

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 de Modène, 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 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 en partie 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 Pletto, & 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 dedichi & 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 neghi il caduceo del suo favore e prottione. 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 droite*).

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. Ménestrier*, 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 concenti, / Facesse 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 Panfili 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 *Vesperi* 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. Il en est de même pour le fonds Lomazzo⁵⁰ 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 Savoie⁵¹. 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 1630⁵². L'emblème de Lomazzo était une sirène et avait pour domicile la place des *Mercanti* au centre de Milan⁵³. 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 exercent 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 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*, d'après ce que j'ai entendu dire de nombreux hommes de talent), que les autres 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

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. 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'imprimeurs. Cf. Archivio di Stato di Milano (I-Mas), *Fondo Famiglie*, Tradate, cart. 188.

⁵⁰ *Id.*, *Fondo Famiglie*, Lomazzo, cart. 99.

⁵¹ 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'. Musicisti e strumenti negli scritti di Giovanni Paolo Lomazzo », *Analecta musicologica*, XLVI (2010), p. 11-52.

⁵² 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.

⁵³ M. DONÀ, « La stampa musicale à Milano », *op. cit.*, p. 29.

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 heureux⁵⁴. » (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 1630⁵⁵ – de 1610⁵⁶, 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'India⁵⁷ :

« 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 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

⁵⁴ « 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 vegghi 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.*

⁵⁵ G. RICCUCCI, « L'attività della capella musicale », *op. cit.*, p. 300-301 et note 52.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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.

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 qui avec tant d'*artificio* 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 Lomazzi⁵⁸. »

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 elles 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 1604⁵⁹ ; 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 1619⁶⁰. De même, Giovanni Paolo Cima publie son recueil de *Ricercari* (musique instrumentale) chez Tini et Lomazzo en 1606⁶¹ – la même année D'India publie son Premier livre de madrigaux (musique vocale) chez Tradate. L'éditeur dédie la

⁵⁸ « 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'havere 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 bordoni 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.

⁵⁹ Pour le titre de certains recueils publiés, cf. Daniele TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto tra Cinque e Seicento*, Lucca, LIM, 2004, p. 9 et 35.

⁶⁰ *Id.*, p. 49.

⁶¹ 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 Assandra⁶², nonne musicienne milanaise, citée avec d'autres nonnes musiciennes de cette ville dans le *Supplimento* de 1619 de Girolamo Borsieri⁶³, document dont les pages consacrées à la musique sont d'un grand intérêt pour la reconstruction de l'ambiance musicale milanaise des années 1620⁶⁴, nous y reviendrons.

D'autres compositeurs et musiciens sont également en contact avec les éditeurs milanais comme Francesco Lucino⁶⁵, 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 Lomazzo⁶⁶ en 1608⁶⁷ ; ils seront réédités en 1612⁶⁸. Nous pouvons mentionner Filippo Albini⁶⁹ qui publie son Deuxième livre de *Musicali Concerti* chez Lomazzo en 1623⁷⁰.

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 Borromeo⁷¹. Bizzarini établit un lien très intéressant entre

⁶² Carolyn GIANTURCO, « Caterina Assandra, suora compositrice », *La musica sacra in Lombardia*, op. cit., p. 121-122.

⁶³ Girolamo BORSIERI, *Supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, Bidelli, 1619. Voir aussi 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. 404-406.

⁶⁴ *Id.*, p. 402.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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 ravvolgimento di precetti' », op. cit., p. 418.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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 Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala a Milano nella prima metà del Seicento*, Lucca, LIM, 2004, p. 94-95.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Marco BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica : scritti e categgi*, Roma, Bulzoni, 2012.

« l'inattendue » dédicace du dernier livre de motets de D'India – signe des goûts musicaux 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'enfance⁷².

