Havrei fatto più che volentieri la prova questa sera, ma non essendo venuti i musici di Reggio, ne il Tenore di Guastalla, rimetterò a farla domani a sera [...] supplicandola far esser da me questa sera i suoi musici di camera, comandando a don Tomaso che meni seco il soprano che ha condotto da Napoli. », *Id.*, lettre de Sigismondo D'India à Alfonso d'Este du 2 novembre 1626. (Nous soulignons). Voir aussi un billet anonyme adressé au musicien où il est également question des musiciens de Reggio : « Desiderio di saper quando io debba far esser qui i musici di reggio e se ella vuole da i miei vengano questa sera da lei. », *Id.*

²²³ « Per la sua spesa delli vivere in trattenimento di sei mesate finite l'ultimo d'ottobre 1626 nelli quali per essere stato fuori di Roma d'ordine del Serenissimo Principe Cardinale non è stato triato sopra le costi delle mesate come ne costa per un mandato di S. A. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 81.

²²⁴ « E poi venuto il Cavaliere Sigismondo D'India dal quello ho havuto più parteni nuove di Vostra Altezza alla qualle offerro per sempre detto Cavaliere quando le verrà volontà di rihaverlo insieme con altri musici che mi servono potendo ella disporre liberamente di tutte le cose che dipendono da me e come delle sue proprie. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, cardinali Roma, boîte 1419 A/170, lettre du cardinal Maurice de Savoie à Alfonso d'Este du 15 décembre 1626, f. 3.

²²⁵ « Il Cavaliere Sigismondo d'India dice haver detto a Sua Altezza che senti il concerto di Vostra Altezza Serenissima, che e la miglior cosa del mondo. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 216, lettre datée du 6 janvier 1627.

²²⁶ « Vengo con quella maggior riverenza ch'io devo a far sapere al'Alteza sua, come subito giunto in Roma io satisfeci al'obbligo di servire con la maggior prestezza il Serenissimo cardinale, il quale mostro non solo di gradire l'affetto del'animo mio ma mi diede insieme ordine ch'inmantine io dovessi scrivere a Vostra Altezza e dirle ch'ad ogni minimo avviso, io sarei venuto volando ai soliti comandi suoi anzi di più ch'havrà mandato il suo castrato istesso bisognerà del quale benche canti con bona maniera è inferiore di gran lunga ai suoi, ho fatto ciò che mi ha imposto il Signor prencipe Cardinale e di tutto ne dò minuto raguagli a Vostra Altezza ; resta solo che cenni o per via del Signor Residente overo per la posta quel ch'io devo fare ch'inmantine io saro a servire Vostra Altezza Serenissima alla quale augurando felicissime le feste del Santissimo Natale e buon

enfin un paiement daté du 21 janvier de la part du cardinal de Savoie pour régler le loyer du musicien qui, après son retour de Modène, n'habite plus dans le palais de son protecteur²²⁷. D'India cherche sans doute la protection d'Alfonso d'Este puisque le cardinal Maurice doit quitter Rome à la fin du mois de janvier pour Turin.

C'est en effet à Modène que D'India ira après son départ de Rome. Auparavant, au mois d'avril, il se rend à Venise pour la publication de son dernier livre de motets et sans doute à Milan pour en offrir la dédicace au cardinal Borromeo. D'India arrive enfin à Modène à la fin de l'été 1627, si l'on en croit la lettre que le compositeur a envoyée le 2 septembre depuis cette ville au marquis Enzo Bentivoglio afin de postuler pour composer la musique des noces d'Odoardo Farnese et de Marguerite de Médicis qui devaient avoir lieu à Parme le 11 octobre de l'année suivante²²⁸. Le compositeur passe par Castello – à 90 kilomètres au sud de Florence – un mois plus tard (en octobre 1627) pour négocier personnellement sa candidature pour les noces en question ; il y est peut-être resté un mois²²⁹.

Au début de l'année 1628, D'India se trouve toujours à Modène, en témoigne une lettre datée du 29 janvier 1628 (pendant la période de carnaval) où il est question du libraire Cassiani et du musicien Giulio Scali²³⁰ le 8 mars (au début du Carême), le compositeur apparaît dans un document où il est payé par le prince Alfonso pour « l'encourager à la vertu²³¹ ». Enfin, un paiement de 400 florins venant de Munich est adressé au compositeur le

principio d'anno le faccio profondissima riverenza. Di Roma li di 7 Gennaro 1627. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Lettere di particolari* – « India » (698), lettre du 6 janvier 1627. (Nous soulignons).

²²⁷ « Più della somma di scudi Sette di moneta simili pagati al Signor Sigismondo D'India musico del Serenissimo Principe Cardinale per il fitto della Camera per sua habitatione fuori del Palazzo et per tre mesate. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 353. Concernant le « scudo di moneta » qui était uniquement une monnaie de comptabilité et qui ne deviendra une monnaie effective d'argent qu'en 1741, cf. Roberta MASINI, *Il debito pubblico pontificio a fine Seicento. I monti camerali*, Roma, Edimond, 2005, p. 23.

²²⁸ Cette lettre, extraite des Archives d'État de Ferrare, a été trouvée et publiée par D. FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico del Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 403-404.

²²⁹ « Havendo comandato il Signor Duca che si tratenga il Cavaliere Sigismondo D'India per valersene nel passaggio che dovrà 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. », (I-MOs), Camera ducale, *Cassa segreta nuova*, Filze 33 (n° 3902), 16 octobre 1627. (Nous soulignons).

²³⁰ « Havendo mandato dal Cassiani libraro questa sera per carta l'eshibitor presente, l'è stato risposto che se dal Signor Canonico Scali, non le viene ordinato, non ne vuole più dar fuori. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, lettre du 29 janvier 1628.

²³¹ « Cesare Rovighi tesoriero della Ducale Camera pagamento a spesa de denar donati al Signor Cavaliere Sigismondo D'India, compositore di musica trattenuto dal Serenissimo Prencipe Alfonso zecchini vent'otto d'oro, à conto di zecchini 40 che il Serenissimo Signor Duca dona al detto Signor Cavaliere per innanimarlo alla virtù. », *Id.*, ordre de paiement du 8 mars 1628.

28 avril 1628 – à cette date D’India était sans doute déjà mort. En effet, le prince Maximilien de Bavière souhaitait engager le musicien comme nouveau maître de chapelle de sa cour²³².

d. Entre Bologne et Modène, D’India membre des *Filomusi* ?

Nous avons relevé, dans la première partie de ce chapitre, l’importance des échanges artistiques entre Modène et Bologne. Il convient, dans cette perspective, de souligner l’activité de l’Académie des *Filomusi* de Bologne, fondée par le compositeur Girolamo Giacobbi²³³ (1567-1628-30 ?) – maître de chapelle de la Basilique de Saint Petronio entre 1604 et 1628²³⁴ –, consacrée essentiellement à la pratique de la musique et du chant mais également à l’étude des rapports entre la science, le son et le chant²³⁵. Peu d’informations sur l’activité musicale de l’Académie nous sont parvenues. Nous pouvons néanmoins mentionner la *Siringa Fugace* composée par le prêtre bolognais Alberto Bertelli, publiée en 1628²³⁶ et représentée dans cette Académie qui disparaîtra vers 1630 avec la mort de Giacobbi²³⁷, mais également le recueil de compositions vocales et instrumentales intitulé *Il Virtuoso ritrovo Accademico* de l’abbé musicien Adriano Banchieri publié à Venise chez Magni en 1626²³⁸ et qui montre comment la musique française, par le biais de la *canzone*

²³² Ainsi que l’indique le document : K.B. allgemeines Reichsarchiv, Altbayerische Fürstensachen-Specialia, fascicule XLVIIIe, n° 536e : Herzogs... Maximilian I... Hofmusik... 1595-1651, f. 29, conservé au Bayerisches Hauptstaatsarchiv. Cf. E. SIMI BONINI, « D’India, Sigismondo », *op. cit.*, p. 119. Pour la correspondance de Maximilien de Bavière avec le duché de Modène à cette période, cf. (I-MOs), Archivio Segreto Estense, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Cardinali Roma, boîtes 1595/21 et 1596/22.

²³³ Pellegrino Antonio ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell’opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Pifarri, 1714, p. 31 et 175.

²³⁴ Peter SMITH, « The Bolognese school », *The Musical Times*, CIX/499 (1968), p. 28. Voir aussi Osvaldo GAMBASSI, « Nuovi documenti su Girolamo Giacobbi », *Rivista Italiana di Musicologia*, XVII/1 (1983), p. 29-30.

²³⁵ Giuseppe VECCHI, « Una seduta dei Filomusi a Bologna e il « Virtuoso Ritrovo Academico » di A. Banchieri (1626) », *Chigiana*, XXV (1968), p. 39-52.

²³⁶ P. A. ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, *op. cit.*, p. 40-41. Alberto BERTELLI, *Siringa fugace, fauoleta in musica rappresentata nell’Academia de’ Filomusi di Bologna da Alberto Bertelli l’Inutile*, Bologna, Ferroni, 1628. Le texte de cette fable est conservé à la Bibliothèque Estense de Modène et dans celle de l’Archiginnasio de Bologne.

²³⁷ Michele MAYLENDER, *Storia delle Accademie d’Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. II, p. 435-436. Concernat le blason de l’Académie, cf. G. VECCHI, *Le Accademie musicali del primo Seicento a Bologna*, Bologna, AMIS, 1969, p. 150.

²³⁸ Adriano BANCHIERI, *Il virtuoso ritrovo academico del dissonante, pubblicamente praticato con variati concerti musicali a 1, 2, 3, 4, 5 voci ò stromenti, nell’Academia de Filomusi*, Venetia, Magni, 1626. Pour la lettre que Banchieri a adressée à Bartolomeo Magni en guise de remerciement pour cette publication, cf. *Lettere armoniche*, *op. cit.*, p. 103-104.

et de la danse (comme la *romanesca* et la *nizzarda*), a joué un rôle très important dans l'évolution de la pratique instrumentale²³⁹.

Giacobbi fut l'un des pionniers du mélodrame à Bologne à partir de 1605²⁴⁰ et s'inscrit dans la mouvance des compositeurs de la seconde pratique où la musique, à l'aide de moyens techniques nouveaux comme la spatialisation, cherche une marge d'autonomie de plus en plus large²⁴¹. En témoignent ses *Salmi Concertati* de 1609²⁴² dont la force et la manière dramatiques des parties solistes sont issues de nouvel opéra florentin²⁴³.

Giacobbi était déjà membre d'une autre Académie, celle des *Floridi*, fondée en 1614 par Banchieri, sous la protection du cardinal Scipione Borghese²⁴⁴, et qui changea de nom à partir de 1622 pour celui des *Filomusi*. Les réunions se tenaient d'abord à l'église de San Michele in Bosco où Banchieri était organiste²⁴⁵ et puis dans le domicile de Gacobbi²⁴⁶ qui se situait près de la paroisse de S. Andrea degli Ansaldi²⁴⁷, à peu-près à l'endroit où se trouve aujourd'hui le siège de la Banque d'Italie sur la place Cavour à Bologne²⁴⁸. Michele Maylender écrit à propos de cette Académie :

« Nous constatons que parmi les *Filomusi* étaient inscrits également le célèbre Claudio Monteverdi et Sigismondo Palermitain²⁴⁹. »

Nous ne savons pas où Maylender a trouvé cette information. Giuseppe Vecchi, quant à lui, ne mentionne jamais D'India comme membre de cette Académie²⁵⁰. Maylender ne confond-il pas le compositeur palermitain avec Adriano Banchieri qui a publié « *Il virtuoso ritrovo accademico* » à Venise en 1626 ? Nous pouvons dès lors établir un nouveau lien et

²³⁹ G. VECCHI, « Una seduta dei Filomusi a Bologna », *op. cit.*, p. 41-43 et 50-51. Voir aussi Oscar MISCHIATI, « Adriano Banchieri : profilo bibliografico e bibliografia delle opere », *Anuario 1965-1970 del Conservatorio 'G. B. Martini' di Bologna*, 1970, p. 38-201.

²⁴⁰ G. VECCHI, *Le Accademie musicali del primo Seicento*, *op. cit.*, p. 48, 66-68.

²⁴¹ M. PADOAN, « Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina », p. 15, note 72, en cours de publication. Nous remercions Fabrizio Pagani, directeur des Archives diocésaines de Milan de nous avoir facilité ce document.

²⁴² *Girolamo Giacobbi. Vespers music for multiple choirs* éd. Jeffrey Kurtzman, New-York-London, Garland, 2003, p. 1-58.

²⁴³ P. SMITH, « The Bolognese school », *op. cit.*, p. 28. Concernant *L'Aurora ingannata* (1608) et *L'Andromeda* (1610), deux opéras de Giacobbi, cf. P. MIOLI, *Recitar cantando*, *op. cit.*, p. 160-165.

²⁴⁴ A. BANCHIERI, *Lettere armoniche*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ Cf. *Id.*, p. 58 et G. VECCHI, *Le Accademie*, *op. cit.* p. 24. Voir aussi un récit d'époque sur l'église de San Michele in Bosco dans *Voyage de Monsieur le Prince de Condé*, Bourges, Coppin, 1624, p. 67.

²⁴⁶ *Girolamo Giacobbi. Vespers music for multiple choirs*, *op. cit.*, p. XIV.

²⁴⁷ O. GAMBASSI, « Nuovi documenti su Girolamo Giacobbi », *op. cit.*, p. 32-35 et 45-48.

²⁴⁸ *Id.*, p. 36.

²⁴⁹ « A noi consta che fra i Filomusi furono ascritti anche il celebre Claudio Monteverde e Sigismondo Palermitano. », M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, *op. cit.*, vol. II, p. 436.

²⁵⁰ G. VECCHI, « Una seduta dei Filomusi a Bologna » et *Le Accademie*, *op. cit.*

une nouvelle piste de recherche entre Banchieri et son *Ritrovo*, Giacobbi, les *Filomusi* et D'India.

En ce qui concerne Monteverdi, son influence sur Giacobbi ainsi que son amitié avec ce dernier sont en revanche attestées²⁵¹. En effet, Monteverdi se rend à Bologne en 1620 (D'India se trouve à Turin) où il est accueilli par l'académie des *Floridi*²⁵² de Bologne où il revient en 1627, accueilli par l'académie des *Filomusi*, comme en témoigne une lettre de Banchieri publiée à Bologne dans ses *Lettere armoniche* en 1628²⁵³.

L'année 1628 fut donc une année riche en échanges artistiques entre Modène et les villes alentour, comme le montre, exemple parmi d'autres, un ordre de paiement du 30 décembre « pour les frais des comédiens venus ici [à Modène] à l'occasion [de la visite] de la Sérénissime épouse de Parme²⁵⁴. » On peut également mentionner les rapports de Modène avec la ville de Reggio²⁵⁵ où se tenait l'Académie *d'Elevati*, qui gérait l'organisation d'événements publics comme le somptueux carnaval de 1600. Le duc Cesare d'Este fut invité dans cette académie à plusieurs occasions²⁵⁶. L'activité artistique de ces académies continuera son développement tout au long du XVII^e siècle, l'Académie des Dissonants, fondée à Modène dans les années 1680, en sera l'aboutissement²⁵⁷.

C'est en cette année 1628 ou au début de la suivante que l'on situe d'ordinaire la mort de Sigislondo D'India. Nos recherches nous ont conduit à la découverte de plusieurs documents inédits de nature non à résoudre l'énigme de sa disparition mais à ouvrir de nouvelles perspectives. Reste à continuer les recherches pour un jour trouver, peut-être, le lieu et la date exacts de la mort de D'India.

²⁵¹ P. SMITH, « The Bolognese school », *op. cit.*, p. 28. Voir aussi J. ROCHE, *North Italian Church Music*, *op. cit.*, p. 118 et 120.

²⁵² G. VECCHI, *Le Accademie*, *op. cit.*, p. 82.

²⁵³ A. BANCHIERI, *Lettere armoniche*, *op. cit.*, p. 141-142.

²⁵⁴ « Spesa de comedianti venuti qui per occasione della serenissima sposa di Parma. », (I-MOs), Camera ducale, *Computisteria*, Mandati sciolti, *Filze* 180/56, f. 22, 30 décembre 1628.

²⁵⁵ Voir les nombreux paiement de cette époque à des artisans de Reggio et de Carpi dans (I-MOs), Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, artigianato e mestieri, boîtes 22 et 30 et *Id.*, *Cassa segreta nuova*, *Filze* 32 et 34.

²⁵⁶ M. CALORE, *Spettacoli a Modena*, *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁷ Owen JANDER, « Cantate in accademia : i dissonanti di Modena e il duca Francesco II d'Este », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 195.

C. La mort de Sigismondo D'India, nouvelles recherches à Modène sur sa disparition

a. Où est mort Sigismondo D'India ?

Le duc Cesare d'Este meurt le 7 décembre 1628. Alfonso d'Este, son fils, qui se trouvait à Sassuolo doit rentrer à Modène pour les obsèques²⁵⁸. Depuis la mort d'Isabelle d'Este-Savoie, qui l'a profondément affecté, le prince Alfonso fréquente les églises de San Vincenzo (dont on a déjà parlé à propos de la musique de D'India) et de San Giovanni del Cantone à Modène où il pratique la flagellation devant les princes, les chevaliers et toute la noblesse de Modène et cherche à introduire cet « exercice de discipline » dans les villes de Reggio, Sassuolo et d'autres²⁵⁹.

Plusieurs hommages sont rendus au duc Cesare dans les mois qui suivent sa mort, comme le 27 janvier 1629 où « les prêtres de *San Domenico* ont fait un hommage funèbre à l'heureuse mémoire de Monsieur le duc Cesare avec une belle oraison funèbre en langue vulgaire²⁶⁰ ». Dans une lettre du 28 avril 1629, adressée au prince Alfonso, Giulio Scali mentionne la répétition d'une musique destinée à une cérémonie funèbre devant avoir lieu dans la plus grande confidentialité²⁶¹. Le chanoine ne révèle pas l'identité du défunt ni le nom de l'église mais nous pouvons penser qu'il s'agit de Cesare d'Este. Le 7 mai, le même Scali participe avec le prêtre et musicien Lodovico Casali à la cérémonie funèbre du défunt duc à la Cathédrale de Modène, ainsi que le confirme un billet anonyme adressé au prince Alfonso²⁶².

²⁵⁸ G. B. DA SESTOLA, *Del Capuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana*, *op. cit.*, p. 116 et 121.

²⁵⁹ *Id.*, p. 98 et 100.

²⁶⁰ « Li padri di San Domenico hanno fatto funerale al signor duca Cesare di felice memoria con una bella orazione funerale volgare. », Giovan Battista SPACCINI, *Cronaca di Modena, Anni 1621-1629*, éd. moderne Rolando Bussi et Carlo Giovannini, Modena, Panini, 2006, p. 607. Le Modénais Giovan Battista Spaccini est l'un des critiques et témoins les plus importants des premières années du duché de Cesare d'Este, même si sa chronique englobe une période plus large. Le manuscrit est en grande partie indéchiffrable d'où l'impossibilité d'une transcription intégrale. La difficile lecture de la première partie, celle qui va de 1588 à 1604, semble très intéressante pour la reconstitution de l'ambiance de la ville.

²⁶¹ « Questa sera doveasi provare la Musica del funerale secondo il solito e perche il Serenissimo Prencipe mio Signore m'hà comandato ch'io non lasci entrare alcuno in Chiesa, à questo effetto ho ordinato ad un mio servitore che stia nella Porta. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1b, lettre du 29 avril 1629.

²⁶² « Lodovico Casali Sacerdote e sudito di Vostra Altezza per esser nell'uffitio di bancalista nella Cathedrale di Modana, a preghiera di tutto il clero nostro le significa come essendosi fatto il funerale di S. Pietro, com'appare sotto il di 7 maggio 1629 per la felice memoria del Serenissimo Duca Cesare, furono assistenti tutti li Reverendi si alla residenza, come di varii officii, cioè di servitù impiegati in diverse cose con promessa dal Signor Giulio Scala, a nome del Serenissimo Signor Duca Alfonso padre di Vostra Altezza. », *Id.*, boîte 1a/11, 1629, anonyme.

Un ordre de paiement adressé à Paolo Bosio²⁶³, daté du 25 mai 1629, fait état des frais liés à l'intense activité musicale de D'India au service d'Alfonso d'Este entre le 15 décembre 1627 et le premier semestre de l'année suivante mais également du 17 décembre 1628 au 7 mai 1629 :

« Dépense faite par moi le susdit par ordre de Monsieur Giulio Scali du 15 décembre 1627 et jusqu'au 2 août 1628 concernant *les musiques composées par Monsieur le Chevalier Sigismondo d'India à San Vincenzo le soir à l'Oratoire et à la Discipline et d'autres fêtes dans ladite église, à San Bartolomeo, à San Sebastiano in Duomo et d'autres lieux pour le service de Son Altesse, ayant fait porter des instruments et en placer d'autres ainsi que d'autres dépenses pour ledit service, ce qui fait un total de 38,17 livres en ajoutant la période du 17 décembre 1628 et jusqu'au 7 mai 1629 pour avoir fait porter différents instruments à San Bartolo pour le vendredi du Carême [en mars 1629], les trois derniers jours du Carnaval [du 4 au 6 mars 1629] pour l'oraison dans cette église, le mercredi pour le jour du Carême [probablement le mercredi des cendres, c'est-à-dire le 7 mars 1629] à San Vincenzo, ainsi que pour avoir fait porter plusieurs fois et déplacer dans d'autres occasions et dans différents endroits les Violes de Son Altesse à l'atelier du luthier à San Pietro et chaque soir après la répétition de la musique des obsèques pour faire porter tous lesdits instruments du balcon dans une chambre et, le jour, de ladite chambre au balcon jusqu'au matin même des obsèques²⁶⁴. » (Nous soulignons).*

Les églises de San Vincenzo et de San Sebastiano in Duomo n'existent plus²⁶⁵. Les obsèques d'Isabelle d'Este-Savoie ont eu lieu dans la première paroisse²⁶⁶. Quant à la seconde, la princesse Isabelle a beaucoup œuvré pour elle à travers la Compagnie du Suffrage des Morts (Compagnia del Suffragio de' Morti) en faisant célébrer des messes pour eux, en embellissant la paroisse et en l'ornant de nombreuses reliques²⁶⁷. Nous pouvons constater une

²⁶³ Paolo Bosio a également participé à la messe du 7 mai en la mémoire du duc Cesare d'Este sous les ordres de Giulio Scali : « A di 6 detto Al canonico Scala elemosinaro maggiore di Sua Altezza Serenissima lire 500 mandate per Paolo Bosio per le Sante Messe che si devono celebrar domattina per l'anima della Felice Memoria del Serenissimo Signor Duca Cesare. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîte 210, f. 68.

²⁶⁴ « Spesa fatta da me sottoscritto d'ordine del Signor Giulio Scali dalli 15 dicembre 1627 per tutto li 2 agosto 1628 intorno le musiche fatte dal Signor Cavaliere Sigismondo d'India in San Vincenzo la sera alli Oratorio, et alla Disciplina, ed altre feste in detta Chiesa, in San Bartolomeo, in San Sebastiano in Duomo et altri luoghi per servitio di Sua Altezza in far portare Instrumeti farne accomodar altri, et altre spese necessarie per detto servizio che in tutto sono lire 38.17 con più dalli 16 dicembre 1628 per tutto li 7 maggio 1629 in far portare diversi Instrumeti a San Bartolo per il Venerdì di Quaresima gli tre ultimi giorni di Carnevale per l'oratione in detta Chiesa, li mercoledì per di Quaresima in San Vincenzo, et in altre occasioni in diversi luoghi in far portare più volte la muda delle Viole di Sua Altezza Bottega del liutaio à San Pietro, et ogni sera doppio provata la musica del funerale far portare tutti gli sudetti Instrumeti dal Palco in una Camera et con il giorno da detta Camera sul Palco sino alla mattina istessa del funerale. », (I-MOs), *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, f. 256.

²⁶⁵ Franca BALDELLI, *Gli archivi parrocchiali della provincia di Modena*, Modena, Mucchi, 1993, p. 40.

²⁶⁶ G. B. DA SESTOLA, *Del Capuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana*, *op. cit.*, p. 61, 67-75. Da Sestola ne dit rien sur les musiques.

²⁶⁷ *Id.*, p. 31-32.

activité importante en musique sacrée à Modène, même si nous ne savons pas quelles étaient les musiques que D'India a composées pour les fêtes à San Vincenzo et dans les autres églises « pour le service » d'Alfonso puisqu'aucune d'entre elles n'a été conservée. En effet, D'India a publié un livre de motets quelques mois plus tôt. Nous pouvons penser qu'il aurait pu utiliser quelques unes de ces pièces à Modène, notamment le motet pour Noël²⁶⁸ et celui pour la Résurrection²⁶⁹ qui correspondent à la période indiquée par le document. En revanche, on s'interroge sur la nature des musiques pour lesquelles « on a fait porter » des instruments car les motets en question sont écrits à quatre voix sans accompagnement. Quant aux paiements à cheval sur les années 1628 et 1629, il font surtout référence à la période qui précède Pâques (celle qui va du 6 mars au 15 avril 1629) et pendant laquelle D'India est mort. La référence aux répétitions musicales destinées à des obsèques²⁷⁰ nous fait penser qu'il s'agit de l'hommage funèbre de Cesare d'Este du 7 mai auquel ont participé les musiciens Casali et Scali. Ce dernier, de par ses importantes fonctions, est un personnage clé pour avoir plus d'informations sur les conditions de la mort de D'India.

Le seul document que nous connaissions concernant la mort du musicien est un ordre de paiement daté du 19 avril 1629 au bénéfice de l'apothicaire Giovanni Battista Sarzani²⁷¹ par lequel les « héritiers » du compositeur sont invités à payer un remède :

« Aux héritiers de Monsieur le Chevalier D'India. On doit donner du *petit-lait clarifié avec des ingrédients* [signature] et *distillé avec du suc d'oseille* fraîchement préparé chaque matin avec du sucre fin et clair²⁷². » (Nous soulignons).

Cette « prescription », signée par Giulio Scali en tant que trésorier ducal, est adressée aux « héritiers » de D'India. Mais, qui sont-ils ?

²⁶⁸ *Hodie Christus natus est (In nativitate Domini)*.

²⁶⁹ *Angelus Domini*.

²⁷⁰ Le seul motet (en 2 parties) du livre de 1627 sur le thème de la mort est *Circunderunt me gemitus mortis – O Domine libera*.

²⁷¹ Pour d'autres paiements adressés à Sarzani durant l'année 1629, cf. (I-MOs), Camera ducale, *Computisteria : mandati sciolti, Filze 180/56, filza 379* (18 décembre 1629).

²⁷² « Gli Heredi del Sig. Cavaliere d'India deve dare per sero chiarificato con ingredienti [signature] et destilato con suco di acetosa fatto ogni mattina di fresco con zucchero finno e chiarito. », (I-MOs), *Archivio per materie, musica e musicisti*, boîte 1a/35, document du 19 avril 1629.

Le remède fut payé par le duc Alfonso le lendemain 20 avril²⁷³, ce qui semble écarter l'hypothèse que D'India ait eu une descendance – dont d'ailleurs nous n'avons jamais trouvé nulle allusion dans quelque document que ce soit. Notons au passage qu'Alfonso d'Este était un homme généreux envers ses serviteurs les plus chers, qu'il s'agisse du père de Fulvio Testi dont le prince a effacé une dette de 20 000 ducats après sa mort en février 1628²⁷⁴, ou bien de plusieurs personnes de la cour dont il a payé la sépulture²⁷⁵.

L'ordre de paiement évoquant « ses héritiers », laisse entendre qu'à la date du 19 avril 1629, le compositeur était mort et le fait que ce document concerne le paiement d'un remède suggère que D'India est mort de maladie. Peut-il nous en apprendre plus ?

Voyons les composants de la prescription. Le « petit-lait » est la partie liquide issue de la coagulation du lait, composée d'environ quatre-vingt quinze pour cent d'eau, de sucre (le lactose), de protéines et de très peu de matières grasses. On l'utilise à cette époque tel-quel ou, plus souvent, « clarifié » par l'adjonction de blanc d'œuf et passage au papier filtre, comme véhicule de certains ingrédients pharmaceutiques (ici du soufre doré) et pour « rafraîchir le sang et les entrailles ». C'est un remède couramment prescrit en cas de fièvre.

Bien qu'il soit naturellement d'une saveur un peu douceâtre, il est habituel de l'édulcorer avec du sucre de canne²⁷⁶ lorsqu'on lui ajoute des « ingrédients ».

On peut ainsi lire dans le journal du médecin Guy Patin (1601-1672), qui deviendra célèbre par ses écrits, en date du 22 juillet 1630 :

« On donnera par la bouche du *petit lait clarifié*, dulcoré qui contiendra la mesure ordinaire de soufre doré béchique [qui soigne la toux], fébrifuge et céphalique²⁷⁷. » (Nous soulignons).

Certains médecins voulant régler au mieux les doses de leur médecine « selon l'âge et les forces du malade » ont l'idée, comme ici, de faire distiller le petit lait déjà clarifié. L'eau obtenue, qui conserve une forte odeur de lait, mais se trouve allégée de l'essentiel de ses

²⁷³ « A Giovanni Battista Sarzani, spetiale di Sua Altezza Serenissima [...] per suo chiarificato con ingredienti qualli n'è destilado con suco d'acetosa, fatto ogni mattina di fresco con zuchero fino, per il Cavaliere d'India. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîte 210, f. 60.

²⁷⁴ « Nel febbraio del 1628 morì il padre di Fulvio ; e il duca scrisse al figliuolo un biglietto di condoglianza, e gli condonò la grossa somma che il defunto doveva alla camera ducale, cioè ventimila ducati. », G. DI CASTRO, *Fulvio Testi*, *op. cit.*, p. 48-49. Voir aussi G. TIRABOSCHI, *Vita del conte Fulvio Testi*, *op. cit.*, p. 61.

²⁷⁵ « Per dare sepultura al cadavero. », (I-MOs), Camera ducale, *Computisteria : mandati sciolti*, *Filze* 180/56, janvier-août 1629.

²⁷⁶ Le sucre « fin et clair » de l'ordonnance est sans doute du sucre raffiné, par opposition au « sucre brut, tel qu'il vient des Isles, avant que d'être raffiné. » (J. A. Helvétius).

²⁷⁷ <http://jean-joseph-julaud.fr/2014/02/registre-de-patin-medecin/> [17/06/2014].

composants se rapproche des « eaux distillées²⁷⁸ » diverses, très en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles. Qu'une telle prescription ait été, selon toute vraisemblance, l'une des dernières sinon l'ultime, faite à D'India, laisse entendre qu'il était alors dans un état délicat et grave.

Il est à remarquer qu'elle contient du « suc d'oseille », comme on l'écrivait à l'époque. L'oseille, *Rumex acetosa*, est selon Pierre Jean-Baptiste Chomel²⁷⁹ « la plus usuelle de toutes les Plantes potageres, & un des plus utiles alimens pour ceux qui sont d'un tempérament bilieux » et il nous dit que ses feuilles sont « capables de modérer la fermentation du sang » et que « leur acidité tempère la bile, & calme l'ardeur de la fièvre continue ».

L'oseille sert aussi à « préparer les humeurs peccantes²⁸⁰ » afin de les disposer « à estre purgées », « avec les eaux qui y sont convenables et regardent les parties principales, & principalement le foye chaud²⁸¹ ». Rappelons que, suivant les conceptions médicales de l'époque, héritées des anciens, Hippocrate et Galien en particulier, quatre humeurs fondamentales composent le corps et déterminent le caractère de l'individu : le sang, le phlegme ou pituite, la bile jaune et la bile noire de l'équilibre desquelles dépendrait la santé du corps et de l'âme.

Le médecin suisse Johan Jacob Wecker présente ainsi dans son grand *Antidotaire* un tableau synoptique des sirops d'usage courant, utilisés pour équilibrer ces humeurs. Parmi ceux spécifiques de la bile jaune (aussi appelée « *cholère rousse* ») figure le « suc d'oseille²⁸² ». L'herboriste anglais Nicholas Culpeper (1616-1654) avait constaté, quant à lui, que l'oseille « calm[ait] toutes les inflammations et tous les échauffements du sang au cours des accès de fièvre dus à la peste²⁸³ ».

Tout ceci nous dit qu'en plus de le traiter pour de la fièvre, les médecins de D'India considèrent qu'il a un *tempérament bilieux*, un tempérament chaud et sec, régi par le feu. Par

²⁷⁸ <http://documents.univ-toulouse.fr/150NDG/PPN14878786X.pdf> [17/06/2014].

²⁷⁹ Pierre Jean-Baptiste CHOMEL (1671-1740), Régent de la Faculté de Médecine de Paris et Médecin ordinaire du Roi, dans le tome premier de son *Abrege De L'Histoire Des Plantes Usuelles ; Dans lequel on donne leurs noms differens...* Paris, 1712, consacre les p. 268-270 à « l'Ozeille ».

²⁸⁰ Il s'agit en médecine ancienne d'une « humeur » ou exhalaison viciée (une humeur qui « pêche »), défectueuse ou trop abondante dans l'organisme et censée provoquer les maladies. Si cette humeur ne peut s'évacuer par les voies naturelles (par sudoration, vomissement, expectoration, saignement de nez, etc.), on a recours à des remèdes qui vont provoquer son évacuation.

²⁸¹ Joseph DU CHESNE, *Conseils de médecine dediez aux plus célèbres médecins de l'Europe*, Paris, Morel, 1626, p. 87.

²⁸² Jan Jaques WECKER, *Antidotaire tant general, que spécial, ou particulier des Remedes servans à la santé du corps humain*, Genève, Gamonet, 1610, p. 383-384.

²⁸³ Nicholas CULPEPER, *Herbal o Complet Herbal. The English Physician: or an astrological Discourse of the Vulgar Herbs of this Nation*, 1653.

ailleurs, si nous ne connaissons pour l'heure ni le lieu ni la date exacts de la mort du compositeur, nos recherches ouvrent de nouvelles perspectives sur sa fin.

b. Quelques perspectives de recherche pour trouver le lieu et la date exacts de la mort du compositeur

C'est dans le registre comptable d'Alfonso d'Este que l'on peut trouver des documents inédits sur la question qui nous intéresse ici. On y apprend que D'India serait bien mort de maladie :

« Le même jour [le 20 avril] à Decio Cassiani [apothicaire et vétérinaire équin de la cour²⁸⁴] [...] pour la liste des choses [des remèdes ?] fournies au Chevalier D'India à sa bonne mémoire *pendant sa maladie*²⁸⁵. »

« Le jour-dit 23 à Giovanni Battista Boulo, en tant qu'héritier des Gianelli, apothicaires, [...] pour la liste des choses [des remèdes ?] qu'il a fournies pour le service du Chevalier D'India à sa bonne mémoire *durant sa maladie*²⁸⁶. »

« Le 2 [mai] à Giacinto Paganino [...] pour la viande de veau achetée pour le Chevalier D'India *pendant qu'il était malade*²⁸⁷. » (Nous soulignons).

Cette viande de veau était très certainement destinée à préparer un bouillon « succulent » ou une « eau de veau » rafraîchissante²⁸⁸. En effet, ainsi que le souligne un traité de médecine du XVIII^e siècle (la pratique médicale du XVIII^e siècle change peu par rapport à celle du siècle précédent) :

« Il était bien rare dans l'état de maladie qu'on ordonne l'usage du veau en substance, puisque dans cet état on interdit le plus souvent toute espèce d'aliment solide : c'est plutôt le suc ou bouillon de veau

²⁸⁴ Pour d'autres paiements de la *spenderia* d'Alfonso d'Este et adressés à Cassiani pendant l'année 1629, cf. *Id.*, *filza* 110 (15 septembre), 430 (1^{er} décembre), 431 (2 décembre) et 432 (12 décembre).

²⁸⁵ « A di detto al Magiore Decio Cassiani [...] per sua lista di robbe datte al Cavaliere d'India buona memoria, nel suo male. », (I-MOs), *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîte 210, f. 60.

²⁸⁶ « Al di 23 detto à Giovanni Battista Boulo, come herede delli Gianelli spetiali [...] per sua lista di robbe datte per servitio del Cavaliere d'India buona memoria nella sua malatia. », *Id.*, f. 62.

²⁸⁷ « A di 2 per Giacinto Paganino [...] per carne di vitella comprata per il Cavaliere d'India mentr'era Amalato. », *Id.*, f. 66.

²⁸⁸ Qui pouvait être administrée par la bouche ou sous forme de lavement.

plus ou moins nourrissant qu'on prescrit alors aux malades [...] quand il faut tempérer la chaleur du sang et l'âcreté de la bile, on prescrit avec succès l'eau de veau²⁸⁹. »

Le veau était en effet considéré comme doux et rafraîchissant, donc propre à tempérer les ardeurs d'un sang bouillonnant de fièvre. Ambroise Paré (1510-1592) ordonne ainsi à un malade de *bons aliments*, parmi lesquels il inclut le bouillon de veau :

« *Les bons aliments succulents* recommandés par notre barbier-chirurgien sont deux œufs cuits lentement, du pain de paysan trempé dans du *bouillon de veau* et de la viande légèrement rôtie. Comme dessert, des raisins de Damas confits dans le vin et le sucre²⁹⁰. » (Nous soulignons)

La prescription de bouillon ou, plus probablement, d'eau de veau et de petit-lait distillé avec, notamment, du suc d'oseille, laisse donc à penser que D'India devait être « consommé » par une forte fièvre. Or on apprend, grâce aux documents d'archives, que, dans ses dernières années, le musicien était malade, « gravement malade²⁹¹ » même, ainsi que l'écrit le cardinal Maurice de Savoie au prince Alfonso d'Este, à la fin du mois de mars 1626. État que confirme le compositeur dans une lettre datée de 1627 où il affirme avoir subi une très forte fièvre lorsqu'il se trouvait à Rome durant le carnaval 1626²⁹². On peut donc supposer que la prescription d'avril 1629, destinée à le soigner de la fièvre, ainsi que les paiements aux deux autres apothicaires (Cassiani et Boulo) font référence à la même maladie,

²⁸⁹ *Essai de médecine théorique et pratique. Ouvrage périodique dédié aux amis de l'humanité. Par MM. Brion et d'Yvoiry, Médecins à Lyon.* Genève, 1784, vol. II, p. 120.

²⁹⁰ Ambroise PARÉ, *Les Œuvres. Corrigées et augmentées par lui-même, peu avant son décès. Divisées en vingt-neuf livres. 6^e édition*, Paris, Buon, 1607. Voir aussi Johan VAN ROBAYS, « La vie d'Ambroise Paré. Voyage de Flandres en 1569 », *Le Journal du médecin*, (20 avril 2010), p. 24-25.

²⁹¹ « Le Chevalier Sigismondo D'India [...] se trouvait *gravement malade* pendant cette période. » (« Il Cavaliere Sigismondo d'India [...] si ritrovava in quel tempo gravemente ammalato. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri, cardinali* Roma, boîte 1419 A/170, lettre du 31 mars 1626. (Nous soulignons). Voir aussi les lettres de l'ambassadeur Fabio Carandini-Ferrari (citées plus haut) où il est question de la maladie du compositeur à la même période : « On a appris que [Sigismondo D'India] se trouvait aujourd'hui malade. » (« S'è inteso, che di presente è ammalato »), *Id.*, Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, 28 janvier 1626. « Je me tenais informé de temps en temps sur la santé du Chevalier Sigismondo D'India [...] qui a fait savoir qu'il voulait me parler, m'invitant à me rendre chez lui ce que je fis immédiatement, le trouvant alité. » (« Havend'io alcune volte mandato a sapere della salute del Cavaliere Sigismondo d'India [...], hà mandato a dirmi che desiderava di parlarmi incitandomi a transferirmi di persona alla detta sua Casa come feci subito et trovatolo in letto. »), *Id.*, le 4 février 1626. « J'ai envoyé quelqu'un rendre visite ce matin au Chevalier Sigismondo D'India pour m'informer sur sa santé et j'ai appris qu'il se remettait de sa dernière rechute. » (« Ho mandato a visitar questa mattina il Cavaliere Sigismondo d'India, et sapere della sua salute, et hò havuto relatione, che va riconvalendosi dell'ultima ricaduta. »), *Id.*, le 4 mars 1626.

²⁹² « Puisque, à Rome, c'est à moi que le prince Aldobrandino confia l'opéra l'Adone, *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 assiégré par la fièvre dans mon lit*. » (« Poiché in Roma il principe Aldobrandino mi diede l'opera del Adone a me, benché si trovo poi ch'io ero ammalato e non lo potei servire. Fui per sforzato di rifare tutta la parte di Lorenzino, il quale me la portò ch'io era assediato de la febbre in letto. »), Lettre transcrite par D. FABRIS, *Mecenate e musicisti, op. cit.*, p. 403-404. (Nous soulignons).

une longue maladie qui aurait duré trois ans.

Brûlé de fièvre, D'India serait donc mort de consommation (affaiblissement et amaigrissement d'un individu souffrant d'une affection grave) ; mais quelle était l'affection sous-jacente ? Le peu de renseignements que nous possédons nous limite dans nos hypothèses dont une seule nous paraît digne d'être retenue.

Si l'on tient compte du contexte, le compositeur a fort bien pu mourir de « fièvre des marais » (ou malaria, de l'italien *mal'aria*, le « mauvais air »), autre nom du paludisme qui donne de forts accès de fièvre et peut entraîner des problèmes au foie, et non pas d'une maladie rénale comme l'a supposé John Joyce²⁹³ qui, ayant sans doute considéré la « prescription » faite à D'India comme dépurative, l'aura associée aux reins.

L'expression *mal'aria* s'appliqua d'abord aux miasmes venus des marais et des dépotoirs qui entouraient Rome. Au XVII^e siècle, le paludisme sévit dans toute l'Europe. En 1602, à Naples, il provoque la mort de 41 000 personnes. À Rome, durant le conclave de 1623 qui a élu le pape Urbain VIII, huit cardinaux et trente ecclésiastiques en meurent²⁹⁴. Ainsi, nous pouvons lire dans les *Avvisi* de Rome conservés à la Bibliothèque du Vatican :

(Rome, le 12 août 1623) : « Il paraît que l'état du Cardinal Borghese a empiré et que la *fièvre tierce* est devenue quotidienne [...]. Chez le Cardinal Farnèse, comme c'est le cas des autres Cardinaux venus de l'extérieur, se trouvent de nombreux malades dont certains sont morts²⁹⁵. »

(Rome, le 19 août 1623) : « Les Cardinaux qui ont la *fièvre tierce simple* sont Ginasio, Gozadino, Sanseverino, Pio, *Savoie*, Aldobrandini et Borghese et parmi ceux qui ont la fièvre quotidienne se trouvent Gherardo et Serra²⁹⁶. » (Nous soulignons).

L'accès palustre se traduit par l'apparition soit d'une fièvre un jour sur deux (fièvre tierce) soit un jour sur trois (fièvre quarte). Il se déroule en trois phases : des frissons intenses pendant au moins une heure, accompagnés d'une montée de température à 40°C ; puis une fièvre sèche qui dure d'une à trois heures ; et enfin des sueurs abondantes durant une à trois heures pendant lesquelles la température retombe. À la fin de l'accès, le malade est épuisé.

²⁹³ J. JOYCE, *The monodies of Sigismondo D'India*, op. cit., p. 12 et *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989, vol. I, p. XIV. (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX). L'hypothèse de la maladie rénale n'est pas reprise par G. COLLISANI, *Sigismondo D'India*, op. cit., p. 35.

²⁹⁴ Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, IX, 2 septembre 1623, f. 240v.

²⁹⁵ « Il Cardinale Borghese pare che ha peggiorato, et la febre di 3na ha redotta in continua [...] in casa del Cardinale Farnese, come dell'altri Cardinali venuti di fuori si trovano di molti ammalati et alcuni ne sono morti. », Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, I, 12 août 1623, *Vat. lat.* 12947, f. 295r.

²⁹⁶ « Li Cardinali che si trovano con febre terzana semplice son Ginnasio, Gozadino, Sanseverino, Pio, Savoia, Aldobrandino et Borghese et con febre continua si trovano Gherardo, et Serra. », *Id.*, 19 août 1623, f. 298v.

Le parasite du paludisme pouvant entraîner des rechutes quelques années après une première affection, cette périodicité semble bien correspondre avec le peu que l'on sait des fièvres de D'India en termes de dates et de prescriptions dépuratives et « rafraîchissantes » trouvées dans les Archives de Modène. Voilà en tout cas qui expliquerait que le cardinal Maurice le décrive comme « gravement malade » à Rome en 1626, lui-même se disant « empêché par la fièvre ». Il est possible que D'India ait suivi le cardinal de Savoie à Rome durant le conclave de 1623²⁹⁷, peu de temps après son départ de la cour de Turin et avant de s'installer temporairement à Modène. Si Maurice de Savoie avait, en août 1623, une « fièvre tierce simple », comme le confirme la note du Vatican, il est fort possible que D'India l'ait contractée aussi et ait rechuté trois ans plus tard en 1626 et puis en 1629. Le *Quinquina*, source de quinine et traitement spécifique du paludisme, ne sera introduit en Europe qu'après la mort du compositeur²⁹⁸.

Dans un texte daté de 1629, Giulio Scali parle également de la « mémoire du Monsieur le Chevalier Sigismondo D'India, musicien excellentissime, aimé par beaucoup et par les Princes, d'hommages et d'honneurs à juste titre comblé²⁹⁹ », ce qui ressemble à un hommage posthume. Le compositeur aurait pu en effet mourir la première quinzaine du mois d'avril pendant fin du Carême, ce qui semblerait être confirmé par les documents d'archive que nous avons consultés :

« Le même jour [le 16 avril] à *Sebastiano de Bologna* à qui Son Altesse Sérénissime a payé cent lires pour une dette qu'il avait avec lui à la bonne mémoire du Chevalier D'India pour le loyer de sa maison pendant qu'il [le compositeur] était chez lui³⁰⁰. »

« Le jour-dit 18 [avril] à Paolo Francesco de Plaisance, tailleur [...] à qui son Altesse Sérénissime a fait payer pour le coût de fabrication d'un habit qu'il préparait pour le Chavalier D'India³⁰¹. »

« Le jour-dit [19 avril] à Giovanni Battista Ferazi, cordonnier [...] pour un [illisible] de chaussures

²⁹⁷ E. SIMI BONINI, « D'India, Sigismondo », *op. cit.*, p. 119.

²⁹⁸ Nous remercions le Dr. Gérard Guasch dont les précieux renseignements médicaux nous ont permis de formuler l'hypothèse selon laquelle D'India serait mort du paludisme.

²⁹⁹ « Mercè della buona educatione della memoria del S. Cavaliere Sigismondo D'India, Musico eccellentissimo, da molti stimato ; e da Principi di tributi, e d'onori meritamente colmato. », L. CASALI, *Generale Invito alle Grandezze*, *op. cit.*, p. 160.

³⁰⁰ « A di detto a Sebastiano Bolognese lire cento che Sua Altezza Serenissima gli à pagato per un debito che teneva con lui, la buona memoria del Cavaliere d'India per Pigione di casa, mentre stava in casa sua. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîte 210, f. 57.

³⁰¹ « A di 18 detto à Paolo Francesco Piacentino sarto [...] che Sua Altezza Serenissima gli à fatto pagare per costo di fattura d'un vestito ch'avanzava con il Cavaliere d'India. », *Ibid.*

payées par Son Altesse Sérénissime à la bonne mémoire du Chevalier D'India³⁰². »

« Le jour-dit [29 avril] à Paolo Bosio [...] pour le loyer de la maison qu'il donna au Chevalier D'India quand il se trouva chez lui³⁰³. »

« Le jour-dit [29 avril] à Paolo Bosio [...] pour une paire de chaussettes de soie turque que donna Giovanni Battista Colombi Agochino [« *sonatore* » de la cour de Modène] [...] au page de Monsieur le Chevalier D'India³⁰⁴. »

« Le jour-dit [29 avril] à Paolo Bosio [...] pour le reste de la *fabrication d'un habit noir* que fit Horatio Manfredino à la bonne mémoire du Chevalier D'India³⁰⁵. » (Nous soulignons).

En effet, les indices déjà trouvés sur sa maladie, la recurrence de la phrase « à la bonne mémoire³⁰⁶ » ainsi que l'allusion à l'habit noir nous font penser que les paiements dont il est ici question sont quelque peu postérieurs à la date de son décès. Si les frais occasionnés par la maladie et le décès du compositeur ont été réglés par Alfonso d'Este, nous n'avons trouvé aucune trace de ses obsèques ni du lieu où il serait inhumé, pas plus que d'un testament ou d'un inventaire après décès du musicien³⁰⁷.

Si le compositeur est mort à Modène, ses obsèques n'ont eu lieu dans aucune église du centre ville puisque son nom n'apparaît pas dans les registres des morts des Archives de la Curie de Modène³⁰⁸ ni dans ceux des Archives communales³⁰⁹ qui répertorient les églises de l'ancienne ceinture de la ville.

D'India aurait-il pu mourir à l'extérieur de Modène, à savoir au-delà de l'ancienne ceinture de la ville ? Si c'est le cas, les recherches pour retrouver le lieu et la date de sa mort seraient ardues car les archives paroissiales italiennes ne sont pas centralisées ; aussi faudrait-

³⁰² « A di detto à Giovanni Battista Ferazi calzolaro [...] per un [illisibile] di scarpe pagati Sua Altezza Serenissima per la buona memoria del Cavaliere d'India. », *Id.* f. 58.

³⁰³ « A di detto Al Mag. Paolo Bosio [...] per la pigione di casa che diede al Cavaliere d'India mentre stete in casa sua. », *Id.*, f. 65.

³⁰⁴ « A di detto Al detto Bosio [...] per uno pare di calzete di bavela turcha che diede Giovanni Battista Colombi agochino al Paggio del Signor Cavaliere d'India. », *Ibid.*

³⁰⁵ « A di detto Al sudetto Bosio [...] per resto della fattura d'un habito nero, che feci Horatio Manfredino alla buona memoria del Cavaliere d'India. », *Ibid.*

³⁰⁶ Nous remercions Barbara Nestola de nous avoir confirmé que l'expression « alla buona memoria » était en effet utilisée pour parler de quelqu'un qui n'est plus.

³⁰⁷ (I-MOs), *Archivio notarile*, Paolo Favalotti (notaio della camera ducale estense), vol. 1316, 1629.

³⁰⁸ Nous avons consulté les registres des églises : *Santa Maria Pomposa*, *S. Giovanni evangelista*, *San Paolo* et *San Domenico* (cette dernière paroisse n'existe plus). Archivio della Curia Arcivescovile di Modena (I-MOd), *Atti del consiglio*. Nous remercions Lorenzo Pongilupi, responsable de ces archives, pour son aide précieuse, ses conseils et sa générosité.

³⁰⁹ Archivio Storico del Comune di Modena, *Registro di morti*, mars-avril 1629. Nous remercions Giuseppe Bertoni, archiviste de l'ASCM, pour ses conseils et sa disponibilité.

il consulter les archives de chaque paroisse si tant est qu'elles soient conservées et qu'on puisse y accéder – recherche, on s'en doute, qui ne peut être menée par un seul chercheur.

D'India est-il mort à Sassuolo, villa dont l'activité musicale et artistique était riche³¹⁰ et où se trouvait le prince Alfonso juste avant la mort de son père³¹¹ ? Une recherche dans les archives de cette villa pourrait sans doute nous éclairer davantage.

Enfin, Bologne est une hypothèse à envisager si l'on tient compte des échanges entre Modène et cette ville, mais également de l'activité de l'Académie de Giacobbi et des éventuels rapports du compositeur avec les musiciens bolonais – dont on ne sait pratiquement rien – durant son séjour modénais. Un autre indice conforterait cette hypothèse : le paiement daté du 16 avril 1629, cité plus haut, qui révèle que D'India a été hébergé chez Sebastiano de Bologne un peu avant la date où le compositeur serait mort³¹². Pour l'heure, nous ne connaissons pas l'identité dudit Sebastiano ni le lieu où il habitait.

Une recherche dans les Archives d'État de Bologne semble s'imposer. Comme le souligne Anne-Madeleine Goulet en ce qui concerne les principaux fonds d'archives familiales de Rome – considération qui pourrait s'appliquer à notre recherche à Modène –, « si, aujourd'hui, un groupe de recherche interdisciplinaire se lançait de façon systématique dans le dépouillement des principaux fonds [...], il apporterait sans nul doute une moisson impressionnante de données nouvelles qui viendraient combler des lacunes de la connaissance³¹³ ».

Conclusion

Dans ce chapitre sur D'India et la ville de Modène, nous sommes revenus sur son départ de la cour de Turin, les séjours modénais à la fin de sa vie, ainsi que sur les circonstances de sa mort, peut-être survenue dans cette ville ou du moins dans la région de l'Émilie-Romagne. À l'aide de documents d'archives pour la plupart inédits, nous avons tenté de donner pour la première fois un éclairage exhaustif sur ces trois questions. Le retour aux sources se révèle en effet indispensable pour approcher la vérité historique au plus près – il

³¹⁰ M. LUCCHI, *Le capitali della musica*, op. cit., p. 80-86. Voir aussi *Il palazzo di Sassuolo : delizia dei duchi d'Este*, éd. Filippo Trevisani, Parma, Cassa di Risparmio Parma, 2004, p. 102-105.

³¹¹ Alfonso d'Este arrive le 9 octobre 1628 à Sassuolo, revient à Modène le 8 décembre à cause de la mort du duc et repart à Sassuolo le 22 juin 1629 avec un grand nombre de serviteurs, cf. G. B. DA SESTOLA, *Del Cappuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana*, op. cit., p. 116, 121 et 129.

³¹² (I-MOs), Cancelleria ducale, *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîte 210, f. 57.

³¹³ A. M. GOULET, « La musique à Rome », op. cit., p. 91.

nous a permis ici, en particulier, de renouveler autant que possible l'historiographie concernant le mystérieux départ de Turin et de conclure qu'il s'explique très probablement, d'une part, par la jalousie de certaines personnes de la cour mais qu'il a également été stimulé, d'autre part, par le désir de D'India d'inaugurer une nouvelle étape de sa carrière musicale sous l'égide du cardinal de Savoie qui s'apprêtait au même moment à partir pour Rome. Le séjour romain de Maurice de Savoie au palais de Montegiordano s'illustrera à partir de 1624, année même où le compositeur s'installera dans la Ville.

Après s'être éloigné de la cour de Savoie en mai 1623, D'India se rend d'abord à Modène dans la cour du duc Cesare d'Este et de son fils le prince Alfonso. Le compositeur avait déjà dédié à ce dernier un livre de monodies accompagnées en 1618. L'étude du fonds *Musica e musici* conservé aux Archives d'État de Modène nous permet de constater l'importante activité de mécène d'Alfonso d'Este. En effet, le prince cherche à perpétuer la gloire du passé musical de Ferrare en encourageant la modernité musicale ; c'est le paradoxe de la nouveauté où l'inspiration du passé permet le renouveau ; c'est ainsi que Modène renouvelle Ferrare tout en devenant elle-même. Nous constatons également que le futur duc de Modène est très impliqué dans la vie musicale de sa cour au sein de laquelle il favorise la circulation des musiciens, les accueillant ou les recommandant, intervenant personnellement dans l'attribution des postes et dans les affaires financières des musiciens, leur rappelant leurs obligations musicales et s'impliquant même dans la préparation des partitions pour les spectacles musicaux. C'est pourquoi certains compositeurs lui dédient et lui envoient directement leurs musiques, qu'elles soient vocales ou instrumentales, comme ce fut le cas de Frescobaldi, Ottavio Maria Grandi ou D'India. Alfonso d'Este est donc un grand mécène dont la magnanimité est comparable à celle de Maurice de Savoie, son beau-frère et ami. Ce n'est pas un hasard si D'India se rend dans la cour d'Alfonso avant de s'installer à Rome.

Le mécénat à la cour de Modène est comme un système de cercles concentriques dont les différents nobles figureraient les traits d'union. Contrairement à la cour de Turin, ce n'est pas le duc Cesare, plus impliqué dans la vie politique que dans la vie artistique, qui en est le centre, mais son fils Alfonso. Parmi ces personnages nous trouvons Isabelle d'Este qui fait le lien entre la cour Savoie et celle de Modène et à qui D'India dédie son dernier livre de madrigaux, ou le cardinal Alessandro d'Este qui relie, quant à lui, la cour d'Este à celle de Rome et dont le rôle de mécène et protecteur reste encore en grande partie à étudier.

L'effervescence musicale de la cour a permis la circulation non seulement des musiciens, mais aussi des partitions et des styles musicaux. C'est ce que l'on peut constater grâce aux documents d'archives qui montrent qu'un grand nombre de musiciens se rendent ou

reviennent à Modène après avoir séjourné à Florence, Rome, Turin, Milan, Mantoue, Venise et dans les villes autour de Modène, mais également à Prague, en Allemagne, en Autriche ou en France. Ces compositeurs voyageurs emportent avec eux les nouvelles tendances musicales comme les styles venus d'ailleurs – le nouveau style florentin, la nouvelle manière d'ornementer, le style napolitain en vogue à Rome ou les danses « à la française » – et les nouveaux genres en vogue – la comédie madrigalesque, les intermèdes ou l'opéra –, sans pour autant abandonner les genres « classiques » comme le madrigal et la chansonnette. Le catalogue des achats vénitiens d'Alfonso d'Este, établi par Alberto Colombi, vient compléter et confirmer ce que nous dit le reste des documents à propos de la vie musicale de sa cour et que l'on peut résumer par le mot d'éclectisme. Cet éclectisme a favorisé l'extravagance, la virtuosité et la métamorphose musicales à Modène. C'est dans cette ambiance que D'India a vécu et a fréquenté le milieu musical que nous avons tenté de restituer grâce aux sources qui nous donnent des témoignages directs – comme c'est le cas des compositeurs Ludovico Casali et Giulio Scali – et indirects.

Le projet non abouti de *L'Isola d'Alcina*, « première tentative de mélodrame », nous montre l'évolution du théâtre musical à Modène. Après une longue tradition d'intermèdes, tournois, *giostre*, ballets et comédies madrigalesques, D'India entend couronner cette tradition par un spectacle entièrement nouveau ; voilà le rôle de premier plan du compositeur dans cette cour. Nous constatons aussi que les spectacles sont un ornement de la vie publique puisqu'ils suivent et accompagnent les événements politiques et diplomatiques et surtout les célébrations des mariages princiers. Nous avons vu que la mort inattendue d'Isabelle d'Este-Savoie a non seulement interrompu la représentation de *L'Isola d'Alcina* – destinée à célébrer un mariage de la cour – mais a provoqué un changement d'orientation de la vie musicale, le prince Alfonso se repliant dans la dévotion et la pratique religieuse. Nous avons tenté d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche afin d'en savoir davantage sur l'activité du compositeur à Modène en 1626, l'une des pistes devant se trouver dans les archives de Rome.

Les documents d'archives sont, une fois encore, éclairants car ils nous permettent de comprendre que la source d'inspiration de *L'Isola d'Alcina* se trouve ailleurs qu'à Modène : d'abord à Mantoue, où Alfonso a pu entendre l'*Idropica* de Monteverdi, ensuite à Turin, où le thème d'Alcina avait déjà été exploité dans deux spectacles de la cour, représentés entre 1620 et 1625, le premier sous l'égide du cardinal de Savoie. L'esprit novateur de D'India se met à l'œuvre dans la volonté d'adapter et de réutiliser la fable de l'Arioste afin de la dépasser musicalement et de la recréer à la cour de Modène. La musique n'a pas été conservée au contraire du livret de Fulvio Testi qui nous permet de retrouver la richesse culturelle,

artistique et littéraire dans laquelle a baigné la préparation de ce spectacle, tel un écho de la vie de la cour. C'est en effet en s'intéressant à Testi et en examinant la politique diplomatique et artistique de Modène qu'on peut définir l'identité nobiliaire de cette cour : elle se construit entre la gloire du passé et la modernité, elle reprend l'allégorie du vice et de la vertu du *Ruggiero* anonyme de Turin pour la transposer en celle de la nuit et de l'aube de *L'Isola d'Alcina* de Fulvio Testi. Le poète et le musicien participent à cette construction en devenant à leur tour un trait d'union entre Turin et Modène.

Après cet échec de *L'Isola d'Alcina*, D'India entend poursuivre sa carrière de compositeur d'opéra en postulant pour composer la musique des noces de Parme de 1628, projet non abouti mais qui ne l'a pas empêché de se déplacer près de Florence, l'année précédente, afin de négocier personnellement sa candidature. Le souhait du prince électeur Maximilien I^{er} de Bavière d'engager le musicien comme maître de chapelle de sa cour à partir de la fin du mois d'avril 1628 aurait marqué une nouvelle étape dans la carrière artistique du musicien. Mais D'India meurt probablement au début du mois d'avril de l'année 1629 sans avoir occupé sa nouvelle charge auprès de la cour bavaroise. Quelques documents d'archives inédits confirmeraient que D'India serait en effet mort de maladie, probablement de la malaria, en cette période. Quant au lieu de sa mort, nos recherches ne nous ont pas permis de le déterminer avec précision. Tout au plus pouvons-nous assurer que D'India n'est pas mort dans l'ancienne ceinture de la ville de Modène. Reste à explorer la piste bolonaise. Au moins serons-nous parvenu à franchir un degré dans l'élucidation du mystère de son départ de la cour de Turin.

Chapitre 3

SIGISMONDO D'INDIA, UN MONTEVERDI « *CONCITATO* »,

ÉTUDE DE SON HUITIÈME LIVRE DE MADRIGAUX

Introduction

Sigismondo D'India (1582 ? - 1629 ?) fait publier à Rome en 1624 son Huitième et dernier livre de madrigaux dédié à Isabelle d'Este-Savoie, princesse de Modène¹ et épouse d'Alphonse III d'Este. Ce livre est emblématique de l'évolution musicale de cette époque où tradition et modernité se mêlent – véritable révolution musicale tout au long du premier baroque. Ce recueil peut être également considéré à la fois comme le sommet de l'art madrigalesque du compositeur et comme une œuvre majeure de la première moitié du XVII^e siècle. D'India prend sans aucune ambiguïté la direction de l'esthétique monteverdienne qui, depuis le Deuxième livre de madrigaux (1590), trouve son aboutissement dans le Huitième recueil de madrigaux guerriers et amoureux (1638) du Crémonais où domine le nouveau style concertant baroque.

¹ Sigismondo D'INDIA, *Ottavo libro de' madrigali a cinque voci, con il basso continuo, del Cavalier Sigismondo D'India Gentilomo del Serenissimo Prencipe Mauritio Cardinale di Savoia*, Roma, Robletti, 1624.

Particulièrement intéressante est la présence du genre *concitato* dans le dernier livre de madrigaux de D'India. Utilisé pour la première fois par Monteverdi dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624 – année de publication du Huitième livre de D'India – ce genre ne sera « théorisé » qu'en 1638 par le compositeur crémonais dans la préface de son recueil de madrigaux guerriers et amoureux. S'agit-il chez D'India d'un exemple de genre *concitato* avant la préface de Monteverdi ou bien d'une autre manière d'exprimer la colère en musique, d'une autre sorte de discours *concitato* à la même époque ?

Outre la présence du genre *concitato*, l'étude de ce recueil nous permettra de montrer d'autres aspects musicaux et esthétiques, comme les convergences et les divergences entre les styles des deux compositeurs, l'audace de l'interpénétration de la polyphonie et de la monodie, ou encore la dimension théâtrale issue du texte poétique de ces madrigaux – et notamment le cycle guarinien du *Pastor Fido*² – ici synonyme de spectacle vocal.

A. D'India et Monteverdi, le concerto de deux génies

Les musicologues ont émis plusieurs hypothèses sur la rivalité entre les deux compositeurs³. Monteverdi et D'India se sont probablement rencontrés à Mantoue vers 1606, dans les années de jeunesse du compositeur sicilien⁴. Siegfried Schmalzriedt⁵, considère que Monteverdi fait partie des « musiciens d'intelligence » autrement dit des « Maîtres », cités par D'India dans la préface de son Premier livre des *Musiche* de 1609⁶.

² Dinko FABRIS est l'un des premiers musicologues à s'intéresser à la dimension spectaculaire et musicale du *Pastor Fido* de Guarini : « Lettere di Battista e Alessandro Guarini nell'Archivio Bentivoglio di Ferrara », *Guarini la musica, i musicisti*, éd. Angelo Pompilio, Lucca LIM, 1997, p. 77-90, *Mecenati e musici : documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999 et « La musica nelle lettere di Battista e Alessandro 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. 397-408.

³ Andrea GARAVAGLIA, « Sintomi e forme di epigonismo patologico : Sigismondo d'India », Septième rencontre de musicologie organisé par *Il saggiatore musicale*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna Dipartimento di Musica e Spettacolo, (Bologna, 22-23 novembre 2003), actes non publiés. Nous pouvons trouver le résumé de sa communication dans http://www.saggiatoremusicale.it/attivita/2003/abstr_coll_2003.php [14/06/11]. Voir aussi John WHENHAM, « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni, Atti del Convegno internazionale di studi*, (Torino, 20-21 octobre 2000), éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale, 2004, p. 129.

⁴ Nigel FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life and Works », *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXI (1955), p. 29-47 et Federico MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 9-11.

⁵ Siegfried SCHMALZRIEDT, « 'D'amor languisco e moro'. Annotazioni sul manierismo nel Primo libro de madrigali (1606) 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. 89.

⁶ « Mosso da quel desiderio, che in noi naturalmente s'annida, di sapere, come c'insegna il Principe de Filosofi, io infino dalla fanciullezza mia procurai di conversare con *huomini intelligenti della Musica*, & da suoi dotti discorsi imparare cio, che desideravo sapere si del comporre à piu voci, come al cantar solo», (« Mû par ce désir, qui se niche naturellement en nous, de savoir, comme nous l'apprend le Prince des Philosophes, dès ma prime

Il est en tout cas certain que la rivalité et la compétition étaient courantes et intenses à cette époque aussi bien entre les différents cours en Italie qu'entre les artistes qui en faisaient partie⁷. Si l'on songe à la notoriété de Monteverdi à cette époque, nous pouvons imaginer que D'India aurait pu voir en lui un modèle à imiter, puis un rival à égaler voire à surpasser. De même, il est difficile de croire que Monteverdi ait ignoré, dans son Huitième livre de madrigaux, la synthèse stylistique qui caractérise celui de D'India ainsi que sa touche personnelle dans le madrigal concertant.

a. *L'armi e gli amori* de Sigismondo D'India, les madrigaux *guerrieri et amorosi* du « Palermitain »

D'India avait déjà utilisé la basse continue et le style concertant dans son Troisième livre de madrigaux de 1615. Il semble revenir à une écriture traditionnelle du madrigal pour ses Quatrième, Cinquième et Septième livres⁸. Le Huitième livre, composé de douze madrigaux, s'ouvre par la scène de Silvio et Dorinda qui se situe à la fin de la neuvième scène du quatrième acte de la fable pastorale de Guarini *Il Pastor Fido*. Guarini et Marino sont les deux poètes qui dominent ce recueil. Certaines scènes de cette pastorale avaient déjà été mises en musique dans ses livres précédents (mais aussi dans certains de ses recueils de monodies accompagnées). D'India retourne au *Pastor Fido* dans son dernier recueil de madrigaux – presque la moitié du livre –, traitant cette fois-ci le drame pastoral guarinien dans un style complètement différent, transformant parfois le madrigal concertant en « mini-scène d'opéra⁹ », exigeant un quintette vocal virtuose où « les voix deviennent des personnages qui s'expriment avec liberté sur la scène sonore¹⁰. » La répartition des rôles entre voix et

jeunesse, j'entrepris de converser avec des hommes, *des musiciens d'intelligence* et de leurs savants discours apprendre ce que je désirais savoir tant de l'art de composer à plusieurs voix que de celui du chant soliste. ») (Nous soulignons), Préface : « Al cortese lettore », *Le Musiche di Sigismondo D'India nobile palermitano da cantar solo nel clavicordio, chitarone, arpa doppia et altri istromenti simili*, Milano, Tini & Lomazzo, 1609.

⁷ Cf. Marco BIZZARINI et Massimo PRIVITERA, « Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in the Book of Madrigals *L'amorosa Ero* (1588) », *The Journal of Musicology*, XXIX/4 (2012), p. 422-460. Marco Bizzarini et Massimo Privitera analysent la notion de compétition artistique comme élément culturel et stylistique à travers le recueil *L'amorosa Ero* (1588) composé de plusieurs madrigaux écrits sur le même texte et dans le même ton et mis en musique par dix-huit compositeurs différents. Pour la compétition chez les poètes à la même époque, cf. Marco CORRADINI, « Un « work in progress » tra Cinque e Seicento : le « Ode » di Guido Casoni », *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XXVIII/53 (2007), p. 52-53.

⁸ Quant au Sixième livre de madrigaux, il aurait été publié entre 1616 et 1624. La musique en serait perdue. Nigel Fortune a émis l'hypothèse que D'India aurait pu considérer le recueil des *Musiche e Balli* de 1621 comme son Sixième livre de madrigaux. Cf. N. FORTUNE, « Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 40, note 25.

⁹ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 61.

¹⁰ « Le voci diventano personaggi e si muovono libere per la scena sonora. » Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, *op. cit.*, p. 25.

instruments, si l'on en croit Paolo Emilio Carapezza, est avantageuse car elle donne une couleur au son et libère les voix¹¹.

En effet, la musique de ce recueil, bien que publiée à Rome, a été composée à Modène¹² dans la cour de Cesare d'Este (père d'Alfonso III d'Este), transférée dans cette ville après la perte de Ferrare en 1598¹³ et héritière de la gloire musicale de cette dernière, c'est aussi la période (1622-1624) où les relations entre Monteverdi et cette cour furent le plus étroites¹⁴. Dans la dédicace, D'India souligne qu'il y avait dans cette ville « un *concerto* musical formé par la réunion des meilleurs chanteurs que l'on puisse entendre en Europe¹⁵. » Selon Tim Carter¹⁶, si l'on en juge par la difficulté technique de ce recueil, les chanteurs de Modène devaient être en effet des virtuoses. D'India leur a procuré des madrigaux qui s'inscrivaient dans la continuité du style établi par les dernières pièces du Cinquième livre de madrigaux de Monteverdi mettant en musique la même scène de Silvio et Dorinda.

Le haut niveau des solistes modénais a certainement joué un rôle important dans la nouveauté et l'exubérance qui caractérisent le cycle guarinien de D'India, le plus long cycle de madrigaux écrit par le compositeur, mais aussi dans les sept autres madrigaux du recueil : agilité des voix dans la polyphonie, utilisation de la monodie accompagnée, ambitus vocal poussé à l'extrême, sonorité vocale recherchée, récitation chorale, caractérisation psychologique des personnages finement sculptée, ornementation profuse et virtuose, sauts mélodiques inattendus, couleurs harmoniques audacieuses, chromatismes et multiplication de dissonances insistantes et très élaborées.

Dorinda, amoureuse de Silvio, décide de le suivre en cachette dans une de ses battues de chasse. Silvio, la prenant pour un animal sauvage, la blesse mortellement avec une flèche avant de se rendre compte qu'il a en réalité blessé la nymphe qui l'a toujours aimé. Il regrette ce geste fatal et propose à Dorinda de le tuer à son tour mais, par amour, elle refuse la requête meurtrière du malheureux qui finit par tomber amoureux d'elle ; « Ô miracle d'amour ! »

¹¹ P. E. CARAPEZZA, « Constitutions musicales, structures compositionnelles, pratiques d'exécution », *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, CESR, 1991, éd. Jean-Michel Vaccaro, trad. Philippe Canguilhem, CNRS, Paris, 1995, p. 92.

¹² Ainsi que le montrent les manuscrits de la partie d'alto de certains madrigaux de ce livre : *Godea del sol i rai*, *Pallidetto mio sole*, *Lidia ti lasso*, *Ecco Silvio* et *Ma se con la pietà*, conservés à la Biblioteca Estense Universitaria de Modène (I-MOe), *Raccolta musicale*, F. 1530, f. 2, 3, 4r et v et 5r et v.

¹³ Riccardo MEROLLA, « I Ducati di Modena e Parma », *Letteratura italiana. Storia e geografia. Volume secondo : L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 1111.

¹⁴ Gary TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 199.

¹⁵ « Un musico concerto, formato da una adunanza de' migliori cantanti, ch'hoggi ascoltar possa l'Europa. » Cf. Glenn WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali a cinque voci – 1624* (éd. moderne), Firenze, Olschki, 1980, p. X et planche III (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », X).

¹⁶ Tim CARTER, « Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi, and Dido 'alla parmigiana' (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), p. 42.

écrivra le même Guarini dans un madrigal du compositeur crémonais.

Le premier madrigal du cycle : *Se tu Silvio crudel mi saettasti* (*Silvio cruel, si de ta flèche tu m'as frappée*), est le moment de la « reconnaissance » de l'action tragique, celle qui amorce la péripétie selon les préceptes de *La Poétique* d'Aristote¹⁷. Le madrigal commence par la déploration – à la manière des *Musiche* – de Dorinda blessée :

Se tu, Sil_vio cru-del, mi sa-et - ta-sti, Quel ch'è tuo, quel ch'è tuo sa-et - tas - ti

Suivie d'une récitation chorale à cinq voix, déclamatoire et homophonique : « Ecco, Silvio, colei che in odio hai tanto » (« Voici Silvio celle que tu hais tant »), et selon la technique de la lamentation polyphonique propre au madrigal tardif et issue directement de la monodie dramatique dans une interpénétration de styles inattendue :

Ec-co, Sil-vio, co - leiche'nodiolhaitan-to, Ec-co-la, ec-colaliqueHa gui - sa Che la vo-le-vila pun-to

¹⁷ Pour le déroulement dramatique de ce cycle selon la *Poétique* d'Aristote, cf. A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 29.

b. De le lagrime mie, de' miei sospiri, lamentation polyphonique, héritage vocal et interpénétration de styles

Comme le souligne Maria Caraci Vela¹⁸, la lamentation polyphonique se caractérise par le refus de la surabondance mélodique dans les parties solistes, par des intervalles mélodiques dissonants et « non ordinaires », par le choix de lignes mélodiques prégnantes souvent pseudo-monodiques, par la réduction du contrepoint à des imitations en forme de progressions insistantes, par l'émergence de deux voix en forme parallèle (ce qui renforce le profil de la mélodie), par le libre traitement des passages modaux et de la dissonance, par l'élaboration d'une déclamation polyphonique raffinée rigoureusement modelée de la rythmique verbale, enfin, par la création d'un formulaire mélodique et rythmique récurrent – également utilisé dans la monodie – qui rend le discours dynamique par l'invocation, l'interrogation ou l'exclamation.

Le troisième madrigal du cycle : *Dorinda ah ! dirò mia (Dorinda, ah ! te dirai-je mienne)*, met en scène la « métamorphose psychologique¹⁹ » de Silvio ; c'est le moment où ce dernier demande à Dorinda de le tuer. Les effets paradoxaux s'amplifient lors de la lamentation de Silvio annonçant ainsi la catharsis²⁰. Il est particulièrement intéressant en ce qu'il constitue à la fois un concentré de nouveautés et un hommage à la tradition madrigalesque. Il s'agit sans doute du madrigal le plus éclectique du livre et le plus emblématique de la personnalité du compositeur. D'India confirme ainsi la formidable synthèse de son langage musical par l'utilisation des changements abrupts d'harmonie et par le recours à l'extrême grave à toutes les voix, geste vocal à la fois doux et violent dans la partie « ecco, piegando le ginocchia a terra » (« et voilà que ployant genoux à terre ») :

¹⁸ Maria CARACI VELA, « Lamento polifonico e lamento monodico : affinità stilistiche e reciprocità di influssi », *L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, p. 344-346.

¹⁹ Elisabetta SELMI, *Classici e moderni nell'officina del Pastor fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 176.

²⁰ *Id.*, p. 177. Voir aussi Federico SCHNEIDER, « La catarsi nella drammaturgia guariniana », *Rime e lettere di Battista Guarini*, op. cit., p. 199-201 et 209.

Ec-co pie-gan-do le gi - noc-chiala ter-ra, Ri-ve-ren - te t'a - do - ro

Cette descente dans le registre grave nous fait penser à la physionomie sonore de l'exorde de *Hor che'l ciel e la terra* (*Alors que ciel et terre*) du Huitième livre de Monteverdi, tous deux dominés par le tourment, la solitude et la supplication. Dans le premier, Silvio languit de son geste meurtrier et demande pardon, dans le second, Laure provoque des sentiments contradictoires dans les pensées nocturnes de Pétrarque. D'India s'agite, Monteverdi cherche l'apaisement :

Or che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta -

On pourrait aussi comparer la partie « ma non ferir già tu gli occhi o le mani » (« mais toi, ne blesse pas mes yeux ou mes mains ») du même madrigal de D'India :

Ma, non fe-rir già tu glioc-chilo le ma-ni, glioc-chilo le ma - ni Manonfe-rir già
 Ma non fe-rir già tu, ma non fe-rir già tu glioc - chilole maniglioc - chilole
 Manon fe - rir già tu

À *Altri canti di Marte (Qu'un autre chante Mars)* dans la partie « di questa tua guerriera » (« de celle qui est ta guerrière ») du même recueil monteverdien, le profil mélodique étant constitué de lignes vocales (et instrumentales chez Monteverdi) ondoyantes, soutenues par la basse continue ; dans les deux cas, véhémence, langueur et passion se réunissent sans jamais se confondre :

can - toLA-mor, di ques-ta tua guer-rie - ra
 cant-toLA - mor, di ques-ta tua gue-rie - ra
 di ques-ta tua gue-
 io can -
 io can -

Remarquons également l'utilisation des passages à deux voix, toujours dans le troisième madrigal du cycle guarinien de D'India, dont le profil mélodique préfigure certaines cantates d'Alessandro Scarlatti²¹ :

con la tua vi - ta, con la tu-a vi - ta, con la tua vi - ta,
E, se mia non sa - rai con la tua vi - ta, con la tua vi - ta, con la tua

L'éclectisme de D'India se confirme aussi par l'insistance de certains intervalles et de certains mots, par la réalisation d'un climat dramatique appuyé par des dissonances mordantes et expressives comme celle sur le mot « *petto* » (« la poitrine ») à la fin du madrigal – symbole de la cohabitation paradoxale de l'amour et de la douleur :

Ec - co tilil pet - toli - gnu - do

²¹ Concernant la filiation musicale indirecte entre D'India et Alessandro Scarlatti, cf. Claudia ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica seicentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), p. 97 et 109, notes 48 et 49.

Par une gestuelle vocale exacerbée et angoissée : « ti disprezzai superbo » (« je t'ai dédaignée orgueilleux ! ») :

Musical score for the phrase "Ti disprezzai superbo". The score consists of six staves. The first five staves are vocal lines in treble clef, and the sixth staff is a bass line in bass clef. The lyrics are: Ti di - sprezzai su - per - bo.

Ou encore par la virtuosité vocale et les figuralismes dans certains mots comme « *strali* » (« les flèches ») où la vocalité développée est issue, comme le souligne Glenn Watkins²², du « style luxuriant » de la cour de Ferrare des années 1580²³, mais aussi du style concertant de Monteverdi :

Musical score for the phrase "gli strali e l'arco". The score consists of five staves. The first four staves are vocal lines in treble clef, and the fifth staff is a bass line in bass clef. The lyrics are: gli stra - lile l'ar - gli stra - li e l'ar - gli stra - lile l'ar - l'ar - co gli stra - lile l'ar - co, e l'ar - stra - li.

²² G. WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali, op. cit.*, p. XXV.

²³ Anthony NEWCOMB, *The madrigal at Ferrara : 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980, vol. I, p. 53-89 et 113-143.

Et, enfin, par l'utilisation du genre *concitato* qui est l'un des points communs les plus importants et les plus intéressants avec le huitième recueil du Crémonais.

B. Le genre *concitato* selon D'India, un art furieux et extravagant

Le genre *concitato* consiste, selon la préface du Huitième livre de madrigaux de Monteverdi (1638), à faire trembler la musique en jouant, au lieu d'une ronde, seize doubles-croches rapides et « frappées l'une après l'autre, auxquelles viendraient s'ajouter des paroles de colère et d'indignation »²⁴ ; figuralisme rhétorique violent et évocateur, et affirmation du modèle mimétique²⁵ qui trouve sa légitimité dans *La République* de Platon, le philosophe soutenant que la musique doit imiter les passions du discours. Monteverdi revendique la paternité de ce nouveau genre :

« [Je n'ai pu] trouver parmi toutes les œuvres des compositeurs du passé d'exemples du genre *concitato* [...]. C'est pourquoi il m'a paru bon de faire savoir que c'est à moi qu'appartient cette invention ainsi que le premier exemple de ce genre²⁶. »

Dans son dernier livre de madrigaux, antérieur à la préface de Monteverdi, D'India utilise déjà le discours *concitato* mais d'une manière qu'on pourrait qualifier de radicalement personnelle et indépendante du compositeur crémonais, déployant un autre aspect de son « style étrange et neuf²⁷. »

Aucun des travaux de Nigel Fortune, Federico Mompellio, Glenn Watkins, Paolo Emilio Carapezza ou encore de Giuseppe Collisani, n'évoque la présence du genre *concitato* dans ce livre de madrigaux. Seul Alberto Rizzuti²⁸ a identifié récemment les traits guerriers

²⁴ « Ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira et sdegno. » Préface du Huitième livre de madrigaux de Monteverdi, trad. Annonciade RUSSO, *Claudio Monteverdi, correspondances, préfaces et épîtres dédicatoires*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2001, p. 269. Pour une analyse sur « l'éloquence » du discours musical du genre *concitato* et de ses rapports avec l'*oratione concitata* des philosophes, cf. Agathe SUEUR, *Le Frein et l'Aiguillon. Eloquence musicale et nombre oratoire (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Garnier, 2013, p. 298-308.

