

Premier (deuxième rééd.)², Deuxième, Troisième, Quatrième et Cinquième livres, publiés entre 1610 et 1616), trois livres des *Musiche* sur cinq : les Deuxième, Quatrième et Cinquième livres, publiés entre 1615 et 1623, ainsi que le livre des *Musiche e Balli* de 1621, soit dix recueils et deux rééditions sur les dix-huit publications et trois rééditions connues. Notons aussi que plus de la moitié de ces livres (sept recueils), publiés tous à Venise chez Gardano – l’éditeur le plus important entre 1560 et 1620 en Europe³ –, Magni, Amadino ou Vincenti, sont la seule source musicale complète ou ne sont conservés qu’à Oxford. Ces ouvrages ont été acquis par cette bibliothèque en 1710.

Selon Paolo Emilio Carapezza, D’India aurait pu se rendre à Londres en 1616⁴. Dans la mesure où le musicologue associe systématiquement la date d’une dédicace à un éventuel déplacement du compositeur dans le pays du dédicataire, on peut penser que D’India serait allé en Angleterre pour offrir la dédicace de son cinquième livre de madrigaux⁵ à Enrico Vottone (Sir Henry Wotton, 1568-1639), ambassadeur d’Angleterre à Venise.

Nous étudierons, dans une première partie, le contexte historique et culturel autour du livre de madrigaux que D’India a dédié à l’ambassadeur anglais auprès de la Sérénissime en nous attardant sur l’étude de quelques madrigaux de ce recueil. Nous essaierons également de démontrer que D’India et Wotton se seraient rencontrés à Turin et non pas à Londres. Puis, nous nous concentrerons dans une brève deuxième partie, sur la réception, la transmission et l’influence de la musique italienne en Angleterre au début du XVII^e siècle, pour enfin diriger notre recherche, dans un troisième temps, sur les enjeux historiques de cette étonnante navigation de sources qui a conduit la musique du « Palermitain » de la Cité des Doges jusqu’aux îles britanniques.

² Le Premier livre de madrigaux a été publié en 1606 à Milan chez Agostino Tradate et est conservé à la Biblioteca Braidense de Milan (I-Mb). D’après Mariagela DONÀ, « *Musiche a stampa nella Biblioteca Braidense di Milano* », *Fontes Artis Musicae*, 1960 (VII/2), p. 66-67, les éditions musicales de cette bibliothèque proviennent pour la plupart des fonds anciens des Jésuites et d’autres ordres religieux où les partitions – du XVI^e et du XVII^e siècles (1511-1673) – se trouvaient mal classées et mélangées à d’autres livres. Quant à la première réédition de ce livre, publiée à Venise en 1607 chez Angelo Gardano, elle est conservée à la Biblioteca Internazionale della Musica à Bologne (I-Bc).

³ Actifs de 1538 à 1685, les Gardano possèdent 80% de la production madrigalesque de cette époque dans leurs catalogues. Cf. Angelo POMPILIO, « *Strategie editoriali delle stampe veneziane tra il 1570 e il 1630* », *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Torino, EDT, 1990, p. 256. Voir aussi Claudio SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958, p. 71-74.

⁴ Paolo Emilio CARAPEZZA, « *Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica* », *Sigismondo D’India tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di studi, Erice, 3-4 agosto 1990*, éd. M. A. Balsano et G. Collisani, Palermo, Flaccovio, 1993, p. 11.

⁵ Pour l’édition moderne (seule édition) du Cinquième livre de madrigaux, cf. *Sigismondo D’India. The First Five Books of Madrigals For Mixed Voices in Five Parts. Volume V : The Fifth Book of Madrigals for Five Voices*, éd. John Steele et Suzanne Court, New York, Gaudia, 2000.

A. Enrico Vottone et le Cinquième livre de madrigaux, les liens musicaux entre D'India et l'Angleterre

a. Sir Henry Wotton, diplomate et amateur d'arts, de sciences et de lettres

D'India dédie donc son Cinquième livre de madrigaux à l'ambassadeur Henry Wotton, « admirateur distingué de la musique du compositeur sicilien⁶ », si l'on en croit Giuseppe Collisani. Nous n'avons toutefois trouvé de référence à D'India dans aucune des trois biographies, très espacées dans le temps, publiées sur Henry Wotton (Izaak Walton, 1651, Logan Pearsall Smith, 1907 et Gerald Curzon, 2003)⁷, ni dans sa correspondance, publiée par le même Logan Smith en 1907. La monographie de Gerald Curzon de 2003, est la seule à se pencher sur les « innovations » culturelles comme les *Vêpres* de Monteverdi de 1610 à l'époque où Wotton a vécu à Venise sans pour autant faire allusion à ses rapports avec le compositeur⁸.

Sir Henry Wotton, l'une des figures diplomatiques les plus importantes et les plus brillantes de son temps, fut trois fois ambassadeur à Venise : de 1604 à 1612, de 1616 à 1619 et de 1621 à 1623 avant de retourner définitivement à Londres⁹. Il a dirigé des missions diplomatiques difficiles entre la cour de Savoie et celle de Vienne. Grand amateur des arts, des sciences et des lettres, il avait le projet d'écrire l'histoire de Venise en 1622. Il était aussi collectionneur de peintures¹⁰ et poète – inspiré par le Tasse, il a écrit vers 1586, dans ses années de formation à Oxford, une pièce intitulée *Tancredi* dont le texte est aujourd'hui perdu¹¹ ; d'autres de ses poèmes ont également été mis en musique par le compositeur anglais Michael East (1580 ?-1640 ?) en 1624¹².

⁶ « Distinto estimatore della musica del compositore siciliano. », Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 24.

⁷ Izaak WALTON, *The lives of Dr. John Donne, Sir Henry Wotton, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert*, London, Printed by Tho. Newcomb for Richard Marriott, 4^e édition 1675. Logan Pearsall SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, (2 vol.), Oxford, Clarendon Press, 1907 et Gerald CURZON, *Wotton And His Worlds : Spying, science and Venetian Intrigues*, Philadelphia, Xlibris Corp., 2003.

⁸ G. CURZON, *Id.*, p. 19, 83-84, 113 et 152.

⁹ En effet, la présence d'Henry Wotton « Enrico Ottone » est attestée à Milan où il se trouve quelques jours en « incognito » avant de rentrer en Angleterre. Cf. Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Avvisi di Roma, IX, 28 octobre 1623, f. 298v.

¹⁰ Adolphus William WARD, *Sir Henry Wotton a biographical sketch*, Westminster, A. Constable, 1898, p. 53.

¹¹ Harold ACTON, *Three extraordinary ambassadors*, London, Thames and Hudson, 1983, p. 10.

¹² Comme son poème *On his Mistress, the Queen of Bohemia*, mis en musique par Michael East dans *The Six Set of Bookes*, London, Snodham, 1624, conservé à la British Library à Londres (GB-Lbl). Cf. Margaret CRUM, « Early lists of the Oxford Music School collection », *Music & Letters*, XLVIII (1967), p. 24.

Wotton était en outre amateur de musique et affectionnant tout particulièrement la viole de gambe¹³, conservant cet engouement jusqu'à la fin de ses jours¹⁴. Sa contribution la plus notable concernant Venise, qu'il aimait tant, est un manuel d'architecture considéré comme le premier livre d'esthétique de l'architecture écrit en anglais : *The Elements of Architecture*, collection commentée de dessins de Palladio publiée en 1624.

b. L'ambassade d'Henry Wotton, un carrefour culturel international

Si aucun document, à part la dédicace du Cinquième livre, ne peut témoigner directement de ses rapports avec Sigismondo D'India, Wotton est sans aucun doute l'un des « premiers connaisseurs anglais de l'art italien¹⁵. » Il est donc à l'origine d'un engouement certain de l'Angleterre pour l'Italie au début du XVII^e siècle. Si l'on en croit Logan Pearsall Smith, l'ambassade d'Henry Wotton à Venise était un véritable carrefour politique et culturel international :

« En dehors des membres de sa propre maison et des visiteurs anglais à Venise, les principaux associés de Wotton furent les autres ambassadeurs et les émissaires auprès de la République. Outre le nonce du pape (avec qui Wotton, un protestant, n'avait pas de relations), il y avait les résidents de l'Empereur, les ambassadeurs royaux de France et d'Espagne et les agents des six plus importants princes italiens, ceux de Savoie, de Toscane, d'Urbino, de Parme, de Mantoue et de Modène¹⁶. »

Une première raison que l'on pourrait avancer pour expliquer la dédicace de D'India à l'ambassadeur anglais touche aux rapports qu'entretenaient Henry Wotton et le duc de Savoie

¹³ H. ACTON, *Id.*, p. 12 et L. P. SMITH, *Id.*, vol. I, p. 58.