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 donc fréquents, comme le montre l'abondante correspondance entre les deux prélats entre 1608 et 1626⁷³. En effet, après avoir passé ses années de jeunesse et de formation à Bologne⁷⁴ 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 siècle⁷⁵. Federico Borromeo se rend une nouvelle fois à Rome à l'automne 1610 pour la canonisation de son cousin Carlo Borromeo⁷⁶, 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 profane⁷⁷. Le prélat se rend encore dans la Ville éternelle en 1623 pour le couronnement d'Urbain VIII⁷⁸. Durant le conclave, son nom est proposé comme candidat à la papauté⁷⁹.

⁷² *Id.*, p. 28-29.

⁷³ (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.

⁷⁴ Paolo PRODI, « Federico Borromeo », *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, vol. XIII, p. 34.

⁷⁵ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁶ « L'istessa sera il Cardinale Borromeo con Prelati Milanesi et altri affectionati, 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.

⁷⁷ P. PRODI, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 35.

⁷⁸ Biagio GUENZATI, *Vita di Federigo Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2010, p. 450.

⁷⁹ 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 démesure⁸⁰. Federico Borromeo est partisan du développement de la manière cicéronienne⁸¹, 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* (1625⁸²), montrent la progressive maturation de cette conception esthétique qui réunit l'austérité de l'art contre-réformiste aux élégantes expérimentations de la Rome des papes⁸³. 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 éléments⁸⁴ et le cardinal de Savoie, quant à lui, achète une peinture sur le même thème à Francesco Albani en 1625⁸⁵. 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 Rome⁸⁶ mais aussi 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 Borromeo⁸⁷ –, Mazenta ou Cassiano del Pozzo⁸⁸. Ce dernier est connu pour avoir fréquenté les plus illustres scientifiques, artistes et littérateurs de son temps⁸⁹,

⁸⁰ Marzia GIULIANI, *Il vescovo filosofo : Federico Borromeo e « I sacri ragionamenti »*, Firenze, Olschki, 2007, p. 151.

⁸¹ *Id.*, p. 151-152.

⁸² Pamela JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana : arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1997, p. 22.

⁸³ *Id.*, p. 152.

⁸⁴ L. C. CUTLER, « Representing an Alternative Empire », *op. cit.*, p. 256-261.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ Fausto NICOLAI, *Mecenati a confronto : committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altompe, Naro e Colonna*, Roma, Campisano, 2008, p. 170.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 151-152.

⁸⁹ 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 *Lincci* fondée à Rome en 1603⁹⁰. 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 classicistes⁹¹.

Federico Borromeo est nommé archevêque de Milan en 1595 et s'établit définitivement dans cette ville en 1601⁹². Cinzia Cremonini a montré les quatre caractéristiques qui définissent l'identité de la famille Borromeo à cette époque⁹³ :

1) Un parcours politique et social particulier qui s'exprime à travers des alliances matrimoniales et notamment avec la famille Farnèse (Renato Borromeo⁹⁴, frère aîné de Federico, épouse Ersilia Farnese, tante de Ranuccio Farnese et de l'abbé Odoardo Farnese⁹⁵, 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 Milan⁹⁶.

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'Espagne⁹⁷.

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 diplomatie⁹⁸.

4) Enfin, un renforcement de ses liens avec Rome.

⁹⁰ Frederick HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome : Barberini patronage under Urban VIII*, London, Yale University Press, 1994, p. 103.

⁹¹ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 151-152.

⁹² P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, *op. cit.*, p. 24.

⁹³ 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.

⁹⁴ 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).

⁹⁵ 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.

⁹⁶ C. CREMONINI, « Storia di un'eclissi apparente : la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652) », *Lombardia borromaica*, *op. cit.*, p. 506.