²⁵ G. TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance, op. cit.*, p. 203.

²⁶ « Ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere [...]. Mi e parso bene il fare sapere che da me e nata la investigatione, & la prova prima di tal genere. », *Ibid.*

²⁷ « Stile peregrino e nuovo. » C'est ainsi que le compositeur décrit son propre style dans la préface de son Huitième livre de madrigaux. Cf. G. WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali a cinque voci, op. cit.*, p. X et planche III. Le mot « peregrino » signifie, selon l'Académie de la Crusca de Florence, « étranger ». Cf. *Vocabolario degli accademici della Crusca con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini e greci*, Venetia, Alberti, 1612, p. 1188.

²⁸ Alberto RIZZUTI, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo D'India (1621) », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze,

dans le madrigal strophique *Alla guerra, alla guerra d'Amore (À la guerre, à la guerre d'Amour)* du Deuxième livre des *Musiche* (1615) de D'India comme une préfiguration du genre *concitato* de Monteverdi. En effet, la publication de la préface de Monteverdi est postérieure à celle du recueil de D'India et il est peu probable que le compositeur ait entendu *Il Combattimento* à Venise en 1624 ou rencontré Monteverdi dans cette ville avant cette date. John Whenham a du reste prouvé que D'India, retenu à Turin pour les fêtes du carnaval, n'a pas pu se rendre dans la Cité de Doges en 1621 pour y recevoir le titre de « Chevalier de Saint-Marc » qu'on venait de lui attribuer²⁹.

Il est donc question non pas d'un genre mais d'un discours *concitato* proche de celui « théorisé » par Monteverdi lorsqu'il s'agit de figurer l'agitation causée par l'amour ou la haine, d'établir un trait d'union entre la passion amoureuse et la passion guerrière ainsi qu'un contraste implicite entre la supplication et la colère. Sa réalisation musicale l'en différencie néanmoins : le Crémonais préconise un style instrumental censé recréer, par le biais d'une formule mélodique unique et rapide allant vers un point culminant, le rythme pyrrhique propre aux danses guerrières dans la Grèce antique³⁰.

Chez D'India, le discours *concitato* est un élément vocal et non instrumental, créé à partir d'une déclamation polyphonique poussée à l'extrême. Ainsi, le compositeur choisit le genre narratif plutôt que le style représentatif ; le résultat sonore est une « propulsion accordale discursive³¹ », une accumulation rythmique de croches dans une déclamation harmonique rapide qui renforce la vraisemblance dramatique. Comme le souligne Paolo Emilio Carapezza :

« L'opposition phonématique de la langue [...], est musicalement reconstituée par l'utilisation sémantique des timbres harmoniques : la superposition des sons dans un accord n'est plus perçue comme une couleur sonore, mais comme un phonème, unité acoustique dans la chaîne linguistique³². »

Olschki, 2008, p. 303.

²⁹ J. WHENHAM, « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *op. cit.*, p. 128.

³⁰ Pour une étude sur les sources antiques du style *concitato* tel qu'il est conçu par Monteverdi, cf. Barbara RUSSANO HANNING, « Monteverdi's Three Genera: A Study in Terminology », *Musical Humanism and its Legacy : essays in honor of Claude Victor Palisca*, éd. N. Kovaleff Baker et B. Russano Hanning, Stuyvesant, Pendragon Press, 1992, p. 149-156. Voir aussi Gabriele BONOMO, « 'Melodia, ovvero seconda pratica musicale' : Monteverdi e la prospettiva di una nuova 'Istituzione'. Uno studio preliminare », *Musica in subtilitate scrutando : contributi alla storia della teoria musicale*, éd. D. Sabaino, M. T. R. Barezani et R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1994, p. 302.

³¹ P. E. CARAPEZZA, « Constitutions musicales », *op. cit.*, p. 94.

³² « L'opposizione fonematica della lingua [...], viene musicalmente ricostituita mediante l'uso semantico dei timbri armonici : la sovrapposizione dei suoni in un accordo non viene più percepita come colore sonoro, ma come fonema, unità acustica nella catena linguistica ». P. E. CARAPEZZA, « Non si levava ancor l'alba novella. Cantava il gallo sopra il Monteverde », *Sette Variazioni » a Luigi Rognoni Musiche e studi dei discepoli palermitani*, Palermo, Flaccovio, 1985, p. 61.

Ainsi, il ne s'agit pas de faire répéter seize notes en une battue mais d'accélérer la déclamation à cinq voix en une avalanche de seize doubles-croches ; débit brutal qui, renforcé par un chromatisme insistant³³, crée une vocalité bizarre et excentrique. Tel est le cas du premier madrigal du cycle guarinien dans le vers « tu non credesti la piaga che per te mi fece Amore » (« tu n'as pas cru à la plaie qu'Amour me fit pour toi ») :

The musical score consists of six staves. The top five staves are for voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The bottom staff is for basso continuo. The vocal parts feature a rapid, repetitive rhythmic pattern of sixteenth notes (doubles-croches) in a chromatic scale. Some notes are marked with a '5' and a slur, indicating a specific fingering or articulation. The lyrics are written below the vocal staves: 'Tu non cre-de-sti La pia-ga che per-te mi fe-celA-mo-re'.

Les nouvelles possibilités expressives de ce genre tel qu'on le trouve chez D'India vont accentuer les contrastes et les changements violents des affects. Ces clairs-obscurs deviendront le principe directeur de son discours *concitato* dans un combat cœur à cœur entre l'interprète et l'auditeur. On trouve un autre exemple de l'utilisation vocale et non instrumentale du genre *concitato* dans le troisième madrigal du cycle : après un passage à deux voix : « e, se mia non sarai con la tua vita, sarai con la mia morte » (« et si tu n'es pas mienne par ta vie, tu le seras avec ma mort »), le compositeur met en musique des paroles de colère et d'indignation : « tutto quel che'n me vedi a vendicarti è pronto » (« tout ce que tu vois en moi est prêt à te venger »), en notes répétées mises en mouvement par des croches – et non pas par des doubles croches – au ténor et à la basse tandis que les autres voix dialoguent entre elles avec des notes tenues. Le discours *concitato* va ensuite s'étendre à toutes les voix :

³³ Pour une analyse approfondie sur l'utilisation expressive de l'intervalle de seconde dans l'esthétique de la *seconda pratica*, cf. M. PRIVITERA, « 'Piagn'e sospira' forme della « seconda pratica » nel quarto libro di Monteverdi », *Il Saggiatore Musicale*, VI/1 (1999), p. 39-62.

quel che'n me ve-dilA ven - di - car - ti è pron - to, è pron - to.
 A ven - di - car - ti è pron - to
 Tut - to quel che'n me ve-dilA ven-di-car-tila ven-di - car - tilè pron - to.
 Tut - to quel che'n me ve-dilA ven-di-car tila ven-di - car tila ven-di - car tilè pron - to.

Un autre élément important du discours *concitato* chez D'India se trouve dans la structure musicale des madrigaux. Les ruptures dans le texte correspondent à celles de la continuité harmonique. Les incessants changements de modalité créent une ambiguïté des « accords ». La progression harmonique dans les enchaînements des accords déplace et affaiblit le centre tonal³⁴. Ce jeu tonal joint à la dynamique des résolutions cadentielles qu'il provoque, contribue à la construction d'un effet *concitato* ; l'agitation qui émane de l'intérieur de la musique se transforme en « consommation maximale d'énergie dans l'attention³⁵ » de l'auditeur :

tu ne-gar de la tua ma-no? Non hai cre-du-toil san-gue Ch'io ver-sa - va da glioc-chi:
 tu ne-gar de la tua ma-no? Non hai cre-du-toil san-gue Ch'io ver-sa - va da glioc-chi:
 tu ne-gar de la tua ma-no? Non hai cre-du-toil san-gue Ch'io ver-sa - va da glioc-chi:

³⁴ Sur l'utilisation de cette technique dans certains madrigaux du Cinquième livre de Gesualdo, cf. 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> [16/07/2014].

³⁵ P. E. CARAPEZZA, « Un altro Mercurio », *op. cit.*, p. 10.

Le discours *concitato* avait déjà été employé avant le Huitième livre de D'India et même avant *Il Combattimento* et la préface du Huitième livre de Monteverdi. Nous pouvons en trouver quelques exemples chez D'India, dans son Premier livre de madrigaux de 1606, dans les entrées successives du début du madrigal *Cor mio, deh non languire (Mon cœur, las, ne languis pas)*³⁶, chez Giaches de Wert, dans son madrigal *Forsennata gridava (Hors d'elle, elle criait)* (Huitième livre à cinq voix, 1586), chez Gesualdo, dans quelques madrigaux du Sixième livre (1611) où, d'après Catherine Deutsch, l'auditeur « est contraint à de violentes volte-face émotionnelles³⁷ », mais aussi chez Pomponio Nenna dans certains madrigaux du Premier et Quatrième livres à cinq voix (1607 et 1609) où, selon Eduardo Dagnino, « lorsque la texture contrapuntique se brise et cède à un discours *concitato*, la phrase monodique apparaît incisive et animée d'un dramatisme qui fait penser à juste titre à Claudio Monteverdi³⁸. » Ces trois compositeurs, on le sait, eurent une influence certaine sur D'India et Monteverdi.

Ainsi, s'il ne l'a pas inventé, le compositeur crémonais est le premier à avoir « théorisé » le genre *concitato* en proposant, si l'on se réfère aux travaux de Jeffrey Kurtzman³⁹, une taxinomie des passions qui affirme la transformation de la métaphore en icône. Autrement dit, le changement de la métaphore en métonymie implique l'évolution des notions d'expression du concept d'imitation (par ressemblance ou analogie) propre à la Renaissance, vers les théories baroques de la représentation⁴⁰ (par contraste). La métaphore est liée à la texture musicale et poétique, alors que l'icône peut se passer de mots pour exister. Le genre *concitato* peut être ainsi utilisé non seulement pour mettre en valeur un texte qui exprime l'agitation émotionnelle, mais aussi pour représenter l'agitation sans avoir besoin du texte. La création d'icônes selon une taxinomie systématique crée ainsi de nouvelles possibilités de composition et d'expression. La philosophie se mêle à la poésie comme une théorie de l'amour à la fois moyen et but de l'entreprise héroïque, de « la fureur héroïque »⁴¹.

³⁶ F. MOMPELLIO, *Sigismondo D'India : Madrigali a 5 voci 1606*, Milano, Classici musicali italiani, 1942, p. 87.

³⁷ Catherine DEUTSCH, *Carlo Gesualdo*, Paris, Bleu nuit, 2010, p. 117.

³⁸ « Quando la trama contrappuntistica si smaglia e cede a un discorso concitato, la frase monodica si leva, incisiva, accesa di una drammaticità che giustamente ha fatto pensare a Monteverdi ». Eduardo DAGNINO, *Madrigali di Pomponio Nenna*, Roma, Istituto Italiano per la storia della musica, 1942, p. XII.

³⁹ Jeffrey KURTZMAN, « A taxonomic and affective analysis of Monteverdi's *Hor che'l ciel e la terra* », *Music Analysis*, XII/2 (1993), p. 171.

⁴⁰ Cf. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65, 66 et 69.

⁴¹ Giordano Bruno, dans son traité *Des fureurs héroïques* (1585), distingue deux espèces de fureurs : les unes « montrent aveuglement, stupidité, impulsion irrationnelle et tendent vers une passion bestiale ou insensée » ; les autres « consistent en un trait divin, capable de rendre meilleurs des hommes ordinaires. », trad. Paul-Henri MICHEL, *Des fureurs héroïques*, Paris, Les Belles lettres, 1999, p. 180.

Le genre *concitato* est aussi, si l'on en croit Eric Chafe, un élément clé dans la transition de la modalité à la tonalité car il permet de distinguer pour la première fois la juxtaposition dièse-bémol, mineur-majeur. Ainsi, « le style *concitato* impose des tonalités majeures en dièses comme les emblèmes d'un nouvel état affectif. Le résultat est une meilleure sensation de dualisme dans la région tonale du durus [dièse mineur]⁴². » L'affirmation de Chafe est également valable pour les deux madrigaux où D'India utilise le genre *concitato*, même s'il étend l'utilisation de ces marqueurs de style à l'aide de mécanismes souvent plus radicaux et moins définissables que Monteverdi⁴³.

Le genre *concitato* devient ainsi l'affirmation de la « construction d'un espace et d'une temporalité à la fois visuelle et sonore⁴⁴ », mais aussi de « l'idée que la musique est de manière privilégiée monodique⁴⁵. » Cet aspect de l'évolution de la musique moderne au début du baroque est important : l'apport de la monodie accompagnée à la polyphonie madrigalesque, l'interpénétration de ces deux esthétiques existe aussi dans le sens monodie-polyphonie. En ce qui concerne le Huitième livre de madrigaux de D'India, nous pouvons remarquer l'influence de l'utilisation du genre *concitato* dans son *Lamento di Didone*, publié dans son Cinquième livre des *Musiche* en 1623 – un an avant le Huitième livre. Glenn Watkins a remarqué une filiation entre ce recueil polyphonique et le Troisième livre des *Musiche* (1618) en ce qui concerne les passages où la texture polyphonique se désintègre dans un dialogue musical qui n'a pas de rapport avec le texte entre les trois voix supérieures – ce qui intensifie la représentation sonore – et les deux voix inférieures⁴⁶. Ainsi, Eric Chafe conclut à propos du genre *concitato* :

« Considéré comme un dispositif emblématique, le style *concitato* est prometteur pour la musique concertante dans la symphonie du XVIII^e siècle en ce qui concerne son aspect social. Sa relation aux tonalités en dièses, à la dynamique de la modulation vers la dominante ainsi qu'au dualisme majeur/mineur, est hautement prophétique. Le style *concitato* pourrait même être considéré comme

⁴² « The stile *concitato* now thrusts the sharp major keys into center stage as emblems of a new affective state. The result is a clearer sense of positive/negative dualism in the durus tonal region. » Eric CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, Schirmer Books, 1992, p. 238.

⁴³ Cf. l'analyse des changements, oppositions et contrastes harmoniques des passages où Monteverdi utilise le style *concitato* dans son *Combattimento* par Massimo OSSI, *Divining the oracle : Monteverdi's Seconda prattica*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003, p. 221-222. Pour celle de certains passages du Huitième livre, cf. G. TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance, op. cit.*, p. 209-210. Pour l'analyse rythmique cf. M. OSSI, *Id.*, p. 229-231 et Fernando GIOVIALE « "Guerra e morte avrai". Note su Tancredi e Clorinda, 'Passioni contrarie' di Tasso in Monteverdi », *Torquato Tasso e la cultura estense*, éd. Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, p. 1235 et 1242.

⁴⁴ Pierre-Henry FRANGNE, « Les larmes de Tancrède. La voix et le voir dans *Le combat de Tancrède et Clorinde* de Claudio Monteverdi », *Musurgia*, XI/1-2 (2004), p. 11-12.

⁴⁵ *Id.*, p. 18.

⁴⁶ G. WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali, op. cit.*, p. XXIV.

l'emblème de l'affirmation de l'individu, comme une approche positive de la colère qui semble presque anticiper les traits de la psychologie moderne⁴⁷. »

C. Souffrances et douceurs de la mort, la dimension théâtrale du cycle guarinien

a. Silvio et Dorinda, « *Ogni amante è guerrier* » ou le triomphe de l'amour à travers la mort

Le quatrième madrigal, *Ferir quel petto Silvio ? (Frappier ce sein Silvio ?)*, dépeint le moment où Dorinda refuse d'exécuter le geste vengeur proposé par Silvio en nous rappelant, comme dans le madrigal de Rinuccini mis en musique par Monteverdi, toujours dans son recueil de madrigaux guerriers et amoureux, que « chaque amant est guerrier ». Ici, la recherche du geste expressif atteint son paroxysme par la mise en musique audacieuse et originale de D'India. Elle présente, selon Glenn Watkins, des détails que l'on ne trouve pas chez Monteverdi, non seulement grâce à l'utilisation des neuvièmes non préparées provoquées par un triple retard de la partie de basse et qui débouchent sur la phrase suivante avec d'autres neuvièmes⁴⁸ parallèles martelées à découvert, obtenues par mouvement conjoint à la basse – D'India nous donne ici une illustration de la manière dont l'harmonie peut servir la déclamation. Comme le souligne Paolo Emilio Carapezza :

« La syntaxe logique et la rhétorique sont absorbées par la structure harmonique qui se transforme en organisation logico-harmonique [...]. À partir de là, il n'y a plus de mélodies ni d'harmonies affectivement neutres⁴⁹. »

⁴⁷ « Viewed as an emblematic device, then, the stile concitato is full of meaning of Eighteenth-century style and the emergence of concert music in the symphony, to mention its social aspect. Its relationship to the independence of the sharp keys and to the dynamic of modulation to the dominant, as well as to the major/minor dualism, is highly prophetic. The stile concitato might even be viewed as an emblem of human assertiveness, of a positive view point on anger that seems almost to anticipate the emphases of modern psychology. », E. CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language, op. cit.*, p. 239-240.

⁴⁸ L'importance de l'intervalle de neuvième sous sa forme mélodique a été identifiée chez Wert, Marenzio et Jean de Macque par M. PRIVITERA, « Malinconia e accedia. Intorno a « Solo e pensoso » di Luca Marenzio », *Studi Musicali*, XIII (1994), p. 29-71. D'India est novateur en ce qui concerne l'utilisation de cette intervalle sous sa forme harmonique. Remarquons également qu'il s'agit d'un nouvel exemple de la filiation qui existe entre le compositeur palermitain et Jean de Macque qui fut probablement un des compositeurs ou « musiciens d'intelligence » qui auraient pu le former dans ses années de jeunesse.

⁴⁹ « La sintasi logica e la retorica vengono assorbite dalla struttura armonica, che si trasforma in organismo logico armonico [...]. Non ci sono più a questo momento né melodie, né armonie affettivamente neutre. », P. E. CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica*, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 91.

Nous pouvons remarquer également la fausse relation qui suscite un saut de dixième à la voix de soprano, ou encore la note pédale génératrice de dissonances sur « o bellissimo scoglio » (« ô très beau récif ») – ce qui montre un traitement indépendant de la dissonance ainsi que le développement d'un style totalement personnel qui n'a pas d'équivalent parmi ses prédécesseurs ni ses contemporains⁵⁰ :

Fer rir quel pet - to, fe rir quel pet - to, quel pet-to Sil-vio? Non bi-so-gna-vaagl'occhi

O bel - li - ssi-mo
miei sco vvir lo, S'a-ve-vi pur de-sio ch'io — tel fe-ri - si O

⁵⁰ G. WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali*, op. cit., p. XXVI. Voir aussi « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India nobile palermitano », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, op. cit., p. 82-83.

si spe-ssoin van___

sco-glio, Già dal'on dae dal ven-to De le la - gri-me mie, de' miei sos-pi - ri

Particulièrement intéressant est le moment où, après un passage à deux sopranos : « è pur ver che tu spiri e che senti pietate ? » (« est-il donc vrai que tu respires et que tu ressens de la pitié ? »), s'installe un dialogue polyphonique à cinq voix : « o pur m'inganno ? » (« ou bien je me trompe ? »), qui aboutit, grâce à l'intensité progressive et à l'insistance pathétique de ce passage, à un autre moment en homorythmie⁵¹ : « ma si' tu pure o petto molle o marmo » (« mais que tu sois, ô sein, vulnérable ou de marbre ») :

è pur-ver che tu spi-ri, e che sen - ti pie - ta - te! O pur m'in-gan-no?

O pur m'in-gan-no? O pur m'in-gan - no? O pur m'in-gan-no?

O pur m'in-gan-no?

O pur m'in-gan-no? O pur m'in-gan - no?

⁵¹ L'écriture homorythmique est une écriture simple à l'effet sonore limpide. Il s'agit également d'un élément musical expressif puisqu'il met en relief un point précis du poème et en exalte la signification. Cf. C. ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 96.

Ma sii tu pur o pet-to mol-lelo mar-mo, Già non vo' che m'in-gan-ni d'un can-di-dola-la-bas-troil bel sem-

Pour finir dans un passage en style concertant : « che vendetta maggiore non so bramar che di vederti amante » (« je ne peux vouloir plus parfaite vengeance que de te voir aimer ») :

che di ve-der tita - man - te,
te pur fe - ri - scalA - mo - re, A - mo - re,
Ché ven-det - ta mag - gio - re Non so bra - mar, che di ve-der-tita-man - te,

En effet, la construction du climax commence par des sections en imitation qui se terminent dans un accord déclamatoire. Ces récitations accordales servent à segmenter le madrigal et permettent de nouvelles séquences imitatives créant ainsi un jeu de timbres et de

mélodies qui équilibre les cadences en leur donnant de la mobilité⁵². La fin du madrigal est remarquable par l'insistance du mot « mourir » qui est répété presque quarante fois (pendant dix mesures) dans un déploiement de dissonances maniéristes et perçantes qui intensifient le pathos – signes d'une gestuelle théâtrale et vocale pleine de fougue et de vitalité où sont représentés des sentiments « guerriers et amoureux » :

pos - s'i - o, mo - rir pos-si - o
 mo - rir pos-s'i - o
 mo - rir mo-rir mo-rir pos-s'i - o
 mo - rir mo-rir mo-rir pos-s'i - o
 pos - s'i - o Né pur che vi-vi

mo - rir mo-rir mo-rir mo-rir mo-rir pos-s'i - o
 mo-rir mo-rir mo-rir mo-rir mo-rir poss'i - o
 Né pur che vi-vi tu Né purche vi-vi tu mo - rir mo-rir mo-rir pos-s'i - o
 Né purche vi-vi tu mo-rir mo-rir mo-rir pos-s'i - o
 tu, mo - rir pos - s'i - o pos - s'i - o

⁵² Sur la dimension accordale de la cadence à la fin du XVI^e siècle, cf. M. MANGANI, « Le « strutture tonali » della polifonia : appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, X/1 (2004), p. 35, note 8.

La partie finale du cycle guarinien, *Silvio come son lassa ! (Silvio, que je suis lasse !)*, que D'India est le seul à mettre en musique, a pour but de développer et d'amplifier l'action dramatique de l'œuvre. Cette amplification est obtenue par l'utilisation du bécarre à la fin du madrigal. En effet, le madrigal commence en *ré* – le traditionnel mode dorien abondamment utilisé par Monteverdi dans le Quatrième, Cinquième et surtout le Sixième livre de madrigaux⁵³ – et finit sans altérations à la clé dans la partie à cinq voix. Comme le remarque Massimo Privitera, « le bémol indique la transposition et donne ainsi une interprétation différente de la note finale utilisée par le compositeur⁵⁴. » Le bémol assume ainsi une intense force expressive dans une séquence par bécarre⁵⁵. Il s'agit d'une caractéristique importante de l'évolution du langage tonal, langage qui se situe au XVII^e siècle entre transposition et modulation. Le signe bécarre a pour fonction d'être le marqueur d'un changement harmonique, généralement dans des moments musicaux dramatiques, mais aussi de signaler la mutation de l'hexacorde. Sigismondo D'India utilise régulièrement le signe bécarre pour indiquer la juxtaposition du dièse et du bémol. Cela lui permet de baisser ou monter immédiatement d'un demi-ton dans l'utilisation expressive du chromatisme⁵⁶.

Cette scène érotique⁵⁷ représente aussi le sommet du madrigal concertant chez D'India et marque une nouvelle étape dans ce genre grâce au subtil dosage et à l'heureuse cohabitation de la monodie et de la polyphonie. C'est à travers le dialogue des trois personnages (Dorinda, Silvio et Linco) que le compositeur introduit une nouvelle dimension théâtrale. La scène se termine par un chœur *alla francese*⁵⁸ qui harmonise et amplifie les dernières paroles de Dorinda, déploration semblable à celle de la *Lamentation de la nymphe* de Monteverdi. C'est ainsi que la dramatisation devient représentation. Le style représentatif devient ainsi synonyme d'expression mais aussi de gestualité et de théâtralité, qualités qui caractérisent également le Huitième livre de Monteverdi :

⁵³ Lorenzo BIANCONI et M. PRIVITERA, *Girolamo Frescobaldi. Il primo libro de madrigali a cinque voci 1608*, Milano, Suvini Zerboni, 1996, p. XV.

⁵⁴ « Il bemolle indica trasposizione, e fa quindi diversamente interpretare la finalis usata dal compositore. » *Id.*, p. XIV, note 10.

⁵⁵ *Id.*, p. XIX.

⁵⁶ E. CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language, op. cit.*, p. 365 et 369.

⁵⁷ Sur l'érotisme de la poésie de cette scène Cf. A. GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « dramaturgo »*, *op. cit.*, p. 34. Voir aussi Laura MACY, « Speaking of Sex : Metaphor and Performance in the Italian Madrigal », *The Journal of Musicology*, XIV/1 (1996), p. 1-34.

⁵⁸ Giulio Cesare Monteverdi affirme dans la préface des *Scherzi musicali* de 1607 que son frère fut le premier à avoir introduit en Italie le « chant à la française » à la suite du voyage que Claudio fit en Flandres vers 1599 : « Haverebbe non pochi argomenti in suo favore, mio fratello, in particolare per il canto alla francese [...], chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà, l'anno 1599 ? » (« Mon frère ne manquera pas d'arguments pour se défendre, en particulier pour ce qui est du chant à la française [...] ; car, qui fut le premier à l'introduire en Italie, sinon lui, lorsqu'il revint des bains de Spa en 1599 ? »), cf. Claudio MONTEVERDI, *Scherzi musicali*, Venetia, Amadino, 1607, trad. A. RUSSO, *Claudio Monteverdi, correspondances, préfaces et épîtres dédicatoires, op. cit.*, p. 252 et 253.

Mi pun - ge, sì, cor mi - o; Ma nel-le brac - cia tu - e L'es-ser pun - ta m'è
ca - rol'èl mo - rir, è'l mo - rir dol - ce

b. *Ahi lasso!* – Les soupirs de Giambattista Marino dans le Huitième livre de D’India

Les madrigaux de la deuxième moitié du recueil sont composés, pour la plupart, sur des poèmes anonymes comme *Godea del sol i rai* (*Elle jouissait des rayons du soleil*) dont le traitement élaboré, à la vocalité luxuriante, témoigne de l’héritage à Modène du nouveau style ferrarais d’Alfonso Fontanelli (1557-1622)⁵⁹. Nous trouvons d’autres témoignages de cet héritage vocal dans les madrigaux *Pallidetto mio sole* (*Pâle est mon soleil*) – poème érotique :

dol - - - - -
a le tue dol - - - - -
ci, a le tue dol - - - - -
ci a le tue dol - - - - -

Et dans *Lidia ti lasso, ah lasso!* (*Lidia je te laisse, hélas!*) dont les poèmes sont extraits des *Rime* (1602) de Giambattista Marino, recueil où, selon Gary Tomlinson,

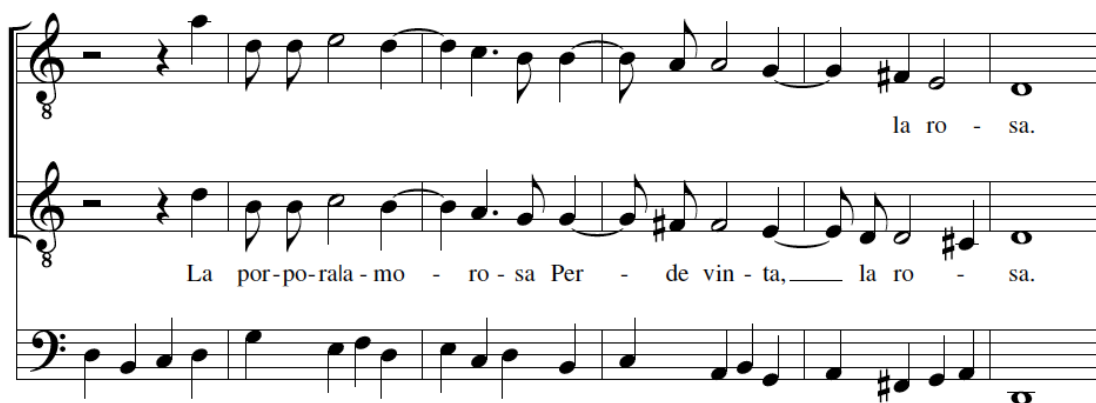
⁵⁹ Pour plus d’information sur Fontanelli, Cf. A. NEWCOMB, *Alfonso Fontanelli. Complete Madrigals. Part 1 Primo libro di madregali a cinque voci* (Ferrara, 1595), Wisconsin, A-R Editions, 1999, p. IX (coll. Recent Researches in the Music of the Renaissance, 119).

« l'amour devient plus que de la gratification simultanée des cinq sens. L'attentive distinction néo-platonicienne des désirs sacrés et profanes qui avait doté le pétrarquisme d'une nouvelle vitalité au XVI^e siècle, s'effondre dans un vide spirituel⁶⁰. » :



Ainsi, mus par une poésie qui offre au compositeur des perspectives d'expression nouvelles, nous pouvons remarquer dans ces deux madrigaux les nombreux passages à deux voix où le dialogue devient spectacle vocal. Ainsi, la splendeur de l'ornement poétique mariniste⁶¹ rejoint celle de l'arabesque vocale de D'India.

Nous pouvons remarquer également le recours à la technique de la *walking bass* pour les vers « la porpora amorosa » (« la pourpre amoureuse ») dans le madrigal *Pallidetto mio sole* :



Dans « oh, piaccia alla mia sorte » (« que plaise à mon sort ») du même madrigal :

⁶⁰ « Love becomes little more than the simultaneous gratification of all five senses ; the careful neo-Platonic distinction of sacred and profane desires, which had endowed Petrarchan themes with new vitality in the sixteenth century, collapses in a spiritual vacuum. », G. TOMLINSON, « Music and claims of text : Monteverdi, Rinuccini and Marino », *Critical Inquiry*, VIII/3 (1982), p. 572-573.

⁶¹ Cf. Giovanni GETTO, « Introduzione al Marino », *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 37.

O piac-cia, piac - ciala la mia sor - te, piac - ciala la mia sor - te

Et dans le vers « o Dio, che tu potessi meco venir » (« mon Dieu, si avec moi tu pouvais venir ») du madrigal *Lidia ti lasso* qui accompagne le chant et donne de la langueur à la mélancolie. Cette technique d'accompagnement, issue du madrigal concertant, aura ses heures de gloire dans la musique instrumentale concertante dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁶² :

Me - co ve-nir, me-co ve-nir, che tu po-tes - si, che
 O Dio, che tu po-tes - si, che tu po-tes - si, che tu po-tes - si Me-co,
 tu po-tes - si, che tu po-tes - si Me-co ve - nir, me - co ve - nir,
 me-co ve - nir O ch'io te co - o - ch'io te - co

Ainsi, si l'on en croit Paolo Emilio Carapezza, « la musique, d'essentiellement vocale devient essentiellement instrumentale : le madrigal concertant et le concert instrumental

⁶² M. PRIVITERA, *Arcangelo Corelli*, Palermo, L'Epos, 2000, p. 44, 102, 107, 118 et 173.

baroque constituent la troisième et la dernière phase de la *seconda pratica*⁶³. » En effet, comme le remarque Massimo Privitera, c'est de « l'idéal de la Mélodie, apothéose de la parole mise en musique [que dérive] la réalité vivante de la musique instrumentale⁶⁴. »

Les vers de Marino représentent le sommet de la poésie maniériste, liée elle aussi à la *seconda pratica*, qui est aux antipodes de l'introspection. La poésie mariniste inverse donc la hiérarchie néo-platonicienne de la sensation⁶⁵. Marino est aussi le poète le plus souvent mis en musique par D'India⁶⁶ qui entra probablement en contact avec lui à la cour de Turin entre 1611 et 1615 ou bien à Rome après le départ du compositeur de la cour de Savoie en 1624. Le modèle poétique mariniste, selon Benedetto Croce, « n'a d'autre but que de nous surprendre, soit par l'audace ou plutôt l'extravagance des combinaisons métaphoriques arbitraires, soit par la même extraordinaire audace et extravagance de l'observation minutieuse et de l'exactitude de son expression⁶⁷. »

En effet, la poésie de ce « peintre des oreilles » transmet à la musique sa musicalité et son colorisme ainsi que cette liberté d'invention et ce potentiel mimétique qui « cherche, à travers une nouvelle relation entre objets ordinaires et idées mis en jeu dans son imagerie et dans son entortillement épigrammatique, à créer une illusion de subjectivité dans une vision du monde essentiellement objective⁶⁸. » C'est exactement ce qu'on trouve dans *Altri canti di marte* du huitième recueil monteverdien, excellent exemple du genre *concitato* instrumental, et dans les deux madrigaux de D'India-Marino, remarquables exemples du genre *concitato* vocal. Comme le souligne Damaso Alonso, c'est dans ce baroquisme poétique qu'existent d'autres éléments nouveaux comme la ferveur, le bouillonnement, la vitalité et la force qui envahissent le tout et qui s'expriment tantôt avec abondance, tantôt avec légèreté⁶⁹.

Enfin, le dernier madrigal du recueil *Io vi lascio, mie scorte* (*Je vous laisse, mes guides*) présente un exorde fait de retards et d'anticipations dramatiques entre les voix

⁶³ « Così la musica da essenzialmente vocale diviene essenzialmente strumentale : il madrigale concertato e il concerto barocco costituiscono la terza ed ultima fase della seconda pratica. », P. E. CARAPEZZA, *Le costituzione della musica, op. cit.*, p. 92.

⁶⁴ L. BIANCONI et M. PRIVITERA, *Girolamo Frescobaldi. Il primo libro de madrigali, op. cit.*, p. I.

⁶⁵ Cf. Carlo CALCATERRA, *Il parnaso in rivolta : Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1961, p. 13, 18 et 35.

⁶⁶ Roger SIMON et D. GIDROL, « Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo », *Studi secenteschi*, XIV (1973), p. 114-116.

⁶⁷ « Non avevano altro fine che di colpire con lo stupore : nel primo caso con l'audacia o piuttosto con la stravaganza delle combinazioni arbitrarie ; nel secondo caso, con la non meno audacia e stravaganza della miope osservazione e dell'esattezza nel renderla. », Benedetto CROCE, *La Letteratura italiana*, vol. 2, Bari, Laterza, 1956, p. 62.

⁶⁸ « Marino seeks, through the novel relationships between commonplace objects and ideas struck up in his imagery and epigrammatic twists, to create an illusion of subjectivity within an essentially objective world view. », G. TOMLINSON, « Music and claims of text », *op. cit.*, p. 575.

⁶⁹ Damaso ALONSO, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971, p. 87, 113 et 115-116.

supérieures selon une rhétorique musicale poussée jusqu'à la transgression de la règle de la dissonance ornementale, créant ainsi une exception qui rend en même temps hommage à la norme :

Io vi la - scio, mie scor-te, Io mi par -

Io vi la - scio, mie scor - te, Io mi

- to, bei lu - mi, Io vo lun - gi, miei Nu - mi

par - to, bei lu-mi Io vo-lun - gi, miei Nu - mi

Le changement du rythme binaire en ternaire est utilisé pour décrire les « alme luci beate » (« tendres yeux bienheureux ») :

Al - me lu - ci be - a -

Al - me lu - ci be - a -

Al - me

Al - me lu - ci be - a -

Introduit une suavité et une douceur comparables à celle de l'exorde du madrigal *Altri canti d'Amor, tenero arciero* (Qu'un autre, s'il le veut, d'Amour le tendre archer chante) du

Huitième livre de Monteverdi et qui contrebalancent les âpres dissonances de l'introduction :

te - ne - ro, te - ne - ro Ar - cie - ro i dol - ci, dol - ci

vez - zi te - ne - ro, te - ne - ro, te - ne - ro Ar - cie - ro

Conclusion

Federico Mompellio est l'un des premiers musicologues à avoir identifié le tempérament « agité » et la « souffrance qui transparait » dans la musique de D'India⁷⁰. La richesse expressive et dramatique que renferme son Huitième livre ainsi que la profusion de dissonances douloureuses correspondent à cette « puissance du discours émotionnel⁷¹. » Les madrigaux du Huitième livre de Monteverdi, pour leur part, malgré de vifs moments d'agitation et d'expression émotionnelle, présentent un remarquable équilibre esthétique où chaque madrigal guerrier comporte sa contrepartie « amoureuse » et symétrique. D'India possède lui aussi cette capacité à pénétrer le contenu émotionnel du texte, cet instinct aigu pour la dramatisation musicale. Malgré les points communs, le Crémonais et le « Palermitain » suivent des chemins différents ; là où Monteverdi cherche à apaiser la colère, D'India la transforme en rage et angoisse irrépressibles. Le premier donne à voir à l'oreille un contrepoint exquis de lumières caravagesques, le second peint en musique des visions et des transfigurations dignes du Greco.

Ainsi, dans son dernier recueil de madrigaux, Sigismondo D'India, fasciné par l'extrême, suit les mouvements de l'âme dans leur radicalité, de l'ire à la mélancolie, par d'incessantes et surprenantes ruptures. Succession d'explosions brèves, voire de spasmes, et de longues léthargies, l'œuvre oscille entre exaspération et langueur, entre transports et désespoir. Autant de qualités baroques car « est baroque l'homme qui se présente en « furieux » et en poète inspiré, s'envole dans un vertigineux parcours à travers les espaces et les temps et exalte cette folie du voir⁷² », ici cette folie de l'ouïe qui nous livre les secrets de l'esprit novateur et agité de D'India.

⁷⁰ F. MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano, op. cit.*, p. 46 et *Sigismondo D'India, Il primo libro di musiche da cantar solo*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1970, p. 21.

⁷¹ « Heightened tones of emotional speech », N. FORTUNE, « Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 39.

⁷² Jean-Pierre NÉRAUDAU, *Ovide. Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, préface, p. 21.

Organisation du Huitième livre de madrigaux de D'India

Madrigal	Poète et cycle	Style et moyens expressifs et musicaux
<p>1) <i>Se tu Silvio crudel mi saettasti</i> (première partie)</p> <p>(<i>Silvio cruel, si de ta flèche tu m'as frappée</i>)</p>	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Monodie accompagnée, lamentation polyphonique, discours <i>concitato</i> , chromatismes, changements abrupts d'harmonie.
<p>1) <i>Ma, se con la pietà</i> (deuxième partie)</p> <p>(<i>Mais, si avec la pitié</i>)</p>	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Lamentation polyphonique, dissonances, figuralismes évocateurs, récitation à une voix et réponse polyphonique, contrepoint recherché.
<p>p. <i>Dorinda, ah! dirò mia</i> (troisième partie)</p> <p>(<i>Dorinda, ah ! te dirai-je mienne</i>)</p>	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Déclamation polyphonique, dissonances insistantes et douloureuses, chromatisme, passages à deux voix, discours <i>concitato</i> , changements abrupts d'harmonie, gestuelle vocale exacerbée, passages dans l'extrême grave, figuralismes, virtuosité vocale, vocalité développée, style concertant, insistance sur certains mots et sur certains intervalles, harmonies audacieuses.
<p>p. <i>Ferir quel petto, Silvio?</i> (quatrième partie)</p> <p>(<i>Fraper ce sein Silvio ?</i>)</p>	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Retards, utilisation de neuvièmes, fausses relations, pédale dissonante, déclamation polyphonique, style concertant, passages à deux voix, virtuosité vocale, chromatismes insistants, surenchère de dissonances, figuralismes poussés à l'extrême.
<p>p. <i>Silvio, come son lassa !</i> (cinquième partie)</p> <p>(<i>Silvio, que je suis lasse !</i>)</p>	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Monodie accompagnée, style concertant et théâtral, chromatismes, figuralismes érotiques, <i>canto alla francese</i> (amplification polyphonique de la monodie).

<p><i>p. Godea del sol i rai</i> (<i>Elle jouissait des rayons du soleil</i>)</p>	Anonyme	Style concertant, vocalité luxuriante, virtuosité vocale, passages à deux voix, passages virtuoses à une seule voix, figuralismes recherchés.
<p><i>p. Pallidetto mio sole</i> (<i>Pâle est mon soleil</i>)</p>	Marino (<i>Rime</i>)	Passages à deux voix, dissonances, virtuosité vocale, vocalité luxuriante, figuralismes, <i>walking bass</i> , chromatisme, style concertant.
<p><i>p. Lidia, ti lasso, ah lasso!</i> (<i>Lidia je te laisse, hélas !</i>)</p>	Marino (<i>Rime</i>)	Passages à deux voix, dissonances, virtuosité vocale, <i>walking bass</i> , vocalité développée, déclamation polyphonique.
<p><i>p. Ecco, Cintia, che torna la vaga primavera</i> (première partie) (<i>Voici, Cintia, que revient le gracieux printemps</i>)</p>	Anonyme	Style concertant, passages à deux voix, figuralismes, vocalité développée.
<p>10) <i>Ridono per li prati</i> (deuxième partie) (<i>Ils rient à travers les prairies</i>)</p>	Anonyme	Style concertant, figuralismes, virtuosité vocale, déclamation polyphonique, passages à deux voix, <i>walking bass</i> , contrepoint recherché, vocalité développée.
<p>11) <i>Alme luci beate</i> (première partie) (<i>Tendres yeux bienheureux</i>)</p>	Anonyme	Style concertant, virtuosité vocale, figuralismes, style contrapuntique.
<p>12) <i>Io vi lascio, mie scorte</i> (deuxième partie) (<i>Je vous laisse, mes guides</i>)</p>	Anonyme	Dissonances, passages à deux voix, dissonances ornementales, virtuosité vocale, ruptures rythmiques.

Chapitre 4

LE SÉJOUR ROMAIN

Introduction

Nous tenterons dans ce dernier chapitre une reconstruction historique et culturelle de l'un des épisodes les plus marquants de la vie du compositeur : son séjour romain, en nous intéressant tout particulièrement à l'année 1625. Comme l'a démontré Asor Rosa, Rome est sans aucun doute, dans les premières décennies du XVII^e siècle, la cour la plus importante et la plus influente d'Italie¹. D'India s'est rendu dans la Ville éternelle une première fois dans ses années de jeunesse, vers 1608-1609, afin de montrer à l'abbé Farnèse² quelques

¹ « La Roma dei primi decenni del secolo [...] è senza ombra di dubbio un centro egemone, in grado di influenzare con le sue scelte tutta la cultura italiana. », Asor ROSA, « La nuova scienza, il Barocco e la crisi della Controriforma », *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza, 1989, p. 11.

² « 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 [...], 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 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 [...], & erano favorite [...], da i più famosi musici & cantanti, & fatte degne dell'orecchie di tanti Illustrissimi Cardinale, e Prncipi. »), 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, préface « Al cortese lettore ».

madrigaux qui seront publiés dans son premier livre de monodies en 1609³. Il y serait retourné peu de temps après, dans la période précédant son arrivée à la cour de Turin (vers 1610-1611), le poète et musicien Girolamo Borsieri le décrivant alors comme « élève des chanteurs de Rome » et « joueur de guitare⁴ ». Il y reviendra à plusieurs reprises à la fin de sa vie, après son départ de la cour de Savoie : probablement durant l'été 1623 – peut-être pour servir le cardinal de Savoie pendant le conclave –, et certainement de mars à décembre 1624 – pour la publication de ses Septième et Huitième livres de madrigaux polyphoniques⁵ –, de janvier à décembre 1625 – ce qui serait son séjour le plus riche, le plus actif du point de vue musical et culturel –, de janvier à mai, puis en décembre 1626, enfin, pendant les premiers mois de l'année 1627. Les différents séjours romains de la fin de sa vie, couvrant à-peu-près trois années, sont entrecoupés de plusieurs allers et retours à Modène.

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la vie culturelle romaine des premières décennies du XVII^e siècle dont le maître mot est la fête, mais également au nouveau statut de D'India, celui de musicien-gentilhomme, et à sa place singulière au sein de la cour du cardinal de Savoie.

Le cadre ainsi défini, nous pourrions analyser, dans une deuxième partie, l'importance culturelle et politique de l'arrivée du cardinal Maurice de Savoie à Rome en 1623. Le prélat s'installe au palais Orsini à Montegiordano, centre de pouvoir de la famille Orsini⁶ et premier palais de la Renaissance du XV^e siècle dans la Ville⁷. Sa capacité à créer des espaces splendides pour sa promotion culturelle et politique ainsi que sa présence dans les plus prestigieuses Académies romaines témoignent de sa renommée. Comme le souligne

³ « Aussi, pour remercier certains Chevaliers, je composai à ma manière les madrigaux *Cara mia cetra andianne, Riedi la Primavera* [de Marino], *Là tra le Selve, Donna vorrei dir molto* [de Marino] et d'autres encore. Je réalisai également des ornements des trois *ottave* [de la *Jérusalem délivrée*] du Tasse qui commencent par *Sovente allor* sur la basse de l'air de Gênes, de même que l'air *Vostro fui vostro son* [de Bernardo Tasso] sur la basse du *Ruggier* de Naples avec d'autres madrigaux dont certains ont été publiés dans ce recueil. » (« Onde in gratia d'alcuni Cavaglieri composi al mio modo il madrigale, *Cara mia cetra andianne. Riede la Primavera. Là tra le selve. Donna vorrei dir molto. & altri ; & passeggiài nell'istesso tempo sul Basso dell'aria di Genova le tre Ottave del Tasso, che cominciano, Sovente alhor [sic] così sul Basso di Ruggier da Napoli, l'aria, Vostro fui, vostro son, insieme con altri Madrigali, de quali alcuni ne hò fatto stampare in questa opera mia. », *Ibid.**

⁴ Cf. Franco PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento 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. 398. Voir aussi le chapitre II de la première partie de cette thèse. A cette époque, Frescobaldi se trouve également à Rome, cf. Claudio ANNIBALDI, « Frescobaldi's early stay in Rome », *Recercare*, XIII (2001), p. 105.

⁵ Pour la description des frontispices, de la préface, la table de matières, la localisation et l'état de conservation de ces livres, cf. Saverio FRANCHI, *Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650 : ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, Roma, IBIMUS, 2006, p. 490-492.

⁶ Kristin Andean TRIFF, « Teoria e pratica del costruire a Roma nel primo rinascimento : il caso di Monte Giordano », *Teoria e pratica del costruire : saperi, strumenti, modelli. Seminario internazionale, Ravenna 27-29 ottobre 2005*, Ravenna, Moderna, 2005, p. 884.

⁷ *Id.*, p. 885. Voir aussi Piero TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Multigrafica, 1977.

Martine Boiteux, « les cardinaux sont à la fois des princes ecclésiastiques, liés à une fonction religieuse et politique, et des princes laïques d'une aristocratie dont ils partagent les plaisirs⁸ » ; ils « participent directement à toutes les sortes de fêtes, qu'elles soient liturgiques et religieuses, populaires ou aristocratiques, privées ou publiques, comme spectateurs, agents ou commanditaires⁹ ». C'est dans ce contexte que Maurice de Savoie va créer l'*Accademia dei Desiosi* qui se réunit régulièrement dans son palais. La particularité de cette Académie, marquée par les rites qu'elle pratique et l'émulation culturelle qu'elle promeut, sera étudiée à la fin de la deuxième partie.

Dans une troisième partie, nous retracerons la vie de l'Académie du cardinal de Savoie et par là reconstituerons l'univers à la fois poétique, artistique et musical dans lequel a vécu D'India comme autant d'itinéraires dévoilant les transferts et les tendances culturels du palais de Montegiordano. Nous aurons ainsi l'occasion de mesurer l'étroitesse des rapports entre D'India et le cardinal Maurice, à travers, notamment, l'évocation du drame sacré de 1625 – âge d'or du pontificat d'Urbain VIII – qui lui est dédié, le *Saint-Eustache*, dont la musique est perdue, et de la partie du protagoniste principal de *La catena d'Adone*, composée l'année suivante à la demande du prince Aldobrandini. Cette partie se termine par une première recherche sur les églises environnant le palais de Montegiordano pour lesquelles le cardinal de Savoie aurait pu s'impliquer, non seulement d'un point de vue religieux mais aussi d'un point de vue artistique.

Enfin, dans une quatrième et dernière partie, nous nous intéresserons à l'essor artistique du début du pontificat d'Urbain VIII, à l'activité musicale des villas romaines des cardinaux mélomanes et aux rapports de D'India avec la chapelle pontificale – dont la réorganisation musicale des chanteurs avait commencé en 1621 sous le pontificat de Grégoire XV – autour d'une messe polyphonique dédiée au pape Barberini et dont nous n'avons retrouvé aucune trace. Ce chapitre tend délibérément à l'exhaustivité parce que les différents aspects traités sont imbriqués les uns aux autres, tel un jeu de miroirs où les images se reflètent à l'infini. Nous nous sommes efforcés de rendre notre démonstration la plus claire possible : il nous a en tout cas semblé nécessaire de prendre au sérieux ce jeu de miroirs afin de mieux comprendre le phénomène du mécénat, la question de l'identité nobiliaire et le processus de création musicale lors du séjour romain du compositeur.

⁸ Martine BOITEUX, « Fêtes et cérémonies au temps des Carraches » *Les Carraches et les décors profanes*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 211.

⁹ *Id.*, p. 183.

A. D'India et la vie culturelle romaine entre 1608 et 1627

a. Entre fêtes et célébrations, la Rome de Paul V, Grégoire XV et du début du pontificat d'Urbain VIII

« Rome est la plus remarquable ville du monde¹⁰ ». C'est ainsi qu'une chronique décrit la Ville éternelle lors du passage de Henri II de Bourbon dans les années 1620. Rome est alors la plus grande et la plus importante cour et la cité la plus riche d'Italie, un véritable centre international. Comme le souligne Martine Boiteux, le paysage festif de Rome se transforme dans les années 1620 avec la mort du pape Paul V (Camillo Borghese), les grands ordonnateurs festifs changent¹¹.

La fête à Rome devient donc « un devoir social, fait d'évergétisme et de mécénat¹² ». La ville entre dans une période particulièrement mondaine et subversive. Claude Lebet brosse un excellent tableau de l'ambiance de cette époque. Il note en particulier que l'augmentation de la population et du luxe entraînent l'accroissement de la prostitution, phénomène qui vaut également pour la cour pontificale, si bien « qu'il n'y [a] pratiquement aucun prêtre qui n'[ait] une concubine ou du moins une courtisane¹³ ». Ainsi, la fameuse chanteuse florentine, Vittoria Archilei (citée par D'India dans sa préface de 1609) dans une lettre datée du 27 juillet 1608 et signée également par son mari Antonio Archilei, s'en remet à la bonté de Virginio Orsini (1572-1615), duc de Bracciano¹⁴ – qui l'avait sans doute entendue chanter à Florence à la fin du XVI^e siècle¹⁵ –, pour sortir son fils Ottavio de la prison du Campidoglio à Rome, ce dernier ayant « été trouvé la nuit dans un carrosse avec des femmes de mauvaise vie¹⁶ ».

Virginio Orsini devait accorder une grande importance à la musique, ainsi que le montrent ses rapports avec l'une des chanteuses les plus fameuses de son temps, avec Giulio

¹⁰ *Voyage de Monsieur le Prince de Condé*, Bourges, Coppin, 1624, p. 104.

¹¹ M. BOITEUX, « Fêtes et cérémonies », *op. cit.*, p. 199.

¹² *Id.*, p. 209.

¹³ « Non c'era quasi prete che non avesse con sé una concubina o almeno una cortigiana. » Claude LEBET, *Roma e i suoi liutai : storia della liuteria romana dal secolo XVI al XVIII*, Roma, C. Lebet, 2007, p. 57

¹⁴ Pio PECCHIAI, *Palazzo Taverna in Monte Giordano*, Firenze, Istituto di studi romani, 1963, p. 22. Sur l'histoire de la féodalité de Bracciano depuis le Moyen-âge, cf. Fernando BUCCI, *Il Castello Orsini-Odescalchi di Bracciano, storia, tesori e segreti*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2009, p. 91-97.

¹⁵ Ferdinand BOYER, « Les Orsini et les musiciens d'Italie au début du XVII^e siècle », *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les presses françaises, 1934, p. 305.

¹⁶ Archivio Storico Capitolino de Rome (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 117/1, lettre n° 44.

Caccini¹⁷, mais également la lettre que Giuliano Marini lui a adressée depuis Venise le 12 janvier 1608 :

« J'ai assisté aux noces du Grand Prince Sérénissime et puisque je sais que Son Altesse Sérénissime, en pareilles circonstances, s'attache de chaque science les meilleurs virtuoses, je vous informe que dans la ville de Venise il y a un jeune garçon de onze ou douze ans, fils de Giulio Cesare Armani de Bologne, qui joue du luth au point de provoquer la stupeur et l'émerveillement non seulement des plus illustres sujets de cette Ville, mais également ceux qui disent avoir entendu les meilleurs joueurs de Rome. Il joue pendant quatre ou cinq heures des musiques toujours variées et de très belles danses, réalise des diminutions avec toute la main droite en une seule fois, ce qui est peut-être une chose que l'on a jamais vue et improvise sur la basse avec une assurance presque parfaite en s'accompagnant avec un chant vraiment digne d'être entendu par chaque aimable esprit¹⁸. »

En plus de nous informer des goûts musicaux de Virginio Orsini, cette lettre nous renseigne sur la pratique musicale (entre diminution et improvisation), le répertoire le plus apprécié (la variété des danses instrumentales et accompagnées par le chant), la circulation des musiciens et des amateurs de musique entre Bologne, Venise et Rome, mais également sur le prestige des joueurs de luth à Rome. Nous pouvons imaginer que Sigismondo D'India, lui-même chanteur et guitariste « égal dans l'ornementation, vif dans les trilles et joueur de guitare non inférieur à Salomone l'Hébreux¹⁹ », qui se trouvait à Rome à cette époque, devait faire partie de ces musiciens qui suscitaient « la stupeur » de son auditoire.

Le luxe est donc synonyme de démesure même si, à côté du faste, il convient de rappeler qu'à Rome des maladies comme le paludisme ou la malaria frappent un grand

¹⁷ Voir la lettre que Caccini envoie à Virginio Orsini depuis Florence le 6 mars 1609 où il est question de divers paiements et de la dote de sa fille : (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 119/2, lettre n° 183, ainsi que celles de ses filles : Settimia Caccini depuis Florence le 6 mars 1609 : *Id.*, boîte 119/2, lettre n° 184, où il est question du « negotio della mia dote appresso Madama Serenissima » et Francesca Caccini depuis Florence le 6 mars 1609 : *Id.*, boîte 119/2, lettre n° 185, où il est question de la même affaire ainsi que d'un voyage en France pour lequel elle demande sa protection. Voir aussi F. BOYER, « Les Orsini et les musiciens », *op. cit.*, p. 306.

¹⁸ « Hò inteso le nozze del Serenissimo Gran Principe, et perche sò che Sua Altezza Serenissima in simile occorrenze procura d'ogni scienza li primi virtuosi li dico che nella Città di venetia vi è un putto d'anni undici, o dodici figlio di Giulio Cesare Armani da Bologna, quale suona di liuto non solo con stupore, e meraviglia delli primi soggetti di questa Città, ma anco di quelli quali dicono haver sentito li primi suonatori di Roma. Egli suona quattro o cinque hore musicalmente sempre diverse e bellissime mutanze, sminuisce con tutta la man destra in un tempo cosa forse non più vista, suona quasi sicurissimo all'improvviso sopra il basso il tutto accompagnando col canto degno in vero d'esser sentito da ogni spirito gentile. », (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 118/3, lettre n° 489.

¹⁹ « Equal ne' passaggi, vivo ne' trilli, e suonator di chitarrone non inferiore a Salomone Hebreo [Salamone Rossi]. », Bibliothèque communale de Côme (I-COc) : Ms. Sup. 3.2.43, p. 40, lettre citée par F. PAVAN, « 'Un curioso ravvolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 398.

nombre de personnes²⁰. Les cardinaux entretiennent un personnel considérable : le palais du cardinal Farnèse compte quelque 300 employés ; il y en a presque autant chez le cardinal Cesarini, 200 chez les cardinaux Orsini et Del Monte²¹ et pas moins de 700 chez le pape au palais pontifical²². On se reportera, à titre d'illustration, au récit par Vittorio Lancellotti du fastueux banquet organisé par le cardinal Ippolito Aldobrandini dans sa villa de Frascati, le 18 octobre 1625, en présence du pape Urbain VIII et de douze cardinaux²³. Certains quartiers se développent et deviennent célèbres, comme le « *Rione Ponte* » (au nord du pont Saint-Ange), où l'on construit d'importantes maisons décorées par des artistes comme Raphaël, Giulio Romano, Federico Zuccari ou Pirro Logorio, dont les fresques embellissent non seulement l'intérieur mais également les façades²⁴.

Quant aux fêtes et aux cérémonies publiques, elles se trouvent à mi-chemin entre les fastes des papes de la Renaissance et ceux des ambassadeurs étrangers à Rome qui l'emporteront plus tard. C'est aussi le temps du plus grand épanouissement des cérémonies nuptiales²⁵, des canonisations, des couronnements de princes²⁶ et des jeux équestres en tant qu'éléments « d'éducation du corps » de la jeune noblesse²⁷. Au début de son pontificat, Urbain VIII (Maffeo Barberini (1568-1644), élu en juillet 1623) mène une série de réformes touchant la vie ecclésiastique romaine²⁸ tandis que, dans le même temps, se développent fêtes et manifestations publiques²⁹, comme le montre une chronique d'Agostino Mascardi, intitulée *Les pompes du Campodoglio pour la Sainteté de Notre Seigneur Urbain VIII*, publiée à Rome en 1624 et dédiée au duc Charles-Emmanuel de Turin, décrivant le chant d'un chœur dont

²⁰ C. LEBET, *Roma e i suoi liutai*, op. cit., p. 61.

²¹ Francesco Maria del Monte était un amateur raffiné de musique qui appréciait tout particulièrement la musique vocale et le nouveau chant monodique, cf. C. ANNIBALDI, « Il Mecenate 'politico' ancora sul patronato musicale del Cardinale Pietro Aldobrandini (ca. 1570-1621) (I) », *Studi musicali*, XVI/1 (1987), p. 73-74.

²² C. LEBET, *Roma e i suoi liutai*, op. cit., p. 61.

²³ Vittorio LANCELOTI, *Lo Scalco pratico*, Roma, Corbelletti, 1627, p. 247-256.

²⁴ C. LEBET, *Roma e i suoi liutai*, op. cit., p. 37. Sur la transformation et le renouveau des palais romains au début du XVII^e siècle, cf. Patricia WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York, The Architectural History Foundation, 1990.

²⁵ M. BOITEUX, « Fêtes et cérémonies », op. cit., p. 214.

²⁶ Gino STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974, p. 16.

²⁷ M. BOITEUX, « Jeux équestres à la cour de Rome », *La ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, Firenze, Olschki, 2010, p. 135.

²⁸ Wolfgang REINHARD, « Papal power and Familial Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », *Princes, patronage, and nobility: the court at the beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, éd. Ronald G. Asch et Adolf M. Birke, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 352.

²⁹ Frederick HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome : Barberini patronage under Urban VIII*, London, Yale University Press, 1994, p. 117-132, 255-282. Voir aussi Maria Antonietta VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in Età moderna*, Roma, Viella, 2002.

l'harmonie représente celle des vertus de l'âme d'Urbain VIII³⁰. Ainsi, exemple parmi d'autres, le 30 avril 1625, la procession du pape et de tout le collège des cardinaux de la basilique Saint-Pierre jusqu'à l'église de Santa Maria dans le Trastevere fut un événement spectaculaire très remarqué³¹.

Les Barberini mèneront donc une véritable politique festive, il s'agit pour eux de tenir leur rang dans la société romaine et de surpasser le modèle des Farnèse³² ; la cérémonie se transforme en fête et revêt un rôle politique de propagande tout en devenant le lieu d'expérimentation et de vérification des nouvelles idées des artistes de cette époque³³.

b. Sigismondo D'India, « *gentiluomo* » du cardinal de Savoie, la construction d'une identité artistique et nobiliaire

Stefano Lorenzetti a montré la place de l'éducation musicale dans l'idéal de formation de la noblesse comme un moment central de la mentalité nobiliaire : le gentilhomme doit acquérir un certain nombre de compétences musicales afin d'accroître sa représentativité sociale, promouvoir son image publique, mais aussi alléger et soulager la fatigue de son activité politique. La musique participe donc à la récréation de l'esprit, reconforte, soulage et rétablit l'harmonie intérieure³⁴ ; la musique s'insère ainsi dans un parcours éducatif cohérent³⁵ : elle s'exerce à un moment précis de la journée³⁶.

Sigismondo D'India se proclame « *gentiluomo* » du cardinal Maurice de Savoie à partir de 1624 dans le frontispice de son Cinquième livre des *Musiche* et dans ses derniers livres de madrigaux ; il passe donc du statut de « noble palermitain » (1606-1612) à celui de « Chevalier de Saint-Marc³⁷ » (1621) et enfin à celui de « Gentilhomme ». Il s'agit d'une séquence cumulative censée renforcer ou confirmer son statut nobiliaire d'origine. En effet,

³⁰ Agostino MASCARDI, *Le pompe del Campidoglio per la Stà di N. S. Urbano VIII quando pigliò il possesso descritte di Agostino Mascardi*, Roma, Zannetti, 1624, p. 22. (I-Rasc) (Col. 20879 ou 3503).

³¹ Cf. La lettre de Fulvio Testi à Cesare d'Este dans Maria Luisa DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, vol. I, p. 61, lettre n° 77.

³² M. BOITEUX, « Les Barberini, Rome et la France : fête et politique », *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, De Luca, 2007, p. 345-360.

³³ Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997, p. 35-39, 127. Voir aussi Maria-Antonietta VISCEGLIA, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in Età moderna*, Roma, Viella, 2002. Sur la spécificité de l'opéra romain par rapport à celui de Florence et de Mantoue, cf. Marco EMANUELE, *Opera e riscrittura : melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001, p. 5.

³⁴ Stefano LORENZETTI, « La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia seicentesca tra Francia e Italia », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 23 et *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 69. Voir aussi Florence ALAZARD, *Art vocal. Art de gouverner*, Paris-Tours, Minerve-CESR, 2002, p. 95-98.

³⁵ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 97 et 103.

³⁶ S. LORENZETTI, « La parte della musica », op. cit., p. 27.

³⁷ Cf. le deuxième chapitre de la troisième partie de cette thèse.

bien que gentilhomme, le titre le plus important et le plus utilisé par le compositeur sera celui de Chevalier. Ce changement de statut montre la construction d'une identité culturelle et l'appartenance à un système nobiliaire à la fois artistique et intellectuel. Être noble n'est pas uniquement une donnée de naissance (D'India appartenait certainement à une noblesse mineure sicilienne ou napolitaine³⁸), mais un parcours ininterrompu et complexe de perfectionnement lié à un processus éducatif et intellectuel³⁹ ; il n'est plus question d'un don naturel mais de la conquête permanente de la vertu⁴⁰. La catégorie de gentilhomme-musicien désigne donc une catégorie différente de celle du gentilhomme ordinaire et que l'on pourrait considérer comme une noblesse de service, un statut plus prestigieux que celui d'un simple serviteur⁴¹. Il s'agit en effet d'un statut de noblesse qui égale symboliquement celui du mécène dans « l'exercice commun de la vertu⁴² ». C'est également le cas d'Agostino Mascardi qui est désigné lui aussi comme gentilhomme du cardinal de Savoie et dont nous verrons l'importance au sein de l'Académie du cardinal Maurice.

Si la première vertu du courtisan est d'être un homme de lettres, la seconde est sans aucun doute d'être musicien⁴³. Le courtisan est la conscience éclairée du prince : « À la *dignitas* militaire s'adjoint la dignité intellectuelle qui devient le corollaire incontournable de l'activité politique et sociale du gentilhomme⁴⁴ ». Le musicien-gentilhomme, quant à lui, jouit d'un double statut dans le rapport complexe entre l'espace collectif et l'espace privé où la

³⁸ Cf. le premier chapitre de la première partie de cette thèse.

³⁹ S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ Giulio FERRONI, « Sprezzatura e simulazione », *Le corte e il « Cortegiano »*, éd. Carlo Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, vol. I, p. 247.

⁴¹ A partir de l'époque dont il est ici question, certains musiciens ayant un rôle important au sein d'une famille nobiliaire se proclamaient indifféremment gentilshommes « *gentiluomo* » ou assistants « *aiutante* » d'un prince ou une famille nobiliaire. Cf. Valeria DE LUCCA, « Opera e mecenatismo tra Roma e Venezia nella seconda metà del Seicento », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 344, note 9. Concernant la condition sociale des gentilhommes poètes, cf. S. 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. 46-48. Nous pouvons également mentionner le protocole (« Rolo della famiglia del Signor Cardinal di Savoia ») lors de la visite du cardinal Maurice de Savoie avec son père le duc Charles-Emmanuel à Parme en 1614 où sont listées plusieurs catégories de gentilhommes-serviteurs : « Sei Gentilhuomi di camera » et « Tre Gentilhuomi della bocca », en 2^{ème} position après les prélats et les abbés, « Gentilhuomo di Camera guardaroba » et « Gentilhuomo di bocca che serve », en 3^{ème} position, et « Quattro Autanti di Camera », « Dui Musichi di Camera » et « Dui Aiutanti di Gurdaroba » en 4^{ème} position. En effet, il était prévu, lors de cette réception, de jouer de la musique durant les repas. Cf. Archivio di Stato di Parma (I-PAAs), *Casa e corte farnesiana*, série XI, ricevimenti e transiti di sovrani, principi, dignitari, boîte 57, fascicule 24.

⁴² S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 218.

⁴³ S. LORENZETTI, « La parte della musica », *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ « Alla *dignitas* militare si affianca una dignità intellettuale che diviene corollario ineludibile dell'attività politica e sociale del gentiluomo. » S. LORENZETTI, *Musica e identità, op. cit.*, p. 69.

musique s'insère en tant que « discipline d'ornement⁴⁵ ». Les échanges entre le musicien et son mécène servent autant la construction de l'image publique du cardinal qu'ils renforcent la notoriété du musicien – rapport social qui pourrait être comparé à un jeu de miroirs où la vérité à l'état pur est remplacée par l'apparence, la simulation et la dissimulation⁴⁶.

Sigismondo D'India remplit parfaitement le rôle de musicien-gentilhomme grâce à la conscience qu'il a de sa propre trajectoire au sein du système nobiliaire. Ce système courtois est déterminant pour comprendre l'activité artistique de D'India à la fin de sa vie à Rome. Musicien, chevalier, gentilhomme et poète, il réunit certes les qualités qui mènent à la virtuosité, mais son art sert également de trait d'union entre l'activité intellectuelle et l'activité princière et c'est pour cette raison que sa carrière de musicien allait de pair avec l'acquisition d'un nouveau statut, celui de *gentiluomo*.

B. La Rome du cardinal Maurice de Savoie, entre magnificence et politique

Peu de Piémontais vivaient à Rome à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle ; le duché de Savoie était sous-représenté par rapport à d'autres cours italiennes comme Florence ou Parme⁴⁷. Afin de consolider la présence et l'influence de la Savoie dans la curie romaine qui, par tradition, dispensait le prestige et l'honneur entre les États et les dynasties⁴⁸, le duc de Savoie, Charles-Emmanuel, aspirait vivement à obtenir la pourpre cardinalice pour l'un de ses fils. Le quatrième d'entre eux, Maurice, fut ainsi, non sans difficultés⁴⁹, nommé cardinal en 1607⁵⁰ à l'âge de quatorze ans grâce à l'intervention du cardinal Pietro Aldobrandini⁵¹.

⁴⁵ « Se grammatica, retorica e dialettica sono le discipline fondanti il percorso educativo, l'ambito delle *litterae* si dilata sino ad inglobare in sé altre discipline « di ornamento », quali la musica, il disegno, la danza, che divengono un tratto imprescindibile dell'educazione di corte. » S. LORENZETTI, « La parte della musica », *op. cit.*, p. 21-22.

⁴⁶ G. FERRONI, « Sprezzatura e simulazione », *op. cit.*, p. 127, 139, 141 et 142. Voir aussi M. L. DOGLIO, *Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 18-19, note 32, qui soutient que c'est à cette époque que l'homme d'État se méfie de la théorie pour s'en remettre à d'autres dispositifs comme la dissimulation.

⁴⁷ Tobias MÖRSCHER, « Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo », *Dimensioni e problemi delle ricerca storica*, XIV/2 (2001), p. 147-149.

⁴⁸ Paolo COZZO, « Mythes et dévotions dynastiques en Savoie-Piémont au XVI^e et XVII^e siècles », *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Caroline Callard, Elisabeth Crouzet-Pavan et Alain Tallon, Paris, PUPS, 2014, p. 259.

⁴⁹ T. MÖRSCHER, « Il cardinal Maurizio di Savoia », *op. cit.*, p. 153-156.

⁵⁰ Comme le souligne T. MÖRSCHER dans *Id.*, p. 155, le pape octroya le chapeau de cardinal à la cour de Turin en échange de l'implantation de plusieurs sièges ecclésiastiques en Savoie.

⁵¹ Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 354.

C'est seulement entre 1623 et 1627⁵², sous le pontificat d'Urbain VIII, que le cardinal Maurice s'installera à Rome où il sera locataire d'une partie du palais Orsini à Montegiordano (dans le *Rione Ponte*, ci-dessus évoqué, au centre de Rome⁵³, point stratégique au pied du pont Saint-Ange).

L'une des raisons de l'installation à Rome de Maurice de Savoie était de créer et de développer autour de lui une faction « francophile » à la fois dans la vie courtesane et au sein de la curie. Il s'agissait de constituer une force capable de créer un contrepoids politique à la faction « hispanophile » (celle des cardinaux Borghese et Ludovisi, neveux des deux derniers pontifes⁵⁴) afin d'empêcher le pape, grand admirateur de la culture française, de favoriser les intérêts de l'Espagne. Le pontificat du pape Grégoire XV fut court (1621-1623) mais suffisant pour aider la Savoie, à travers la figure du cardinal, à renforcer sa position à Rome⁵⁵ ; c'est l'une des plus grandes réussites diplomatiques du cardinal Maurice et c'est ce qui lui a permis de jouer un rôle de premier plan dans l'élection d'Urbain VIII lors du conclave de 1623⁵⁶.

Les chroniques d'époque décrivent toujours le cardinal comme un homme magnanime et splendide. Ainsi Giovanni Battista Ronchi, gentilhomme, écrit-il le 3 avril 1624 à Alfonso III de Modène, dont il est le *cameriere segreto* et le confident⁵⁷ :

« Monsieur le cardinal de Savoie jouit de l'unanime reconnaissance de toute Rome ; il est le miroir du

⁵² Le cardinal quitte Rome pour Turin le 20 janvier 1627 (cf. la lettre de d'Agliè datée du 13 janvier 1627 conservée à (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *lettere ministri*, Roma, liasse 37/2) à cause des problèmes financiers liés aux dépenses excessives de sa cour et aux nombreuses dettes contractées. Cf. Giovanni Battista ADRIANI, *Memorie della vita e dei tempi di monsignor Gio. Secondo Ferrero-Ponziglione, referendario apostolico, primo consigliere e auditore generale del principe cardinale Maurizio di Savoia*, Torino, Ribotta, 1856, p. 227-230. Concernant les dettes du cardinal, cf. les lettres datées des 2 et 12 juillet 1624 ; la première est adressée par le cardinal à son père le duc de Savoie et à son frère Victor-Amédée ; la seconde a été écrite par Christine de France et adressée au duc son beau-père. Elles sont publiées dans *Id.*, p. 232-233. Voir aussi T. MÖRSCHER, « Il cardinal Maurizio di Savoia », *op. cit.*, p. 158 et la lettre de Fulvio Testi à Cesare D'Este depuis Rome le 11 juin 1625, lettre 91 citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, p. 78 où Testi écrit : « Vengo avvisato che 'l signor Cardinal di Savoia sia in breve tempo per ritornare in Piemonte e che 'l signor Duca suo padre sia per mandar qui danari per pagare i debbiti. » Voir également les lettres conservées à l'Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, *Lettere principi diversi*, Cardinale Maurizio, liasse 10 : 1605-1615, liasse 11 : 1616-1617, liasse 12 : 1618-1623, liasse 13 : 1624-1625 et liasse 14 : 1626-1628.

⁵³ Paola GRASSI, *Palazzo Taverna*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2010, p. 79.

⁵⁴ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ Maurice de Savoie part fin janvier 1621 pour Rome afin de participer au conclave du 7 février où Alessandro Ludovisi (Grégoire XV) sera élu pape. (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 1443/2, lettres du duc Charles-Emmanuel datées du 31 janvier et du 5 février 1621.

⁵⁶ T. MÖRSCHER, « Il cardinale Maurizio di Savoia », *op. cit.*, p. 158.

⁵⁷ Giovanni Battista DA SESTOLA, *Del Capuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana, e nella Religione Serafica il Prete Gio. Battista Predicatore Apostolico della Serenissima Infanta D. Isabella di Savoia sua Dilettissima Consorte. Nascita, Vita, Morte, e Sepoltura Descritta in brevità, mà veridicamente dal P. F. Gio. Da Sestola Predicatore Cappuccino A gloria di Dio & edificatione di chi leggerà*, Modena, Soliani, 1646, p. 84 et 119.

Sacré collège et la splendeur de cette grande cour. Sa magnanimité est admirée de tous⁵⁸. »

De même, nous pouvons lire dans une chronique romaine datée du 30 janvier 1627 :

« On ne saurait décrire la splendeur et la libéralité dont un si grand Cardinal a toujours fait preuve dans toutes ses actions, à l'image de la magnanimité et de la bienséance de sa Sérénissime Maison⁵⁹. »

C'est ainsi qu'à partir de 1624 le cardinal de Savoie devient une figure politique de premier plan, comme en témoigne la correspondance diplomatique de cette année où l'activité diplomatique du prélat est mentionnée à de multiples reprises⁶⁰. Nous verrons que son séjour romain fut en effet une mise en scène de la libéralité⁶¹ sur fond politique, notamment par le biais de la création de l'Académie des *Desiosi* (« Les Désireux ») dans le somptueux palais Orsini de Montegiordano.

a. Les cercles éclairés de Rome au début du pontificat d'Urbain VIII : une mise en scène de la libéralité

Les cercles éclairés romains de ces années-là se trouvent au croisement de la religion et de la politique⁶². Les Académies représentent une nouvelle forme d'association largement répandue sur toute la Péninsule ; elles recrutent parmi les plus brillants des jeunes intellectuels⁶³. L'Académie de Maurice de Savoie n'est donc pas la seule à Rome⁶⁴ : lui-même, d'ailleurs, fréquente celle des *Virtuosi* en 1622⁶⁵, qui se réunit sur la colline de *Monte Cavallo* (en face du Quirinal) pendant l'été, entre 1621 et 1623, autour de la figure du cardinal

⁵⁸ « Il Sig. Cardinale di Savoia hà l'applauso universale di tutta Roma egli è lo specchio di questo sacro collegio, e lo splendore di questa gran corte. La magnanimità di lui e da tutti ammirata. », Archivio di Stato di Modena (I-MOs), Archivio segreto Estense, Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 220, lettre n° 5, 3 avril 1624.

⁵⁹ « Non si può a'bastanza scrivere la splendedezza, et la liberalità, con quale così grand Cardinale si è sempre mostrato in tutte le sue attioni conforme la magnanimita, et il decoro della sua Serenissima Casa. », Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XIII, 30 janvier 1627, f. 29v.

⁶⁰ Voir par exemple la correspondance de Fabio Carandini-Ferrari, ambassadeur de Modène à Rome dans (I-MOs), Archivio segreto Estense, Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîtes 213 et 218.

⁶¹ Voir les deux lettres datées du 28 mai 1628 que le cardinal Maurice adresse au duc de Modène juste avant son départ pour Rome où le prélat affirme sa volonté de libéralité. Cf. (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Cardinali Roma, boîtes 1419/169, lettres du 28 mai 1623.

⁶² Mario ROSA, « Per 'tenere alla futura mutatione volto il pensiero'. Corte di Roma e cultura politica nella prima metà del Seicento », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento*, « teatro » della politica europea, éd. G. Signorotto et M. A. Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 17. Voir aussi Rodolfo DE MATTEI, « Dispute filosofico-politiche nelle Accademie romane del Seicento », *Studi Romani*, IX/2 (1961), p. 151.

⁶³ F. HAMMOND, *Music & Spectacle*, op. cit., p. 104.

⁶⁴ Amedeo QUONDAM dans « L'Accademia », *Letteratura italiana*, vol. I : « Il letterato e le istituzioni », éd. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 887 et 896, recense 317 académies dans les États pontificaux dont 132 à Rome.

⁶⁵ M. ROSA, « Per 'tenere alla futura mutatione volto il pensiero' », op. cit., p. 22.

Ludovisi – neveu du pape Grégoire XV – avec qui le cardinal Maurice a d'excellentes relations. Selon Amedeo Quondam, c'est entre 1620 et 1629 que les Académies italiennes, dont l'activité principale était la « conversation universelle ou littéraire », eurent le plus d'activités musicales au XVII^e siècle en Italie⁶⁶. Ainsi, nous pouvons lire dans une chronique romaine datée du 1^{er} juillet 1623 :

« Le cardinal Ludovisi a appelé auprès de lui Giovanni Battista Marino, le meilleur poète de notre temps, qui vient d'arriver de France dans cette cour à l'occasion de la venue du cardinal de Savoie [...]. Dimanche, après le déjeuner, s'est réunie, comme il est de coutume, l'Académie où se trouvaient de nombreux cardinaux⁶⁷. »

Les travaux de l'Académie des *Virtuosi* avaient une finalité politique et morale ; on y recherchait les fondements d'une politique chrétienne et de la vertu nécessaire pour gouverner ; on y discutait également des garanties morales et religieuses indispensables au souverain dans l'art de gouverner⁶⁸. Cette Académie représente également un moment intéressant du passage du contexte politique et social de la fin de la Renaissance – avec des réflexions sur le prince et la cour – à une culture baroque qui se penche sur la « conservation » de l'État⁶⁹ et sur la définition d'un code du comportement social du courtisan⁷⁰, l'Académie étant l'un des lieux où l'on met ouvertement en pratique les préceptes des traités sur le comportement au début du XVII^e siècle⁷¹.

Une autre Académie, essentiellement littéraire⁷², sans doute la plus importante à Rome à cette époque, est celle des *Umoristi*. Elle existait depuis le début du XVII^e siècle⁷³ et avait

⁶⁶ A. QUONDAM, « L'Accademia », *op. cit.*, p. 872.

⁶⁷ « Il Cardinale Ludovisio ha pigliato appresso di se Giovan Battista Marino Poeta Migliore dell'età nostra tornato adesso di Francia à questa Corte con l'occasione della venuta del Cardinale di Savoia. [...] Domenica dopo mangiare alla stanze del Card. Ludovisio si tiene la solita Academia alla quale si trovano molti Cardinali. » Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, I, juillet 1623, Vat. lat. 12947, f. 244v-245r.

⁶⁸ M. ROSA, « Per 'tenere alla futura mutatione volto il pensiero' », *op. cit.*, p. 17, 19, 21 et 26.

⁶⁹ La raison d'État suppose le prince et l'État ; le premier comme « auteur » le second comme « matériau ». Cf. Riccardo MEROLLA, « L'Accademia dei Desiosi », *Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di storia*, III/1 (1995), réédité dans *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, Roma, Carocci, 2008, p. 122-123.

⁷⁰ *Id.*, p. 25-26. Sur les traités du comportement dans la formation du courtisan, cf. S. LORENZETTI, « La parte della musica », *op. cit.*, p. 17-40.

⁷¹ R. MEROLLA, « Dal « Cortegiano » al « servidore » : modelli primo-secenteschi di trattatistica sul comportamento », *Esperienze letterarie*, XIX/3 (1994), p. 12.