¹⁴ Cf. Le testament de Sir Henry Wotton publié par son premier biographe Izaak WALTON, *The life of Sir Henry Wotton*, en 1675 (voir aussi la rééd. London, Rivington, 1823, p. 117-118) où il fait état des livres et des instruments que Wotton avait et affectionnait : « Pour le susnommé, le Dr. Bargrave, doyen de Canterbury, je laisse tous mes livres italiens qui ne figurent pas dans ce testament. Je lui laisse également ma *viole de gambe*, qui fut deux fois avec moi en Italie, pays dans lequel j'ai noué avec lui une amitié indissoluble. Pour mon deuxième superviseur, Mr. Nicholas Pey, je laisse mon Coffre ou Cabinet d'instruments et machines de toutes sortes d'utilisation [...]. À la bibliothèque du collège d'Eton, je laisse tous mes manuscrits ne figurant pas ci-dessus. » (« To the aboved-named Dr. Bargrave, Dean of Canterbury, I leave all my Italian books not disposed in this will. I leave to my likewise *my Viol de Gamba*, which hath been twice with me in Italy, in which country I first contracted with him an unremovable affection. To my other supervisor, Mr. Nicholas Pey, I leave my Chest, or Cabinet of Instruments and Engines of all kinds of uses [...]. To the library at Eton College I leave all my Manuscripts not before disposed. ») (c'est nous qui soulignons).

¹⁵ « The earliest English connoisseur of italian art. », L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, *op. cit.*, vol. , p. 59-60.

¹⁶ « Outside the members of his own household, and the English visitors to Venice, Wotton's principal associates were the other ambassadors and envoys accredited to the Republic. Besides the papal Nuncio (with whom Wotton, a Protestant, had no intercourse), there were the Emperor's Resident, the regal ambassadors of France and Spain, and the agents of the six important Italian princes, Savoy, Tuscany, Urbino, Parma, Mantua and Modena. », *Id.*, vol. I, p. 60.

Charles-Emmanuel I^{er}, le patron de D'India, dans le contexte de l'avant-guerre entre la Savoie et l'Espagne pour la domination du Montferrat¹⁷ et de la lutte contre l'influence espagnole en Europe¹⁸. En effet, la présence espagnole était particulièrement oppressante pour Venise. De plus, le statut politique de la Sérénissime était particulier ; à la différence de l'Espagne, la France, l'Angleterre ou la Suède, la République vénitienne ne suivait aucune loi impériale, c'est cette indépendance qui faisait d'elle un allié de premier plan¹⁹. Comme l'affirme Gaetano Cozzi :

« Au cours de l'été 1610, le duc de Savoie, craignant que l'Espagne, maintenant qu'Henri IV était mort, [ce qui rapprocha la France de l'Espagne en modifiant fortement la stratégie politique du duc de Savoie²⁰] ne voulût s'aventurer en son pays, avait officiellement demandé à la République de Venise de s'unir à lui par un traité d'alliance. Nicolò Contarini [doge de Venise] [...] ne taisait pas non plus sa sympathie, sa confiance, pour un pays comme la Grande Bretagne, véritable bête noire du Saint-Siège et des bien-pensants vénitiens [...]. Et recommandé par Jacques I^{er} d'Angleterre, [le doge de Venise] soutenait le seul prince européen [le roi d'Angleterre] qui, après la mort d'Henri IV, puisse constituer le centre des forces anti-Habsbourgeoises²¹. »

L'alliance entre la Savoie et l'Angleterre, dans un but géopolitique, fut envisagée à différentes occasions par le biais des mariages princiers. Ce fut le cas en 1554 où une union avait été tentée en vain entre le duc Emmanuel-Philibert (le père de Charles-Emmanuel) et Elisabeth I^{re}²² ou bien en 1578 entre cette dernière, malgré son âge, et le duc Charles-Emmanuel²³, ou encore en 1612 entre le Prince du Piémont Victor-Amédée et la Princesse d'Angleterre²⁴, en témoigne la correspondance de l'ambassadeur de Venise à Turin, Vincenzo Gussoni, où il est question des urgentes négociations entre le duc et l'ambassadeur

¹⁷ Domenico CARUTTI, « Guerra del Monferrato e Spagna (1613-1615) », *Storia della diplomazia della corte di Savoia*, Torino, Fratelli Bocca, 1876, vol. II, p. 110-143.

¹⁸ Eugenio PASSAMONTI, « Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*, XXXVI/5-6 (1934), p. 496.

¹⁹ Claudio POVOLO, *L'intrigo dell'Onore. Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento*, Verona, Cierre, 1997, p. 149-150.

²⁰ Guido AMORETTI, *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, Torino, Daniela Piazza, 1985, vol. II, p. 10.

²¹ « Quando, nell'estate del 1610, il duca di Savoia, timoroso che la Spagna, ora che Enrico IV era morto, volesse avventurarsi sul suo paese, aveva chiesto ufficialmente alla Repubblica di Venezia di unirsi a lui con un trattato di alleanza. Nicolò Contarini [...] non taceva neppure la sua simpatia, la sua fiducia, verso un paese come la Gran Bretagna, vera bestia nera della Santa Sede e dei benpensanti veneziani [...]. E raccomandato da Giacomo I d'Inghilterra, egli sosteneva, l'unico principe europeo che, dopo la morte di Enrico IV, possa farsi centro delle forze antiasburgiche. », Gaetano COZZI, *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995, p. 112.

²² Michel DUCHEIN, *Elisabeth I^{re} d'Angleterre : le pouvoir et la séduction*, Paris, Firmin-Didot, 1992, p. 114-115 et 125-126.

²³ Stéphane GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie. La politique du précipice*, Paris, Payot, 2012, p. 82.

²⁴ E. PASSAMONTI, « Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *op. cit.*, p. 491.

d'Angleterre Henry Wotton à propos dudit mariage²⁵. C'est à partir de 1614 que Jacques I^{er} accorda son soutien officiel au duc Charles-Emmanuel et envoya l'année d'après son ambassadeur Dudley Carleton qui se mit immédiatement au service du duc²⁶.

L'hypothèse avancée par Paolo Emilio Carapezza, selon laquelle D'India se serait rendu à Londres en 1616, nous paraît peu probable, d'après nos recherches, car Henry Wotton se trouvait à Turin cette année-là avant de retourner directement à Venise. Il n'y a aucune raison que D'India soit allé en Angleterre l'année de publication de son Cinquième livre alors que le dédicataire se trouvait dans la ville où le compositeur vivait. De plus, aucun document n'atteste la présence du musicien de l'autre côté de la Manche :

« [Wotton] arriva à Turin le 24 mai [1616] [...] [et] resta à Turin jusqu'au 31 mai, ayant été diverti par la splendide et étouffante hospitalité dont il avait déjà bénéficié lors de son précédent séjour officiel [en 1612] à la Cour de Savoie [...]. [II] arriva le 9 juin à Venise²⁷. »

Le récit de Logan Smith est confirmé par les trois lettres que l'ambassadeur Wotton a adressées de Turin au secrétaire Sir Raph Winwood dans le contexte des hostilités entre la Savoie et l'Espagne autour de la ville piémontaise de Vercelli²⁸. La première est datée du 23 avril 1616, la seconde du 22 mai 1616²⁹ et la troisième du 1^{er} juin³⁰, ainsi qu'une autre lettre datée également du 1^{er} juin de la même année et adressée à Jacques I^{er}³¹. Ces lettres, ainsi que le rapport de Gregorio Barbarigo, ambassadeur de Venise en Angleterre, au doge et au Sénat de Venise daté du 28 mai de la même année³², confirment la présence de Wotton à Turin, même s'il n'est jamais question de musique ni du recueil de madrigaux qui lui a été dédié.

²⁵ Archivio di Stato di Venezia (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 23, 20 mai 1612.

²⁶ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie*, *op. cit.*, p. 463.

²⁷ « He reached Turin on May 24 [...]. Wotton remained at Turin until May 31, being entertained with the splendid and oppressive hospitality which he had experienced on his previous embassy of the Savoy Court [...]. On June 9 Wotton arrived in Venice. », L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, *op. cit.*, vol. I, p. 145-146 et 147. Voir aussi E. PASSAMONTI, « Relazioni anglo-sabaude dal 1603 al 1625 », *op. cit.*, p. 507.