⁹⁷ C. CREMONINI, « La famiglia Borromeo », *op. cit.*, p. 38. Voir aussi L. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁸ 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 cousin⁹⁹. 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 romaine¹⁰⁰. 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 duchés¹⁰¹. En effet, le cardinal Borromeo a des liens très étroits à la fin du XVI^e siècle, avec les chanteurs Giovanni Antonio Baldini¹⁰² et Alberto Turco¹⁰³, 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 1598¹⁰⁴. C'est également le cas des poètes comme le Florentin Giovan Battista Strozzi (1551-1634) qui entretient une correspondance avec le cardinal Borromeo¹⁰⁵ et dont l'un des poèmes sera mis en musique par D'India dans son livre de madrigaux de 1606¹⁰⁶, mais aussi de Gabriello Chiabrera¹⁰⁷ qui correspond avec le cardinal entre 1618 et 1619¹⁰⁸ ou encore d'Angelo Grillo¹⁰⁹ (1557-1629), originaire de Gênes¹¹⁰, dont la poésie prend ses distances avec le pétrarquisme sacré en utilisant une manière subjective du

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ 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.

¹⁰¹ 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 ravigimento di precetti' », *op. cit.*, p. 511.

¹⁰² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 10-13 et 84-85.

¹⁰³ *Id.*, p. 54, 59, 60, 64, 73-74, 75, 76-78, 79, 81, 82, 84-85, 98-99.

¹⁰⁴ 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 Buzzzi, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2006, p. 343.

¹⁰⁵ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 50. Voir aussi P. PRODI, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁶ Il s'agit du madrigal *Ha di serpe il velen (Du serpent elle a le venin)*.

¹⁰⁷ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ 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 simple¹¹¹, autrement dit, il cherche, sur le plan poétique, à concilier le nouveau et l'ancien¹¹². D'India a mis en musique un de ses poèmes dans son Premier livre de villanelles à trois voix de 1608¹¹³.

Nous devons mentionner également les poètes itinérants comme Giovanni Battista Andreini qui se déplace entre Milan, Bologne, Venise, Vicenza et Brescia¹¹⁴ et les troupes de comédiens qui facilitent la circulation de pièces de théâtre et des musiques venues d'autres villes comme Venise et Florence¹¹⁵. De même, l'église de *Santa Maria presso San Celso*¹¹⁶ 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 lombarde¹¹⁷.

D'India, n'étant pas un musicien permanent ni engagé ponctuellement par la chapelle musicale de la Cathédrale de Milan¹¹⁸, 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 du contexte musical 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

¹¹¹ 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.

¹¹² 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.

¹¹³ Il s'agit de la villanelle *Son sì belle le rose (Les roses sont si belles)*.

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 22.

¹¹⁶ Sur les effectifs de cette église au début du XVII^e siècle, cf. G. RICCUCCI, « L'attività della capella musicale », *op. cit.*, p. 301.

¹¹⁷ *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.

¹¹⁸ M. TOFFETTI, « Nuovi documenti sulla cappella musicale », *op. cit.*, p. 349-374.

musicien), Giuseppe Caimo, Francesco Canova dit *il Milano*¹¹⁹ (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 compositeur¹²⁰), 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 importants¹²¹. 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 1619¹²².

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 Marino¹²³, Guarini ou Guido Reni et avec d'importants mécènes comme Charles-Emmanuel de Savoie ou Federico Borromeo¹²⁴. Borsieri entretenait avec ce dernier des rapports très étroits en ce qui concerne les questions artistiques¹²⁵. Borsieri est donc un trait d'union entre mécènes et artistes et un très fin observateur de la société milanaise de cette époque¹²⁶. 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 française¹²⁷ et le madrigal avant-gardiste¹²⁸.

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ Sur les *Canzoni da sonare* de Bariola publiées à Milan en 1594, cf. F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 414.

¹²¹ P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano, op. cit.*, p. 302-306.

¹²² F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 408-409 et 415. Pour la transcription du *Supplimento*, cf. p. 421-422.

¹²³ 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.

¹²⁴ 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.

¹²⁵ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 390.

¹²⁶ *Id.*, p. 418.

¹²⁷ 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 musicien¹²⁹. 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)¹³⁰. 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 1625¹³¹ – 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 Monteverdi¹³². 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 musique¹³³ ? 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 théorbe non inférieur à Salomone l'Hébreux [Salamone Rossi], désire s'entretenir avec Votre Altesse¹³⁴ ».