⁷² F. HAMMOND, *Music & Spectacle*, *op. cit.*, p. 102. Les rapports de l'Académie des *Umoristi* avec la vie musicale de Rome se situaient principalement sur le plan de la production littéraire, cf. Inga Mai GROOTE, *Musik in italienischen Akedemien, Studien zur Institutionellen Musikpflege 1573-1666*, Laaber, Laaber-Verlag, 2007, p. 56.

un goût marqué pour la modernité et ce que nous appellerions de nos jours le cosmopolitisme⁷⁴. En 1607, elle reçoit le poète Guarini qui, pendant son séjour à Rome, loge chez Virginio Orsini⁷⁵ – ce dernier est également en contact avec le poète Marino à la même époque⁷⁶ – grâce à Pietro Aldobrandini, son protecteur⁷⁷. Les réunions ont lieu les dimanches chez Paolo Mancini au palais della Valle, puis au palais Mancini-Salviati. Elle restera active jusqu'à la fin des années 1630⁷⁸. Les Archives secrètes du Vatican en renferment les chroniques dont voici quelques-unes de l'année 1624 :

3 février : « Le même dimanche après déjeuner, se tint chez Monsieur Mancini [...] la réunion habituelle de l'Académie des *Umoristi*. Monsieur Mascardi, ancien secrétaire du cardinal d'Este⁷⁹, a donné une docte et élégante leçon sur les courtisans et le Chevalier Giovanni Battista Marino, poète fameux et Prince de ladite Académie, a récité quelques vers nouvellement composés par lui. Fut exposé

⁷³ R. MEROLLA, « Lo Stato della Chiesa (1580-1870) », *Letteratura italiana. Storia e geografia vol. II : L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 1022.

⁷⁴ Michele MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. V, p. 370. Voir aussi R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, p. 29 et A. MASCARDI, *Saggi Accademici dati in Roma nell'Accademia del Serenissimo Principe Cardinal di Savoia*, Venetia, Fontana, 1630, rééd. 1641, p. 160-161.

⁷⁵ Dinko FABRIS, « Lettere di Battista e Alessandro Guarini nell'Archivio Bentivoglio di Ferrara », *Guarini la musica, i musicisti*, éd. Angelo Pompilio, Lucca, LIM, 1997, p. 86. Voir aussi la lettre que Guido Bentivoglio adressa à Virginio Orsini en 1606 où il est question du poète Guarini et de son fils Alessandro (p. 87). Virginio Orsini, éduqué à Florence, était également un personnage important dans la vie musicale romaine de la fin du XVI^e siècle comme le laissent voir les différentes dédicaces de livres de madrigaux dont ceux de Marenzio. Cf. Nino PIRROTTA, « 'Dolci affetti' : i Musicisti di Roma e il madrigale », *Studi musicali*, XIV/1 (1985), p. 64. Voir aussi F. BOYER, « Les Orsini et les musiciens », *op. cit.*, p. 301-310. Concernant les études récentes sur le mécénat de Virginio Orsini, cf. les travaux de Valerio MORUCCI de l'Université de Californie et notamment la communication qu'il a présenté au vingtième colloque de la *Società italiana di musicologia* (Foggia, 18-20 octobre 2013) intitulée « Music, Poetry and the Rise of Early Monody : the Patronage of Virginio Orsini (1572-1615) ». Nous remercions Anne-Madeleine Goulet de nous avoir donné cette information.

⁷⁶ Cf. la lettre datée du 8 novembre 1608 et adressée depuis Turin à Virginio Orsini où Marino lui envoie un poème : « Desideroso di rannimare nella memoria di V.E. la ricordanza della mia devota servitù ; piglio per occasione un poemetto da me nuovamente composto, più per dimostrazione in qualche parte grato a questa Serenissima Altezza, che per far pompa d'ingegno. È stato fatto in pochi giorni, poco riveduto, et con pochissima mia sodisfazione pubblicato. Il volume è piccolo, et di piccolo valore, ma l'affetto, che l'accompagna a V.E. è grande. Prendalo in segno della mia pronta volontà infine a tanto, che mi hà permesso dargliene testimonio più charo. », (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 118/2, lettre n° 287.

⁷⁷ Elisabetta SELMI, *Classici e moderni nell'officina del Pastor fido*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2001, p. 275-276. Sur l'intense activité de mécène du cardinal Pietro Aldobrandini qui fut le protecteur, entre autres, de Palestrina, Emilio de' Cavalieri, Luzzaschi, Frescobaldi, Banchieri, Ghizzolo, Felice Anerio ou Giovannelli, cf. F. HAMMOND, « Cardinal Pietro Aldobrandini Patron of Music », *Studi musicali*, XII (1983), p. 53 et Xavier-François SALOMON, *The religious Artistic and Architectural Patronage of Cardinal Pietro Aldobrandini (1571-1621)*, Thèse de doctorat du Courtauld Institute of Art de l'Université de Londres, 2005. Concernant les peintres au service du cardinal Aldobrandini, cf. Herwarth RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino : un grande pittore nella splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002, p. 103-117.

⁷⁸ I. M. GROOTE, *Musik in italienischen Akedemien*, *op. cit.*, p. 131 et 136.

⁷⁹ Agostino Mascardi, formé chez les Jésuites, est entré au service du cardinal Alessandro d'Este en 1618. Cf. Girolamo TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del duca di Modena, raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, Modena, Società Tipografica, 1781-1786, vol. V, p. 249.

le problème de savoir pourquoi l'amour est aveugle ; ils [les deux orateurs] furent honorés par la présence des cardinaux d'Este et de Savoie avec quelques prélats et d'autres Seigneurs⁸⁰. »

En effet, en cette année 1624, les cardinaux d'Este et de Savoie ainsi que le marquis Enzo Bentivoglio assistent régulièrement aux travaux de l'Académie des *Umoristi*⁸¹ et se rendent souvent à Montegiordano⁸².

30 mars : « Chez Monsieur Paolo Mancini dimanche après le déjeuner, s'est tenue la réunion habituelle de l'Académie des *Umoristi* où fut donnée une docte et élégante leçon en langue vernaculaire sur la Passion du Rédempteur lui-même et puis fut prononcé un discours sur le problème proposé à l'Académie intendante, à savoir d'où venait la force que Samson avait dans ses cheveux, sachant qu'elle lui manquait s'ils étaient coupés et qu'elle lui revenait quand ils repoussaient, sujet sur lequel on entendit plusieurs avis des académiciens ; lesquels proposèrent ensuite, comme sujet de discussion de la prochaine académie, cet autre problème, à savoir quelle est la saison la plus belle de l'année⁸³. »

11 mai : « Les membres de l'Académie des *Umoristi*, en signe d'affection envers le défunt Monseigneur [Virginio] Cesarini⁸⁴ qui [...] fut Prince de leur Académie, dimanche, après le déjeuner, y représentèrent ses obsèques en la recouvrant, pour l'occasion, d'ornements funèbres. Monsieur Agostino Mascardi de Sarzana, excellent orateur, aujourd'hui gentilhomme du cardinal de Savoie y fit dans un style à la fois limpide et grave, l'oraison funèbre en expliquant les différentes vertus du défunt, sujet à partir duquel furent récités différents sonnets et d'autres poèmes en présence des cardinaux Bentivoglio, Torres et Barberini [Francesco], de l'Excellentissime Antonio Barberini, d'autres prélats et du duc [Giuliano] Cesarini⁸⁵. »

⁸⁰ « Nel medesimo giorno di Domenica dopo pranzo si tenne in Casa del Signor Mancini [...] la solita Accademia degli'Humoristi, et havendovi il Sig. Mascardi già Segretario del Cardinale d'Este fatta una dotta, et elegante lettione in materia de Corteggiani, et il Cavaliere Giovanni Battista Marino famoso Poeta et Principe di detta Accademia recitato alcuni Versi da lui nuovamente composti, esplicato un problema perche Amore ti depinge cieco ; furono favoriti con l'assistenza delli Cardinali d'Este, et Savoia con alcuni Prelati, et altri Signori. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, X, 3 février 1624, f. 28v.

⁸¹ (I-Rvat), Cod. Urb. Lat. 1094, cité par Filippo CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee : con illustrazioni riprodotte de stampe e quadri dell'epoca*, Roma, Settii, 1899, p. 369.

⁸² Une dépêche d'Ercole Rondinelli, conseiller d'État de la cour de Modène, fait part de la présence du cardinal d'Este à Montegiordano un soir du mois de mars 1624. (I-MOs), Archivio segreto Estense, Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 220, lettre n° 32, mars 1624.

⁸³ « In Casa del Signor Paolo Mancini Domenica dopo pranzo si tenne la solita Accademia degl'Humoristi, dove fù fatta una dotta, et elegante lettione in lingua volgare sopra la Pasione del medesimo Redentore, et poi discorso sopra il Problema proposto nell'Accademia intendente, cioè donde procedeva la forza che hebbe Sansone nelli suoi Crini, qual tagliati le mancava, et accrescendosigli le ritornava, sopra di che si sentirono varij pareri di quei Academicici ; li quali poi proposero per disputare nella prossima Academia quest'altro Problema cioè, qual sia la più bella stagione dell'Anno. » (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, X, 30 mars 1624, f. 81v.

⁸⁴ Cesarini, qui était aussi musicien et poète, venait d'être élu « *maestro di camera* » d'Urbain VIII. Il était également proche des musiciens Antonio Cifra, Paolo Quagliati (proches du cardinal Farnèse) et Stefano Landi. Cf. S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 27-28, note 16.

⁸⁵ « Gl'Academicici Humoristi per segno d'affetto, verso il difunto Monsignor Cesarini, che [...] fù Principe della loro Accademia Domenica dopo pranzo vi rappresentarono le sue esequie havendola però tutta coperta

Les obsèques du poète Marino au sein de cette Académie, le 7 septembre de l'année suivante (1625), furent également l'occasion d'un hommage appuyé⁸⁶. Mais revenons aux chroniques de l'année 1624 :

25 mai : « En ce jour, après le déjeuner, se tint à nouveau, chez Monsieur Paolo Mancini, la réunion habituelle de l'Académie des *Umoristi* où fut donnée une docte et élégante leçon en langue vernaculaire qui a duré une heure, par un gentilhomme de Lucques sur le blâme de la poésie. Puis, a été discuté d'une autre manière le problème proposé à l'Académie, à savoir ce qui est plus noble de la chasse ou bien de la pêche⁸⁷. »

15 juin : « Lundi après le déjeuner furent données au Collège Romain, par un Noble Anglais, élève de ce collège, [...] quelques leçons de philosophie dédiées au Cardinal de Savoie qui intervint en même temps que quinze autres Illustrissimes, un grand nombre de Prélats et d'autres Nobles, le salon ayant été noblement décoré pour cette occasion avec des brocarts d'or et d'autres riches tapisseries appartenant au Cardinal de Savoie. En guise d'intermèdes, d'excellentes musiques furent données avec des pièces pour différents instruments⁸⁸. »

6 juillet : « Dans la susdite matinée du dernier dimanche du mois, on fit dans l'église de Saint-Eustache l'habituelle communion générale instituée par les Pères jésuites. En plus d'une importante participation, s'y est également rendu pour communier avec une partie de sa Cour le Cardinal de Savoie, le titulaire de cette Église. Dimanche, après le dîner, se tint la réunion habituelle de l'Académie des *Umoristi* qui a discuté du Problème proposé, à savoir s'il est convenable de tomber amoureux quand on est âgé ; plusieurs points de vue de grand goût ont été entendus parmi les intervenants⁸⁹. »

d'ornamenti lugubri, et vi il Signor Agostino Mascardi da Sarzana eccellente Oratore hora Gentilhuomo del Cardinale di Savoia fece in stile et terzo, et grave l'oratione funebre, esplicando le sue varie virtù, nel qual soggetto vi furono anco recitati diversi sonetti, et altre Poesie alla presenza delli Cardinali Bentivogli, Torres et Barberino, dell'Eccellentissimo Antonio Barberino di molti Prelati del duca Cesarino. » (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, X, 30 mars 1624, f. 124v.

⁸⁶ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca, op. cit.*, p. 260-262. Voir aussi Angelo BORZELLI et Fausto NICOLINI, *Giambattista Marino. Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 105-108.

⁸⁷ « In quel giorno dopo pranzo si tenne di nuovo un casa del Signor Paolo Mancini la solita Accademia de gl'Humoristi, dove vi fù fatta una dotta et elegante lettione volgare, che durò per spatio d'un hora da un Gentilhuomo luchese in biasimo della Poesia sendovi poi diversamente stato discorso sopra il Problema proposto nell'Accademia anteriormente qual sia più nobile la caccia, ovvero la Pescaggione. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, X, 25 mai 1624, f. 137v.

⁸⁸ « Lunedì dopo pranzo furono sostenute nel Collegio Romano da un Nobile Inglese Alunno di questo Collegio [...] lettioni di filosofia dedicate al Cardinale di Savoia, che ci intervenne con 15 altri Illustrissimi, buon numero di Prelati, et con altra Nobiltà, essendo con tal occasione quel Salone stato nobilmente apparato de Broccati d'oro, et d'altre ricche tappezzarie di detto Cardinale di Savoia, et fatte per Intermedij eccellente musiche con Sinfonie di varij Instrumenti. », *Id.*, 15 juin 1624, f. 159r.

⁸⁹ « Nella sudetta mattina per l'ultima Domenica del mese si fece nella Chiesa di Sant'Eustachio la solita Communion generale insituata da Padri Gesuiti, et oltre gran concorso delle persone vi fù anco à comunicarsi con parte della sua Corte il Cardinale di Savoia, che è titolare di questa Chiesa. Si tenne Domenica dopo dinnare

27 juillet : « Le même jour de Dimanche après le déjeuner se tint la réunion habituelle de l'Académie des *Umoristi* où fut donnée, par l'un des Académiciens, une docte et élégante Leçon en langue vernaculaire sur la beauté. Il a été également discuté le thème de la jalousie avec l'intervention, parmi celles des autres Seigneurs, de l'Excellentissime Monsieur Don Antonio Barberini [...] Don Carlo Borignia, Monsieur le comte [...] Colonna qui a été déclaré récemment le nouveau prince de cette Académie⁹⁰. »

7 septembre : « Le même jour de Dimanche après le déjeuner se tint la réunion habituelle de l'Académie des *Umoristi* où l'un des Académiciens fit une docte et élégante leçon en langue vernaculaire [...]. D'autres Académiciens ont également récité quelques sonnets sur différents sujets⁹¹. »

Parmi les autres membres célèbres des *Umoristi* on peut relever les noms de Doni, Kapsberger, Della Valle, Tronsarelli, Baroni⁹², le Chevalier d'Arpin ou le turinois Cassiano del Pozzo. Ce dernier, très proche du cardinal de Savoie, est l'un des Italiens les plus cultivés de son temps ; il entretient des rapports très étroits avec le milieu littéraire français⁹³ mais aussi avec l'entourage du pape Urbain VIII, au point de devenir bibliothécaire des Barberini⁹⁴.

b. Le cardinal de Savoie à Rome, le palais Orsini de Montegiordano

Le cardinal de Savoie arrive définitivement à Rome en juin 1623⁹⁵, juste avant le conclave. Ainsi qu'en témoigne une chronique datée du 17 juin de la même année, l'arrivée du cardinal Maurice à Rome a été un événement attendu et remarqué :

la solita Accademia degl'Humoristi quali discorsero sopra il Problema, che ci era stato proposto se conviene à persone di matur età l'inamorarsi, sendovisi sentiti varij pareri con molto gusto di quelli che intervennero. », *Id.*, 6 juillet 1624, f. 181r-182v. Des thématiques similaires (philosophie et science politique) étaient également traitées (souvent sous forme d'allégories) dans d'autres accadémies à Rome, cf. R. DE MATTEI, « Dispute filosofico-politiche », *op. cit.*, p. 160.

⁹⁰ « In detto giorno di Domenica dopo pranzo fù tenuta la solita Accademia de gli'Humoristi, fatta da uno di quelli Accademici una dotta, et elegante Lettione in lingua volgare sopra della bellezza sendovi poi anco stato discorso sopra della gelosia, et intervenne tra gli altri Signori dell'Eccellentissimo Signor Don Antonio Barberino [...] Don Carlo Borignia, del Signor Conte [...] Colonna ultimamente dichiarato per nuovo Prencipe di quell'Accademia. », *Id.*, 27 juillet 1624, f. 203r.

⁹¹ « Nel sudetto giorno di Domenica fù tenuta la solita Accademia de gl'Humoristi, et uno di quei Accademici vi fece una dotta lettione in lingua volgare [...] sendovi anco stati recitati da' altri Accademici alcuni sonetti de variati soggetti. », *Id.*, 7 septembre 1624, F. 244r.

⁹² F. HAMMOND, *Music & Spectacle*, *op. cit.*, p. 103.

⁹³ H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Cesari d'Arpino*, *op. cit.*, p. 137 et 115.

⁹⁴ A. GRISERI, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, 1967, p. 114.

⁹⁵ Le voyage du cardinal a lieu entre le 28 mai et le 10 juin 1623 et a coûté 20 793 florins. Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, Real Casa, Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia ; conti del depositario de' redditi del serenissimo principe Tommaso di Savoia deputato dalla

« Attendant le cardinal de Savoie la semaine prochaine à Rome, nous espérons que le Palais de Montegiordano sera en ordre à temps pour le loger, concernant les tapisseries et d'autres meubles qui ont été déchargés à Civita Vecchia des deux galères du duc de Savoie son père, [...], ayant conduit également une nombreuse et très noble cour de plus de 200 personnes parmi lesquelles de nombreux nobles piémontais et savoyards, quelques barons français, un bon nombre de palefreniers, des pages et douze gardes suisses⁹⁶. »

Deux chroniques romaines datées du 1^{er} juillet de la même année, la première conservée aux Archives secrètes du Vatican et la seconde à la Bibliothèque apostolique, rendent compte de son installation à Montegiordano :

« Le Cardinal de Savoie [...] s'est [...] laissé voir à Rome dans un somptueux carrosse en velours cramoisi, frangé et orné de dentelles d'or, qu'il fit conduire depuis le Piémont avec ses vingt palefreniers vêtus à la française⁹⁷ [...]. Et en plus des Gentilhommes et des Prélats venus avec lui depuis Turin, il compte avoir à son service dix Gentilhommes romains⁹⁸. »

« [Le cardinal Maurice de Savoie] vit royalement avec 300 personnes à son service parmi lesquelles 12 nobles, 15 pages, 18 laquais et 12 gardes suisses qui sont les gardiens du palais. Ces derniers sont vêtus d'une riche tunique de velours rouge doublée d'une damasquette de couleur rouge [...]. Le reste de la cour est composé de gentilshommes, serviteurs de la chambre et officiers. Dans une salle, 60 chevaux sont prêts à servir quand il ira remplir les fonctions publiques qu'il n'a pas encore commencé d'exercer⁹⁹. »

Camera d'ordine di S.A.R. il duca di Savoia, art. 220, liasse 2, *Quarto conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli, 1623 1624 et 1625*, fascicule 6, ordre n° 332.

⁹⁶ « Aspettandosi il Cardinale di Savoia nella prossima settimana in Roma, dove in tanto s'attende tuttora à finire di mettere all'ordine per sua habitatione il Palazzo di Monte Giordano, con le tapezzarie, et altri mobili stati sbarcati in Civita Vecchia, dalle 2 Gallere del Duca di savoia suo Padre, [...], havendo detto Cardinale condotto una numerosa et nobilissima Corte di più di 200 persone, trà quali molti Titolati Piamontesi, e Savoiani, con alcuni Baroni francesi, una buona mano di Palafraniere ; e Paggi con 12 Svizzeri. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, IX, 17 juin 1623, f. 164r et v.

⁹⁷ L'habillement des serviteurs « à la française » était une habitude turinoise depuis l'arrivée de Christine de France dans cette ville : « Precedettero le guardie ducali à cavallo ; caminavano dopo i camerieri ; e paggi de' vassalli con livree all'italiana, ed alla francese, pari alla solenità. », Valeriano CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo Prencipe di Piemonte Ré di Cipro, parte prima*, Torino, Sinibaldo, 1653, p. 167, document conservé à l'Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 8.

⁹⁸ Il Cardinale di Savoia [...] si è [...] lasciato vedere per Roma in una sontuosa Carrozza di Velluto Cremesino con frangie et trine d'oro fatta condurre da Piamonte con li suoi 20 Parafrenieri vestiti alla francese [...] et oltre li Gentilhuomini, et Prelati venuti seco da Turino procura anco d'havere al suo servizio dieci di questi Gentilhuomini Romani. », Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, IX, 1 juillet 1623, f. 178r.

⁹⁹ « S. A. sta in casa alla Reale tiene 300 bocche al suo servitio, et tra le quali 12 titolati, 15 paggi, 18 stafferi, et 12 svizzeri questi tutti vestiti con ricca livrea di velluto rossino foderato di damaschetto di color rosso, li quali svizzeri servono per custodia del Palazzo, [...]. Il resto della Corte consiste in gentilhuom' aiutanti di Camera, et

Le cardinal s'installe dans l'aile nord – habitée jusque là par Antimo Orsini, comte de Pitigliano¹⁰⁰ – du palais Orsini à Montegiordano pour un loyer de 2 210 à 2 445 écus par an¹⁰¹. Il pouvait disposer, selon le contrat de location, des greniers et des annexes du palais de la petite cour – deux chambres et un lavoir –, mais avait l'interdiction de sous-louer ou de faire des « améliorations d'aucune sorte » sans l'autorisation du duc de Bracciano¹⁰². Il jouissait donc de tous les « bénéfices, commodités et privilèges comme il était de coutume à Rome et ne pouvait être chassé du palais ni dérangé pendant son séjour¹⁰³. » Le cardinal a même envisagé d'acheter le palais, si l'on en croit un document non daté et conservé aux Archives d'État de Modène où il est question des conditions de l'achat¹⁰⁴ qui finalement n'a pas eu lieu. Les négociations au sujet de la location ont eu lieu à la fin de l'année 1621¹⁰⁵. Comme le signale un document daté de 1655, conservé à l'*Archivio Storico Capitolino* de Rome concernant le palais :

« À Montegiordano il y a toujours eu comme il y a encore aujourd'hui trois palais. Le premier, appartenant aux Seigneurs de Bracciano, est celui de la partie de la *Chiesa nuova* et de la rue du *Panico* [la partie sud] ; le deuxième appartient aux Seigneurs de Monte Rotondo¹⁰⁶ et donne sur la ruelle du *fico* [la partie est] ; et le troisième aux Seigneurs de Pitigliano et concerne la partie de la rue des *Coronari*

officiali. In sala tiene 60 cavalli da servirsene per quando andrà alla funtioni pubbliche alle quali ancora non ha dato principio. », (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, I, juillet 1623, Vat. Lat. 12947, f. 244r.

¹⁰⁰ (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 132/2, lettres n° 104 et 119 et boîte 48, fascicule 6, p. 6-8. Un document intitulé « Nota della famiglia che teneva ultimamente il S. Principe Cardinale di Savoia in Roma quando visitava con le provisioni e trattenimenti che ricevevano » conservé aux Archives d'État de Modène fait part d'un grand nombre de serviteurs du cardinal Maurice parmi lesquels des médecins, barbiers, porteurs, habilleurs, un maître pour jouer pendant la danse (*Mastro di sonare a ballo*), un professeur de mathématiques, un peintre, un joueur de violon (*Mastro di Violino*) et un accordeur de clavecins (*Cimballario cioè che accordava gli stromenti*), mais également des majordomes, gentilhommes entretenus (*gentiluomini di bocca*), avocats, poètes, trésoriers, sommeliers, un pâtissier et un bouffon. Cf. (I-MOs), *Archivio Segreto Estense*, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Cardinali Roma, boîte 14120 A/172, f. 1r-4v.

¹⁰¹ *Id.*, boîte 132/2, lettre n° 115 et boîte 48, fascicule 30, document n° 2. Voir aussi (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

¹⁰² *Id.*, boîte 48, fascicule 6, p. 6-8.

¹⁰³ *Id.*, p. 9.

¹⁰⁴ *Partite per la compra del Palazzo di Montegiordano*, (I-MOs), *Archivio Segreto Estense*, Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, Cardinali Roma, boîte 14120 A/172, 2f., document non daté.

¹⁰⁵ Cf. les lettres du cardinal de Savoie depuis Turin datées des 11 octobre, 28 août et 8 novembre 1621 et publiées par G. B. ADRIANI, *Memorie*, *op. cit.*, p. 35-36, 317 et 327-329 où il est question des négociations de la location pour une durée de quatre à cinq ans. Voir aussi les lettres conservées dans (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 132/2, lettres n° 104 (2 octobre 1621), n° 114 (10 septembre 1621), n° 115 (17 septembre 1621), n° 119 (7 novembre 1621) et n° 121 (29 août 1621).

¹⁰⁶ Carlo Barberini, frère aîné du pape Urbain VIII, a acheté Monterotondo en 1626 aux Orsini. Cf. Irene FOSI, *All'ombra dei Barberini : fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 216.

[la partie nord] [...]. La grande cour étant depuis toujours une partie commune sans aucune séparation¹⁰⁷. »

Bracciano, Monterotondo et Pitigliano sont donc trois branches de la famille Orsini qui fut propriétaire du palais jusqu'en 1688, date à laquelle la famille Gabrielli¹⁰⁸ l'a acheté, pour le revendre deux siècles plus tard, à la fin du XIX^e siècle, aux comtes Taverna de Milan¹⁰⁹. L'édifice est pratiquement resté dans l'état où l'ont laissé les Orsini¹¹⁰.

Les relations du cardinal de Savoie avec la famille Orsini étaient donc étroites, comme le montre la correspondance diplomatique des deux familles entre la fin du XVI^e et tout le XVII^e siècles, conservée à l'*Archivio Capitolino*, même s'il reste peu de lettres du début du XVII^e siècle¹¹¹. Nous pouvons néanmoins signaler une lettre de Maurice de Savoie, écrite depuis Turin le 21 février 1608, et dans laquelle il relate l'affection que lui témoigne Paolo Giordano Orsini II (1591-1646), fils de Virginio Orsini, à l'occasion de sa nomination comme cardinal l'année précédente¹¹². C'est avec ce dernier que le cardinal négocia le contrat de location du palais le 4 décembre 1621¹¹³.

Installé avec sa famille à Montegiordano à partir de 1615¹¹⁴, Paolo Giordano II achète, vers 1620, la quasi-totalité du palais¹¹⁵ (l'aile sud et sud-ouest) et s'emploie à l'agrandir et à

¹⁰⁷ « In Monte Giordano sono sempre stati come di presente ancora ci sono tre Palazzi. Il Primo de Sⁿⁱ di Bracciano, che riguarda la parte della Chiesa nuova, e di Panico ; Il Secondo de Sⁿⁱ di Monte Rotondo, che riguarda la parte del fico ; et il terzo de Sⁿⁱ di Pitigliano, che riguarda la parte de Coronari [...], essendo il Cortile grande stato sempre communi, senz'alcuna intermediatione. », (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 48, fascicule 30, document n° 1.

¹⁰⁸ Pour plus d'information sur la branche des Gabrielli, cf. P. PECCHIAI, « I Gabrielli principi di Prossedi », *Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi*, XVIII/1 (1961), p. 43-87.

¹⁰⁹ P. GRASSI, *Palazzo Taverna*, op. cit., p. 67 et P. PECCHIAI, *Palazzo Taverna in Monte Giordano*, op. cit., p. 9 et 33.

¹¹⁰ P. PECCHIAI, *Id.*, p. 10.

¹¹¹ (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 66/1. L'*archivio Orsini* fut acquis par cette la comune de Rome en 1904 grâce au préfet de cette ville qui empêcha qu'il soit vendu aux enchères. Cf. Oddo BUCCI, « Il profilo storico della legislazione italiana in materia di archivi privati », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarini, Udine, Forum, 2000, p. 36.

¹¹² (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 118/1, lettre n° 79. Sur la somptueuse cérémonie où Maurice de Savoie fut créé cardinal, cf. V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 116-122, (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 8.

¹¹³ « Locatio Palaty Monty Jordani pro Ser.mo D. Prencipe Mauritio Cardinale Sabaudie Die 4 Dec. 1621. » (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 48, fascicule 6, f. 1. Voir aussi Matthias OBERLI, « *Magnificentia Principis* » : *das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen, 1593-1657*, Weimar, VDG, 1999, p. 78. Nous pouvons également mentionner un paiement daté du 1^{er} janvier 1626 adressé à « L'Illustrissimo Signor Virginio Orsini ò sia Cesare Zoilo suo agente scudi Mille cento per le Piggione del Palazzo di Monte Giordano ove habita Sua Altezza [...] per il primo Semestre dell'anno corrente 1626. », (I-Ta), *Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

¹¹⁴ A l'époque où le cardinal de Savoie s'installe dans la Ville éternelle, Paolo Giordano II se transfère au palais florentin Salviati, rue de la Lungara à Rome, afin de destiner le palais de Montegiordano à la location. Cf. P. GRASSI, *Palazzo Taverna*, op. cit., p. 77.

l'embellir¹¹⁶ avec le concours de l'architecte Horatio Torriani¹¹⁷ dont la carrière a bénéficié de la collaboration avec les Orsini¹¹⁸. Parmi les projets artistiques et architecturaux de Paolo Giordano II – qui a également écrit des poèmes¹¹⁹ –, nous pouvons citer la construction d'une fontaine dans la cour centrale entre 1616 et 1618 et qui, à partir de 1621, était alimentée avec de l'eau de la fontaine de Trevi¹²⁰. En effet, à cette époque, de nombreux membres des familles nobles romaines se sont faits courtisans et ont dès lors prétendu mener un style de vie princier¹²¹.

Dès son arrivée à Rome, le cardinal s'attache également à embellir le palais ; ainsi, quatre peintres apparaissent dans les livres comptables de 1624. Le premier est Federico Scalbergo, « peintre de Rome », qui est payé 50 écus le 1^{er} février pour « quatre tableaux de paysages vendus à Son Altesse¹²² ». Le 23 février, 60 écus sont payés à Agostino Tasso (ou Tassi¹²³), « peintre », « pour onze pièces de tapisseries de Flandres¹²⁴ ». Le 5 mai, le peintre Nicolò Ventura est rémunéré de 50 écus pour « trois tableaux, l'un du Bienheureux Amédée et deux autres des Bienheureuses Ludovica et Marguerite¹²⁵. » Enfin, 18 écus furent payés le 23 août au peintre Giovanni Giacomo Somenti pour divers achats¹²⁶. En effet, nous

¹¹⁵ (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 48, fascicule 30, document n° 1. Voir aussi Kristin Andean TRIFF, *Patronage and public image in Renaissance Rome : three Orsini Palaces*, Anne Arbor, UMI, 2000, p. 376.

¹¹⁶ K. A. TRIFF, *Id.*, p. 24. Sur la transformation des palais pendant la première moitié du XVII^e siècle à Rome, cf. Arnaldo MORELLI, « Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences », *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, éd. D. Howard et L. Moretti, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 309-320.

¹¹⁷ K. A. TRIFF, *Patronage and public image*, *op. cit.*, p. 77, 205, 375 et 377, 378 et 408. Voir aussi M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 305.

¹¹⁸ K. A. TRIFF, *Patronage and public image*, *op. cit.*, p. 378, note 11.

¹¹⁹ Giovanni GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976, vol. II, p. 288-291.

¹²⁰ « Si notifica esser nel Prospetto del Cortile di d° Palazzo Fontana nobilissima con circa 25 oncie d'acqua Pasla, ed un'altra Fontanella d'acqua di Trevi per il servizio dell'officine. » (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 48, fascicule 30, document n° 2. Voir aussi M. ROSA, « Per 'tenere alla futura mutatione volto il pensiero' », *op. cit.*, p. 377, 402 et 404.

¹²¹ Vincenzo CELLETTI, *Gli Orsini di Bracciano. Gloria, Tragedie e Fastosità della Casa Patrizia più interessante della Roma dei Secoli XV, XVI e XVII*, Roma, Palombi, 1963, p. 121.

¹²² « Quattro quadri di paesaggi venduti a S. A. come per mandato sottoscritto », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 2, 1624, non paginé.

¹²³ Stefano ARENA, « Il Volontario ambasciatore e shāh 'Abbās I il Grande », *L'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, p. 193.

¹²⁴ « Per undeci pezzi di tapissaria di Fiandra finti, dipinti sopra la tela da esso signor Agostino. », *Ibid.* Agostino Tasso apparaît dans le registre de 1623 pour divers paiements concernant des tableaux vendus au cardinal de Savoie (23 septembre) et pour diverses peintures et toiles (16 septembre) pour la fête de S. Eustache de la même année. Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 1, 1623, non paginé. Voir aussi M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 221 et 223.

¹²⁵ « Tre quadri uno del Beato Amedeo, di Beata Ludovica, e di Beata Margarita. », *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

retrouvons des traces de la vie artistique à Montegiordano dans les « livres de maître¹²⁷ » du cardinal de Savoie, conservés aux archives d'État de Turin ; traces qu'il convient de croiser avec d'autres documents afin de reconstituer la vie du palais, les réunions de l'Académie que le cardinal va fonder en constituant l'un des éléments les plus marquants.

c. L'*Accademia dei Desiosi* du cardinal Maurice de Savoie, entre rites, art et célébrations

On peut décrire l'Académie des *Desiosi*, pour reprendre les mots de Frederick Hammond, comme « l'aile intellectuelle du cercle d'Urbain VIII¹²⁸ ». Miroir d'une nouvelle phase politique et culturelle inaugurée par le pontificat du pape Barberini, elle témoigne également d'un nouveau type de sociabilité académique, l'académie de cour, où l'on cherche à concilier « absolutisme politique et polycentrisme culturel¹²⁹ » ; il s'agit, autrement dit, d'une Académie d'armes et de lettres. L'Académie du cardinal Maurice a une identité propre que l'on peut caractériser par plusieurs points marquants :

1) Elle ne vise pas l'homogénéité du groupe¹³⁰, contrairement à d'autres Académies comme les *Virtuosi*, les *Lincci* et les *Umoristi* – même si cette dernière est composite sur le plan littéraire¹³¹. Ce modèle, à la fois unitaire, harmonieux et hétérogène, représente un type de rassemblement parmi les plus avancés d'un point de vue intellectuel en ce qu'il permet la coexistence de différentes tendances politiques et culturelles¹³² (comme celles des franophiles et des hispanophiles¹³³). L'Académie, en tant que sujet collectif, est le « lieu par excellence de la production de rapports sociaux¹³⁴ », ainsi que le montre la diversification de ses activités académiques.

¹²⁷ Le *libro mastro* est un registre, un grand livre de gestion, toujours organisé par ordre chronologique, cf. Helma HOUTMAN-DE SMEDT, « L'art de la comptabilité dans les temps modernes, un trésor pour l'historien ? La comptabilité industrielle et bancaire du 16^{ème} au 18^{ème} siècle », *L'impresa, l'industria, commercio, banca secc. XIII-XVIII*, Prato, Le Monnier, 1991, p. 227-228. Le « livre de maître » enregistre les débits et les crédits, la synthèse se trouve consignée chaque année par le comptable général de la famille. Le registre est tenu selon le « système de la partie double, c'est-à-dire que les entrées et les sorties y sont indiquées. » Cf. Anne-Madeleine GOULET, « La musique à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle d'après les fonds d'archives familiales : le cas du fonds Lante della Rovere », *La musique à Rome, op. cit.*, p. 85 et 86.

¹²⁸ « The intellectual wing of Urban VIII's circle. » F. HAMMOND, *Music & Spectacle, op. cit.*, p. 104.

¹²⁹ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 18. Voir aussi « Lo Stato della Chiesa », *op. cit.*, p. 1021-1024.

¹³⁰ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 43.

¹³¹ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 50.

¹³² R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 42-43.

¹³³ À titre d'exemple, le conte et dilettant de musique Virgilio Malvezzi, adversaire de Mascardi et de tendance hispanophile, faisait également partie de l'Académie du cardinal Maurice.

¹³⁴ A. QUONDAM, « L'Accademia », *op. cit.*, p. 829.

2) La tendance « synchrétique et médiatrice¹³⁵ », entre « sagesse et pouvoir¹³⁶ » crée un rapport particulier entre « le prince et le philosophe¹³⁷ » et participe de la conciliation des « impératifs du pouvoir avec les demandes de l'art¹³⁸ ». C'est une caractéristique de la culture romaine de cette période¹³⁹ mais qui se manifeste, concernant les *Desiosi*, par une ligne culturelle favorable à la modernité poétique et aux expériences de la nouvelle science de Galilée¹⁴⁰, ce qui signifie que l'Académie se situe presque en marge des dogmes de l'Église¹⁴¹.

3) Ces deux premiers points font de l'Académie une « petite cour » mais également le siège de la « réconciliation » entre la science et le pouvoir¹⁴², ou encore « un microcosme des mécanismes du pouvoir pontifical¹⁴³ », pouvoir dont elle est à la fois proche et vis-à-vis duquel elle est autonome.

4) Enfin, tous ces éléments contribuent à faire de l'Académie des *Desiosi* le lieu idéal de la formation du « chevalier gentilhomme » ; d'où ce constant dialogue entre les lettres et les armes¹⁴⁴ aussi bien dans le domaine sacré que profane et qui correspond à la dialectique noblesse de sang et noblesse vertueuse¹⁴⁵ – formation évoquée à la fin de la première partie de ce chapitre.

La date exacte de sa fondation reste incertaine. Le frontispice de son journal manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale universitaire de Turin¹⁴⁶, nous apprend qu'elle est instaurée en 1626. Or le cardinal de Savoie crée à Turin une autre Académie à la même époque, celle des *Solinghi* (l'Académie des Solitaires). Certains historiens¹⁴⁷ ont pensé

¹³⁵ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, op. cit., p. 31.

¹³⁶ Laura ALEMANNI, « La politica culturale di Maurizio di Savoia », dans *Id.*, p. 125.

¹³⁷ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, op. cit., p. 39.

¹³⁸ L. ALEMANNI, « La politica culturale di Maurizio di Savoia », op. cit., p. 114.

¹³⁹ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, op. cit., p. 31.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 29, 30 et 34.

¹⁴¹ Sur les deux phases du pontificat d'Urbain VIII, d'abord favorable à la nouvelle science et ensuite hostile aux thèses de Galilée, cf. S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », op. cit., p. 20-21.

¹⁴² R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, op. cit., p. 39.

¹⁴³ Debora VAGNONI, « Motivi iconologici e immagini simboliche nel *Diario* dell'Accademia dei Desiosi di Maurizio di Savoia », *Id.*, p. 132.

¹⁴⁴ L. ALEMANNI, « La politica culturale di Maurizio di Savoia », op. cit., p. 114.

¹⁴⁵ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, op. cit., p. 10. Voir aussi « La parte della musica », op. cit., p. 22.

¹⁴⁶ *Diario dell'Accademia dei Desiosi eretta dal Serenissimo Principe Cardinale di Savoia nel suo Palazzo in Roma l'anno 1626*, Biblioteca nazionale universitaria di Torino (I-Tn) (manuscrit N. V. 13).

¹⁴⁷ Tommaso VALLAURI, *Delle società letterarie in Piemonte*, Torino, Favale, 1844, p. 89-90, 93, 94 et 97, G. B. ADRIANI, *Memorie*, op. cit., p. 222, note 128 et 367, note 1, Vittorio Enrico GIANNAZZO DI PAMPARATO, *Il principe cardinale Maurizio di Savoia : mecenate dei letterati e degli artisti*, Torino, Stamperia reale di Paravia, 1891, p. 74 et M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, op. cit., 1926-

qu'il s'agissait de la même ou, en tout cas, que l'Académie romaine serait le prolongement de la turinoise. D'autres chercheurs comme Riccardo Merolla¹⁴⁸ ont émis l'hypothèse que, malgré certaines similitudes, il s'agirait de deux entreprises différentes, l'Académie turinoise n'étant du reste pas forcément antérieure à l'Académie romaine. Le journal de cette dernière confirme en effet qu'il s'agit de deux Académies bien distinctes sans pour autant éclaircir définitivement la question de sa date de création¹⁴⁹. Les incohérences chronologiques du journal et d'autres documents en relation avec les *Desiosi* sont à l'origine de cette confusion entre les deux Académies¹⁵⁰, d'où la difficulté de retracer une chronologie définitive concernant leurs création et disparition respectives, et de reconstituer avec précision la vie artistique qui les animait. Selon Merolla, l'Académie des *Desiosi* commence à se réunir aux alentours de 1625 et se formalise l'année suivante ainsi que l'annonce le journal qui date de 1626¹⁵¹.

L'hypothèse de Merolla se trouve confortée par les sept notes en marge du journal – qu'il s'agisse de l'exemplaire de 1626, endommagé à la suite d'un incendie en 1904¹⁵², puis restauré en 1990, ou bien d'une copie datée du XIX^e siècle, conservée à la Bibliothèque royale de Turin¹⁵³ –, indiquant les jours de la semaine de certaines activités de l'Académie et qui ne correspondent pas aux dates mentionnées¹⁵⁴. De même, l'hypothèse se vérifie si l'on se réfère aux documents d'archives cités plus haut, qui indiquent que le cardinal de Savoie siège aux Académies de Monte Cavallo et des *Umoristi* chez Paolo Mancini entre 1622 et le début de l'année 1624 mais pas encore à Montegiordano. C'est seulement à partir de 1625 que certains « *avvisi di Roma* » commencent en effet à parler des réunions académiques « dans le palais du cardinal de Savoie ».

1930, vol. II, p. 173-177. Quant à Inga M. GROOTE (*Musik in italienischen Akedemien, op. cit.*, p. 351), elle suit les indications de Maylender concernant cette Académie.

¹⁴⁸ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 22-24. Voir aussi D. VAGNONI, « Motivi iconologici », *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁹ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 9, 16 et 23. Ainsi, le frontispice d'une chronique conservée à la Bibliothèque royal de Turin (I-Tr) (ms. 300/8, p. 1-26) sur les fêtes réalisées à Casale en juillet 1612 pour l'élection de l'empereur Mathia et intitulée : *Relazione dell'allegrezze fatte in Casal di Monferrato per l'elezione dell'Imperator Mathia All'Illustrissimo & Eccellentissimo Signore il Signore Marchese Federico Gonzaga Principe del Sacro Impero, Cavaglier dell'Ordine del Redentore & General Governatore del Monferrato, &c.*, Casale, Goffi, 1611, est signé par « *l'asciutto Academico Desioso* ». Même si ce pseudonyme est étonnant, il n'apparaît pas dans les statuts de l'Académie du cardinal de Savoie.

¹⁵⁰ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 5, 7, 19, 20 et 21.

¹⁵¹ *Id.*, p. 28.

¹⁵² L'incendie de 1904 a dévasté la section des manuscrits et des documents rares de la Bibliothèque nationale de Turin en détruisant près de 1500 sur les 4500 documents conservés. De même, un bomardement en 1942 a provoqué la perte de 150 000 livres. Cf. Annarita COLTURATO, *Le fonti musicali in Piemonte. Vol. I- Torino*, Lucca, LIM, 2006, p. 159.

¹⁵³ *Id.*, p. 3, 9 et 47.

¹⁵⁴ S. ARENA, « *Il Volontario ambasciatore* », *op. cit.*, p. 208-209, note 142.

Son nom est évidemment la première marque d'identité d'une académie : il représente son signe distinctif et donne un sens à ses réunions¹⁵⁵. D'après une typologie établie par Amedeo Quondam, celui de *Desiosi*, représenterait la volonté d'« acte, action et passion¹⁵⁶ », ce qui coïncide parfaitement avec la signification du titre « Désireux » mais aussi avec ce que propose le cardinal lui-même lors d'une discussion visant à établir la nature et le but de l'Académie :

« On donnera comme emblème à l'entreprise de l'Académie cinq couronnes entrelacées, à savoir de chêne, de palme, de lierre, de chiendent et de laurier avec la devise *Non uni insistere palmae*¹⁵⁷ [Tel est le mérite du chef, de ne pas s'attarder sur une unique victoire], empruntée à Sannazaro [...] : puisque les anciens Grecs et Romains donnèrent lesdites couronnes comme récompense aux virtuoses qui s'exerçaient dans les différentes vertus, [...], les Académiciens, non contents de cultiver une seule de ces vertus, s'emploieront en de louables exercices à devenir dignes de toutes. Le nom de l'Académie sera : les Désireux¹⁵⁸. »

On peut lire plus loin dans le même journal :

« De toutes les entreprises proposées [...], celle qui a été portée par le Sérénissime Prince Cardinal fut considérée comme la plus significative de la pensée de toute l'université¹⁵⁹. »

L'Académie est en effet une association particulière dont le rituel complexe et contraignant est fixé par des règles méticuleuses¹⁶⁰ :

« Le candidat, tout en restant debout, répondra aux questions et devra donner entière satisfaction ; il sera accepté et admis au sein de l'assemblée par un vote public avec les paroles suivantes, prononcées par le Prince de l'Académie : « L'honorable désir qui vous anime pour être admis aux louables exercices qui se professent dans cette Académie [...], ainsi, elle ne peut que vous rendre digne de ce rassemblement, lequel a été sollicité avec le témoignage de vos vertus ; nous vous admettons comme

¹⁵⁵ A. QUONDAM, « L'Accademia », *op. cit.*, p. 842.

¹⁵⁶ « Dall'atto, attione, passione, operatione », *Ibid.*

¹⁵⁷ *Haec ducis est virtus, non uni insistere palmae.*

¹⁵⁸ « Averà l'Impresa da levarsi nell'Accademia per corpo cinque corone intrecciate insieme, cioè di quercia, di palma, di ellera, di gramigna e d'alloro col motto *Non uni insistere*, tolto dal Sannazaro [...] : siccome gli antichi Greci e Romani diedero per premio de' virtuosi i quali in varie virtù s'essercitavano ciascuna delle sudette corone, [...], così questi academici non una d'esse, ma tutte unitamente, si propongono alfine che, non contenti d'una sola delle virtù, per rendersi di tutte meritevoli in vari lodevoli essercizi s'impieghino. Il nome sarà : i Desiosi. », (I-Tn) *Diario dell'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, f. 15r et 15v.

¹⁵⁹ « Di tutte l'accennate Imprese proposte [...] stimata la migliore e più significante il pensiero di tutta l'università quella che fu portata dal Serenissimo Principe Cardinale. » *Id.*, f. 26v.

¹⁶⁰ Gino BENZONI, *Gli affanni della cultura : intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 160.

partie de ce corps dont vous vous contraindrez à observer toutes les règles, [...]. Le promettez-vous ? » Il répondra : « Oui monsieur ». Après quoi le Prince lui donnera l'anneau symbolique des couronnes [...], après lui avoir fait ouvrir et fermer un livre, saisir l'épée, le compas et un autre instrument mathématique ou musical selon la profession pour laquelle il se montrera le plus enclin. Cela étant fait, le nouvel académicien fera le tour en s'inclinant d'abord devant le Prince et puis en embrassant tous les autres académiciens pour aller ensuite s'asseoir à la dernière place¹⁶¹. »

Les membres de l'Académie se réunissaient trois ou quatre jours par semaine du deuxième dimanche de novembre au début du mois de janvier, du premier dimanche du Carême au dimanche de Pâques et du premier dimanche de juin au premier dimanche de septembre, à l'exception des « périodes de repos » qui avaient lieu pendant la période de carnaval, du dimanche de Pâques au premier dimanche de juin et du premier dimanche de septembre au premier dimanche de novembre dans le but d'organiser des jeux et des fêtes, de faire des propositions dans l'intérêt de l'Académie, mais aussi de réaliser des exercices physiques, exercices mathématiques, récits de stratégies et d'exploits militaires, rapports d'ambassades fictives, discours sur des sujets divers et des décorations pour les spectacles de l'Académie. Quant aux fables dramatiques, jeux burlesques, tournois, dîners, ballets, comédies, concerts et défis, ils avaient lieu pendant les périodes de repos à l'exception des ballets et des concerts qui étaient donnés également pendant les périodes de réunion.

Tentons de donner un éclairage plus complet sur l'ambiance culturelle et artistique dans laquelle s'est déroulé le séjour romain de D'India à travers la vie de l'Académie installée au palais de Montegiordano, cela grâce à des documents d'archives pour la plupart inédits, même s'ils sont hélas toujours succincts. En effet, l'étude de la vie romaine des cardinaux non romains ouvre des perspectives intéressantes sur le plan musicologique en ce qui concerne la mobilité des musiciens, l'acculturation et le transfert des répertoires. L'Académie des Desiosi

¹⁶¹ « Il pretendente, pur d'in piedi, risponderà al dubbio, al quale s'avrà intieramente sodisfatto, sarà per pubblico suffragio accettato e ammesso nella radunanza colle seguenti parole detegli dal Prencipe dell'Academia : « L'onorato desidera il quale vi move ad essere ammesso a i lodevoli essercizi che si professano in questa Academia [...], così non può che rendervi degno di quella radunanza la quale è stata col testimonio delle vostre virtù non meno suplicata [...] ; v'ammettiamo però come parte di questo corpo, del quale v'obbligarete ad osservar tutti i stabilimenti, [...]. Promettete voi questo ? » Egli risponderà : « Sì signore ». Ed in questo il Prencipe gli dà l'anello simbolico delle corone [...], avendogli prima fatto aprir e serrar un libro, impugnar la spada ed il compasso ed altro strumento matematico o musicale, secondo la professione alla quale egli si mostrerà maggiormente inclinato. Ciò fatto, il nuovo accademico se ne passerà in giro inchinandosi prima al Prencipe ed indi abbracciando tutti gli altri accademici, mettendosi dopo a sedere nell'ultimo luogo. » (I-Tn) *Diario dell'Academia dei Desiosi, op. cit., f. 6v et 7r.*

et le palais de Montegiordano deviennent les centres principaux de la magnanimité de Maurice de Savoie¹⁶².

C. Sigismondo D'India et le cardinal de Savoie au palais de Montegiordano en 1625. Littérateurs, musiciens et autres artistes

a. Itinéraire poétique, contexte rhétorique et vie intellectuelle. La figure d'Agostino Mascardi

La vie littéraire est également riche à Montegiordano. Nous avons donné plus haut plusieurs exemples de l'engagement intellectuel ainsi que de l'exigence d'érudition des réunions des Académies¹⁶³, en particulier celle du cardinal de Savoie. Le cardinal était toujours entouré d'hommes de lettres aussi bien à Turin qu'à Rome. Quand le poète Marino quitte Turin en 1615 pour Paris, il demeure en contact avec le cardinal Maurice¹⁶⁴. C'est du reste à la demande du prélat que le poète s'installera à Rome en 1623¹⁶⁵. Comme le souligne Stefano Lorenzetti, le noble cultivé n'est qu'un nouvel orateur qui a remplacé le forum par la cour¹⁶⁶, chaque aspect de son éducation s'insère dans un contexte rhétorique¹⁶⁷.

Le contexte rhétorique de l'Académie de Maurice de Savoie, c'est-à-dire celui qui unit le comportement à l'intellect, est celui de la confrontation polémique. L'une des figures centrales de l'Académie des *Desiosi* est sans aucun doute Agostino Mascardi, « ami des virtuoses¹⁶⁸ », comme le poète Marino et d'Agliè, mais également acteur principal, on l'a vu, de l'Académie des *Umoristi*¹⁶⁹. Il apparaît dans certains documents d'archives parmi les

¹⁶² « E quivi han bello, e gran Palazzo con bellissima fontana dell'acqua loro di Bracciano. *Et hora v'habita con molta magnificenza l'Altezza Serenissima del Cardinal di Savoia* sotto la cui protezione *molte volte l'anno vi si fa nobilissima Accademia di virtuosissimi ingegni.* », Pompilio TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Ricciardi, 1638, p. 251. (Nous soulignons).

¹⁶³ A ce sujet, cf. R. DE MATTEI, « Dispute filosofico-politiche », *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁴ Cf. les lettres adressées à Lorenzo Scotto depuis Paris en 1618, 1619, 1621, 1620, 1622, 1623 dans A. BORZELLI et F. NICOLINI, *Epistolario*, *op. cit.*, vol. I, p. 217-219, 239-240, 269-270, 288-289, 315-316 et vol II, p. 23-24. Voir aussi Marziano GUGLIELMINETTI, *Giambattista Marino. Lettere*, Torino, Einaudi, 1966, p. 209-211, 214-215, 237, 262, 281-282, 288-289, 301-303, 313-319, 323, 326-327, 332-333, 336-342, 351 et 361-362.

¹⁶⁵ A. BORZELLI et F. NICOLINI, *Epistolario*, *op. cit.*, vol II, p. 23-24.

¹⁶⁶ S. LORENZETTI, « La parte della musica », *op. cit.*, p. 39.

¹⁶⁷ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁸ « [à Rome, il] signor Mascardi. Egli è amico de' virtuosi, o almeno vuol essere tenuto. » Lettre de Fulvio Testi au comte Camilo Molza depuis Modena le 25 janvier 1625. Lettre n° 65, citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, *op. cit.*, vol. I, p. 51.

¹⁶⁹ Francesco Luigi MINUCCI, *La vita e le opere di Agostino Mascardi con appendici di lettere e altri scritti inediti*, Genova, Atti della società ligure di Storia patria, 1908, vol. XLII, p. 212. Voir aussi G. B. ADRIANI, *Memorie*, *op. cit.*, p. 558, note 1.

ecclésiastiques que le cardinal « entretient uniquement en leur donnant un carrosse et une part de pain et de vin¹⁷⁰ ». Mascardi, ami intime du cardinal Guido Bentivoglio¹⁷¹, qui fréquentait également l'Académie, fut élevé à Rome auprès de Tarquinio Galuzzi dans une ambiance pleine de ritualité qui dépassait le cadre religieux pour se situer dans celui d'un humanisme rhétorique¹⁷².

C'est à travers les discours de Mascardi que l'on peut déceler une partie du contexte rhétorique de l'Académie du cardinal de Savoie. Il s'agit des *Oraisons* (1622), des *Proses* (1625), des *Discours moraux* (vers 1624-1630) et des *Essais académiques* (anthologie d'essais de divers auteurs datant de 1630).

Le livre d'*Oraisons et discours (Orationi e discorsi)*, qui contient dix oraisons en l'honneur de différentes canonisations et obsèques, est suivi des cinq discours dont le troisième, intitulé « Leçon sur un texte du Cinquième livre de la Politique d'Aristote fait à Rome à l'ouverture de l'Académie chez Monsieur le comte Alfonso Gonzaga archevêque de Rhodi », renseigne sur le contexte social de ce type d'association. En effet, Mascardi parle de la « loi de l'amitié » qui règne dans les Académies de cette période¹⁷³ nonobstant un esprit de compétition associé à la perfectibilité :

« Ainsi, dignes d'admiration, prospèrent les Académies grâce au concours de tant de nobles esprits [...]. Elles doivent inquiéter les courtisans moins doués lors des exercices littéraires au sein de la cour : parce que le théâtre des Académies se compose également de spectateurs et d'acteurs¹⁷⁴. »

¹⁷⁰ « Gli trattienne con dargli solo carrocia, e parte di pane, e di vino. », (I-MOs), Archivio segreto estense, cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri, Cardinali Roma*, boîte 1420 A/172, f. 1r. Comme le souligne Anne-Madeleine GOULET, « La musique à Rome », *op. cit.*, p. 89 : « Les registres des dépenses de table, où le *dispensiere*, c'est-à-dire celui qui gérait le garde-manger où étaient conservées les provisions, indiquait de façon méthodique les personnes à qui avaient été distribués le pain et le vin, se révèlent être une mine de renseignements. »

¹⁷¹ Guido BENTIVOGLIO, *Memorie del cardinale Bentivoglio, con le quali descrive la sua vita*, Venetia, Baglioni, 1668, p. 81.

¹⁷² Gianfranco FORMICETTI, « La poetica di Chiabrera e le prospettive della poesia religiosa nell'ambiente romano tra manierismo e barocco », *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)*, éd. Fulvio Bianchi et Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 126. Ainsi que le souligne Marc FUMAROLI (*L'Ecole du silence. Le sentiment des images du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 136), « la poétique chrétienne, que le pape Barberini se propose de restaurer, est encore énoncée dans la description des *Pompe del Campidoglio* de 1623, publiée en 1624 par Agostino Mascardi, que le pape avait dès les premiers jours nommé professeur de rhétorique à la Sapienza. »

¹⁷³ A. MASCARDI, *Orationi e discorsi*, Genova, Pavoni, 1622, p. 304, rééd. Venetia, Fontana, 1624.

¹⁷⁴ « Così degne di maraviglia riescono le Accademie, per lo concorso di tanti nobili ingegni, [...]. Negli esercitii di lettere in Corte debbono à Cortigiani men dotti recar disturbo : perche anche il teatro delle Accademie si compone di spettatori, e d'attori » A. MASCARDI, *Prose vulgari di Monsignor Agostino Mascardi*, Venetia, Fontana, 1625, rééd. Venetia, Brigonci, 1663, p. 7.

Dans la troisième partie du troisième discours des *Discours moraux* (*Discorsi morali*), Mascardi traite de la dialectique et de la musique (*Della dialettica, e della musica*¹⁷⁵), c'est-à-dire du rapport étroit entre la parole et la musique.

En ce qui concerne plus particulièrement l'Académie de Maurice de Savoie, le livre des *Essais académiques* (*Saggi accademici*) composé de quatorze essais contient celui d'Agnolo Cardi de Sienne, intitulé « La calamité de la cour » (« *La calamità della corte*¹⁷⁶ »), et celui du Bolognais Virgilio Malvezzi, intitulé « Raisons pour lesquelles les hommes de lettres croient ne pas pouvoir tirer un bénéfice de la cour » (« *Ragione per le quali i Letterati credono non poter avvantaggiarsi nella Corte*¹⁷⁷ »), qui n'hésitent pas à citer Tacite ou Sénèque comme modèles d'instruction politique. Voici un extrait du discours de Cardi :

« Ainsi, une fois débarrassé le monde politique de la chaîne de la prudence¹⁷⁸, le Ciel disparaîtrait, de la chaîne de la religion, chaque lueur de loyauté s'éteindrait et la sécurité de la terre vacillerait [...]. Quelle chaîne véritablement merveilleuse que celle qui ne nous lie que pour nous protéger, qui nous étreint pour nous rendre plus forts, qui nous unit pour nous faire nous aimer [...]. Une fois si heureux, enchaînés par un lien si doux, nous jouissons, au milieu de la servitude, de la liberté tant aimée¹⁷⁹. »

Le thème de la liberté est très présent dans les réunions de l'Académie du cardinal. La liberté du savoir est énoncée comme moyen pour combattre la tyrannie et ce combat passe par l'exercice des arts et des lettres. Ainsi, les *Proses vulgaires* (*Prose vulgari*) de Mascardi commencent par un discours intitulé « À l'ouverture de l'Académie chez le Sérénissime Prince Cardinal de Savoie » (« *Nell'aprirsi dell'Accademia in casa del Serenissimo Principe Cardinale di Savoia* ») où l'auteur affirme que les exercices littéraires au sein de la cour sont non seulement « convenables » (« *dicevoli* ») mais nécessaires et où il nous met en garde contre le néfaste « accouplement de l'ignorance avec le pouvoir¹⁸⁰ » et rappelle la nécessité pour l'homme civil ou le prince, de créer et de fréquenter des Académies. Dans le même ordre

¹⁷⁵ A. MASCARDI, *Discorsi morali di Agostino Mascardi su la tauola di Cebete Tebano*, lieu de publication et éditeur inconnus, ca. 1630, p. 159-165.

¹⁷⁶ A. MASCARDI, *Saggi Accademici*, op. cit., p. 348-358.

¹⁷⁷ Id., p. 248-259.

¹⁷⁸ Pour une réflexion sur la « fausse prudence » (« *falsa prudenza* ») mise en rapport avec l'utilité, l'honnêteté, la raison et la sagesse dans l'art de gouvernement à cette époque, cf. Alessandro ANGUISSOLA, *Del buon governo del Principe*, op. cit., p. 84.

¹⁷⁹ « Così disciolto il Mondo Politico dalla Catena della prudenza cessarebbe il Cielo, della Religione, s'estinguerebbe ogni luce di lealtà, vacilarebbe la Terra della sicurezza [...]. Catena veramente meravigliosa che sol ne lega per custodirne, che ne stringe per farni più forti, che ne congiugne per farne amare [...]. Hor felicissimi noi, che incatenati da così dolce legame, godiamo in mezzo della servitù l'amata libertà. » A. MASCARDI, *Saggi Accademici*, op. cit., p. 356-357.

¹⁸⁰ « Gli esercitii di lettere sono in Corte non pur dicevoli, ma necessarii. » A. MASCARDI, *Prose*, op. cit., p. 1, 4, 8 et 12-13.

d'idées, nous pouvons mentionner l'essai du marquis Sforza Pallavicino intitulé « Qu'est-ce qui est plus noble, l'intellect ou la volonté » (« *Se sia più nobile l'Intelletto, o la Volontà* »)¹⁸¹, où le rôle des Académies est placé au centre d'une dialectique entre intellect et volonté.

L'humanisme rhétorique de l'Académie abordera d'autres thèmes comme la liberté de parole et la valeur de l'homme de lettres. C'est ce qui transparaît dans le discours du Bolognais Matteo Peregrino intitulé « Que dire du mal n'est pas toujours un mal » (« *Che il dir male non è in tutto male*¹⁸² ») et qui trouve un écho dans certains discours de Mascardi¹⁸³ même si ce dernier est plus modéré. En contrepoint de ces discours anticonformistes, ce qui montre bien la pluralité des courants de l'Académie, nous pouvons citer aussi celui du chanoine Alfonso Pandolfi intitulé « Les saintes écritures contiennent toutes les sciences » (« *Che nella divina scrittura si contengono tutte le scienze* »)¹⁸⁴.

Quelques représentants du nouveau goût poétique comme le chevalier Pier Francesco Paoli¹⁸⁵ de Pesaro – également membre des *Umoristi* ami de Frescobaldi et dont les poèmes ont été mis en musique par De Monte, Marenzio, Nenna, Banchieri, Ferrari ou Mazzocchi¹⁸⁶ – et Marcello Giovanetti, originaire d'Ascoli Piceno¹⁸⁷, font également partie de l'Académie. Leurs discours apparaissent dans le recueil d'*Essais* de Mascardi. C'est également le cas de Girolamo Aleandro¹⁸⁸, secrétaire du cardinal Bandini, ami du poète Marino et favorable aux nouvelles tendances poétiques baroques.

Comme l'a remarqué Giulio Ferroni, le livre, en tant qu'objet, ne fait pas que participer à la création de l'image publique du gentilhomme, il accompagne également l'itinéraire personnel et privé du noble en tant que signe distinctif de sa propre condition¹⁸⁹ : le livre est un attribut lié à son identité¹⁹⁰. La bibliothèque du cardinal Maurice, sans doute très riche, est hélas pratiquement perdue¹⁹¹. Francesco Malaguzzi, après de

¹⁸¹ A. MASCARDI, *Saggi Accademici*, *op. cit.*, p. 271-282.

¹⁸² *Id.*, p. 326-331. Voir aussi Pellegrino Antonio ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Pifarri, 1714, p. 210.

¹⁸³ R. DE MATTEI, « Dispute filosofico-politiche », *op. cit.*, p. 164-166.

¹⁸⁴ A. MASCARDI, *Saggi Accademici*, *op. cit.*, p. 318-325.

¹⁸⁵ Pier Francesco PAOLI, « Esser verissimo, che Vexatio dat intellectum », *Id.*, p. 307-311.

¹⁸⁶ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 51 et note 61.

¹⁸⁷ Marcello GIOVANETTI, « Dello Specchio », *Saggi Accademici*, *op. cit.*, p. 332-337.

¹⁸⁸ Girolamo ALEANDRO, « Del modo, che tener devono i Saggi, e Letterati Cortigiani per non esser della Corte (quali da novella Circe) in sembianze di brutti animali trasformati », *Id.*, p. 241-247.

¹⁸⁹ G. FERRONI, « Sprezzatura e simulazione », *op. cit.*, p. 10-11 et 12.

¹⁹⁰ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁹¹ Soit l'hypothétique bibliothèque romaine n'a pas été transférée à Turin lors du départ du cardinal de la Ville éternelle, soit le cardinal n'a jamais amassé une bibliothèque importante après sa période romaine,

multiples recherches dans les archives piémontaises et à l'étranger, n'est parvenu à cataloguer que quatorze ouvrages¹⁹² grâce aux armes imprimées sur les reliures. Parmi ces livres se trouvent des ouvrages théologiques, politiques, scientifiques et littéraires dont plusieurs fables d'Ottavio Tronsarelli (1586-1651) publiées à Rome¹⁹³. Un livre avec les armes de Maurice de Savoie est apparu à l'exposition du livre ancien de Milan en 2002¹⁹⁴, il contient trois fables représentatives anonymes de la période turinoise dont une (*Ruggiero liberato*) est inédite¹⁹⁵, nous y reviendrons quand nous parlerons de l'itinéraire musical de l'Académie.

Revenons à l'activité poétique de l'Académie du cardinal Maurice où les *Avvisi* de Rome nous révèlent une autre partie de son contexte rhétorique. Les trois chroniques se situent dans la période des réunions et auraient pu se terminer par un ballet :

Le 2 août [1625] : « [Le] jeudi [31 juillet], au Palais du Cardinal de Savoie se tint à nouveau la réunion habituelle de l'Académie avec un discours du secrétaire de l'abbé Peretti sur les Ténèbres et un autre de Monsieur Giulio Rospigliosi [*Umorista*, poète¹⁹⁶ et prélat originaire de Pistoia] et d'un autre gentilhomme sur le confort et l'inconfort de l'hiver en présence de nombreux cardinaux et autres Seigneurs¹⁹⁷. »

Le 23 août : « Le jour dit du jeudi [23 août] se tint à nouveau la réunion habituelle de l'Académie dans le Palais du Cardinal de Savoie où l'on discourut sur le fait que la Poésie n'était pas une affaire de Vieux et sur celui de savoir, à partir des paroles de Virgile, qui de la vengeance ou du pardon avait la

cf. Francesco MALAGUZZI, « Legature per il principe – cardinale Maurizio di Savoia », *La Bibliofilia*, CVII/2 (2005), p. 17-24 et de *De Libris : cinquecento anni di bibliofilia in Piemonte*, Torino, Centro studi piemontesi, 2007, p. 26. Une lettre de Lodovico d'Agliè envoyé au cardinal Maurice depuis Rome le 18 janvier 1628 fait part de plusieurs livres qui arriveront à Turin, cf. (I-Ta), Corte, *lettere ministri*, Roma, liasse 38, fascicule 2, lettre n° 3.

¹⁹² F. MALAGUZZI, « Legature per il principe », *op. cit.*, p. 17-24.

¹⁹³ O. TRONSARELLI, *L'Isola della felicità*, Roma, Corbelletti, 1634. Cette fable dédiée à Maurice de Savoie met en scène plusieurs allégories dont celles de la vertu, de la prudence, de la constance et de la beauté. Une autre fable intitulée *Il giuoco degli affetti*, *Id.*, est dédiée à Victor-Amédée de Savoie et met en scène, entre autres, le désir, l'audace, la compassion, l'ire, l'espérance et la douleur.

¹⁹⁴ F. MALAGUZZI, « Legature per il principe », *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁵ F. MALAGUZZI, « Una favola inedita per Madame Reale », *Bibliofilia Subalpina*, (2002), p. 77 et « Legature per il principe », *op. cit.*, p. 23-24. Voir aussi le premier chapitre de la quatrième partie de cette thèse.

¹⁹⁶ Les poèmes de Rospigliosi ont été mis en musique par Stefano Landi, Virgilio Mazzocchi, Marco Marazzoli, Michelangelo Rossi, Lugi Rossi, Antonio Maria Abbatini et Domenico Mazzocchi. Cf. S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 33, note 28 et 38-40.

¹⁹⁷ « Giovedì nel Palazzo del Cardinale di Savoia si tenne di nuovo la solita Accademia dove fù discorso dal Segretario dell'Abbate Peretti sopra le Tenebre, et dal Signor Giulio Rospigliosi [...], et da un'altro Gentilhuomo sopra la commodità ; et incommodità dell'Inverno alli presenza di Molti Cardinali, et altri Signori. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 2 août 1625, f. 217r.

plus grande vertu, pardon qui, se voyant vaincu par Enée, lui demandant la vie, ne l'obtint pas¹⁹⁸. Enfin, on recita un épigramme sur Sainte Agnès [sainte romaine] au milieu des flammes¹⁹⁹. »

Le 20 décembre : « Dans le Palais du Cardinal de Savoie, [le] jeudi [18 décembre] après le déjeuner, se tint la réunion habituelle de l'Académie où le neveu de Monseigneur Morosini [...] fit une très belle leçon sur le fait de savoir si la vie active est plus noble que la vie contemplative et s'il est plus facile de se maîtriser dans la prospérité que dans l'adversité [...]. Sont intervenus non seulement le Cardinal de Savoie et le Cardinal Bevilacqua, mais également le duc d'Alcalà²⁰⁰, ambassadeur extraordinaire du Roi catholique ainsi que d'autres prélats et Seigneurs²⁰¹. »

Ces extraits de chroniques donnent une bonne idée des sujets abordés, les discussions académiques étant placées sous l'égide de thèmes allégoriques, religieux et du classicisme, reflet de « l'imaginaire culturel²⁰² » du cardinal de Savoie qui se démarque de celui du pape Urbain VIII, lequel prend ses distances avec la tradition humaniste et littéraire de la Renaissance, lui préférant la promotion de l'esprit contre-réformiste, hostile aux héros mythologiques et à la vision « cyclique » du temps de l'antiquité²⁰³. L'orientation singulière du cardinal Maurice est confirmée par les statuts de l'Académie contenus dans son journal où l'on peut lire :

« Cinq académiciens discuteront sur les coutumes des académies antiques, comme par exemple l'académie des péripatéticiens, des stoïques ou d'autres en approuvant ou en blâmant les choses qu'ils

¹⁹⁸ Il s'agit des chants X, XI et XII de l'Enéide de Virgile.

¹⁹⁹ « In detto giorno di giovedì nel Palazzo del Cardinale di Savoia fù di nuovo tenuta la solita Accademia, e discorsivi, che la Poesia non è cosa da Vecchi, e qual hà maggior virtù, o la vendetta, ovvero il perdono sopra quelle parole di Virgilio, che torno vedendosi vinto da Enea gli domandò la vita, et non l'ottenne, et in fine si recito' un'epigramma sopra Sant'Agnese mentre stava in mezo delle fiamme. », *Id.*, 23 août 1625, f. 237v.

²⁰⁰ Le duc d'Alcalà fut reçu avec tous les honneurs à Rome le 29 juillet 1625. Cf. Giancarlo ROSTIROLLA, « Celebrazioni ed eventi musicali nella Cappella Pontificia durante l'Anno Santo 1625 : dal Diario redatto dal compositore e cantore perugino Francesco Saveri con l'edizione integrale di esso », *Analecta musicologica : Vanitatis fuga, aeternitatis amor*, XXVI (2005), p. 157. Voir aussi la lettre de Fulvio Testi au Cardinal d'Este datée du 25 mai 1625 extraite des Archives d'État de Modène (I-MOs), Archivio segreto Estense, Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 220 et publiée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, lettre 27.

²⁰¹ « Nel Palazzo del Cardinale di Savoia giovedì dopo pranzo fù tenuta la solita Accademia, dove un Nipote di Monsignore Morosini [...] fece una bellissima lettione discorrendo se la vita attiva sia più nobile della contemplativa, et se sia più facile il contenersi nelle prosperità, che nell'avversità, et [...] intervennero non solo il sudetto Cardinale di Savoia con il Cardinale Bevilacqua, mà anco il Duca d'Alcalà Ambasciatore straordinario del Rè Cattolico con molti Prelati, et altri Signori. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 20 décembre 1625, f. 357v et 357r.

²⁰² D. VAGNONI, « Motivi iconologici e immagini simboliche », *op. cit.*, p. 134 et 142.

²⁰³ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 35-38 et 53.

estimeront dignes de louanges ou de blâme, [...]. Quatre académiciens devront composer quatre fables sur un sujet noble et secret avec des allégories qui devront contenir un message moral²⁰⁴. »

Selon Cristina Santarelli, « la prédilection du cardinal pour les sujets d'invention symbolique ou qui sous-entendent une leçon morale peut être comprise uniquement si on la confronte avec les thèmes des discussions académiques de la même époque²⁰⁵ ». En effet, ce dernier se met, à partir de 1617, à collectionner des tableaux allégoriques²⁰⁶, des sculptures classiques et d'autres antiquités²⁰⁷. L'étude de l'Antiquité – source permanente d'inspiration – est indispensable à la formation et au développement du noble²⁰⁸ : c'est une méthode historique et politique qui unit « la longue expérience des choses modernes » avec « les leçons continuelles du passé²⁰⁹ ». D'où l'importance des thèmes allégoriques comme les ténèbres ou les saisons, mais aussi des rituels et des cérémonies complexes et fastueux, riches en références ésotériques, comme le mythe solaire, dans le but de créer une émulation intellectuelle, capable d'accompagner et de renforcer le prestige et l'influence du cardinal dans l'élaboration des directives politiques et culturelles de la curie²¹⁰ :

« L'Académie est un ciel orné de plusieurs étoiles, le Prince Sérénissime resplendit dans ce ciel comme un Soleil, les académiciens, avec la lumière que le soleil partage, comme autant d'étoiles, rendent ce ciel beau et gracieux, [...]. L'arc céleste, qui dans une forme et figure adaptées à la guerre, nous annonce la paix, nous montre que l'académicien, tel un soldat courageux, doit combattre le monstre de l'ignorance et du vice, ce qui, une fois la vertu acquise, apporte la paix à son âme²¹¹. »

²⁰⁴ « Discorreranno cinque academici intorno alli costumi dell'academie antiche, come per esempio dell'academia peripatetica, della stoica ed altre approvando a biasimando quelle cose che si stimeranno degne di lode o di biasimo, [...]. Saranno da quattro academici portare quattro favole di senso nobile e recondito, con allegoria [...] e che abbia seco moralità. », (I-Tn) *Diario dell'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, f. 11v.

²⁰⁵ « La predilezione del cardinale per i soggetti di invenzione simbolica o che sottointendono una lezione morale può essere intesa solo se la si confronta con i temi delle discussioni accademiche coeve. » Cristina SANTARELLI, « Le collezioni dinastiche dei duchi di Savoia nel Seicento : problemi di iconografia musicale », *Canoni bibliografici*, Atti del Convegno internazionale IAML/IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996, Lucca, LIM, 2001, p. 80-81.

²⁰⁶ *Ibid.* Voir aussi D. VAGNONI, « Motivi iconologici e immagini simboliche », *op. cit.*, p. 142.

²⁰⁷ Toby OSBORNE, *Dynasty and diplomacy in the court of Savoy*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 2002, p. 79. Voir aussi (I-Ta), Corte, Materiale politico per rapporto all'estero, *Lettere ministri – Roma*, liasse 29, fascicule 1, lettre n° 52 et fascicule 2, lettre n° 79.

²⁰⁸ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, *op. cit.*, p. 71.

²⁰⁹ « Un metodo storico e politico come simbiosi di « una lunga sperienza delle cose moderne » e di « una continua lezione delle antiche ». G. FERRONI, « Sprezzatura e simulazione », *op. cit.*, p. 236.

²¹⁰ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, p. 18.

²¹¹ « L'Accademia è un cielo ornato di varie stelle, il Serenissimo Principe in questo cielo risplende come sole, gl'academici col lume partecipato dal sole come tante stelle rendono vago e bello questo cielo, [...]. L'arco celeste, ch'in figura e forma conveniente alla guerra ci pronuncia la pace, ci dimostra che lo academico come valoroso soldato deve combattere il mostro dell'ignoranza e vizio, acciò, acquistata la virtù, apporti pace all'animo suo. », (I-Tn) *Diario dell'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, f. 25r. Concernant la thématique de la lutte du vice et de la vertu, Ottavio TRONSARELLI a écrit une fable intitulée *La corte, All'invittissima città di Roma*, Roma, Corbelletti, 1634, où le poète met en scène ces deux allégories.

Avant de parler des musiciens, intéressons-nous aux autres artistes de l'Académie du cardinal.

b. Itinéraire artistique, mise en scène du pouvoir et collectionnisme. Espaces et lieux de l'Académie du cardinal

Une lettre datée du 25 mai 1625 (fin d'une période de repos de l'Académie) et envoyée depuis Rome par Fulvio Testi²¹² au comte Camillo Molza (*cameriere segreto* du duc) à Modène témoigne d'un événement qui mérite d'être rapporté :

« Dimanche [le 25 mai] eut lieu la canonisation de Sainte-Elisabeth reine de Portugal avec un apparat splendide. Le Cardinal de Savoie, étant de la famille de la sainte, organisa un feu d'artifice le soir et illumina les fenêtres de son palais avec grande ingéniosité : il organisera aussi des festivités privées chez lui, et Monsieur Mascardi fera l'oraison en langue toscane ainsi que d'autres compositions, j'en enverrai une copie à Votre Seigneurie en les mettant ensemble. Jeudi dernier je me rendis à l'Académie où l'on fit des oraisons et des discours et où l'on a récité quelques poèmes²¹³. »

La canonisation de Sainte-Elisabeth fut en effet un événement religieux et politique très important²¹⁴, si bien qu'il est également mentionné dans les *Avvisi* romains :

« Jeudi, en l'absence du Cardinal de Savoie, se réunit à nouveau l'Académie avec l'intervention des cardinaux Peretti, Santa Susanna, Bentivoglio et Pio, nombreux prélats et d'autres Seigneurs, qui récitèrent diverses compositions en l'honneur de Sainte-Elisabeth reine de Portugal. *La salle fut entièrement décorée avec des tableaux d'excellentes peintures* qui représentaient la vie et les miracles de la sainte²¹⁵. » (C'est nous qui soulignons)

²¹² Maria Luisa Doglio considère les lettres romaines de Fulvio Testi des années 1620 à 1637 comme « les plus intenses et pointues » (« le più intense e acute »). Ces lettres reflètent la vie de la Rome baroque autour du faste d'Urbain VIII, cf. M. L. DOGLIO, « Intorno alle lettere edite e inedite di Fulvio Testi », *Lettere italiane*, XVI (1964), p. 429, 432 et 434.

²¹³ « Domenica si fece la canonizzazione di Santa Elisabetta reina di Portogallo con apparato bellissimo. Il Cardinale di Savoia, come parente della santa, fece fuochi la sera et illuminò le finestre del suo palazzo con bellissimo artificio : farà anche allegrezze private in casa e' l signor Mascardi farà l'orazione in lingua toscana : si vedranno diversi componimenti, e ne manderò copia a V.S. s'avrà di metterli insieme. Giovedì prossimo passato andai all'Accademia ; si fecero orazioni e discorsi e si recitarono alcune poesie. », lettre n° 88, citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, p. 74.

²¹⁴ Ainsi que le signale G. ROSTIROLLA dans « Celebrazioni », *op. cit.*, p. 162-163.

²¹⁵ « Giovedì ausente il Cardinale di Savoia si tenne di nuovo la solita Accademia con intervento delli Cardinali Peretti, Santa Susanna, Bentivoglio, et Pio, di molti Prelati, et altri Signori, sendosi state recitate diverse Compositioni in lode di Santa Elisabetta, Regina di Portogallo, et ornata tutta quella stanza de Quadri d'Eccellente Pittura, che rappresentarono la sua vita, et miracoli. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 7 juin 1625, f. 160r.

Les tableaux dont il est question sont d'Agostino Tasso qui fut payé 300 écus le 25 juin 1625 « pour diverses œuvres faites pour la canonisation de Sainte-Elisabeth²¹⁶. » Remarquons également les différents espaces et lieux où se déploient les diverses manifestations artistiques, des fenêtres du palais²¹⁷ à l'intimité d'une salle, du feu d'artifice à l'oraison et des petits poèmes gracieux chantés en latin et en toscan. Ainsi, nous pouvons lire dans le journal de l'Académie :

« Deux écriront une description de la salle de l'Académie comme si elle devait être à nouveau ornée avec des peintures, en l'enrichissant de tout ce qui concerne l'architecture et les figures [géométriques] et qu'ils jugeront les plus nécessaires. [...] Devises, inscriptions, éloges, hiéroglyphes et d'autres choses ainsi faites en langue vulgaire et en latin réalisées par six [membres] à mettre dans la salle de l'Académie²¹⁸. »

Tobias Mörschel souligne que « l'engagement du mécénat artistique à des fins politiques se manifestait déjà lors du séjour à Rome du cardinal Maurice²¹⁹ ». D'autres peintres et sculpteurs travaillent également au service du cardinal au palais de Montegiordano ainsi que nous le confirme le livre de maître. Pour la peinture, les paiements concernent de nombreuses œuvres du classicisme baroque transférées après le départ du cardinal Maurice dans les différentes demeures des Savoie à Turin et qui se trouvent aujourd'hui à la *Galleria Sabauda*²²⁰. Ainsi, on trouve, dans le registre de 1625, 17 paiements destinés à des peintres parmi lesquels les peintres bolonais²²¹ Alessandro Veronese « pour un tableau de trois

²¹⁶ « Scudi trecento per tanti pagati al Pittore Agostino Tasso per diverse opere fatte per la canonizatione della Santa Elisabett [...] Roma alli 25 giugno 1625. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

²¹⁷ Ce n'est pas la première fois que le cardinal de Savoie illumine les fenêtres de son palais à Rome. Nous pouvons lire dans une chronique romaine datée du 1^{er} juillet 1623 : « Per allegrezza della festa di S. Pietro, mercoledì et giovedì sera furono fatte le solite Girandole in Castello Sant'Angelo, et fuochi, et lumiraij per la Città, havendo in parte il Cardinale di Savoia fatto porre trà gl'altri lumi alle [...] fenestre del suo Palazzo di Montegiordano 27 Torcie [...] di Cera bianca. » (Nous soulignons), (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, IX, 1 juillet 1623, f. 179r.