²⁸ Ercole RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, Firenze, Barbèra, 1865, vol. IV, p. 82-101. Concernant la correspondance diplomatique autour du conflit de Vercelli, cf. (I-Rasv), *Segreteria di Stato*, Savoia, CLXII, f. 170r-f. 227v.

²⁹ E. RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, *op. cit.*, vol. II, p. 93-94.

³⁰ *Id.*, vol. II, p. 437. La troisième lettre adressée à Sir Raph Windwood n'a pas encore été publiée et se trouve aux Archives nationales de Londres (GB-Lna), *Secretaries of States*, States Papers Foreign, SP Ven XXI.

³¹ *Ibid.* (GB-Lna), *Id.*, CCC MS 318/22.

³² *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice and in other libraries of Northern Italy*, éd. Allen. B. Hinds, London, IHR, 1908, vol. XIV, p. 201-212.

La dédicace dudit recueil, imprimé à Venise chez Ricciardo Amadino³³ est datée du 28 juin 1616 – la même année de publication de son Quatrième livre –, donc peu de temps après le séjour de l’ambassadeur à Turin. Cependant, cette épître élogieuse remplie de références néoplatoniciennes sur la proportion et l’harmonie³⁴ nous renseigne plus sur la conception de la musique comme métaphore explicative de l’existence et sur l’exercice du pouvoir des princes de cette époque – inspirée des modèles néoplatoniciens – que sur les rapports qui existaient entre le musicien et le dédicataire :

« Au très Illustre et Excellentissime Seigneur Chevalier Enrico Vottone, ambassadeur de sa Majesté d’Angleterre auprès de la Sérénissime République de Venise.

Les anciens platoniciens affirmèrent que les choses terrestres se trouvent dans le ciel et sur terre les choses célestes, mais tout en étant de nature terrestre, attribuant toutes leurs propriétés à quelque ordre de ces causes qui dépendent immédiatement de la cause première, de sorte que l’on réalise, pour chaque esprit, et par une noblesse superstitieuse, des sacrifices en leur destinant les animaux, les plantes et le reste, conformément à leur puissance et leur nature. Ainsi, devant montrer à Son Excellence quelque preuve de ma dévotion envers elle, *j’ai estimé que c’est la Musique qui lui serait la plus harmonieuse pour la délectation*, que parfois avec un très prudent partage de ses grandes pensées *dans le maniement de si graves affaires, elle emprunte avec sympathie ce que cette si noble profession a à voir avec la symétrie, et avec l’harmonie* de son esprit, pourvu de toutes ces facultés de science et de spéculation qui s’inspirent des héros déifiés. Que Son Excellentissime accepte mon œuvre, dans la mesure où, par sa bonté, *elle a toujours daigné placer ma personne auprès de sa grâce*, et qu’elle consente à la recevoir au moins comme le produit de l’influence de sa Vertu et de ses mérites. En m’inclinant humblement devant Son Excellence, je lui souhaite du Seigneur Dieu une très heureuse vie. Depuis Turin le 28 juin 1616³⁵. » (Nous soulignons).

³³ Sur Ricciardo Amadino, cf. C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali*, op. cit., p. 6-7.

³⁴ Dans le domaine de la peinture, nous pouvons mentionner le traité de Federico ZUCCARI, *L’idea de’ pittori, scultori et architetti*, Torino, Disserolio, 1607, dédié au duc Charles-Emmanuel de Savoie, qui utilise des analogies similaires, mais se référant à Aristote, qui se situent entre théologie, philosophie, nature et harmonie des proportions. Nous pouvons mentionner également le chapitre quinze du traité de Lodovico CASALI, *Generale Invito alle grandezze e maraviglie della musica*, Modena, Gabaldino, 1629, p. 153-162, où il est question de l’effet de la musique sur les animaux.

³⁵ « All’Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Cavaliero Henrico Vottone ambasciatore della Maestà di Inghilterra appresso la Serenissima Republica di Venetia.

Affermarono gli antichi Platonici, che in Cielo sono le cose terrene, et in terra le cose Celesti, ma di natura terrena, assegnando qualunque proprietà ad alcun ordine di quelle cause que dalla prima nell’operatione immediatamente dipendono, onde furono poi a ciascun genio fatti dalla superstitiosa gentilità i sacrifici destinando loro gli animali, le piante, et le altre cose conforme alle loro potenze et alla loro natura. Per tanto dovendo io mostrare a V. E. qualche atto della mia devotione verso lei, ho giudicato che li sia molto proportionata la Musica per la diletatione, che talhora con prudentissimo compartimento di suoi grandi pensieri nel maneggio de negotii gravissimi ne prende et per la simpatia che questa nobilissima professione hà con la simmetria, e con l’armonia dell’animo suo dotato di tutte quelle prerogative di scienza, et di speculatione che si riferivano a questi heroi deificati ; Accetti dunque la E. V. questa mia opera in quel grado nel quale per sua benignità s’è degnata sempre di riporre la persona mia appresso la sua gratia, et si compiacca di farne conto almeno per essere un’affetto prodotto dall’influsso della sua Virtù et di suoi meriti et a V. E. humilmente

La phrase « elle a toujours daigné placer ma personne auprès de sa Grâce » à la fin de la dédicace laisse supposer, comme le souligne Giuseppe Collisani, que l'ambassadeur devait admirer la musique de D'India, mais aussi qu'ils se sont connus avant 1616. C'est certainement à l'occasion de son premier voyage à Turin en 1612 que Wotton rencontra D'India pour la première fois, même si la seule lettre de l'ambassadeur Wotton, adressée au comte de Pembroke le 28 mai 1612³⁶, et les quelques rapports de Vincenzo Gussoni, ambassadeur de Venise à Turin de 1612 à 1613³⁷, adressés au doge et au Sénat de Venise entre le 13 mai et le 10 juin de la même année³⁸ qui nous sont parvenus de ce séjour ne mentionnent pas le compositeur. Ainsi, en témoignage du somptueux accueil accordé par le duc à Henry Wotton, l'ambassadeur Gussoni écrit :

« Lors de sa venue [celle de Wotton] dans cette ville, le prince cardinal [Maurice de Savoie] le [devra] [...] rencontrer jusqu'à Mirafiori [...]. On pourra juger de ces termes insolites, que Wotton doit être traité et honoré peu différemment de ce que l'on ferait pour son Roi [...] et on commence à entendre parler de quelques préparations de fêtes³⁹. »

Logan Smith écrit également à propos dudit séjour :

« [Wotton] arriva à Rivoli⁴⁰ [à 13 kilomètres à l'ouest de Turin] le 13 mai [...]. Le lendemain [...], Charles-Emmanuel insista pour s'entretenir avec lui⁴¹. Ainsi, le jour suivant, Wotton a été en mesure de

inchinandomi le prego dal Signore Iddio felicissima vita. Di Torino li 28 zugno. 1616. », Sigismondo D'INDIA, *Il quinto libro de Madrigali a cinque voci*, Venetia, Amadino, 1616.

³⁶ L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton, op. cit.*, vol. II, p. 437 (GB-Lna), *Secretaries of States, States Papers Foreign*, Ash. MS. 1729/114.

³⁷ Sur la carrière diplomatique de Vincenzo Gussoni à la cour de Savoie, cf. Nicolò BAROZZI et Guglielmo BERCHET, *Le relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneziani nel secolo decimosettimo*, Venezia, Naratovich, 1859, série II, vol. II, p. 5-9.

³⁸ *Calendar of State Papers Relating to English Affairs, op. cit.*, vol. XII, p. 342-366.

³⁹ « Alla sua venuta in questa Città il Cardinale et principe lo [dovrà] [...] incontrare fino a Mirafiore [...] si potrà far giudizio di questi termini insoliti, che sia per essere Votone trattato et honorato poco differentemente di quello che si farebbe al suo Re [...] et già si principia a sentir qualche apparecchio di feste. », (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 21, 13 mai 1612.

⁴⁰ *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, éd. Rosanna Roccia, Torino, Archivio Storico della città di Torino, 2000, vol. II, table 44 et 45.