¹²⁸ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 418.

¹²⁹ *Id.*, p. 379-382 et 402.

¹³⁰ 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.

¹³¹ F. MOMPPELLIO, « La Cappella del Duomo », *op. cit.*, p. 519. Voir aussi M. TOFFETTI, *Gli Ardemanio e la musica*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹³² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 40-41.

¹³³ F. PAVAN, « 'Un curioso ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 385-388.

¹³⁴ « 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 1613¹³⁵ où il est question des compositeurs Aquilino Coppini¹³⁶ 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 prédications¹³⁷, et qui explique sa volonté de conservation des savoirs par la création de la Biblioteca Ambrosiana en 1609¹³⁸ – à la fois bibliothèque, galerie d'art et Académie¹³⁹ – ainsi que son intense activité de mécène au sein de celle-ci¹⁴⁰. 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'art¹⁴¹. 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 Borromeo¹⁴², elle peut être considérée comme le sommet des bibliothèques européennes de cette époque¹⁴³. 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

¹³⁵ (I-COC), Ms. Sup. 3.2.43, f. 160, cité dans *Id.*, p. 417.

¹³⁶ 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 Ardemano e la musica*, op. cit., p. 132.

¹³⁷ 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.

¹³⁸ Carlo MARCORA, « Federico Borromeo », *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, NED, 1987, vol. I, p. 472.

¹³⁹ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, op. cit., p. 145.

¹⁴⁰ *Id.*, p. XVII-XVIII.

¹⁴¹ P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, op. cit., p. 24.

¹⁴² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 50.

¹⁴³ *Id.*, p. 39.

notes¹⁴⁴. Parmi les douze manuscrits consacrés à l'art identifiés par Marcora¹⁴⁵, 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'expression¹⁴⁶.

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 scientifiques¹⁴⁷ (Borromeo s'intéressait également à l'astronomie et aux observations télescopiques¹⁴⁸). 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 christianisme¹⁴⁹ – ; 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 figuratifs¹⁵⁰. 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 mystique¹⁵¹. 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 niveau¹⁵². Le cardinal Federico a ainsi fait copier le tableau de *La Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci entre 1611 et 1616¹⁵³. De même, le célèbre portrait du *Musicien* attribué à Léonard et conservé à la *Pinacoteca Ambrosiana* aurait pu être choisi par Federico pour sa

¹⁴⁴ C. MARCORA, *Catalogo dei manoscritti del Cardinale Federico Borromeo nella Biblioteca Ambrosiana*, Venezia, Biblioteca Ambrosiana, 1988, p. 111-129.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 113.

¹⁴⁶ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁷ Paolo PAGLIUGHU, *Il cardinal Federico Borromeo : arcivescovo di Milano*, Genova, Marietti, 2010, p. 247.

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ L. BOLZONI, « Qualche appunti su Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 17, 18 et 19.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 26.

¹⁵¹ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵² 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.

¹⁵³ Pietro C. MARANI, « Federico Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del Musicico », *Federico Borromeo principe e mecenate*, *op. cit.*, p. 256.

collection même si nous n'en avons pas de preuves définitives¹⁵⁴. 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 à un goût esthétique personnel¹⁵⁵. 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 sentiments¹⁵⁶. 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'art¹⁵⁷ ». 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)¹⁵⁸ 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)¹⁵⁹, Daniele Torelli (2004)¹⁶⁰, Robert L. Kendrick (2006)¹⁶¹, Cinzia Cremonini (2012)¹⁶² ou Marco Bizzarini (2012)¹⁶³. 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 musiciens¹⁶⁴. Marco Bizzarini souligne que l'impression générale

¹⁵⁴ *Id.*, p. 257 et 262.

¹⁵⁵ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 147-148.

¹⁵⁶ A. J. QUINT, *Cardinal Federico Borromeo as a patron*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵⁷ P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, *op. cit.*, p. 173-190.