²¹⁸ « Due porteranno una descrizione della sala dell'Academia, come se novamente s'avesse da ornarsi da pitture, arricchendola di tutto ciò che d'architettura, di figure giudicarà più necessario. [...] Motti, iscrizioni, elogi, gieroglifici, ed altre sì fatte cose in volgare, ed in latino portati da sei per metter nella sala dell'Academia. », (I-Tn) *Diario dell'Academia dei Desiosi*, *op. cit.*, f. 10r.

²¹⁹ « L'impegno di *patronage* artistico a obiettivi politici si manifestò già nel soggiorno a Roma del cardinale Maurizio. » T. MÖRSCHER, « Il cardinale Maurizio di Savoia », *op. cit.*, p. 159.

²²⁰ P. GRASSI, *Palazzo Taverna*, *op. cit.*, p. 83. Voir aussi Michela DI MACCO, « 'L'ornamento del principe'. Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627) », *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, éd. G. Romano, Torino, Fondazione e banca Cassa di risparmio di Torino, 1995.

²²¹ La collection de Maurice de Savoie se tourne entre 1620 et 1630 vers la peinture bolonaise, cela est dû aux préférences classicistes du cardinal, cf. C. SANTARELLI, « Le collezione dinastiche », *op. cit.*, p. 80.

*puttini*²²² », le Domenichino pour un autre « tableau de trois *puttini*²²³ », Il Guercino, Francesco Gessi de Bologne, Guido Reni, Giovanni Giacomo de Bologne et Francesco Albano « à compte de quatre tableaux des éléments²²⁴ », le peintre vénitien Alessandro Varotari, le peintre romain Giovanni Turpino « pour un tableau de la vierge avec nombre d'anges peint à Rome²²⁵ », le Chevalier Ottavio Leone (ou Leoni) pour la réalisation d'« un portrait du duc Sérénissime le père²²⁶ », Gian Giacomo Sementi, et Pietro Francesco Rizzo ou encore Agostino Tasso « pour diverses œuvres faites pour la canonisation de Sainte-Elisabeth²²⁷ », dont l'importance a été évoquée plus haut, ainsi que probablement pour la réalisation des fresques de « paysages maritimes » (qui n'existent plus) qui décoraient une salle du palais destinée aux réunions académiques²²⁸. Apparaissent également les peintres français Simon Vouet et Federico Scalbergo « pour un tableau qui représente l'aurore²²⁹ », ou encore le sculpteur Giulio Cesare Comenti « pour plusieurs sculptures en ivoire qui représentent l'histoire des Innocents²³⁰ ».

Giuseppe d'Arpino est sans aucun doute le peintre à bénéficier le plus de la protection du cardinal de Savoie. Dans une lettre anonyme, non datée et conservée à *l'Archivio Capitolino* de Rome nous pouvons lire :

²²² « Al Pittore Alessandro Veronse per un quadro di tre puttini venduto a S. A. [...] Roma alli 30 luglio 1625 », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

²²³ « Per un quadro di tre puttini venduto a S. A. [...] Roma alli 13 Settembre 1625 », *Ibid.* Pour une illustration du tableau conservé à la Galerie de Turin, cf. M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 312.

²²⁴ « A conto di quatro quadri dell'elementi [...] Roma alli 26 Aprile 1625. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Pour une illustration des tableaux, cf. M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 318-319. Voir aussi les poèmes des quatre éléments de Lodovico D'AGLIÈ, *L'Autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Aglie. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni All'altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Cavalieri, 1610, p. 162-177, conservé à (I-Tr).

²²⁵ « Al Signor Giovanni Turpino Pittore in Roma per il pretio d'un quadro della Madona con molti angeli dipinta in Roma [...] alli 19 Giugno 1625. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

²²⁶ Le même Ottavio Leoni réalisera un portrait de Maurice de Savoie en 1627. Cf. M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 315, ainsi que des cardinaux Altemps et Borromeo à la fin du XVI^e siècle.

²²⁷ Pour d'autres paiements à Agostino Tasso, cf. *Id.*, p. 93.

²²⁸ Sur cette hypothèse cf. D. VAGNONI, « *Motivi iconologici e immagini simboliche* », *op. cit.*, p. 143-144 et (I-Tn) *Diario dell'Accademia dei Desiosi*, *op. cit.*, f. 14r « Apportaranno il disegno d'un palazzo per l'Accademia composto d'una sala, quattro camere ed una loggia o sia galleria. Si disegnarán paesaggi maritimi. »

²²⁹ « Scudi Cinquanta [...] pagati al Signor Federico Scalbergo Pittore a conto d'un quadro grande detto l'Aurora [...] Roma alli 17 Dicembre 1625. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Le « *scudo di moneta* » équivalait à 10 *giulii* ou à 100 *baiocchi*, chaque *baiocco* se divisait en 10 *denari*. Cf. Roberta MASINI, *Il debito pubblico pontificio a fine Seicento. I monti camerali*, Roma, Edimond, 2005, p. 23.

²³⁰ « Scudi Cento Cinquanta [...] pagati a Giulio Cesare Comenti per un gruppo d'avorio che rappresenta l'Historia dell' Innocenti [...] Roma alli 18 settembre 1625. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Voir aussi C. SANTARELLI, « *Le collezione dinastiche* », *op. cit.*, p. 78 et M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 94, 95, 99, 106, 110, 111 et 219-227.

« Monsieur le cardinal de Savoie a pris chez lui le Chevalier et peintre Giuseppe d'Arpino ainsi que [le musicien] Horatio dell'Arpa²³¹. »

La lettre pourrait dater de 1624-1625 compte-tenu de l'allusion au musicien²³² et de l'évocation de la préparation, pour le lendemain, d'une chevauchée à Monte Cavallo, suivie d'une fête chez le duc de Pastrana, ambassadeur d'Espagne. Le même Orazio dell'Arpa est cité dans une lettre de d'Agliè pour avoir joué un soir « d'une manière stupéfiante » avec le luthiste Paolo Bisogno pour le conte de Soissons chez le cardinal Maurice peu de temps après son retour à Turin le 23 janvier 1627²³³.

Les liens entre peintres, musiciens et poètes étaient donc très étroits. Par exemple, Agostino Mascardi et Orazio dell'Arpa (Horatio Michi, « joueur de harpe ») sont cités ensemble dans une lettre de Lodovico d'Agliè datée du 29 janvier 1628 où il est question de la réduction de leur salaire²³⁴ mais également dans une autre missive datée du mois d'avril de la même année où il est question des nouvelles tâches intellectuelles dévolues à Mascardi et du refus d'Orazio dell'Arpa de suivre le duc de Florence en Allemagne puisque « serviteur entretenu et salarié » du cardinal de Savoie²³⁵. Il est temps de nous intéresser à la musique du palais de Montegiordano.

c. Itinéraire musical, spectacles et transferts culturels. Sigismondo D'India et les musiciens de Maurice de Savoie

La présence de D'India au sein de l'Académie du cardinal Maurice n'est pas attestée. En effet, on ne trouve pas de référence explicite au compositeur dans le journal de celle-ci ni dans les *Avvisi*, mais nous pouvons supposer qu'il y participait non pas en tant que membre mais en sa qualité de musicien-gentilhomme, c'est-à-dire comme *aiutante* et organisateur des musiques qui étaient données lors des réunions académiques. Cette hypothèse est confortée

²³¹ « Il Sig. Cardinale di Savoia hà preso in casa sua, il Cavaliere Giuseppe d'Arpino Pittore e quell'Horatio dell'Arpa », (I-Rasc), *Archivio Orsini*, série I, boîte 386/2, lettre n° 294.

²³² En effet, Orazio dell'Arpa semble habiter, à partir de 1625, dans la maison que le cardinal loue à Giovanni Pietro Arrigone, location dont plusieurs versements apparaissent dans ses livres de comptes. Cf. (I-Ta), *Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

²³³ (I-Ta), Corte, *Lettere ministri – Roma*, liasse 37, f. 279. Pour d'autres lettres de d'Agliè concernant Paolo Bisogno, cf. *Id.*, liasse 38, fascicule 1, lettre n° 97 (24 août 1627), *Id.*, lettre n° 304 (12 octobre 1628), *Id.*, lettre n° 221 (2 mai 1628). Voir aussi (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 216.

²³⁴ *Id.*, liasse 38, fascicule 1, lettre n° 180.

²³⁵ *Id.*, liasse 39, fascicule 1, f. 147.

par le livre de maître du cardinal où l'on retrouve les seuls témoignages de l'activité de D'India à Rome, même si le nom de l'Académie n'est jamais citée. Sigismondo D'India apparaît en effet pour la première fois dans le livre de maître le 21 avril 1624 : il reçoit 30 écus pour « ses provisions de résidence²³⁶ ». Trois autres paiements – le premier de 25 écus « en tant que don²³⁷ », le deuxième de 40 écus²³⁸ et le troisième de 20 écus « que Son Altesse lui donne²³⁹ » – lui sont également destinés, respectivement le 4 septembre et le 10 novembre de la même année. Selon les dates et puisque les registres ne nous donnent pas plus d'informations, le premier paiement correspondrait à l'installation du compositeur à Rome et les deux autres pourraient être des dons en guise de remerciement pour la dédicace du Septième livre de madrigaux²⁴⁰, publié à Rome chez Robletti le 1^{er} août de la même année et dédié au cardinal Maurice.

En effet, les quatorze académiciens qui figurent dans le journal de l'Académie en tant que membres²⁴¹ étaient tous des nobles piémontais. Pourtant, ces noms ne coïncident pas avec ceux des auteurs des quatorze discours « prononcés à Rome dans l'Académie du cardinal de Savoie » publiés en 1630 dans les *Essais académiques* d'Agostino Mascardi²⁴², pas plus que n'apparaît le nom de ce dernier, dont le rôle de premier plan en son sein est attesté.

C'est grâce aux *Avvisi* que nous savons que certains de ces discours ont en effet été prononcés dans les réunions de l'Académie du cardinal de Savoie même si les documents ne mentionnent jamais (c'est également le cas des *Essais* de Mascardi) le nom distinctif de l'Académie. Compte-tenu du caractère sommaire du journal et des incohérences déjà signalées, nous pouvons penser que les *Desiosi* fonctionnaient sur plusieurs niveaux : un

²³⁶ « Scudi trenta [...] pagati al Signor Cavaliere Sigismondo a Conto delle Sue provisioni stabilliteli da Sua Altezza Come per ordine sottodetto Don Ludovico S. Martino D'agliè. Roma alli 21 Aprile 1624 » (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 2, 1624, non paginé, ordre n° 529. Voir aussi (I-Ta), Sezioni riunite, Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia, art. 220, liasse 1, f. 51 : « Si fa creditore della somma di scudi trenta di moneta pagati al Signor Cavaliere Sigismondo D'India à conto del suo trattenimento come ne consta per ordine del Signor Conte Lodovico et quittance di 21 di Aprile dell 1624 ».

²³⁷ « Scudi Venticinque [...] pagati al Signor Sigismondo D'India in donativo che Sua Altezza li fà Come per ordine sottodetto Don Ludovico S. Martino D'agliè. Roma alli 4 Settembre 1624. », *Ibid.*

²³⁸ « La somma di scudi sesantacinque di moneta pagati al Signor Sigismondo D'India musico per donativo fattole dal Serenissimo Principe cardinale in tre parti come ne consta per tre ordini del Signor Conte Lodovico dell 4 Settembre et X ottobre dell 1624. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 64.

²³⁹ « Scudi Venti [...] pagati al Cavaliere Sigismondo D'India che Sua Altezza gli dona Come per ordine sottodetto Don Ludovico S. Martino D'Agliè. Roma alli 10 Novembre 1624. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 2, 1624, non paginé.

²⁴⁰ Pour la dédicace de ce livre de madrigaux qui est incomplet, cf. Glenn WATKINS, *Sigismondo D'India. Ottavo libro dei madrigali a cinque voci – 1624*, Firenze, Olschki, 1980, (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », X) et Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo L'Epos, 1998, p. 100.

²⁴¹ (I-Tn) *Diario dell'Accademia dei Desiosi*, op. cit., f. 2r.

²⁴² A. MASCARDI, *Saggi Accademici*, op. cit.

groupe interne constitué de courtisans dilettantes et qui devaient être, si l'on en croit le journal, les membres les plus assidus, et un deuxième groupe externe, constitué d'hommes de lettres, membres ponctuels ou visiteurs et dont la présence – telle qu'elle apparaît dans les *Essais* de Mascardi et dans les *Avvisi* – était destinée à renforcer l'image culturelle et le prestige de l'Académie. À cette hypothèse émise par Riccardo Merolla²⁴³, nous pouvons ajouter un troisième groupe destiné au fonctionnement pratique de l'Académie, constitué d'assistants, secrétaires, surintendants (répartis en trois groupes, ceux du dimanche et du mercredi, ceux du lundi, du vendredi et du samedi et ceux du mardi et du jeudi), et gentilhommes-serviteurs parmi lesquels se trouvent musiciens, chanteurs, danseurs et autres artistes. Il s'agit d'un groupe que l'on pourrait qualifier d'invisible mais qui permet d'établir un trait d'union entre les deux premiers, bien visibles pour leur part ; c'est dans ce troisième groupe que se situe l'activité de Mascardi, d'Agliè et D'India.

En effet, le journal des *Desiosi* montre une activité musicale riche aussi bien pendant les périodes de repos que pendant celles des réunions, même si aucun détail n'est donné sur les musiques représentées ni sur les interprètes. L'activité artistique et la pratique musicale peuvent être considérées comme un prolongement de l'activité politique et académique. Ainsi, nous pouvons lire dans le journal de l'Académie :

« Lors des représentations des fables dramatiques, tournois ou ballets, personne ne pourra refuser de prendre les parties qui lui seront assignées par le Surintendant²⁴⁴. »

« Lors de la première période de repos, celle du Carnaval [après Noël et jusqu'au début du Carême], le Surintendant du dimanche et du mercredi gras fera jouer une comédie le dimanche gras [...]. Le Surintendant du mardi et du jeudi réalisera un tournoi le mercredi et fera un dîner le jeudi gras et, après le dîner, un ballet. Le Surintendant du lundi, vendredi et samedi fera un dîner le dimanche [...] et, avant le dîner, on donnera un concert de musique d'une nouvelle invention²⁴⁵. »

²⁴³ R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, op. cit., p. 30.

²⁴⁴ « In occasione che s'avessero a rappresentare favole drammatiche, torneamenti o balli, non sarà chi ricusi di prender quelle parti che li verranno dal Sapraintendente assignate. », (I-Tn) *Diario dell'Accademia dei Desiosi*, op. cit., f. 5v et 6r.

²⁴⁵ « Nella prima vacanza, ch'è quella del Carnevale, il Sopraintendente della domenica e mercoledì grasso farà recitare una comedia la domenica grassa [...]. Il Sopraintendente del martedì et giovedì farà un torneo il mercoledì e darà da cena il giovedì grasso e dopo la cena, un balletto. Il Sopraintendente de lunedì, venerdì e sabbato darà da cena la domenica [...] e, prima della cena, si farà un concerto di musica con invenzion nuova. », *Id.*, f. 8r.

« Et à la fin de la période de repos, lors des deux dernières semaines [du mois de mai], on donnera une comédie le dimanche, les mardis et les jeudis, la musique, les jeux et le ballet. La troisième période de repos celle du premier dimanche de septembre [...] s'achèvera par un tournoi²⁴⁶. »

« Trois autres académiciens proposeront également encore [début janvier, fin de la première période des réunions] trois ballets ridicules et burlesques, en ajoutant tout ce dont on a besoin pour bien les représenter²⁴⁷. »

« Ils danseront toutes les danses qu'ils connaissent, à savoir la gaillarde, la courante, la pavane, la canarie ou la chaconne avec des ornements. [...]. On réalisera les pas sur l'air d'un ballet qui aura été donné le vendredi précédent [pendant la période des réunions]. Ils danseront le ballet avec les pas qui auront été jugés les meilleurs lors de la réunion précédente. [...] On jouera différentes passacailles avec les guitares et on donnera l'air pour un concert qui se fera à l'Académie le vendredi suivant, et qu'il soit dit que ce concert n'excède pas une heure. Les violes graves, les basses, les altos, les violons et les ténors tous ensemble, et on donnera l'air comme il a été dit. [...] On donnera des Concerts avec divers instruments et on jouera, comme indiqué l'air pour faire le ballet à l'Académie le jeudi suivant. Avec les violes, on donnera également l'air pour un branle ou bien une courante pour l'Académie le jeudi suivant²⁴⁸. »

Quels sont les ballets, airs, comédies, fables dramatiques et concerts « d'une nouvelle invention » dont nous parle le journal de l'Académie ? S'agit-il de certaines pièces du livre des *Musiche e Balli* de 1621 de D'India ? Les *Avvisi* peuvent nous donner quelques réponses. Ainsi, une chronique datée du samedi 1^{er} février (pendant la période de carnaval) indique qu'une comédie a été récitée en musique chez Maurice de Savoie en présence des cardinaux Leni, Savelli, Bentivoglio et S. Giorgio (Pietro Maria Borghese) et d'autres nobles ; comédie

²⁴⁶ « Et nel fine della vacanza nelle due ultime settimane si farà la domenica, martedì e giovedì la comedia, la musica li giuochi et il balletto. La terza vacanza assignata dalla prima domenica di settembre [...] concluderà con un torneo. », *Id.*, f. 8v.

²⁴⁷ « Tre altri academici proporrano pur anco tre altri balletti ridicoli e burleschi, con l'aggiunta di tutto ciò che per ben rappresentarli sarà di bisogno. », *Id.*, f. 9v. Sigismondo D'India reçoit 20 écus le 20 janvier 1625 comme don du cardinal, cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Le registre ne précise pas la nature de ce paiement.

²⁴⁸ « Si ballerà tutti li balli che sapranno, cioè gagliarda, corrente, pavana, canari, ciaccona, con più passaggi. [...]. Si faranno i passi sopra un'aria d'un balletto che sarà stata data il venerdì antecedente. Faranno il balletto con li passi approvati li migliori nell'antecedente Academia. [...] Le chitarre con diversi passagagli e si darà l'aria per un concerto da farsi nell'Academia del venerdì seguente, e che detto concerto non ecceda un'ora. I violoni, bassi, contralti, violini e tenori tutti insieme e si darà l'aria come sopra. [...] Concerti di diversi istromenti e si darà come sopra l'aria per farsi un balletto nell'Academia del giovedì seguente. Le viole, e pure si darà l'aria per un brando, o sia corrente per l'Academia del giovedì seguente. », (I-Tn) *Diario dell'Academia dei Desiosi*, *op. cit.*, f. 12v, 13r et 13v.

jouée la semaine précédente devant le pape et le prince de Pologne²⁴⁹. Une autre chronique datée du même jour nous informe que :

« Le soir du même jour [le jeudi 30 janvier 1625] se tint à nouveau la réunion habituelle de l'Académie dans le Palais du Cardinal de Savoie où Monsieur Giuliano Fabrici de Spoleto, gentilhomme de belles lettres, fit un très docte discours sur l'ambition avec l'intervention des cardinaux Bentivoglio, Barberini et Magalotti, de l'Excellentissime Monsieur Antonio Barberini et d'autres prélats et Seigneurs ; puis ledit cardinal de Savoie a offert un dîner aux dits cardinaux et à Monsieur Antonio Barberini. Les pages du cardinal, pour leur délectation, ont dansé différents ballets²⁵⁰. »

Le discours prononcé par Fabrici s'intitule « De l'ambition de l'homme de lettres » (« *Dell'ambitione del Letterato* ») et a été publié dans les *Essais académiques* d'Agostino Mascardi. En voici un extrait particulièrement intéressant sur les liens qu'entretiennent la philosophie et la musique ainsi que sur le renouveau des goûts musicaux au sein de l'Académie :

« Je ne nie pas la délectation que l'on éprouve quand on entend un excellent cithariste jouer d'un contrepoint admirable une Romanesca, une chanson française ou une Espagnolette. Mais la stupeur diminue en voyant les capacités techniques de l'instrument. Il n'est pas étonnant qu'il produise de tels sons puisqu'il est fabriqué avec une telle perfection, différent des instruments à clavier et muni avec de telles cordes, en somme, il est destiné à la virtuosité musicale²⁵¹. »

Quelques jours plus tard, une autre chronique vient compléter notre recherche sur l'activité musicale de l'Académie :

²⁴⁹ (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, 1^{er} février 1625, Urb. Lat. 1095 : « Sono intervenuti oltr' il medesimo Cardinal di Savoia, li Cardinali Borghese et altra nobiltà, per trattenimento de' quali fu recitata in musica la rotta, che li Polacchi diedero ultimamente a' Turchi, qual si cantò, come si scrisse la settimana passata alla presenza del Pontifice, ed el Principe di Polonia ». Malheureusement les « *Avvisi di Roma* » du 4 mai 1623 au 23 décembre 1626 du manuscrit Barb. Lat. 6350, conservé à Bibliothèque du Vatican, ne contiennent aucune chronique romaine de l'année 1625.

²⁵⁰ « La sera del detto giorno nel Palazzo del Cardinale di Savoia si tenne di nuovo la solita Accademia, dove il Sig. Giuliano Fabritij Spoletino Gentil'huomo di belle lettere fece un dottissimo discorso sopra l'ambitione con intervento anco delli Cardinali Bentivoglio, Barberino et Magalotti con l'Eccellentissimo Sig. D. Antonio Barberini, et molti Prelati ; et altri Signori, havendo poi detto Cardinale di Savoia data regale Cena a detti Cardinali ; et al Signore D. Antonio Barberini per trattenimento de quali dalli Paggi di detto Cardinale di Savoia furono fatti diversi Balletti. » (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 1^{er} février 1625, f. 32v. L'archetier romain Camillo Belucci fut payé 18 écus et demi le 26 août 1625 « pour les 15 archets de violon destinés aux pages de Son Altesse » (« Per numero 15 Archetti di Viollini serviti per li Paggi di S. A. »), (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

²⁵¹ « E diletto, io nol niego, il sentir da eccellente Citarista sonar con ammirabili contrapunti una Romanesca, una Francese, una Spagnolette. Ma si diminuisce lo stupore nel veder l'artificiosa dispositione dell'instrumento, Né par cosa strana, che egli formi quei suoni, fabricato di quella grandezza, distinto di quei tasti, armato di quelle corde, & in somma organizzato con Musicale artificio. » A. MASCARDI, *Saggi Accademici*, op. cit, p. 293.

Le 15 février 1625 : « Jeudi soir [le 13 février] s'est réunie à nouveau l'Académie dans le Palais du Cardinal de Savoie où Monsieur Giulio Rospigliosi fit une belle leçon sur le deuil des cardinaux²⁵² [...] avec l'intervention des cardinaux Muti et Bentivoglio, de l'Excellentissime Monsieur Antonio Barberini et d'autres prélats et nobles²⁵³. »

Et enfin :

Le 6 septembre 1625 : « Jeudi matin [le 4 septembre], le Cardinal de Savoie organisa un banquet dans son Palais avec les cardinaux Peretti, Borghese et San Giorgio et avec l'Excellentissime Monsieur Antonio Barberini et l'abbé Caetano, lesquels intervinrent ensuite à l'Académie qui s'y tint à nouveau²⁵⁴. »

Compte-tenu des dates et si l'on se réfère au journal de l'Académie, ces chroniques font allusion à trois réunions organisées pendant les périodes de repos, à chaque fois un jeudi, et qui se sont terminées par une comédie, un banquet et un ballet. Remarquons également la fréquente présence d'Antonio Barberini (1608-1671)²⁵⁵, neveu d'Urbain VIII, nommé cardinal en 1627 et visiteur assidu de l'Académie des *Umoristi*; elle contribue au renforcement de l'influence du cardinal de Savoie auprès de la famille du pape Barberini²⁵⁶.

Danse et musique sont en effet deux éléments significatifs participant de la construction du personnage noble²⁵⁷ en général et au sein de l'Académie du cardinal Maurice en particulier. La musique semble circonscrire un espace symbolique propice aux réflexions spéculatives de l'Académie dont elle rythme également la vie collective. Cet espace symbolique est complété par les arts figuratifs y compris pendant la période des réunions :

²⁵² Il s'agit peut-être de l'essai intitulé « Du courroux » (« *Dello scorruccio* »), publié dans *Id.*, p. 294-300.

²⁵³ « Nel Palazzo del Cardinale di Savoia giovedì sera fù tenuta di nuovo quell'Accademia, dove il Sig. Giulio Rospigliosi fece una bella letione, trattando per qual causa il lutto de Cardinali [...], sendovi intervenuti li cardinali Muti, et Bentivogli con l'Eccellentissimo Sig. Antonio Barberini, molti Prelati, et altra Nobiltà. », (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 15 février 1625, f. 46v et 47r.

²⁵⁴ « Giovedì mattina il Cardinale di Savoia banchetto nel suo Palazzo li Cardinali Pereto, Borghese, et San Giorgio con l'Eccellentissimo Signor D. Antonio Barberini et l'Abbate Caetano, quali poi intervennero all'Accademia, che di nuovo vi fù tenuta. », *Id.*, 6 septembre 1625, f. 251v.

²⁵⁵ Sur le cardinal Antonio Barberini et les divertissements à Rome entre 1630 et 1646, cf. F. HAMMOND, *The Ruined Bridge. Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle (1631-1679)*, Sterling Heights, Harmonie Park Press, 2010, p. 141-151. Concernant ledit cardinal et la poésie mise en musique, cf. Maria LUISI, « Le poesie per musica del Cardinale Antonio Barberini nel cod. Vaticano Barb. 4203 », *La musique à Rome, op. cit.*, p. 291-320.

²⁵⁶ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁷ S. LORENZETTI, « La parte della musica », *op. cit.*, p. 39.

« Jeudi dernier [le 5 juin 1625] se tint une très belle Académie chez Monsieur le Cardinal de Savoie. Le sujet fut d'une très grande noblesse : il s'agissait des louanges à Sainte-Elisabeth reine de Portugal. *Un petit poème* très gracieux de Monseigneur Ciampoli [assistant (*cameriere segreto*) du pape Urbain VIII²⁵⁸ et cardinal protecteur de la Chapelle Sixtine en 1626] fut chanté par les plus excellentes voix de Rome, c'est-à-dire de toute l'Europe. Puis on se rendit dans une autre salle, celle-ci toute peinte également de colonnades sur la base desquelles était inscrite quelque composition latine ou toscane en l'honneur de la sainte. Monsieur Mascardi prononça l'oraison qui, bien que très longue, fut très belle. [...]. On récita ensuite plusieurs compositions : les latines furent meilleures que les toscanes²⁵⁹. » (C'est nous qui soulignons).

Quant aux fables dramatiques, pourrait-il s'agir de la fable d'Arion et de l'une des fables représentatives (*La Siringa*, *La Caccia* et *Ruggiero liberato*) dédiées à Christine de France, découvertes dans un livre appartenant au cardinal Maurice de Savoie lors de l'exposition du livre ancien de Milan en 2002 et dont la dernière se termine par un tournoi²⁶⁰ ? D'après Francesco Malaguzzi, elles auraient pu être mises en musique par Sigismondo D'India²⁶¹.

Remarquons également la récurrence des tournois et surtout des ballets qui témoignent d'un répertoire inusité à Rome²⁶² que ce soit des ballets destinés à la danse : « On réalisera les pas sur l'air d'un ballet », « ils danseront le ballet avec les pas qui auront été jugés les meilleurs », « on donnera [...] l'air pour faire le ballet à l'Académie le jeudi suivant ». Ou le ballet représentatif : « trois autres académiciens [...] proposeront [...] trois ballets ridicules et burlesques, en ajoutant tout ce dont on a besoin pour bien les représenter ». Cela peut être interprété comme un écho des fêtes turinoises des années 1620-1621 à la Vigne et dans lesquelles D'India a eu, on l'a vu, un rôle de premier plan. L'importance de la danse au sein de l'Académie du cardinal Maurice est évidente : « Ils danseront toutes les danses qu'ils

²⁵⁸ F. L. MINUCCI, *La vita e le opere di Agostino Mascardi*, op. cit., p. 156. Voir aussi S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », op. cit., p. 27-28 et note 17.

²⁵⁹ « Giovedì prossimo passato si fece una bellissima Accademia in casa del signor Cardinale di Savoia. Nobilissima fu la materia, trattandosi delle lodi di Sant'Elisabetta reina di Portogallo. Fu cantato un poemetto graziosissimo di monsignor Ciampoli dalle più eccellenti voci di Roma, cioè a dire di tutt'Europa. Quindi si motò stanza ; questa era una sala tutta dipinta di nuovo a colonnati, e ciascheduna base era scritta di qualche composizione latina o toscana in lode della santa. Il signor Mascardi fece l'orazione e se bene fu lunghissima, fu però bellissima [...]. Si recitarono poi varie composizioni : le latine furono migliori delle toscane. », lettre n° 90 datée du 7 juin 1625 citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, op. cit., vol. I, p. 76-77. Pour une réflexion sur l'aspect acoustique des salles de musique de cette période, cf. Raf ORLOWSKI, « Assessing the Acoustic Performance of Small Music Rooms : A Short Introduction », *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, éd. D. Howard et L. Moretti, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 157-159.

²⁶⁰ F. MALAGUZZI, « Legature per il principe », op. cit., p. 22. Voir aussi « Una favola inedita », op. cit., p. 82-91.

²⁶¹ *Id.*, p. 79.

²⁶² Nous remercions le professeur Franco Piperno pour ses remarques sur la particularité des répertoires.

connaissent, à savoir la gaillarde, la courante, la pavane, la canarie ou la chaconne avec des ornements », « on jouera différentes passacailles avec les guitares²⁶³ », « avec les violes, on donnera également l'air pour un branle ou bien une courante pour l'Académie le jeudi suivant ».

Si nous nous référons au livre des *Balli* de D'India, nous pouvons mentionner l'air français ainsi que les nombreuses courantes dont certaines s'inspirent de la thématique du Soleil, ou encore le branle intitulé « Voici l'automne » qui s'inscrit dans la thématique des saisons, sujet également traité, on l'a vu, au sein de l'Académie du cardinal. S'il s'agit des musiques de D'India, cela confirmerait la place particulière de la musique profane comme contrepoint aux discours académiques inspirés des sujets religieux et allégoriques eux-mêmes situés entre ces deux mondes. D'où la volonté de jouer des concerts « de musique d'une nouvelle invention » et dont nous savons que le compositeur était l'un des plus novateurs de son temps et que c'est l'une des raisons pour lesquelles le cardinal lui fait un don de vingt écus le 20 janvier 1625²⁶⁴ durant la période de carnaval.

Concernant les tournois, souvenons-nous de la chronique turinoise de Valeriano Castiglione où ce dernier écrit :

« Le duc fit inviter Madame à séjourner dans la [...] Vigne du Prince Cardinal son beau-frère [...]. Le quinzième jour de mars, [il fut] prévenu des bals et des tournois du carnaval auxquels masquée, [...] même la Princesse prit part.²⁶⁵ »

Ce transfert savoyard dans un contexte romain peut être également interprété comme un prolongement de l'activité politique du cardinal Maurice – qui était protecteur de la couronne de France auprès du Saint-Siège²⁶⁶ – et qui consiste à renforcer l'influence de la

²⁶³ Pour une réflexion sur l'importance des danses jouées à la guitare dans l'évolution de la musique vocale, cf. Margaret MURATA, « Guitar passacagli and vocal arie », *La monodia in Toscana alle soglie del XVII secolo*, Pisa, ETS, 2007. Voir aussi Richard HUDSON, *The Folia, the Sarabande, the passacaglia, and the chaconne. The historical evolution on four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1982, vol III.

²⁶⁴ « Scudi Venti [...] pagati al Cavagliere Sigismondo D'India, che Sua Altezza gliene fa dono. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

²⁶⁵ « Il duca fece invitar Madama a soggiornar nella [...] vigna del Principe Cardinal Cognato [...]. Il giorno quindicimo di marzo, prevenuto dai balli e dai tornei carnevaleschi agli quali mascherata anche [...] la Principessa era intervenuta. » V. CASTIGLIONE, *Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo*, op. cit., p. 166. (I-Ta), Corte, *Storia della real casa*, catégorie III, liasse 16, fascicule 6.

²⁶⁶ Sur l'originalité et la complexité de la notion de cardinal protecteur dans la diplomatie, cf. Olivier PONCET, « Les cardinaux protecteurs des couronnes en cour de Rome dans la première moitié du XVII^e siècle : l'exemple de la France », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento*, op. cit., p. 461-480.

Savoie et à favoriser une tendance culturelle francophile à Rome, tendance qui va s'accroître dans les années 1630 grâce, notamment, aux neveux du pape. Les cardinaux non romains avaient tendance à reproduire les modèles de divertissement de leurs villes d'origine en important par là-même artistes et musiciens²⁶⁷. En effet, les livres comptables du cardinal Maurice laissent penser que le cardinal souhaite rassembler ses musiciens turinois à Rome. Ainsi, un paiement de 130 florins et daté du 20 novembre 1624 est destiné au musicien Filippo Albini²⁶⁸ « pour acheter un habit à Lorenzo Molardo²⁶⁹, musicien de Moriana qui doit se rendre à Rome »²⁷⁰. Les deux musiciens s'installeront à Rome en mars 1625 sur ordre du cardinal Maurice²⁷¹. Albini y publiera en 1626, chez Robletti, son Deuxième livre de *Musicali Concenteri* (dédié à Philippe d'Agliè, secrétaire de l'Académie, ce recueil contient quasi exclusivement des monodies accompagnées²⁷²). De même, quarante écus sont payés par le cardinal le 3 juin 1625 et le 20 janvier 1626 (pour le premier semestre de chacune de ces deux années respectives) pour la location d'une maison « afin de loger ses musiciens²⁷³ ».

Un autre indice important d'intérêt musicologique est celui de la pratique musicale, ainsi la description des instruments montre que la guitare sera l'un des instruments les plus

²⁶⁷ Nous remercions Paola Besutti pour ses conseils avisés et enthousiastes concernant cette question.

²⁶⁸ Maurice de Savoie fut également un mécène important pour Filippo Albini. Il apparaît déjà dans les *libri mastri* de 1618 (I-Ta, Sezioni riunite, *Tesoreria Maurizio di Savoia*, art. 395). Il devait être également l'un des musiciens les plus impliqués (à côté de Sigismondo D'India) dans les fêtes de la Vigne du cardinal à Turin. En effet, Albini est payé le 12 février 1623 « en considération des services rendus au cardinal à la Vigne » (« In consideratione della servitù resagli alla Vigna »), (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 273.

²⁶⁹ Lorenzo Molard passera plus tard au service de Christine de France et de Charles Emmanuel II. Cf. Cristina SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albini da Moncalieri », *Filippo Albini. Musicali Concenteri. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002, p. XI.

²⁷⁰ « Per comprare un vestito a Lorenzo Molardo musico di moriana in occasione che deve andare à Roma », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 22.

²⁷¹ « Nous créditons de la somme de 740 florins [...] le musicien Filippo Albini à qui le Sérénissime Prince cardinal donne pour les frais de son voyage de Turin à Rome en compagnie de Lorenzo Molard, un autre musicien [...] le 10 mars 1625. » (« Si fa creditore della somma di fiorini Settecentoquaranta valuta di Ducatoni 40 à ff 18.6 l'uno pagati al musico Filippo Albini alquale il Serenissimo Principe Cardinale fa dare per le spese del suo viaggio da Torino a Roma in compagnia di Lorenzo Molardo altro musico come per ordine del Signor Conte Lodovico delli 10 marzo 1625 et quittance di 30 detto. »), *Id.*, ordre n° 23.

²⁷² C. SANTARELLI, « Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I », *op. cit.*, p. XI et Lorenzo GIRODO, « Le fonti », *Id.*, p. XIV. Ce dernier organisa une chasse pastorale dédiée à *Bacco Trionfante dell'Indie* lors d'une fête à Rome en 1624, représentée par les pages du cardinal Maurice pour l'anniversaire du duc Charles-Emmanuel de Savoie. Cf. Andreina GRISERI, *Il Diamante : la villa di Madama reale Cristina di Francia*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1988, p. 268.

²⁷³ (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Le cardinal paie également la location (*piggione di casa*) de plusieurs de ses gentilhommes et serviteurs qui vivent aux alentours du palais de Montegiordano, tel est le cas du peintre Scalberge, d'Agostino Mascardi, de Monseigneur Ponziglione (membre des *Desiosi*) et d'Orazio dell'Arpa, cf. *Ibid.* Nous pouvons penser que D'India ne devait pas habiter dans le palais mais dans les immédiateurs de celui-ci.

appréciés, les plus populaires et les plus joués dans la seconde moitié du XVII^e siècle à Rome²⁷⁴. En effet, plusieurs paiements sont destinés à Paolo Bogni, « joueur de théorbe » et « luthiste » (« *sonator di leuto*²⁷⁵ ») durant l'année 1625²⁷⁶. Un autre musicien au service de Maurice de Savoie est Orazio dell'Arpa²⁷⁷, déjà évoqué, à qui le cardinal adresse soixante-quatre écus le 4 avril « pour subvenir à ses frais du premier quart de l'année courante²⁷⁸ ». Le musicien apparaît pour la première fois dans les livres de maître du cardinal Maurice le 2 octobre 1623 où il est payé cent écus « afin de l'entretenir » pour les mois de juillet, août et septembre²⁷⁹. Enfin, n'oublions pas que D'India était également chanteur et guitariste.

On peut également relever l'acquisition d'instruments : le 5 mai 1624, des musiciens sont ainsi payés avec « des dons pour l'achat de violes et d'autres choses pour le service du Sérénissime Prince Cardinal ». L'un d'eux, Michelangelo Rossi, « joueur de violon » (« *sonator di violino* »), reçoit quarante écus « pour le prix de six violes vendues à son Altesse », mais également Claudio Gugliermi, « constructeur de clavecins » (« *cemballaro* ») qui reçoit trente-sept écus « pour le paiement d'un clavecin²⁸⁰ » et enfin, quarante écus sont donnés à Bruto Vischia, « constructeur de clavecins à Rome pour le paiement acquitté d'un orgue transportable vendu à Son Altesse²⁸¹ ». Le même Michelangelo Rossi sera payé 105 écus le 14 février et le 26 décembre 1625 « pour deux

²⁷⁴ Renata AGO, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006, p. 173-174. Voir aussi Alexander DEAN, « 'Ecco l'alma mia bella'. Alfabeto and oral practices in Seventeenth-Century Italian Song », *Recercare* XXII (2010), p. 81-109.

²⁷⁵ Paolo Bogni apparaît déjà dans le registre de 1623. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 1, 1623, non paginé.

²⁷⁶ (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé. Paolo Bogni apparaît quatre fois dans le registre de février à décembre.

²⁷⁷ Musicien du cercle barberinien, d'abord au service du cardinal Montalto de 1614 à 1623, jusqu'à la mort de celui-ci, puis du cardinal de Savoie jusqu'en 1630, cf. F. HAMMOND, *Music & Spectacle, op. cit.*, p. 84-85 et 204.

²⁷⁸ « Per compimento del suo trattenimento del primo quartiere dell'anno corrente. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 2, 1624, non paginé.

²⁷⁹ « Scudi Cento [...] pagati al Signor Horatio Michi musico in Roma per suo trattenimento delli tre mesi di Luglio, Agosto et Settembre 1623. Come per mandato sottodetto Signor Cardinale di Savoia. Roma alli 2 Ottobre 1623. » (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 1, 1623, non paginé. Concernant la musique composée par Orazio dell'Arpa, nous pouvons mentionner un recueil d'Airs (ms. 2490) et un « *Dies irae* » sur *cantus firmus* (ms. 2663) conservés à la Bibliothèque Casanatense de Rome (I-Rc), mais également deux airs: « Al mio penoso ardore » et « Chi non dimanda » (Q IV 8) qui font partie des Manuscrits Chigiani (*Archivio Chigi*), du fonds musical de la Bibliothèque Apostolique du Vatican (I-Rvat) et dont l'inventaire fut réalisé par Jean Lionnet.

²⁸⁰ « Per donativi a compra di viole et altro per servitio del Serenissimo Principe Cardinale », « per costo di sei viole vendute a Sua Altezza », « in pagamento di un cembalo ». (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 339.

²⁸¹ « Bruto Vischia Cemballaro in Roma per compito pagamento d'un organo a tavollino venduto a S. A. » (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

habits [...] et [...] pour Noël de l'année 1624, Pâques et Noël de l'année 1625 par avance en plus des provisions²⁸² ». On peut penser que tous ces musiciens ont participé aux différentes activités musicales de l'Académie à partir de 1625 et que nous avons tenté de restituer plus haut.

Nous pouvons enfin constater la présence d'un effectif instrumental tout-à-fait particulier : « Les violes graves, les basses, les altos, les violons et les ténors tous ensemble ». Malgré la maladresse de la rédaction, il est intéressant de remarquer la distinction de chaque tessiture du groupe de violes²⁸³ qui accompagnent le ballet ; il s'agit d'une distribution en cinq parties, ce qui est encore une preuve de la diffusion et du transfert du style français à Rome. Compte-tenu du répertoire et des pratiques musicaux il est difficile de penser que D'India n'a pas eu un rôle important dans l'activité de l'Académie qui était riche et régulière où la musique faisait également l'objet de réflexions philosophiques, ainsi que le montre le discours de Giuliano Fabrici prononcé à l'Académie du cardinal de Savoie et dont on a déjà parlé.

Quelques années plus tard, et même s'il quitte Rome le 30 janvier 1627²⁸⁴ – et, à partir de 1635, époque où il cessera d'assurer le protectorat de la couronne de France pour assumer celui de la couronne d'Espagne, il ne se rendra plus que ponctuellement à Rome²⁸⁵ –, le cardinal de Savoie continuera à être considéré comme un maître de la célébration et des spectacles. C'est ce que montre bien la chronique du prêtre et poète bolonnais Luigi Manzini

²⁸² « Al quale il Principe cardinale fa dare per due vestiti [...] et [...] per Natale dell'anno 1624, Pasqua et Natale del 1625 anticipatamente oltre la provisione. », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 68.

²⁸³ Pour la circulation des instruments à corde de Crémone à cette époque, cf. Paola BESUTTI, « « Cose all'italiana » e alla tedesca « in materia di ricreazione » : la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'Impero romano germanico (1500-1630) », *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 239-272.

²⁸⁴ (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XIII, 30 janvier 1627, f. 29r. Voir aussi la lettre que Lodovico d'Agliè a adressé au duc de Savoie le 25 janvier 1627 où il fait part des derniers jours du cardinal Maurice à Rome : « Sabato passato chef à li 23 del corrente s'incaminò a quella volta il Signor Principe Cardinale con grandissimo sentimento di tutta la Corte e della Città. Nostra Signoria passò quelli ultimi giorni della partenza a straordinarie dimostrazioni d'affetto. [...] Il Signor Cardinale Barberino mando la sera avanti a presentargli una Cassetta d'ambra riccamata piena di mille gallenterie ch'egli portò di Spagna. Il giorno della sua partenza per fuggire la commotione di tutta la Città andrà disnare alla Vigna del Signor Cardinale Borghese, che venne là a baciargli le mani col Signor Cardinale S. Georgio. », (I-Ta), Corte, *Lettere ministri*, Roma, liasse 37/2, lettre n° 4/2, p. 1.

²⁸⁵ Il est impensable, selon Riccardo MEROLLA (*L'Accademia dei Desiosi, op. cit.*, p. 26-27) que l'Académie des *Desiosi* ait survécu au départ de Maurice de Savoie en 1627, même si le cardinal aurait pu organiser des réunions académiques ponctuelles lors de ses différents séjours à Rome.

(1604-1657)²⁸⁶, membre des *Umoristi* à partir de 1636, chronique conservée à l'*Archivio Storico Capitolino* de Rome²⁸⁷, intitulée *Célébrations festives faites à Rome pour l'élection de Ferdinand III au royaume des Romains* (l'élection a lieu en 1636) par le prince *Sérénissime Maurice de Savoie*, et publiée à Rome en 1637. Manzini évoque la fête donnée à Montegiordano :

« Nombre de Chevaliers parmi les plus experts de la cour ont avoué leur admiration et ont exprimé avec insistance n'avoir jamais vu un appareil aussi somptueux, ni une si noble distribution. Ce prince généreux [Maurice de Savoie] offre à la plus grande partie du peuple la jouissance des machines qui rendaient auguste et gracieuse [...] la place devant le palais de Son Altesse dite *della Spada*. Ladite place s'inscrivait dans un grand demi-cercle formé d'arcs et de colonnes, [...] accompagnant l'œil dans une grande perspective, qui décorait à nouveau la façade du palais de Son Altesse, mais également par l'excellence de l'architecture qui l'ornait²⁸⁸. »

S'ensuit une description des arcs, des fontaines et des effets optiques dus à la perspective²⁸⁹. Puis Manzini évoque les « machines préparées » (« *machine preparate* ») dont la plus étrange était celle de Montegiordano :

« Erigée au milieu du théâtre sur une grande base ronde en bois haute de huit emfans et couronnée de balustrades, une grande montagne, haute de quarante emfans et trente de large, ressemblant au Mont Etna. D'un côté de son attelage se détachait vers la droite un morceau de Rocher haut de quinze emfans et sur lequel était couché, sur un nid de trophées, une Aigle Impériale. Au pied de ce Rocher on voyait un Cerbère qui semblait sortir d'une profonde Caverne et avec ses trois têtes regardait et défiait presque l'Aigle dans son nid. Tout autour, puis à chaque partie de la Montagne sortaient des Monstres infernaux en forme de Dragons, Sphynx, Chimères et d'autres avec les gueules ouvertes, certains en entier, d'autres uniquement avec la tête sortant de la Montagne, tous dans une attitude menaçante²⁹⁰. »

²⁸⁶ Le même a dédié en 1635 au cardinal de Savoie son *Caduceo panegirico all'Altezza Serenissima di Maurizio, Principe e Cardinale di Savoia*, Bologna, 1635.

²⁸⁷ Luigi MANZINI, *Applausi festivi fatti in Roma per l'elezione di Ferdinando III al Regno de' Romani dal Serenissimo Principe Maurizio Cardinale di Savoia*, Roma, Facciotti, 1637. (I-Rasc), Col. 2848. Nous remercions Sabrina Saccomani de nous avoir signalé l'existence de ce document.

²⁸⁸ « Molti de' più pratici Cavalieri della Corte confessarono la loro ammirazione, e predicarono costantemente, non haver giammai veduto nè più sontuoso apparato, nè più nobile distribuzione di questa. [p. 17-18]. Questo Principe generoso si trattenne la maggior parte del Popolo nel godere gli apparati, che rendevano augustamente vaga [...] la piazza davanti al Palazzo di S. A. detta della Spada. [...] Era la Piazza della Spada ridotta in un gran Semicircolo formato d'Archi, e di Colonne, [...] accompagnando l'occhio ad una gran prospettiva, di che nuovamente fregiato il frontispicio del Palazzo di S.A. e per l'eccellenza dell'architettura, che l'ornava [p. 19]. », *Id.*

²⁸⁹ *Id.*, p. 20-23.

²⁹⁰ « Eretta nel mezzo teatro, sopra una gran base tonda di legno alta otto palmi, e coronata di balaustri, una gran Montagna, alta palmi quaranta, e larga trenta, somigliante al Monte Etna. Da un canto del giogo di essa spiccava a banda destra un braccio di Scoglio elevato quindici palmi, nel quale stava coricata, sopra un gran nido di trofei, un'Aquila Imperiale. Appiè di questo Scoglio si vedeva un Cerbero quasi da profonda Caverna sbucando, colle

Le jour du dernier feu d'artifice fut le plus splendide de tous et donc un moment très remarqué²⁹¹. Manzini poursuit sa chronique en nous apprenant que :

« Messieurs les Pages de Son Altesse avec leurs démonstrations virtuoses voulurent eux-aussi témoigner au patron Sérénissime que leurs cœurs étaient de tous ces effets transformés de la même manière que leur Seigneur. Ils l'ont soudain supplié de leur permettre de représenter l'Aminte du Tasse, embellie par les nouveaux intermèdes de l'Amour fugitif, petite fable en Musique²⁹². »

Puis fut donné un spectacle inspiré de l'Empire Ottoman sur la guerre contre « la planète maligne de l'Orient » (« *il pianeta maligno dell'Oriente* ») avec des références à l'Afrique et à l'Asie²⁹³. Et non satisfaits de tous ces spectacles :

« Tous ses Chevaliers, secondant son propre désir, poursuivirent quotidiennement jusqu'au Carême Divertissements, Bals, Conversations, Chevauchées, Comédies et Mascarades de Dames et de Chevaliers. Se répétèrent les Musiques, les Banquets, les Battues de chasse et en somme tout ce qui, étant festif, pouvait montrer la véracité de cette noble allégresse. Son Altesse, en guise de dernière démonstration, fit venir l'habituelle Académie de lettres. Ce généreux mécène de notre temps a l'habitude de réunir tous les quinze jours un choix de Lettrés romains dans la grande salle de son Palais ; il se mêle à eux et, en tant qu'arbitre, donne une leçon, deux Contradicteurs débattant d'un problème et deux autres, avec des Poésie, l'un en latin, l'autre en italien fermant les travaux de l'Académie²⁹⁴. »

Enfin, concernant un autre passage sur la musique :

« Son Altesse voulut les divertir dans son palais en leur faisant entendre le Triomphe de Ferdinand, Roi des Romains ; composition de l'auteur de cette chronique et mise en musique par Monsieur Lorenzo

trè teste, star' adocchiando, e infidiando all'Aquila annidata. D'intorno poi a ogni parte della Montagna uscivano Mostri infernali, di forma di Dragoni, Sfingi, Chimere, e simili, comme fauci aperte, alcuni interi, alcuni col capo solo fuori del Monte; tutti però in atto minaccioso. », *Id.*, p. 31-32.

²⁹¹ *Id.*, p. 31.

²⁹² « I Signori Paggi di S. A. co' loro atti virtuosi vollero pure anch'essi testificare al Serenissimo Padrone, che lor cuori erano da propri effetti trasformati ne' sensi del lor Signore. Supplicaronlo inaspettatamente a permetter loro di recitare l'Aminta del Tasso, fregiata di nuovi intramezzi d'Amor fuggitivo, favoletta in Musica. », *Id.*, p. 52-53.

²⁹³ *Id.*, p. 63-65.

²⁹⁴ « I suoi Cavalieri, secondando il desiderio di lui, seguirono fino alla Quaresima cotidiani trattenimenti, Balli, Conversazioni, Cavalcate, Commedie, e Mascherate alle Dame, e à cavalieri. Si replicarono le Musiche, I Conviti, le Caccie, e'n somma quanto di festivo poteva argomentare veracità di nobile allagrezza. S. A. per ultima delle sue dimostrazioni, comandò la solita Accademia di lettere. Suole questo generoso Mecenate de' nostri tempi, ragunar d'ordinario di quindici, in quindici giorni una scelta parte de' Letterati di Roma, nella sala maggiore sel suo Palazzo : dove fà un di loro, ad arbitrio, una Lezione, due in Contradittorio esaminando un Problema, e due altri con Poesie, l'uno Latine, l'altro Italiana, chiudono l'Accademia. », *Id.*, p. 71-73.

Molardi, organiste et chapelain de Son Altesse qui, par la variété et la finesse de la musique ainsi que des chanteurs, trouva dans la bonté de ces Sérénissimes la gentillesse de leurs applaudissements²⁹⁵. »

Si la fête décrite ici ne date pas de la période où vécut Sigismondo D'India, elle est l'écho des célébrations des années 1620, l'année 1625 en particulier se caractérisant pour l'Académie des *Desiosi* par une activité accrue. Elle est également la plus importante et la plus riche du séjour romain de D'India : un événement majeur la couronne ; il s'agit de la composition et de la représentation de « l'oratorio » Saint-Eustache sur un livret de Lodovico d'Agliè – musique et texte en sont aujourd'hui perdus. Le contexte culturel de cette mystérieuse partition nécessite qu'on s'y arrête.

d. *Il Sant'Eustachio* (1625), un drame sacré entre l'Église et la cour

Si l'on se réfère aux documents d'archives, la représentation du *Saint-Eustache* a sans doute eu lieu au début de l'année 1625. Le livre de maître du cardinal indique en effet que, le 20 février, le compositeur reçut la somme de trente-six écus « à compte des frais occasionnés pour la représentation de la Vie de Saint-Eustache en musique²⁹⁶ ». La pièce a été donc représentée pendant la période de carnaval qui correspond à une activité musicale riche de l'Académie du cardinal de Savoie. Comme le souligne Anne-Madeleine Goulet, « les documents comptables livrent donc des informations sur les pratiques musicales quotidiennes, les divertissements entre les murs du palais, mais parfois sur des fêtes somptueuses²⁹⁷. »

Le *Saint-Eustache* de D'India fait écho à une tragédie sur le même thème, composée par Giovanni Antonio Liberati à Caprarola (villa de forme pentagonale située à 60 kilomètres au nord de Rome) en 1606 et dédiée au cardinal Farnèse²⁹⁸, œuvre qui précède de dix ans un autre *Saint-Eustache*, mis en musique par Virgilio Mazzocchi et dédié à Francesco Barberini

²⁹⁵ « Volle S. A. trattenergli in Camera, col fra loro udire il seguente Trionfo di Ferdinando Rè de' Romani ; composizione dell'Autore di questa relazione ; posta in Musica dal Sig. D. Lorenzo Molardi, Organista, e Cappellano di S. A. che per la varietà, e squisitezza della Musica, e de' Cantori, incontrò nella benignità di que' SS. Cortesia d'applausi. », *Id.*, p. 71-73.

²⁹⁶ « A conto delle spese che fa per la rappresentatione della Vita di S. Eustachio in musica », (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse 1, ordre n° 360. Voir aussi Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé où l'on peut lire : « Scudi trenta sei [...] pagati al Signor Sigismondo D'India Musico di Sua Altezza a Conto della rappresentatione che Sua Altezza fa fare della vita di S. Eustachio [...] Roma alli 20 febraro 1625 ».

²⁹⁷ A. M. GOULET, « La musique à Rome », *op. cit.*, p. 88.

²⁹⁸ Saverio FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, vol. I, p. 42.

(1597-1679) dans les années 1630²⁹⁹, et dont le livret est conservé à la Bibliothèque Casanatense de Rome³⁰⁰. De même, la Bibliothèque nationale de Turin conservait, avant l'incendie de 1904, le texte d'une tragédie manuscrite du même nom, écrite par Giulio Serafina et dédiée au cardinal Maurice avec une dédicace datée du 25 novembre 1625³⁰¹, suivant donc de peu la présentation de la composition de D'India.

Comme le livret de d'Agliè a également inspiré celui de Mazzocchi, on peut en déduire que la pièce mise en musique par D'India était probablement composée d'un prologue où la Victoire exalte les vertus du saint, « illustre pour la gloire des armes mais encore plus pour celle du martyr », suivi de trois actes où il est question de l'entrée triomphale du saint à Rome, de l'envie qu'ont provoqué les faveurs de l'Empereur Hadrien à l'égard d'Eustache et enfin de son martyre³⁰². L'utilisation de la vie des saints – nous l'avons dans une moindre mesure et dans un autre cadre dans le récit du poème de Sainte-Agnès au milieu des flammes au sein de l'Académie de Maurice de Savoie – dans les spectacles promus par les prélats romains visait à unir de manière singulière le « machiavélisme » avec la sensibilité catholique où le programme artistique et idéologique, c'est-à-dire le contenu sacré dans un cadre profane voire mondain, était justifié par un objectif de propagande religieuse, personnelle ou politique³⁰³.

Quant aux circonstances de la représentation musicale à laquelle participa D'India, nous ne possédons que peu de documents. Le premier est la lettre que d'Agliè adressa depuis Rome à l'Infante Marguerite de Savoie vers 1626 où le poète écrit :

« Si dans la représentation du Saint-Eustache, je prêtai plus d'attention à la partie musicale qu'aux vers, si je m'émus plus de la nouveauté de l'harmonie que de l'illustration des concepts, je ne me serais pas montré intelligent. Poète me connaîtra au moins Votre Altesse, obéissant serviteur, tandis que pour ne pas me séparer de sa volonté je m'éloigne des ordres de qui m'imposa de la tenir [la représentation du Saint-Eustache] secrète jusqu'à ce que la Scène lui ait donné vie ; mais sans doute sera-t-elle donnée très certainement au Théâtre royal [de Turin] en présence de Votre Altesse pour mendier quelque rayon de bonté qui la libérerait de ses défauts, ainsi, moi je l'en supplie, et à Votre Altesse je fais une très humble révérence³⁰⁴. » (C'est nous qui soulignons).

²⁹⁹ C. ANNIBALDI, *Storia della Cappella musicale Pontificia : Il Seicento*, Palestrina-Roma, Fondazione G. P. de Palestrina, 2011, p. 152.

³⁰⁰ (I-Rc), Virgilio MAZZOCCHI, *Argomento del Santo Eustachio. Attione in musica*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1643.

³⁰¹ Louis ANGLOIS, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Bairati, 1930, p. 143, note 1.

³⁰² V. MAZZOCCHI, *Argomento del Santo Eustachio, op. cit.*

³⁰³ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 39-40.

³⁰⁴ « Se nella rappresentatione di S. Eustachio, nella quale hebbi riguardo più al numero della musica, che de versi e di mover più con la novità dell'armonia, che con la copia de concetti, non mi sarò mostrato intelligente.

La lettre de d'Agliè ainsi que le livre que publiera le moine Andrea Rossotti en 1667 recensent les publications piémontaises de cette époque – où il est question du succès de la pièce à Turin – et laissent supposer qu'une représentation du *Saint-Eustache* a pu avoir eu lieu au théâtre royal de Turin en 1627³⁰⁵. Quant à celle de Rome, elle aurait pu avoir eu lieu dans l'église du même nom, qui se situe à quelques pas de Montegiordano. En effet, le cardinal de Savoie, commanditaire de l'œuvre, avait pris possession du diaconat de cette église le 19 avril 1621³⁰⁶. Ainsi, le 16 janvier 1625, le musicien (chanteur, guitariste, harpiste et compositeur prolifique) Stefano Landi³⁰⁷ est crédité de la somme de cinquante écus « pour payer les chanteurs et musiciens qui chantèrent à l'église de Saint-Eustache le jour de sa fête³⁰⁸ ».

Enfin, on trouve dans les comptes du cardinal un paiement de soixante-sept écus réalisé le 25 février 1625 (donc après la représentation du *Saint-Eustache*) à Francesco Maria Cucci (ou Faccii), « copiste de musique », « pour toutes les copies de musiques faites par ordre et pour le service de Son Altesse, c'est-à-dire à partir du 3 mai 1624 et pour tout le mois de février 1625³⁰⁹ », ainsi que 117 écus le 20 août de la même année « pour autant de copies

Poeta mi conoscerà almeno Vostra Altezza obbediente servitore, mentre per non scostarmi da' i cenni di lei m'allontano da' i comandi di chi m'impose il tenerla sepolta, sin che le desse vita la scena, ma forse con troppa baldanza si sarà esposta al regio Teatro della presenza di Vostra Altezza per mendicare qualche raggio di benignità che i suoi difetti adempia, com'io ne la supplico et a Vostra Altezza fò humilissima riverenza. », (I-Ta) Corte, *Lettere ministri*, Roma, liasse 37, p. 303-304.

³⁰⁵ « Ludovicus Sanmartinus de Alladio Eques Sanctorum Mauritij, & Lazari, & Sanctissimae Annunciatae, apud Urbanum VIII. Pontific. Max. pro Sabauda Orator ; ob multas virtutes, & maximam eruditionem Pontifici, & Urbi carus, edidit Etrusco carmine L'Autunno. Rime. Impr. funt Taurini 1610. *Item Drama di San Eustachio notis musicis seapè Taurini, & Rome actum maximo applausu.* Huius Familiae laudes, & nobilitatem, ut potè ex vero Regis Italie Arduini sanguine orte eruditoris ingenij, & politioris calami stylum postulant. » (Nous soulignons). Andrea ROSSOTTI, *Syllabus scriptorum. Pedemontii, seu de Scriptoribus pedemontanis*, Montereale, Gislandi, 1667, p. 405-406. Voir aussi Mauro SARNELLI, « Dai Barberini all'età dell'Arcadia. Nuove indagini sulla poetica drammatico-musicale sacra di Arcangelo Spagna », *Analecta musicologica*, XLV (2004), p. 290, note 124.

³⁰⁶ M. OBERLI, « *Magnificentia Principis* », *op. cit.*, p. 70. Depuis le Moyen âge les cardinaux diaques sont liés à une église diaconale. La parole diaconat indique un titre mais aussi une fonction territoriale. Cf. M. BOITEUX, « L'avventura delle parole. I quartieri romani », *I luoghi della città : Roma moderna e contemporanea*, Rome, Ecole Française de Rome, 2010, p. 17 et 18. Concernant la transformation de l'église de S. Eustache dans la seconde moitié du XVII^e et au XVIII^e siècle, cf. Anna-Rosa CERUTTI FUSCO, « L'archiginnasio romano e la chiesa di Sant'Eustachio nelle descrizioni delle guide di Roma tra XVI e XVIII secolo. Note per una ricerca », *L'Università di Roma « La Sapienza » e le università italiane*, Roma, Gangemi, 2008, p. 79-100.

³⁰⁷ Stefano Landi a dédié un livre de psaumes en 1624 et un livre d'Airs en 1627 au cardinal Maurice de Savoie. Cf. F. HAMMOND, *Music & Spectacle, op. cit.*, p. 80, 81 et 140. Concernant les musiques dédiées au cardinal, cf. Silke LEOPOLD, *Stefano Landi : Beiträge zur Biographie. Untersuchung zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Hamburger, Wagner, 1976, p. 154-164 et 310-333.

³⁰⁸ « Per pagare li cantori et musici che cantarono alla chiesa di S. Eustachio il giorno di sua festa. » (I-Ta), Sezioni riunite, *Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia*, art. 220, liasse I, ordre n° 708.

³⁰⁹ « Al Signor Francesco Maria Cucci copista di Musica scudi sessanta sette [...] per tante scritture di Musica fatte d'ordine et per servitio di Sua Altezza Cioè dalli 3 Maggio 1624 per tutto febbraio 1625. », (I-Ta), Sezioni

musicales faites en service de Son Altesse³¹⁰ ». Il pourrait d'agir de la musique destinée à la préparation et à la représentation du drame sacré de D'India.

Dans cet ordre d'idées, intéressons-nous à l'un des épisodes les plus passionnants et les plus mal connus du théâtre musical romain. Celui des rapports entre D'India et le poète Ottavio Tronsarelli autour de *La Catena d'Adone*, mélodrame donné à Rome en 1626.

e. *La Catena d'Adone* de Tronsarelli (1626), l'art de nouer musique, vie littéraire et mécénat

Dans une lettre datée du 2 septembre 1627 et adressée au marquis Enzo Bentivoglio, D'India affirme avoir composé toute la partie du protagoniste principal de la *Catena d'Adone* à Rome à la demande du prince Aldobrandino :

« Puisque, à Rome, c'est à moi que le prince Aldobrandino [Giovanni Giorgio] confia l'opéra l'Adone, bien que je fusse malade³¹¹, et ne pusse donc le servir, je me suis efforcé de refaire toute la partie de Lorenzino [le castrat espagnol Lorenzo Sances], lequel me l'apporta alors que j'étais assiégé par la fièvre dans mon lit, l'ayant terminée le lendemain³¹². »

D'India fait référence à la fable de Domenico Mazzocchi³¹³, dédiée à Odoardo Farnese, commandée par Giovanni Giorgio Aldobrandino et représentée à Rome chez Evandro Conti, duc de Poli, pendant le carnaval de l'année précédente (1626).

« Chez le père Eduardo Conti, on mit en musique l'Adonis de Marino sous forme de brève pastorale en vers non rimés. Ce fut une très belle réussite non seulement grâce au raffinement des voix mais

riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

³¹⁰ « Al Signor Francesco Maria Faccii scudi Cento dieci sette moneta romana per tante copie musicali fatte in servizio di Sua Altezza. », *Ibid.*

³¹¹ En effet, dans une lettre datée du 31 mars 1626 et écrite par le cardinal Maurice à son beau-frère Alfonso d'Este, le prélat confirme que le musicien était gravement malade : « Il Cavaliere Sigismondo d'India [...] si ritrovava in quel tempo gravemente ammalato. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggi di principi esteri*, cardinali Roma, boîte 1419 A/170, lettre du 31 mars 1626.

³¹² « Poiché in Roma il principe Aldobrandino mi diede l'opera del Adone a me, benché si trovo poi ch'io ero amalato e non lo potei servire. Fui per sforzato di rifare tutta la parte di Lorenzino, il quale me la portò ch'io era assediato de la febre in letto, dove andò fatta dimatina. » Lettre transcrite par D. FABRIS, *Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999, p. 403-404.

³¹³ Domenico MAZZOCCHI, *La Catena d'Adone*, Venetia, Vincenti, 1626. Ed. moderne Tours, Trimoreau, 2002. Sur Mazzocchi, cf. Wolfgang WITZENMANN, « Domenico Mazzocchi 1592-1665. Dokumente und Interpretationen », *Analecta musicologica*, VIII (1970).

également grâce à l'apparat, à la variété d'habits, des costumes et aux différents ballets³¹⁴. »

Le même D'India affirme dans une lettre adressée à Alfonso d'Este et datée du 3 février de la même année être parti (où ?) avec un serviteur et un castrat pour assurer un concert auprès du prince cardinal à l'extérieur de Rome³¹⁵. Le compositeur fait-il allusion au castrat espagnol Lorenzo Sances ? Nino Pirrotta et Stuart Reiner³¹⁶ se sont interrogés sur les raisons de la mystérieuse réécriture de la partie d'Adonis – aujourd'hui perdue – sans pouvoir savoir s'il y a eu ou non une collaboration entre D'India et Mazzocchi.

L'étude du contexte historique et culturel nous offre une nouvelle piste de recherche ; l'intérêt pour les personnages littéraires et leurs rapports avec les musiciens est donc essentiel. Nous retrouvons encore une fois l'esprit d'émulation artistique et littéraire de l'Académie de Maurice de Savoie. En effet, le livret de *La Catena*³¹⁷, dont le recueil a été dédié au cardinal Maurice, est une adaptation du poème *L'Adone* de Marino³¹⁸. Son auteur, Ottavio Tronsarelli, fait partie, tout comme Marino, de l'Académie des *Umoristi*, laquelle – on l'a vu – entretient des relations très étroites avec l'Académie des *Desiosi* du cardinal de Savoie. Giuseppe d'Arpino, qui a réalisé les décors de la fable de Tronsarelli-Mazzocchi³¹⁹, appartient lui aussi aux *Umoristi* et est très ami de Giovanni Giorgio Aldobrandino à qui il a prêté ses services dans sa villa de Frascati quelques années plus tôt³²⁰. Enfin, nous avons pu noter les excellents rapports entre le chevalier d'Arpino et le cardinal Maurice à l'époque où D'India se trouvait à Rome.

³¹⁴ « In musica, in casa del padre Eduardo Conti dell'Adone del Marini, ridotto in pastorale brevemente in versi sciolti, che riuscì benissimo, non solo per l'esquisitezza delle voci, ma anche per l'apparato e varietà d'habiti e vestiti e diversi balletti. », (I-Rvat), Cod. Urb. Lat. 1095, *Avvisi di Roma*, XI, 25 février 1626, cité par F. CLEMENTI, *Il carnevale romano*, op. cit., p. 371.

³¹⁵ « Resta solo ch'io ala fine di questa settimana mi parti con servitore et uno castratino quale necessariamente conviene ch'io meni meco per compimento del concerto del Signor prencipe. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Archivio per materie*, musica e musicisti, boîte 1a/35, lettre du 9 février 1626.

³¹⁶ N. PIRROTTA, « Falsirena e la più antica delle cavatine », *Collectanea Historiae Musicae II*, Firenze, Olschki, 1956, p. 355-356 et Stuart REINER « Vi son molt'altre mezz'arie », *Studies in Music History*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 241-258.

³¹⁷ Ottavio TRONSARELLI, *La catena d'Adone, favola boschereccia*, Roma, Corbelletti, 1626. Voir aussi Gian Guido GRASSI, *Favole di Ottavio Tronsarelli : preliminari a un'edizione, tesi di laurea* de l'Université de Turin sous la direction de Maria Luisa Doglio, 2005-2006.

³¹⁸ Concernant une lettre probablement datée de 1624-1625 de Marino à Tronsarelli, cf. Francesco GIAMBONINI, « Cinque lettere ignote del Marino », *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, p. 324-327.

³¹⁹ Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Fei, 1642, p. 374.

³²⁰ H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, op. cit., p. 138.

Depuis le début du XVI^e siècle, la fine fleur des littéraires et des artistes gravite autour de l'axe Florence-Rome³²¹. Le monde culturel romain, on l'a vu, est au centre de toute la culture italienne de cette époque. En ce sens, l'*Adone* est emblématique de l'évolution de l'opéra à Rome qui prend ses distances avec la monotonie du récitatif florentin. Il s'agit d'une mutation à la fois musicale (en tant que modèle esthétique pour l'histoire du chant³²²) et littéraire (la publication du poème de Marino a impulsé une nouvelle orientation littéraire³²³). Le *Catena d'Adone* de Tronsarelli est une réduction des chants XII et XIII du poème de Marino avec qui Tronsarelli a été en contact à Rome dans les années 1623-1624. Bien que son livret soit proche des fables pastorales, sa dimension théâtrale, grâce au potentiel dramatique du poème, s'inscrit dans l'essor de l'opéra romain de la fin des années 1620³²⁴ et annonce certaines caractéristiques de l'opéra barberinien³²⁵. Le poème de Marino n'est pourtant pas apprécié du pape Barberini qui le trouve licencieux³²⁶ : Adonis, amant de Vénus, fuyant la jalousie de Mars, arrive dans la forêt du royaume de la magicienne Falsirena, héritière de Circé et d'Armide et rivale de Vénus. Falsirena tombe amoureuse d'Adonis et transforme la forêt en un merveilleux jardin afin de l'appâter. Adonis, fidèle à Vénus, délaisse les charmes proposés par la magicienne qui décide alors de le capturer avec une chaîne invisible forgée par Vulcain. Vénus apparaît, libère Adonis et attache Falsirena à un rocher avec la même chaîne³²⁷. Le thème de l'amour et de la jalousie était l'objet des discussions, on l'a vu, des Académies romaines de cette époque. Cela confirme le lien étroit entre la musique et l'activité intellectuelle des Académies. La mise en musique de certains thèmes peut être interprétée comme le contrepoint des discussions académiques qui leur sont contemporaines.

La mystérieuse affaire de la partie d'Adonis réécrite par D'India tourne autour du commanditaire : le prince Giovanni Giorgio Aldobrandini (1591-1637), neveu et héritier du cardinal Pietro Aldobrandini (nous avons déjà évoqué l'importance du mécénat de Pietro

³²¹ Antonio 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. 25-28 et 30-32.

³²² M. EMANUELE, *Opera e riscritture*, op. cit., p. 5.

³²³ *Id.*, p. 7.

³²⁴ F. HAMMOND, *Music & Spectacle*, op. cit., p. 199-253.

³²⁵ *Id.*, p. 5 et 19. Voir aussi Francesco GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone*, Firenze, Olschki, 1989.

³²⁶ M. FUMAROLI, *L'Ecole du silence*, op. cit., p. 140-146. Voir aussi D. VAGNONI, « Motivi iconologici », op. cit., p. 144 et S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », op. cit., p. 53. Sur l'affaire qu'a déclenché le poème de l'*Adone* à Turin en mars 1624, cf. G. B. ADRIANI, *Memorie*, op. cit., p. 453.

³²⁷ Cf. N. PIRROTTA, « Falsirena e la più antica delle cavatine », op. cit., p. 256-257. Voir aussi Marie France TRISTAN, *Sileno barocco. Il « Cavalier Marino » fra sacro e profano*, Lavis, La Finestra, 2008, p. 162-166.

Aldobrandini pour l'art musical³²⁸ ainsi que ses liens avec les Savoie), personnage connu de Mazzocchi et du compositeur palermitain. C'est également le cas du marquis Enzo Bentivoglio, jadis protecteur de Frescobaldi³²⁹, ambassadeur de Ferrare à Rome³³⁰, proche de la famille Aldobrandini³³¹ et destinataire de la lettre de D'India dont il est ici question. L'affaire concerne enfin le poète Tronsarelli, gentilhomme au service, entre autres, du cardinal Giovanni Battista Deti de la même famille des Aldobrandini, fondateur de l'Académie « d'érudition, du chant et du son » des *Ordinati* dont le poète faisait partie³³² et sur lequel Arnaldo Morelli mène actuellement des recherches liées au contexte poétique et culturel de la Rome de son temps et qui éclaireront très certainement le mystère de *La Catena d'Adone* dans les années à venir.

f. Maurice de Savoie, un médiateur entre sacré et profane : les églises de Montegiordano

Un autre aspect mérite notre attention : l'activité musicale dans les églises romaines et notamment celles de Montegiordano. Peu d'églises ont été construites à Rome pendant la première moitié du XVI^e siècle, ce qui ne fut pas le cas à la fin du même siècle³³³. Compte-tenu de la profusion de bâtiments ecclésiastiques et si l'on en croit Arnaldo Morelli, « certaines familles de la noblesse finançaient régulièrement des services musicaux dans certaines églises³³⁴ ». C'est par exemple le cas de l'église de Saint-Jean des Florentins³³⁵ (San Giovanni dei Fiorentini).

³²⁸ Francesca TRINCHIERI CAMIZ et Agostino ZIINO, « Caravaggio : aspetti musicali e committenza », *Studi musicali*, XII/1 (1983), p. 81.

³²⁹ C. ANNIBALDI, « Il Mecenate 'politico' (I) », *op. cit.*, p. 33.

³³⁰ Enzo Bentivoglio était également un pourvoyeur d'œuvres d'art et de chanteurs entre la famille d'Este et les cardinaux romains, cf. D. FABRIS, « La musica nelle lettere di Battista e Alessandro Guarini », *Rime e lettere di Battista Guarini : atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 402.

³³¹ C. ANNIBALDI, « Il Mecenate 'politico' (I) », *op. cit.*, p. 57.

³³² S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 45 et 54 et note 71.

³³³ Rudolf WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondworth, Penguin books, 1958, p. 15-18.

³³⁴ « Alcuni nobili famiglie sostenevano con regolarità dei servizi musicali in alcune chiese. » A. MORELLI, « Le cappelle musicali a Roma nel Seicento », *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Olschki, 1993, p. 181.

³³⁵ « Fut célébrée une fête avec une très grande solennité et avec un appareil somptueux fait de riches tapisseries et d'autres ornements, la messe solennelle ayant été chantée par plusieurs chœurs musicaux en présence de cet ambassadeur, le grand duc [Ferdinando Orsini] et de l'ambassadrice sa femme. » (« In San Giovanni dei fiorentini e stata celebrata tal festa con grandissima solennità, et un sontuoso apparato di ricchissime tapezzarie, et altri ornamenti, sendo alla messa solenne cantata con diversi Chori musicali intervenuto questo Ambasciatore Gran Duca con l'Ambasciatrice sua Moglie. »), (I-Rasv), Segreteria di Stato, *Avvisi*, Roma, XI, 28 juin 1625, f. 178v.

Selon une chronique d'époque, Maurice de Savoie a quitté le diaconat de Saint-Eustache pour prendre possession, le 16 mars 1626, de celui de l'église Santa Maria in Via Lata :

« En ce jour, après le déjeuner, le cardinal Buoncompagno, archevêque de Naples, [...] alla prendre possession de son nouveau titre à l'église de Saint-Eustache, saint dont on célébrait la fête, comme le fit mardi le cardinal de Savoie pour son nouveau titre à l'église de Santa Maria in Via Lata, décorée superbement pour l'occasion avec ses riches tapisseries³³⁶. »

Le prince Giovanni Giorgio Aldobrandini et sa famille apparaissent dans les registres « d'âmes³³⁷ » de cette paroisse entre 1624 et 1626. Aussi, et parmi les « noms de Seigneurs, de gentilshommes et d'autres habitants de la maison » de la famille Aldobrandini, apparaît le nom d'un « *Girolamo Organista*³³⁸ ». Il s'agit sans doute de Girolamo Frescobaldi, ce qui confirmerait les liens entre la famille Aldobrandini et Maurice de Savoie et renforce l'hypothèse d'une rencontre entre Frescobaldi et D'India à cette époque à Rome³³⁹.

Pour ce qui est, par ailleurs, de l'activité musicale des églises autour de Montegiordano, à laquelle D'India aurait pu participer en tant que musicien au service du cardinal Maurice, nos recherches dans les Archives d'État et les Archives diocésaines à Saint-Jean de Latran (*Archivio Storico del Vicariato*) nous donnent très peu d'informations sur la musique. Les paroisses voisines du palais de Montegiordano sont celles de Saint-Simon et Judas (*S. Simone e Giuda*), anciennement appelée Sainte-Marie à Montegiordano³⁴⁰ (*S. Maria*

³³⁶ « In quel giorno dopo pranzo il Cardinale Buoncompagno Arcivescovo di Napoli [...] andò a pigliare il possesso del suo nuovo titolo della Chiesa di Sant'Eustachio del quale si celebrava la festa, come fece Martedì il Cardinale di Savoia del suo nuovo titolo della Chiesa di Santa Maria in Via Lata fatta superbamente apparare con le sue ricche tapezzarie. » *Id.*, Roma, XII, 4 avril 1626, f. 94r.

³³⁷ Les *Stati d'anime* sont des registres paroissiaux qui recensent annuellement toutes les « âmes » vivant à proximité de la paroisse. Les registres sont très souvent mal organisés, en mauvais état ou incomplets, d'où l'intérêt de les confronter à d'autres sources. Quand les registres sont complets, ils permettent de reconstruire le nombre des membres d'une famille à un moment donné. Cf. V. DE LUCCA, « *Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria* » : *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice (1659-1675)*, Thèse de doctorat de l'Université de Princeton, 2009, p. XV-XVI.

³³⁸ « Nomi di Signori di Gentiluomini di Casa, et altri abitanti in Casa », *Archivio Storico del Vicariato (I-Rvic)*, *Stati d'anime*, Santa Maria in Via Lata, vol. 419 (1623-1628/29), f. 22 (pagination confuse) et f. 31r. C'est également avec cette appellation que Frescobaldi apparaît dans les Archives de l'église de *Santa Maria in Trastevere* en janvier 1607, cf. C. ANNIBALDI, « Frescobaldi's early stay in Rome », *op. cit.*, p. 103-104 et 107-112.

³³⁹ Elena FERRARI BARASSI, « Il dramma in musica e Frescobaldi », *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del Convegno internazionali di studi, Ferrara, 9-14 settembre 1983*, éd. S. Durante et D. Fabris, Firenze, Olschki, 1986, p. 263.

³⁴⁰ P. PECCHIAI, « La Chiesa di Monte Giordano a Roma », *Archivi d'Italia, op. cit.*, p. 194.

in Monte Giordano) qui fut fondée par les Orsini³⁴¹ et celle de Saint-Laurent dans la maison de Damase (*S. Lorenzo in Damaso*), avec sa paroisse filiale Sainte-Cécile à Montegiordano (*S. Cecilia in Monte Giordano*), supprimée par le pape Grégoire XV vers 1622-1623.

Nous pouvons encore aujourd'hui voir la façade de la première paroisse, celle de Saint-Simon et Judas, au fond de la rue *S. Simone*, où il reste encore quelques traces des décorations baroques³⁴². Une autre entrée se trouvait dans la rue *della Vetrina*³⁴³ qui était la partie du palais habitée par les Orsini de Pitigliano³⁴⁴ (et dont on a parlé dans la deuxième partie de ce chapitre). Cette église existait depuis quelques siècles sous le nom, on l'a dit, de Sainte-Marie à Montegiordano. Urbain III (XII^e siècle) l'avait annexée à la juridiction de la basilique de *S. Lorenzo in Damaso*. La famille de Virginio Orsini dépendait donc de cette paroisse sans que nous sachions si elle y eut une quelconque activité³⁴⁵. Malheureusement, « les registres d'âmes » de cette paroisse ne commencent qu'en 1658³⁴⁶. Les autres registres, ceux des mariages³⁴⁷ et des décès³⁴⁸ contiennent des informations soit trop succinctes, soit en dehors de la période qui nous intéresse.

La deuxième paroisse, celle de Saint-Laurent à Damase, église mineure mais toutefois importante³⁴⁹, conserve quant à elle plus de traces sur son passé musical même si les noms du cardinal de Savoie et de D'India n'apparaissent pas. Ainsi, nous pouvons lire dans le journal de la Chapelle Sixtine en date du 14 septembre 1625, à propos du compositeur Paolo Agostini³⁵⁰ qui était également maître de chapelle de *S. Lorenzo in Damaso* :

³⁴¹ P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, *op. cit.*, p. 250.