⁴¹ Comme nous l'avons signalé plus haut, dans une lettre datée du 20 mai 1612, Vincenzo Gussoni, écrit sur l'urgence et les enjeux politiques de la négociation du mariage entre le Prince du Piémont avec la Princesse d'Angleterre : « L'Ambassadeur du Roi de la Grande Bretagne arriva le dimanche 13 [mai] à Rivoli, où le Seigneur duc l'attendait [...]. Le même jour, depuis le palais, il le convoqua pour une audience. » (« L'Ambasciatore del Ré della Gran Bretagna giunse domenica giorno di 13 a Rivoli, dove stava attendendolo il Sig. Duca [...] il giorno medesimo del Palazzo lo chiamo all'audienza. »), (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 23, 20 mai 1612.

se rendre à Turin. Il y resta un mois⁴² [...]. L'ambassadeur de Venise à Turin écrivit sur les concerts, les danses, les fêtes et les battues de chasse à Mirafiori et dans d'autres villas duciales, ainsi que sur les grands honneurs accordés à la suite du jeune anglais Wotton⁴³. »

En effet, l'ambassadeur Gussoni écrit à propos de Miraflores, demeure extra-urbaine, et du Parc royal, deux « lieux privilégiés par la richesse des gibiers et les caractéristiques idéales des espaces⁴⁴. » :

« L'Ambassadeur anglais poursuit son séjour dans cette cour, même s'il laisse entendre qu'il devra partir dans trois ou quatre jours et s'il est retenu par le Seigneur duc avec différents loisirs, des joutes, des tournois à pied, des parties de dames et avec de la chasse de cerfs dans le Parc⁴⁵. »

Le même Gussoni écrit quelques jours plus tard :

« Monsieur le duc a déjà acquis quelques bijoux de grande valeur [...] et on dit qu'il en aurait apporté un d'une beauté exquise pour l'ambassadeur, l'ayant payé plus de douze mille ducats [...]. Jeudi, le duc et les princes Vittorio et Tommaso l'invitèrent manger avec eux dans le si délicieux lieu de Mirafiori à seulement deux milles de distance de cette ville, *l'ayant divertie avec de très douces conversations avec des musiciens et des concerts* et en particulier en lui faisant voir les merveilleux délices et le charme de ce lieu⁴⁶. » (Nous soulignons).

⁴² Sur les faveurs et la réception accordées à Henry Wotton lors de son arrivée à Turin, cf. *Id.*, lettre n° 29, 3 juin 1612.

⁴³ « He arrived at Rivoli on May 13 [...]. The next day [...] Charles Emmanuel insisted on an interview, and one the day following Wotton was able to proceed to Turin. Here he remained a month [...]. The Venetian ambassador at Turin writes of concerts, dances, feasts, hunting parties at Mirafiore and other ducal villas, and of the great honour paid to the young Englishmen Wotton's suite. », L. P. SMITH, *The life and letters of Sir Henry Wotton*, op. cit., vol. I, p. 121. Voir aussi G. CURZON, *Wotton And His Worlds*, op. cit., p. 168 ou encore N. BAROZZI et G. BERCHET, *Le relazioni degli stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneziani*, op. cit., série III, vol. I, p. 198.

⁴⁴ « Luoghi privilegiati per la ricchezza della selvaggina e per le caratteristiche ideali degli spazi. », Pietro PASSERIN D'ENTREVÈS, « La Caccia reale tra Piemonte e Savoia nei secoli XVI, XVII e XVIII », *La Ronde : giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento : Atti del Convegno internazionali di studi, Museo storico dell'Arma di cavalleria di Pinerolo, 15-17 giugno 2006*, éd. Franca Varallo, Firenze, Olschki, 2010, p. 177. Voir aussi *Theatrum Sabaudiae*, op. cit., vol. II, table 34 et 35.

⁴⁵ « Continua l'Ambasciatore Inglese a starsene in questa Corte, se bene lascia intendere di dover partire fra tre o quattro giorni et viene trattenuta dal Signor Duca con diverse passatempi di giostre all'incontro, tornei a piedi, feste di Dame, et caccia di servi nel Parco. », (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, série 35, 10 avril 1612 au 24 février 1613, lettre n° 26, 27 mai 1612.

⁴⁶ « Il Signor Duca ha già fatto provisioni di alcuni gioielli di gran preggio [...] et dicono che habbia portata una di esquisita bellezza per l'ambasciatore, che fu pagata oltre dodicimile ducati [...] Giovedì il Duca, il Principe Vittorio et Principe Tomaso lo volsero disnare con loro al delizioso loco di Mirafiore due soli miglie distanti da questa Città, havendolo trattenuto in dolcissima conversationi di Musici et concerti et in particolari col farli vedere le meravigliose delicie et amenità di quel loco. », (I-Vas), *Dispacci degli ambasciatori al senato*, Savoia, Vincenzo Gussoni, *Id.*, lettre n° 30, 10 juin 1612.

Les banquets – et surtout le moment après le repas⁴⁷ – étaient devenus à Miraflores un ingrédient fondamental des divertissements⁴⁸. Malheureusement, l’ambassadeur ne précise pas le nom de ces musiciens ni donne aucune description sur les concerts en l’honneur de Wotton. Nous pouvons supposer que D’India, en sa qualité de maître de la musique de chambre a certainement dû participer aux concerts et aux fêtes décrits par Gussoni.

Les « délices et le charme » qui ravissaient les visiteurs distingués de Mirafiori étaient monnaie courante à la cour de Turin⁴⁹, ainsi que le décrit une chronique romaine datée de 1609 :

« On nous fait savoir depuis Turin que le Sérénissime [le duc Charles-Emmanuel] avait banqueté royalement à Miraflores avec les cardinaux Aldobrandini et S. Cesareo [...] ayant fait décorer le *Bucintoro*⁵⁰ [embarcation de parade] sur le Pô avec des toiles d’or pour leur départ⁵¹. »

La démesure de la générosité du duc envers les cardinaux et l’ambassadeur Wotton témoigne de la libéralité et de la magnificence⁵², en tant que principe de gouvernement, qui

⁴⁷ Sur le banquet comme événement sonore, rituel nobiliaire et signe musical de la délectation, cf. Stefano LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell’Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 169-173.

⁴⁸ Franca VARALLO, « Le feste da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I », *Storia di Torino : Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536-1639)*, éd. Giuseppe Ricuperati, Torino, Einaudi, 2002, vol. III, p. 690.

⁴⁹ Concernant la période de la fin des années 1620, Mirafiori continue à être un lieu de réceptions diplomatiques, ainsi que le témoignent plusieurs documents d’archives : « La sera il signor Principe Cardinale e ‘l signor principe Francesco andarono al Valentino, luogo di delizie di Madama di Piemonte e trottarono a cavallo : oggi, credo, si andrà a Mirafiore. », lettre de Fulvio Testi à Alfonso d’Este datée du 5 juillet 1628, citée par Maria Luisa DOGLIO, *Fulvio Testi. Lettere*, Bari, Laterza, 1967, vol. I, p. 168, lettre n° 155. « Il dopo pranzo il signor Principe Francesco fu dalle Infanti, dove si trattene lunghissimamente conforme al solito. Verso sera montò in carrozza col signor Principe Cardinale et andarono a Mirafiore dove si ritrovava Madama insieme col Principe. », lettre de Fulvio Testi à Alfonso d’Este datée du 8 juillet 1628, citée par *Id.*, p. 176, lettre n° 158. « Dopo pranzo se andrà a Mirafiore [...]. Il signor Principe di Piemonte ha pensiero di menar seco a caccia il signor principe Francesco, e si vocifera che vogliono fargli vedere tutti questi luoghi principali del Piemonte. Io sono entrato in vizio e dubbiro che non siano tutti artifici per tirare innanzi. », lettre de Fulvio Testi à Alfonso d’Este datée du 17 juillet 1628, citée par *Id.*, p. 170 et 171, lettre n° 157. Voir aussi Costanza ROGGERO BARDELLI, « Luoghi di loisir ducale e di corte », *Politica e cultura nell’età di Carlo Emanuele I. Torino-Parigi-Madrid*, éd. Mariarosa Masoero, Sergio Mamino et Claudio Rosso, Firenze, Olschki, 1999, p. 403-410.

⁵⁰ Nous pouvons lire un témoignage qui concerne également la manière dont la noblesse passait le temps dans les *Discorsi divisi in sette giornate* d’Annibale Romei publiés à Vérone chez Girolamo Discepoli en 1586 qui retracent la vie de la cour de Ferrare dans la demeure de Mesola à la fin du XVI^e siècle à l’époque des concerts des Dames de Ferrare : « Après le repas, préparé dans la salle du *Bucintoro* et accompagné comme il est de coutume avec de très douces musiques, la reine commence la discussion autour de la dignité des armes et des lettres. » (« Finito il pranzo, approntato nella sala del Bucintoro e sempre trascorso con il contorno di soavissime musiche, la regina dà inizio alla discussione circa la dignità delle armi e delle lettere. »), cité dans S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare, op. cit.*, p. 173.