¹⁵⁸ P. PAGLIUGHU, *Il cardinal Federico Borromeo*, *op. cit.*

¹⁵⁹ M. TOFFETTI, « Nuovi documenti sulla cappella musicale », *op. cit.*

¹⁶⁰ D. TORELLI, *Benedetto Binago*, *op. cit.*

¹⁶¹ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 339-350.

¹⁶² C. CREMONINI, *Alla Corte del governatore*, *op. cit.*

¹⁶³ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*

¹⁶⁴ *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 confondent¹⁶⁵. Aussi ces documents nous aident-ils à comprendre sa théorie sur l'art¹⁶⁶.

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 musical¹⁶⁷ 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 Copernic¹⁶⁸. Marco Bizzarini a dressé une liste des écrits sur la musique de Borromeo¹⁶⁹ : *De ecstaticis mulieribus et illis libri quatuor* de 1616¹⁷⁰, *De Actione contemplationis libri quatuor* de 1621¹⁷¹, *Dell'Assunzione della Beata Vergine* de 1625¹⁷², *De linguis, nominibus, et numero angelorum libri tres* de 1628¹⁷³, *De musica ecclesiastica* de 1630¹⁷⁴ et *I tre libri delle laudi divine* de 1632¹⁷⁵, 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 Platon¹⁷⁶. En effet, les mythes platoniciens transforment la philosophie en théologie poétique : celle de l'immortalité de l'âme¹⁷⁷. 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.

¹⁶⁵ « Notevolissima apertura in campo musicale, probabilmente di matrice agostiniana. », *Id.*, p. 41-42.

¹⁶⁶ *Id.* p. 35.

¹⁶⁷ *Id.*, p. XI.

¹⁶⁸ P. PAGLIUGHI, *Il cardinal Federico Borromeo*, *op. cit.*, p. 262-263.

¹⁶⁹ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁷⁰ (I-Ma), F 26 inf. f. 485-492. Pour la transcription du texte et appareil critique, *cf. Id.*, p. 141-142.

¹⁷¹ (I-Ma), F 5 inf. f. 407-492, *cf. Id.*, p. 143-162.

¹⁷² (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.

¹⁷³ (I-Ma), F 32 inf. f. 87-104, *cf. Id.*, p. 166-171.

¹⁷⁴ (I-Ma), G 309 inf. f. 45, *inserto* 5, f. 24r-28v, *cf. Id.*, p. 171-179.

¹⁷⁵ (I-Ma), Borromeo.57, f. 8-10, *cf. Id.*, p. 179-180.

¹⁷⁶ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁷ 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'harmonie¹⁷⁸ : 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'Antiquité¹⁷⁹ : 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*¹⁸⁰ où l'on peut déceler l'influence de Philippe Neri¹⁸¹ 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 Hébreux¹⁸².

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*¹⁸³, Federico Borromeo revient sur le thème du pouvoir de la musique¹⁸⁴ et des vertus de la musique antique, s'attarde sur les intervalles chantés par la voix humaine inspirés par Aristoxène de Tarente¹⁸⁵ (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 Borromeo¹⁸⁶ 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

¹⁷⁸ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁹ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 98.

¹⁸⁰ (I-Ma), G 309 inf. n° 3.

¹⁸¹ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 20.

¹⁸² *Id.*, p. 34.

¹⁸³ (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.

¹⁸⁴ 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.

¹⁸⁵ « 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.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 39.

les unes sur les autres créant la confusion en plus de faire perdre le rythme¹⁸⁷ ».

Plus tard, en prenant l'exemple de Palestrina, le cardinal Federico affirmera l'importance de l'intelligibilité des paroles dans le chant polyphonique¹⁸⁸. 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* microtonal¹⁸⁹ 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 perdues¹⁹⁰. 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 entourage¹⁹¹ ? 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 spirituelle¹⁹².

Marco Bizzarini a également restitué le catalogue de la musique ayant appartenue 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

¹⁸⁷ « 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.

¹⁸⁸ (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.

¹⁸⁹ *Id.*, p. 35-36.

¹⁹⁰ *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.

¹⁹¹ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan, op. cit.*, p. 97.