³⁴² L'église ne sera plus utilisée vers la fin du XIX^e siècle, et sera alors vendue par l'État. Elle fut successivement utilisée comme théâtre populaire, comme cinéma, puis comme siège de la *Filarmonica del Rione di Ponte*, cf. P. PECCHIAI, « La Chiesa di Monte Giordano a Roma », *op. cit.*, p. 204 et 207.

³⁴³ *Id.*, p. 189.

³⁴⁴ *Id.*, p. 196.

³⁴⁵ P. PECCHIAI, *Palazzo Taverna in Monte Giordano*, *op. cit.*, p. 23.

³⁴⁶ (I-Rvic), *Stati d'anime*, (1658-1661), San Simone e Giuda, S. Maria in Monte Giordano. Un registre de cette église, compilé en 1666 et conservé aux Archives d'État de Rome, recense dans le désordre quelques paiements de la fin du XVI^e siècle jusqu'au début du XVIII^e en passant par le XVII^e. Ces paiements concernent surtout de frais de la paroisse en travaux et intendance, aucun paiement ne fait allusion au cardinal de Savoie ni à la musique. (I-Ras), Camerale III, *Chiese e monasteri*, SS Simone e Giuda, boîte 1895.

³⁴⁷ (I-Rvic), *Matrimoni*, livre 1 (17 août 1582-18 août 1633), San Simone e Giuda, S. Maria in Monte Giordano.

³⁴⁸ (I-Rvic), *Morti*, libro 1a (14 juillet 1597-8 octobre 1613), San Simone e Giuda, S. Maria in Monte Giordano. Dans ce livre se trouvent mentionnés quelques « mariages » entre 1599 et 1624.

³⁴⁹ Graham DIXON, « The Pantheon and music in minor churches in Seventeenth-century Rome », *Studi musicali*, X/2 (1981), p. 269-271, 274-275 et 277.

³⁵⁰ Agostini sera le successeur en 1626 de Vincenzo Ugolini à la *cappella Giulia* (chapelle de la Basilique Saint-Pierre), cf. G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni », *op. cit.*, p. 161.

« Monsieur Paolo Agostini a fait donner à chaque chanteur de la chapelle une reliure de musique à la mémoire de Monsieur Giovanni Maria Nanino³⁵¹. »³⁵²

Les archives de cette église conservent également des manuscrits de musique sacrée du XVI^e et du XVII^e siècle³⁵³, mais rien ne concernant D'India. Ainsi que le souligne Arnaldo Morelli, malgré l'abondance d'études sur les chapelles et la musique sacrée romaines au XVII^e siècle, il reste encore beaucoup à faire pour mieux en comprendre chaque aspect dans sa complexité historique, sociale et musicale³⁵⁴.

D. D'India, la chapelle pontificale et le pape Urbain VIII. Le mystère de la messe polyphonique *Domine Clamavi Ad Te*

a. La médiation artistique de la famille Barberini

Nous avons déjà évoqué l'importance de l'année 1625 pour Rome sur les plans diplomatique – la France de Richelieu exclut les soldats et les diplomates du pape des affaires de la Valtelline³⁵⁵ – mais aussi religieux et artistique avec l'ouverture par Urbain VIII du treizième jubilé – année sainte célébrée tous les vingt-cinq ans –, d'autant plus riche en cérémonies, fêtes et autres manifestations profanes³⁵⁶ que la cour pontificale est alors particulièrement attentive à la politique du spectacle³⁵⁷. Le pontificat d'Urbain VII sera le plus long du siècle (1623-1644) et Rome doit aux Barberini, famille florentine installée dans la Ville depuis le milieu du XVI^e siècle, son essor artistique avec la réalisation d'œuvres parmi les plus grandioses, cela notamment grâce à la diversification du mécénat³⁵⁸. C'est dans ce contexte que l'on note l'augmentation exceptionnelle des publications musicales³⁵⁹.

³⁵¹ Nanino était le Maître de chapelle de la paroisse de Saint-Louis des Français et l'un des derniers représentants de l'école romaine de Palestrina, cf. *Ibid.* Voir aussi G. DIXON, « Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century », *Acta musicologica*, LIII/1 (1981), p. 113-116.

³⁵² « Il Sig. Paolo Agostini ha mandato donar a ogni Compagno una legatura della buona memoria del Sig. Gio. Maria Nanino. » (I-Rvat), *Cappella Sistina, Diari*, 43 (1625), f. 66.

³⁵³ Manuela DI DONATO et G. ROSTIROLLA, *I Beni musicali di Roma e del Lazio : biblioteche, archivi, discoteche, musei, collezioni pubblici e privati*, Roma, IBIMUS, 2009, p. 243.

³⁵⁴ A. MORELLI, « Le cappelle musicali », *op. cit.*, p. 176.

³⁵⁵ Cf. O. PONCET, « Les cardinaux protecteurs », *op. cit.*, p. 476.

³⁵⁶ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, *op. cit.*, p. 259. Voir aussi W. WITZENMANN, « Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650 », *Analecta musicologica*, XL/1 (2008), p. 314-326.

³⁵⁷ M. EMANUELE, *Opera e riscritture*, *op. cit.*, p. 4.

³⁵⁸ Francis HASKELL, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17-21.

³⁵⁹ C. LEBET, *Roma e i suoi liutai*, *op. cit.*, p. 109.

Les recueils de musique à une ou plusieurs voix, souvent fournis avec tablature pour guitare espagnole jouissent d'un certain succès dans l'édition musicale romaine du début au XVII^e siècle ; les éditeurs mettent sur le marché une grande quantité de musique écrite dans le nouveau style monodique, destinée à la musique de chambre, les recueils de madrigaux polyphoniques avec ou sans basse continuant pour leur part d'être publiés, du moins durant le premier quart du siècle³⁶⁰. D'India publie quant à lui, en août 1624, ses deux derniers livres de madrigaux chez Robletti, imprimeur très actif à Rome entre 1620 et 1640³⁶¹.

Urbain VIII, juste après son élection en 1623, élève son neveu Francesco au cardinalat. Celui-ci est un fin connaisseur du madrigal – nous savons qu'il possédait une vingtaine de recueils de madrigaux provenant de l'imprimeur vénitien Gardano dont deux livres de madrigaux de D'India et dont aucun n'a survécu parmi les catalogues des livres des Barberini³⁶². Les partitions ayant appartenu aux Barberini qui ont survécu ne sont pas encore entièrement cataloguées et ne peuvent à ce jour donner une image complète de la collection musicale du cardinal Francesco³⁶³. Compte tenu du type de répertoire, il semblerait que les réunions académiques du cardinal Francesco auraient pu inclure des concerts de l'ancien répertoire madrigalesque ou de la musique pour violes et que les madrigaux polyphoniques auraient pu être interprétés soit par des chanteurs soit par des instruments³⁶⁴ comme c'était le cas dans l'Académie du cardinal de Savoie.

b. Goûts et pratiques vocales, les castrats et les villas des cardinaux mélomanes

Nous avons vu que les cardinaux romains et résidents à Rome contribuaient à la diffusion et au transfert des pratiques musicales. Parmi ces pratiques, la musique vocale a une place tout-à-fait particulière en ce qui concerne la notion de goût. En effet, les cardinaux ont des goûts bien précis, déterminés par l'image qu'ils souhaitent donner à leurs activités civiles et culturelles. L'importance de la musique est plus marquée, on l'a vu, dans les choix opérés

³⁶⁰ Bianca Maria ANTOLINI, « Aspetti dell'editoria musicale a Roma », *Musica e musicisti nel Lazio*, éd. A. Morelli et R. Lefèbvre Roma, Palombi, 1985, p. 22.

³⁶¹ *Id.*, p. 17. Concernant les libraires romains, cf. Patrizio BARBIERI, « Musica, tipografi e librai a Roma : tecnologia di stampa e integrazioni biografiche (1583-1833) », *Recercare*, VII (1995), p. 47-85 et « Music printers and booksellers in Rome (1583-1600) », *Id.*, XVI (2004), p. 69-112. En ce qui concerne les rapports entre l'imprimeur Robletti, le musicien Paolo Quaglati et le cardinal Ludovisi, cf. S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 49 et note 57.

³⁶² F. HAMMOND, *Music & Spectacle*, *op. cit.*, p. 105.

³⁶³ *Id.*, p. 104-105.

³⁶⁴ *Id.*, p. 105.

par les cardinaux non-romains. Les voix de castrats sont particulièrement appréciées et recherchées par les prélats mélomanes comme Scipione Borghese, Francesco Barberini, Maurice de Savoie ou le cardinal d'Este qui n'hésitent pas à inviter les castrats les plus virtuoses, y compris ceux de la Chapelle pontificale, pour participer, dans leurs palais romains ou dans leurs résidences à l'extérieur de Rome, à des célébrations, des concerts ou à d'autres manifestations musicales. Ils sont également sollicités par les institutions religieuses (les musiques pour les années saintes étaient quasi exclusivement sacrées³⁶⁵). Il est intéressant de remarquer que ces chanteurs jouent un rôle de médiateurs entre les cercles pontificaux et courtisans où ils naviguaient aisément³⁶⁶.

Le cardinal de Savoie fait partie des amateurs de castrats, comme le montrent plusieurs paiements pour Angelo Ferrotti, « musicien de Son Altesse » et l'un des castrats romains les plus fameux de son temps³⁶⁷ à qui le cardinal adresse trente-cinq écus le 14 janvier 1624. Le cardinal paie également vingt-huit écus le 29 février à Giovanni Battista Clementini pour les « dépenses concernant Angelo Ferrotti, jeune castrat entretenu par Son Altesse³⁶⁸ ». Le cardinal Maurice est également en contact avec les castrats Ottaviano Cambiano³⁶⁹ et trois chanteurs pontificaux virtuoses : les sopranos Gregorio Laserini (ou Lazzarini) originaire d'Ancône et membre de la chapelle pontificale depuis 1619, Loreto Vittori (1604-1670), originaire de Spoleto, tous deux virtuoses du cardinal Barberini³⁷⁰

³⁶⁵ A. MORELLI, « Musica a Roma negli anni santi dal 1600 al 1700 », *Roma sancta. La città delle basiliche*, éd. M. Fagiolo et M. L. Madonna, Roma, Gangemi, 1985, p. 190.

³⁶⁶ Sur l'eclectisme des chanteurs-compositeurs pontificaux de cette époque, cf. Noel O'REGAN, « Orazio Griffi : papal singer, composer, impresario and consumate administrator in early Seicento Rome », *La musique à Rome, op. cit.*, p. 253-268. Concernant la circulation des musiciens dans les cours des cardinaux, Les *Avvisi* de Rome de la Bibliothèque apostolique du Vatican (I-Rvat), Vat. Lat. 12947, f. 244v, en date du 1^{er} juillet 1623, nous en donnent un témoignage : « La Cardinal [Scipione] Borghese [...] a pris [...] trois [...] serviteurs [...] du Cardinal Montalto [...] et du Cardinal de Savoie a été pris Orazio dell'Arpa. » (« Il Cardinale Borghese [...] ha pigliato [...] 3 [...] servitori [...] del Cardinale Mont'Alto [...] et dal Card. di Savoia è stato pigliato Horatio dall'Arpe. »)

³⁶⁷ Cf. F. HAMMOND, *Music & Spectacle, op. cit.*, p. 80.

³⁶⁸ « Spesi per conto di Angelo Ferrotti Castrattino trattenuto da S.A. », (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 2, 1624, non paginé.

³⁶⁹ Ce dernier apparaît dans le registre de 1628. Cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 4, 1628. Plusieurs musiciens peuvent être identifiés grâce à la base « Les musiciens à Rome (1570-1750) », réalisée à partir des travaux de Jean Lionnet et consultable sur le site du Centre de musique baroque de Versailles. (<http://philidor.cmbv.fr/catalogue/intro-bio>). Sur la contribution de Jean Lionnet à l'historiographie de la musique à Rome, cf. D. FABRIS, « « De la source à l'interprétation » : I Vespri romani nell'itinerario di ricerca di Jean Lionnet », *La musique à Rome, op. cit.*, p. 433-446.

³⁷⁰ Membre de la Chapelle Sixtine depuis 1622, cf. G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni », *op. cit.*, p. 155 et Enrico CELANI, « I cantori della capella Pontificia », *Rivista Musicale Italiana*, XV (1907), p. 776.

et l'alto espagnol Lorenzo Sances (ou Sanci). Ainsi, nous pouvons lire dans le journal de la Chapelle Sixtine³⁷¹ en date du jeudi 25 avril 1624 :

« Monsieur Gregorio [Laserini] a eu la permission de l'Illustrissime cardinal Barberini de se rendre à Frascati pour servir monsieur le cardinal de Savoie³⁷². »

En effet, dans deux lettres conservées aux Archives secrètes du Vatican, envoyées depuis Montegiordano et datées du 26 et du 27 avril 1624, le cardinal envoie le chanteur Gregorio (Laserini), accompagné du musicien Luigi (Conticelli³⁷³ ?) à la villa de Mondragone à Frascati³⁷⁴. En effet, entre 1616 et 1629³⁷⁵, le cardinal se rendra souvent à Mondragone³⁷⁶, situé à quelques kilomètres de Rome, propriété que Scipione Borghese (1576-1633) a achetée au cardinal Altemps³⁷⁷ et où il a fait réaliser d'importants travaux³⁷⁸. Ainsi, Henri II de Bourbon écrit lors de sa visite à Frascati en 1622 :

« Mondragon beau Palais au même cardinal [Borghese], y a des antiques & de beaux portraits venus du Japon : dans la galerie y a de beaux tableaux & Statues³⁷⁹. »

³⁷¹ Il s'agit du « *Libro di punti* » (registre d'absences et présences des membres de la chapelle), source documentaire unique pour reconstruire l'histoire de la vie quotidienne de la chapelle pontificale. Les informations des registres sont en généralement fiables et dépourvues d'erreurs, cf. Herman-Walther FREY, « Il repertorio dei cantori pontifici in un « diario sistino » del 1616 », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 139 et 140.

³⁷² « Il Signore Gregorio ha havuto licentia dal Illustrissimo Sre Cardinale Barberino per andare à Frascati ha servire il Sre Cardinale di Savoia. », (I-Rvat), *Cappella Sistina, Diari*, 42 (1624), f. 28r. D'autres autorisations pour se rendre à Frascati apparaissent dans le journal de l'année 1625, cf. G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni », *op. cit.*, p. 155, 189-190, 193-195 et 201.

³⁷³ Ténor de la chapelle sixtine.

³⁷⁴ (I-Rasv), *Segreteria di Stato, Cardinali, Indice 1013*, vol. 5, 1606-1626, f. 319 et 320.

³⁷⁵ Un paiement de 178 écus pour les frais de deux voyages réalisés par le cardinal à Frascati apparaît dans le livre de maître de celui-ci le 28 mai 1625. (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé.

³⁷⁶ Le cardinal Maurice se trouve à Mondragone le 11 mai 1624 : (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 213, lettre n° 27. Une autre lettre datée du 18 mai 1625 écrite à Mondragone par Carlo Emanuele Pallavicino, gentilhomme du cardinal de Savoie, au comte d'Agliè à Rome laisse entendre que Maurice de Savoie se trouvait à Mondragone, cf. G. B. ADRIANI, *Memorie, op. cit.*, p. 469-470. Le cardinal se trouve à Mondragone pour les Pâques 1626, cf. la lettre de l'ambassadeur de Modène à Rome Fabio Carandini-Ferrari, datée du 16 avril 1626 et conservée à (I-MOs), *Ambasciatori Roma*, boîte 215, lettre n° 68. Le cardinal revient à Mondragone au mois de mai, cf. *Id.*, lettre n° 11 datée du 2 mai 1626, et le 12 octobre de la même année, cf. la lettre adressée à Ponziglione dans *Id.*, p. 541. Dans une lettre d'Agostino Mascardi à Camilo Molza datée du 24 octobre 1626 depuis Rome, il est dit que le cardinal de Savoie se trouve à Frascati et qu'il rentrera mardi, cf. F. L. MINUCCI, *La vita e le opere di Agostino Mascardi, op. cit.*, p. 508.

³⁷⁷ Pour l'histoire de la villa Mondragone de Frascati, cf. Laura MARCUCCI, « Villa Mondragone a Frascati », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXVII (1982), p. 118.

³⁷⁸ *Id.*, p. 127. Pour un plan de Mondragone, cf. Piero PANIZON, *Il cardinale lanzicheneco. Marco Sittico III di Alta Ems*, Torino, Ananke, 2010, p. 124.

³⁷⁹ *Voyage de Monsieur le Prince de Condé, op. cit.*, p. 116-117.

L'anné précédente, en juin 1621, Girolamo Frescobaldi était présent à Frascati³⁸⁰ lors d'un banquet en l'honneur de Maurice de Savoie³⁸¹ où le cardinal fut entretenu avec « une délectation de sons et de chants³⁸². »

Une autre villa fréquentée par Maurice de Savoie est celle de Tivoli³⁸³, également dans la région du Latium et appartenant au cardinal d'Este³⁸⁴ – lui aussi grand mécène³⁸⁵ –, où le cardinal Maurice fait venir des chanteurs. Ainsi le 28 octobre 1625 :

« Messieurs [Loreto] Vittori et [Lorenzo] Sances ont eu la permission de Monsieur le cardinal protecteur³⁸⁶ pour se rendre ce matin à Tivoli [Villa d'Este] pour servir le Sérénissime de Savoie [le duc Charles-Emmanuel en visite à Rome]³⁸⁷. »

³⁸⁰ Sigismondo D'India se rend également à Frascati avant son départ pour Modène à la fin du mois d'avril 1626, si l'on en croit la lettre de l'ambassadeur de Modène à Rome, Fabio Carandini-Ferrari : « Il Cavaliere Sigismondo d'India [...] andò [...] a Frascati a licenziarsi dal Signor Cardinale di Savoia di dove tornò la sera medesima. », (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 215, lettre n° 42 datée du 18 avril 1626.

³⁸¹ C. ANNIBALDI, « Il Mecenate 'politico' (I) », *op. cit.*, p. 63.

³⁸² « Un tratenimento di suoni e di canti. », Cf. F. HAMMOND, *Music & Spectacle, op. cit.*, p. 122.

³⁸³ D'après les documents d'archives, depuis son arrivée en 1623, le cardinal de Savoie se rend souvent à Tivoli : Rome, le 10 juin 1623 : « [II] Cardinale di Savoia, il quale giovedì arrivò a Civitavecchia, dove già con carroze da campagna sono andati l'abbate Scaglia, il Vescovo d'Auosta, et altri vassalli ; et affectionati à quel Duca, che si trovano à questa Corte, [...]. *Si fermerà questo Principe per quattro o cinque giorni a Caprarola, ovvero à Tivoli* per trattenersi sino che in suo Palazzo sarà all'ordine. », (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Vat. Lat. 12947, f. 228r. Le cardinal Maurice se rend à Tivoli le 24 juillet 1624 : (I-MOs), Cancelleria ducale, *Ambasciatori Roma*, boîte 218, f. 236. Le 2 novembre 1624, le cardinal se trouve à nouveau Tivoli : (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Avvisi, Roma, 10, Avvisi di Venezia (1624), f. 299v. Le 4 novembre, soit deux jours plus tard, le cardinal de Savoie revient de Tivoli « en excellente santé » (« con buonissima salute ») si l'on en croit la lettre du comte Guido San Giorgio (lettre n° 100, citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, p. 90). Voir aussi la lettre que le cardinal adresse à Alfonso d'Este le 6 novembre et conservée à (I-MOs), Cancelleria ducale, *Carteggio di referandari, consiglieri, cancellieri e segretari*, Minute e memorie di Cancelleria, boîte 183. Le 20 septembre 1625 : « Nel medesimo giorno di lunedì dopo pranzo *il sudetto Cardinale di Savoia ne passò per suo diporto a Tivoli*, come anco fece il Cardinale Borghese alla sua villa di Frascati insieme con il Cardinale San Giorgio [Francesco Maria Borghese], et il Principe di Sulmona [Marco Antonio Borghese]. », *Id.*, 11, Avvisi di Venezia (1625), f. 266v. Le 9 octobre de la même année, Maurice de Savoie se trouve à Tivoli pour des raisons politiques, (I-Ta), Corte, *Lettere ministri – Roma*, liasse 35, fascicule 1, lettre n° 95/2. Voir aussi une lettre de d'Agliè adressée depuis Tivoli à Marguerite de Savoie le 6 novembre 1625 soit quelques jours après la visite du duc de Savoie dans cette ville, *Id.*, liasse 37, f. 303-304. Le 6 décembre 1625, 837,65 écus apparaissent comme frais d'un voyage que le cardinal fit à Tivoli en 1625, (I-Ta), Sezioni riunite, Camera dei conti, Piemonte, *Real Casa*, art. 402, *Spese della Casa del Serenissimo Principe*, liasse 3, 1625, non paginé, (nous soulignons).

³⁸⁴ Dans une lettre de Fulvio Testi à Cesare d'Este et datée du 17 octobre 1620, le poète, en plus de témoigner de la présence d'Ottavio Rinuccini, fait part des merveilles qui se trouvent à Tivoli dont les fontaines du palais et l'orgue aquatique, mais aussi de celles de la villa d'Hadrien. Lettre n° 28, citée dans M. L. DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere, op. cit.*, vol. I, p. 21-23.

³⁸⁵ Ainsi que le confirment ses livres de comptes conservés aux Archives d'État de Modène où il est question, entre autres, d'un « *quadro d'una musica* » et d'un portrait du pape Grégoire XV (1624), ainsi que plusieurs dessins, objets d'art, tableaux et quelques livres de poésie acquis entre 1624 et 1626. (I-MOs), Cancelleria ducale, *Amministrazione dei Principi*, Registro dei mandati, boîtes 331, 340, 348, 349, 361 et 371.

³⁸⁶ Les institutions pontificales et ecclésiastiques romaines étaient mises sous la protection d'un cardinal qui en surveillait le bon fonctionnement. En 1625, c'est le cardinal Montalto qui était le cardinal protecteur de la Chapelle Sixtine.

³⁸⁷ « Li Signori Vittori e Sanci hanno havuto licentia dal Sig. Cardinale protettore per questa matina per andare a Tivoli a servir il Serenissimo di Savoia. », (I-Rvat), *Cappella Sistina. Diari*, 43 (1625), f. 68.

Enfin, le cardinal de Savoie est également en contact avec d'autres chanteurs comme le ténor Prospero Marisio³⁸⁸ et les sopranos Isabella Colleatta³⁸⁹ et Adriana Basile, ce qui nous donne un autre exemple de la circulation des musiciens et chanteurs entre Turin et Rome. Revenons à la question des chanteurs pontificaux et de la Chapelle Sixtine et intéressons-nous aux rapports entre D'India et cette institution.

c. D'India et la Chapelle pontificale, splendeur et virtuosité autour d'une messe manquante

L'intérêt suscité par la vie et l'histoire musicale de la Chapelle Sixtine au XVI^e et au XVII^e siècles est assez récent, comme le montrent les excellents travaux de Claudio Annibaldi (*Histoire de la Chapelle musicale pontificale*) de 2011³⁹⁰, qui en donnent une vision exhaustive, qu'il s'agisse du répertoire³⁹¹, de la pratique musicale ou de la longue et importante tradition de musique polyphonique sacrée³⁹².

Au moment de l'année sainte, le collège de chanteurs pontificaux traverse une période de splendeur. En effet, le recrutement de la Chapelle Sixtine (que les chanteurs intégraient entre vingt et vingt-cinq ans) est exigeant, le rythme rigoureux et les services fréquents, comme ceux – que l'on vient d'évoquer – rendus aux cardinaux³⁹³ ou celui consistant à se rendre quatre fois par an au Quirinal pour chanter des motets et d'autres pièces musicales pour le pape³⁹⁴. Certains membres de la chapelle appartiennent également à d'autres chapelles musicales³⁹⁵. C'est le cas de Ruggero Giovannelli (ténor et compositeur), de Vincenzo de

³⁸⁸ A qui le cardinal remet 1850 florins en main propre dans une lettre envoyée à Rome en février 1623, cf. (I-Ta), Sezioni riunite, Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia, art. 220, liasse 2, *Quarto conto del maneggio della Thesoreria del Serenissimo Signor Principe Cardinale a carico del Signor Giovanni Matteo Belli, 1623 1624 et 1625*, fascicule 6, ordre 108.

³⁸⁹ « Più della Somma di Fiorini quattromillia pagati alla Signora Isabella Colleata [...] per donativo fattoli da Sua Altezza come ne consta per copia autentica del detto mandato delli 16 di maggio 1623 et della quittance [...] delli X Giugno 1627. », (I-Ta), Sezioni riunite, Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia, art. 220, liasse 1, ordre n° 111.

³⁹⁰ C. ANNIBALDI, *Storia della Cappella musicale Pontificia: Il Seicento*, Palestrina-Roma, Fondazione G. P. Palestrina, 2011.

³⁹¹ *Id.*, p. 311-334.

³⁹² *Id.*, p. 157-179. Voir également l'article de G. ROSTIROLLA sur les célébrations de la Chapelle pendant l'année sainte, « Celebrazioni », *op. cit.*

³⁹³ C'est le cas de l'alto Pietro Antonio Tamburino, originaire de Bologne et du soprano Domenico Tombaldini, tous deux au service du cardinal Montalto [Alessandro Peretti], des basses Pietro Giorgio Piccolino, originaire de Vercelli, Aldobrando Trabocchi, originaire de Piacenza, Girolamo Navarra, originaire de Lodi et du soprano Francesco Severi, tous les quatre au service du cardinal Pietro Maria Borghese [le cardinal de San Giorgio] dans sa résidence à la Cecchignola, cf. G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni », *op. cit.*, p. 155.

³⁹⁴ C. ANNIBALDI, « Il Mecenate 'politico' (I) », *op. cit.*, p. 46-47.

³⁹⁵ Comme le soprano Girolamo Rosini (ou Rossino), originaire de Perugia et qui faisait également partie de la Chapelle musicale de la Chiesa Nuova, cf. A. MORELLI, « Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei

Grandis (maître de chapelle, alto et contrapuntiste³⁹⁶), de Ferdinando Grapuccioli (contrapuntiste et alto), de Santi Naldini (alto et contrapuntiste), de Loreto Vittori (contrapuntiste, poète et soprano) et du castrat Francesco Severi (alto et compositeur³⁹⁷).

C'est dans ce contexte que D'India écrira sa messe polyphonique *Domine Clamavi Ad Te*, aujourd'hui perdue, pour les chanteurs de la Chapelle Sixtine³⁹⁸ en la dédiant au pape Barberini. L'histoire de la messe que D'India a adressée à Urbain VIII reste obscure. La seule mention de cette œuvre se trouve dans la dédicace du livre de motets de 8 avril 1627 au cardinal Borromeo où le compositeur écrit :

« Les chanteurs du Pape les ayant louées [ses compositions musicales] à la Basilique du Vatican à Rome et plus d'une fois honorées de leurs voix, de la même manière qu'ils ont chanté dans la chapelle du même Pontife la Messe *Domine clamavi ad te* que j'ai élaborée avec le plus grand soin par ordre de Notre Seigneur le Pape Urbain VIII le jour de la Saint-Jean de l'année dernière, appelée l'année sainte [il s'agit de l'année 1625 et non pas de 1626 comme le laisse supposer la dédicace], où ils l'inclurent (sans aucun mérite de ma part) parmi les autres messes d'hommes illustres que l'on a l'habitude de chanter solennellement pour les principales festivités auprès du souverain Pontife³⁹⁹. »

filippini in Roma (1575-1705) », *Analecta musicologica*, XXVII (1991), p. 92-94 et « Musica a Roma negli anni santi », *op. cit.*, p. 193 et 196.

³⁹⁶ Les *Manoscritti Chigiani musicali* (Archivio Chigi) de la Bibliothèque Apostolique du Vatican (I-Rvat) (inventaire de Jean Lionnet) conservent deux motets de De Grandis : « Veni electa mea » : SSTT, org (Q VIII 205, 2) et « Paratum sum » : SST, org (Q VIII 205, 2). Vincenzo Grandis était aussi, en 1624, maître *pro tempore* de la chapelle pontificale. Cf. F. HAMMOND, *Music & Spectacle*, *op. cit.*, p. 140.

³⁹⁷ Severi a fait publier en 1626 une recceuil d'Arie [...] a una, due e tre voci da cantarsi sul chitarrone, clavicembalo [...] *Libro I, Opera II* chez Paolo Masotti à Rome. Le livre de musique est perdu, cf. G. ROSTIROLLA, « Note e manette », *op. cit.*, p. 84. Severi était un castrat originaire de Perugia, il fut admis à la chapelle pontificale le 31 décembre 1613 grâce à l'intervention de Scipione Borghese, cf. G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni », *op. cit.*, p. 155. Severi est également le rédacteur du journal incomplet (*libro de punti*) de la chapelle sixtine de l'année 1625 (I-Rvat), *Cappella Sistina. Diari*, 44 (1625). Ce journal a été transcrit intégralement par G. ROSTIROLLA dans *Id.*, p. 164-226. Voir aussi Maria Luisa SAN MARTINI, « 'La Miscellanea artisti' : registri di documenti relativi alla musica e ai musicisti », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale. Roma, 4-7 giugno 1992*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 99 et 102.

³⁹⁸ Et non pas à ceux de la Chapelle Giulia comme l'a écrit Frederick Hammond dans *Music & Spectacle*, *op. cit.*, p. 108 : « In 1626 Sigismondo D'India [...] presented to the pope a mass (now lost) on *Domine, clamavi ad te* that was performed by the Cappella Giulia. »

³⁹⁹ « Ut apud Musicos tuos hi labores conservarentur, ubi Rome in Basilica Vaticana Cantores eius commendarunt, quosque pluries vocibus eorum honorarunt, uti etiam Missam, Domine clamavi ad te, maxima arte a me elaboratam, iussu Sancti Domini Nostri Papae Urbani in die Sancti Iohannis anno transacto, qui Anni Sancti nomine appellatur, in eiusdem Aede cantarunt, ac illam (nullo mei praeunte merito) inter alias Illustrium Virorum annumerarunt, quae in maioribus solemnitatibus apud Summum Pontificem ab ipsis decantari solent. » Sigismondo D'INDIA, *Liber primus motectorum quatuor vocibus auctore Sigismondo Indiae Divi Marci Aequite Viroque Nobili Serenissimi Principis Maurittii Cardinalis Sabaudiae nunc primum in lucem aeditus*, Venetia, Vincenti, 1627, conservé à la *Biblioteca della musica* de Bologne (I-Bc). La dédicace a été transcrite et traduite intégralement en italien par Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e carteggi*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 125-127.

Pour Claudio Annibaldi⁴⁰⁰, le texte de la dédicace est quelque peu ambigu : on a l'impression que le compositeur confond la Chapelle pontificale avec la Chapelle musicale de la Basilique du Vatican (la Chapelle Giulia). On comprend en effet que les chanteurs de cette dernière auraient chanté la messe de D'India dans le palais apostolique, un lieu où la Chapelle Giulia ne mettait jamais les pieds. En tout cas, la seule fête de Saint-Jean de l'année 1625 à laquelle peut se référer la dédicace n'est pas, comme on pourrait le croire, celle de Saint-Jean Baptiste, le 24 juin, fête que tous les papes célébraient généralement à la Basilique de Saint-Jean de Latran⁴⁰¹,...

« Le jour de la Saint-Jean, Notre Seigneurie s'est rendue à l'église de Saint-Jean de Latran avec le Sacré Collège, la messe ayant été dite par l'Illustrissime cardinal Leni, tous les membres de la Chapelle étaient présents⁴⁰². »

... mais la fête de Saint-Jean l'Évangéliste du 27 décembre à l'occasion de laquelle les chanteurs pontificaux se produisaient à la Chapelle Sixtine⁴⁰³. Importante, en effet, plus même que Noël⁴⁰⁴, la fête de Saint-Jean l'Évangéliste était la plus solennelle de la Basilique de Saint-Jean de Latran, si bien qu'entre 1625 et 1627, d'autres chanteurs étaient appelés en renfort⁴⁰⁵ pour interpréter de la musique à plusieurs chœurs⁴⁰⁶, les textes des motets pouvant être issus de l'office des heures⁴⁰⁷. Le pape Urbain VIII a bien assisté à une messe solennelle donnée à la chapelle majeure du palais du Vatican en 1625, mais le *puntatore* (le chanteur

⁴⁰⁰ C. ANNIBALDI, *Storia della Cappella musicale*, op. cit., p. 187, note 4.

⁴⁰¹ W. WITZENMANN, *Die Lateran-Kapelle*, op. cit., vol. I, p. 242-251. De même, aucune messe de D'India ne se trouve dans le catalogue du fonds général de manuscrits de musique de la chapelle de Saint-Jean de Latran, cf. « Catalogo. Parte I – Fondo generale », *L'Archivio musicale*, vol. I, p. 1-903. Pour les registres de l'année 1625, cf. W. WITZENMANN, *Id.*, vol. II, p. 567-574. Sur le fonds musical de l'archive musicale de Saint-Jean de Latran, cf. G. ROSTIROLLA, « Prefazione », *L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano : catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, 2 vol., Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2002.

⁴⁰² « San Gio. N. S. andato alla Chiesa di S. Giovanni Laterano con il sacro Collegio ha cantati messa l'illustrissimo Leni Tutti li Signori Compagni presenti », (I-Rvat), *Cappella Sistina. Diari*, 43 (1625), f. 53.

⁴⁰³ Robert L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 97.

⁴⁰⁴ W. WITZENMANN, « La festa di San Giovanni Evangelista », op. cit., p. 162. Voir aussi *Die Lateran-Kapelle*, op. cit., vol. I, p. 224-235.

⁴⁰⁵ W. WITZENMANN, « La festa di San Giovanni Evangelista a San Giovanni in Laterano nel Seicento : Disposizione musicale e partecipazioni di predicatori », *La cappella musicale nell'Italia de la Controriforma*, op. cit., p. 162. Voir aussi « Materiali archivistici per la Cappella lateranense nell'Archivio Capitolare di San Giovanni in Laterano », *La musica a Roma attraverso le fonti*, op. cit., p. 463-464.

⁴⁰⁶ W. WITZENMANN, « Annotazioni sull'archivio musicale di S. Giovanni in Laterano », *L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano*, op. cit., vol. I, p. XX.

⁴⁰⁷ W. WITZENMANN, « La festa di San Giovanni Evangelista », op. cit., p. 169.

chargé de pointer les présences et les absences des membres de la chapelle⁴⁰⁸), dans le journal de la Chapelle pontificale, ne fait aucune allusion à la musique jouée alors :

« Dans la chapelle de Sixte. L'illustrissime cardinal Ascoli a dit la messe en présence de Notre Seigneurie et du Sacré Collège [...]. Tous les membres de la Chapelle étaient présents, excepté les malades⁴⁰⁹. »

Nous sommes étonnés du caractère lapidaire du journal qui contredit la dédicace de D'India selon qui sa messe aurait été très appréciée et incluse « parmi les autres messes d'hommes illustres ». Il en est de même pour deux motets marials inclus dans le recueil de 1627⁴¹⁰ et qui contiennent l'indication B. V. (*Basilica Vaticana*). Comment la messe d'un musicien aussi fameux que D'India aurait-elle pu passer inaperçue pour le pointeur, en l'occurrence Francesco Severi, de surcroît compositeur ? Il est donc légitime de penser que la messe en question ainsi que les motets auraient pu être interprétés à une autre date entre 1624 et 1627. L'examen attentif des différents journaux de la Chapelle à toutes les dates des deux Saint-Jean contenues dans cette période ainsi qu'à la fête de l'Assomption⁴¹¹ ne révèle pourtant pas l'existence d'aucune messe *Domine clamavi ad Te* ou d'un des motets composés par D'India. La seule piste, concernant cette messe est le motet *Exaudi Domine vocem meam qua clamavi ad Te* (*Seigneur, exauce ma voix qui a lancé un appel vers toi*) tiré du psaume 26 et publié dans le recueil de 1627 qui aurait pu servir de « matière première » pour sa messe polyphonique.

On pourrait objecter que ces journaux rapportaient surtout des événements mineurs liés à la vie quotidienne de la Chapelle et que les événements musicaux, rares, sont peu détaillés⁴¹². Néanmoins, nous avons parfois des informations plus explicites concernant les

⁴⁰⁸ Le *puntatore* était Cosimo Corselli pour l'année 1624 et Francesco Severi pour celle d'après. Les membres de la Chapelle élaient également un cameringue et un archiviste.

⁴⁰⁹ « Cappella in quella di Sisto. Ha cantato Messa l'illustrissimo card. Ascoli alla presentia di N. S. e Sacro Collegio [...]. Tutti li compagni presenti eccetto li malati. », (I-Rvat), *Cappella Sistina. Diari*, 43 (1625), f. 78r.

⁴¹⁰ Il s'agit des motets « *Gaude Maria* (*In omnibus solemnitatibus B. V.*) et « *Assumpta est Maria* (*In festo Assumptionis B. V.*) ».

⁴¹¹ (I-Rvat), *Cappella Sistina, Diari*, 42 (1624), 43 (1625), 44 (1625), 45 (1626) et 46 (1627). Concernant les deux journaux de l'année 1625 et d'après G. ROSTIROLLA, « *Celebrazioni* » *op. cit.*, p. 151, note 1, les deux versions comportent des variantes plus ou moins importantes sur la forme mais moins importantes sur le fond. Le second exemplaire a sans doute été demandé au pointeur par le cardinal protecteur (le cardinal Montalto) puisqu'il s'agit d'une année de jubilé.

⁴¹² G. ROSTIROLLA, (*Id.*, p. 163) souligne que dans le journal de 1625 il n'y a pas de références précises au répertoire polyphonique tandis qu'on trouve quelques mentions disséminées du répertoire grégorien. Quelques allusions générales à des motets chantés pour diverses occasions se trouvent uniquement à la date du 29 mai, pour la fête du *Corpus Domini* et à celle du 20 juin pour la fête de Saint-Pierre et Saint-Paul.

œuvres et les compositeurs ; tel est le cas d'Agostino Agazzari qui, selon le journal, le 24 mai 1625 :

« Baisait les mains de tous les membres de la Chapelle puisqu'un décret contre ledit Monsieur Agazzari fut fait il y a déjà quelques années stipulant qu'aucun membre de la Chapelle ne devait chanter ses œuvres ou chanter sous sa direction. Monsieur [Lorenzo] Marubini [soprano et camerlingue de la Chapelle, mort le 25 septembre 1625] qui fut son élève, demanda qu'il soit pardonné et le décret annulé et [...] cette grâce lui fut faite⁴¹³. »

En effet, Agazzari eut une dispute avec les chanteurs de la Chapelle pontificale, liée à des problèmes de rivalité professionnelle concernant les musiques extraordinaires données dans les plus importants lieux sacrés de Rome, et il fut interdit d'exécution. Or, on vient de le lire, l'interdiction fut levée⁴¹⁴. Ainsi, à la date du 28 mai :

« Fini les Vêpres, Monsieur Agostino Agazzari se rendit dans notre chœur pour remercier tous les membres de la Chapelle de la faveur qu'on lui fit avec l'annulation du décret⁴¹⁵. »

Les journaux de la Chapelle Sixtine rapportent donc davantage que des informations anecdotiques sur son fonctionnement. On peut ainsi lire, à propos du compositeur et luthiste Johannes Hieronymus Kapsberger⁴¹⁶ – musicien favori du pape⁴¹⁷ –, à la date du 28 décembre 1626 :

« Après l'office, vint Monsieur le cardinal protecteur Monseigneur Ciampoli et Monsieur Paolo Alaleone pour entendre une messe composée par Monsieur Giovanni Geronimo Kapsberger [...] qui fut chantée en présence du compositeur⁴¹⁸. »

⁴¹³ « Baciava le mani a tutti li Signori Compagni, e perche già moli (molti) anni sono fu fatto un decreto contro detto Signore Agazzari, che nessuno della Cappella dovesse cantare sue opere et cantar sotto la sua battuta il detto Signore Marubini per essere stato suo scolaro dimando in gratia che fusse cassato (il) decreto et [...] li fu fatta la gratia. », (I-Rvat), *Cappella Sistina, Diari*, 43 (1625), f. 35v-36r.

⁴¹⁴ G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni » *op. cit.*, p. 160-161.

⁴¹⁵ « Finito il Vespero il Sig. Agostino Agazzari fu nel nostro choro a rengratiar tutti li Signori Compagni del favor fattoli d'haver cassato quel decreto. », f. 37r. Sur le style novateur des motets d'Agazzari, hérité de Lodovico Viadana, cf. G. DIXON, « Progressive Tendencies », *op. cit.*, p. 106-109 et 116-117.

⁴¹⁶ Fils d'un colonel autrichien, on ne connaît pas sa date de naissance. Kapsberger faisait également partie de l'Académie des *Umoristi*, cf. I. M. GROOTE, *Musik in italienischen Akedemien*, *op. cit.*, p. 57 et 295. Voir aussi Pier Paolo CIURLIA, *Johann Hieronymus Kapsberger, nobile alemanno : una biografia*, Padova, Armelin, 2010.

⁴¹⁷ S. FRANCHI, « Principi, cardinali e poeti per musica nella Roma di Urbano VIII », *op. cit.*, p. 27.

⁴¹⁸ « Dopo l'offitio venne il Signore Cardinale Protettore Monsignor Ciampoli, sig. Paolo Alaleone per sentir una messa composta dal Sig. Giovanni Geronimo Kapsberger [...] fu cantata presente il medesimo compositore. » (I-Rvat), *Cappella Sistina, Diari*, 45 (1626), Vendredi 11 décembre, f. 72.

Mais également, le 23 mai 1627 :

« La Chapelle s'est rendue à Monte Cavallo [...] la messe fut dite par le cardinal Pio [...] puis on a chanté la messe de Monsieur Giovanni Girolamo Kapsberger dit l'Allemand du théorbe [...] une fois la messe finie, ledit Monsieur Kapsberger monta au chœur pour remercier tous les chanteurs de la faveur qu'ils lui ont accordée⁴¹⁹. »

Nous constatons, après la lecture de ces quelques extraits concernant Agazzari et Kapsberger, que les compositeurs étaient présents lors de l'exécution de leurs musiques. Nous pouvons supposer que c'est la raison pour laquelle ces événements apparaissent dans le journal de la Chapelle et que D'India ne devait pas être présent, lui, lors de l'exécution présumée de sa messe polyphonique.

La messe *Domine Clamavi Ad Te* de D'India n'est pas la seule partition dédiée au pape pendant l'année sainte à être perdue. D'autres compositeurs lui ont adressé des pièces comme la « cantate » intitulée *Les cinq cygnes (I Cinque Cigni)*, hommage musical pour l'anniversaire du couronnement d'Urbain VIII dont ne reste plus que le texte poétique. Le poème est conservé à la Bibliothèque du Vatican et a sans doute été écrit par le prélat florentin Giovanni Ciampoli⁴²⁰ qui fréquentait l'Académie du cardinal Maurice. Il en est de même pour la messe à quatre voix d'Antonio Brunetti d'Urbino chantée par la Chapelle pontificale le 8 décembre de la même année avec un tel succès qu'il fut décidé qu'elle serait conservée car jugée « belle et gracieuse » (« *bell'e vaga* »). Il n'en reste pourtant aucune trace dans les archives musicales de la chapelle⁴²¹ ou dans le journal de la Chapelle pontificale – ce qui confirme que toutes les musiques exécutées par elle ne figuraient pas systématiquement dans son journal.

⁴¹⁹ « Tenne Capella a Monte Cavallo [...] cantò messa il Cardinale Pio [...] si cantò la messa del Signor Gio. Girolamo Kapsberger alias detto il Tedesco della Tiorba [...] finito la messa il detto Signor Kapsberger sali in choro et ringratio tutti li Signori Cantori del favor che gli havevano fatto. », (I-Rvat), *Cappella Sistina. Diari*, 46 (1627), Dimanche de Pentecôte, le 23 mai, f. 21v.

⁴²⁰ C. ANNIBALDI, *Storia della Cappella musicale*, op. cit., p. 193 et 194, note 14.

⁴²¹ G. ROSTIROLLA, « Celebrazioni », op. cit., p. 162.

Conclusion

D'India passe donc les dernières années de sa vie (1623-1629) entre Modène et Rome. Son séjour romain est révélateur de la splendeur culturelle de la Ville et de la mutation artistique des années 1620 inaugurée par le pontificat d'Urbain VIII. Les célébrations et les fêtes religieuses et profanes sont au centre de cette nouvelle mise en scène du pouvoir politique et spirituel. C'est dans ce contexte que D'India publie ses deux derniers livres de madrigaux en se proclamant, pour le dernier, gentilhomme du cardinal de Savoie et non plus noble palermitain ; un changement de statut lié à la construction d'une identité, à un processus éducatif nobiliaire et à un statut particulier au sein de la cour de Maurice de Savoie, autant d'éléments que nous avons tenté d'élucider.

Quant au cardinal de Savoie, il manifeste sa magnificence par son importante activité de mécène, s'impliquant directement dans tous les choix artistiques destinés aux activités de l'Académie des *Desiosi* dans le palais Orsini de Montegiordano à Rome, reproduisant les spectacles de la cour de Turin, favorisant la circulation des répertoires musicaux et des musiciens, renforçant par là même son rôle politique dans le contexte romain. Il est également le principal artisan de l'orientation francophile de la cour de Rome. Grâce aux archives, nous avons reconstitué autant que possible la vie à Montegiordano à l'époque de D'India et depuis l'arrivée du cardinal à Rome afin de mieux comprendre la spécificité de l'Académie des *Desiosi* dans le riche paysage académique romain. Les publications d'Agostino Mascardi que nous avons consultées permettent de retracer l'émulation intellectuelle et artistique qui y régnait. L'activité artistique est en effet un contrepoint de la vie intellectuelle, poétique et politique : toutes deux se situent à la fois dans le monde sacré et profane. La recherche systématique sur l'activité musicale des églises romaines et l'examen de leurs fonds musicaux promet de constituer un champ fertile pour l'avenir, ainsi que nous l'ont montré nos premières enquêtes sur les églises de Montegiordano.

La tentative de percer le mystère des partitions perdues du *Saint-Eustache* et de *La Catena d'Adone* n'a pas abouti mais nous a donné l'occasion de pénétrer davantage le système nobiliaire romain et notamment de mieux comprendre les rapports complexes qui se nouent autour de ces œuvres entre mécènes, musiciens et poètes.

Enfin, la recherche de la messe (également perdue) que D'India composa pour les chanteurs de la Chapelle Sixtine et dédia à Urbain VIII, nous a permis de mieux connaître le fonctionnement de cette institution et son activité lors de l'année sainte, ainsi que de retracer les goûts et pratiques musicaux des cardinaux résidant à Rome ainsi que le parcours de

plusieurs de ses membres, pour la plupart des castrats, qui circulaient aisément entre la chapelle et la cour.

Nous constatons que le phénomène du mécénat est omniprésent et que chaque aspect traité nous fait retrouver un système dans lequel l'art, l'activité intellectuelle et la politique gravitent autour du mécène, en l'occurrence Maurice de Savoie. Nous constatons aussi que Sigismondo D'India n'apparaît jamais dans aucun document d'archives parmi ceux, nombreux, que nous avons consultés à Rome. Si le compositeur nous échappe encore, grâce à la reconstitution et à l'analyse du contexte dans lequel il a vécu, nous nous rapprochons néanmoins de lui.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons montré, au cours de cette étude, les multiples directions prises par la carrière musicale de Sigismondo D'India, qui dévoilent à la fois les différentes facettes du mécénat artistique dans l'Italie du début du XVII^e siècle et la volonté d'une esthétisation de l'identité nobiliaire, autant de la part du compositeur que de celle de ses dédicataires. C'est la problématique générale que nous avons souhaité approfondir.

Du Sud vers le Nord

Nous avons commencé par examiner l'identité nobiliaire du compositeur à partir de son titre de « noble palermitain », ce qui nous a permis de compléter l'étude des familles nobles en Sicile à l'époque où le musicien serait né. Ainsi, une famille D'India a bel et bien existé dans la région de Palerme au XVI^e siècle (ce nom est même encore porté de nos jours dans l'île et ailleurs), et a sans doute été au moins en partie contrainte de migrer vers Naples à la fin du siècle. Nous avons dès lors établi que la recomposition sociale de l'aristocratie sicilienne correspondait à une décadence nobiliaire en même temps qu'elle dénotait la richesse de l'activité musicale dans la seconde moitié du XVI^e siècle non seulement à Palerme mais dans toute l'île à trois pointes. La noblesse sicilienne est une médiatrice culturelle grâce à son caractère itinérant : si la Sicile se replie sur elle-même sur le plan politique, elle ouvre ses frontières sur le plan culturel.

L'étude des contextes sicilien et napolitain permet d'en savoir davantage sur les origines du compositeur et d'élucider dans une certaine mesure le mystère de sa formation musicale. En dépit de l'absence de réponse définitive sur ces deux points, nous avons ouvert de nouvelles perspectives de recherche et souligné l'aspiration à migrer qui conduira D'India dans les différentes cours de l'Italie du Nord jusqu'à son arrivée à Turin en 1611. La Savoie se trouve à cette époque dans une situation politique instable du fait de l'imminence d'une nouvelle guerre et le duché cherche par tous les moyens à sortir de son isolement politique, à surmonter ses cuisantes défaites et les retournements d'alliances dont il a été victime. Il a même l'ambition de devenir le centre de gravité du pouvoir européen – d'où sa volonté de construire un modèle politique allant de pair avec la recherche d'une identité culturelle propre.

La première illustration de la transformation de la triade « musicien, mécène, monde » en « auteur et dédicataire » nous est donnée par le Deuxième livre de madrigaux de D'India, publié quelques mois avant son arrivée à Turin, en 1611, et dédié au marquis Francesco Malaspina de la branche *degli Edifizi*, amateur éclairé des sciences et des arts et médiateur culturel et politique entre Parme et Plaisance d'une part, et les cours de Turin et de Milan de l'autre. C'est l'étude des relations diplomatiques qui permet d'identifier l'activité de mécène du marquis. La musique de ce livre est l'un des vecteurs de cette médiation diplomatique : les madrigaux du recueil sont un écho des influences stylistiques des cours où le compositeur a séjourné (Florence, Mantoue, Ferrare, Parme et Plaisance) avant son installation en Savoie et le reflet des goûts musicaux du marquis Malaspina. Il s'agit également du premier jalon de sa carrière turinoise, moment où, avons-nous constaté, le compositeur est déjà conscient que la modernité musicale s'inscrit dans la dialectique entre style ancien et style moderne.

Sigismondo D'India à la cour de Turin

Le Deuxième livre de villanelles de 1612 est la première publication du compositeur après son installation à Turin (sept ans avant l'arrivée de Christine de France). Il est adressé à Barbara Landi Barattieri, *nobildonna* de Plaisance. La dédicace met en évidence qu'un musicien peut servir plusieurs patrons en même temps, mais aussi qu'une dédicace peut être un objet de reconnaissance *a posteriori* du musicien à l'égard de son mécène. La médiation culturelle des familles mineures, comme celle de Barbara Landi, stimule la circulation et les rencontres d'artistes, encourage l'émulation créatrice et renforce les réseaux artistiques. Elle constitue un type de mécénat, pourrait-on dire, de convergence et de facilitation qui produit une « entente artistico-diplomatique » entre plusieurs villes italiennes. L'étude du rôle culturel et artistique des cours satellites d'un duché montre que la recherche historique sur les familles nobles mineures éclaire l'activité du compositeur dans d'autres cours, comme celles de Parme et Plaisance, et révèle la fonction sociale multiple de ses compositions rassemblant musiques sacrée et profane et répertoires léger et savant. Divergence et unité se répondent et se complètent. Le livre de villanelles fait ainsi écho à des événements artistiques importants et illustre l'appropriation par D'India des styles et sa capacité à transformer les genres musicaux. Ce livre marque aussi une nouvelle étape dans la quête d'identité nobiliaire du compositeur puisque c'est la dernière fois qu'il se présente comme « noble palermitain » et la première où il utilise le titre de « Maître de la musique de chambre du Sérénissime Charles-Emmanuel ».

Par la suite, le compositeur cherchera à dépasser les frontières de l'Italie en dédiant, en 1615, son Troisième livre de madrigaux à l'archevêque autrichien Marco Sittico Altemps. La circulation de recueils de musique, de livres, de styles et de musiciens contribue à la construction de l'identité nobiliaire du pays destinataire autant qu'elle transforme l'identité nobiliaire du pays d'origine : nous pouvons parler de greffe et de transplantation. La dédicace de ce livre révèle aussi un mécénat de protection, que l'on pourrait qualifier de mécénat d'arbitrage : le mécène, mû par la volonté de protéger les artistes, les recommande à d'autres mécènes, facilitant de fait leur circulation. La rivalité musicale qui apparaît dans ce recueil – notamment avec Francesco Rasi – est le moteur qui permet non seulement le renouvellement d'un héritage mais aussi l'innovation.

En même temps que le musicien lorgne sur l'Autriche, son Deuxième livre des *Musiche*, publié la même année, nous ramène à la cour de Turin. En effet, ce recueil est dédié au duc de Savoie, le patron principal de D'India, dont la manière particulière d'exercer le pouvoir est le reflet d'une personnalité dont les maîtres-mots sont l'excès, la libéralité et l'éclectisme. La volonté de Charles-Emmanuel de construire un modèle politique propre à la Savoie s'inscrit dans la synthèse que le XVII^e siècle fait de la pensée de Machiavel, aux termes de laquelle, d'un côté, l'État peut se servir de moyens immoraux (la fin justifie les moyens) et, de l'autre, l'État est une fin morale en soi. La politique du duc de Savoie se situe à l'intersection de ses deux propositions, d'où sa volonté de promouvoir l'autonomie de son État.

Bien que musicien du duc Charles-Emmanuel, D'India navigue entre les cours des différents membres de la famille de Savoie qui gravitent autour de la personne du duc. L'hétérogénéité du mécénat turinois correspond à l'hétérogénéité du « système solaire ducal ». Le contexte nourrit la musique autant qu'elle le dévoile : la notion de *Werk* s'insère ainsi dans un cadre historique et politique. Le compositeur contribue à forger à la fois l'identité nobiliaire et le goût musical de la cour, grâce à sa propre conception de la « nouvelle manière de concerter » en musique qui s'inscrit de fait dans « la politique de l'éblouissement » promue par le duc. Ce dernier n'est pas le commanditaire du recueil de musique mais se fait ici médiateur entre l'art et la politique dans la construction de sa propre image publique.

D'India publie son Quatrième livre de madrigaux l'année suivante, en 1616, en l'adressant à la famille Farnèse. Nous avons étudié l'identité de cette cour combinant austérité de la raison d'État et désir de grandeur, identité que révèle deux formes de mécénat de nature opposée mais complémentaire : le mécénat institutionnel du duc de Parme, Ranuccio Farnese,

qui cherche à concentrer des musiciens dans son duché à des fins politiques et celui, centrifuge, de son frère l'abbé Odoardo Farnese, dédicataire du recueil, installé à Rome, qui facilite la circulation d'artistes et de musiciens entre duchés.

Quant à la musique proprement dite du recueil, l'apparent retour à la polyphonie traditionnelle n'est que le reflet de l'audace du compositeur, en tant que prudence maîtrisée, et de la capacité de faire fructifier un héritage ancien.

Toujours en 1616, D'India publie son Cinquième livre de madrigaux en le dédiant à l'ambassadeur d'Angleterre à Venise, Sir Henry Wotton, dans le contexte d'un conflit entre l'Espagne et la Savoie conduisant les puissances européennes comme Venise, la France et l'Angleterre à se repositionner politiquement. L'étude du contexte historique de ce livre montre bien la « politique de l'éblouissement » qu'entend mener Charles-Emmanuel, et met en évidence les somptueuses réceptions de l'ambassadeur données à Turin en 1612 et 1616. Nous avons examiné la circulation de la musique du compositeur vers l'Angleterre à travers une étude de type historique, et constaté que la diffusion musicale va de pair avec la circulation des sources et que ce ne sont pas uniquement les musiciens qui voyagent mais également les partitions. L'histoire de ces voyages est particulièrement complexe. L'activité de mécène de Henry Wotton, amateur de musique et d'architecture, pourrait être qualifiée d'itinérante car elle se situe à l'intersection entre le transfert culturel, la diffusion du goût musical et la circulation de collections de musique.

L'étude du contexte historique autour du Troisième livre des *Musiche* de 1618 nous a permis de tracer une ligne entre la ville de publication (Milan), la ville du dédicataire (le prince de Modène) et la ville où se trouve le compositeur (Turin). Nous avons ainsi dessiné une figure géométrique où se croisent poètes et musiciens, styles et répertoires musicaux. C'est la raison pour laquelle nous sommes sortis de l'ordre chronologique afin d'étudier certains aspects du dernier livre de motets de 1627, publié également à Milan et adressé au cardinal de cette ville, l'archevêque Federico Borromeo. Le centre de gravité de notre recherche s'est ainsi déplacé vers Milan où, dans le droit-fil des travaux de Robert L. Kendrick¹, nous avons poursuivi notre enquête sur les rapports du compositeur avec les différents milieux artistiques milanais, à commencer par l'éditeur de ce livre des *Musiche*.

Nous constatons une forme de mécénat indirecte puisque le prélat n'emploie pas de manière directe des chanteurs et qu'il n'entretient pas de musiciens. Le rapport à la musique

¹ Robert L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002 et « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *Cultura e spiritualità borromaica tra Cinque e Seicento*, éd. Franco Buzzi, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2006.

du cardinal Borromeo est doublement paradoxal : en même temps conservateur et ouvert aux nouveautés musicales ; et déterminé à la fois par la philosophie et par la religion. On pourrait dire que la modernité l'inspire pour mieux réactualiser sa conception du passé. Le prélat a laissé en outre des écrits sur sa conception de la musique où il s'éloigne de la pensée de Pythagore pour adopter celle du Platon chrétien. Le mécénat artistique et les goûts personnels du cardinal servent une conception particulière de la musique et de la dévotion. C'est dans cette ambiguïté que la ville de Milan construit son identité propre et définit le cadre dans lequel on peut situer l'activité musicale du compositeur au début du XVII^e siècle.

L'arrivée de Christine de France à Turin à la fin de l'année 1619 ouvre une nouvelle période aussi bien pour la carrière du compositeur que pour la cour de Charles-Emmanuel. Le climat de renouveau se manifeste dans tous les domaines : urbanistique, politique, artistique et musical. Le livre des *Musiche et Balli*, publié en 1621 et dédié à Marie de Médicis, est le plus important témoignage des spectacles de la cour alors donnés et reflète le théâtre dans toutes ses dimensions ainsi que la volonté de greffe culturelle entre la France et la Savoie. Au cœur de ce climat d'expérimentations, nous trouvons le ballet représentatif dont la fonction est de conjuguer musique, poèmes, chant, chorégraphie, lieux de représentation, géographie, mais aussi pouvoir politique : le ballet prend ainsi une dimension architecturale en même temps qu'il affirme une politique des espaces et instaure un modèle d'urbanité puisque le spectacle devient le théâtre du pouvoir sous toutes ses formes. Entrent ainsi en scène les mythes qui construisent l'imaginaire collectif de la cour de Turin ; l'allégorie est à la fois visuelle et sonore, l'irréel symbolisant le réel. Cette illusion scénique participe à la construction de l'identité piémontaise de la cour, au croisement de la France et de l'Italie. D'India y contribue en lui donnant une perspective musicale à l'aide de son recueil anthologique.

Quant au mécénat, la dédicace à la reine de France est purement symbolique. En effet, la mère de Christine de France n'est pas impliquée dans la publication du livre et elle n'a pas inspiré les pièces qu'il comprend ; elle symbolise l'union entre la France et le Piémont.

La même année, en 1621, D'India obtient le titre de Chevalier de Saint-Marc auquel « il aspirait vivement », grâce à la médiation diplomatique du cardinal Maurice de Savoie. La protection et l'enthousiasme du cardinal se poursuivront et s'accroîtront à la fin de la vie du compositeur. Ses origines nobles palermitaines seront donc renforcées par le titre de Chevalier de Saint-Marc et, plus tard, en 1623, complétées par celui de « Gentilhomme du cardinal de Savoie ». Nous retrouvons ainsi l'importance de la protection et de la proximité du cardinal Maurice dans la construction de l'identité nobiliaire du musicien.

Toujours en 1623, D'India publie son Quatrième livre des *Musiche* en le dédiant au comte Federico Rossi de San Secondo dont la famille gravite autour de la cour de Parme. Renommée et protection sont les maîtres-mots de ce recueil. 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 l'un de ses livres de monodies accompagnées les plus éclectiques où transparait l'intelligence dramatique du musicien qui réunit les poètes anciens et modernes et met en musique ses propres poèmes. Le rapport mécène-musicien entre Federico Rossi et D'India est fondé sur la renommée et non sur la dépendance matérielle.

Le départ de Turin

Peu de temps après son départ de la cour de Turin, en 1623, le compositeur publie son dernier livre des *Musiche* connu en l'adressant à nouveau à un prince autrichien, l'archiduc Charles d'Habsbourg. Le compositeur met en place une stratégie de carrière artistique, jouant sur plusieurs aspects : la protection et la magnanimité d'un personnage clé d'une cour, la construction d'un statut prestigieux à travers un jeu de miroirs entre les différentes identités nobiliaires, enfin la renommée internationale. L'excellence du mécénat du prince autrichien transcende les frontières en même temps qu'elle confirme la qualité musicale du recueil et consolide la réputation internationale de D'India à une période où le compositeur vient de quitter la cour de Turin. Le Cinquième livre est également un opéra en miniature qui nous montre la multiplicité des fonctions de la musique théâtrale : miroir et écho de la politique, hommage aux dédicataires, formation du noble et construction d'un niveau supplémentaire de discours à la fois musical et poétique.

Le chapitre sur la ville de Modène nous a permis d'étudier trois questions concernant la fin de la vie du compositeur : le départ de la cour de Turin, le séjour à la cour de Modène et les circonstances de sa mort. Notre quête de vérité historique est soutenue par la recherche archivistique, elle-même s'appuyant sur deux axes : la reconstitution historique (interprétation de documents inédits) et le retour aux sources (reconsidération de documents existants). Il en résulte un approfondissement de notre problématique de départ (2) ainsi que la formulation, de deux hypothèses (1 et 3) :

1) Première hypothèse : Le mystérieux départ de Turin s'explique très probablement par la jalousie de certaines personnes de la cour mais aussi par le désir de D'India d'inaugurer une nouvelle étape de sa carrière musicale.

2) Approfondissement de notre problématique : Le séjour de D'India à Modène sous la protection du prince Alfonso III d'Este montre l'importante activité de mécène de ce dernier ; le prince cherche à perpétuer la gloire du passé musical de Ferrare tout en encourageant la modernité musicale ; l'identité nobiliaire de cette cour se construit en effet à partir de la nostalgie de la gloire du passé autant que de la quête de modernité. Apparaît alors un type de mécénat que l'on pourrait qualifier de direct : le prince est non seulement l'intermédiaire qui favorise la circulation des musiciens, styles et partitions, il est impliqué personnellement dans la vie musicale de sa cour, enfin il entretient une correspondance directe avec les musiciens. Le mécénat à la cour de Modène est semblable à un système de cercles concentriques dont les différents membres de la famille d'Este (Isabelle d'Este-Savoie, le cardinal Alessandro et le duc Cesare) figureraient les traits d'union en reliant Modène à d'autres cours à l'extérieur du duché (Turin, Rome), un système dont le prince Alfonso serait le centre. Cette recherche dévoile ainsi quatre aspects du contexte musical de cette ville : l'évolution du théâtre musical ; la source d'inspiration et l'échec de la première tentative de mélodrame : *L'Isola d'Alcina* ; le rôle des spectacles en tant qu'ornement de la vie publique ; enfin les différents changements d'orientation de la vie musicale.

3) Seconde hypothèse : D'India serait probablement mort de paludisme à l'extérieur de l'ancienne ceinture de la ville de Modène.

Le Huitième livre de madrigaux, composé à Modène mais publié à Rome en 1624, peut être considéré à la fois comme le sommet de l'art madrigalesque du compositeur et comme une œuvre majeure de la première moitié du XVII^e siècle. Avec ce recueil, D'India prend sans aucune ambiguïté la direction de l'esthétique tracée par Monteverdi, celle de la seconde pratique, en nous montrant son tempérament « agité ». En effet, nous avons étudié la présence d'un discours *concitato*, genre utilisé pour la première fois par Monteverdi dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624 – année de publication du Huitième livre de D'India – ce qui nous révèle des préoccupations esthétiques communes mais des réponses musicales différentes.

Nous avons analysé la manière dont, avant la publication de la préface du Huitième livre de Monteverdi (1638), D'India exprime la colère en musique, ce qui nous a permis d'aborder d'autres aspects musicaux et esthétiques de ce livre, comme les convergences et les divergences entre les styles des deux compositeurs, l'audace de l'interpénétration de la polyphonie et de la monodie, ou encore la dimension théâtrale et poétique de ces madrigaux, ici synonyme de spectacle vocal. Nous avons tenté de prouver en quoi D'India était un musicien radical.

Enfin, cette thèse se termine par un long chapitre sur le séjour du compositeur à Rome. L'étude du contexte historique révèle tout d'abord la splendeur culturelle de la Ville et la mutation artistique des années 1620 inaugurée par le pontificat d'Urbain VIII. Elle montre également la magnificence du cardinal Maurice de Savoie, le plus important mécène du musicien, ainsi que la richesse de la vie du palais Orsini à Montegiordano, entre réunions académiques (mêlant politique, religion et poésie), célébrations et émulation artistique. En effet, l'activité artistique de l'Académie des *Desiosi* créée par le cardinal de Savoie est un contrepoint de la vie intellectuelle, poétique et politique du palais – microcosme où se transfèrent les tendances et l'activité culturelles de Turin après l'arrivée de Christine de France, et notamment celles de la Vigne du cardinal Maurice. Reconstituer la vie du palais de Montegiordano répond au vœu d'Arnaldo Morelli d'étudier plus à fond les rapports de la Ville éternelle avec les cours italiennes et européennes afin mieux expliquer la présence et l'activité des musiciens étrangers à Rome².

Nous constatons dès lors que la question du mécénat et de l'identité nobiliaire se complexifie : les rapports qui se nouent autour des œuvres entre mécènes, musiciens et poètes correspondent aux différents types de systèmes nobiliaires qui cohabitent à Rome : celui, institutionnel, de la Chapelle Sixtine, par exemple, et celui des familles nobles, romaines et étrangères installées dans la Ville. Apparaît alors l'importance des cardinaux résidant à Rome qui favorisent la circulation des musiciens entre les villes et les mondes sacré et profane. Le phénomène du mécénat est donc omniprésent et particulièrement hétérogène.

Quant à l'identité nobiliaire de D'India, Chevalier de Saint-Marc et gentilhomme du cardinal de Savoie et non plus noble palermitain, nous avons étudié la particularité de ce statut prestigieux lié à la condition sociale du musicien-gentilhomme au sein de la cour de Maurice de Savoie à Rome ; il s'agit de l'aboutissement de sa quête d'identité nobiliaire, véritable accomplissement aristocratique dans l'exercice commun de la vertu entre le musicien et son protecteur.

Nous avons tenté de donner une réponse à nos trois axes de recherche à travers une approche pluridisciplinaire. Concernant la *musique*, l'étude de la formation musicale méridionale du compositeur, des différentes influences du Nord de l'Italie, de la dialectique entre l'ancien et le moderne ainsi que de l'hétérogénéité des contextes qui a favorisé l'essor

² « Sarebbe utile indagare, più a fondo di quanto non si sia fatto finora, le relazioni di Roma con le capitali e le corti italiane e europee [ciò] potrebbe contribuire [...] a far luce sui veri motivi della presenza di musicisti stranieri nella città. », Arnaldo MORELLI, « Per una storia della musica a Roma nel Seicento : riflessioni e prospettive di ricerca », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 447-448.

de nouvelles formes musicales, constitue un préalable nécessaire pour éclairer sa carrière musicale à la cour de Turin. C'est ainsi que le musicien, pendant son séjour dans cette ville, affine sa capacité à renouveler un héritage, à développer une « nouvelle manière de concerter », à transformer les genres musicaux. Il favorise aussi la convergence de styles et de répertoires, l'appropriation stylistique, la réélaboration de la tradition poétique et l'évolution des multiples fonctions et dimensions du théâtre, cela à travers le ballet représentatif, mais également à travers les Lamentations dont il est l'auteur des poèmes. Enfin, il approfondit son audace, son intelligence dramatique et son éclectisme. Nous constatons également que c'est au cours cette période que sa musique circule vers d'autres duchés et d'autres pays.

Après son départ de la cour, le compositeur persiste dans sa volonté de faire évoluer le théâtre musical ainsi que les spectacles qui participent à l'embellissement de la vie publique en cherchant à être le meilleur. Il renforce la radicalité de son style musical dans un sens dramaturgique et entend orienter le goût musical. Bref, il fait fructifier les acquis de sa carrière turinoise.

En ce qui concerne le *mécénat*, nous avons défini le caractère polyédrique et dynamique des rapports entre le musicien et ses dédicataires que l'on peut classer en mécènes principaux et mécènes secondaires dans le cas où il n'y a pas de dépendance matérielle. Le mécénat peut se présenter comme une médiation diplomatique, comme une reconnaissance *a posteriori* ou comme un arbitrage. Il peut être institutionnel, direct, indirect, centrifuge, itinérant ou même symbolique. Il peut se présenter comme une facilitation, comme un échange entre protection et prestige ou à l'intérieur d'une stratégie de carrière. Nous avons vu que l'hétérogénéité du phénomène du mécénat se renforce et se complexifie dans la période romaine du compositeur en fonction de différents systèmes nobiliaires et institutionnels qui cohabitent dans la même ville.

C'est pour cette raison que l'*identité nobiliaire* est un axe de recherche indispensable pour compléter cette étude. Nous pouvons distinguer trois formations parallèles de l'identité nobiliaire qui se transforment en quête d'identité aristocratique : celle des cours avec lesquelles le musicien est en rapport, celle de la cour de Turin et enfin celle du compositeur.

La première se constitue à partir des échanges diplomatiques, de la circulation de musiciens, partitions et objets, s'insère dans un contrepoint entre nostalgie du passé et quête de modernité, conservatisme et ouverture, rigueur et faste, se manifeste comme un jeu de

miroirs de statuts et d'identités et produit la transplantation, la renommée, le bon goût et la vertu.

La deuxième commence par une quête d'identité, se transforme en politique de l'éblouissement, s'approprie des lieux du pouvoir et des espaces géographiques, construit un imaginaire collectif grâce aux mythes et aux allégories et produit une greffe culturelle franco-italienne et l'urbanité. Ce modèle d'urbanité turinois sera transféré à Rome par le cardinal de Savoie quand il s'installera au palais de Montegiordano. Nous retrouvons la thématique de la circulation en tant qu'ingrédient essentiel de la construction de la civilité.

Enfin, la troisième composante de la formation de l'identité nobiliaire nous montre une stratification d'identités. Nous pouvons, pour D'India, identifier quatre titres et trois étapes : noble palermitain, puis maître de la musique de chambre du duc de Savoie et enfin Chevalier de Saint-Marc et Gentilhomme du cardinal Maurice de Savoie. Ces deux derniers titres, obtenus grâce au cardinal Maurice, représentent l'accomplissement de la quête d'identité aristocratique du musicien où le prestige se doit d'égaliser la perfection de son art dans la construction d'une civilité à l'intérieur d'une société qui voit l'émergence de l'individu.

Cette thèse sur Sigismondo D'India est la première écrite en français. Si nous constatons un récent regain d'intérêt pour ce compositeur, c'est sans doute que la modernité de sa musique est plus que jamais d'actualité et que la reconquête du Baroque n'a pas dit son dernier mot. Nous espérons avoir apporté une contribution utile à l'histoire de la musique, à l'histoire de la culture de l'Italie du début du XVII^e siècle, et amélioré la connaissance de la vie, de la carrière et de l'œuvre de D'India qui fut de ceux qui comprirent le mieux ce moment de crise radicale du goût, de la sensibilité esthétique et du langage musical à l'aube du Baroque en chevauchant cette vague de renouveau avec conviction, passion et talent.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

1. Documents d'archives

Archivio di Stato di Milano (I-Mas)

Fondo Famiglie : Tradate et Lomazzo.

Cardinali : boîte 33.

Archivio Storico Diocesano di Milano (I-Mca)

Libri mastri : 1618, 1620, 1621 et 1626.

Biblioteca Ambrosiana (I-Ma)

Épistolario Federico Borromeo :

- Lettres à Alfonso III d'Este : G 218, G 220, G 225, G 229, G 235, G 241, G 246 et G 254.
- Lettere a Cesare d'Este : G 218, G 220, G 221, G 225, G 227, G 229, G 237, G 241 et G 246.
- Del saper cavar frutto della musica. Appunti : F 25 inf.
- De Musica ecclesiastica. Appunti ed excerpta da Gregorius Nazianzenus, Marsillo Ficino, Albonesi Teseo Ambrogio e altri. In latino e italiano : G 309 inf (45).
- Discorsi della musica. Discorso dell'agricoltura : G 310 inserto 42.
- Lettres du Cardinal de Savoie : G 237 et G 241 n° 298.
- Lettres de Marco Sittico (Altemps) : G 195, G 218 et G 226.
- Lettres d'Adriano Banchieri à Federico Borromeo : G 218 n° 165 et G 227 n° 195-196.
- Epistula dedicataria, Ferrara 29 settembre 1606, Luzzasco Luzzaschi cittadino Ferrarese : A 10 sup, G 183 inf n° 38 et 109, G 184 inf n° 158, G 186 inf. n° 235 et G 188 inf. n° 9.
- Antonia Francesca Balsamo, monaca del monastero di S. Pietro di Brugora (Lamburgo) : G 265 n° 57 et 60.
- Sidonia Francesca Tornielo, del Lentasio : G 265, n° 44-45.

Archivio di Stato di Modena (I-MOos)

Archivio Segreto Estense, cancelleria ducale :

Archivio per materie : Spettacoli pubblici, tornei, giostre : boîtes 9/A et 9/B.

Archivio per materie : musica e musicisti : boîtes 1a, 1b et 4.

Archivio per materie : letterati, boîtes 29 et 64, fasc. II.

Archivio per materie : artigianato e mestieri : Sartori, boîte 30 et Speciali, boîte 35.

Amministrazione Principi, registro di mandati :

Alfonso III : boîte 210 et 157.

Alessandro d'Este : boîte 340.

Amministrazione della Casa : Biblioteca estense : carp. 2, fasc. 20.

Carteggi di principi esteri :
Boîte 1419/169, cardinali Roma.
Boîte 1419 A/170, cardinali Roma.
Boîte 1420 A/172, cardinali Roma.
Boîte 1443/2.
Boîte 1443 A/3.
Boîte 1449/11.

Cassa segreta nuova : Filze 32, 33 et 34.

Libri diversi : boîte 507.

Computisteria :
Mandati sciolti : Filze 180/56.
Bolletta dei salariati, libro mastro n° 153 (1626).

Ambasciatori Roma : boîtes 213, 215, 216, 218 et 220.

Carteggio di referandari, consiglieri, cancellieri e segretari : boîtes 42, 183 et 186-190.

Minutario : boîte 19.

Documenti e Carteggi di Stati e Città, Estero :
Torino, série 136.
Venezia, série 138.

Archivio notarile :
Paolo Favalotti, vol. 1316 (1629).

Archivio Storico Capitolare di Modena (I-MOd)

Atti capitolari del Duomo di Modena: registre B.
Archivio della Curia Arcivescovile di Modena : Atti del consiglio.
Archivio della Curia Arcivescovile di Modena : Schedoni di Mons. Giacomo Casolari.

Archivio Storico Comunale di Modena

Registro di morti : mars-avril 1629.

Archivio di Stato di Parma (I-PAas)

Famiglie :
Barattieri : boîte 27.
Landi : boîtes 65, 66 et 67.
Malaspina : boîtes 266-257.
Rossi : boîte 460.

Feudi e comunità :
Marchesato di Santo Stefano di Valle d'Aveto : boîte 97.

Mulazzo, signori di Torre e Noceto : boîtes 98 et 99.
Rossi di San secondo : boîte 207.

Carteggio Farnesiano estero :

Milano, 1600-1615 : boîte 301.
Milano, 1616-1620 : boîte 302.
Milano, 1621-1640 : boîte 303.
Modena, 1615-1620 : boîte 338.
Modena, 1621-1624 : boîte 339.
Modena, 1625-1642 : boîte 340.
Piemonte, 1614-1615 : boîte 399.
Roma, 1604-1610 : boîte 517.
Roma, 1611-1619 : boîte 518.
Roma, 1620-1630 : boîte 519.

Carteggio Farnesiano interno :

Boîtes 261, 263, 264 et 372.

Corte e casa farnesiana :

Série II, documenti e carteggi di persone della famiglia Farnese : boîtes 23, 24, 25, 27 et 29.
Série XI, ricevimenti e transiti di sovrani, principi, dignitari, ecc. : boîtes 56, 57 et 58.

Tesoreria e computisteria :

Mastri farnesiani : Registre 21
Ruolo : boîtes 14 et 15.

Teatri e spettacoli : boîte 1, fascicule 5, sous-fascicule 2.

Congiure e confische : boîte 25.

Archivio di Stato di Piacenza (I-PCas)

Archivio dei marchesi Casati : plico, numero 9.

Archivio Barattieri
Archivio Morando

Miscellanea Ottolenghi, Pacco VIII, Cartella VII, Mandati di pagamento

Archivio di Stato di Roma (I-Ras)

Stato civile : Libri parrocchiali : boîte II/4.

Miscellanea delle Famiglie : Altemps : boîte 8.

Camerale II : Arti e mestiere : boîte b. 25, fascicule 56 (Musicanti) et boîte 33 (Pittori).

Camerale III, Chiese e monasteri :

Santa Cecilia a Monte Giordano : boîte 1876.

S. Simone : boîte 1918.

Santa Maria in Via Lata : boîte 1886.

Cardinali autografi : Cardinale d'Este : boîte 71.

Artisti, miscelanea : docs. n° 149, 261 et 307.

Archivio Storico Capitolino (I-Rasc)

Archivio Orsini, Série I : boîtes 48, 49/1, 117/1, 2, 118/1, 2 et 3, 119/1, 2, 3 et 4, 120/1, 2, 3 et 4, 121/1, 2, 3 et 4, 130, 132/1 et 2, 140/1, 2 et 3, 386/2 et 387/2.

Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat)

Barb. Lat. 6341 : Avvisi di Roma, 1608.

Barb. Lat. 6343 : Avvisi di Roma, 1609.

Barb. Lat. 6344 : Avvisi di Roma, 1610.

Barb. Lat. 6345 : Avvisi di Roma, 1611.

Vat. lat. 12947 : Avvisi di Roma, 1622-1623.

Urb. Lat. 1095 1625 : Avvisi di Roma, 1625.

Barb. Lat. 6350 : Avvisi di Roma, 1623-1626.

Cappella Sistina. Diari, libri di punti, 42 (1624).

Cappella Sistina. Diari, libri di punti, 43 (1625).

Cappella Sistina. Diari, libri di punti, 44 (1625).

Cappella Sistina. Diari, libri di punti, 45 (1626).

Cappella Sistina. Diari, libri di punti, 46 (1627).

Manoscritti Barberini, carteggi diplomatici :

Barb. Lat. 7206 .

Barb. Lat. 7207.

Barb. Lat. 8790.

Barb. Lat. 7363.

Barb. Lat. 7360.

Barb. Lat. 7358.

Barb. Lat. 6890.

Barb. Lat. 7386.

Barb. Lat. 7391.

Barb. Lat. 7389.

Archivio segreto Vaticano (I-Rasv)

Segreteria di Stato, Avvisi di Roma :

120 : Avvisi di Roma, 1600-1612.

9 : Avvisi di Roma et avvisi di Venezia, 1623.

10 : Avvisi di Roma et avvisi di Venezia, 1624.

11 : Avvisi di Roma et avvisi di Venezia, 1625.

12 : Avvisi di Roma et avvisi di Venezia, 1626.

13 : Avvisi di Roma et avvisi di Venezia, 1627.

Segreteria di Stato, Cardinali :

Indice 1013 : vol. 5, 1606-1626.
Indice 134 : boîte 9.

Segreteria di Stato, Principi :
Indice 1017 : vol. 56II, 1610-1612 et vol. 57, 1613-1631.
Indice 1018 : vol. 207A.

Segreteria di Stato Savoia :
41 (1623).
44 (1625).
161 (1609-1612).
162 (1613-1620).

Epistolae ad Principes, Registra :
39 : Urbano VIII, (1624-1625).
41 : Urbano VIII, (1626-1627).