⁵¹ « Di Torino avvisano che quel Serenissimo haveva banchettato regiamente à Miraflores [con] li Cardinali Aldobrandino et S. Cesareo [...] et fatto adornare il Bucintoro nel Pò di tele d’oro per la loro partenza. », Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), *Avvisi di Roma*, Barb. Lat. 6343, 29 aout 1609, f. 143v.

⁵² Geoffrey SYMCOX, « Dinastia, Stato, amministrazione », *I Savoia. I secoli d’oro di una dinastia europea*, éd. Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2007, p. 66.

était au centre de sa « politique de l'éblouissement⁵³ », mais aussi d'une diplomatie à laquelle Charles-Emmanuel accordait une grande importance – pouvoir de séduction et extraordinaire capacité à donner : comportement selon lequel « la grandeur d'un prince se définissait par sa capacité à briller et à donner⁵⁴. » Ainsi, Orazio Pauli, écrit au duc de Savoie dans une lettre datée du 2 juin 1612 :

« L'Ambassadeur Gussoni écrit ici depuis Turin, que, selon lui, il a manqué à Votre Altesse ces brèves résolutions qu'elle attendait de l'Ambassadeur anglais ; ainsi s'en est-elle allée en déclinant les démonstrations d'honneur et de courtoisie à l'égard de sa personne dont on a entendu, que par d'autres moyens, elles furent très grandes⁵⁵. »

Pauli confirme les enjeux politiques de ce séjour dans une autre lettre trois jours plus tard⁵⁶.

Le séjour de l'ambassadeur d'Angleterre à Turin nous montre la manière dont la musique et le faste s'insèrent dans un système politico-culturel propre à l'activité princière. Enfin, nous pouvons remarquer que Wotton était déjà ambassadeur à Venise lors des première et seconde rééditions du Premier livre de madrigaux (1606) du « compositeur palermitain » en 1607 et en 1610, ce qui laisserait penser qu'il ne devait pas ignorer la musique ni la notoriété de D'India et que c'est l'une des raisons pour lesquelles le « Palermitain » lui dédia son Cinquième livre de madrigaux quelques années plus tard.

c. Entre hommage et réélaboration de la tradition du madrigal polyphonique, le Cinquième livre de madrigaux de D'India

Bien que publié à Venise, où se trouve le dédicataire de l'œuvre, Henry Wotton, Sigismondo D'India signe la dédicace de son Cinquième livre à Turin le 28 juin 1616⁵⁷. Ce recueil contient dix-huit madrigaux et constitue le témoignage, tout comme le Quatrième

⁵³ S. GAL, *Charles-Emmanuel de Savoie, op. cit.*, p. 275.

⁵⁴ *Id.*, p. 265, 275, 277-279 et 281.

⁵⁵ « L'Ambasciatore Gussoni scrive qua da Torino, che secondo sono mancate a Vostra Altezza quelle brevi risoluzioni che aspettava dall'Ambasciatore Inglese, cosi ella ha andata declinando nelle dimostrazioni d'honor et di cortesia verso la persona sua che per altra via s'è inteso esser state grandissime. », Archivio di Stato di Torino (I-Ta), Corte, *Lettere ministri – Venezia*, Orazio Pauli, liasse 5, fascicule 2, lettre n° 169, 2 juin 1612.

⁵⁶ *Id.*, lettre n° 170, 5 juin 1612.

⁵⁷ *Id.*, liasse 6, lettre n° 141 (3 p.) de l'ambassadeur Carlo Scaglia, datée du même jour que la dédicace du Cinquième livre de D'India et adressée depuis la Sérénissime au duc de Savoie, où il est question de la présence de Wotton à Venise.

livre, d'une « rétrospective de la tradition madrigalesque⁵⁸ ». Il renferme un hommage très raffiné à la manière polyphonique de la seconde pratique.

La poésie de Guarini (7 poèmes), de Marino (5 poèmes) et du Tasse (4 poèmes) domine ce recueil. Le compositeur met également en musique un poème de Guido Casoni ainsi qu'un poème anonyme. D'India transforme la variété des textures des cinq textes amoureux de Marino : *Fuggio quel disleale* (*Déloyal à ta détresse*), *Quando quel bianco lino* (*Lorsque ce lin blanc*), *Amor fatto di neve* (*Amour fait de neige*), *Sospir, che del bel petto* (*Soupir, que de ce sein*) et *Quel neo, quel vago neo* (*Ce grain de beauté, gracieux grain de beauté*), en une musique particulièrement fine⁵⁹.

Nous pouvons remarquer, dans ce dernier madrigal, la particularité de la polyphonie, que l'on pourrait appeler « semi-polyphonie⁶⁰ », avec deux voix en tierces parallèles sur les vers « le reti, e l'arco, e l'alme impiaga e prendere » (« les filets et l'arc pour te capturer et te blesser ») tandis que les autres voix présentent simultanément le même texte mis en musique différemment :

Ex. 54 : D'India, V.5, *Quel neo, quel vago neo*, m. 44-49

The musical score consists of five staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "pia ga,e pren - - - de,". The second staff has lyrics: "Le re - ti,e l'ar - co,e l'al-me-im - pia - ga,e pren - de,". The third staff has lyrics: "e l'al-me-im-pia - ga,e pren - de e l'al-ma-im -". The fourth staff has lyrics: "pia - ga,e pren - de le re - ti,e l'ar - co,e l'al-me-im -". The fifth staff has lyrics: "Le re - ti,e l'ar - co,e l'al-me-im - pia - ga,e pren - de". The music features various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

⁵⁸ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books of madrigals for mixed voices, op. cit.*, p. XV.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

le re-ti,e l'ar-co,e l'al-me~im - pia - ga,e pren

le re-ti,e l'ar-co,e l'al-me~im - pia - ga,e pren

pia - ga,e pren - de,

pia - ga,e pren - de

le re-ti,e l'ar-co,e l'al-me

Il s'agit d'un travail d'orfèvrerie musicale audacieux, renforcé par la manière dont le compositeur met musicalement en valeur les adjectifs « vago » (« gracieux ») ... :

Ex. 55 : D'India, V.5, *Quel neo, quel vago neo*, m. 2-4

quel va-go-ne - o Che fa d'au-re - te fi - la-om - bra vez -

neo, quel va-go ne - o, Che fa d'au-re - te fi - la-om - bra vez -

neo, quel va-go - ne - o Che fa d'au-re - te fi - la-om -

... et « vezzoso » (« charmant ») en construisant des mélismes à la voix de *quinto* :

Ex. 56 : D'India, V.5, *Quel neo, quel vago neo*, m. 5-6

zo - sa Al - la guan - cia__

zo - - - sa_____

- bra vez - zo - sa_____

8

Plus que d'un figuralisme, il s'agit d'une manière de donner un relief musical, vocal et expressif à la matière première qui est le mot et à son contenu dramaturgique. Dans le même ordre d'idées, le compositeur place un silence à toutes les voix après une cadence évaporée sur le mot « amore » et avant l'exclamation « ahi », chantée à toutes les voix, afin de souligner le ravissement amoureux suivi de la soudaine prise de conscience des dangers de l'amour :

Ex. 57 : D'India, V.5, *Quel neo, quel vago neo*, m. 10-14

Ahi!_____

d'A - mo - re Ahi!_____

d'A-mo - re Ahi!_____

d'A-mo - re Ahi!_____

8

Ahi!_____

Les compositeurs de madrigaux sont confrontés à l'impossibilité de la simultanée du parler entre plusieurs interlocuteurs, ce qui est l'un des reproches des défenseurs de la monodie à Florence entre le XVI^e et le XVII^e siècle. La mise en musique d'un texte en polyphonie doit assumer le paradoxe d'exprimer en musique ce qui ne peut pas être exprimé par les paroles seules ; ce qui est à l'origine verbal devient non-verbal ; plus la musique atteint ce but, plus elle s'éloigne de la voix du poète et se rapproche de celle du compositeur qui contourne l'impossibilité de la simultanée du parler à plusieurs voix par une création sonore qui doit s'adapter à la « finition rhétorique »⁶¹. Comme le souligne Paolo Emilio Carapezza, si la matière (le texte) ne peut s'adapter à la règle, c'est donc la règle qui se plie à la matière, c'est-à-dire au sens des paroles, au contenu du texte. Il s'agit d'un véritable travail de relecture critique d'un texte, autrement dit d'une exégèse musicale⁶².