¹⁹² 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 concertant¹⁹³. 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)¹⁹⁴, Francisco Soto (*Terzo libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci*, 1588)¹⁹⁵, Costanzo Antegnati (*Missa Borromea*, 1603)¹⁹⁶, Aquilino Coppini (*Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde*, 1607)¹⁹⁷, Romano Micheli (*Psalmi ad officium Vesperarum*, 1610)¹⁹⁸, Vincenzo Pellegrini (*Magnificat*, 1613)¹⁹⁹, Pellegrini et Gabussi (*Pontificalia Ambrosiana Ecclesiae*, 1619)²⁰⁰, Sigismondo D'India (*Liber Primus Motectorum*, 1627)²⁰¹ et Claudia Rusca (*Sacri concerti*, 1630)²⁰².

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 1628²⁰³, la deuxième date du 5 février 1614²⁰⁴, la troisième du 14 février de la même année²⁰⁵ et la quatrième du 4 avril 1618²⁰⁶. 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

¹⁹³ *Id.*, p. 181-187.

¹⁹⁴ Pour la dédicace, cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 44-46.

¹⁹⁵ Chanteur de la Chapelle Sixtine mort en 1619. Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 47.

¹⁹⁶ Originaire de Brescia. Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 86-88.

¹⁹⁷ *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 ravolgimento di precetti' », *op. cit.*, p. 415-418 et R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 345.

¹⁹⁸ 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.

¹⁹⁹ Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 115-117.

²⁰⁰ Pour la dédicace de ce recueil collectif, cf. *Id.*, p. 123-125.

²⁰¹ Pour la dédicace, cf. *Id.*, p. 125-127.

²⁰² 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.

²⁰³ 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.

²⁰⁴ (I-Ma), G 218 n° 165. Transcrite dans *Id.*, p. 117-118.

²⁰⁵ (I-Ma), G 227 n° 196. Transcrite dans *Id.*, p. 118.

²⁰⁶ (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 changés en Motets d'Aquilino Coppini* à la demande de l'Illustrissime Monsieur le Cardinal *Federico Borromeo* et qui se chanteront à *capella* autour d'une table²⁰⁷. » (Nous soulignons).

En effet, le cardinal Borromeo est présent lors de cette réunion académique²⁰⁸ 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 changer les madrigaux de Monteverdi en motets de Coppini qui est à la fois favorable à la musique de Monteverdi mais qui la parodie. 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 conservées²⁰⁹, mais également avec deux représentants majeurs du nouveau style : Emilio de' Cavalieri²¹⁰ et

²⁰⁷ « 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.

²⁰⁸ 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.

²⁰⁹ 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).

²¹⁰ 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 Caccini²¹¹. Le cardinal Borromeo connaissait donc aussi bien la musique de Caccini que la musique de Palestrina²¹². 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 spirituelle²¹³, il ne semble pas avoir suivi les expériences dramatico-musicales entreprises par les Oratoriens de ces années-là²¹⁴. Dans ce sens, la lettre que Romano Micheli a adressée à Borromeo depuis Venise le 14 décembre 1619²¹⁵ 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 Mompellio²¹⁶, Denis Arnold²¹⁷ et Giuseppe Collisani²¹⁸ 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 captivante²¹⁹. En ce qui concerne Milan, la vision qu'en a donné Jérôme Roche²²⁰, celle d'un « centre musical conservateur », « peu perméable aux tendances modernes » et arquebouté sur

²¹¹ 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.

²¹² *Id.*, p. 9.

²¹³ *Id.*, p. 13. Pour la correspondance entre le cardinal et Caccini, cf. *Id.*, p. 57, 58, 61-63, 64-65, 66, 70-71, 73, 78-79, 81, 85 et 120-121.

²¹⁴ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 342 et 343.

²¹⁵ G 229 inf. n° 309. Cf. M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 122-123.

²¹⁶ F. MOMPELLIO, *Sigismondo D'India, musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 28.