Archivio Storico del Vicariato (I-Rvic)

San Simone e Giuda in Monte Giordano, S. Maria in Monte Giordano :
Stati d'Anime
Morti, libro I.
Morti, libro Ia.
Matrimoni, libro I.

San Salvatore in Lauro :
Stati d'Anime.

Sant'Eustachio :
Stati d'anime) : registre 7, 1625-1626.

Santa Cecilia a Monte Giordano ad Montem Iordanem :
Stati d'anime : registre 7, 1607-1609 et 8, 1623.

Capitolo di San Lorenzo in Damaso :
186, pacchetto 10 : Cappella di musica – entrate e uscite, 1615-1628.

Santa Maria in Via Lata :
Stati d'anime : 1623-1628/29.

Archivio di Stato di Torino (I-Ta)

Sezioni riunite :

Archivio camerale, Camera dei conti, Piemonte :

Art. 179 : Conti frabbriche di Sua Altezza, Vigna del Cardinale (Villa della regina), 1621.

Real casa :

Art. 219 : Casa della Reale duchessa di Savoia.
Art. 220 : Casa del Serenissimo ed Eminentissimo Principe Cardinale Maurizio di Savoia; conti del depositario de' redditi del serenissimo principe Tommaso di Savoia deputato dalla Camera d'ordine di S.A.R. il duca di Savoia : liasses 1 et 2.
Art. 221 : Eredità Maurizio di Savoia, 1631-1659.
Art. 228 : Margherita e Isabella di Savoia, 1619-25.
Art. 232 : Conti approvati per stipende ambasciate, viaggi, imprese etc : liasse 1/5.
Art. 373 : Registri di mandati, pagamenti etc, Mandati delli anni 1618-1619.
Art. 394 : Registro per il viaggio del Ser. Principe Cardinale di Savoia in Francia dell'anno 1618.
Art. 395 : Tesoreria Maurizio di Savoia, libro mastro 1618.
Art. 402 : Spese della Casa del Serenissimo Principe : liasse 1 (1623), liasse 2 (1624), liasse 3 (1625) et liasse 4 (1627-1628).

Sezione corte :

Materie politiche per rapporto all'interno, Real casa :

Cerimoniale :

Nascite e battesimi : liasse 1 fascicules 12 et 13.

Funerali : liasse 1.

Matrimoni : liasse 26, fascicule 11.

Storia della real casa, storie particolari, categoria III :

Liasse 12, fascicule 11.

Liasse 13, fascicules 25 et 28 : « Eloge ou abrégé de la vie de Charles-Emmanuel I duc de Savoie » de Pierre Monod et 30 : « Histoire de Charles-Emmanuel Duc de Savoye de Victor Aimé I son fils et de la Régence de Chrestienne de France, jusqu'à la majorité de Charles Emmanuel II composé par le Révérend Père Monod ».

Liasse 14 : « Della vita del Duca di Savoia Carlo Emanuele Primo parte Prima (et Seconda) scritta dall'Abbate D. Valeriano Castiglione Benedettino suo Historiografo ».

Liasse 15 : boîtes 1-6.

Liasse 16, fascicule 8 : « Historia della vita del duca di Savoia Vittorio Amedeo Principe di Piemonte, Ré di Cipro, parte prima », Valeriano Castiglione, 1653.

Liasse 16, fascicule 10 : « Memoria sulla condotta di Madama Reale Cristina nel 1619 », Comte de la Marmorata, 1642.

Liasse 16, fascicule 29 : « Le Soleil en son apogée ou l'histoire de la vie de Chrestienne de France Duchesse de Savoie Princesse du Piémont Reyne de Chypre », Samuel Guichenon, 1664.

Real casa, Materie politiche per rapporto all'interno, storia della real casa, categoria IV : Principi diversi : liasse 2, fascicule 3.

Real casa, Materie politiche per rapporto all'interno, Testamenti :

Istruzioni di Carlo Emanuele (1603) : liasse 3, fascicule 13.

Testamento di Carlo Emanuele : liasse 4, fascicule 11.

Testamento di Emanuele Filiberto de Palermo : liasse 4, fascicule 12.

Testamento dell'Infanta Isabella di Savoia Moglie del Principe D. Alfonso d'Este figlio del Duca Cesare di Modena in cui istituisci suoi eredi universali di Lei (17 août 1626) : liasse 4, fascicule 13.

Principi del sangue :
Principi Maurizio e Ludovica : liasse 1.

Lettere diverse della corte, lettere duchi e sovrani :
Liasse 8.
Liasses 10-15.
Liasse 18.
Liasse 28, fasc. 19.
Liasse 31, fasc. 17 et 30.
Liasse 33, fasc. 20 et 30.
Liasses 46-58.

Materie politiche per rapporto all'estero :

lettere ministri-Roma :
Liasses 23-25.
Liasses 28-29.
Liasses 31-39.

Lettere ministri-Francia :
Liasse 22.

Lettere ministri-Venezia :
Liasses 5-7.

Biblioteca Reale di Torino (I-Tr)

Varia 298.
Varia 286.
Varia 287.
Varia 53.

Archivio di Stato di Venezia (I-Vas)

Cancelleria inferiore, doge : Filze 174 et 175.

Collegio, Esposizioni principi :
registri 31 et 32.
Filze 28 et 29.

Collegio, Lettere principi :
Parma : filza 49, lettres 90 et 155.

Collegio, Lettere di cardinali :
Filza 12.

Cerimoniali

Senato, Dispacci degli ambasciatori al senato :

Savoia : filze 35 et 36.
lettres 20-24.
lettre 26.
lettres 29 et 30.

Ambasciata, Archivio propri ambasciatori e ambasciate :
Proprio Roma : Registro 32ter.
Proprio Savoia : filze 6 et 8.
Registro 4.

2. Sources musicales

ALBINI, Filippo, *Musicali concerti a una, due, et quattro voci*, Milano, Lomazzo, 1623, éd. moderne Lorenzo Girodo, *Filippo Albini. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002.

ANERIO, Giovanni Francesco, *Recreatione armonica. Madrigali a vna et doi voci. Di Gio Francesco Anerio romano maestro di cappella del Duomo di Verona*, Venetia, Gardano, 1611.

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

BANCHIERI, Adriano, *Il virtuoso ritrovo academico del dissonante, publicamente praticato con variati concerti musicali a 1, 2, 3, 4, 5 voci ò stromenti, nell'Academia de Filomusi*, Venetia, Magni, 1626.

BARBARINO, Bartolomeo, *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.

BELLANTE, Dionisio, *Concerti accademici a una, due, tre, quattro, cinque, et sei voci : opera prima*, Venetia, Magni, 1629.

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

BONELLI, Aurelio, *Il primo libro delle villanelle a tre voci*, Venetia, Gardano, 1596.

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

CIMA, Giovanni Paolo, *Partitio de Ricercari, et Canzoni alla francese di Giovan Paolo Cima organista alla gloriosa Madonna presso S. Celso. Et in ultimo una breve regola per imparare a far pratica di suonare in qual si voglia luoco, o intervallo dell'istromento, con il modo d'acordar il clavicordo per ogni ordina*, Milano, Tini & Lomazzo, 1606.

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

-*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.

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

D'INDIA, Sigismondo, *Primo libro de' madrigale a cinque voci*, Milano, Tradate, 1606, éd. moderne Federico Mompellio *Sigismondo D'India : Madrigali a 5 voci 1606*, Milano, I classici musicali italiani, 1942 et John Steele et Suzanne Court, *Sigismondo D'India. The first five books of madrigals for mixed voices*, New York, Gaudia, 1997, vol. I.

-*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, éd. moderne Federico Mompellio, *Sigismondo D'India. Il primo libro di Musiche da cantar solo*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1970 et John Joyce, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

-*Novi concentus ecclesiastici binis, ternis vocibus concinendi Sigismundi De India Nobilis Panormitani*, Venetia, Gardano, 1610, éd. moderne Giuseppe Collisani, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum contentuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003 (coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXIV).

-*Liber secundus sacrorum contentuum Sigismundi De India Nobilis Panormitani, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus concinendorum*, Venetia, Gardano, 1610, éd. moderne Giuseppe Collisani, *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum contentuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003 (coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXIV).

-*Libro secondo de madrigali di Sigismondo D'India nobile palermitano*, Venetia, Gardano, 1611, éd. moderne John Stelle et Suzanne Court, *Sigismondo D'India. The first five books of madrigals for mixed voices*, New York, Gaudia, 1997, vol. II.

-*Libro secondo delle villanelle alla napolitana a 3, 4 & 5 voci. Di Sigismondo D'India Nobile Palermitano Maestro della Musica di Camera del Serenissimo & Invitissimo D. Carlo Emanuele Duca di Savoia Principe di Piemonte &c.*, Venetia, Gardano, 1612, éd. moderne Concetta ASSENZA, *Sigismondo D'India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci : Libri primo (1608) e secondo (1612)*, Firenze, Olschki, 2007 (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXV).

-*Il terzo libro de' madrigali a cinque voci. Con il suo basso continuo da sonar con diversi instromenti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi*, Venetia, Magni, 1615, éd. moderne Glenn Watkins, *Sigismondo D'India. Il terzo libro dei madrigali a cinque voci con il suo basso continuo da sonar con diversi instromenti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi*, Firenze, Olschki, 1995, (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », XV) et John Steele et Suzanne Court, *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, New York, Gaudia, 1998, vol. III.

-*Le Musiche a due voci di Sigismondo D'India, servitore del Serenissimo et Invitissimo Signor Duca di Savoia & Capo della Sua Musica di Camera*, Venetia, Amadino, 1615, éd. moderne John Joyce, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

-*Il Quarto libro de madrigali a cinque voci*, Venetia, Amadino, 1616, éd. moderne John Steele et Suzanne Court, *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, New York, Gaudia, 1999, vol. IV.

-*Il quinto libro de Madrigali a cinque voci*, Venetia, Amadino, 1616, éd. moderne John Steele

et Suzanne Court, *Sigismondo D'India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices*, New York, Gaudia, 2000, vol. V.

-*Le Musiche del Sig. Sigismondo D'India. Maestro della Musica di Camera del Serenissimo Sig. Duca di Savoia. Libro Terzo a una e due voci*, Milano, Lomazzo, 1618, éd. moderne John Joyce, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

-*Le Musiche e Balli a quattro voci con il basso continuo del Cavalier Sigismondo D'India. Composte nelle regie nozze del Serenissimo Prencipe di Savoia Vittorio Amadeo, e Madamma Christiana*, Venetia, Vincenti, 1621, éd. moderne Renzo Bez, Claudio Chiavazza et Maurizio Less, *Sigismondo D'India. Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, Lucca, LIM, 2000 (Coll. « Corona di delizie musicali, I »).

-*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, éd. moderne John Joyce, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

-*Le musiche del Cavalier Sigismondo D'India Gentil'huomo del Serenissimo Prencipe Mauritio Cardinal di Savoia da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia et altri simili stromenti da corpo. Con alcune arie con l'alfabeto per la chitarra spagnola [...] Libro quinto*, Venetia, Vincenti, 1623, éd. moderne John Joyce, *Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX). Pour une édition facsimilé des Deuxième, Troisième, Quatrième et Cinquième livres des *Musiche*, cf. Gary Tomlinson, *Italian secular song 1606-1636 : Northwestern Italy songs by Enrico Radesca di Foggia, Sigismondo d'India, Filippo Albin, Giovanni Ghizzolo, Giulio S. Pietro de Negri, Francesco Costa, Giovanni Francesco Capello, Francesco Turini*, New York, Garland, 1985, vol. IV.

-1623-1624 ? Partie d'alto incomplète de la lamentation de Didon et extraits du Huitième livre de madrigaux conservés à la Biblioteca Estense de Modène (Raccolta musicale, F. 1530).

-*Settimo libro de madrigali a cinque voci*, Roma, Robletti, 1624.

-*Ottavo libro de' madrigali a cinque voci, con il basso continuo, del Cavalier Sigismondo D'India Gentilhuomo del Serenissimo Prencipe Mauritio Cardinale di Savoia*, Roma, Robletti, 1624, ed. moderne Glenn Watkins, *Ottavo libro dei madrigali a cinque voci – 1624*, Firenze, Olschki, 1980 (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », X).

-*Liber primus motectorum quatuor vocibus auctore Sigismondo Indiae Divi Marci Aequite Viroque Nobili Serenissimi Principis Mauritii Cardinalis Sabaudiae nunc primum in lucem aeditus*, Venetia, Vincenti, 1627.

DA GAGLIANO, Marco, *Marco da Gagliano. Il primo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1602)*, éd. Edmond Strainchamps, Middleton, A-R editions, 2003.

-*Marco da Gagliano. Il secondo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1604)*, éd. Edmond Strainchamps, Middleton, A-R editions, 2006.

-*Il terzo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1605)*, éd. Edmond Strainchamps, Middleton, A-R editions, 2011.

-*La Flora*, éd. Suzanne Court, Middleton, A-R editions, 2011.

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

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

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

LUCINO, Francesco, *Concerti de diversi eccellenti autori, à due, tre, et quattro voci, raccolti dal R. D. Francesco Lucino musico nella Chiesa metropolitana di Milano*, Milano, Tini & Lomazzo, 1612.

MARENZIO, Luca, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Gardane, 1581.
-*Il settimo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Gardane, 1595.

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

MINISCALCHI, Guglielmo, *Arie di Guglielmo Miniscalchi, Libro Primo, per cantarsi nella spinetta, chitarrone, e simile istromento, con l'intavolatura per la chitarra alla spagnola*, Venetia, Vincenti, 1625.

-*Arie di Guglielmo Miniscalchi. Libro secondo per cantarsi nella spinetta, chitarrone, e simile istromento, con l'intavolatura per la chitarra alla spagnola*, Venetia, Vincenti, 1627.

-*Arie di Guglielmo Miniscalchi Libro terzo per cantarsi nella spinetta, chitarrone, e simile stromento, con l'intavolatura per la chitarra alla spagnola*, Venetia, Vincenti, 1630.

MOULINIÉ, Estienne, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare [...] Troisième livre*, Paris, Ballard, 1629.

ORLANDI, Camillo, *Arie a tre due et voce sola di Camillo Orlandi veronese. Musico dell'Illustrissimo, & Reverendissimo Arcivescovo, et Prencipe di Salsburgo. Opera seconda*, Venetia, Vincenti, 1616.

PACE, Pietro, *Il Primo libro de Scherzi et arie spirituali*, Venetia, Vincenti, 1615.

-*L'Ottavo Libro de Mottetti a una, due, tre e quattro voci : con il salmo Dixit et Magnificat a sei voci : il tutto concertati con il Basso continuo per sonare : opera decimanona*, Roma, Soldi, 1619.

-*Il Primo libro de Madrigali per cantare sopra il Chitarone o Tiorba o altri stromenti da una voce sola con un dialogo tra il Peccatore e la Morte*, Venetia, Vincenti, 1613.

-*Scherzi arie et madrigali a una, due, tre & quattro voci sopra la Romanesca, Ruggiero & Gazzella per cantar nel Clavicembalo, Chitarrone, o altro simile stromento, opera decimaterza*, Venetia, Vincenti, 1616.

-*Il Secondo libro de Scherzi et Arie spirituali : sopra la Romanesca, et Ruggiero con altre Arie a una, doi, tre, in sino a sette voci per cantare nel clavicembalo, chitarrone, o altro simile istromento concertate nella congregazione della Concettione, nell'Oratorio della Compagnia del Giesu in Loreto, opera decimaquarta*, Venetia, Vincenti, 1617.

PALESTRINA, Pierluigi da, *Mottetorum liber quartus ex Canticis canticorum*, Roma, Gardane, 1584.

PERISSON BONARDO, Francesco, *Il primo libro di madrigali a quattro a cinque et a sei voci*, Venetia, Gardano, 1565.

PULIASCHI, Giovanni Domenico, *Musiche varie a una voce con il suo basso continuo per sonare [...] con alcuni motetti posti in musica dal signor Gio. Francesco Anerio*, Roma, Zanetti, 1618.

QUAGLIATI, Paolo, *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.

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

RASI, Francesco, *Vaghezze di musica per una voce sola*, Venetia, Gardano, 1608.
-*Musiche da camera e chiesa / Francesco Rasi. Arie a tre, due et voce sola. Camillo Orlandi*, éd. Herbert Seifert, Salzbourg, Selke Verlag, 1995.

RORE, Cyprien de, *Il secondo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Gardane, 1557.

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

VECCHI, Orazio, *Selva di varia recreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3. a 4. a 5. a 6. a 7. a 8. a 9. et a 10 voci, cioè Madrigali, capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso; con una Battaglia a diece nel fine et accomodatovi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli et alle canzonette*, Venetia, Gardano, 1590.

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

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

3. Ouvrages du XVI^e et du XVII^e siècle

Breve descrizione delle feste fatte dal Serenissimo Sig. Prencipe di Mantova nel giorno di Natale della Serenissima Infanta Margherita et nelle venuta dei Serenissimi Prencipe di Savoia nella città di Casale per veder detta Signora, & il Sig. Prencipe prima della lor partita per Mantova, Casale, Goffi, 1611.

Relatione dell'allegrezze fatte in Casal di Monferrato per l'elettione dell'Imperator Mathia All'Illustrissimo & Eccellentissimo Sognore il Sigonre Marchese Federico Gonzaga Principe del Sacro Impero, Cavaglier dell'Ordine del Redentore & General Governatore del Monferrato, &c., Casale, Goffi, 1611.

Giostra mantenuta in Modena il 25 febbraio 1618, Modena, stampato a fogli sciolti, 1618.

Relatione della giostra a campo Aperto fatta nel giorno natale del Ser. prencipe di Piemonte, Torino, Pizzamiglio, 1618.

Relatione delle Feste rappresentate da S. A. e dal Serenissimo Prencipe questo carnevale, Torino, Pizzamiglio, 1618.

Relatione della festa nella Solennità del Natale di Madama fatta in Torino li 18 di febraro 1620, Torino, Pizzamiglio, 1620.

Relationi delle feste principali, fatte di carnevale, nella Corte dell'Altezza Serenisima di

Savoia, Torino, Luigi Pizzamiglio, 1621.

Relatione dell'arrivo del Serenissimo Principe e di Madama a Lione e dell'incontro fattogli da sua Maestà e dalle Regine. Li 15 dicembre 1622. Torino, Pizzamiglio, 1623.

Pompa funebre nell'esequie Dell'Illustrissimo Signor Pietro Malaspina Marchese degli Edifici, Consigliero di Stato & Aio dell'A. S. di Piacenza e Parma, Apparecchiata Da gl'Illustrissimi Signori Contessa Hippolita Rolleri, Contessa Giulia Anguissola et Marchese Alessandro Pallavicino Nepoto, Et Heredi. Nel tempio della Gloriosissima Vergine di Campagna di Piacenza, Piacenza, Ardizzoni, 1624.

Voyage de Monsieur le Prince de Condé en Italie, Bourges, Coppin, 1624.

AGAZZARI, Agostino, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto,* Siena, Falcini, 1607, éd. facsimilé, Bologna, Forni, 2002.

BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pittori et architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642,* Roma, Fei, 1642.

BALDELLI, Pietro, *Delle lodi di Pier Francesco Malaspina Marchese degli Edifici. Aio dell'Altezza di Piacenza e Parma. Suo consigliere di Guerra. Oratione funerale,* Piacenza, Ardizzoni, 1624.

BANCHIERI, Adriano, *Lettere armoniche.* Bologna, Mascheroni, 1628, éd. facsimilé, Bologna, Forni, 1968.

BARONIO, Francesco, *De Maiestate Panormitana,* 1630.

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

BERTON, Thomas de, *La voye de laict, ou Le chemin des héros au palais de la gloire Ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII, roy de France et de Navarre, en la cité d'Avignon, le 16 de novembre 1622.* Avignon: Bramereau, 1623.

BIANCANI, Giuseppe, *Aristotelis loca mathematica ex universis ipsius operibus collecta, & explicata. Aristotelicæ videlicet expositionis complementum hactenus desideratum. Accessere De natura mathematicarum scientiarum tractatio; atq[ue]; Clarorum mathematicorum chronologia. Authore Josepho Blancano Bononiensi è Societate Jesu, mathematicarum in Gymnasio Parmensi professore. Ad illustratum, ac nobilissimum Petrumfranciscum Malaspinam Aedificiorum marchionem, apud Cæf. Maiestatem pro sereniss. Parmensium duce legatum,* Bologna, Tamburini, 1615.

-Sphaera mundi, seu cosmographia, demonstrativa, ac facili methodo tradita: in qua totius mundi fabrica, unà cum novis, Tychonis, Kepleri, Galilaei, aliorumque astronomorum adinventis continetur. Accessere I. Brevis introductio ad geographiam. II. Apparatus ad mathematicarum studium. III. Echometria, idest geometrica traditio de echo. Authore Josepho Blancano. Ad illustrissimum, ac nobilissimum Petrum Franciscum Malaspinam, Bologna, Typis Sebastiani Bonomij, 1620.

BIANCIARDI, Francesco, *Francisci Bianciardi Accordati Intronati, metropolitanae ecclesiae*

moderatoris Sacrarum Modulationum, quae vulgo Motecta, et duabus, tribus, et quatuor vocibus concinentur Liber Quartus, Venetia, Gardano, 1608.

BONARDO MANGARDA, Giovanni Antonio, *L'Europa del Bonardo, per la musica recitativa, nelle reali nozze del serenissimo D. Vittorio Amedeo, prencipe di Piemonte, con Madama Christiana di Francia*, Torino, Fratelli di Cavalleria, 1619.

BRACCIOLINI, Francesco, *Della croce racquistata*, Paris, Ruelle, 1605.
-*L'Amoroso sdegno*, Venetia, Ciotti, 1597.

BRANCHI, Silvestro, *Trattenimento musicale d'Apollò con il Reno nelle nozze sontuose dell' Illustrissimi et Eccellentissimi Signor Conte Federico Rossi, Conte di San Secondo, et la Sig.a Donna Orsina Pepoli. La Coronatione d'Apollò per Dafne conversa in lauro, Baletto. Amore guerriero per la Rocca incantata. Bariera. 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, Moscacelli, 1621.

BRUSONI, Girolamo, *Le glorie degli Incogniti*, Venetia, Valuasense, 1647.

CACCIANEMICI, Francesco Maria, *Rime di Francescomaria Caccianimici nell'Academia de i Gelati il Tenebroso*, Bologna, Cocchi, 1608.

CAROSO, Marco Fabrizio, *Nobiltà de dame*, Venezia, Muschio, 1600, éd. moderne Bologna, Forni, 1970.

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

CASALI, Lodovico, *Generale Invito alle grandezze e meraviglie della musica*, Modena, Gadaldino, 1629.

CASTELLANO, Giacomo, *Testamento amoroso idillio di Giacomo Castellano, dedicato al serenissimo don Vincenzo Gonzaga*, Venetia, Pulciani, 1610.

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

CASTIGLIONE, Valeriano, *A Madama Reale Christiana di Francia, duchessa di Savoia, reina di Cipro, tutrice e regente, nella festa annuale della sua nascita*, 1642.

CAVALCHINO, Giovanni Matteo, *Dal matrimonio di madama Serenissima Crestina con altri susesi ocorsi tanto di pace con di guerra delanno 1618 sino alanno 1619, 1620*.

CULPEPER, Nicholas, *Herbal o Complet Herbal. The English Physician: or an astrological Discourse of the Vulgar Herbs of this Nation*, 1653.

D'AGLIÈ, Filippo San Martino (Filindo Il Costante), *Le Delitie, relatione della vigna di Madama reale Christiana di Francia, Duchessa di Savoia, regina di Cipro, posta sopra i monti di Torino. Dedicata all'altezza reale del serenissimo Carlo Emanuel II, Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte, Re di Cipro*, Torino, Rustis, 1667.

D'AGLIÈ, Ludovico, *L'Autunno del conte D. Lodovico San Martino d'Aglié. Con le rime dell'istesso, fatta in diverse occasioni All'altezza Serenissima di Savoia*, Torino, Cavaleris, 1610.

DA SESTOLA, Giovanni Battista, *Del Capuccino d'Este che fù nel secolo il Serenissimo Alfonso III Duca di Modana, e nella Religione Serafica il Prete Gio. Battista Predicatore Apostolico Della Serenissima Infanta D. Isabella di Savoia sua Dilettissima Consorte. Nascita, Vita, Morte, e Sepoltura Descritta in brevità, mà veridicamente dal P. F. Gio. da Sestola Predicatore Capuccino A gloria di Dio & edificatione di chi leggerà*, Modena, Soliani, 1646.

DE CRESCENZI ROMANI, Giovanni Pietro, *Corona della nobiltà d'Italia, overo Compendio dell'istorie delle famiglie illustri*, Bologna, Tebaldini, 1639.

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

DU CHESNE, Joseph, *Conseils de médecine dediez aux plus célèbres médecins de l'Europe*, Paris, Morel, 1626.

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

-Poesie latine del card. Maffeo Barberino hoggi papa Urbano ottauo. Tradotte in verso sciolto da Gio. Francesco Ferranti, Roma, Cavalli, 1642.

GALILEI, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, Marescotti, 1581.

GUAZZO, Stefano, *La civil conversazione*, Venetia, 1574, éd. moderne Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1994.

GUICHENON, Samuel, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie, justifiée par titres, fondations de monastères, manuscrits, anciens monuments, histoires et autres preuves authentiques ; enrichie de plusieurs portraits, sceaux, monnaies, sculptures et armoiries*, Lyon, Barbier, 1660.

INVEGES, Agostino, *La Cartagine Siciliana. Historia divisa in tre libri*, Palermo, Bisagni, 1654.

KEPLER, Johannes, *Harmonice Mundi*, Linz, Plancus, 1619, traduction et éd. E. J. Aiton, A. M. Duncan et J. V. Field, *The harmony of the world*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1997.

LANCELOTTI, Vittorio, *Lo Scalco pratico*, Roma, Corbelletti, 1627.

LENGUEGLIA, Giovanni Agostino della, *I ritratti della Prosapia, et heroi Moncadi nella Sicilia. Opera Historica-Economastica, Parte Prima*, Valenza, Sacco, 1657.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Idea del tempio della pittura*, Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1590.

LUSITANO, Vincenzo, *Introduzione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrappunto semplice e in concerto*, Venetia, Rampazetto, 1561, éd. facsimilé, Pisa, LIM, 1989.

MALVASIA, Carlo Cesare, *Felsina pittrice : vite de pittori bolognesi alla Maesta christianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Malvasia Fra Gelati L'Ascoso. Divisa in duoi tomi ; con indici in fine copiosissimi*, Bologna, Barbieri, 1678.

MANZINI, Luigi, *Applausi festivi fatti in Roma per l'elezione di Ferdinando III al Regno de' Romani dal Serenissimo Principe Maurizio Cardinale di Savoia*, Roma, Facciotti, 1637.

MARIANI, Giovanni Antonio, *Dechiaratione dell'arbore, e discendenza di casa Landi, prima detta Di Andito, cavata da lettere, e dispense de sommi pontefici, investiture, e privilegii de molti imperatori, e rè, da rogiti de notari in forma authentica, con la solennità che si ricercano. Tralasciando per brevità molte scritte antiche, e historie, cominciando dall'anno 1216. sin à hora del 1602. che fanno il spatio de anni 386. Con l'aggiunta delli arbori di casa Aragona, e Cordova. La geografia del principato Val di Tarro ; marchesato di Bardi ; contado, e baronia di Compiano, feudi imperiali, con le loro terre in prerogativa ; & anco Turbigo feudo di Milano*, Milano, Meda, 1603.

MARINO, Giambattista, *Dicierie sacre Del cavalier Marino. (Versi di L. D'Aglié, A. Di Ceva, L. Porcelletti, L. Tesauero, L. Scoto, Di Rouigliasco, C. Pallavicino)*, Torino, Tarino, 1614.

MASCARDI, Agostino, *Orationi*, Genova, Pavoni, 1622.

-*Le Pompe del Campidoglio oer la S.tà di N. S. Urbano VIII quando pigliò il possesso descritte di Agostino Mascardi*, Roma, Zannetti, 1624.

-*Discorsi morali di Agostino Mascardi su la tauola di Cebete Tebano*, 1630.

-*Saggi accademici dati in Roma nell'Accademia del sereniss. prencipe cardinal di Savoia. raccolti e publicati da Monsignor Agostino Mascardi, Cameriere d'honore di N.S. Urbano VIII*, Venetia, Fontana, 1641.

-*Prose vulgari di Monsign. Agostino Mascardi. divise in due parti, aggiuntovi li Saggi accademici e di più l'Oratione per l'elettione in rè de' Rom. di Fernando d'Austria. - Saggi accademici, dati in Roma nell' Accademia del ser.mo prencipe cardinal di Savoia. raccolti e publicati da Monsignor Agostino Mascardi*, Venetia, Brigonci, 1663.

MATTEACCI, Pietro, *Fillidoro, favola pastorale*, Venetia, Ambrosio Dei, 1613.

MAZZOCCHI, Virgilio, *Argomento del Santo Eustachio attione in musica*, Roma, Stamperia camerale, 1643.

MENESTRIER, Claude-François, *Remarques pour la conduite des Ballets*, Lyon, Molin, 1658.

-*L'art des emblèmes*, Lyon, Coral, 1662.

-*Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Muguet, 1669.

-*Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681.

-*Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682.

MERSENNE, Marin, *L'harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636, vol. II.

MORANDO, Bernardo, *Nella nascita del serenissimo principe Alessandro Farnese. Rime*, Piacenza, Bazachi, 1610.

-*Gareggiamento d'Amore e d'Imeneo rappresentato in Elicona per le nozze delli ser.mi di Piacenza e Parma Odoardo Farnese e Margarita Medici epitalamio di Bernardo Morando*, Piacenza, Ardizzoni, 1628.

-*Opere I: Fantasie. distinte in amoroze, eroiche, varie*, Piacenza, Bazachi, 1662, 4 vol.

-*Poesie drammatiche del conte Bernardo Morando nobile genouese*, Piacenza, Bazachi, 1662.

MORIGIA, Paolo, *La nobiltà di Mlano*, Milano, Bidelli, 1615.

MUGNOS, Filadelfo, *Teatro genologico delle famiglie nobili, titolate, feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo regno di Sicilia viventi ed estinte*, Palermo, Coppola, 1647.

NEGRI, Cesare, *Le gratie d'amore*, Milano, Pontio & Piccaglia, 1602, éd. moderne Bologna, Forni, 1969.

PANFILI, Pietro Gentile, *Breve descrizione dell'apparato funerale fatto alla gloriosa memoria del sereniss. principe Odoardo cardinale Farnese dall'illustriss. città di Parma*, Parma, Viotti, 1626.

PARÉ, Ambroise, *Les Œuvres. Corrigées et augmentées par lui-même, peu avant son décès. Divisées en vingt-neuf livres. 6è édition*, Paris, Buon, 1607.

PORCACCHI, Tommaso, *Historia della origine et succesione della illustrissima famiglia Malaspina*, Verona, Discepolo & fratelli, 1585.

RINALDI, Cesare, *Lettere di Cesare Rinaldi il Neghittoso accademico Spensierato, all'illustrissimo, et Reverendissimo Signor Il Signor Cardinal D'Este*, Venetia, Baglioni, 1617.

RIVOLA, Francesco, *Vita di Federico Borromeo*, Milano, 1656.

ROSSI, Gasparo, *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 fine del'anno 1629*, Vincenza, Amadeo, 1629.

ROSSOTTI, Andreae, *Syllabus scriptorum Pedemontii, seu de Scriptoribus pedemontanis*, Montereali, Gislandi, 1667.

SALVADORI, Andrea, *La Flora, o vero Il Natal de' Fiori, fauola d'Andrea Saluadori, rappresentata in musica recitativa 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, Ceconcelli, 1628.

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

STELLA, Francesco, *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.

TASSO, Torquato, *La Cavaletta overa della poesia Toscana, dialogo del Signor Torquato Tasso*, Venetia, 1612, éd. moderne Ezio Raimondi, *Dialoghi*, Firenze, Sansoni, 1958.

TESTI, Fulvio, *Poesie liriche [parte Ia] del cavaliere don Fulvio Testi*, Roma, Totti, 1636.

-*Opere del Sig. Conte Fulvio Testi*, Venetia, Giunti, 1645.

-*L'Isola d'Alcina tragedia del sig. co. Fulvio Testi posta in musica da Francesco Sacrati all'illustriss. e reuerendiss. sig. abbate Francesco Falconieri*, Bologna, Dozza, 1648.

TOTTI, Pompilio, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Ricciardi, 1638.

TRONSARELLI, Ottavio, *La catena d'Adone*, Venetia, Ciottti, 1626.

-*L'Isola della felicità*, Roma, Corbelletti, 1634.

WALTON, Izaak, *The lives of Dr. John Donne, Sir Henry Wotton, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert*. London: Tho. Newcomb for Richard Marriott, 1675.

WECKER, Jan Jaques, *Antidotaire tant general, que spécial, ou particulier des Remedes servans à la santé du corps humain*, Genève, Gamonet, 1610.

ZARLINO, Gioseffo, *Le Istitutioni harmoniche*, Venetia, Vincenti, 1558.

ZUCCARI, Federico, *L'idea de' pittori, scultori et architetti del cavalier Federico Zuccaro, divisa in due libri. Al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte*, Torino, Disserolio, 1607.

II. Études

ABBATE, Vincenzo, *La grande stagione del collezionismo : mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo, Kalos, 2011.

ACKERMAN, G., « Gian Battista Marino's contribution to Seicento Art Theory ». *The Art Bulletin*, XLIII (1961), p. 326-338.

ACTON, Harold, *Three extraordinary ambassadors*, London, Thames and Hudson, 1983.

ADEMOLLO, Alessandro, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, Lapi, 1888.

ADRIANI, Giovambattista, *Memorie della vita e dei tempi di monsignor Gio. Secundo Ferrero-Ponziglione, referendario apostolico, primo consigliere e auditore generale del principe cardinale Maurizio di Savoia*, Torino, Ribotta, 1856.

AGEE, Richard J., « The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century », *Early Music*, III (1983), p. 1-42.

-*The Gardano music printing firms, 1569-1611*, New York, Rochester, 1998.

AGO, Renata, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma, Laterza, 1990.

-*Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006.

- ALAZARD, Florence, *Art vocal. Art de gouverner*, Paris-Tours, Minerve-CESR, 2002.
- ALCARI, Cesare, « Claudio Monteverdi alla corte di Odoardo Farnese », *Musica d'oggi*, XV/7 (1933), p. 261-266.
- ALEMANNI, Laura, « La politica culturale di Maurizio di Savoia », *L'Accademia dei Desiosi : storia e testo*, Roma, Carocci, 2008, p. 113-129.
- ALONSO, Damaso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.
- AMORETTI, Guido, *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, Torino, Daniela Piazza, 1984, vol. I, chapitre II : « Il regno di Carlo Emanuele I dal 1580 al 1680 », p. 103-206 et vol. II, chapitre I : « Il regno di Carlo Emanuele I dal 1610 al 1630 », p. 7-64.
- ANDRÉ, Louis, *Les sources de l'histoire de France. VI : Histoire maritime et coloniale, Histoire religieuse : XVII^e siècle (1610-1715)*, Paris, Picard, 1932, vol. III.
- ANGIOLINI, Franco, « Medici e Savoia. Contese per la precedenza e rivalità di rango in età moderna », *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, éd. Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006, p. 435-480.
- ANGLOIS, Louis, *Il teatro alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Bairati, 1930.
- ANNIBALDI, Claudio, « La musica e le arti figurative nel pensiero artistico moderno », *Quaderni della Rassegna musicale*, 4, Torino, Einaudi, 1968, p. 25-59.
 -« Il Mecenate 'politico' ancora sul patronato musicale del Cardinale Pietro Aldobrandini (ca. 1570-1621) (I) », *Studi musicali*, XVII/1 (1987), p. 33-93.
 -« On Some Aspects of Musical Patronage in the Papacy and the Spanish States of Southern Italy, with Special Reference to Rome », *Revista de musicologia*, XVI/1 (1993), p. 593-598.
 -« Introduzione », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, éd. Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993.
 -« Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque : the perspective from anthropology and semiotics », *Recercare*, X (1998), p. 173-182.
 -« Frescobaldi early stay in Rome (1601-1607) », *Recercare*, XIII (2001), p. 97-124.
 -« Le committenze nobiliari », *Analecta musicologia*, XLV (2004), p. 14-19.
 -*Storia della Cappella musicale Pontificia : il Seicento*, Palestrina-Roma, Fondazione G. P. de Palestrina, 2011.
- ANTOLINI, Bianca Maria, « Aspetti dell'editoria musicale a Roma », *Musica e musicisti nel Lazio*, éd. Arnaldo Morelli et R. Lefèvre, Roma: Palombi, 1985. p. 3-36.
- ARCANGELI, Letizia et GENTILE, Marco, *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- ARCARI, Paola Maria, Alessandro Anguissola. Del buon governo del Principe, 1610-1620. *La Ragion di Stato*, Roma, Nuove grafiche, 1939.
- ARDISSINIO, Erminia, « Le Dicerie sacre del Marino e la predicazione del primo Seicento »,

Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

ARENA, Stefano, « Il *Volontario* ambasciatore e shāh 'Abbās I il Grande », *L'Accademia dei Desiosi : storia e testo*, Roma, Carocci, 2008, p. 152-211.

ARICÒ, Denise, « Retorica barocca come comportamento : buona creanza e civil conversazione », *Intersezioni : rivista di storia delle idee*, I/2 (1981), p. 317-349.

ARISI, Ferdinando et RICCARDI, Raffaella, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza, Tip.Le.Co, 1984.

ARISTOTILE, Claudia, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica secentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), p. 87-112.

ARKWRIGHT, Godfrey Edward Pelley, *Catalogue of music in the Library of Christ Church*, London, Milford, 1915.

ARNALDI DI BALME, Cleia et VARALLO, Franca, *Feste barocche, cerimonie e spettacoli alla corte di Savoia tra Cinque e Settecento*, Milano, Silvana, 2009.

ARNOLD, Denis, « The Sacred Music of Sigismondo d'India », *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento: Atti del convegno internazionale di studi : Como, 31 maggio-2 giugno 1985*, éd. Alberto Colzani, Como, AMIS, 1987, p. 130-143.

ARTOCCHINI, Carmen, « Il marchesato degli "Edifizi" e di Gambaro », *Libertà* (14 ott. 1955).

ASSENZA, Concetta, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, LIM, 1997.

-« 'Ma, cara cetra mia, che spero o tenti ?' Itinerari poetici e immagini di corte nelle Villanelle di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India. Villanelle a 3, 4 e 5 voci : Libri primo (1608) e secondo (1612)*, Firenze, Olschki, 2007, p. IX-XXVII (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », XXV).

AYMARD, Maurice, « Don Carlo d'Aragona, la Sicilia e la Spagna alla fine del Cinquecento », *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre e la Spagna alla fine del Cinquecento : Atti del convegno internazionale Marsala, Auditorium di S. Cecilia, 7-9 luglio 1986*, éd. Maria Giulia Aurigemma et Maria Azzarello, Palermo, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Palermo, 1988.

AZZARONI, Loris, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna, CLUEB, 1986.

BALDELLI, Franca, *Gli archivi parrocchiali della provincia di Modena*, Modena, Mucchi, 1993.

BALESTRACCI, Sergio, « Influenze francesi sui balletti da Filippo d'Agliè », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 229-244.

BALSAMO, Jean, *De Dante à Chiabrera : poètes italiens de la Renaissance dans la*

bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller, Genève, Droz, 2007.

BALSANO, Maria Antonella, « 'La Martoretta di Calabria' e gli inizi della scuola polifonica siciliana », *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII : testi della giornata di studi su « la polifonia sacra e profana in Calabria nei secoli XVI e XVII »*, Reggio Calabria, 26 novembre 1981, éd. Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1985, p. 35-77.

-*Giandomenico Martoretta. Il secondo libro di Madrigali cromatici a quattro voci (1552)*, Firenze, Olschki, 1988, (« coll. Musica Rinascimentale Siciliana, XI).

-« Dal Muar al Mar del Nord : la lunga navigazione di Sigismondo D'India », *Nell'aria della sera : il mediterraneo e la musica*, éd. Carlo De Incontrera, Trieste, s.e., 1996, p. 161-177.

-« 'Felice chi vi mira' Sigismondo D'India intonò con doppia lira », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 155-174.

- « 'Per far scena di me tragica e mesta' : il Lamento di Didone tra classicità e barocco », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 157-168.

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

BARAZZONI, Beatrice, « Un esempio di cappella di corte : la cappella musicale dei duchi Farnese a Parma e l'opera di Giuseppe Corsi », *Barocco padano I : atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, 13-15 luglio 1999, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, p. 379-406.

BARBERIS, Walter, « Emanuele Filiberto, geopolitica e storia nazionale », *Rivista Storica Italiana*, CIX (1997), p. 280-297.

BARBIERI, Francesco, « Musica, tipografi e librai a Roma : tecnologie di stampa e integrazioni biografiche (1583-1833) », *Recercare*, VIII (1995), p. 47-85.

-« Music printers and booksellers in Rome (1583-1600) », *Recercare*, XVI (2004), p. 69-112.

BARBLAN, Guglielmo, « La musica strumentale e cameristica a Milano nella seconda metà del Cinquecento e tutto il Seicento », *Storia di Milano*, Milano, Treccani, 1962, vol. XVI, p. 589-618.

BARON, John, H., « Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640 ». *Journal of American Musicological Society*, XXX/1 (1977), p. 22-42.

BARONCINI, Rodolfo, « Alfonso III d'Este, Fulvio Testi e Sigismondo D'India « prove di melodramma » a la corte di Modena », *Settimo colloquio di musicologia* organisé par *Il Saggiatore musicale*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, (Bologne, 22-23 novembre 2003), actes et communication non publiés.

BAROZZI, Nicolò et BERCHET, Guglielmo, *Le relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneziani nel secolo decimosettimo*, Venezia, Naratovich, 1859, série II, vol. II.

BASSO, Alberto, *Storia del teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di risparmio, 1976.

-« La musica in città (1536-1630) », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 340-351.

-« Dei rapporti musicali fra Torino e Madrid nei secoli XVI e XVII », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 74-105.

BASTERI, Maria Cristina, « Relazioni politiche e artistiche tra i conti Rossi di San Secondo e i Gonzaga di Mantova nel 16. Secolo », *Aurea Parma*, II (1994), p. 159-179.

-BASTERI, M. C., et ROTA, Patrizia, *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Parma, 1995.

BELLAFIGLIORE, Giuseppe, *Idea di Palermo barocca*, Palermo, ESA, 1971.

BELLEZZA, Paolo, *Federigo Borromeo : nella vita, nell'opera, negli scritti*, Milano, Vallardi, 1931.

BELLINI, Eraldo, « Agostino Mascardi fra “ars poetica” e “ars historica” », *Studi secenteschi*, XXXII (1991), p. 65-136.

BENASSI, Umberto, « I natali e l'educazione del Duca Odoardo Farnese », *Archivio storico per le Province Parmensi*, IX (1909), p. 99-227.

-« Governo assoluto e città suddita nel primo seicento : Piacenza sotto il cardinal reggente Odoardo Farnese », *Bollettino Storico Piacentino*, XII/6 (1917), p. 193-203.

BENIGNO, Francesco et GIARRIZZO, Giuseppe, *Storia della Sicilia. Vol I : Dalle origini al Seicento. Vol II : Dal Seicento a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

BENZONI, Gino, *Gli affanni della cultura : intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano, Feltrinelli, 1978.

BERNABEI, Roberta, *Chiese di Roma*, Milano, Electa, 2007.

BERNARDI, Marziano, *Tre palazzi a Torino*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1963.

-*Barocco piemontese*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1964.

BERNINI, Ferdinando, « Il castello dei Rossi in San Secondo », *Aurea Parma*, V (1921), p. 129-138.

-« Le opere d'arte nel Castello di San Secondo », *Aurea Parma*, XX (1936), p. 43-53.

BERNSTEIN, Jane A., « Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing », *Acta musicologica* LXIII/1 (1991), p. 39-56.

BERTIÈRE, Simone, *Mazarin, le maître du jeu*, Paris, Fallois, 2007.

BESOZZI, Leonida, *I testamenti di Federico Borromeo*, Milano, NED, 1993.

BESUTTI, Paola, « I rapporti musicali tra Mantova e Vienna durante il Seicento », *In Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, éd. Markus Engelhardt, Frankfurt, Lang, 1996, p. 45-62.

-« Giostre e tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento », *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, éd. Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, p. 3-32.

-« Giostre e tornei a Parma e Piacenza durante il ducato Farnese », *Id.*, p. 65-79.

-« Le « Musiche e balli a quattro » in scena : contesti e ipotesi drammaturgiche », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 49-68.

-« 'Cose all'italiana' e alla tedesca « in materia di ricreazione » : la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'impero romano germanico (1500-1630) », *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 239-272.

BIANCHI, Paola, « Politica matrimoniale e rituali fra Cinque e Seicento », *Le strategie dell'apparenza : cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 39-72.

BIANCONI, Lorenzo, « Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento », *Rivista italiana di musicologia*, VII (1972).

-« L'officina cacciniana di Pietro Maria Marsolo », *Pietro Maria Marsolo. Madrigali a quattro voci sulle monodie di Giulio Caccini e d'altri autori, e altre opere*, Roma, De Santis, 1973 (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », IV).

-« Politicità della storia musicale », *Musica e Politica. Teoria e critica della contestualità sociale della musica, voci sull'est. Testimonianze e lettere di contemporanei*, éd. Mario Messinis et Paolo Scarnecchia, Venezia, Marsilio, 1977.

-« Prefazione », *Antonio Il Verso. Madrigali a tre e a cinque voci*, Firenze, Olschki, 1978 (Coll. « Musica Rinascimentale Siciliana », VIII).

-*Il Seicento*, Torino, EDT, 1982.

-BIANCONI, L. et PRIVITERA, Massimo, *Girolamo Frescobaldi. Il primo libro de madrigali a cinque voci 1608*, Milano, Suvini Zerboni, 1996.

-« Sillaba, quantità, accento, tono », *Il Saggiatore musicale*, XII (2005), p. 183-216.

BIONDI, Albano, « L'immagine dei primi Farnese (1545-1622) nella storiografia e nella pubblicistica coeva », *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622), I : Potere e società nello stato farnesiano*, éd. M. Romani, Roma, Bulzoni, 1978, p. 189-229.

BIZZARINI, Marco, *Federico Borromeo e la musica : scritti e carteggi*, Roma, Bulzoni, 2012.

-BIZZARINI, M. et PRIVITERA, Massimo, « Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in The Book of Madrigals *L'amorosa Ero* (1588) ». *The Journal of Musicology* XXIX/4 (2012), p. 422-460.

BIZZOCCHI, Roberto, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BOITEUX, Martine, « Fêtes et cérémonies romaines au temps des Carraches », *Les Carraches et les décors profanes*, Rome, EFR, 1988, p. 183-214.

-« Les Barberini, Rome et la France : fête et politique », *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, éd. L. Mochi, F. Solinas et S. Schutze, Roma, De Luca, 2007, p. 345-360.

-*I luoghi della città : Roma moderna e contemporanea*, Rome, EFR, 2010.

-« Jeux équestres à la cour de Rome », *La ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in*

Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 135-163.

BOLZONI, Lina, « Qualche appunto su Federico Borromeo e la cultura fra Cinque e Seicento », *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità : atti delle giornate di studio, 23-24 novembre 2001*, éd. Santo Burgio et Luca Ceriotti, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2002, p. 15-23.

BOMBI, Andrea, « Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale », *Rivista Italiana di Musicologia*, XXVI/2 (1991), p. 173-204.

BONGIOVANNI, Carmela, « Il Terzo Libro delle Musiche di Sigismondo D'India », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXIII/3 (1989), p. 303-324.

BONFIGLIO-DOSIO, Giorgetta, « Dall'archivio di famiglia all'archivio d'impresa », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 99-114.

BONI, Simona, *Vita musicale a Modena durante il ducato di Cesare e Francesco I d'Este*, tesi di laurea, Università degli studi di Parma, 1999.

-« Orazio Vecchi e la vita musicale alla Corte Estense di Modena nei primi anni del Ducato di Cesare I », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 195-206.

BONINO, Guido Davico, *Poesia d'amore italiana : dalle origini al primo Novecento*, Milano, RadiciBUR, 2007.

BONOMO, Gabriele, « 'Melodia, ovvero seconda pratica musicale' : Monteverdi e la prospettiva di una nuova 'Istitutione'. Uno studio preliminare », *Musicam in subtilitate scrutando : contributi alla storia della teoria musicale*, éd. D. Sabaino, M. T. R. Barezzi et R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1994, p. 243-309.

-« 'Delli affetti musici' di Giulio Cesare Monteverdi : morfologia e secolarizzazione del mottetto concertato del primo Seicento », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 120-122.

BOORMAN, Stanley et MILLER, Beth, « La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento : lo stato delle ricerche » *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, 1988, p. 35-51.

BORZELLI, Angelo et NICOLINI, Fausto, *Giambattista Marino. Epistolario. seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, Bari, Laterza, 1911.

BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse, *Storia del teatro Regio di Torino*, Torino, Cassa di risparmio, 1976.

-« Le document historique et musical dans l'histoire de la musique », *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'École française de Rome (Rome, 15-17 octobre 1984)*, Rome, EFR, 1985, p. 281-291.

-*Turin et les musiciens de la cour, 1619-1775. Vie quotidienne et production artistique*, Paris, thèse de doctorat d'État, Université de Paris-Sorbonne, 1987.

-« La Scuola piemontese e la Francia nel secolo XVII influenze ed affinità », *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993.

BOYER, Ferdinand, « Les Orsini et les musiciens d'Italie au début du XVIIe siècle », *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les presses françaises, 1934, p. 301-310.

BRATTI, Ricciotti, « I cavalieri di San Marco », *Nuovo Archivio Veneto*, XVI/2 (1898), p. 321-349.

BRAUDEL, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949.

BRAY, Roger, *The music collection of Christ Church Oxford. A Listing and Guide to Part One of Harvester Microfilm Collection*, Brighton, Harvester Microfilm, 1981.

BRERO, Thalia, « Le baptême des enfants princiers (XV^e-XVI^e siècles) », *Le strategie dell'apparenza : cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 17-38.

BRISTIGER, Michal, « O duetach Sigismondo d'India (1609-1615) », *Polskie Wydawnictwo Muzyczne PWM*, II (1974).

BRIZZI, Gian Paolo, « Educare il principe, formare les élites. I Gesuiti e Ranuccio I Farnese », *Università, Principe, Gesuiti : la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza, 1545-1622*, éd. Alessandro D'Alessandro et Alessandra Del Fante, Roma, Bulzoni, 1980, p. 133-211.

BROOKS, Jeanice, « L'art et la matière : ornementation et notation dans l'air de cour à la fin du XVI^e siècle », *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVIIe siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 169-179.

BRUGNELLI BIRAGHI, Giuliana et DENOYÉ POLIONE, Maria Bianca, *Chrestienne di Francia, Duchessa di Savoia, Prima Madama Reale*, Torino, Gribaudo, 1991.

BUCCIANINI, Massimo, « Federico Borromeo e la nuova scienza », *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, éd. Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudio Berra et Giuseppe Fasso, Milano, Cisalpino, 2008, p. 355-375.

BUCCI, Fernando, *Il Castello Orsini-Odescalchi di Bracciano, storia, tesori e segreti*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2009.

BUCCI, Oddo, « Il profilo storico della legislazione italiana in materia di archivi privati », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 33-48.

BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seeman, 1860, trad. H. Schmitt, revue et corrigée par Robert Klein, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Bartillat, 2012.

BURLA, Umberto, *Malaspina di Lunigiana. Dalle origini sino alla fine dei feudi imperiali*. La Spezia, Luna, 2001.

BURNEY, Charles, *A General History of music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, éd. New York, Dover, 1957.

BURY, Emmanuel, « Civiliser la “personne” ou instituer le “personnage” ? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVII^e siècle », *Etiquette et politesse*, éd. Alain Montandon, Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992, p. 124-138.

BUSATTA, Anna, *Giovanni Nasco, Francesco Bonardo Perissone, Francesco Portinaro : madrigali per l'accademia dei Costanti di Vicenza*, tesi di laurea de l'Université de Bologne, 1990.

BUSELLI, Franco, *Il castello Malaspina Cybo a Massa*, Genova, Cassa di Risparmio di Carrara, 1973.

BUSSI, Francesco, « Sacro e profano in musica alla corte di Ranuccio I Farnese », *Nuova rivista musicale italiana*, XXIX/2 (1995), p. 221-234.

-*Musica e musicalità dei duchi Farnese nell'ottica dei “Monumenti musicali Piacentini e Farnesiani”*, Piacenza, Tip.Le.Co, 2007.

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

BUSSI, Rolando et GIOVANNINI, Carlo, *Giovanni Spaccini. Cronaca di Modena, Anni 1621-1629*, Modena, Panini, 2006.

BUTCHART, David, *I Madrigali di Marco da Gagliano*, Firenze, Olschki, 1982.

CALCATERRA, Carlo, *Il parnaso in rivolta : Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1961.

CALENNE, Luca, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortrino (oggi Artena) : dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma, Gangemi, 2010.

CALORE, Marina, *Spettacoli a Modena tra Cinquecento e Seicento*, Modena, Aedes Muratoriana, 1983.

CALVINO PRINA, Federica, « I Balli di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India. Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, Lucca, LIM, 2000, p. 11-13 (Coll. « Corona di delizie musicali, I »).

CAMETTI, Alberto, « Alcuni documenti sulla vita di Luigi Rossi compositore di musica, 1597-1653 ». *Sammelbände der Internationalem Musik-Gesellschaft*, XIV (1912), p. 1-26.

CANOSA, Romano, *I segreti dei Farnesi*, Roma, Sapere, 2001.

CARACI VELA, Maria, « Lamento polifonico e lamento monodico : affinità stilistiche e reciprocità di influssi », *L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993.

-« Introduzione », *La critica del testo musicale : metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca, LIM, 1996, p. 3-35.

CARAMEL, Luciano, « Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri », *Contributi dell'istituto di storia dell'arte medioevale e moderna*, I (1966), p. 91-235.

CARAPEZZA, Paolo Emilio, *Claudio Pari. Quarto libro dei madrigali a 5 voci*, Roma, De Santis, 1970 (Coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », I).

-« 'O soave armonia'. Classicità, maniera e barocco nella polifonia siciliana ». *Studi musicali*, III (1974), p. 347-390.

-« Non si levava ancor l'alba novella. Cantava il gallo sopra il Monteverde », « *Sette Variazioni* » a Luigi Rognoni *Musiche e studi dei discepoli palermitani*, Palermo, Flaccovio, 1985.

-« Quel frutto stramaturato e succoso : il madrigale napoletano del primo Seicento », *La musica a Napoli durante il Seicento : atti del Convegno internazionale di studi : Napoli, 11-14 aprile 1985*, éd. Domenico Antonio D'Alessandro et A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, p. 17-27.

-« Introduzione : la musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco », *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di Caltagirone 10-12 dicembre 1985*, éd. Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988, p. 7-22.

-« Nella *Scienza armonica* di Aristosseno. La fonte della Poetica de Bembo ? », *Le origini del madrigale : atti dell'incontro di studio : Asolo, 23 maggio 1987*, éd. Luca Zoppelli, Asolo, Tipografia Asolana, 1990, p. 33-41.

-« Madrigalisti siciliani », *Nuove Effermeridi*, XI/3 (1990).

-« Un altro mercurio, il nuovo Dio della Musica », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 9-30.

-« Il cardinal del Monte tra il Caravaggio e le risa a vicenda », *Le risa a vicenda : vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in musica da diversi autori, raccolti a dati luce da Giovan Pietro Flaccomio Siciliano da Milazzo-1598*, Firenze, Olschki, 1993 (Coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », XII).

-*Le costituzioni della musica*, Palermo, Flaccovio, 1999.

CARMINATI, Clizia, « Un manoscritto di rime mariniane (Parma, ms. Palatino 876) », *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

CARRERAS, Juan José, « Música y ciudad : de la historia local a la historia cultural », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, éd. Andrea Bombi, Juan José Carreras et Angel Marín, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 17-51.

CARTER, Tim, « Music Publishing in Italy, c.1580-c.1625 : Some Preliminary Observations ». *Royal Musical Association Research Chronicle*, XX (1986), p. 19-37.

-*Music in late Renaissance & early Baroque Italy*, London, Bastford, 1992.

-« Una nuova aria et grata all'orecchie. Il concetto di « Aria » nel tardo Rinascimento e nel primo Barocco », *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento : destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVII : Lenno-Como, 28-30 giugno 1991*, Como, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et

Maurizio Padoan, AMIS, 1994.

-« Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi, and Dido « alla parmigiana » (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996).

-« New song for old ? Guarini and the monody », *Guarini, la musica, i musicisti*, éd. Angelo Pompilio, Lucca, LIM, 1997, p. 61-75.

-« El sonido del silencio : modelos para una musicología urbana », *Música y cultura urbana en la edad moderna*, éd. Andrea Bombi, Juan José Carreras et Angel Marín, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 53-66.

CARUTTI, Domenico, *Storia della diplomazia della corte di Savoia*. Torino, Fratelli Bocca, 1875.

CASTELLI, Vincenzo, *Fasti di Sicilia*, Messina, Pappalardo, 1820.

CASTIGLIONE, Pietro, *Storia di un declino : il Seicento siciliano*, Siracusa, Ediprint, 1987.

CASTRO, Giovanni di, *Fulvio Testi e le corti italiane nella prima metà del XVII secolo*, Milano, Battezzati, 1875.

CATTIN, Giulio, « Nel quarto centenario di Nicola Vicentino teorico e compositore », *Studi musicali*, V (1976), p. 29-57.

CAULA, Giacomo Alessandro, *Poesia e Musica nell'ambiente dotto della "Pléiade"*, Torino, Caula, 1964.

CECCHI, Paolo, « 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. 31-60.

CELLETTI, Vincenzo, *Gli Orsini di Bracciano - Glorie, tragedie e fastosità della casa patrizia più interessante della Roma dei secoli XV, XVI e XVII*, Roma, Palombi, 1963.

CERUTTI FUSCO, Annarosa, « L'archiginnasio romano e la chiesa di Sant'Eustachio nelle descrizioni delle guide di Roma tra XVI e XVIII secolo. Note per una ricerca », *L'Università di Roma "La Sapienza" e le università italiane*, éd. Bartolomeo Azzaro, Roma, Gangemi, 2008, p. 79-100.

CHAFE, Eric, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, Schirmer Books, 1992.

CHATER, James, « Musical patronage in Rome at the turn of the seventeenth century. The case of cardinal Montalto ». *Studi musicali*, XVI/2 (1987), p. 179-228.

CHIABRERA Gabriello, *Lettere a Bernardo Castello*, éd. Genova, Ponthenier, 1838.

CHIARELLI, Alessandra, « Per un profilo sintetico delle feste d'armi a Modena nel Cinque Seicento », *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, éd. Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 1999, p. 33-63.

-« Fonti e mondo musicale a Modena al tempo di Orazio Vecchi (contesti, noti e alcuni appunti marginali) », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di*

Orazio Vecchi, Modena, Mucchi, 2007, p. 331-337.

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

CIPOLLA, Carlo Maria, « Un ramo dei Malaspina a Piacenza ? », *Bollettino Storico Piacentino*, I (1906), p. 239.

CIVRA, Ferruccio, *Musica poetica : introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991.

CLEMENTI, Filippo, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee : con illustrazioni riprodotte de stampe e quadri dell' epoca*, Roma, Settii, 1899.

COLLISANI, Giuseppe, « La musica sacra di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 135-154.

-*Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998.

- *Sigismondo D'India. Mottetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci : Novi concentus ecclesiastici e Liber secundus sacrorum concentuum (1610)*, Firenze, Olschki, 2003 (« Musica Rinascimentale Siciliana, XXIV »).

COLTURATO, Annarita, *Le fonti musicali in Piemonte. vol. I – Torino*, Lucca, LIM, 2006.

COMOLI MANDRACCI, Vera, « La città-capitale e la 'corona di delizie' », *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento, (catalogo della mostra, Torino, 27 maggio-24 settembre)*, éd. Michela Di Macco et Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989.

CONDORELLI, Stefano, « 'Le Macchine dell'ingegno' Luisa Luna e l'espansione territoriale dei Moncada (1571-1586) », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 253-272.

CONTINO, Antonio et MANTIA, Salvatore, *Baldassare Romano. Notizie storiche intorno alla città di Termini. Biografia dell'autore, cronologia delle opere, premesse e note al testo*, Termini Imerese, GASM, 1997.

-*Vincenzo La Barbera, architetto e pittore termitano : la famiglia La Barbera dalla Liguria a Termini Imerese nei secoli 16. e 17*, Termini Imerese, GASM, 1998.

-*Architetti e pittori a Termini Imerese tra il 16. ed il 17. Secolo*, Termini Imerese, GASM, 2001.

CORDERO DI PAMPARATO, Stanislao, « I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia », *Carlo Emanuele I*, Torino, Miscellanea, 1930.

CORNA, Andrea, *Storia ed arte in Santa Maria di Campagna, Piacenza*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.

CORRADINI, Marco, *Genova e il Barocco : studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e pensiero, 1994.

-« Un « work in progress » tra Cinque e Seicento : le « Ode » di Guido Casoni », *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XXVIII/53 (2007), p. 47-69.

-« Forme dell'interstualità nel Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele », *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

CORRENTI, Santi, *La Sicilia del Seicento : società e cultura*, Milano, Mursia, 1975.

CORVISIER, André, *Les régences en Europe. Essai sur les délégations de pouvoirs souverains*, Paris, PUF, 2002.

COTTICELLI, Francesco, *Le fonti d'archivio per la storia della musica a Napoli dal XVI al XVIII secolo*, Napoli, Turchini, 2001.

COUCHMAN, Jonathan Paul, « Musica nella cappella di palazzo Altemps a Roma », *Musica e musicisti nel Lazio*, éd. A. Morelli, Roma, Palombi, 1985, p. 167-183.

-*Felice Anerio's music for the Church and for the Altemps « Cappella »*, Ann Arbor, U.M.I., 1989.

COZZI, Gaetano, *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995.

COZZO, Paolo, « Il clero di corte nel Ducato di Savoia fra XVI e XVII secolo », *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, éd. Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006, p. 361-386.

-« 'Con lugubre armonia'. Le pratiche funerarie in età moderna », *Le strategie dell'apparenza : cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, éd. Paola Bianchi et Andrea Merlotti, Torino, Zamorani, 2010, p. 73-92.

-« Mythes et dévotions dynastiques en Savoie-Piémont au XVI^e-XVII^e siècles », *La Politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Caroline Callard, Elisabeth Crouzet-Pavan et Alain Tallon, Paris, PUPS, 2014, p. 259-268.

CRANNELL, Wayne T., *The strophic variation in the monodies of Giulio Caccini, Jacopo Peri and Sigismondo d'India*, Ann Arbor, UMI, 1995.

CREMONA, Ernesto, *Bernardo Morando : poeta lirico, drammatico e romanziere del Seicento*, Piacenza, SPE, 1960.

CREMONINI, Cinzia, « Storia di un'eclissi apparente : la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652) », *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659 : atti del Convegno internazionale, Pavia, 17-21 settembre 1991, organizzato dall'Almo Collegio Borromeo e dal Centro studi « Europa delle Corti »*, éd. Paolo Pissavino et Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, vol. I, p. 477-514.

-« La famiglia Borromeo nella prima metà del XVII secolo tra strategie locali e relazioni internazionali », *Federico Borromeo principe e mecenate : atti delle giornate di studio 21-22 novembre 2003*, éd. Cesare Mozzarelli, Roma, Bulzoni, 2004, p. 31-62.

-*Alla corte del governatore : feste, riti e cerimonie a Milano tra 16. e 18. secolo*, Roma, Bulzoni, 2012.

CROCE, Benedetto, *La Letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1956, vol. 2.

CROTCHET, Dotted, « A Visit to Christ Church, Oxford », *The Musical Times and Singing Class Circular*, XLIII/4 (1902), p. 513-522.

CRUM, Margaret, « Early lists of the Oxford Music School collection », *Music & Letters*, XLVIII (1967), p. 23-34.

CURZON, Gerald, *Wotton And His Worlds : Spying, science and Venetian Intrigues*, Philadelphia, Xlibris Corp, 2003.

CUTLER, Lucy, C., « The Art Imitating : Jan Brueghel's Landscape Paintings for Cardinal Federico Borromeo », *Archivi dello sguardo : origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia : atti del convegno, Ferrara, Castello Estense 22-23 ottobre 2004*, éd. Francesca Cappelletti, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 195-218.

-« Representing an Alternative Empire at the Court of Cardinal Federico Borromeo in Habsbourg Milan », *The possessions of a cardinal politics, piety, and art, 1450-1700 ; essays derive from a conference held, Dec. 2-3, 2004, Open University, London*, éd. Mary Hollingsworth et Carol M. Richardson, Pennsylvania, University Park, 2010, p. 249-264.

D'ALESSANDRO, Alessandro, « Materiali per la storia dello *Studium* di Parma (1545-1622) », *Università, Principe, Gesuiti : la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza, 1545-1622*, éd. Alessandro D'Alessandro et Alessandra Del Fante, Roma, Bulzoni, 1980, p. 15-95.

D'ALESSANDRO, Domenico Antonio, « Per una biografia di Don Pedro Paolo Stella C. R., alias Scipione Stella », *Scipione Stella. Inni a cinque voci : Napoli 1610*, éd. Flavio Colusso et D. A. D'Alessandro, Lucca, LIM, 2007.

-« Giovanni de Macque e i musicisti della Real Cappella napoletana. Nuovi documenti, precisazioni biografiche e una fonte musicale ritrovata », *La musica del principe : studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003*, Lucca, LIM, 2008.

DAGNINO, Eduardo, *Madrigali di Pomponio Nenna*, Roma, Istituto Italiano per la storia della musica, 1942.

DAHMS, Sibylle, « Italienische Tanzkunst nördlich der Alpen », *In Deutschland noch ganz unbekannt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, éd. Markus Engelhardt, Frankfurt, Lang, 1996, p. 63-76.

DALL'ACQUA, Marzio, « Le carte Torelli : saggio storico-archivistico », *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622), II : Forme e istituzioni della produzione culturale*, éd. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, p. 209-228.

-*Parma città d'oro*, Parma, Albertelli, 1979.

-« Il teatro Farnese di Parma », *Lo spettacolo meraviglia : il Teatro Farnese e la festa barocca*, Torino, Nuova ERI, 1992, p. 15-149.

DA MARETO, Felice, « Soggetti », *Bibliografia generale delle antiche province parmensi*, Parma, Deputazione di storia patria, 1974, vol. II.

DA MOLIN, Giovanna, *Famiglia e matrimonio nell'Italia del Seicento*, Bari, Carucci, 2000.

- DA MOSTO, Andrea, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Roma, Biblioteca d'arte editrice, 1940.
- DALLASTA, Francesca, *Bartolomeo Schedoni a Parma 1607-1615 ; pittura e Controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Colorno (Parma), TLC, 2002.
- DANIELE, Antonio, « 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. 5-24.
- DAOLMI, Davide, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Belgique, Brepols, 1998.
- DATA, Isabella, « Il "Rapimento di Proserpina" di Giulio Cesare Monteverdi e le feste di Casale nel 1611 », *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 21-24 ottobre 1993)*, éd. Paola Besutti, T. M. Gialdroni et Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, p. 333-346.
- « Le musiche nella libreria ducale », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 507-520.
- DEAN, Alexander, « 'Ecco l'alma mia bella'. Alfabeto and oral practices in Seventeenth-Century Italian Song », *Recercare*, XXII (2010), p. 81-109.
- DE ANGELIS D'OSSAT, Matilde, *Tra Villa Mondragone e Palazzo Attemps : le residenze di un cardinale*, Roma, Università degli studi, 2003.
- DEFABIANI, Vittorio, « Giardini sabaudi e cultura botanica : il 'libro dei fiori' », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 419-431.
- DEKONINCK, Ralph, « La Philosophie des images. D'une ontologie à une pragmatique de l'image », *Claude-François Ménéstrier. Les Jésuites et le monde des images*, éd. Gérard Sabatier, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 103-114.
- DEL FANTE, Alessandra, « Appunti sulla storia dello studio di Piacenza durante l'età farnesiana », *Università, Principe, Gesuiti : la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza, 1545-1622*, éd. Alessandro D'Alessandro et Alessandra Del Fante, Roma, Bulzoni, 1980, p. 97-131.
- DE LUCA, Maria Rosa, « Musica e musicisti alla corte dei Moncada », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 187-206.
- DE LUCCA, Valeria, « *Dalle sponde del Tevere alle rive dell'Adria* » : *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice (1659-1675)*, thèse de doctorat, Princeton, 2009.
- « Opera e mecenatismo tra Roma e Venezia nella seconda metà del Seicento », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 341-356.

DE MARCHI, Rebecca et GARNERO, Stéphane, *La Vigna del cardinal Maurizio : il racconto di Villa della Regina*, Torino, B. Grande, 1999.

DE MATTEI, Rodolfo, « Dispute filosofico-politiche nelle Accademie romane del Seicento », *Studi Romani*, IX/2 (1961), p. 148-167.

DEMPSEY, Charles, « Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century », *The Art Bulletin*, LXII (1980), p. 552-569.

DE ROSA, Riccardo, *Lo stato Landi 1257-1682*, Piacenza, TipLeCo, 2008.

DEROSSI, Honorato, *Scrittori piemontesi, savoardi, nizzardi, registrati nei cataloghi del vescovo F. A. Della Chiesa e del monaco A. Rossotto*, Bologna, Forni, 1974.

DE ROUVILLE, Henry, *La musique anglaise*, Paris, PUF, 1985.

DEUTSCH, Catherine, *Ariosità et artificiosità dans les madrigaux de Giovanni de Macque (1581-1597)*, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, décembre 2007.

-*Carlo Gesualdo*, Paris, Bleu nuit, 2010.

DE VIVO, Francesco, « Technologies du réemploi : mise en ordre/en œuvre des archives de Venise (XVI^e-XVII^e siècle), *La Politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Caroline Callard, Elisabeth Crouzet-Pavan et Alain Tallon, Paris, PUPS, 2014, p. 307-325.

DI CROLLALANZA, Giovanni Battista, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna Forni, 1986, 3 vol.

DI DONATO, Manuela et ROSTIROLLA, Giancarlo, *I Beni musicali di Roma e del Lazio : biblioteche, archivi, discoteche, musei, collezioni pubblici e privati*, Roma, IBIMUS, 2009.

DI GREGORIO, Iole, « Giovan Domenico Montella e il patrocinio a Napoli tra Cinque e Seicento », *Giovan Domenico Montella, Il Settimo libro de' madrigali a cinque voci*, Firenze, Olschki, 1990, p. 5-19.

DI MACCO, Michela, « 'L'ornamento del principe'. Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627) », *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, éd. G. Romano, Torino, Fondazione e banca Cassa di risparmio di Torino, 1995.

DI MARZO, Gioacchino, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del Secolo XIV* (vol. I et II), Palermo, Di Marzo, 1858 et 1859. *Delle belle arti in Sicilia, dal sorgere del sec. XV alla fine del XVI* (vol. III et IV), Palermo, Di Marzo, 1864 et 1870.

-*Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX, I-XIX. Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane pubblicate su' manoscritti della Biblioteca comunale*, Palermo, Pedrone-Lauriel, 1869, vol. I.

DIXON, Graham, « Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century », *Acta musicologica*, LIII/1 (1981), p. 105-119.

-« The Pantheon and music in minor churches in seventeenth-century Rome », *Studi musicali*,

X/2 (1981), p. 265-277.

DOGLIO, Maria Luisa, « Intorno alle lettere edite e inedite di Fulvio Testi », *Lettere italiane*, XVI (1964), p. 425-444.

-*Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, 3 vol.

-« Rime inedite di Carlo Emanuele I di Savoia », *Studi piemontesi*, VIII (1979), p. 121-133.

-« Intellettuali e cultura letteraria (1562-1630) », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 599-653.

-*Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero principe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

DOLATA, David, *Bellerofonte Castaldi. Capricci : 1622. Part 2, Dances and other works for theorbo, Songs with tablature accompaniment*, Middleton, A-R editions, 2006.

DONÀ, Mariangela, « Musiche a stampa nella Biblioteca Braidense di Milano », *Fontes artis musicae*, VII/2 (1960), p. 66-69.

-« La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700 », *Biblioteca di bibliografia italiana*, XXXIX (1961).

DONATI, Claudio, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

DONATO, Giuseppe, « Su alcuni aspetti della vita musicale in Sicilia nel Seicento », *La musica a Napoli durante il Seicento : atti del Convegno internazionale di studi : Napoli, 11-14 aprile 1985*, éd. D. A. D'Alessandro et A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, p. 567-623.

-« La cappella musicale del duomo e della città di Messina nei secoli XVI e XVII », *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di Caltagirone 10-12 dicembre 1985*, éd. Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988, p. 147-164.

DREI, Giovanni, *Archivio di stato di Parma: indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma, Biblioteca d'arte, 1941.

-*I Farnese, grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, Libreria dello stato, 1954.

DUBOST, Jean-François, « Musique, musiciens et goûts musicaux autour de Marie de Médicis (ca 1600-1620) », *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVIIe siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 19-27.

-*Marie de Médicis. La reine dévoilée*, Paris, Payot, 2009.

DUCHEIN, Michel, *Elisabeth I^{re} d'Angleterre : le pouvoir et la séduction*, Paris, Firmin-Didot, 1992.

DURON, Jean, « La musique italienne en France : le témoignage de Sébastien De Brossard », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 209-244.

DUROSOIR, Georgie, *L'air de cour en France : 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991.

-*Les ballets de la cour de France au XVIIe siècle ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque*, Genève, Papillon, 2004.

-« 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. 111-132.

EINSTEIN, Alfred, « Reviews », *Journal of American Musicological Society*, II/2 (1949), p. 113-114.

-*The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949.

EMANUELE, Marco, *Commedie in musica, pastorali e piscatorie alla corte dei Savoia 1600-1630*, Lucca, LIM, 2000.

-*Opera e riscritture : melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001.

EMMER, Peter C., « Migration and the making of a common European culture, 1500-1800 », *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Analecta musicologica*, XLIX (2013), p. 21-29.

FABBRI, Paolo et POMPILIO, Angelo, *Il Corago, o vero, Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983.

-FABBRI, P., *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

-*Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

-« Monteverdi legge Tasso », *Torquato Tasso e la cultura estense*, éd. Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, p. 1221-1224.

-*Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.

FABRIS, Dinko, « La situazione della ricerca sulle fonti musicali in Italia. Il ruolo della Società Italiana di Musicologia », *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma, CIDIM, 1987, p. 17-24.

-« Lettere di Battista e Alessandro Guarini nell'Archivio Bentivoglio di Ferrara », *Guarini, la musica, i musicisti*, éd. Angelo Pompilio, Lucca, LIM, 1997, p. 77-90.

-*Mecenate e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999.

-« La musica nelle lettere di Battista e Alessandro 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. 397-408.

-« Les voyages des livres de musique », *Collectionner la musique. vol. 1 : histoires d'une passion : actes du colloque de Royaumont, 10-11 octobre 2008*, éd. Denis Herlin, Jean Duron et Dinko Fabris, Belgique, Brepols, 2010, p. 10-22.

-« 'De la source à l'interprétation' : i vespri romani nell'itinerario di ricerca di Jean Lionnet », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 433-452.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, *La festa barocca*, Roma, Edizioni De Luca, 1997.

FAGIOLO, Marcello et MADONNA, Maria Luisa, *Il Teatro del Sole : la rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, Officina, 1981.

FARAGLIA, Nunzio Federigo, « Descrizione delle parrocchie di Napoli fatta nel 1598 », *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXIII/3 (1898), p. 502-566.

FEDERHOFER, Hellmut, « Matthia Ferrabosco », *Musica Disiplina*, VII (1953), p. 205-233.

-« Graz Court Musicians and their Contributions to the *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (1615) », *Musica Disiplina*, IX (1955), p. 167-244.

-« Antonio Cifra (1584-1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590-1624) in Neisse/Schelesien », *Die Musikforschung*, XLIII (1990), p. 352-356.

FELLOWES, Edmund H., *Orlando Gibbons and his family*, London, Oxford University Press, 1951.

-*The English Madrigal Composers*, Oxford, Clarendon Press, 1921.

FENLON, Ian, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980-1982, 2 vol.

-« The Mantuan Orfeo », *Claudio Monteverdi : Orfeo*, éd. John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

FERRARI BARASSI, Elena, "Il primo libro delle villanelle" of Aurelio Bonelli dedicated to Marcus Sitticus von Hohenems (1596), 1981.

-« Il dramma in musica e Frescobaldi », *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita. Atti del Convegno internazionali di studi, Ferrara, 9-14 settembre 1983*, éd. S. Durante et D. Fabris, Firenze, Olschki, 1986.

FERRERI, Carlo, *Osasio : lineamenti di storia*, Savigliano, L'artistica, 2005.

FERRONI, Giulio, « Sprezzatura e simulazione », *Le corte e il « Cortegiano »*. I : *La scena del testo*, éd. C. Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, p. 119-148.

FIASCHINI, Fabrizio, « Professionalismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini », *Barocco padano 4 : atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 14-16 luglio 2003*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2006, p. 29-58.

FIORENTINI, Ersilio Fausto, *Le chiese di Piacenza*, Piacenza, TEP, 1985.

FIORI, Giorgio, « Famiglie nobili della Val Nure », *Archivio Storico per le Province Parmensi*, IV/21 (1969), p. 317-327.

-« I Malaspina di Mulazzo nelle valli dell'Aveto e del Nure », *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XXVII (1975), p. 369-387.

-FIORI, G., DI GROPPETTO, Gustavo, MANFREDI, Carlo Emanuele et DE MEO, Maurizio, *Le Antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza, TEP, 1979.

-« Documenti biografici di artisti e personaggi piacentini dal '600 all'800 nell'Archivio vescovile di Piacenza », *Strenna Piacentina*, (1994), p. 68-71.

-*I Malaspina, Castelli e Feudi nell'Oltrepo' Piacentino, Pavese, Tortonese*, Piacenza, Fondazione Cassa di Risparmio di Piacenza e Vigevano, 1995.

FOA, Salvatore, *Vittorio Amedeo I., 1587-1637*, Torino, Paravia, 1930.

FORCELLA, Vincenzo, *Milano nel secolo XVII*, Milano, Colombo e Tarra, 1898.

FORMICHETTI, Gianfranco, « La poetica di Chiabrera e le prospettive della poesia religiosa nell'ambiente romano tra manierismo e barocco », *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)*, éd. Fulvio Bianchi et Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 126-138.

FORTUNE, Nigel, « Italian secular monody from 1600 to 1635. An Introductory survey », *The Musical Quarterly*, XXXIX/2 (1953).

-« Sigismondo D'India. An Introduction to his Life and Works », *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXI (1955), p. 29-47.

-« A Handlist of Printed Italian Secular Music », *Monody Books, 1602-1625* », *Royal Musicological Association*, III (1963).

FOSI, Irene, *All'ombra dei Barberini : fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni, 1997.

-« Archivi di famiglie toscane nella Roma del Cinque e Seicento », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 255-276.

-« Roma patria commune ? Foreigners in Early Modern Rome », *Art and identity in early modern Rome*, éd. Jill Burke et Machael Bury, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 27-43.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FRANCHI, Saverio, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1998.

-*Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650 ; ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori*, Roma, IBIMUS, 2006.

-« 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*, éd. Francesco Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2009, p. 19-56.

-« Cartolai editori di musica nel Seicento romano », *Il Giardino Armonioso : studi e testimonianze in onore di Giancarlo Rostirolla da parte dei soci dell'Ibimus in occasione del suo 70. compleanno*, éd. Saverio Franchi et Orietta Sartori, Roma, IBIMUS, 2011, p. 31-67.

FRANGNE, Pierre-Henry, « Les larmes de Tancredi. La voix et le voir dans *Le combat de Tancredi et Clorinde* de Claudio Monteverdi », *Musurgia*, XI/1-2 (2004).

FREY, Herman-Walther, « Il repertorio dei cantori pontifici in un « diario sistino » del 1616 », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, éd. Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 139-165.

FULCO, Giorgio, *La « meravigliosa » passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001.

FUMAROLI, Marc, *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998.

-« Le 'siècle de Marie' », *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, éd. Paola Bassani Patch, Paris, Somogy, 2003, p. 19-21.

GAL, Stéphane, *Lesdiguières : prince des Alpes et connétable de France*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2007.

-*Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012.

GALBIATI, Giovanni, *Un manipolo di lettere degli Atempo al Cardinale Federico Borromeo*, Roma, Moneta in Milano, 1940.

GALDIERI, Eugenio, « I luoghi dei Farnese : immagini di un impero mal nato », *I Farnese, Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995, Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre-17 dicembre 1995, Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1 giugno-27 agosto 1995*, éd. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, p. 20-27.