C'est en mettant en musique cette « finition », que ce soit le poète avec les sonorités verbales les plus simples ou bien le compositeur en lui donnant ses habits polyphoniques, que ces derniers tordent les règles pour les adapter à la « matière » par l'utilisation expressive des dissonances et des changements de mode et de tonalité ; ils approfondissent et réalisent ainsi la traduction sonore du sens du texte⁶³ ; le chant polyphonique n'est pas un parler polyphonique mais un artifice sonore et poétique. Si l'on se réfère à *La Cavaletta* du Tasse, véritable programme poétique et musical, le travail du poète et du compositeur diffère uniquement par le degré et la quantité et non pas par la qualité⁶⁴. D'India saisit en profondeur la « finition rhétorique » en utilisant tous les éléments stylistiques et formels du langage musical de son temps au service du contenu poétique du texte⁶⁵. C'est à l'intérieur des mécanismes traditionnels de composition du madrigal que se développe le style personnel des compositeurs⁶⁶. Le rapport texte-musique se trouve donc en premier lieu dans la manière d'articuler les phrases d'un poème mis en musique et représente une porte d'accès privilégiée

⁶¹ En ce qui concerne la complexité du processus de composition des pièces en parties séparées, cf. Jessie Ann OWENS, *Composers at work : the craft of musical composition 1450-1600*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 313-314.

⁶² Stefano LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata : Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, LIM, 1994, p. 35, 44 et 50.

⁶³ P. E. CARAPEZZA, « Non si levavva ancor l'alba novella ». Cantava il gallo sopra il Monteverde, « *Sette Variazioni* » à Luigi Rognoni *Musiche e studi dei discepoli palermitani*, Flaccovio, Palermo, 1985, p. 54.

⁶⁴ *Id.*, p. 61.

⁶⁵ Pour une réflexion sur la mutation de la nature du contenu poétique entre *prima* et *seconda pratica* comme facteur du changement des choix et des moyens de composition, cf. S. LA VIA, « L'espressione dei contrasti fra madrigale e opera », *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, vol. II, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 31-63.

⁶⁶ Claudia ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini nella produzione madrigalistica seicentesca », *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, XIV/1 (2008), p. 110.

dans la définition du style d'une œuvre⁶⁷ ou d'un compositeur.

Le contenu poétique du madrigal *Felice primavera* (*Heureux printemps*), sur un texte du Tasse, est celui de la floraison analogue de l'amour et du printemps ; la joie de la danse des nymphes et des bergers accompagne la renaissance amoureuse. Les nombreux mots du poème se référant à la nature fournissent des images propices à être mises en musique : « fiorisce nel mio core » (« fleurit dans mon cœur »), « lauro d'amore » (« laurier d'amour »), « ride la terra » (« la terre rit »), « il Po si veste » (« Le Pô se vêt »), « al mormorar de l'onde » (« au murmure de l'onde ») – qui nous rappelle un madrigal du Deuxième livre de Monteverdi : *Ecco mormorar l'onde* (*Voici que murmure l'onde*), également sur un poème du Tasse – et « i vaghi fiori » (« les fleurs gracieuses »).

Le madrigal est également divisé en deux parties : la première illustre la renaissance amoureuse et la seconde la joie de la danse. Nous tenterons de croiser, suivant la méthode de Claudia Aristotile⁶⁸, des observations sur la structure du madrigal avec le contenu poétique (c'est la relation structurale entre musique et texte) afin de dévoiler le *modus operandi* du compositeur. Concentrons-nous sur la seconde partie du madrigal – le moment de la danse – qui présente des figuralismes inhabituels qui montrent l'influence des madrigaux de Monteverdi même si D'India est plus réservé que le compositeur crémonais dans leur utilisation⁶⁹ :

Ex. 58 : D'India, V.5, *Felice primavera*, m. 71-74

The musical score for Ex. 58, D'India, V.5, *Felice primavera*, m. 71-74, is presented in five staves. The first staff is the vocal line with lyrics 'e-i va - ghi fio - ri'. The second staff is a blank staff. The third staff is the vocal line with lyrics 'e-i va - - - ghi fio - ri'. The fourth staff is the vocal line with lyrics 'e-i va - ghi fio - ri'. The fifth staff is a blank staff.

⁶⁷ Massimo PRIVITERA et Rosanna DALMONTE, *Gitene, canzonette : studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 26.

⁶⁸ C. ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 92.

⁶⁹ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books*, *op. cit.*, p. XVI.

Pour en revenir à la question des figuralismes, le madrigal *Là dove sono i pargoletti amori* (*Là où se trouvent les petits cupidons*), sur un poème du Tasse, nous donne un autre exemple du rapport entre structure et contenu poétique, notamment par l'utilisation d'un silence dramatique à toutes les voix :

Ex. 59 : D'India, V.5, *Là dove sono i pargoletti amori*, m. 47-49

The musical score shows five voices. The lyrics are: E-i dol-ci, E-i dol-ci, piu-me-et a-li, E-i dol-ci, a-li. The music features a dramatic silence in the first two measures of each staff, followed by a melodic phrase in the third measure.

Après les passages où le compositeur présente les ornements figuratives ainsi que l'intégralité du poème, ce qui permet d'introduire la section finale qui est une répétition renouvelée du dernier vers « e i bei pensieri in voi son piume et ali » (« et les bonnes pensées à votre égard sont les plumes et les ailes »)⁷⁰. Le compositeur rehausse ainsi d'une manière singulière l'image poétique contenue dans le dernier vers tout en construisant musicalement une chute narrative :

⁷⁰ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books, op. cit.*, p. XVI.

Ex. 60 : D'India, V.5, *Là dove sono i pargoletti amori*, m. 38-39

The image shows a musical score for five staves. The first four staves are in treble clef with a common time signature (C). The fifth staff is in bass clef. The lyrics are: 'le-e _____ stra - li' on the first staff, 'stra - - - - li' on the second staff, and 'le-e _____ stra - li' on the fourth staff. The music consists of vocal lines and a bass line. The first staff has a half note followed by a quarter note, then a quarter note with a slur over it, and finally a half note. The second staff has a quarter note, followed by a sixteenth note triplet, then a quarter note with a sharp sign, and finally a half note. The third staff has a half note, followed by a quarter note, then a quarter note, and finally a half note. The fourth staff has a half note, followed by a quarter note, then a quarter note with a slur over it, and finally a half note with a sharp sign. The fifth staff has a half note, followed by a quarter note, and finally a half note.

Poursuivons notre réflexion sur le rapport texte-musique, structure-contenu poétique, en nous intéressant à l'utilisation expressive des cadences de quelques madrigaux sur des poèmes de Guarini. Les poèmes de Guarini présents dans ce recueil ne font pas partie du *Pastor Fido* mais des *Rime*. Selon Bernhard Meier⁷¹, dont l'approche est historiciste, au XVI^e siècle, on peut définir le terme cadence comme « une phrase stéréotype qui signifie la fin d'une composition musicale », il s'agit donc plus d'une fonction stylistique que d'une fonction tonale, ce qui suppose la connaissance des concepts stylistiques de base⁷². Au début du XVII^e siècle, ainsi que l'ont montré Massimo Privitera et Rosanna Dalmonte⁷³, il existe un lien étroit entre sujet, cadence et portion significative du texte. Un type de cadence sera préféré à un autre selon le sens du texte à un moment particulier du discours.

⁷¹ Sur l'apport de Bernhard Meier à la complexe histoire de la modalité et à la définition et à la différenciation du concept de cadence entre l'univers modal-polyphonique et celui tonal-harmonique, cf. M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette, op. cit.*, p. 46 et 52. Voir aussi Frans WIERING, *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York-London, Routledge, 2001, p. 15-17.

⁷² « The stereotypical phrase that signifies the end of a musical composition. », Bernhard MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York, Broude Brothers, 1988, p. 89.

⁷³ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette, op. cit.*, p. 53.