²¹⁷ Denis ARNOLD, « The Sacred Music of Sigismondo d'India », *La musica sacra in Lombardia*, *op. cit.*, p. 130-143.

²¹⁸ 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. (« Musica Rinascimentale Siciliana, XXIV »).

²¹⁹ *Id.*, p. XVII.

²²⁰ 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 voix²²¹. Ainsi que le souligne Giuseppe Riccucci, « la rigueur de la Contre-Réforme a tendance, dans les premières années du XVII^e siècle, à s'atténuer 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 soliste²²². »

L'année 1627, celle où D'India lui dédie son livre de motets, est pour le cardinal Borromeo une année de réflexion restrospective et autobiographique²²³, l'année où il prend soin de régler la succession de son patrimoine²²⁴. 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 du cardinal qui peut être vu comme un rempart destiné à contrer les nouvelles tendances baroques de la musique sacrée²²⁵. 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).*

²²¹ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 37.

²²² « Il rigore controriformistico 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.

²²³ M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, op. cit., p. 2-4.

²²⁴ 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.

²²⁵ 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 1627²²⁶. » (Nous soulignons).

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 Milan²²⁷. Ainsi, D'India reprend littéralement les paroles de Palestrina pour sa propre dédicace : « J'ai utilisé un genre

²²⁶ « 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.

²²⁷ *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 œuvres²²⁸ ». Le retour à la nature complexe du contrepoint ancien était en accord avec les goûts musicaux du cardinal Federico²²⁹.

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 chrétienne²³⁰. 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 mystique²³¹. 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 psaumes²³². Sont présents également d'autres motets sur le thème de la mort²³³, de la vierge Marie²³⁴, de la Nativité²³⁵ et de la Résurrection²³⁶. 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 ambrosien²³⁷. 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 Milan²³⁸. 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 Borromeo²³⁹. Cette question avait une importance centrale dans ses spéculations théologiques mais aussi dans sa correspondance avec des religieuses²⁴⁰.

La dédicace de 1630 du livre de Claudia Rusca (1593-1676) – nonne du couvent de

²²⁸ « 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.

²²⁹ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 28-29.

²³⁰ *Id.*, p. 96.

²³¹ *Id.*, p. 38-39.

²³² « *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).

²³³ « *Circunderunt me gemitus mortis* » (psaume 17) et « *O Domine libera* ».

²³⁴ « *Gaude Maria* », « *Assumpta est Maria* », « *Veni sponsa Christi* » (pour la nativité de la vierge) et « *Sancta Maria ora pro nobis* » (psaume 44).

²³⁵ « *Hodie Christus natus est* », extrait de l'Évangile selon Saint-Luc.

²³⁶ « *Angelus domini descendit da caelo* », extrait de l'Évangile selon Saint-Matthieu.

²³⁷ C. GETZ, *Mary, Music, and Meditation : Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*, Indiana, Indiana University Press, 2013.

²³⁸ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 97.

²³⁹ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, op. cit., p. 34.

²⁴⁰ *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 Federico²⁴¹. 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 spirituelle²⁴². Le cardinal a également écrit des récits concernant la vie ecclésiastique des nonnes comme les *Sacri ragionamenti* publiés à titre posthume entre 1632-1646²⁴³. Il s'agit de dix volumes en quatre livres qui reflètent sa volonté ecclésiastique et donnent des indications sur plusieurs aspects de sa vie épiscopale²⁴⁴, ou bien son *Traité sur la condition des religieuses*²⁴⁵ où il est fait mention de plusieurs « règles » et « raisonnements » dont l'un s'intitule *Du savoir faire fructifier la musique*²⁴⁶, 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 signature²⁴⁷. Ainsi, Angela Flaminia Confaloniera²⁴⁸ (1559-1665), musicienne et chanteuse (soprano)²⁴⁹, écrit à Federico Borromeo pour demander, au nom de Claudia Rusca, la permission de lui dédier sa collection de *Sacri concerti* de 1630²⁵⁰ qui contient également des psaumes et des *Canzoni francesi*. 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 Milan²⁵¹, ou encore les correspondances de Federico Borromeo avec d'autres religieuses comme Antonia

²⁴¹ R. L. KENDRICK, « I motetti di Claudia Rusca », *op. cit.*, p. 431.