GALLICO, Claudio, « Aspetti musicali fra disposizione manieristica ed età del barocco », *Studi musicali*, III (1974), p. 101-104.

-« La musica del programma di ricerca farnesiano », *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622), II : Forme e istituzioni della produzione culturale*, éd. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, p. 265-272.

-*Le capitali della musica : Parma*, Milano, Silvana, 1985.

-« Monteverdi nel gran teatro dei Farnese a Parma », *Lo spettacolo meraviglia : il Teatro Farnese e la festa barocca*, Torino, Nuova ERI, 1992, p. 221-247.

-« Programmi musicali farnesiani : i libri dedicati », *I Farnese, Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995, Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre-17 dicembre 1995, Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1 giugno-27 agosto 1995*, éd. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, p. 200-207.

-« 'Liberata' o 'Conquistata' ? Svolte del 'Combattimento' di Monteverdi », *Torquato Tasso e la cultura estense*, éd. Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, p. 1225-1229.

-« Rinuccini cangiante. Mantova, Venezia, Vienna », *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 231-238.

GAMBASSI, Osvaldo, « Nuovi documenti su Girolamo Giacobbi », *Rivista Italiana di Musicologia*, XVIII/1 (1983), p. 29-48.

GAMRATH, Helge, *Farnese Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Roma, L'ERMA di Bretschneider, 2007.

GANCI, Massimo, « Il Viceregno di Sicilia », *La Sicilia del Cinquecento. Atti del Congresso di Mazara del Vallo*, éd. Gianni di Stefano, Mazara del Vallo, Istituto di Storia del Vallo di Mazara, 1989.

GARAVAGLIA, Andrea, « Sintomi e forme di epigonismo patologico : Sigismondo d'India », Septième rencontre de musicologie organisé par *Il saggiateur musicale*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna Dipartimento di Musica e Spettacolo, (Bologna, 22-23 novembre 2003), actes non publiés.

-*Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Milano, EDT, 2005.

GARGIULO, Piero, « Da Peri, Caccini, Gagliano « a' cortesi lettori ». Per una ri-lettura di storiche prefazioni », *Lo stupor dell'invenzione, Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre 2000*, éd. Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, p. 15-29.

-*Antonio Brunelli. Arie, scherzi, canzonette, madrigali a una, due e tre voci per sonare e cantare : 1613*, Pisa, ETS, 2001.

-« 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. 399-424.

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

GENTA, Eduardo, « Titoli nobiliari », *Enciclopedia del diritto*, Varese, Giuffrè, 1992, vol. XLIV.

GENTILE, Guido, « La costruzione di un'immagine cartografica del Piemonte », *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento, (catalogo della mostra, Torino, 27 maggio-24 settembre)*, éd. Michela Di Macco et Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989.

GETTO, Giovanni, « Introduzione al Marino », *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969.

-*Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976.

-*Il Barocco letterario in Italia : barocco in prosa e in poesia : la polemica sul Barocco*, Milano, Mondadori, 2000.

GETZ, Christine, *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*, Ashgate, Aldershot, 2005.

-*Mary, Music, and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*, Indiana, Indiana University Press, 2013.

GIAMBONINI, Francesco, « Cinque lettere ignote del Marino », *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, p. 307-330.

GIAMPAOLI, Stefano, *Musica e teatro alla corte di Massa*, Massa, Palazzo di S. Elisabetta, 1978.

GIANTURCO, Carolyn, « Caterina Assandra, suora compositrice », *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento: Atti del convegno internazionale di studi : Como, 31 maggio-2 giugno 1985*, éd. Alberto Colzani, Como, AMIS, 1987, p. 117-127.

GIARRIZZO, Giuseppe, « Lezioni per lo storico », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 309-311.

GIOVIALE, Fernando, « 'Guerra e morte avrai'. Note su Tancredi e Clorinda, 'Passioni contrarie' di Tasso in Monteverdi », *Torquato Tasso e la cultura estense*, éd. Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. III, p. 1231-1248.

GIUFFREDI, Maurizio, *Santa Maria di Campagna, una chiesa bramantesca a Piacenza*, Reggio Emilia, Diabasis, 1995.

GIULIANI, Marzia, *Il vescovo filosofo : Federico Borromeo e « I sacri ragionamenti »*, Firenze, Olschki, 2007.

GOULET, Anne-Madeleine, « La musique à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle d'après les fonds d'archives familiales : le cas du fonds Lante della Rovere », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 75-94.

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

GRASSI, Gian Guido, *Favole di Ottavio Tronsarelli : preliminari a un'edizione*, tesi di laurea de l'Univserité de Turin, 2005-2006.

GRASSI, Paola, *Palazzo Taverna*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2010.

GRECI, Roberto, *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Torino, San Paolo, 1981.

GRIPPAUDO, Ilaria, *Produzione musicale e pratiche sonore nelle chiese palermitane fra Rinascimento e Barocco*, Roma-Università La Sapienza : tesi di dottorato, 2008.

GRISANTI, Isabella, « Le canzonette a tre voci di Giacomo Gastoldi », *Villanella napoletana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano, Calabro 9-11 dicembre 1994*, éd. Maria Paola Borsetta et Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, p. 273-304.

GRISELLE, Eugène, *Louis XIII et Richelieu*, Paris, Leclerc, 1911.
-*Lettres de la main de Louis XIII, 1617-1627*, Paris, SBF, 1914.

GRISERI, Andreina, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, 1967.
-*Il Diamante : la villa di madama reale Cristina di Francia*, Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1988.
-« Linee forza del Barocco a Torino », *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento*, [catalogo della mostra, Torino, 27 maggio-24 settembre], éd. M. di Macco et G. Romano, Torino, Allemandi, 1989, p. XIX-XXIV.

GROOTE, Inga Mai, *Musik in italienischen Akademien, Studien zur Institutionellen Musikpflege 1573-1666*, Laaber, Laaber-Verlag, 2007.

GUAGNINI, Guido, *I Malaspina : origini, fasti, tramonto di una dinastia*. Milano, Il Biscione, 1973.

GUARINO, Andrea, *Libro in cui si describe l'antichità del venerabile reclusorio di donzelle vergini sotto il titolo del principe di chiesa cattolica S. Pietro*, 1759.

GUENZATI, Biagio, *Vita di Federigo Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2010.

GUGLIELMINETTI, Marziano, « Problemi nuovi (e meno) del Barocco letterario ed artistico in Piemonte », *Da Carlo Emanuele I. a Vittorio Amedeo 2. : atti del convegno nazionale di studi : San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985*, éd. Giovanna Ioll, Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, p. 187-190.
-« Carlo Emanuele I scrittore », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 654-672.

GUNDERSHEIMER, Werner L., « Patronage in the Renaissance : An Exploratory

Approach », *Patronage in the Renaissance*, éd. Guy Fitch et Stephen Orgel, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 3-23.

HAMMOND, Frederick, « Cardinal Pietro Aldobrandini Patron of Music », *Studi musicali*, XII (1983), p. 53-66.

-*Music and spectacle in Baroque Rome : Barberini patronage under Urban VIII*, London, Yale University Press, 1994.

-*The Ruined Bridge. Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle (1631-1679)*, Sterling Heights, Harmonie Park Press, 2010.

HANLON, Gregory, *The twilight of a military tradition. Italian aristocrats and European conflicts, 1560-1800*, London, ULC, 1998.

HARTMANN, Arnold, *Madrigal Settings of « Cruda Amarilli »*, University of California, Berkeley, 1948 ?

-« Battista Guarini and Il Pastor Fido », *The Musical Quarterly*, XXXIX/3 (1953).

HASKEL, Francis, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991.

HELLSBERG, Clemens, « Symposium « Musik um 1600 » in Bregenz », *Die Musikforschung*, XXVIII (1975).

HILL, John Walter, *Roman monody, cantata, and opera from de circles around cardinal Montalto*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

HINDS, Allen B., *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice and in other libraries of Northern Italy*, London, IHR, 1908, vol. XIV.

HINTERMAIER, Ernst, « 'Es gehe confuse in verrichtung des Gottesdienstes zue, und wolle demnach denn Chorum in ein bessere und richtigere Ordnung bringen'. Liturgie-Reform, Kirchenmusik und höfisches Musikleben unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau (1587-1612) und Markus Sittikus von Hohenems (1612-1619) », *Salzburger Musikgeschichte Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, éd. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier et Gherard Walterskirchen, Salzburg, Pustet, p. 121-138.

HISCOCK, Walter G., *Henry Aldrich of Christ Church 1648-1710*, Oxford, 1960.

HOUTMAN-DE SMEDT, Helma, « L'art de la comptabilité dans les temps modernes, un trésor pour l'historien ? La comptabilité industrielle et bancaire du 16ème au 18ème siècle », *L'impresa, l'industria, commercio, banca secc. XIII-XVIII*, éd. Simona Cacaciocchi, Prato, Le Monnier, 1991, p. 223-242.

HUDSON, Richard, *The Folia, the Sarabande, the passacaglia, and the chaconne. The historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1982, 4 vol.

INFELISE, Mario, « Gli avvisi di Roma. Informazione e politica nel secolo XVII », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. Gianvittorio Signorotto et Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 189-205.

ISGRÒ, Giovanni, *Il teatro negato. Le invenzioni dello spettacolo in Sicilia dal Cinquecento all'Ottocento*, Bari, di Pagina, 2011.

JANDER, Owen, « Cantate in accademia : i dissonanti di Modena e il duca Francesco II d'Este », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, éd. Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 195-216.

JEANNERET, Christine, « La construction d'un monstre : la figure de Frescobaldi, virtuose génial et gribouilleur », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 321-340.

JEZ, Tomasz, « La Biblioteca Rhedigeriana di Wroclaw (Breslau) : una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento », *Barocco padano 7 : atti del XV Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Milano 2009*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2012, p. 377-398.

-« Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa », *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte. Analecta musicologica*, XLIX (2013), p. 99-137.

JONES, Pamela, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana : arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1997.

JOYCE, John, *The Monodies of Sigismondo D'India*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
-*Le musiche a una e due voci. Libri I, II, III, IV e V (1609-1623)*, Firenze, Olschki, 1989 (« Musiche Rinascimentali Siciliane », IX).

-« I cinque libri de Le Musiche di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 115-134.

KENDRICK, Robert L., *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002.

-« I mottetti di Claudia Rusca », *Barocco padano 3 : atti del XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2001*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2004, p. 425-453.

-« Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *Cultura e spiritualità Borromaica tra Cinque e Seicento, atti delle giornate di studio 25-26 novembre 2005*, éd. Franco Buzzi, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2006, p. 339-350.

KERMAN, Joseph, *Musicology*, London, Fontana, 1985.

KIRKENDALE, Warren, *The Court Musicians in Florence during the principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993.

KLOTZ, Sebastian « Wie klang der Frühling um 1600 ? Madrigale von Monteverdi, Luzzaschi und Sigismondo D'India im mentalitätsgeschichtlichen Vergleich », *Analecta musicologica : Vanitatis fuga, aeternitatis amor*, XXVI (2005), p. 113-138.

KRUMMEL, D. W., « Venetian baroque music in a London bookshop : the Robert Martin

catalogues, 1633- 1650 », *Music and Bibliography. Essays in honour of Alec Hyatt King*, éd. Oliver Neighbour, New York, Clive Bingley, 1980.

KURTZMAN, Jeffrey, « Monteverdi and early baroque aesthetics : the view from Foucault », *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento : destino di una forma e problemi di analisi : atti del IV convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII : Lenno-Como, 28-30 giugno 1991*, éd. A. Colzani, A. Luppi et M. Padoan, Como, AMIS, 1994.
-*Girolamo Giacobbi. Vesper music for multiple choirs*, New York-London, Garland, 2003, p. XII-XXIII.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

LARSON, Keith, « Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento », *Quaderni della Rivista Musicale Italiana*, IX (1983), p. 61-77.

LAUDANI, Simona, « ‘Icon Generosea Stirpis Moncatae.’ I Moncada e la Sicilia tra Tre e Settecento », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l’arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 219-228.

LA VIA, Stefano, *Il lamento di Venere abbandonata : Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, LIM, 1994.

-« Origini del “recitativo corale” monteverdiano : gli ultimi madrigali di Cipriano di Rore », *Monteverdi : recitativo in monodia e polifonia : giornata lincea dedicata a Claudio Monteverdi, Roma, 9 marzo 1995*, éd. G. Grioli, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, p. 23-58.

-« ‘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. 5-51.

-*Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006

-« Nascita dell’armonia triadica », *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, vol. I, p. 85-122.

-« L’espressione dei contrasti fra madrigale e opera », *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, vol. II, p. 31-63.

-« Alfonso Fontanelli’s Cadences and the Seconda Pratica », *The Journal of Musicology* XXX/1 (2013), p. 49-102.

LEBET, Claude, *Roma e i suoi liutai : storia della liuteria romana dal secolo XVI al XVIII*. Roma, C. Lebet, 2007.

LECOMTE, Nathalie, *L’orientalisme dans le ballet aux XVIIème et XVIIIème siècles*, Paris, thèse Paris 1, 1981.

LEOPOLD, Silke, *Stefano Landi : Beiträge zur Biographie. Untersuchung zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Hamburger, Wagner, 1976.

LEWIS-RODIS, Geneviève, « Monteverdi et Descartes », *Regards sur l’art*, Paris, Beauchesne, 1993.

LIGRESTI, Domenico, « I Moncada nel sistema nobiliare sovranaZIONALE italo-spagnolo ed europeo », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l’arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania,

Sanfilippo, 2006, p. 207-218.

LINDELL, Robert, « Das Marcus Sitticus von Hohenems gewidmete dritte Madrigalbuch von Sigismondo d'India », *Die Musikforschung* (1982).

LITTA, Pompeo, *Famiglie celebri italiane. Famiglia Malaspina*, Milano-Napoli, 1852.

LOCKWOOD, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara : 1400-1505 : the creation of a musical center in the Fifteenth century*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1984.

LODI, Pio, *Catalogo delle opere musicali : Città di Modena. Biblioteca Estense*, Bologna, Forni, 1967.

LODOLINI, Elio, « Archivi privati, archivi personali, archivi familiari, ieri e oggi », *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionali di studi sugli archivi di famiglie e di persone, Capri, 9-13 settembre 1991*, éd. Irma Paola Tascini, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, p. 23-69.

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

LORENZETTI, Stefano, « La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi della pedagogia seicentesca tra Francia e Italia », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 17-40.

-*Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

LUCCHI, Marta, *Le capitali della musica : Modena*, Modena, Banca popolare dell'Emilia Romagna, 1998.

-« Orazio Vecchi (1550-1605). Musica a Modena tra Cattedrale, Corte, Confraternite », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 129-162.

LUISI, Maria, « Le poesie per musica del Cardinale Antonio Barberini nel cod. vaticano Barb. Lat. 4203 », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 291-320.

LUME, Lucio, « Documenti e testi negli Archivi di Stato : un'indagine in corso », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 5-18.

LUTZ, Georg, « Roma e il mondo germanico nel periodo della guerra dei Trent'anni », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. Gianvittorio Signorotto et Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 425-480.

MACCAVINO, Niccolò, « Il primo libro delle villanelle alla napoletana di Sigismondo D'India "Nobile Palermitano" », *Villanella napoletana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano, Calabria 9-11 dicembre 1994*, éd. Maria Paola Borsetta et Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia

Musicale Calabrese, 1999, p. 243-258.

-« Le canzonette a cinque voci di Carlo Gesualdo », *La musica del principe : studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003*, Lucca, LIM, 2008, p. 231-246.

MacCLINTOCK, Carol, « The Monodies of Francesco Rasi », *Journal of American Musicological Society*, XIV (1961), p. 31-36.

-*Le balet comique de la Royne, 1581*, Middleton, American Institute of Musicology, 1971.

MACÉ, Stéphane, « L'air de cour et l'esthétique du style simple », *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVIIe siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 83-93.

-« La musique d'air de cour au prisme de l'analyse rhétorique et stylistique », *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, éd. Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix, Wavre, Mardaga, 2010, p. 77-86.

MACY, Laura, « Speaking of sex : Metaphor and performance in the Italian Madrigal ». *The Journal of Musicology*, XIV/1 (1996), p. 1-34.

MAGINI, Alessandro, *Francesca Caccini. La liberazione di Ruggiero dall'Isola di Alcina*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998.

MAGNANI, Lauro, *Tra magia, scienza e « meraviglia », le grotte artificiali dei giardini genovesi dei secoli XVI e XVII*, Genova, Palazzo Bianco, 1984.

MALAGODI, Franco, *Dizionario dei musicisti di Modena e Reggio Emilia*, Modena, Mucchi, 2000.

MALAGUZZI, Francesco, « Libri francesi del Seicento per la Corte dei Savoia », *Bulletin du Bibliophile*, I (1992).

-« Sulle tracce della biblioteca del principe - cardinale Maurizio di Savoia », *La Bibliofilia*, XCV/2 (1993), p. 147-162.

-« Legature di pregio nelle biblioteche sabaude », *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, éd. Giovanni Romano, Torino, CRT, 1995.

-*Biblioteche storiche disperse*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1999.

-« Una favola inedita per Madama Reale », *Bibliofilia Subalpina*, (2002), p. 77-91.

-« Legature per il principe - cardinale Maurizio di Savoia », *La Bibliofilia*, CVII/2 (2005), p. 17-26.

-*De Libris : cinquecento anni di bibliofilia in Piemonte. Torino, Villa della Regina. 12-12 avril 2007*, Torino, Centro studi piemontesi, 2007.

MALHOMME, Florence, « Le madrigal anglais : influences et âge d'or (1593-1622), problématique général et approche analytique », *Musurgia*, IV/4 (1997).

MAMCZARZ, Irène, « Remarques pour la conduite des Ballets (1658) - un traité méconnu de Claude-François Ménéstrier », *Théâtre et drame musical*, VI (2005), p. 91-98.

MAMINO, Sergio, « Reimaging the Grande Galleria of Carlo Emanuele I of Savoy », *Anthropology and Aesthetics*, XXVII (1995), p. 70-88.

MANCINI, Albert N., « Prosa e narrativa nelle poetiche romanzesche di metà Seicento, fra il Marini e il Morando », *Italica*, XLVII/4 (1970), p. 387-417.

MANCINI, Luca, *I madrigali a cinque voci ed altri vari concerti di Domenico Mazzocchi (1638)*, Bologna, DAMS Tesi di Laurea, 2000.

MANCUSO, Barbara, « L'arte signorile d'adoprare le ricchezze. I Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672) », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 85-152.

MANFREDI, Marco et VOLPI, Alessandro, *Breve storia di Carrara*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2007.

MANGANI, Marco, « Alcuni aspetti del cromatismo di Gesualdo », *Philomusica on-line*, I/1 (2001).

-« Le « strutture tonali » della polifonia : appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, X/1 (2004), p. 19-40.

MANGO DI CASALGERARDO, Antonino, *Il nobiliario di Sicilia*, Bologna, 1970, 2 vol.

MANN, Brian, « From Berlin to Cracow : sixteenth and seventeenth century prints of Italian secular vocal music in the Jagiellonian Library », *Notes*, XLIX/1 (1992), p. 11-27.

MANSOUR, Opher, « Cardinal Virtues : Odoardo Farnese in His Camerino », *The possessions of a cardinal politics, piety, and art, 1450-1700 ; essays derive from a conference held, Dec. 2-3, 2004, Open University, London*, éd. Mary Hollingsworth et Carol M. Richardson, Pennsylvania, University Park, 2010, p. 226-248.

MARANI, Pietro C., « Federico Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del Musico », *Federico Borromeo principe e mecenate : atti delle giornate di studio 21-22 novembre 2003*, éd. Cesare Mozzarelli, Roma, Bulzoni, 2004, p. 255-262.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

MARCORA, Carlo, *Lettere del cardinale F. Borromeo ai familiari*, Como, l'ariette, 1971.

-« Federico Borromeo », *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, NED, 1987, vol. I, p. 472-481.

-*Catalogo dei manoscritti del Card. Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*, Venezia, Biblioteca Ambrosiana, 1988.

MARCUCCI, Laura, « Villa Mondragone a Frascati », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXVII (1982), p. 117-136.

MARESCA COMPAGNA, Adelaide, « La vita nel palazzo attraverso le fonti archivistiche », *Palazzo Altemps, indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, éd. Francesco Scoppola, Roma, De Lucca, 1987, p. 241-308.

MARINO, Giambattista, *Lettere*, éd. Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966.

-*Il Tempio e La Sferza*, éd. Gian Piero Maragoni, Roma, Vignola, 1995.

-*L'Adone*, éd. Marzio Pieri, Trento, La finestra, 2004, 3 vol.

- La Galeria*, éd. Marzio Pieri et Alessandra Ruffino, Lavis (TN), La finestra, 2005.
 -*Il ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*, éd. Giuseppe Alonzo, Roma, Aracne, 2011.
 -*La lira*, éd. Luana Salvarani, Lavis, La finestra, 2012.

MAROTTI, Ferruccio, « L'espace scénique d'après les traités italiens », *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1975.

MARTINEZ TORRON, Diego, *Posibles ineditos de Quevedo a la muerte de Osuna*, Pamplona, EUNSA, 2003.

MARTINI, Alessandro, « La figura manzoniana del cardinale Federigo tra storia e invenzione », *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, p. 513-535.
 -« 'Tempro la lira' : le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento », *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi : atti del convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, éd. Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

MARTINI, Giuseppe, « Politica e cantoria. Lineamenti e modelli di studio per un'interpretazione della musica sacra nel ducato di Ranuccio I Farnese », *Barocco Padano 6, atti del XIV Convegno internazionale sulla musica nei secoli XVII-XVIII, Brescia 16-18 luglio 2007*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2010, p. 519-563.

MARTINOTI, Renato, « Lettere di Bernardo Morando a Gian Vincenzo Imperiale », *Studi secenteschi*, XXIV (1983), p. 187-219.

MARTINOTTI, Sergio, « Notizia sulla musica a Casale nell'età cortese », *Atti del Quarto Congresso di antichità e arte* (Casale, 20-24 avril 1969), Casale, Marietti, 1974, p. 315-329.

MASINI, Roberta, *Il debito pubblico pontificio a fine Seicento. I monti camerati*, Roma, Edimond, 2005.

MASOERO, Mariarosa, « Lettere inedite di un poeta cortigiano del XVII secolo : Ludovico San Martino d'Agliè », *Studi Piemontesi*, V/II (1976), p. 301-321.
 -*Ludovico San Martino d'Agliè. Alvida ; La caccia : favole pastorali inedite*, Firenze, Olschki, 1977.

MASSABÒ RICCI, Isabella et ROSSO, Claudio, « La corte quale rappresentazione del potere sovrano », *Figure del barocco in Piemonte : la corte, la città, i cantieri, le province*, éd. Giovanni ROMANO, Torino, Torino Cassa di Risparmio, 1988, p. 12-40.

-MASSABÒ RICCI, I., « Archivio di Stato di Torino », *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, éd. P. D'Angolini et C. Pavone, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994, vol. IV, p. 624.

-*Arte e storia di Torino*, Firenze, Bonechi, 1996.

MAYER BROWN, Howard, « The Geography of Florentine Monody : Caccini at Home and Abroad », *Early Music*, IX (1981), p. 147-168.

-« Recent Research in the Renaissance : Criticism and Patronage », *Renaissance Quarterly*, XL (1987), p. 1-10.

-« Local Traditions of Musical Patronage, 1500-1700 », *Acta musicologica*, LXIII/1 (1991),

p. 28-32.

-« Per un dibattito sul mecenatismo musicale tra Quattro e Seicento », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, éd. Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 51-56.

MAYLENDER, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1976, 5 vol.

McGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France : 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963.

-« Les Fêtes de la cour en Savoie, l'œuvre de Philippe d'Agliè », *Revue d'Histoire du Théâtre*, III (1979), p. 183-241.

-*Dance in the Renaissance : European fashion, french obsession*, New Haven, Yale University Press, 2008.

-« Ménestrier, maître des spectacles au théâtre de forme irrégulière, *Claude-François Ménestrier. Les Jésuites et le monde des images*, éd. Gérard Sabatier, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 131-144.

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

MEDICO, Roberto et NAPOLI, Gennaro, « Il Palazzo Chiabrese », *Le Residenze Sabaude*, éd. Costanza Roggero et Alberto Vanelli, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi, 2007.

MEIER, Bernhard, *The modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York, Broude Brothers, 1988.

MELI, Patrizia, *Gabriele Malaspina marchese di Fosdinovo : condotte, politica e diplomazia nella Lunigiana del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2008.

MENDIA, Umberto, « Scarabocchi anche per ferire. Considerazioni a margine del volume di Giuseppe Zevola 'Piacere di Noia. Quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli' », *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, Istituto Banco di Napoli, 1997.

MENDOLA, Giovanni, « Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 153-176.

MENSI, Luigi, *Dizionario biografico piacentino*, Piacenza, Del Maino, 1899.

MERCURI, Roberto, « Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano », *Letteratura e critica. Studio in onore di Natalino Sapegno*, Roma: Bulzoni, 1975, vol. II, p. 227-274.

MERLIN, Pierpaolo, *Tra guerre e tornei : la corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Torino, SEI, 1991.

-*Emanuele Filiberto : un principe tra il Piemonte e l'Europa*, Torino, SEI, 1995.

-« La scena del principe. La corte sabauda fra Cinque e Seicento », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 23-36.

-MERLIN, P. et STANGO, Christina, « La corte di Carlo Emanuele I », *Storia di Torino :*

Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639), éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 243-291.

-« Caterina d'Asburgo e l'influsso spagnolo », *In assenza del re : le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, p. 209-234.

-« La struttura istituzionale della corte sabauda fra cinque e seicento », *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, éd. Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006, p. 285-304.

-*Nelle stanze del re : vita politica nelle corti europee tra XV e XVIII secolo*, Salerno, Salerno editrice, 2010.

MEROLLA, Riccardo, « Lo Stato della Chiesa (1585-1870) », *Letteratura italiana. Storia e geografia*, éd. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, p. 1019-1109.

-« I Ducati di Parma e Piacenza », *Id.*, p. 1111-1145.

-« Dal “cortegiano” al “servidore” : modelli primo-secenteschi di trattatistica sul comportamento », *Esperienze letterarie*, XIX/3 (1994), p. 3-36.

-« L'Accademia dei Desiosi », *Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di storia*, III/1 (1995), réédité dans *L'Accademia dei Desiosi : storia e testo*, Roma, Carocci, 2008, p. 5-112.

MESSA, Pietro et SCANDELLA, Angela Emmanuela, *Uno sguardo oltre : donne, letterate e sante nel movimento dell'Osservanza francescana : atti della I giornata di studio sull'Osservanza francescana al femminile, 11 novembre 2006, Monastero Clarisse S. Lucia, Foligno*, Assisi, Porziuncola, 2007.

-*Cultura e desiderio di Dio : l'umanesimo e le clarisse dell'Osservanza : atti della II giornata di studio sull'Osservanza francescana al femminile, 10 novembre 2007, Monastero Clarisse S. Lucia, Foligno*, Assisi, Porziuncola, 2009.

MEYER, Frédéric, « Les évêques de Savoie et la cour (XVI^e-XVII^e siècles) », *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, éd. Paola Bianchi et Luisa Clotilde Gentile, Torino, Zamorani, 2006, p. 387-406.

MILLER, Roark, « New Information on the Chronology of Venetian Monody : the « Raccolte » of Remigio Romano », *Music & Letters*, LXXVII (1996), p. 22-33.

MILZA, Pierre, *Histoire de l'Italie – Des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.

MINGARDI, Corrado, *Pasco oves meas : il Monte di Pietà di Busseto e la sua Biblioteca*, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su pegno di Busseto, 2002.

MINUCCI, Francesco Luigi, *La vita e le opere di Agostino Mascardi con appendici di lettere e altri scritti inediti*, Genova, Atti della società ligure di Storia patria, 1908.

MIOLI, Piero, « 'Bontade & leggiadria' dei Concerti ecclesiastici di Giovanni Paolo Cima », *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento: Atti del convegno internazionale di studi*, éd. Alberto Colzani, Como, AMIS, 1988, p. 173-191.

-*Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. Vol. I Il Seicento*, Palermo, L'Epos, 2008.

MISCHIATI, Oscar, « Bonelli Aurelio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della

enciclopedia italiana, 1969, vol. XI.

-« Adriano Banchieri : profilo bibliografico e bibliografia delle opere », *Anuario 1965-1970 del Conservatorio 'G. B. Martini' di Bologna*, 1970, p. 38-201.

-*L'organo di Santa Maria di Campagna : documenti e testimonianze su organari, organisti, maestri di cappella, pittori e intagliatori dal 1528 al 1978 raccolti in occasione del restauro dello storico organo Serassi*, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1980.

-*Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984.

-« Considerazioni in margine alla dedica come tramite tra compositore e committente », *Fausto Torrefranca : l'uomo, il suo tempo, la sua opera, atti del convegno internazionali di studi (Vibo Valentia 15-17 dicembre 1983)*, éd. G. Ferraro et A. Pugliese, Vibo Valentia, IBMC, 1993, p. 223-228.

MOFFA, Rosy, « Le opere di Enrico Antonio Radesca, maestro di cappella di Carlo Emanuele I di Savoia », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 589-597.

-« Contesti torinesi di Sigismondo D'India », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 9-16.

MOMBELLO, Gianni, « Lingua e cultura francese durante l'occupazione », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 59-106.

MOMPELLIO, Federico, *Pietro Vinci madrigalista siciliano*, Milano, Hoepli, 1937.

-*Sigismondo D'India : Madrigali a 5 voci 1606*, Milano, 1942, (Coll. « classici musicali italiani »).

-*Sigismondo D'India musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956.

-« Opere recitative, Ballet e Inventioni di Sigismondo D'India per la corte dei Savoia », *Collectanea historiae musicae*, Firenze, Olschki, 1957, vol. II, p. 291-296.

-« La Capella del Duomo dal 1537 al 1714 », *Storia di Milano*, Milano, Treccani, 1962, vol. XVI, p. 507-552.

-*Sigismondo D'India, Il primo libro di musiche da cantar solo*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1970.

MONNIER, Clémence, *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.

MONTI, Gennaro Maria, *Le villanelle alla napolitana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città de Castello, Il solco, 1925.

MORANDO, Simona, *Chiabrera. Lettere (1585-1638)*, Firenze, Olschki, 2003.

MORELLI, Arnaldo, « Musica a Roma negli anni santi dal 1600 al 1700 », *Roma sancta. La città delle basiliche*, éd. M. Fagiolo et M. L. Madonna, Roma, Gangemi, 1985, p. 190-200.

-« Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei filippini in Roma (1575-1705) », *Analecta*

musicologica, XXVII (1991).

-« Le cappelle musicali a Roma nel Seicento », *La cappella musicale nell'Italia della controriforma. Atti del convegno internazionali di studi nel IC Centenario di fondazione della Cappella Musicale di Cento, 13-15 ottobre 1989*, éd. Oscar Mischiati et Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993, p. 175-203.

-« Spaces for Musical Performance in Seventeenth-Century Roman Residences », *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, éd. D. Howard et L. Moretti, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 309-320.

-« La musica a Roma nel Seicento e la ricerca storica : un quarantennio di studi », *La musique à Rome au XVII^e siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 1-13.

-« Per una storia della musica a Roma nel Seicento », *Id.*, p. 447-452.

MORENA, Marina, « Le raccolte di documenti di famiglie « notabili » conservate negli Archivi dei Stato di Pisa e Roma », *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionali di studi sugli archivi di famiglie e di persone, Capri, 9-13 settembre 1991*, éd. Irma Paola Tascini, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997, p. 392-404.

MORETTI, Maria Rosa, « La musica e I Cybo : Madrigali exonomiastici per Marfisa d'Esté », *Alberico I. Cybo Malaspina : il Principe, la Casa, lo Stato (1553-1623) : Atti del convegno di Studi, Massa e Carrara, 10-13 novembre 1994*, Modena, Aedes Muratoriana, 1995.

MORPURGO TAGLIABUE, Guido, *Aristotelismo e barocco*, Roma, Bocca, 1955.

MÖRSCHER, Tobias, « Il cardinale Maurizio di Savoia e la presenza sabauda a Roma all'inizio del XVII secolo », *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, XIV/2 (2001), p. 147-178.

-*Buona amicitia ? : die römisch-savoyischen Beziehungen unter Paul V. (1605-1621) : Studien zur frühneuzeitlichen Mikropolitik in Italien*, Mainz, P. von Zabern, 2002.

MOSCHETTI, Andrea, « Dell'Influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicolas Poussin », *L'Italia e l'arte straniera, Congrès international d'histoire de l'art (10, 1912, Rome)*, Roma, Maglione e Strini, 1922, p. 356-384.

MOSSETTI, Cristina, « La villa della Regina », *Le residenze sabaude*, éd. Costanza Roggero et Alberto Vanelli, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi, 2007, p. 123-138.

MOTTA, Giovanna, *Strategie familiari e alleanza matrimoniali in Sicilia nell'età della transizione, secoli XIV-XVII*, Firenze, Olschki, 1983.

MOUREY, Marie-Thérèse, « L'art du ballet de cour au XVII^e siècle : poétique de l'image animée », *Université Paris IV Sorbonne Colloque École doctorale IV - 11-13 juin 2009*.

MURATA, Margaret, « Guitar passacagli and vocal arie », *La monodia in Toscana alle soglie del XVII secolo*, éd. F. Menchelli Buttini, Pisa: ETS, 2007.

NASALLI ROCCA, Emilio, « La famiglia di Bernardo Morando letterato e poeta », *Bollettino storico Piacentino*, LIII (1958), p. 51-62.

-« I marchesi di Gambaro di Val de Nure ramo dei Malaspina di Mulazzo ». *Archivio Storico*

per le Province Parmensi, XV (1963), p. 175-197.

-« Le origini e la posizione politica dei Rossi di San Secondo dall'età del Comune a quella delle Signorie », *Archivio Storico per le Province Parmensi*, IV/21 (1969), p. 83-104.

-*I Farnese*, Milano, Dall'Oglio, 1969.

NAVARRINI, Roberto, « La conservazione della memoria nell'azienda famiglia », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 87-97.

NEGRI, Luigi, « Vita scritta da lui medesimo », *Gabriello Chiabrera. Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, Torino, UTET, 1968, p. 507-516.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre, *Ovide. Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

NESTOLA, Barbara, « Les sources littéraires des airs de cour en italien », *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVIIe siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 109-121.

NEWCOMB, Antony, *The madrigal at Ferrara : 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

-*Alfonso Fontanelli. Complete Madrigals. Part 1 Primo libro di madregali a cinque voci (Ferrara, 1595)*, Wisconsin, A-R editions, 1999.

NICOLAI, Fausto, *Mecenati a confronto : committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, Campisano, 2008.

NIRONI, Elena, « L'archivio Pallavicino a Bussetto », *Pasco oves meas : il Monte di Pietà di Bussetto e la sua Biblioteca*, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su pegno di Bussetto, 2002, p. 177-184.

NORI, Gabriele, « 'Nei rispostigli delle scanzie'. L'archivio dei Rossi di San Secondo », *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 15-22.

O'REGAN, Noel, « Orazio Griffi : papal singer, composer, impresario and consummate administrator in early Seicento Rome », *La musique à Rome au XVIIe siècle : études et perspectives de recherche*, éd. Caroline Giron-Planel et Anne-Madeleine Goulet, Rome, EFR, 2012, p. 253-268.

OBERLI, Matthias, « *Magnificentia Principis* » : *das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen, 1593-1657*, Weimar, VDG, 1999.

OLIVERO, Eugenio, *La Villa della Regina a Torino*, Torino, La Palatina, 1942.

ORI, Anna Maria, « La vita della comunità (secc. XVI-XVII) », *Le Clarisse in Carpi : cinque secoli di storia (XVI-XX)*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

ORLANDI, Pellegrino Antonio, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Pifarri, 1714.

OSBORNE, Toby, *Dynasty and diplomacy in the court of Savoy*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2002.

OSSI, Massimo, *Divining the oracle : Monteverdi's Seconda prattica*, Chicago-London, The University of Chicago press, 2003.

OTAOLA GONZALES, Paola, « L'autodidacte en musique au XVI^e siècle », *Musica, sive liber amicorum Nicolas Meeùs. Mélanges offerts au professeur Nicolas Meeùs*, éd. L. Beduschi, A. E. Ceulemans et A. Tacaille, Paris, PUPS, 2014, p. 433-451.

OWENS, Jessie Ann, *Composers at work : the craft of musical composition 1450-1600*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

PADOAN, Maurizio, « Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco », *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, éd. Sergio Martinotti, Milano, Vita e pensiero, 2000.

-« 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, Rociglione 30 ottobre-1 novembre 1997*, éd. Fabio Carboni, Valeria De Lucca et Agostino Ziino, Roma, IBIMUS, 2003, p. 269-320.

-« Organici in Santa Maria della Steccata (1582-1630) e contesto padano. Un'indagine comparata », *Barocco Padano 6, atti del XIV Convegno internazionale sulla musica nei secoli XVII-XVIII, Brescia 16-18 luglio 2007*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2010, p. 565-680.

-« Al di là del disciplinamento normativo. La musica sacra nell'Italia padana in età post-tridentina », pas encore publié.

PAGLIUGHI, Paolo, *Il cardinal Federico Borromeo : arcivescovo di Milano*, Genova, Marietti, 2010.

PALAZZOLO, Francesco, *Famiglie nobili siciliane*, Palermo, Reber, 1927.

PALISCA, Claude, « Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma », *La musica e il mondo : mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, éd. Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 171-193.

PALIZZOLO GRAVINA, Vincenzo, *Il Blasone in Sicilia*, Bologna, 1912.

-*Dizionario storico-araldico della Sicilia, illustrato con duemila stemmi*, Palermo, Librerie siciliane, 1989.

PALMAS, Clara, « Fortuna del barocco in Piemonte », *Diana trionfatrice : arte di corte nel Piemonte del Seicento, (catalogo della mostra, Torino, 27 maggio-24 settembre)*, éd. Michela Di Macco et Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1989.

PANCALDI, Evaristo et RONCAGLIA, Giancarlo, *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita. Contributi di studio raccolti dalla Accademia di scienze lettere ed arti di Modena*, Modena, Accademia di Scienze lettere ed arti, 1950.

PANICHI, Nicola, *La virtù eloquente : la « civil conversazione » nel Rinascimento*, Urbino, Montefeltro, 1994.

PANIZON, Piero, *Il cardinale lanzicheneco Marco Sittico III di Alta Ems*, Torino, Ananke, 2010.

PARENTE SCIPIONI, Maria, « Le fonti archivistiche farnesiane negli archivi e nelle biblioteche di Parma », *I Farnese. Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995*, éd. Fornari Schiniani, Milano, Electa, 1995, vol. II, p. 10-19.

PASSADORE, Eugenio, « L'editoria musicale in Lombardia nel primo Seicento », *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento: Atti del convegno internazionale di studi*, éd. Alberto Colzani, Como, AMIS, 1988, p. 395-408.

PASSAMONTI, Eugenio, *Le "Istruzioni" di Carlo Emanuele I. a gli inviati sabaudi in Roma : con lettere e brevi al duca dei pontefici suoi contemporanei*, Torino, Cassone, 1930.
-« Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *Bollettino Storico-Bibliografico subalpino*, XXXVI/5-6 (1934), p. 264-317.

PASSERIN d'ENTREVES, Pietro, « La Caccia reale tra Piemonte e Savoia nei secoli XVI, XVII e XVIII », *La ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 167-181.

PATRIZI, Giorgio, « Il libro del cortegiano e la trattatistica sul comportamento », *Letteratura italiana, vol. III : Le forme del testo, parte II : la prosa*, éd. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 855-890.

PATUZZI, Stefano, « Madrigale e mottetto : intrecci di funzioni e di contesti », *Barocco padano I : atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 13-15 luglio 1999*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2002, p. 93-102.

PAVAN, Franco, « "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. 376-422.

PECCHIAI, Pio, « La Chiesa di Monte Giordano a Roma », *Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi*, XVIII/3 (1961), p. 189-207.
-*Palazzo Taverna a Monte Giordano*, Firenze, Istituto di studi romani, 1963.

PEDRINI, Augusto, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, Dagnino, 1965.

PEIRONE, Claudia, « Un genere di « confine » : le piscatorie », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 141-154.

PELLEGGRI, Marco, *Il Castello e la terra di San Secondo nella storia e nell'arte*, San Secondo, Amministrazione comunale, 1979.

PELLICELLI, Nestore, « Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI », *Note d'archivio per la storia musicale*, (1932), p. 41-52.

PERINI, Giovanna, *Gli scritti dei Carracci : Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.

-*Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento, a cimelio*, 1992.

PERRERO, D., *Il conte Fulvio Testi alla corte di Torino negli anni 1628 e 1635 documenti inediti raccolti ed illustrati da D. Perrero*, éd. G. Daelli, Milano, Biblioteca rara, 1865.

PEYROT, Ada, « Le immagini degli artisti », *Theatrum Sabaudiae : teatro degli Stati del Duca di Savoia*, éd. Rosanna Rocca, Torino, Archivio Storico della città di Torino, 2000, vol. I, p. 31-65.

PIERI, Maria, « La drammaturgia di Chiabrera », *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)*, éd. Fulvio Bianchi et Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 401-428.

PINTO, David, « The music of the Hattons », *Royal Musical Association Research Chronicle*, XXIII (1990).

PIRROTTA, Nino, *Li due Orfei : da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969.

-« "Dolci Affetti" : i Musicisti di Roma e il madrigale », *Studi musicali*, XIV/1 (1985), p. 59-104.

-« Falsirena la più antica delle cavatine », *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Milipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 255-263.

-« Poesia e musica », *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

POGGIALI, Cristoforo, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Piacenza, Giacomuzzi, 1757, vol. X et XI.

POLLAK, Marta D., *Turin, 1564-1680 : urban design, military culture, and the creation of the absolutist capital*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

POMPILIO, Angelo, « Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento », *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, éd. Lorenzo Bianconi et Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983 (« Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia a cura della Società Italiana di Musicologia, IX »).

-« Strategie editoriali delle stampe veneziane tra il 1570 e il 1630 », *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Torino, EDT, 1990, p. 254-271.

-« Il Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM) : un aggiornamento », *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. 391-396.

PONCET, Olivier, « Les cardinaux protecteurs des couronnes en cour de Rome dans la

première moitié du XVII^e siècle », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. Gianvittorio Signorotto et Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 461-480.

PORRO, Giulio, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Bocca, 1884.

PORTER, William V., « Lamenti recitativi da camera », *Con che soavità, Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Ian Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995.

POVOLO, Claudio, *L'Intrigo dell'Onore Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento*, Verona, Cierre edizioni, 1997.

PRIVITERA, Massimo « Malinconia e accedia. Intorno a « Solo e pensoso » di Luca Marenzio », *Studi Musicali*, XIII (1994), p. 29-71.

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

-« "Piagn'e sospira" Forme della "seconda pratica" nel quarto libro di Monteverdi », *Il Saggiatore musicale*, VI/1 (1999), p. 39-62.

-*Arcangelo Corelli*, Palermo, L'Epos, 2000.

-« 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. 296-315.

-« '... Cantando victus...' : la disfida musicale tra Sebastian Raval e Achille Falcone », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 133-144.

-« Orazio Vecchi, musico-poeta all'autunno del Rinascimento », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 101-127.

-« 'Leggette queste note' la lettera amorosa di Achillini e Monteverdi », *Claudio Achillini. Poesie 1632*, éd. Angelo Colombo et Massimo Privitera, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, p. 225-246.

PRODI, Paolo, « Federico Borromeo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della enciclopedia italiana, 1971, vol. XIII, p. 33-42.

PROSIO, Pier Massimo, « Il Tasso a Torino », *Studi tassiani*, XXXI (1983), p. 81-93.

PROSPERI, Adriano, « Dall'investitura papale alla santificazione del potere. Appunti per una ricerca sui primi Farnese e le istituzioni ecclesiastiche a Parma », *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622), I : Potere e società nello stato farnesiano*, éd. M. Romani, Roma, Bulzoni, 1978, p. 161-188.

PROTA-GIURLEO, Ulisse, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, Fiorentino, 1953.

-« Giovanni Maria Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo di Napoli », *L'Organo*, I/2 (1960), p. 185-196.

PRUNIERES, Henri, *La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi*, Paris, La librairie de France,

1926.

-*Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Plan de la Tour, Editions d'aujourd'hui, 1983.

QUINT, Arlene J., *Cardinal Federico Borromeo as a patron and a critic of the arts and his Musaeum of 1625*, New York, Garland, 1986.

QUONDAM, Amedeo, « L'Accademia », *Letteratura italiana, vol. I : Il letterato e le istituzioni*, éd. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, p. 823-898.

RADICCHI, Patrizia, « "Le finezze del cortegiano" : la musica dei Cybo Malaspina da Alberico II a Carlo II (1662-1710) », *Musica se extendit ad omnia*, éd. Rosy Moffa et Sabrina Saccomani, Lucca, LIM, 2007, p. 293-312.

RASI, Luigi, *I comici italiani : biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1905.

RAVIOLA, Blythe Alice, *Il Monferrato gonzaghesco. Istituzioni ed élites di un micro-stato (1536-1708)*, Firenze, Olschki, 2003.

-*Cartografia del Monferrato. Geografia, spazi interni e confini in un piccolo Stato italiano tra Medioevo e Ottocento*, Milano, Angeli, 2007.

-« Giostre, tornei, allegorie d'acqua a Mantova e Torini fra Cinque e Seicento », *La ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 63-82.

REINER, Stuart, « Vi sono molt'altre mezz'arie », *Studies in Music History. Essays of Oliver Strunk*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

REINHARDT, Rudolf, « Die Bischöfe von Konstanz », *Die Bischöfe von Konstanz*, Verlag Robert Gessler, 1988, vol. II, p. 7-11.

REINHARDT, Wolfgang, « Papal power and Familial Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », *Princes, patronage, and the nobility : the court at the beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, éd. Ronald G. Asch et Adolf M. Birke, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 329-356.

RIBEIRO, Alvaro, *The Letters of Dr Charles Burney*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

RICCUCCI, Giuseppe, *I « Concerti ecclesiastici » (1610) di Giovanni Paolo Cima*, Cremona, thèse de paléographie musicale, Università degli studi di Pavia, 1990.

-« L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musicisti a Milano tra XVI e XVII secolo », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 289-312.

RICOTTI, Ercole, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze, Barbèra, 1865.

RIZZI, Gualtiero, *Repertorio di feste alla corte dei Savoia (1346-1669) raccolto dai trattati di C. F. Ménestrier*, Torino, Centro studi piemontesi, 1973.

RIZZUTI, Alberto, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo

D'India (1621) », *In assenza del re : le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, p. 295-316.

ROBERTSON, Clare, « The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese », *Les Carraches et les décors profanes*, Rome, EFR, 1988, p. 359-372.

-« Osservazioni sul mecenatismo del cardinale Odoardo Farnese », *I Farnese, Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995, Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre-17 dicembre 1995, Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1 giugno-27 agosto 1995*, éd. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, p. 70-79.

-« Cardinals Odoardo Farnese and Pietro Aldobrandini as Patrons of Landscape Paintings », *Archivi dello sguardo : origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia : atti del convegno, Ferrara, Castello Estense 22-23 ottobre 2004*, éd. Francesca Cappelletti, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 243-264.

-« Patronages Rivaleries : Cardinals Odoardo Farnese and Pietro Aldobrandini », *Art and identity in early modern Rome*, éd. Jill Burke et Machael Bury, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 95-11.

-*The Invention of Annibale Carracci*, Milano, Silvana, 2008.

ROCHE, Daniel, *Les circulations dans l'Europe moderne, XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard-Pluriel, 2011.

ROCHE, Jérôme, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

ROGGERO BARDELLI, Costanza, *Ville Sabaude*, Milano, Rusconi, 1990.

-« Matrici culturali romane per la Vigna del cardinal Maurizio di Savoia e per la vigna di Madama Reale », *I giardini del principe : atti del Convegno, Racconigi, 22-24 settembre 1994*, éd. Mirella Macera, Savigliano, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, p. 7-18.

-« Luoghi di *Loisir* ducale di corte », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 397-410.

ROMANI, Marzio A., « La crisi di fine Cinquecento a Parma : un punto di svolta nelle storie dei ducati farnesiani ? », *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XXX/1 (1978), p. 241-256.

ROMANO, Giovanni, *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1995.

ROMITI, Antonio, « Gli archivi domestici e personali tra passato e presente », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 13-31.

RONCAGLIA, Gino, *La cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957.

ROSA, Asor, « La nuova scienza, il Barocco e la crisi della Controriforma », *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza, 1989.

ROSA, Mario, « Per « tenere alla futura mutatione volto il pensiero ». Corte di Roma e cultura politica nella prima metà del Seicento », *La corte di Roma tra Cinque e Seicento, « teatro » della politica europea*, éd. Gianvittorio Signorotto et Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, p. 13-36.

ROSA BAREZZANI, Maria Teresa, « Rilievi melodici e tendenze monodiche nei madrigali di Luca Marenzio », *Varietà d'harmonia et d'affetto. Studi in onore di Giovanni Marzi*, éd. A. Delfino, Lucca, LIM, 1995, p. 133-174

ROSSI, Massimiliano, « L'idea incarnata. Federico Zuccari, la Grande Galleria di Torino e l'immagine ermetica di Carlo Emanuele I di Savoia », *Tra antica sapienza e filosofia naturale. La magia nell'Europa moderna. Tradizioni e mutamenti : atti del convegno, Firenze, 2-4 ottobre 2003*, éd. Fabrizio Meroi, Firenze, Olschki, 2007, p. 545-566.

ROSSI, Patrizio, « Appunti per una storia della cultura in Piemonte. (Dal Medioevo (Secolo XI) al regno di Carlo Emanuele di Savoia 1580-1630) », *Italica*, XLIV/1 (1967), p. 69-82.

ROSSO, Claudio, « Il Seicento », *Il Piemonte sabauda. Stato e territori in età moderna*, Torino, UTET, 1994, p. 173-267.

-« L'« ordine disordinato » : Carlo Emanuele I e l'ambiguità dello stato barocco », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 37-79.

-« Le due Cristine : Madame Reale fra agiografia e leggenda nera », *In assenza del re : le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2008, p. 367-392.

ROSTIROLLA, Giancarlo, « Note e manette : documenti su musicisti, costruttori e teatri dalla 'Miscellanea artisti' », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 79-96.

-« Prefazione », *L'archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano : catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2002, 2 vol.

-« Celebrazioni ed eventi musicali nella Cappella Pontificia durante l'Anno Santo 1625 : dal Diario redatto dal compositore e cantore perugino Francesco Severi, con l'edizione integrale di esso », *Analecta musicologica : Vanitatis fuga, aeternitatis amor*, XXVI (2005), p. 151-226.

RUA, Giuseppe, *Un episodio letterario alla corte di Carlo Emanuele I*, Genova, Sordomuti, 1894.

-*Poeti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia : Lodovico d'Agliè, Giambattista Marino, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi*, Torino, Loescher, 1899.

RUFFATTI, Alessio, *Les cantates de Luigi Rossi (1597-1653) en France : diffusion et réception dans le contexte européen*, thèse de doctorat, 2006, Universités de Paris-Sorbonne et de Padoue, Lille, ANRT, 2008.

RUSSANO HANNING, Barbara, « Monteverdi's Three Genera : A Study in Terminology », *Musical Humanism and its Legacy : essays in honor of Claude Victor Palisca*, éd. N. Novaleff Baker et B. Russano Hanning, Stuyvesant, Pendragon press, 1992, p. 145-

RUSSO, Annonciade, *Claudio Monteverdi, correspondances, préfaces et épîtres dédicatoires*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2001.

RUSSO, Paolo, « Chiabrera e l'ambiente musicale romano », *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)*, éd. Fulvio Bianchi et Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 370-376.

RÖTTGEN, Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino : un grande pittore nella splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Bozzi, 2002.

SABAINO, Daniele, « 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. 101-122.

-« 'Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre' : ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi) », *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. 155-202.

SABATIER, Gérard, « Claude-François Méneestrier. Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics », *La ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : atti del Convegno internazionale di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 99-118.

SACCOMANI CALIMAN, Sabrina, « Per un repertorio delle feste a cavallo sabaude : primi risultati di una ricerca », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 429-431.

-« Sigismondo D'India e la corte di Savoia. Le musiche per le feste (1619-1621) », *Sigismondo D'India. Le musiche e balli a quattro voci con il basso continuo*, Lucca, LIM, 2000, p. 7-10 (Coll. « Corona di delizie musicali, I »).

SACCOMANI, Elisabetta, « Le grottesche di Bernardo India e di Elidoro Forbicini », *Arte Veneta*, XXXVI (1972), p. 59-72.

SAINT-REAL, Cesar, *De l'usage de l'histoire suivi de Conjurations des Espagnols contre la République de Venise*, Coeuvres, Ressouvenances, 2009.

SALOMON, Xavier-François, *The religious Artistic and Architectural Patronage of Cardinal Pietro Aldobrandini (1571-1621)*, PhD thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 2005.

SAN MARTINI, Maria Luisa, « 'La Miscellanea artisti' : registi di documenti relativi alla musica e ai musicisti », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 97-106.

SANNINO, Anna Lisa, « Le storie genealogiche », *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna : atti del Convegno nazionale di studio, Maratea*,

6-7 giugno 2003, éd. Antonio Lerra, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2004, p. 109-155.

SANTARELLI, Cristina, « Le collezioni dinastiche dei duchi di Savoia nel Seicento : problemi di iconografia musicale », *Canoni bibliografici*, éd. Licia Sirch, Lucca, LIM, 2001, p. 73-91.

-« Un musicista alla corte di Carlo Emanuele I : Filippo Albin da Moncalieri », *Filippo Albin. Musicali Concerti. Opera II (1623) – Opera IV (1626)*, Lucca, LIM, 2002.

-« Le vaisseau de la Félicité : iconographie des fêtes musicales à la cour de Savoie au XVII^e siècle », *Musique, images, instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, X (2008), p. 81-107.

-*La Gara degli elementi : acqua, aria, terra e fuoco nelle feste sabaude (1585-1699)*, Lucca, LIM, 2010.

SANTORO, Caterina, « Tipografi milanesi del secolo XVII », *La Bibliofilia*, LXVII (1965), p. 303-349.

SARCINA, Paola, « Tecnica del canto e caratteristiche del 'cantare cantilene', villanelle e canzonette nella *Prattica di Musica* di Ludovico Zacconi », *Villanella napoletana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende-Rossano, Calabro 9-11 dicembre 1994*, éd. Maria Paola Borsetta et Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 1999, p. 49-58.

SARNELLI, Mario, « Dai Barberini all'età dell'Arcadia. Nuova indagine sulla poetica drammatico-musicale sacra di Arcangelo Spagna », *Analecta musicologia*, XLV (2004), p. 290-291.

SARTORI, Claudio, *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958.

SAUNDERS, Steven, *Cross, sword and lyre : Sacred Music at the Hapsburg Court of Ferdinand II (1615-1627) The Latin Vocal Music of Giovanni Priuli and Giovanni Valentini*, Oxford, Clarendon Press Oxford, 1995.

SCALISI, Lina et FOTI, Rita Loredana, « La Sicilia dei Moncada », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 19-62.

SCHERLING, Simonetta, *Markus Sittikus III. (1533-1595) Vom deutschen Landsknecht zum römischen Kardinal*, Konstanz, UVK, 2000.

SCHIAVINI TREZZI, Juanita, « I piccoli archivi domestici », *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, éd. Laura Casella et Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000, p. 165-184.

SCHINDLER, Otto G., « L'incoronazione ungherese di Eleonora I Gonzaga (1622) e gli inizi del teatro musicale alla corte degli Asburgo », *Quaderni di Palazzo Te*, V (1999), p. 70-93.

SCHMALZRIEDT, Siegfried, « Manierismus als 'Kunst des Überbietens' : Anmerkungen zu Monteverdi und D'Indias Madrigalen 'Cruda Amarilli' », *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, éd. Rudolf Faber, Kassel, Bärenreiter, 1991.

-« 'D'amor languisco e moro'. Annotazioni sul manierismo nel Libro primo de madrigali (1606) di Sigismondo D'India », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 87-104.

SCHNEIDER, Federico, « La catarsi nella drammaturgia guariniana », *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. 197-214.

SCHULER, Manfred, « Die Bischöfe und die Musik », *Die Bischöfe von Konstanz*, Verlag Robert Gessler, 1988, vol. II, p. 239-247.

SCIASCIA, Leonardo, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo da Vinci, 1965.

SCOGNAMIGLIO, Gian Franco, « Il marchese di Gambaro e Lepanto », *Libertà*, (1955).

SCOPPOLA, Francesco, « Influssi della « Giustizia » Sistina sulla produzione Artistica successiva. Il restauro della Madonna della Clemenza e di S. Aniceto in Palazzo Altemps », *Sisto V. Vol. I : Roma e il Lazio*, Roma, Libreria dello Stato, 1992, p. 773-823.

SEIFERT, Herbert, « Die Entfaltung des Barock », *Musikgeschichte Österreichs. Band 1. Von den Anfängen zum Barock*, Graz-Wien-Köln, Verlag Styria, 1977.

-« Beiträge zur Frühgeschichte der Monodie in Österreich », *Studien zur Musikwissenschaft*, XXI (1980), p. 7-33.

-« Italienische Oper des Barocks in Österreich », *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca : atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lovenjo di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993. Die italienische Barockoper, ihre Verbreitung in Italien und Deutschland*, éd. Alberto Colzani, Como, AMIS, 1995, p. 104-114.

-« Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen : Salzburg, Prag, Wien, Regensburg und Innsbruck », *In Teutschland noch ganz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, éd. Markus Engelhardt, Frankfurt, Lang, 1996, p. 29-44.

-« Early Reactions to the New Genre Opera North of the Alps », *Lo stupor dell'invenzione, Firenze e la nascita dell'opera. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 5-6 ottobre 2000*, éd. Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, p. 105-118.

-« Rapporti musicali tra i Gonzaga e le corti asburgiche », *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 219-229.

SELMI, Elisabetta, *Classici e moderni nell'officina del Pastor fido*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2001.

SERRAI, Alfredo, *La Biblioteca Altempsiana, ovvero Le raccolte librerie di Marco Sittico III. e del nipote Giovanni Angelo Altemps*, Roma, Bulzoni, 2008.

SHAY, Robert, « 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi in Late Seventeenth-Century Oxford : Henry Aldrich and his recompositions », *Music & Letters*, LXXVII/3 (1996).

SIMI BONINI, Eleonora, « D'India, Sigismondo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, vol. XL.

SIMON, Roger et GIDROL, D., « Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo », *Studi secenteschi*, XIV (1973).

SMITH, Logan Pearsall, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, Oxford, Clarendon Press, 1907.

SMITH, Peter, « The Bolognese school », *The Musical Times*, CIX/1499 (1968), p. 27-29.

SODDU, Alessandro, « Struttura familiare e potere territoriale nella signoria dei Malaspina », *Giornale storico della Lunigiana e del territorio Lucense*, LV (2004), p. 135-152.

SOLERTI, Angelo, *Le origini del melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

-*Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904.

-« Feste musicali alla corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII », *Rivista musicale italiana*, XI (1904).

-*Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905.

SOLINAS, Francesco, « Art et politique et politique des arts à Florence pendant la jeunesse de Marie de Médicis », *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, éd. Paola Bassani Patch, Paris, Somogy, 200, p. 42-51.

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

Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi. Catalogo storico-critico degli autori e catalogo bibliografico, Cremona, Biblioteca Governativa e Libreria Civica, 1951.

SOZZI, Lionello, « Tra Ronsard e Desportes : le poesie francesi di Carlo Emanuele I », *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I : Torino, Parigi, Madrid. Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 215-225.

SPARTI, Barbara, « La 'danza barocca' è soltanto francese ? », *Studi musicali*, XXV (1996), p. 283-302.

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

STEFANI, Gino, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974.

STEFFAN, Carlida, « Signori illustrissimi patroni collendissimi e devotissimi servitori. Dediche, destinatari e sistema editoriale in tempo di Orazio Vecchi », *Il teatro dell'udito : società, musica, storia e cultura nell'epoca di Orazio Vecchi : conferenze tenute durante le celebrazioni del IV centenario della morte di Orazio Vecchi*, Modena, Mucchi, 2007, p. 247-264.

STEINHEUER, Joachim, « D'India, Sigismondo », éd. Ludwig Fischer, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1994.

-« Sigismondo D'India un die « Vaghezze di Musica » von Francesco Rasi », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 83-126.

STOISA COMIGLIO, Renata, *La prima madama reale : la vita di Cristina di Francia duchessa di Savoia e regina di Cipro (1606-1663)*, Torino, Piazza, 2003.

STORRS, Christopher, « La politica internazionale e gli equilibri continentali », *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, éd. Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 10-17.

STREUBÜHR, Christine, « Die Darstellung der italienischen Oper in deutschsprachigen Reiseberichten des 17. Jahrhunderts », *Italian opera in Central Europe : 1614-1780. Italianità, image and practice*, éd. Corinna Herr, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, Vol. II, p. 219-243.

STRNAD, Alfred A., « Markus Sittich con Hohenems und Andreas von Österreich », *Die Bischöfe von Konstanz*, Verlag Robert Gessler, 1988, vol. II, p. 396-403.

STUMPO, Enrico, « Spazi urbani e gruppi sociali (1536-1630) », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 185-220.

SUEUR, Agathe, *Le Frein et l'aiguillon : éloquence musicale et nombre oratoire. Allemagne et Italie, 1600-1750*, Paris, Garnier, 2013.

SUMMERSCALE, Anne, *Malvasia's Life of the Carracci : commentary and translation*, University Park, Pennsylvania state university press, 2000.

SUTTER, Berthold, « Karl Erzherzog von Österreich », *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1977, vol. XI, p. 241-242.

SYMCOX, Geoffrey, « Dinastia, Stato, amministrazione », *I Savoia : i secoli d'oro di una dinastia europea*, éd. Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 49-86.

TAFURI, Manfredo, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1995.

TAMALIO, Raffaele, « Mantova e i Gonzaga tra Spagna e Austria (1530-1630). Un ducato sul cammino dell'Impero », *I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, éd. Umberto Artioli et Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 29-39.

TANI, Gino, « Balletto », *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, p. 1355-1379.

-« Le comte d'Agliè et le ballet de cour en Italie », *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1975, p. 221-233.

TASSO, Torquato, *Dialoghi*, éd. Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.

TEDESCO, Anna, « La ciudad como teatro : rituales urbanos en el Palermo en la Edad

Moderna », *Mùsica y cultura urbana en la edad moderna*, éd. Andrea Bombi, Juan José Carreras et Angel Marín, Valencia, Universitat de València, 2005, p. 219-242.

TENENTI, Alberto, « Il nobile veneziano all'epoca del Veronese », *Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, éd. Vittore Branca et Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1991, p. 105-118.

THURSTON, Dart, « L'école anglaise », *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 1960.

TIRABOSCHI, Girolamo, *Vita del conte don Fulvio Testi*. Modena: Società Tipografica, 1780.

-*Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del duca di Modena, raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, Modena, Società tipografica, 1781-1786, 6 vol.

TOFFETTI, Marina, « Le canzoni francesi e le sonate di un « illustre musicista cremonese » : il « Primo libro » di Niccolò Corradini (Venezia 1624) », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela, Lucca et Rodobaldo Tibaldi, LIM, 1999, p. 459-495.

-*Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004.

-« Nuovi documenti sulla cappella musicale del Duomo di Milano e sul repertorio nei primi trent'anni del Seicento », *Barocco padano 3 : atti del XI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 16-18 luglio 2001*, éd. Alberto Colzani, Andrea Luppi et Maurizio Padoan, Como, AMIS, 2004, p. 349-374.

TOMASSINI, Stefano, « Lo spettacolo possibile nelle moralità allegoriche di Bernardo Morando », *I Farnese, Arte e collezionismo. Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo-21 maggio 1995, Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre-17 dicembre 1995, Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1 giugno-27 agosto 1995*, éd. Fornari Schianchi, Milano, Electa, 1995, p. 192-199.

TOMEI, Piero, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Multigrafica, 1977.

TOMLINSON, Gary, « Music and claims of text : Monteverdi, Rinuccini and Marino », *Critical Inquiry*, VIII/3 (1982).

-*Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford, Clarendon, 1987.

TOPIN, Maurice, *Louis XIII et Richelieu*, Paris, Didier, 1875.

TORELLI, Daniele, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, Lucca, LIM, 2004.

TORRI, Luigi, « Il primo melodramma a Torino », *Rivista musicale italiana*, XXVI (1919), p. 1-35.

TREVISANI, Filippo, *Il palazzo di Sassuolo : delizia dei duchi d'Este*, Parma, Casa di risparmio Parma, 2004.

TRIFF, Kristin Andrian, *Patronage and public image in Renaissance Rome : three Orsini Palaces*, Anne Arbor, UMI, 2000.

-« Teoria e pratica del costruire a Roma nel primo rinascimento : il caso di Monte Giordano », *Teoria e pratica del costruire : saperi, strumenti, modelli. Seminario internazionale, Ravenna 27-29 ottobre 2005*, Ravenna: Moderna, 2005, p. 883-893.

TRINCHERA, Francesco, *Degli archivi napoletani*, Napoli, Archivio di Stato, 1995.

TRINCHIERI CAMIZ, Franca et ZIINO, Agostino, « Caravaggio : aspetti musicali e committenza », *Studi musicali*, XII/1 (1983), p. 67-90.

-« Gli strumenti musicali nei palazzi, nelle ville e nelle dimore della Roma del Seicento », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 595-608.

TRISTAN, Marie-France, *Sileno barocco. Il « Cavalier Marino » fra sacro e profano*, Lavis, La Finestra, 2008.

TURCHINI, Angelo, « Milano e la provincia ecclesiastica da Carlo a Federico Borromeo », *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659 : atti del Convegno internazionale, Pavia, 17-21 settembre 1991, organizzato dall'Almo Collegio Borromeo e dal Centro studi « Europa delle Corti »*, éd. Paolo Pissavino et Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, vol. II, p. 811-843.

VAGNONI, Deborah, « Motivi iconologici e immagini simboliche nel *Diario* dell'Accademia dei Desiosi di Maurizio di Savoia », dans *L'Accademia dei Desiosi : storia e testo*, Roma, Carocci, 2008, p. 130-151.

VALDRIGHI, Luigi Francesco, *Musurgiana*, Bologna, Forni, 1970.

VALLAURI, Tommaso, *Delle Società letterarie del Piemonte*, Torino, Favale, 1844.

VAN DAMME, Stéphane, « Les livres du Père Claude-François Ménestrier (1631-1705) et leur cheminement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XCII/1 (1995), p. 5-45.

-« Le Père Ménestrier, la Savoie et la nébuleuse Guichenon », *Claude-François Ménestrier. Les Jésuites et le monde des images*, éd. Gérard Sabatier, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 63-82.

VAN ROBAYS, Johan, « La vie d'Ambroise Paré. Voyage de Flandres en 1569 », *Le Journal du médecin*, (20 avril 2010), p. 24-25.

VARALLO, Franca, « Le feste alla corte di Carlo Emanuele I e G. B. Marino », *Da Carlo Emanuele I. a Vittorio Amedeo 2. : atti del convegno nazionale di studi : San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985*, éd. Giovanna Ioll, Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, p. 159-166.

-*Il duca e la corte. I : Ceremonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, Genève, Slatkine, 1991.

-*Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1992.

-« Le feste da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, p. 675-698.

-*Federico Zuccari. Il passaggio per Italia*, Lavis, La finestra, 2007.

-*Teatri storici della provincia di Torino*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2011.

VASSALLI, Antonio, « 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. 19-32.

-« Discussione finale », *Id.*, p. 104-127.

-« 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)*, éd. Fulvio Bianchi et Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, p. 353-369.

-« Il rapporto col testo : poesie e scelte poetiche », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 31-52.

VAZZOLER, Franco, « Il Topos e la storia : Chiabrera e Carlo Emanuele I », *Da Carlo Emanuele I. a Vittorio Amedeo 2. : atti del convegno nazionale di studi : San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985*, éd. Giovanna Ioll, Monferrato, San Salvatore Monferrato, 1987, p. 65-81.

VECCHI, Giuseppe, « Una seduta dei Filomusi a Bologna e il "Virtuoso Ritrovo Academico" di A. Banchieri (1626) », *Chigiana*, XXV (1968), p. 39-52.

-*Le Accademie musicali del primo Seicento a Bologna*, Bologna, AMIS, 1969.

-*Festa teatro e musica per le nozze roveresche del 1621 : L'Illarocosmo di Ignazio Bracci e Pietro Pace*, Pesaro, Olivieri, 1981.

VIALE FERRERO, Mercedes, *Feste delle Madame Reali*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1968.

VIANELLO, Carlo Antonio, *Teatri Spettacoli Musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano, Libreria Lombarda, 1941.

VIGIANO, Valentina, « L'idea di nobiltà nella Sicilia spagnola », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17.*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 235-248.

VIGO, Giovanni, « Economia e governo nella Lombardia borromaica », *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659 : atti del Convegno internazionale, Pavia, 17-21 settembre 1991, organizzato dall'Almo Collegio Borromeo e dal Centro studi « Europa delle Corti »*, éd. Paolo Pissavino et Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, vol. I, p. 249-264.

VILLABIANCA, Francesco Maria Emanuele e Gaetani, marchese di, *Della Sicilia nobile. Opera di rancesco Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villa Bianca, Signore del Castello di Mazara e della Baronia della Merca*, Palermo, Santi Apostoli, 1754-1775, 4 vol.

VISCEGLIA, Maria Antonella, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in Età moderna*, Roma, Viella, 2002.

VISSER TRAVAGLI, Anna, « Primi appunti per la storia del collezionismo a Ferrara nel secolo XVII », *La Chiesa di San Giovanni Battista e la cultura ferrarese del Seicento*, Milano, Electa, 1981.

VOGEL, Emil, EINSTEIN, Alfred, LESURE, François et SARTORI, Claudio, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977.

WADDY, Patricia, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, New York, The Architectural History Foundation, 1990.

WAINWRIGHT, Jonathan P., *Musical Patronage in Seventeenth-Century England. Christopher, First Baron Hatton (1605-1670)*, Hampshire, Scholar Press, 1997.

WALKER, Thomas, « Apollo nelle Indie : appunti sul « primo melodramma » alla corte di Savoia », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 175-198.

WARD, Adolphus William, *Sir Henry Wotton a biographical sketch*, Westminster, Constable, 1898.

WATKINS SHAW, Harold, « Aldrich Henry », *New Grove*, vol. I, p. 234-236.

WATKINS, Glenn, *Sigismondo D'India. Ottavo libro dei madrigali a cinque voci – 1624*, Firenze, Olschki, 1980 (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », X).

-« I madrigali polifonici di Sigismondo D'India, nobile palermitano », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. Maria Antonella Balsano et Giuseppe Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 53-86.

-*Sigismondo D'India. Il terzo libro dei madrigali a cinque voci con il suo basso continuo da sonar con diversi instrumenti da corpo a beneplacito, ma necessariamente per gli otto ultimi*, Firenze, Olschki, 1995 (coll. « Musiche Rinascimentali Siciliane », XV).

-« D'India the Peripatetic », « Con che soavità », *Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, éd. Ian Fenlon et Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995.

WHENHAM, John, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*. Ann Arbor: UMI Research Press in Musicology, 1982.

-« Sigismondo D'India, Knight of St. Mark », *17th Century Music*, VIII/1 (1998).

-« Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *Care note amoroze : Sigismondo D'India e dintorni : atti del convegno internazionale : Torino, 20-21 ottobre 2000*, éd. Sabrina Saccomani Caliman, Torino, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 2004, p. 127-131.

WESSELY, Othmar, « Das Werden der barocken Musikkultur », *Musikgeschichte Österreichs. Band I. Von den Anfängen zum Barock*, Graz-Wien-Köln, Verlag Styria, 1977.

WIEGEL, Anne, *Le Theatrum Sabaudie. Regards sur la Savoie du XVII^e siècle*, Chambéry, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2000.

WIERING, Frans, *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New-York-London, Routledge, 2001.

WINTER, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974.

WINTERNITZ, Emmanuel, *Musical Instruments of the Western World*, London, Thames and Hudson, 1966.

WISTREICH, Richard, « Real Bases, Real Men. Virtù and Virtuosity in the Construction of Noble Male Identity in the Late Sixteenth-Century Italy », *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, II (2002), p. 59-77.

-*Warrior, courtier, singer : Giulio Cesare Brancaccio and the performance of identity in the late Renaissance*, Ashgate, Aldershot, 2007.

WITTE, Arnold, *The Artful Hermit : Cardinal Odoardo Farnese's Religious Patronage and Spiritual Meaning of Landscape around 1600*, PhD thesis, University of Amsterdam, 2004.

WITTKOWER, Rudolf, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondworth, Penguin books, 1958.

WITZENMANN, Wolfgang, « Domenico Mazzocchi 1592-1665. Dokumente und Interpretationen », *Analecta musicologica*, VIII (1970).

-« La festa di San Giovanni Evangelista a San Giovanni in Laterano nel Seicento : Disposizione musicale e partecipazione di predicatori », *La cappella musicale nell'italia della controriforma. Atti del convegno internazionali di studi nel IC Centenario di fondazione della Cappella Musicale di Cento, 13-15 ottobre 1989*, éd. Oscar Mischiati et Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993, p. 161-174.

-« Materiali archivistici per la Cappella lateranense nell'Archivio Capitolare di San Giovanni in Laterano », *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, éd. Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli et Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, p. 457-468.

-« Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650 », *Analecta musicologica*, XL/1-2 (2008).

WOLFE, Karin, « Cardinal Antonio Barberini (1608-1671) and the Politics of Art in Baroque Rome », *The possessions of a cardinal politics, piety, and art, 1450-1700 ; essays derive from a conference held, Dec. 2-3, 2004, Open University, London*, éd. Mary Hollingsworth et Carol M. Richardson, Pennsylvania, University Park, 2010, p. 265-293.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Paris, Librairie générale de France, 1989.

ZAFFUTO ROVELLO, Rosanna, VITELLARO, Antonio et CUMBO, Giacomo, *Signori e corti nel cuore della Sicilia*, Caltanissetta, Rotary international, 1995.

-« Cultura e corte nella Caltanissetta del Cinquecento », *La Sicilia dei Moncada : le corti, l'arte e la cultura nei secoli 16.-17*, Catania, Sanfilippo, 2006, p. 273-286.

ZAGGIA, Massimo, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2003.

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

-« Odoardo Farnese, principe e cardinale », *Les Carraches et les décors profanes*, Rome, EFR, 1988, p. 335-358.

ZARRI, Gabriella, « Introduzione », *Le Clarisse in Carpi : cinque secoli di storia (XVI-XX)*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

ZIINO, Agostino, « 'È tanto necessaria che senza lei non può essere perfetto il pittore'. Musicisti e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 11-52.

ZUCCHI, Mario, « Il cardinale Maurizio di Savoia e l'arcivescovato di Monreale », *Archivio Storico Italiano*, XCIV (1936), p. 129-156.

ZUNCKEL, Julia, « Handlungsspielräume eines Mailänder Erzbischofs. Federico Borromeo und Rom », *Römische mikropolitik unter papst Paul V Borghese (1605-1621)*, éd. Wolfgang Reinhard, Tübingen, Verlag, 2004, p. 429-567.