Vincenzo Lusitano, rival de Nicola Vincentino⁷⁴, distingue les cadences propres à un mode et celles qu'il appelle « *peregrine*⁷⁵ », c'est-à-dire celles dont le compositeur a fait un choix spécifique⁷⁶, même si on ne peut pas expliquer pour autant tous les choix effectués par le compositeur⁷⁷. Aussi, comme nous l'apprend Lusitano, les cadences doivent être déterminées immédiatement après avoir étudié le texte (son contenu affectif et sa forme grammaticale), choisi le mode et doivent être établies d'après la note *finale*⁷⁸; elles sont donc déterminantes aussi bien pour l'organisation modale que pour la caractérisation affective de la pièce.

Dans le madrigal *Hoggi nacque, ben mio* (*Je naquis aujourd'hui, mon bien*), la logique des cadences est liée à la modalité⁷⁹ et à l'articulation des phrases. C'est en effet à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle et grâce à l'affirmation de la vision zarlinienne, que les cadences prendront une place centrale dans le discours polyphonique⁸⁰. Remarquons la cadence évaporée⁸¹ sur le mot « morir vostro » (« mourir vôtre ») qui permet d'accentuer la sensuelle lamentation de la mort :

⁷⁴ B. MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony*, op. cit., p. 102. Voir aussi Giulio CATTIN, « Nel quarto centenario di Nicola Vincentino teorico e compositore », *Studi musicali*, V (1976), p. 38-39.

⁷⁵ « Considerate le parole che vogliamo componere, cioè, se sono gravi, liete, o meste, & anchora le sillabe, se sono longhe, o brevi, & così le daremo la figura, & fatta elezione del modo che vogliamo componere, & delle cadentie, secondo la finale, [...], tramettendo alcune volte qualche cadentie d'altro modo, a questo piu silile, le quali chiamano peregrine. », Vincenzo LUSITANO, *Introduzione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrappunto semplice e in concerto*, Venetia, Rampiazetto, 1561, f. 20v, éd. Giuliana Gialdroni, Pisa, LIM, 1989.

⁷⁶ B. MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony*, op. cit., p. 103.

⁷⁷ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, op. cit., p. 58.

⁷⁸ B. MEIER, *The modes of Classical Vocal Polyphony*, op. cit., p. 102 et 111.

⁷⁹ Pour une réflexion sur le processus de transformation de la modalité à la tonalité grâce aux techniques de composition à cette époque, cf. Loris AZZARONI, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna, CLUEB, 1986, p. 120.

⁸⁰ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, op. cit., p. 51-52.

⁸¹ Pour une réflexion sur la cadence évaporée, geste expressif obtenu par l'anticipation d'un silence et variante extrême de la technique zarlinienne du « *fuggir la cadenza* », cf. Antony NEWCOMB, *The Madrigal in Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 12 et S. LA VIA, « 'Natura delle cadenze' e 'natura contraria delli modi'. Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco », *Il Saggiatore musicale*, IV/1 (1997), p. 28, 38-39 et notes 46 et 47. Voir aussi « Alfonso Fontanelli's Cadences and the Seconda Pratica », *The Journal of Musicology*, XXX/1 (2013), p. 88-90.

Ex. 61 : D'India, V.5, *Hoggi nacque, ben mio*, m. 10-12

Mais également celle, énergique, sur le mot « ben mio » (« mon bien »). Il s'agit d'une cadence authentique par demi-ton ascendant à l'une des voix supérieures⁸² (*clausula cantizans*⁸³) – ce que l'on appellerait aujourd'hui une sensible –, accompagnée d'un saut de quarte à la voix la plus grave et suivi en l'occurrence d'un silence, ce qui permet au compositeur de marquer clairement la césure syntaxique interne du dernier vers du poème guarinien :

Ex. 62 : D'India, V.5, *Hoggi nacque, ben mio*, m. 42-45

⁸² S. LA VIA, « Origini del « recitativo corale » monteverdiano : gli ultimi madrigali di Cipriano di Rore », *Monteverdi : recitativo in monodia e polifonia : giornata lineea dedicata a Claudio Monteverdi*. Roma, 9 marzo 1995, éd. G. Grioli, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, p. 41. Voir aussi « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 24, exemple 1/a et p. 25.

⁸³ M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, *op. cit.*, p. 53, note 21.

Le compositeur utilise une demi-cadence par demi-ton descendant à l'une des voix supérieures⁸⁴ (*clausula altizans*⁸⁵). Cette cadence à trois voix utilise un retard sur le mot « desio » (« désir ») suivi d'un tuilage qui permet de revenir au premier vers : « Hoggi nacque ». Le même procédé est répété à la fin du madrigal ce qui contribue à renforcer la valeur musicale et dramatique de ce mot qui devient à la fois un point de repère organisationnel et le sommet expressif du contenu poétique. Cela montre, pour reprendre les mots de Stefano La Via, la fonction syntaxique et structurelle de la cadence⁸⁶ :

Ex. 63 : D'India, V.5, *Hoggi nacque, ben mio*, m. 34-36

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and Bass, measures 34-36. The lyrics are "col de-si - o." The score illustrates a half-cadence on the word "desio" in the upper voices, followed by a melisma on "o." The Soprano part has a half-cadence on a half note G4, while the Alto and Tenor parts have half-cadences on a half note F4. The Bass part has a half-cadence on a half note E3. The score is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat).

Concentrons-nous sur la pertinence des cadences et l'articulation du sens poétique⁸⁷ du madrigal *Io mi sento morir* (*Je me sens mourir*) sur un poème de Guarini. Notons d'abord les intervalles de demi-ton sur le mot « morir » ainsi que les dissonances et les doubles dissonances sur ce mot :

⁸⁴ S. LA VIA, « Origini del « recitativo corale » monteverdiano », *op. cit.*, p. 41. Voir aussi *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 41 et « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 24, exemple 2/a et p. 26.

⁸⁵ Dans un contexte à trois voix, il s'agit d'une cadence où la voix la plus grave monte à la quinte, cf. M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, *op. cit.*, p. 53, note 21.

⁸⁶ S. LA VIA, « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 12. Voir aussi *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁷ S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 53.