²⁴² M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁴³ C. MARCORA, « Federico Borromeo », *op. cit.*, p. 476.

²⁴⁴ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁵ *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.

²⁴⁶ *Del saper cavar frutto della musica. Appunti*. (I-Ma), F 25 inf.

²⁴⁷ M. BIZZARINI, *Federico Borromeo e la musica*, *op. cit.*, p. 30.

²⁴⁸ 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.

²⁴⁹ *Id.*, p. 31.

²⁵⁰ 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.

²⁵¹ (I-Ma), G 241 n° 298.

Francesca Balsamo, sœur du monastère de S. Pietro di Brugora le 28 mars²⁵² et le 24 juin 1627²⁵³, les *Pensieri* adressés à Sidonia Francesca Torniello le 17 octobre 1627²⁵⁴ 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 diaboliques²⁵⁵. »

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 extase²⁵⁶, d'où l'importance pour lui de la musique destinée à devenir spirituelle²⁵⁷. 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 lui²⁵⁸. 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

²⁵² (I-Ma), G 265 n° 60.

²⁵³ *Id.*, n° 57.

²⁵⁴ *Id.*, n° 44-45.

²⁵⁵ Hora questa donna non procedeva innanzi un piccolo spatio di tempo cantando, e suonando (il liuto) ch'ella restava rapita, e all'ora 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 BORROMEIO, *De ecstaticis 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.

²⁵⁶ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 343-344.

²⁵⁷ *Id.*, p. 346.

²⁵⁸ 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. 61.

assistants à un stade d'altération psychologique proche de l'extase²⁵⁹. Les concerts, plus que renforcer l'expérience religieuse, atteignent une autonomie qui dépasse le culte²⁶⁰ ; c'est une « théâtralisation de l'Église²⁶¹ ».

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 public²⁶². 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'action²⁶³, c'est ce que Maurizio Padoan décrit comme « l'excitation de la dévotion²⁶⁴ ».

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 humaine²⁶⁵. 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 Nord²⁶⁶. Si la musique encourage la présence des fidèles elle contribue également à exalter le prestige de l'institution²⁶⁷.

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

²⁵⁹ *Id.*, p. 44-45.

²⁶⁰ 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.

²⁶¹ *Id.*, p. 14.

²⁶² M. GIULIANI, *Il vescovo filosofo*, *op. cit.*, p. 164.

²⁶³ *Id.*, p. 157.

²⁶⁴ « Eccitazione della devozione. », M. PADOAN, « Al di là del disciplinamento », *op. cit.*, p. 17.

²⁶⁵ R. L. KENDRICK, « Federico Borromeo e l'estetica della musica sacra », *op. cit.*, p. 339.

²⁶⁶ M. PADOAN, « Al di là del disciplinamento », *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁷ *Id.*, p. 16.

d'interprétation des sources concernant les rituels et les cérémonies à Milan²⁶⁸. 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 espagnole²⁶⁹.

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-Réforme²⁷⁰. Il s'agit d'un véritable « travestissement » spirituel, c'est-à-dire l'art de substituer un texte de musique profane pour le rendre spirituel²⁷¹. 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 Carlo²⁷². 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 1632²⁷³.

²⁶⁸ 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.

²⁶⁹ C. CREMONINI, *Alla Corte del governatore*, op. cit., p. 15.

²⁷⁰ Rudolf WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600 to 1750*, Harmondworth, Penguin books, 1958, p. 61-63.

²⁷¹ R. L. KENDRICK, *The sounds of Milan*, op. cit., p. 19-21.

²⁷² M. PADOAN, « Ethos devozionale », op. cit, p. 63-64.

²⁷³ 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 *Idilli 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 musiciens²⁷⁴. 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.

²⁷⁴ 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