ZWIERLEIN, Cornel, *Discorso und Lex Dei : die Entstehung neuer Denkrähen im 16. Jahrhundert und die Wahrnehmung der französischen Religionskriege in Italien und Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABBATE, Vincenzo, 18
ACHILLINI, Claudio, 118, 202, 379
ACKERMAN, G., 321
ACTON, Harold, 211, 212
ADOTT, Miguel, 30
ADRIANI, Giovambattista, 275, 362, 363, 364, 514, 522, 526, 530, 558, 565
AGAZZARI, Agostino, 143, 571, 572
AGEE, Richard J., 252
AGO, Renata, XIII, 549
AGOSTINI, Paolo, 561, 562
ALALEONE, Paolo, 571
ALAZARD, Florence, VI, VII, IX, XIII, XIV, XV, XVIII, 77, 312
ALBANO, Francesco, 190, 539
ALBINI, Filippo, 24, 54, 168, 175, 273, 333, 362, 363, 421, 427, 548
ALBUSSI, Giovanni Giacomo, 278
ALCARI, Cesare, 184
ALDOBRANDINI, Giovanni Giorgio, 507, 556, 557, 558, 560
ALDOBRANDINI, Ippolito (cardinal), 510
ALDOBRANDINI, Marguerite, 185
ALDOBRANDINI, Pietro (cardinal), 141, 142, 190, 203, 218, 464, 513, 517, 558
ALDRICH, Henry, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 256
ALEMANNO, Laura, 526
ALEANDRO, Girolamo, 533
ALEVI, Giuseppe, 118
ALLEGRI, Gregorio, 143, 207
ALONSO, Damaso, 498
ALTEMPS, Giovanni Angelo, 139, 140, 141, 142, 143, 156
ALTEMPS, Iacopo Annibale I, 135
ALTEMPS, Iacopo Annibale II, 145
ALTEMPS, Marco Sittico (archevêque), V, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 157, 577
ALTEMPS, Marco Sittico (cardinal), 135, 136, 139, 141
ALTEMPS, Roberto, 134, 135, 139
ALTEMPS, Wolfgang, 135
AMADINO, Riccardo, 159, 169, 187, 210, 215, 216, 251, 252, 253, 255, 372, 373, 494
AMORETTI, Guido, 324
ANDREINI, Francesco, 144
ANDREINI, Giovanni Battista, 263, 278
ANDREINI, Isabella, 144, 347
ANDREINI, Virginia Ramponi, 347
ANERIO, Felice, 141, 142, 425, 517
ANERIO, Giovanni Francesco, 111, 142, 143, 425, 426
ANGLOIS, Louis, 302
ANGUISSOLA, Alessandro, 75, 164
ANNIBALDI, Claudio, XII, XIII, XIV, XV, 52, 567, 569
ANTEGNATI, Costanzo, 287
ANTOLINI, Bianca Maria, XXI, 20, 322, 568
ANTONELLI, Abondio, 187
ARCARI, Paola Maria, XIX, 164
ARCHILEI, Antonio, 508
ARCHILEI, Vittoria, 508
ARDEMANIO, Giulio Cesare, 273, 279, 280, 281, 426
Aristote, X, 78, 215, 282, 327, 407, 477, 531
ARISTOTILE, Claudia, IV, 156, 204, 223, 224, 238, 242, 481, 491
Aristoxène de Tarente, 74, 99, 285, 385
ARMANI, Giulio Cesare, 509
ARKWRIGHT, Godfrey, 246
ARNALDI DI BALME, Cleia, 304
ARNOLD, Denis, 289
ARNONE, Guglielmo, 273, 279
ARTOCCHINI, Carmen, 99
ASSANDRA, Caterina, 273
ASSENZA, Concetta, IV, 4, 59, 108, 122
AYMARD, Maurice, 10
AZZARONI, Loris, 206, 228
AZZOLINO, Caterina, 28, 30
AZZOLINO, Gian Bernardino, 28, 29
AZZOLINO-D'INDIA, Andrea, 30, 36
AZZOLINO-D'INDIA, Caterina, 32
AZZOLINO-D'INDIA, Elvira, 30, 32
BAGLIONE, Giovanni, 112, 557
BALDELLI, Franca, 458
BALDELLI, Pietro, 73
BALDINI, Giovanni Antonio, 277, 43
BALESTRACCI, Sergio, 351
BALSAMO, Francesca, 294
BALSAMO, Jean, 78, 91, 125, 267
BALSANO, Maria Antonella, I, III, 56, 78, 127, 128, 134, 161, 205, 210, 243, 379, 398, 407, 422, 474

BANCHIERI, Adriano, 112, 287, 288, 291,
 337, 348, 431, 454, 455, 456, 517, 533
 BANDINI, Ottavio (cardinal), 533
 BARABAZZA, Andrea, 112
 BARATTIERI, Agata, 70
 BARATTIERI, Bartolomeo, 70, 107
 BARATTIERI, Camillo, 108
 BARATTIERI, Ercole I, 107
 BARATTIERI, Ercole II, 107
 BARATTIERI, Francesco, 70, 107
 BARATTIERI, Giovanni Battista, 107, 108
 BARATTIERI, Ottavio, 107
 BARATTIERI, Paolo Emilio, 107
 BARAZZONI, Beatrice, 206
 BARBARIGO, Gregorio, 214
 BARBARINO, Bartolomeo, 187
 BARBERINI, Antonio, 189, 518, 520,
 544, 545, 564, 565
 BARBERINI, Carlo, 434, 522
 BARBERINI, Francesco, 189, 190, 276, 434,
 518, 553, 564
 BARBERIS, Walter, 218, 308
 BARBIERI, Francesco, 563
 BARBLAN, Guglielmo, 306
 BARDI, Giovanni, 78, 285
 BARON, John, H., 405
 BARONCINI, Rodolfo, 420
 BARONIO, Francesco, 5, 11
 BAROZZI, Nicolò, 216, 217
 BASILE, Adriana, 567
 BASSANO, Giovanni, 143
 BASSO, Alberto, I, V, 50, 61, 174
 BASTERI, Maria Cristina, 369, 370, 371
 BELLAFIORE, Giuseppe, 1
 BELLANTE, Dionisio, 425
 BELLI D'ARGENTA, Girolamo, 187
 BENASSI, Umberto, 72, 181, 182, 188, 189
 BENIGNO, Francesco, 7, 8, 19, 26
 BENTIVOGLIO, Enzo, 32, 91, 118, 119,
 185, 207, 400, 453, 518, 556, 559
 BENTIVOGLIO, Guido (cardinal), 188, 518,
 531, 537, 543, 544, 545
 BENZONI, Gino, 354, 528
 BERCHET, Guglielmo, 216, 217
 BERNARDI, Marziano, 325
 BERNARDI, Stefano, 253
 BERNINI, Ferdinando, 372
 BERTELLI, Alberto, 454
 BERTELOT, Pierre, 54
 BERTIÈRE, Simone, 400
 BERTON, Thomas de, 363, 364
 BESOZZI, Leonida, 276, 290
 BESUTTI, Paola, 56, 137, 144, 147, 193,
 206, 341, 348, 550
 BEVILACQUA, Bonifazion (cardinal),
 535
 BEZ, Renzo, 313
 BIANCANI, Giuseppe, 73, 74
 BIANCHI, Paola, 49
 BIANCIARDI, Francesco, 111
 BIANCONI, Lorenzo, XV, 16, 119, 243,
 303, 368, 385, 388, 398, 403, 447, 494,
 498
 BIDELLI, Matteo, 434
 BIONDI, Albano, 190, 193
 BISOGNO, Paolo, 321, 540
 BIZZARINI, Marco, IV, 123, 142, 273, 274,
 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285,
 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
 376, 475, 568
 BODIN, Jean, 162
 BOESSET, Antoine, 389-391
 BOITEUX, Martine, 189, 507, 508, 510, 511,
 555
 BOLOGNI, Paolo, 549
 BOLZONI, Lina, 263, 282
 BOMBI, Andrea, XI, 237, 242
 BONARDO DI PERISSONE, Francesco,
 383
 BONARDO MANGARDA, Giovanni
 Antonio, 310
 BONARELLI, Guidobaldo, 33
 BONCIANI, Francesco, 78-79
 BONELLI, Aurelio, 148
 BONFIGLIO-DOSIO, Giorgetta, XXI
 BONGIOVANNI, Carmela, 262
 BONI, Simona, 424, 435
 BONINO, Guido Davico, 113, 125, 339, 439,
 440, 443
 BONOMO, Gabriele, 261, 484
 BOORMAN, Stanley, IX, 246, 268
 BORGHESE, Marco Antonio (Prince de
 Sulmona), 566
 BORGHESE, Pietro Maria (cardinal de San
 Giorgio), 543, 545, 566, 567
 BORGHESE, Scipione (cardinal), 141, 455,
 464, 514, 545, 564, 565, 568
 BORGHESI, Bernardino, 279
 BORGGO, Cesare, 273, 279

BORIGINIA, Carlo (comte de Colonna), 520
 BORROMEO, Carlo, 49, 78, 135, 136, 263, 274, 281, 288
 BORROMEO, Federico, IV, 106, 136, 140, 142, 148, 262, 263, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 281-297, 370, 376, 392, 453, 568, 578, 579
 BORROMEO, Isabella, 370
 BORROMEO, Ortensia, 135
 BORROMEO, Renato, 276, 370
 BORSIERI, Francesco, 58
 BORSIERI, Girolamo, 56, 57, 58 107, 143, 273, 279, 280, 281, 297, 376, 392, 506
 BORZELLI, Angelo, 112, 519, 530
 BOSIO, Paolo, 458, 466
 BOTERO, Giovanni, 48-50, 162
 BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse, V, 304, 308, 314, 328, 344
 BOULO, Giovanni Battista, 462, 463
 BOYER, Ferdinand, 508, 509, 517
 BRACCIOLINI, Francesco, 376
 BRANCACCIO, Giulio Cesare, 111
 BRANCHI, Silvestro, 373, 374
 BRANCIFORTE, Girolamo, 16
 BRANCIFORTE, Vincenzo, 16
 BRATTI, Ricciotti, 356, 357
 BRAUDEL, Fernand, 7, 8, 12, 26
 BRAVUSI, Paolo, 427
 BRAY, Roger, 246
 BRERO, Thalia, 161, 302
 BRISTIGER, Michal, 160
 BRIZZI, Gian Paolo, 73, 107
 BROOKS, Jeanice, 409
 BRUGNELLI BIRAGHI, Giuliana, 307, 342
 BRUNELLI, Antonio, 123
 BRUNETTI, Antonio, 572
 BRUNO, Francesco, 16, 17
 BRUNO, Giordano, 125
 BRUSONI, Girolamo, 115
 BUCCI, Fernando, 508
 BUCCI, Oddo, 523
 BUCCIANINI, Massimo, 282
 BURCKHARDT, Jacob, 43, 364
 BURLA, Umberto, 67, 70
 BURNEY, Charles, I, 244, 245, 383
 BURY, Emmanuel, 326
 BUSATTA, Anna, 383
 BUSELLI, Franco, 69
 BUSSI, Francesco, 108, 116, 181, 206
 BUSSI, Maria Ludovica, 107, 108, 116, 181, 184, 206
 BUSSI, Rolando, 89, 349, 399, 457
 BUTCHART, David, 84, 90, 96
 BYRD, William, 246
 CACCIA, Guglielmo, 168
 CACCIANEMICI, Francesco Maria, 267
 CACCINI, Francesca, 444-446
 CACCINI, Giulio, 89, 117, 149, 154, 170, 171, 285, 289, 314, 376, 388, 404, 409, 410, 411, 429, 434, 444, 509
 CACCINI, Settimia, 118, 185, 186, 400
 CALCATERRA, Carlo, 498
 CALENNE, Luca, 140
 CALORE, Marina, 33, 427, 436, 456
 CALVINO PRINA, Federica, IV, 316, 318, 334, 335
 CAMBIANO, Ottaviano, 564
 CAMETTI, Alberto, 431
 CAMPAGNOLO, Francesco, 144
 CANNIZARES, Maria Tecla, 30
 CANOSA, Romano, 182
 CAPILUPI, Geminiano, 427
 CARACI VELA, Maria, 152, 257, 478
 CAMEL, Luciano, 56, 57, 58, 280
 CARANDINI-FERRARI, Fabio, 449, 450, 452, 515, 565, 566
 CARAPEZZA, Paolo Emilio, I, 3, 4, 5, 7, 16, 17, 26, 31, 38, 84, 210, 223, 385, 398, 475, 476, 484, 486, 489, 498
 CARCASOLA, Antonia Costanza, 293
 CARDI, Agnolo, 532
 CARISSIMI, Giacomo, 246
 CARLETON, Dudley, 214
 CARMINATI, Clizia, 267
 CAROSO, Marco Fabrizio, 306
 CARRACI, Agostino, 190, 191
 CARRACI, Annibale, 109, 180, 182, 190, 191, 203
 CARRACI, Ludovico, 108-113, 120, 129, 180, 182, 190, 191, 202
 CARRARI, Vincenzo, 370
 CARRERAS, Juan José, VIII
 CARROZZA, Giovanni Domenico, 17
 CARTER, Tim, III, VII, VIII, XXI, 32, 56, 185, 252, 288, 301, 315, 398, 399, 405, 411, 476
 CARUTTI, Domenico, 213
 CASALI, Lodovico, 215, 428, 435, 465
 CASONI, Guido, 220, 237, 238

CASSIANI, Decio, 462, 463
 CASSIANO, Giulian, 430
 CASTALDI, Bellerofonte, 428, 429, 430
 CASTE, Lucio, 279
 CASTELLANO, Giacomo, 267
 CASTELLI, Vincenzo, 11
 CASTIGLIONE, Baldassare, XVIII, 386, 404
 CASTIGLIONE, Pietro, 4
 CASTIGLIONE, Valeriano, 49, 164, 302, 306, 307, 312, 313, 323, 326, 342, 363, 364, 521, 423, 547
 CASTRO, Giovanni di, 420, 424, 439, 440, 445, 460
 Catherine d'Autriche, 43, 427
 CATTIN, Giulio, 227
 CAULA, Giacomo Alessandro, 305, 387
 CAVALCHINO, Giovanni Matteo, 310, 319, 345
 CECCHI, Paolo, 198
 CELLETTI, Vincenzo, 524
 CERUTTI FUSCO, Annarosa, 555
 CESARINI, Alessandro (cardinal), 510
 CESARINI, Giuliano, 518
 CESARINI, Virginio, 518
 CHAFE Eric, 488, 489, 494
 Charles I^{er} d'Habsbourg, 137, 397, 399-401, 416, 580
 Charles Quint, 2, 7, 23, 43, 106
 CHIABRERA Gabriello, 341
 CHIARELLI, Alessandra, 426, 437
 CHIAVAZZA, Claudio, 313
 CHOMEL, Pierre Jean-Baptiste, 461
 Christine de France, XVI, XXII, 41, 46, 47, 49, 60, 62, 128, 162-167, 267, 304, 306-310, 312-314, 316, 328-332, 343, 346, 350, 360, 363, 393, 403, 446, 447, 514, 521, 546, 548, 576, 579, 582
 CIAMPOLLI, Giovanni, 546, 571, 572
 CIANCARELLI, Roberto, 185, 186
 Cicéron, 275, 385
 CIFRA, Antonio, 187
 CIMA, Giovanni Paolo, 272
 CIPRIANI, Andrea, 22
 CIVRA, Ferruccio, 398
 CLEMENTI, Filippo, 142, 310, 312, 518, 557
 COLLEATA, Isabella, 567
 COLLISANI, Giuseppe, III, 18, 59, 79, 95, 138, 151, 155, 211, 271, 289, 447, 464, 475, 541
 COLOMBI AGOCHINO, Giovanni Battista, 466
 COLOMBO, Alberto, 433
 COLONNA, Ambrogio, 269
 COLONNA, Ascanio (cardinal), 140
 COLONNA, Marco Antonio, 1, 4, 12
 COLTURATO, Annarita, 527
 COMENTI, Giulio Cesare, 539
 COMOLI MANDRACCI, Vera, 325
 CONDORELLI, Stefano, 19
 CONEO, Hercole, 279
 CONFALONIERA, Angela Flaminia, 293
 CONTARINI, Nicolò, 213, 354
 CONTI, Evandro, 556
 CONTINO, Antonio, 22
 COPPINI, Aquilino, 281, 287, 288
 CORDERO DI PAMPARATO, Stanislaw, I, 59, 422, 526
 CORNA, Andrea, 109
 CORRADI, Flamminio, 429
 CORRADINI, Marco, 237, 278, 339, 475
 CORSI, Bernardo, 372, 373
 CORVISIER, André, 60, 313
 CORYAT, Thomas, 50
 COSTANZO, Barbarino, 16
 COSTANTINI, Alessandro, 430
 COTTONE, Pietro, 54
 COUCHMAN, Jonathan Paul, 135, 136, 140, 141, 142, 143
 COURT, Suzanne, III, 3, 176, 134, 180, 187, 198, 203, 210
 COZZI, Gaetano, 213, 354
 COZZO, Paolo, 42, 45, 160, 513
 CRANNEL, Wayne T., 174, 376, 404
 CREMONA, Ernesto, 116, 119
 CREMONINI, Cinzia, 261, 276, 283, 296, 399
 CRIVELLI, Angelo, 269
 CRIVELLI, Francesco, 72
 CRIVELLI, Giovanni Battista, 72, 187
 CROCE, Benedetto, 498
 CROTCHET, Dotted, 246
 CRUM, Margaret, 211
 CULPEPER, Nicholas, 461
 CURZON, Gerald, 211, 217, 244
 CUTLER, Lucy C., 263, 275, 282
 D'AGLIÈ, Filippo, 343, 346, 548

D'AGLIÈ, Ludovico, 49, 58, 128, 171, 281, 307, 319, 323, 328, 329, 339, 344, 345, 346, 362, 367, 421, 423, 530, 540, 542, 553, 554, 555
 D'ALESSANDRO, Alessandro, 116
 D'ALESSANDRO, Domenico Antonio, 27, 31, 34, 35
 D'ARAGON, Antonio (duc de Montalto), 26, 27
 D'ARAGON, Ferrante, 27
 D'ARAGON, Marie, 27
 D'ARAGON MONCADA, Antonio, 23
 D'ARPINO, Giuseppe, 520, 539, 540, 557
 D'EREDIA, Luigi, 16
 D'ESTE, Alessandro (cardinal), 118, 189, 430, 431, 434, 436, 438, 468, 517, 518, 564, 566
 D'ESTE, Alfonso II, 14
 D'ESTE, Alfonso III, V, VI, 23, 262, 264, 265, 307, 401, 420, 421, 424, 428, 430-441, 443, 444, 448-453, 457-460, 462, 463, 466-469, 473, 476, 514, 557, 581
 D'ESTE, Cesare, 33, 264, 424, 431, 439, 440, 441, 456, 457, 558, 459, 468, 476
 D'ESTE, Francesco, 440, 444
 D'ESTE-SAVOIE, Isabella, V, 331, 420, 426, 427, 436-438, 442, 443, 448, 451, 452, 457, 458, 468, 469, 473, 581
 D'INDIA, Antonia, 28-30, 36, 38
 D'INDIA, Angelo Antonino, 25
 D'INDIA, Antonino, 25
 D'INDIA, Carlo, 29, 30
 D'INDIA, Giovanna (sœur clarisse), 22-24
 D'INDIA, Giovanna (fille de Carlo D'India), 29, 30
 D'INDIA, Ippolita, 29, 30
 D'INDIA, Maria, 25
 D'INDIA, Prisco, 35
 D'INDIA, Rosa, 24
 D'INDIA, Salvatore, 24, 25
 D'INDIA, Sigismondo
 D'INDIA, Simon, 22
 D'INDIA, Tommaso, 22
 D'INDIA, Vincenzo, 22
 D'OSUNA, Pedro, 26, 355
 DA GAGLIANO, Giovanni Battista, 445
 DA GAGLIANO, Marco, 66, 76, 83, 84, 87-93, 96-99, 170, 171, 184, 187, 384, 410, 434, 445
 DA MARETO, Felice, 67, 368
 DA MOLIN, Giovanna, 19, 21, 23, 28, 29, 35
 DA MOSTO, Andrea, 356
 DA REGGIO, Fattorin, 187
 DA SESTOLA, Giovanni Battista, 23, 345, 424, 448, 457, 458, 467, 514
 DAGNINO, Eduardo, 487
 DAHMS, Sibylle, 136
 DALLASTA, Francesca, 182, 207, 372
 DALMONTE, Rosanna, IX, 89, 206, 224, 227, 228, 229, 234, 349
 DANIELE, Antonio, 193
 DAOLMI, Davide, 264, 296, 347
 DATA, Isabella, 273, 303, 426, 427
 DEAN, Alexander, 431, 549
 DE' CAVALIERI, Emilio, 288
 DE CRESCENZI ROMANI, Giovanni Pietro, 67, 70, 73, 107, 180, 399
 DEFABIANI, Vittorio, 320
 DEGLI ATTI, Francesco, 154
 DEKONINCK, Ralph, 20, 350
 DEL FANTE, Alessandra, 106
 DELL'ARPA, Orazio, 540, 548, 549, 564
 DELLA CASA, Girolamo, 386
 DELLA VALLE, Pietro, 520
 DEL MONTE, Francesco Maria (cardinal), 510
 DEL POZZO, Cassiano, 275, 276, 520
 DE LUCA, Maria Rosa, 8
 DE LUCCA, Valeria, 512, 560
 DE MARCHI, Rebecca, 50, 319, 325
 DE MATTEI, Rodolfo, 515, 520, 530, 533
 DE MEO, Maurizio, 66, 106, 180
 DE MONTE, Philippe, 533
 DEMPSEY, Charles, 112, 190, 275
 DENOYÉ POLIONE, Maria Bianca, 307, 342
 DE ROSA, Riccardo, 105, 106
 DEROSI, Honorato, 311
 DE ROUVILLE, Henry, 243
 DEUTSCH, Catherine, 124, 348, 415, 487
 DE VEGA, Juan, 4, 8, 12, 19
 DE VIVO, Francesco, 356, 357
 DI CAPUA, Isabella, 8
 DI CROLLALANZA, Giovanni Battista, 14, 69, 135, 368
 DI DONATO, Manuela, 135, 562
 DI GIACOMO, Salvatore, 34, 35
 DI GREGORIO, Iole, 31
 DI GROPPELLO, Gustavo, 66, 106, 180
 DI LORENZO, Mariano, 16

DI MACCO, Michela, 538
 DI MARZO, Gioacchino, 1, 19, 27
 D INDIA, Giuseppe, 25
 DINDIA, Andreas, 24
 DINDIA, Juana Paula, 24
 DIXON, Graham, 561, 562, 571
 DOGLIO, Maria Luisa, XIX, 42, 51, 53, 160,
 162, 163, 164, 165, 166, 171, 218, 264,
 371, 376, 420, 429, 439, 440, 441, 511,
 513, 514, 530, 535, 537, 546, 566
 DOLATA, David, 428, 429
 DONÀ, Mariangela, 210, 268, 270
 DONATI, Claudio, 9
 DONATI, Ignazio, 9
 DONATO, Giuseppe, 17, 31
 DREI, Giovanni, 182
 DU CHESNE, Joseph, 461
 DUBOST, Jean-François, 313, 314, 346
 DUCHEIN, Michel, 213
 DURON, Jean, 387
 DUROSOIR, Georgie, 128, 305, 388
 EAST, Michael, 211, 243, 258
 EINSTEIN, Alfred, II, 16, 89, 152, 205
 Elisabeth I^{re}, 213
 EMANUELE, Marco, 301, 320, 321, 444,
 511
 EMMER, Peter C., 38
 FABBRI, Paolo, 117, 119, 145, 151, 412,
 423, 438
 FABRIS, Dinko, III, 32, 56, 119, 152, 185,
 245, 248, 249, 400, 438, 453, 463, 474,
 517, 556, 559, 564
 FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, 511,
 519, 562
 FAGIOLO, Marcello, 2, 8
 FALCONIERI, Andrea, 442
 FARAGLIA, Nunzio Federigo, 34
 FARNESE, Alessandro (duc), 67, 188
 FARNESE, Alessandro (né en 1610), 106,
 113, 114, 115, 129, 181, 182
 FARNESE, Alessandro (cardinal), 118,
 188
 FARNESE, Clelia, 349
 FARNESE, Francesco, 370
 FARNESE, Margherita, 188
 FARNESE, Marie, 116
 FARNESE, Odoardo (abbé), V, 71, 120,
 179, 180, 187, 188, 189-192, 207, 276,
 370, 371, 416, 505, 578
 FARNESE, Odoardo (duc), 73, 118, 182,
 187, 188, 453, 556
 FARNESE, Pier Luigi, 67, 107
 FARNESE, Pietro, 186
 FARNESE, Ranuccio, V, 55, 72, 73, 108,
 113, 114, 116, 117, 120, 180, 181, 182,
 183, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193,
 205, 206, 207, 276, 277, 371, 372, 416,
 577
 FEDERHOFER, Hellmut, 54, 138, 143, 154
 FELLOWES, Edmund H., 243
 FENLON, Ian, XIV, 302, 303
 FERAZI, Giovanni Battista, 465, 466
 Ferdinand II, V, 54, 55, 68, 117, 137, 138,
 144, 146, 154, 156, 399, 400, 416, 433
 Ferdinand III, 137, 437, 551
 FERGUSIO, Giovanni Battista, 427
 FERRABOSCO, Alfonso, 54
 FERRABOSCO, Matthia, 54
 FERRANTI, Giovanni Francesco, 384
 FERRARI BARASSI, Elena,, 148, 560
 FERRARI, Benedetto, 148, 560
 FERRERI, Carlo, 46
 FERRONI, Giulio, XVIII, 404, 512, 513,
 533, 536
 FERROTTI, Angelo, 564
 FIASCHINI, Fabrizio, 278
 FIORENTINI, Ersilio Fausto, 109
 FIORI, Giorgio, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 107
 FLACCOMIO, Giovan Pietro, 17
 FLAVIO, Torquato, 431
 FOA, Salvatore, 46, 47, 309
 FONTANELLI, Alfonso, 66, 88, 89, 153,
 495
 FORCELLA, Vincenzo, 263
 FORMICHETTI, Gianfranco, 278, 531
 FORTUNE, Nigel, II, 3, 16, 19, 155, 422,
 426, 474, 475, 500
 FOSI, Irene, XXI, 188, 522
 FOTI, Rita Loredana, 18, 28
 FOUCAULT, Michel, 487
 FRANCHI, Saverio, 112, 376, 506, 512, 514,
 518, 525, 526, 533, 534, 535, 545, 546,
 553, 554, 558, 559, 563, 571
 FRANGNE, Pierre-Henry, 488
 FRESCOBALDI, Girolamo, 143, 431,
 468, 506, 517, 533, 559, 560, 566
 FREY, Herman-Walther, 565
 FULCO, Giorgio, 321
 FUMAROLI, Marc, 313, 387, 531, 558

GABRIELI, Andrea, 124, 287, 432
 GABUSSI, Giulio Cesare, 273, 287
 GAL, Stéphane, 23, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 54, 59, 61, 62, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 175, 204, 213, 214, 219, 264, 303, 309, 311, 313, 343, 362, 363, 513
 GALBIATI, Giovanni, 134, 135, 136, 139, 142, 146, 147
 GALDIERI, Eugenio, 183, 207
 GALILEI, Galileo, 74, 99, 140, 276, 285, 286
 GALILEI, Vincenzo, 74, 99, 100, 234
 GALLICO, Claudio, XIII, XIV, 117, 145, 183, 184, 186, 301, 348, 379, 380
 GAMBASSI, Osvaldo, 454, 455
 GAMRATH, Helge, 181, 189
 GANCI, Massimo, 10
 GARAVAGLIA, Andrea, IV, 119, 151, 152, 161, 172, 174, 311, 374, 377, 379, 380, 412, 423, 474, 477, 494
 GARDANO, Angelo, 65, 91, 210, 251, 252, 254, 255, 563
 GARGIULO, Piero, 83, 123, 170, 375, 410
 GARIN, Eugenio, 284, 386
 GARNERO, Stéphane, 50, 319, 325
 GASTOLDI, Giacomo, 123
 GATTI, Fortunato, 207
 GATTI, Gervasio, 372
 GENTA, Eduardo, 11, 29
 GENTILE, Guido, 308
 GENTILE, Marco, 369
 GESSI, Francesco, 539
 GESUALDO, Carlo, 31, 32, 34, 38, 74, 100, 124, 125, 136, 156, 204, 252, 288, 487
 GETTO, Giovanni, XI, XVII, 117, 164, 195, 237, 339, 376, 379, 439, 442, 496, 524
 GETZ, Christine, 278, 292
 GHERARDO, Cesare (cardinal), 464
 GHIVIZZANI, Alessandro, 185, 186
 GIACOBBI, Girolamo, 454-456, 467
 GIAMBONINI, Francesco, 557
 GIAMPAOLI, Stefano, 69
 GIANTURCO, Carolyn, 273
 GIARRIZZO, Giuseppe, 7, 8, 13, 19, 26
 GIDROL, D., 498
 GIGLIO, Tommaso, 17
 GINASIO, Domenico (cardinal), 464
 GIOVANETTI, Marcello, 533
 GIOVANNELLI, Ruggero, 287, 434, 517, 567
 GIOVIALE, Fernando, 151, 488
 GIULIANI, Marzia, 275, 276, 277, 281, 282, 283, 290, 295
 GONZAGA, Alfonso, 531
 GONZAGA, Eleonora, 137
 GONZAGA, Ferdinando
 GONZAGA, Ferrante, 4, 7
 GONZAGA, Francesco, 44, 55, 59, 72, 144, 264, 302, 438
 GONZAGA, Margherita, 23, 56
 GONZAGA, Vincenzo, V, 32, 33, 55, 56, 89, 137, 144, 147, 267, 302
 GONZAGA, Vincenzo II, 144,
 GOULET, Anne-Madeleine, VIII, XX, XXI, 168, 433, 467, 525, 531, 553
 GOZADINO, Marc-Antoine (cardinal), 464
 GRANDI, Ottavio Maria, 431, 468
 GRANT, Kerry S., 244, 387
 GRAPUCCIOLI, Ferdinando, 568
 GRASSI, Gian Guido, 557
 GRASSI, Paola, 52, 514
 GRASSI, Pasquino, 144
 GRASSI, Santino, 117
 GRECI, Roberto, 369, 372
 Grégoire XIII, 112, 136
 Grégoire XIV, 188
 Grégoire XV, 141, 400, 401, 507, 508, 514, 516, 561, 566
 GRILLO, Angelo, 118, 277
 GRIPPAUDO, Ilaria, 3, 5, 17, 18, 21, 27
 GRISANTI, Isabella, 123, 432
 GRISSELLE, Eugène, 362, 363
 GRISERI, Andreina, 50, 308, 346, 350, 520, 548
 GROOTE, Inga Mai, 91, 516, 517, 527, 571
 GUAGNINI, Guido, 69, 70
 GUAIATOLI, Francesco Maria, 432
 GUARDALABENI, Vincenzo, 22
 GUARINI, Alessandro, 33
 GUARINI, Battista, 32, 33, 78, 79, 82, 91, 152, 167, 171, 193, 197, 198, 220, 227, 230, 235, 236, 266, 267, 279, 280, 426, 438, 474, 475, 477, 501, 517
 GUARINO, Andrea, 22
 GUAZZELLI, Giovanni Battista, 432
 GUAZZI, Eleuterio, 187
 GUAZZO, Stefano, 386, 404

GUENZATI, Biagio, 274
 GUERCINO, Il, 539
 GUGLIELMINETTI, Marziano, 112, 165, 279, 530
 GUICHENON, Samuel, 309, 310
 GUIDETTI, Giovanni Domenico, 112
 GUIDOTTI, Felice Gioseffo, 112
 GUIDOTTI, Gioseffo, 109, 111, 120
 GUIDOTTI, Lorenzo, 112
 GUIDOTTI, Paolo, 112
 GUNDERSHEIMER, Werner L., XIV
 GUSSONI, Vincenzo, 213, 214, 216-219
 GUZMAN, Henrico, 4
 HAMMOND, Frederick, 142, 276, 510, 515, 516, 517, 520, 525, 545, 549, 555, 558, 563, 564, 566, 568
 HANLON, Gregory, 43
 HARTMANN, Arnold, II, 422
 HASKEL, Francis, XII, 562
 HATTON, Christopher II, 247
 HATTON, Christopher III, 247-251, 256-258
 HELLSBERG, Clemens, 147
 Henri II de Bourbon, 51, 61, 388, 508, 565
 Henri III, 388
 Henri IV, 46, 213, 304, 310, 313, 314, 354
 Henri VIII, 243
 HILL, John Walter, 33
 HINTERMAIER, Ernst, 134, 145, 149, 156
 HISCOCK, Walter G., 246
 HJELMSLEV, Louis, 408
 HOLMES, George, 250, 251
 HOUTMAN-DE SMEDT, Helma, 525
 HUDSON, Richard, 430, 547
 IL VERSO, Antonio, 16, 123, 125
 INDIA, Bernardino, 15
 INDIA, Fabio, 15
 INDIA, Francesco, 15
 INFELISE, Mario, XX
 INGEGNERI, Marc'Antonio, 187
 INVEGES, Agostino, 11
 ISGRÒ, Giovanni, 20
 JANDER, Owen, 456
 JEANNERET, Christine, 416
 JENKINS, John, 246
 JEZ, Tomasz, 255
 JONES, Pamela, 275, 276, 281, 283
 JOYCE, John, III, 16, 160, 170, 172, 174, 205, 262, 271, 367, 377, 379, 403, 422, 464
 KAPSBERGER, Girolamo, 520, 571, 572
 KENDRICK, Robert L., IV, 94, 277, 278, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 569, 578
 KEPLER, Johannes, 72, 73
 KERMAN, Joseph, XIV
 KIRKENDALE, Warren, 149
 KLOTZ, Sebastian, IV
 KRUMMEL, D. W., 249, 250
 KURTZMAN, Jeffrey, 487
 LA CERDA, Giovanna, 23
 LAMBOTTE, Marie-Claude, 413
 LA MORSIA, Cornelio, 17
 LAMOTTA, Martino, 142
 LANCELLOTTI, Vittorio, 510
 LANDI, Alessandro, 108
 LANDI, Federico, 107
 LANDI, Giovanni Battista, 108,
 LANDI, Ottaviano, 107
 LANDI, Stefano, 267, 555
 LANDI BARATTIERI, Barbara, V, 105-111, 113, 120-122, 129, 130, 179, 357, 576
 LANDINI, Silvestro, 20
 LA PULSELLA
 LARSON, Keith, 28
 LASSUS, Roland de, 5, 414
 LAUDANI, Simona, 9, 10
 LAUDO, Vittorio, 17
 LA VIA, Stefano, IX, 66, 78, 85, 100, 152, 153, 194, 197, 198, 204, 205, 223, 228, 229, 230, 234, 235, 237, 241, 242, 335, 336, 338, 339
 LEBET, Claude, 189, 508, 510, 562
 LECOMTE, Nathalie, 342
 LENGUEGLIA, Giovanni Agostino della, 23, 27
 LENI, Giovanni Battista (cardinal), 430, 431, 543, 569
 Léon XI, 56
 LEONE, Ottavio, 539
 LEONI, Giovanni Battista, 267
 LEONI, Leon, 269
 LEOPOLD, Silke, 555
 LESS, Maurizio, 313
 LEWIS-RODIS, Geneviève, 387
 LIBERATI, Giovanni Antonio, 553
 LIGENDES, Jean de, 313
 LIGRESTI, Domenico, 4, 27, 37
 LIMIDO, Stefano, 273, 279
 LINDELL, Robert, 147

LITTA, Pompeo, 70, 71, 135, 136, 370
 LOCKWOOD, Lewis, XIV
 LODI, Pio, 186
 LODOLINI, Elio, XX
 LOGORIO, Pirro, 510
 LOLLINI, Fabrizio, 369
 LOMAZZO, Filippo, 248, 254, 255, 262,
 268-274
 LOMAZZO, Giovanni Paolo, 270, 322
 LOPE DE VEGA, Félix, 439
 LOPEZ Y PALOMINO, Pedro, 29
 LORENZETTI, Stefano, VII, VIII, X, XVI,
 XVII, XVIII, 51, 76, 77, 80, 121, 130, 140,
 171, 176, 204, 218, 237, 311, 312, 321,
 323, 324, 377, 386, 402, 404, 405, 407,
 511, 512, 513, 516, 526, 530, 533, 536,
 545
 Louis XII, 304
 Louis XIII, 46, 307, 313, 319, 343, 362, 363
 LUCCHI, Marta, 89, 348, 349, 427, 467
 LUCINO, Francesco, 273
 LUDOVISI, Alessandro, 401, 514
 LUDOVISI, Ludovico (cardinal), 141,
 516, 563
 LUDOVISI, Orazio, 401
 LUME, Lucio, XXI, 20
 LUSITANO, Vincenzo, 227
 LUTZ, Georg, 72, 137
 LUYNES, Albert, 309, 362
 LUZZASCHI, Luzzasco, 89, 277, 286,
 431, 517
 MACCAVINO, Niccolò,, III, 123, 125
 MacCLINTOCK, Carol, 150
 MACÉ, Stéphane, 398, 408, 409
 MACHIAVEL, Nicolas de, 162
 MACQUE, Jean de, 7, 31, 36, 38, 123, 489
 MACY, Laura, 494
 MADONNA, Maria Luisa, 2, 8
 MAGALOTTI, Lorenzo (cardinal), 544
 MAGINI, Alessandro, 348, 445
 MAGNANI, Lauro, 320
 MAGNI, Bartolomeo, 133, 210, 251, 252,
 255, 454
 MAIDA, Giovanni, 19
 MALAGODI, Franco, 427, 428, 430, 431,
 432, 433
 MALAGUZZI, Francesco, 127, 407, 446,
 534, 546
 MALASPINA, Antonio I, 69
 MALASPINA, Antonio II, 69, 70
 MALASPINA, Azzo, 69
 MALASPINA, Corrado, 69
 MALASPINA, Gaspare Vincenzo, 70, 71
 MALASPINA, Ghisello I, 69, 70, 71
 MALASPINA, Ghisello II, 70, 71
 MALASPINA, Obizino, 69
 MALASPINA, Pietro, 69
 MALASPINA, Pietro Francesco, V, 65,
 66, 68-73, 76-78, 182, 576
 MALASPINA, Virginia, 71, 107
 MALHOMME, Florence, 243
 MALVASIA, Carlo Cesare, 91, 110, 190,
 202
 MALVEZZI, Virgilio, 532, 525
 MANCINI, Alberto N., 117
 MANCINI, Paolo, 517, 518, 519, 527
 MANCUSO, Barbara, 28
 MANELLI, Francesco, 117
 MANFREDI, Carlo Emanuele, 66, 106, 180
 MANFREDI, Marco, 69
 MANFREDINO, Orazio, 466
 MANGANI, Marco, IX, 204, 486, 493
 MANGO DI CASALGERARDO, Antonino,
 11, 12
 MANN, Brian, 255
 MANSOUR, Opher, 181, 188
 MANTIA, Salvatore, 22
 MANZINI, Luigi, 551
 MARANI, Pietro C., 282
 MARAVALL, José Antonio, XVII, 20, 38,
 324
 MARCELLA, Maria, 29
 MARCORA, Carlo, 281, 282, 285, 293
 MARCUCCI, Laura, 141, 565
 MARENZIO, Luca, 122, 124, 152, 198,
 199, 200, 204, 205, 287, 376, 489, 517,
 533
 MARESCA COMPAGNA, Adelaide, 135,
 136, 139
 MARIANI, Giovanni Antonio, 106, 107
 Marie de Bourbon Soissons, 61
 MARIEN, Ambroise, 5
 MARINI, Claude, 307, 363
 MARINI, Giuliano, 509
 MARINO, Giambattista, 164, 322, 323, 379
 MARISIO, Prospero, 567
 MAROTTA, Erasmo, 17
 MAROTTI, Ferruccio, 325
 MARSOLO, Pietro Maria, 33
 MARTIN, Robert, 249-251, 256

MARTINEZ TORRON, Diego, 355
 MARTINI, Alessandro, 281, 376
 MARTINI, Giuseppe, 183, 184, 192, 193, 206
 MARTINOTI, Renato, 116, 118
 MARTINOTTI, Sergio, 303
 MARTORETTA, Giandomenico, 4, 6
 MASCARDI, Agostino, XVIII, 320, 511, 517, 531, 532, 533, 541, 544
 MASINI, Roberta, 453, 539
 MASOERO, Mariarosa, 344, 362, 363
 MASSABÒ RICCI, Isabella, 308
 MATTEACCI, Pietro, 148
 Maximilien I^{er} de Bavière, 470
 Maximilien II, 72
 MAYER BROWN, Howard, XIV, 62, 117
 MAYLENDER, Michele, 454, 455, 517, 526
 MAZARIN, Jules, 400
 MAZZOCCHI, Domenico, 184, 185, 187, 533, 534, 554, 556, 557, 559
 MAZZOCCHI, Virgilio, 534, 553, 554, 556
 McGOWAN, Margaret, 305, 306, 309, 311, 313, 318, 326, 335, 337, 338, 341, 343, 346, 347, 350
 McIVER, Katherine, 72, 73, 369
 MÉDICIS, Catherine de, 306
 MÉDICIS, Chiara, 135
 MÉDICIS, Marie de, V, 46, 137, 304, 309, 310, 313, 314, 351, 579
 MÉDICIS, Maguerite de, 186, 187, 453
 MEDICO, Roberto, 325
 MEIER, Bernhard, 227, 228
 MELI, Patrizia, 69
 MELLI, Pietro Paolo, 433
 MENDIA, Umberto, 36
 MENDOLA, Giovanni, 23, 30
 MÉNESTRIER, Claude-François, 175, 302, 319, 321, 342, 343, 346, 350, 351
 MENSI, Luigi, 107, 108
 MERLIN, Pierpaolo, 43, 45, 48, 161, 163, 307
 MEROLLA, Riccardo, XVIII, XIX, 424, 476, 516, 517, 525, 526, 527, 536, 542, 550
 MERSENNE, Marin, 337
 MEYER, Frédéric, 45
 MICHELI, Romano, 287, 289
 MILLER, Beth, IX, 246, 268
 MILLER, Roark, 360
 MILZA, Pierre, 400
 MINISCALCHI, Guglielmo, 149
 MINUCCI, Francesco Luigi, 530, 546, 565
 MINUZZI, Carlo, 253
 MIOLI, Piero, 272, 436, 455
 MIRABELLA, Vincenzo, 17
 MISCHIATI, Oscar, 1, 109, 148, 254, 255, 455
 MOFFA, Rosy, 57
 MOLZA, Camillo, 371, 376, 530, 537, 565
 MOLZA, Francesco, 437
 MOLZA, Giovanni Battista, 437
 MOMBELLO, Gianni, 54
 MOMPPELLIO, Federico, II, III, 16, 59, 154, 192, 269, 280, 289, 315, 422, 441, 474, 487, 500
 MONCADA, Cesare, 27
 MONCADA, Francesco I, 4, 27
 MONCADA, Francesco II, 23, 27
 MONCADA, Luigi Guglielmo, 23
 MONGITORE, Antonino, 17
 MONNIER, Clémence, 389
 MONTEVERDI, Claudio, II, 56, 89, 96, 117, 145, 149, 151, 152, 153, 154, 175, 184, 203, 206, 211, 224, 280, 288, 302, 303, 347, 361, 374, 376, 379, 380, 392, 409, 412, 423, 428, 429, 430, 433, 455, 456, 469, 473, 474, 475, 476, 479, 480, 482-484, 487, 488, 489, 494, 500, 581
 MONTEVERDI, Giulio Cesare, 56, 302
 MONTI, Gennaro Maria, 387
 MORALES, Cristobal de, 143
 MORANDO, Bernardo, 106, 113-120, 129, 162
 MORANDO, Simona, 227, 339
 MORELLI, Arnaldo, 1, VI, XII, XIII, XV, XVI, 364, 524, 559, 562, 564, 567, 582
 MORENA, Marina, 107, 139
 MORESI, Giovanni, 434
 MORESINI, Marco Antonio, 47-49, 62
 MORETTI, Maria Rosa, 69
 MORIGIA, Paolo, 273, 279, 369, 370
 MORPURGO TAGLIABUE, Guido, 407
 MÖRSCHER, Tobias, 47, 513, 514, 538
 MOSCHETTI, Andrea, 386
 MOSSETTI, Cristina, 325, 326
 MOTTA, Giovanna, 9, 13, 279
 MOULINIÉ, Estienne, 339, 340
 MOUREY, Marie-Thérèse, 305, 321, 326
 MUGNOS, Filadelfo, 10
 MURATA, Margaret, 245, 547

MURTOLA, Gasparo, 87, 339
 NAPOLI, Gennaro, 325
 NASALLI ROCCA, Emilio, 68, 69, 70, 71, 72, 106, 107, 108, 113, 116, 189, 368, 371
 NAVARRA, Girolamo, 567
 NAVARRINI, Roberto, XXI
 NEGRI, Cesare, 306
 NEMOURS, Henri de, 44, 174, 175, 307, 312, 346, 364
 NENNA, Pomponio, 143, 154, 156, 252, 433, 487, 533
 NERI, Filippo, 274, 285
 NÉRAUDAU, Jean-Pierre, 500
 NESTOLA, Barbara, 144, 339, 386
 NEVERS, Eleonora de, 137
 NEWCOMB, Antony, 85, 89, 228, 424, 482, 495
 NICELLI, Giulia, 70
 NICOLAI, Fausto, 135, 140, 141, 275
 NICOLINI, Fausto, 112, 519, 530
 NIRONI, Elena, 68, 71
 NORI, Gabriele, 369
 OBERLI, Matthias, 275, 523, 524, 539, 555
 OLIVERO, Eugenio, 325
 OLIVIERI, Angelo, 434
 ONGARO, Antonio, 91
 ORI, Anna Maria, 22
 ORISTAGNO, Giulio, 17
 ORLANDI, Camillo, 147, 149, 150, 151
 ORLANDI, Pellegrino, 112
 ORSINI, Alessandro (cardinal), 510
 ORSINI, Antimo, 522
 ORSINI, Cornelia, 135, 139
 ORSINI, Fulvio, 190
 ORSINI, Paolo Giordano II, 191, 523, 524
 ORSINI, Virginio, 33, 72, 266, 347, 371, 376, 508, 509, 517, 523, 561
 OSBORNE, Toby, 46, 160, 362, 536
 OSSI, Massimo, 488
 OTAOLA GONZALES, Paola, 31
 OWENS, Jessie Ann, 223
 PACE, Pietro, 148
 PADOAN, Maurizio, 99, 184, 206, 294, 295, 296, 428, 455
 PAGANINO, Giacinto, 462
 PAGLIUGHI, Paolo, 282, 283, 284
 PALAZZOLO, Francesco, 13
 PALAZZOTTO, Giuseppe, 5, 6, 26
 PALESTRINA, Pierluigi da, 292
 PALISCA, Claude, 78
 PALIZZOLO GRAVINA, Vincenzo, 13
 PALLAVICINO, Benedetto, 434
 PALMAS, Clara, 325
 PANCALDI, Evaristo, 348
 PANDOLFI, Alfonso, 533
 PANFILI, Pietro Gentile, 191
 PANICHI, Nicola, 404
 PANIZON, Piero, 135, 136, 139, 140, 565
 PAOLI, Pier Francesco, 533
 PARÉ, Ambroise, 463
 PARI, Claudio, 6
 PASSADORE, Eugenio, 268, 270
 PASSAMONTI, Eugenio, 47, 213, 214
 PASSERIN d'ENTREVES, Pietro, 217, 345
 PATUZZI, Stefano, 115
 Paul III (Alessandro Farnese), 67, 180
 Paul V, 16, 56, 141, 142, 508
 PAULI, Orazio, 47, 219
 PAVAN, Franco, I, IV, 56, 57, 58, 66, 107, 144, 182, 273, 277, 279, 280, 287, 506, 509
 PECCHIAI, Pio, 508, 523, 560, 561
 PECCI, Tommaso, 125
 PEDRINI, Augusto, 326
 PEIRONE, Claudia, 328
 PELLEGGRI, Marco, 369, 370, 371, 372
 PELLEGRINI, Vincenzo, 269, 287, 291
 PELLICELLI, Nestore, 186, 187
 PEREGO, Camillo, 279
 PEREGRINO, Matteo, 533, 426
 PERETTI, Andrea (cardinal), 34, 537, 545
 PERI, Jacopo, 89, 170, 171, 314, 388, 404, 410, 412, 417
 PERINI, Giovanna, 110, 112
 PERISSON BONARDO, Francesco, 383
 PERRERO, D., 420, 429, 440
 PEYROT, Ada, 308
 Philippe II, 1, 7, 17, 43, 48, 49, 162
 Philippe III, 7, 17, 162
 Philippe IV, 56
 PICCININI, Alessandro, 434, 435
 PICCOLINO, Giorgio, 567
 PIERI, Maria, 54, 165, 341
 Pigamondo, 109, 110, 111
 PIMENTEL, Vicente, V, 32
 PINTO, David, 247, 249, 425
 PIRROTTA, Nino, 78, 170, 174, 445, 517, 557, 558
 PISCINA, Giovanni Giacomo, 160, 354, 355, 357-361, 364

Platon, 284, 297, 483, 579
 POGGIALI, Cristoforo, 107, 109, 191
 POLLAK, Marta D., 44, 49, 50, 162
 POMPILIO, Angelo, 31, 210, 252, 253, 406
 PONCET, Olivier, 547, 562
 PORCACCHI, Tommaso, 69
 PORRO, Giulio, 296
 PORTA DI BOLOGNA, Ercole, 435
 PORTER, William V., 373
 POVOLO, Claudio, 213
 PRIVITERA, Massimo, 1, IX, X, 17, 89,
 206, 224, 227, 228, 229, 234, 349, 379,
 388, 413, 415, 475, 485, 489, 494, 497,
 498
 PROCACCINI, Camillo, 129
 PRODI, Paolo, 274, 277, 292
 PROSIO, Pier Massimo, 54
 PROSPERI, Adriano, 184
 PROTA-GIURLEO, Ulisse, 28, 29, 30, 33,
 35, 36
 PULIASCHI, Giovanni Domenico, 111
 PURCELL, Henry, 246
 QUAGLIATI, Paolo, 187
 QUERINI, Cesare, 383
 QUEVEDO, Francisco, 355
 QUINT, Arlene J., 277, 283
 QUINZIANI, Giulio Cesare, 187
 QUONDAM, Amedeo, 515, 516, 525, 528
 RADESCA, Enrico, 54, 57, 59, 278, 427
 RADICCHI, Patrizia, 69
 RASI, Francesco, 144, 147, 149, 150, 155,
 157, 266, 302, 357, 434, 577
 RASI, Luigi, 323, 347
 RAVAL, Sebastian, 16, 17, 143
 RAVIOLA, Blythe Alice, 51, 59, 328
 REINER, Stuart, 119, 557
 REINHARDT, Rudolf, 134
 RENI, Guido, 279, 539
 RIBEIRO, Alvaro, 245
 RIBERA, Giuseppe, 28-30
 RICCARDI, Raffaella, 109
 RICCUCCI, Giuseppe, 269, 271, 272, 273,
 278, 290
 RICHELIEU, Cardinal de, 163, 307, 399,
 400, 562
 RICOTTI, Ercole, 46, 160, 214
 RINALDI, Cesare, 112, 193, 202, 426
 RINUCCINI, Carlo, 445
 RINUCCINI, Ottavio, 150, 153, 347, 426,
 438, 489, 566
 RINUCCINI, Pierfrancesco, 347
 RIZZI, Gualtiero, 60, 267, 342, 343
 RIZZUTI, Alberto, IV, 41, 351, 483
 ROBERTSON, Clare, 180, 182, 189, 190,
 191, 192, 202, 207
 ROCHE, Daniel, VII
 ROCHE, Jérôme, 263, 271, 289, 427, 456
 Rodolphe II, 72
 ROGGERO BARDELLI, Costanza, 218,
 308, 319
 ROGNONI, Giovanni Domenico, 273
 ROGNONI, Riccardo, 279
 ROLLA, Giorgio, 120, 268, 269
 ROMANI, Marzio A., 67, 107, 180, 189, 399
 ROMANO, Baldassare, 22
 ROMANO, Giovanni, 51, 308, 538
 ROMANO, Giulio, 510
 ROMITI, Antonio, XXI
 RONCAGLIA, Gino, 348, 427
 RONSARD, Pierre de, 340
 RORE, Cyprien de, 143, 205
 ROSA, Asor, X, XVII, XIX, 505, 515
 ROSA, Mario, 515, 516, 524
 ROSA BAREZZANI, Maria Teresa, 174
 ROSPIGLIOSI, Giulio, 534, 545
 ROSSI DI SAN SECONDO, Federico,
 367-373, 375, 384, 391, 393, 580
 ROSSI, Gasparo, 369
 ROSSI, Massimiliano, 168, 313
 ROSSI, Patrizio, 44
 ROSSI, Pietro Maria, 360, 370
 ROSSI, Salomone (l'Hébreux), 57, 280,
 509
 ROSSI, Troilo II, 370, 372
 ROSSI, Troilo III, 369, 370
 ROSSI, Troilo IV, 370, 373
 ROSSO, Claudio, 43, 44, 55, 60, 163, 175,
 264, 308, 447
 ROSSOTTI, Andreae, 310, 555
 ROSTIROLLA, Giancarlo, IV, 135, 535,
 537, 561, 562, 564, 565, 567, 568, 569,
 570, 571, 572
 ROTA, Patrizia, 369, 370, 371
 RÖTTGEN, Herwarth, 517, 520, 557
 RUA, Giuseppe, 49, 167, 171, 302, 337, 362,
 420
 RUBINI, Nicolò, 435, 481
 RUFFATTI, Alessio, 246
 RUSCA, Claudia, 287, 292, 293
 RUSSANO HANNING, Barbara, 484

SABAINO, Daniele, IX, 100, 225, 382
SABATIER, Gérard, XI
 SACCOMANI, Elisabetta, 15
 SACCOMANI, Sabrina, IV, V, 301, 320, 342, 349,
SAINT-REAL, Cesar, 355, 356
SALOMON, Xavier-François, 517
SALVADORI, Andrea, 384
 SANCES, Lorenzo, 556, 557, 565, 566
 SAN CESAREO, (cardinal Carlo Gaudenzio Madruzzo), 218
 SANGIORGIO, Guido, 46
SAN MARTINI, Maria Luisa, 568
SANNINO, Anna Lisa, 13
SANSOVINO, Francesco, 188
SANTARELLI, Cristina, 24, 51, 54, 168, 175, 310, 320, 321, 323, 328, 333, 342, 343, 346, 363, 536, 538, 539, 548
 SANTA SUSANNA, (cardinal Scipione Cobelluzzi), 537
SANTORO, Caterina, 270
 SANVITALE, Isabella, 71
 SARACINELLI, Ferdinando, 444-446
SARCINA, Paola, 124
SARNELLI, Mario, 555
SARTORI, Claudio, 210, 215, 252, 270
 SARZANI, Giovanni Battista, 459, 460
SAUNDERS, Steven, 137, 138, 145, 148
 SAVELLI, Giulio (cardinal), 543
 SAVOIE, Caterina, 23, 44
SAVOIE, Charles-Emmanuel I^{er} de, II, 23, 41-47, 49-51, 53, 54, 59, 61-63, 65, 66, 72, 129, 130, 159, 160-169, 171, 174-176, 213-216, 218, 219, 258, 264, 270, 277, 279, 280, 281, 302, 303, 307, 312, 320, 323, 324, 325, 327, 329, 331, 333, 343, 346, 355, 358, 362, 363, 364, 365, 419, 421, 424, 427, 440, 510, 512, 513, 514, 548, 566, 576, 577, 578, 579
SAVOIE, Emmanuel-Philibert, 42, 43, 50, 213
SAVOIE, Emmanuel-Philibert (prince), 45, 49, 61
SAVOIE, Marco Pio, 349, 464, 537, 572
 SAVOIE, Marguerite, 44, 53, 55, 56, 72, 78, 128, 264, 302, 323, 342, 438, 554, 566
 SAVOIE, Maurice (cardinal), VI, 45, 47-50, 55, 58, 59, 60, , 62, 110, 127, 128, 189, 216, 262, 274, 293, 309, 320, 324, 325, 327, 329, 330, 343, 344, 354, 357, 358, 359, 362, 364, 365, 398, 401, 402, 407, 420, 423, 424, 431, 440, 446, 452, 453, 465, 468, 506, 507, 511-516, 520, 521, 523, 525, 530, 532, 534, 535, 538, 540, 541, 543, 545-551, 554, 557, 559, 560, 564, 566, 572-574, 579, 582, 584
SAVOIE, Philippe-Emmanuel, 48, 72
SAVOIE, Tommaso, 47, 60, 61, 69, 217, 307, 331, 355, 363, 520, 526
SAVOIA, Victor-Amédée, 41, 46, 47, 49, 56-57, 58, 59, 62, 213, 280, 303, 307, 314, 319, 327, 329, 333, 363, 426, 427, 514, 534
SCAGLIA, Alessandro, 46, 141
 SCAGLIA, Carlo, 46, 219
 SCAGLIA, Manfredo, 46, 311
SCALBERGO, Federico, 524, 539, 548
SCALI, Giulio, 435, 453, 457-459, 465, 469
SCALISI, Lina, 18, 28
 SCARLATTI, Alessandro, 481
SCHERLING, Simonetta, 135, 141
SCHIAVINI TREZZI, Juanita, XXI
SCHINDLER, Otto G., 137, 400
SCHMALZRIEDT, Siegfried, III, 474
SCHNEIDER, Federico, 152, 478
SCHULER, Manfred, 134
SCIASCIA, Leonardo, 6, 8
SCOGNAMIGLIO, Gian Franco, 99
SCOPPOLA, Francesco, 134, 140, 142
SEIFERT, Herbert, 137, 138, 144, 145, 147, 149, 150, 151, 399
SELMI, Elisabetta, 267, 478, 517
Sénèque, XIX, 532
 SERENA, Annibale, 449
 SERRA, Giacomo (cardinal), 464
SERRAI, Alfredo, 135, 139, 140
SEVERI, Francesco, 568, 570
SEVERINO, Julio, 5
SFORZA, Francesco, 69
 SFORZA PALLAVICINO, Francesco Maria, 533
SHAY, Robert, 247
SIMI BONINI, Eleonora, 397, 423, 425, 454, 465
SIMON, Roger, 498
 SIMONETTA, Isabella, 369
SMITH, Logan Pearsall, 209, 211, 212, 214, 216, 217
 SMITH, Peter, 454-546

SODDU, Alessandro, 69
 SOLERTI, Angelo, I, 60, 167, 319, 328, 341, 342, 344, 445
 SOLINAS, Francesco, 314
 SOMENTI, Giovanni Giacomo, 524
 SOMMI PICENARDI, Giorgio, 372
 SOTO, Francisco, 287
 SOZZI, Lionello, 340
 SPARTI, Barbara, 335, 347
 SPIGAROLI, Alberto, 182
 STANGO, Christina, 163
 STEELE, John, 3, 220, 224, 225, 235
 STEFANI, Gino, 510
 STEFANINI, Giovanni Battista, 426, 427
 STEFFAN, Carlida, XIII, 122, 146
 STEINHEUER, Joachim, III, 134, 149, 154, 155
 STELLA, Francesco, 369-371
 STELLA, Scipione, 30, 31, 38
 STOISA COMIGLIO, Renata, 168
 STORRS, Christopher, 43, 160, 400
 STREUBÜHR, Christine, 147
 STRIGGIO, Alessandro, 154, 374
 STRNAD, Alfred A., 134
 STUMPO, Enrico, 45, 161
 SUEUR, Agathe, 170, 380, 398, 407, 410, 483
 SUMMERSCALE, Anne, 110
 SUTTER, Berthold, 416
 SYMCOX, Geoffrey, 218, 308
 Tacite, XIX, 532
 TADEO PEPOLI, Orsina, 370
 TAFURI, Manfredo, 324
 TAMALIO, Raffaele, 7, 137, 144
 TAMBURINO, Pietro Antonio, 567
 TANI, Gino, 321, 334, 346
 TANSILLO, Luigi, 78, 124, 125
 TASSO, Agostino, 524, 538, 539
 TASSO, Torquato, XIX, 16, 54, 136, 151, 171-173, 193, 194, 211, 220, 223-225, 235, 266, 309, 311, 376, 377, 385, 407, 412, 552
 TASSONI, Alessandro, 171
 TEDESCO, Anna, 2
 TENENTI, Alberto, 354
 TESAURO, Lodovico, XVIII, 323
 TESTI, Fulvio, 15, 118, 163, 164, 171, 190, 218, 264, 371, 376, 420, 423, 424, 429, 430, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 448, 460, 469, 511, 514, 530, 531, 535, 537, 546, 566
 THURSTON, Dart, 243
 TIRABOSCHI, Girolamo, 376, 420, 428, 429, 430, 432, 439, 440, 442, 460, 517
 TOFFETTI, Marina, 268, 269, 273, 278, 279, 280, 281, 283, 339, 388, 426
 TOMASSINI, Stefano, XVII, 116, 117, 183
 TOMBALDINI, Domenico, 567
 TOMEI, Piero, 506
 TOMÈO, Francesco, 17
 TOMLINSON, Gary, 476, 483, 488, 496, 498
 TORELLI, Daniele, 272, 283
 TORRI, Luigi, I, 302, 422
 TORRIANI, Orazio, 524
 TOSCANO, Nicolò, 17
 TOTTI, Pompilio, 140, 141, 189, 530, 561
 TRABACI, Giovanni Maria, 28, 143
 TRABOCCHI, Aldobrando, 567
 TRADATE, Agostino, 210, 254, 268, 270, 272, 272
 TRESTI DA LODI, Flaminio, 186
 TRIFF, Kristin Andrian, 506, 524
 TRINCHERA, Francesco, 35
 TRINCHIERI CAMIZ, Franca, 322, 559
 TRISTAN, Marie-France, 558
 TROFEO, Ruggiero, 58, 280, 281
 TRONSARELLI, Ottavio, 534, 536, 557
 TURCHINI, Angelo, 263
 Urbain VIII, 16, 274, 275, 276, 292, 344, 376, 384, 401, 434, 440, 464, 507, 508, 510, 514, 515, 518, 520, 522, 525, 526, 535, 537, 545, 546, 562, 563, 568, 569, 572, 573, 582
 VAGNONI, Deborah, 526, 527, 535, 536, 539, 558
 VALDRIGHI, Luigi Franceso, 427
 VALERA, Ottavio, 111, 120, 271
 VALLAURI, Tommaso, 526
 VAN DAMME, Stéphane, 302, 346
 VAN ROBAYS, Johan, 463
 VARALLO, Franca, 43, 54, 218, 301, 302, 304, 319, 339, 343, 345, 346, 350
 VAROTARI, Alessandro, 539
 VASSALLI, Antonio, 91, 107, 171, 172, 174, 195, 339, 379, 384, 385, 392, 558
 VASSEROT, Laurent, 53
 VAZZOLER, Franco, 164, 339
 VECCHI, Giuseppe, 455

VECCHI, Orazio, 89, 122, 348, 349, 427, 428, 433, 436
 VECCHI, Orfeo, 279, 287
 VENEZIANO, Guglielmo, 149
 VENTURA, Niccolò, 524
 VENTURINI, Pompilio, 186
 VERONESE, Alessandro, 538
 VIADANA, Lodovico, 143, 571
 VIALE FERRERO, Mercedes, 343, 345
 VIANELLO, Carlo Antonio, 263, 296
 VICTORIA, Tomas Luis de, 61, 143
 VIGIANO, Valentina, 13
 VIGO, Giovanni, 263
 VILLABIANCA, Franceco Maria, 12
 VILLANI, Gabriele, 108, 109, 183
 VILLANI, Gasparo, 183
 VILLANOVA, Silvio, 279
 VILLIFRANCHI, Giovanni, 117
 VINCI, Pietro, 186
 VISCEGLIA, Maria Antonella, 510, 511
 VISSER TRAVAGLI, Anna, 424
 VITTORI, Loreto, 129
 VOGEL, Emil, 16
 VOLPI, Alessandro, 69
 VON LODRON, Paris, 145
 VOUET, Simon, 539
 WADDY, Patricia, 510
 WAINWRIGHT, Jonathan P., 243, 247, 248, 249, 250, 258
 WALKER, Thomas, 427
 WALTON, Izaak, 211, 212
 WARD, Adolphus William, 211
 WATKINS SHAW, Harold, 246
 WATKINS, Glenn, III, 78, 87, 134, 136, 147, 151, 152, 155, 156, 204, 205, 246, 398, 422, 476, 482, 483, 488, 490, 541
 WECKER, Jan Jaques, 461
 WERT, Giaches de, 186
 WESSELY, Othmar, 145, 149, 150
 WHENHAM, John, III, 160, 172, 354, 357, 361, 422, 474, 484
 WIEGEL, Anne, 325
 WIERING, Frans, 227
 WINTER, Marian Hannah, 334
 WINTERNITZ, Emmanuel, 322
 WISTREICH, Richard, 111
 WITTE, Arnold, 191, 203
 WITTKOWER, Rudolf, 296, 559
 WITZENMANN, Wolfgang, 556, 562, 569
 WOLFE, Karin, 189
 WÖLFFLIN, Heinrich, 323
 ZABATA, Cristoforo, 78
 ZACCONI, Lodovico, 124
 ZAFFUTO ROVELLO, Rosanna, 28
 ZAGGIA, Massimo, 3, 8, 9, 19
 ZAPPERI, Roberto, 190
 ZARLINO, Gioseffo, 74, 100, 198
 ZARRI, Gabriella, 23
 ZIINO, Agostino, 168, 270, 322, 559
 ZUCCARI, Federico, 215, 312, 319, 335
 ZUCCHI, Mario, 45
 ZWIERLEIN, Cornel, 326

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements

Sommaire

Introduction générale

1) État des lieux	I
2) Nouveau projet et nouvelles perspectives de recherche – limites et propos de cette étude...V	
3) Nouvelle problématique : musique, mécénat et identité nobiliaire.....IX	
4) Plan de travail.....XIX	

Partie I : De la Sicile (?) à la cour de Turin

Chapitre I : Recherches sur les origines siciliennes de D’India

<u>Introduction</u>	1
A. Mécénat artistique et noblesse en Sicile, art nobiliaire et noblesse dans l’art	
a) La famille Moncada, le mécénat artistique et musical en Sicile.....	4
b) Politique et identité nobiliaire en Sicile entre Renaissance et Baroque.....	7
c) <i>La nobiltà</i> sicilienne entre prestige et décadence.....	8
d) Sigismondo D’India, « noble palermitain » ?.....	10
e) D’India et les compositeurs siciliens.....	16
f) Sur les traces de la famille D’India en Sicile.....	19
B. Sigismondo D’India, noble napolitain ?	
a) De Palerme à Naples, état et perspectives de la recherche sur les origines napolitaines du compositeur.....	26
b) Les D’India de Naples.....	28
<u>Conclusion</u>	37

Chapitre II : Perspective historique, artistique, culturelle et politique du Piémont au début du XVII^e siècle

<u>Introduction</u>	41
A. La cour de Turin au temps de Charles-Emmanuel I ^{er}	
a) Situation politique du Piémont au début du XVII ^e siècle.....	43
B. Les transformations du Piémont à l'époque baroque. Sur la voie de la construction d'une identité nobiliaire turinoise	
a) L'éducation des princes.....	48
b) La transformation urbanistique et politique de la cour de Turin.....	50
C. L'arrivée de D'India à la cour de Savoie	
a) Contexte artistique et musical de la cour de Turin à l'aube du XVII ^e siècle.....	52
b) Comment D'India est-il arrivé à Turin ? La voie de Ferrare, Milan et Mantoue.....	55
c) La voie de Parme, Rome et Côme.....	56
d) Sigismondo D'India, « Maestro della musica di camera di Sua Altezza ». Le duc de Savoie et les cours des princes.....	59
<u>Conclusion</u>	62

Chapitre III : Le Deuxième livre de madrigaux à cinq voix (1611)

<u>Introduction</u>	65	
A. <i>Lo Stato degli Malaspina di Edifizi</i> , histoire d'une famille et d'une féodalité gravitant autour du duché de Parme et de Plaisance entre Renaissance et Baroque.....		67
B. Pier Francesco Malaspina, entre musique, littérature, mathématiques et diplomatie.....		71

C. Le Deuxième livre de madrigaux, l'héritage de Fontanelli et de Da Gagliano, une tendance vers la monodie.....	76
a) Du <i>Quadrivium</i> au <i>Trivium</i> , le marquis Malaspina et la poésie.....	78
b) Entre déclamation polyphonique et polyphonique représentative, les madrigaux du Deuxième livre de D'India.....	79
<u>Conclusion</u>	99

Partie II : Sigismondo D'India à la cour de Turin avant l'arrivée de Christine de France

Chapitre I : Le Deuxième livre de villanelles à la napolitaine à trois voix (1612)

<u>Introduction</u>	105
A. Les familles Landi et Barattieri au sein de la noblesse de Plaisance au début du XVII ^e siècle.....	106
B. Sigismondo D'India à Plaisance, entre musique sacrée, madrigaux, compositions poétiques et célébrations	
a) Sigismondo D'India et Ludovico Carracci chez Barbara Landi Barattieri – L'effervescence artistique de Plaisance.....	108
b) Sigismondo D'India et Bernardo Morando à Plaisance, les célébrations musicales autour de la naissance du prince Farnèse.....	113
c) Le mystère de la Lamentation d'Armide et du Huitième livre des <i>Musiche</i> publié à Milan.....	118
C. Le deuxième recueil des Villanelles, entre Venise, Naples, Turin et Plaisance.....	121
a) Le répertoire poétique des villanelles, de Florence à Naples et de Naples à Plaisance.....	124

b) Un « autoportrait » de D’India – Contours, couleurs et éclat d’un poète-musicien à la cour de Turin.....	126
c) Entre politique, divertissement et hommage – Un portrait de Turin à travers un genre napolitain.....	128
<u>Conclusion</u>	129

Chapitre II : Le Troisième livre de madrigaux à cinq voix (1615)

<u>Introduction</u>	133
---------------------------	-----

A. La famille Altemps, entre l’Autriche et Rome

a) Généalogie et histoire de la famille Hohenems.....	134
b) La circulation de la musique italienne dans le monde germanique au début du XVII ^e siècle, D’India et l’archiduc Ferdinand II d’Autriche.....	137

B. Le rayonnement culturel de la famille Altemps : musique, littérature et science

a) Les passions du prince-archevêque Marco Sittico et de son neveu Giovanni Angelo Altemps.....	139
b) La villa Altemps de Frascati.....	141
c) La musique de Giovanni Angelo Altemps.....	142
d) Circulation du répertoire et carrière des musiciens, les échanges musicaux italo-autrichiens.....	144

C. Marco Sittico et D’India autour du Troisième livre de madrigaux

a) La « très haute protection » et la « grande renommée » de l’archevêque Altemps.....	145
b) Musiciens et dédicateurs du prince-archevêque Marco Sittico, le « nouveau Prométhée ». Transplantation stylistique et éclectisme poétique et musical.....	148
c) Héritage, défi et innovation dans le Troisième livre de madrigaux de D’India.....	151

<u>Conclusion</u>	156
-------------------------	-----

Chapitre III : Le Deuxième livre des *Musiche* à deux voix (1615)

<u>Introduction</u>	159
A. Portrait politique et artistique de Charles-Emmanuel I ^{er}	
a) L'art de gouverner du duc, entre audace, artifice et ostentation.....	161
b) La plume et l'épée, Charles-Emmanuel, I ^{er} « grand soleil de Savoie » et les Arts libéraux.....	164
B. « <i>Su, su prendi la cetra</i> », Le Deuxième livre des <i>Musiche</i> à deux voix de D'India.....	
a) Quelques réflexions sur D'India et le nouveau style.....	170
b) Une poésie d'avant-garde pour une « nouvelle manière de <i>concertare</i> ». Les poètes du Deuxième livre des <i>Musiche</i>	171
<u>Conclusion</u>	175

Chapitre IV : Le Quatrième livre de madrigaux à cinq voix (1616)

<u>Introduction</u>	179
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.....	180
b) La vie musicale, artistique, politique et spirituelle de <i>lo Stato</i> Farnese.....	182
c) Musiciens, chanteurs et dédicataires de la maison Farnèse entre Renaissance et Baroque.....	184
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.....	188
b) Le renouveau spirituel et artistique de l'abbé Farnèse, mécénat et ambiguïté entre l'ancien et le moderne.....	190
C. Le Quatrième livre des madrigaux de D'India, histoire, poésie et musique	
a) La place du Quatrième livre de madrigaux, un contrepoint du <i>Ranuccismo</i> musical.....	192
b) Entre érotisme, déclamation et audace harmonique, la poésie mise en musique du Quatrième recueil des madrigaux de D'India.....	193
<u>Conclusion</u>	206

Chapitre V : Le Cinquième livre de madrigaux à cinq voix (1616)

<u>Introduction</u>	209
A. Enrico Vottone et le Cinquième livre de madrigaux, les liens musicaux entre D'India et l'Angleterre	
a) Sir Henry Wotton, diplomate et amateur d'arts, de sciences et de lettres.....	211
b) L'ambassade d'Henry Wotton, un carrefour culturel international.....	212
c) Entre hommage et réélaboration de la tradition du madrigal polyphonique, le Cinquième livre de madrigaux de D'India.....	219
B. « <i>Farewell, sweet woods and mountains</i> », <i>navigazione</i> , transmission et influence de la musique italienne en Angleterre.....	
	243
C. <i>Motteti, Villanelle, Madrigali, Musiche e Balli</i> , la longue navigation des sources de D'India	
a) Burney et Aldrich, collectionneurs de livres de musique.....	244
b) La collection musicale de la Christ Church Library d'Oxford, premiers résultats d'une recherche concernant la musique de D'India et la collection Hatton.....	247

<u>Conclusion</u>	256
-------------------------	-----

Chapitre VI : Le Troisième livre des *Musiche* (1618) et les rapports de D’India avec les milieux artistiques de Milan autour d’un livre de motets (1627) dédié au cardinal Federico Borromeo

<u>Introduction</u>	261
---------------------------	-----

A. Le Troisième livre de monodies accompagnées, entre Turin, Modène et Milan.....	263
---	-----

a) Les liens culturels des familles d’Este et de Savoie autour du recueil de 1618.....	264
--	-----

b) « L’humble lyre » du Troisième recueil de monodies de D’India, poètes fameux et inconnus.....	266
--	-----

c) Les recueils du noble palermitain édités à Milan – Résultats d’une recherche sur les imprimeurs milanais.....	268
--	-----

B. Sigismondo D’India et le milieu culturel milanais, une recherche autour du cardinal Federico Borromeo	
--	--

a) Portrait de Federico Borromeo, entre influence romaine, liens turinois et conservation de l’Etat milanais.....	274
---	-----

b) La circulation des musiciens et poètes dans « l’Etat Borromeo ».....	277
---	-----

c) Milan au début du XVII ^e siècle : musiciens, chanteurs et maîtres de chapelle.....	278
--	-----

d) Entre art, érudition et religion, les manuscrits de la Bibliothèque Ambrosiana.....	281
--	-----

e) Un contrepoint stylistique entre sacré et profane, la musique du cardinal Borromeo.....	284
--	-----

f) Le <i>Liber Primus Motectorum</i> dédié au cardinal Borromeo et l’esthétique de la dévotion.....	289
---	-----

<u>Conclusion</u>	297
-------------------------	-----

Partie III : Sigismondo D'India à la cour de Turin après l'arrivée de Christine de France

Chapitre I : Le livre des *Musiche e Balli* (1621)

<u>Introduction</u>	301
A. Circulation, transmission et appropriation du ballet de cour	
a) Le ballet de cour, entre symbolisme et expression.....	305
b) Les spectacles turinois avant Christine de France, sur la voie de la métamorphose.....	306
c) L'arrivée de Christine de France, changements et développements politico-culturels à Turin.....	307
B. Réception, interpénétrations et métamorphoses, les <i>Balli</i> de D'India	
a) « <i>Alla real maestà</i> » : la dédicace et la préface des ballets de D'India, entre histoire et esthétique.....	313
b) « <i>O bramato Arione</i> » : musique, danse, faste politique, lieux du pouvoir, mythes et symbolisme.....	318
c) Les lieux des spectacles turinois, perspective et mise en scène du pouvoir.....	325
d) Les fêtes à la Vigne du cardinal.....	330
C. Hybridation, transferts et continuité	
a) Un « style inusité » ? Une « Nouvelle manière » ? Engouement et tendances stylistiques des spectacles franco-italiens.....	333
b) Lumière et exotisme à la cour de Turin, les thématiques des ballets.....	342
c) Les Comtes d'Agliè, médiateurs artistiques entre la France et l'Italie.....	344
d) Les <i>Musiche e Balli</i> de Sigismondo D'India, de la France à l'Italie et de l'Italie à la France.....	347
<u>Conclusion</u>	349

Chapitre II : *Il Cavalierato di San Marco* (1621)

<u>Introduction</u>	353
A. Diplomatie, conflit politique et spectacle – La Venise éblouissante de l’ambassadeur Piscina.....	354
B. Sigismondo D’India, « <i>aggiutante di camera</i> », « <i>capo della Musica</i> » du duc de Savoie et Chevalier de Saint-Marc.....	356
C. Les déplacements de la famille de Savoie en France et l’absence de D’India à Turin, l’année 1622.....	362
<u>Conclusion</u>	364

Chapitre III : Le Quatrième livre des *Musiche* (1621)

<u>Introduction</u>	367
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.....	368
b) Federico Rossi et les arts. Musique, <i>committenza</i> et circulation artistique.....	371
B. Allégorie politique, éclectisme poétique, éloquence et intelligence dramatique : le Quatrième livre des <i>Musiche</i> de D’India	
a) Comme « un vrai Apollon » dans le Mont Parnasse de San Secondo. La « renommée immortelle » de Federico Rossi.....	373
b) Transmission et réactualisation de la tradition poétique dans la Quatrième livre des <i>Musiche</i> : le chant du Rossignol, <i>Il Combattimento</i> et la <i>lettere amorosa</i>	375

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.....385

b) Premiers résultats d'une réflexion sur les rapports franco-italiens dans la monodie accompagnée.....386

Conclusion.....391

Partie IV : Le Départ de Turin

Chapitre I : Le Cinquième livre des *Musiche* (1623)

Introduction.....397

A. L'Autriche et l'Italie au début du XVII^e siècle, entre politique familiale et échanges artistiques.....399

B. Le Cinquième livre des *Musiche* de Sigismondo D'India

a) D'India gentilhomme, double emploi musical et stratégies de carrière musicale.....401

b) Comportement et éducation nobiliaires, éloquence et construction du discours : les airs strophiques du recueil.....404

c) Rhétorique, style représentatif et construction du discours musical.....408

d) Mot et dramaturgie : Les lamentations d'un musicien-poète mélancolique.....411

Conclusion.....416

Chapitre II : Le séjour à Modène

Introduction.....419

A. Le départ de Turin et l'arrivée à Modène – Contexte culturel artistique et politique de la

cour d'Este au début du XVII^e siècle

a) Parcours historiographique des hypothèses sur le départ de D'India de la cour de Savoie – Un nécessaire retour aux sources historiques.....	421
b) Cesare I et Alfonso III d'Este, mécènes et continuateurs du faste de ferrarais à Modène.....	424
c) Sigismondo D'India et les musiciens de la cour d'Este – Le fonds <i>Musica e musicisti</i> des Archives d'État de Modène.....	425

B. Le premier mélodrame à Modène – *L'Isola d'Alcina* de D'India/Testi

a) Développement et profusion des <i>rinovatori della fama</i> , les spectacles à la cour d'Este...	436
b) Fulvio Testi, entre diplomatie musicale et diplomatie poétique : la tentative non aboutie de <i>L'Isola d'Alcina</i>	439
c) Du mélodrame aux funérailles, l'automne 1626 à Modène.....	448
d) Entre Bologne et Modène, D'India membre des <i>Filomusi</i> ?.....	454

C. La mort de Sigismondo D'India, nouvelles recherches à Modène sur sa disparition

a) Où est mort Sigismondo D'India ?.....	457
b) Quelques perspectives de recherche pour trouver le lieu et la date exacts de la mort du compositeur.....	462

<u>Conclusion</u>	467
-------------------------	-----

Chapitre III : Sigismondo D'India, un Monteverdi « *concitato* ». Etude de son Huitième livre de madrigaux

<u>Introduction</u>	473
---------------------------	-----

A. D'India et Monteverdi, le concerto de deux génies.....	474
---	-----

a) <i>L'armi e gli amori</i> de Sigismondo D'India, les madrigaux <i>guerrieri et amorosi</i> du Palermitain.....	475
---	-----

b) <i>De le lagrime mie, de' miei sospiri</i> , lamentation polyphonique, héritage vocal et interpénétration de styles.....	478
B. Le genre <i>concitato</i> selon D'India, un art furieux et extravagant.....	483
C. Souffrances et douceurs de la mort, la dimension théâtrale du cycle guarinien	
a) Silvio et Dorinda, « <i>Ogni amante è guerrier</i> » ou le triomphe de l'amour à travers la mort.....	489
b) <i>Ahi lasso !</i> – Les soupirs de Giambattista Marino dans le Huitième livre de D'India.....	495
<u>Conclusion</u>	500
Tableau : Organisation du Huitième livre de madrigaux de D'India.....	501

Chapitre IV: Le séjour romain

<u>Introduction</u>	505
A. D'India et la vie culturelle romaine entre 1608 et 1627	
a) Entre fêtes et célébrations, la Rome de Paul V, Grégoire XV et du début du pontificat d'Urbain VIII.....	508
b) Sigismondo D'India, « <i>gentiluomo</i> » du cardinal de Savoie, la construction d'une identité artistique et nobiliaire.....	511
B. La Rome du cardinal Maurice de Savoie, entre magnificence et politique.....	513
a) Les cercles éclairés de Rome au début du pontificat d'Urbain VIII : une mise en scène de la libéralité.....	515
b) Le cardinal de Savoie à Rome, le palais Orsini de Montegiordano.....	520
c) <i>L'Accademia dei Desiosi</i> du cardinal Maurice de Savoie, entre rites, art et célébrations.....	525

C. Sigismondo D'India et le cardinal de Savoie au palais de Montegiordano en 1625.
Littérateurs, musiciens et autres artistes

a) Itinéraire poétique, contexte rhétorique et vie intellectuelle. La figure d'Agostino Mascardi.....	530
b) Itinéraire artistique, mise en scène du pouvoir et collectionnisme. Espaces et lieux de l'Académie du cardinal.....	537
c) Itinéraire musical, spectacles et transferts culturels. Sigismondo D'India et les musiciens de Maurice de Savoie.....	540
d) <i>Il Sant'Eustachio</i> (1625), un drame sacré entre l'Eglise et la cour.....	553
e) <i>La Catena d'Adone</i> de Tronsarelli (1626), l'art de nouer musique, vie littéraire et mécénat.....	556
f) Maurice de Savoie, un médiateur du sacré et du profane : les églises de Montegiordano.....	559

D. D'India, la chapelle pontificale et le pape Urbain VIII, le mystère de la messe polyphonique *Domine Clamavi Ad Te*

a) La médiation artistique de la famille Barberini.....	562
b) Goûts et pratiques vocales, les castrats et les villas de cardinaux mélomanes.....	563
c) D'India et la Chapelle Sixtine, splendeur et virtuosité autour d'une messe manquante....	567

Conclusion.....573

Conclusion générale

1) Du Sud vers le Nord.....	575
2) Sigismondo D'India à la cour de Turin.....	576
3) Le départ de Turin.....	580

Bibliographie.....585

Index des noms propres.....655

Table des matières.....670

Sigismondo D'India à la cour de Turin. Musique, mécénat et identité nobiliaire

Sigismondo D'India (1582 ?-1629 ?), contemporain de Claudio Monteverdi, est un compositeur parmi les plus importants du début du XVII^e siècle : l'un des pères fondateurs de la musique moderne. La présente thèse entend le situer dans un contexte qui nécessite d'être rappelé et mis à jour, celui de la cour de Turin où le musicien s'est établi de 1611 à 1623, période la plus fructueuse de sa carrière musicale dont l'étude s'organise autour de trois problématiques : la musique, le mécénat et l'identité nobiliaire.

Il s'agit, dans un premier temps, d'étudier la circulation des musiciens, artistes, imprimeurs et sources musicales mais également d'analyser certaines œuvres du compositeur. Ainsi, D'India, chanteur, guitariste, compositeur et poète, apparaît comme l'un des musiciens les plus audacieux et les plus singuliers de son temps.

Le mécénat artistique accompagne sa carrière musicale : il favorise ses déplacements, relie les différentes villes où se trouvent le musicien et ses dédicataires et facilite l'émulation créatrice. L'étude du mécénat à travers sa production musicale dévoile notamment la multiplicité des rapports entre D'India et ses dédicataires.

Enfin, par identité nobiliaire, nous entendons étudier la manière dont le compositeur contribue à la construction de l'identité culturelle d'une cour en même temps qu'il construit son propre statut de noble. L'identité nobiliaire peut être ainsi considérée comme un préalable à l'identité nationale. Nous voulons par ailleurs montrer que D'India remplit parfaitement le rôle de musicien-gentilhomme et que sa musique participe à la construction d'un modèle d'urbanité.

Sigismondo D'India at the court of Turin. Music, patronage and nobiliary identity

Sigismondo D'India, (1582? -1629?) a contemporary of Claudio Monteverdi, was one of the major composers of the early XVIIth century and one of the founding fathers of modern music. This thesis aims at setting him against a background which requires some reminiscing and updating, that of the court of Turin, where the musician settled between 1611 and 1623. It was the most fruitful period of his musical career, the study of which addresses three issues: music, patronage and nobiliary identity.

I shall first study the movements of musicians, artists, printers and musical sources, and shall analyse besides some works by the composer. It appears that Sigismondo D'India, together a singer, a guitar-player, a composer and a poet, stands out as one of the boldest and the most idiosyncratic musicians of his days.

His musical career goes hand in hand with artistic patronage, which made his travelling easier, connected the various cities accommodating the musician and his dedicatees and facilitated creative emulation. The study of patronage through D'India's creativity in music points out, among other things, the numerous relationships between him and his dedicatees.

Finally, through the notion of nobiliary identity, I shall focus on the way in which the composer contributed to building up the cultural identity of a court while building up his own status as a nobleman. The nobiliary identity can thus be considered a first step toward national identity. I also aim at showing that D'India was perfectly up to the role of gentleman-musician, and that his music contributed to building a model of urbanity.