Ex. 64 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 5-7

mo - rir

mo - rir

mo - rir

mo - rir

Ex. 65 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 10-12

mi sen - to mo - rir

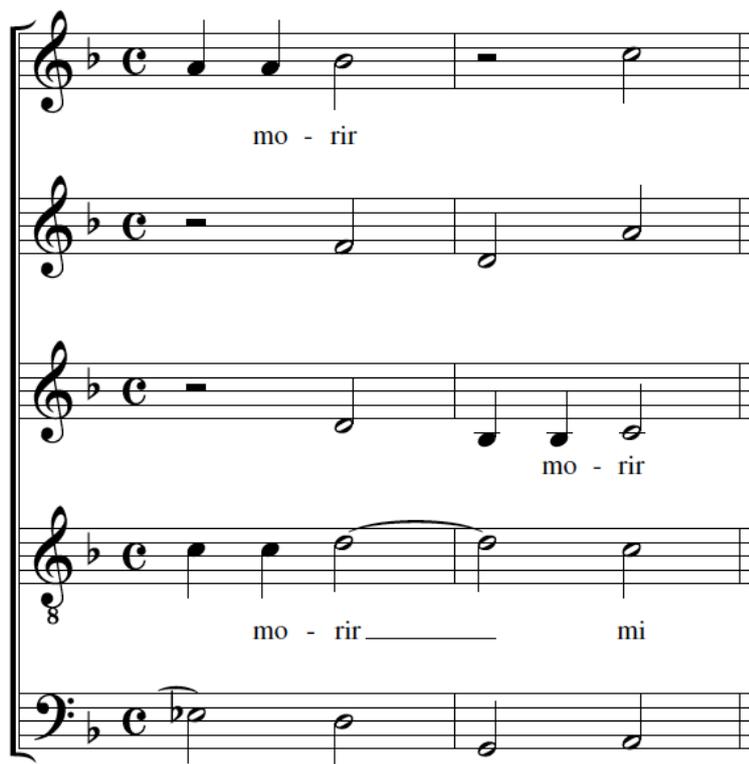
mo - rir mi sen - to mo

mi sen - to mo

mo - rir

mo - rir mi

Ex. 66 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 28-29



mo - rir

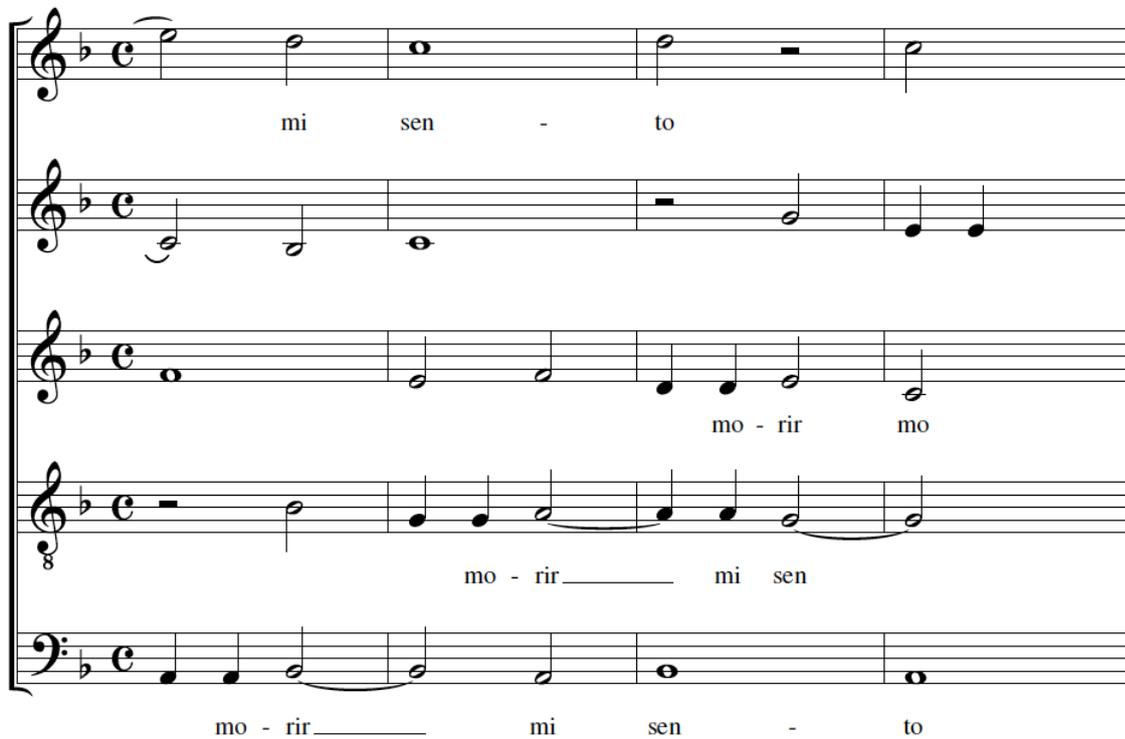
mo - rir

mo - rir

mo - rir _____ mi

mo - rir _____ mi sen - to

Ex. 67 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 35-38



mi sen - to

mo - rir mo

mo - rir _____ mi sen

mo - rir _____ mi sen - to

Mais également d'autres dissonances qui font coïncider les mots « cruda » (« cruelle »), « pietà » (« pitié ») et « tormento » (« tourment ») :

Ex. 68 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 45-47

non hà pie - tà la cru - da

hà pie - tà la cru - da

la cru - - - - da

Ex. 69 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 49-52

hà pie - tà la cru - da

non hà pie - tà la cru - da

non hà pie - tà la cru - da

per - ché del mio tor - men - to non hà pie - tà

per - ché del mio tor - men - to non hà

Ex. 70 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 61-63

non _____ hà pie-tà la cru - da

non hà pie - tà la cru - da

la cru - da,e _____ non m'a - i

cru - da,e non m'a

La très expressive et âpre cadence par demi-ton descendant⁸⁸ (*clausula tenorizans*⁸⁹) crée une sensation de suspension⁹⁰. Elle est suivie d'un changement harmonique grâce au *si* devenu bécarré sur le vers « poi se la miro » (« puis si je la regarde ») ce qui permet au compositeur de souligner à la fois le nœud et le changement conceptuel du contenu poétique qui va de la langueur du désir de regarder la bien-aimée « io mi sento morir quando non miro colei che mi da vita » (« je me sens mourir quand mes yeux s'éloignent de celle qui est ma vie ») au ravissement, tout aussi languide, de sa contemplation. C'est donc la cadence qui permet de structurer ce vers mais également de mettre en évidence son contenu sémantique, conceptuel et affectif :

⁸⁸ S. LA VIA, « Origini del « recitativo corale » monteverdiano », *op. cit.*, p. 41. Voir aussi « 'Natura delle cadenze' », *op. cit.*, p. 24, exemple 2/b et p. 26 et *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁹ Cadence qui descend d'un ton vers le même degré, cf. M. PRIVITERA et R. DALMONTE, *Gitene, canzonette*, *op. cit.*, p. 53, note 21.

⁹⁰ S. LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata*, *op. cit.*, p. 73.

Ex. 71 : D'India, V.5, *Io mi sento morir*, m. 23-25

~ ~ ta poi se la
 ch'è la mia vi - ta poi se la
 ~ ta poi se la
 vi - ta poi se la
 poi se la

Ainsi que l'a souligné Vincenzo Galilei, la force de la cadence ne dépend pas uniquement de la perfection de sa résolution mais également du mouvement ascendant ou descendant du demi-ton⁹¹. Stefano La Via a montré récemment que le vocabulaire pour désigner les cadences reste essentiellement le même entre la première et la seconde pratique. Ce qui change radicalement, c'est l'organisation structurelle et affective, la dimension conceptuelle des modèles cadentiels ; cela produit un enrichissement et un élargissement des possibilités cadentielles⁹². Les compositeurs de la seconde pratique complexifient les cadences traditionnelles afin de souligner ce que les littérateurs d'inspiration aristotélicienne de leurs temps (Trissino, Giraldi Cinzio, Le Tasse ou Giovanni Battista Strozzi) appelaient les « mutations de l'affect » (*metabasis*), la « péripétie » (*peripeteia*) ou les « passions contraires » (*pathos*), autrement dit les contrastes affectifs et conceptuels contenus dans le texte⁹³. Le résultat est non seulement l'utilisation de plus en plus fréquente et radicale de la dissonance, mais également et surtout l'abandon de l'unité modale en faveur de la mixture modale ou de l'incohérence tonale qui place la musique sur le chemin de la tonalité⁹⁴.

⁹¹ S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 50.

⁹² *Id.*, p. 53.

⁹³ *Ibid.* Voir aussi *Id.*, « L'espressione dei contrasti fra madrigale e opera », *op. cit.*, p. 36-40.

⁹⁴ S. LA VIA, « Alfonso Fontanelli's Cadences », *op. cit.*, p. 53.

Le madrigal *Quando mia cruda sorte* (*Lorsque mon cruel destin*) sur un poème de Guarini est ainsi une pièce expérimentale que l'on peut rapprocher de *Strana armonia d'amore* (*Étrange harmonie d'amour*) de son Quatrième livre. Les dissonances irrationnelles résultent souvent de la présentation simultanée des suspensions (et dont la résolution est souvent non conventionnelle) dans le but de rendre plus emphatique la résolution, mais également des notes de passage accentuées⁹⁵ :

Ex. 72 : D'India, V.5, *Quando mia cruda sorte*, m. 3-5

The musical score for 'Quando mia cruda sorte' (measures 3-5) is presented in five staves. The top four staves represent vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are: 'mia cru - da sor - te', 'Quan - do mia cru - da sor - te', 'Quan - do mia cru - da sor', and 'Quan - do mia cru - da sor - te'. The music is in a common time signature (C) and features complex harmonic structures with dissonances and suspensions.

Dans la *Mascherata di Contadine* (*Mascarade de paysannes*) sur le poème *Le più belle citelle del contado* (*Le plus belles demoiselles de la campagne*) de Guarini, le début rustique est contredit par la suite de la *Mascherata* qui présente un tissu contrapuntique complexe⁹⁶. Le compositeur utilise la technique de la déclamation polyphonique, de l'imitation rapprochée et de la juxtaposition des textes, mais aussi celle de la répétition et de la subtile variation ainsi que l'agencement de différents groupes vocaux, à des fins rhétoriques :

⁹⁵ J. STEELE et S. COURT, *Sigismondo D'India. The first five books, op. cit.*, p. XVI-XVII.

⁹⁶ *Ibid.*

Ex. 73 : D'India, V.5, *Mascherata di Contadine*, m. 24-30

Qui né trec - cia s'in ne sta~o crin_____ si tin - ge

Qui né trec - cia s'in ne sta~o crin_____ si tin - ge

Qui né trec - cia s'in ne sta~o crin si tin - ge

Né

Né guan - cia si di - pin - ge.

Né guan - cia si di pin - ge

Né guan - cia si di pin - ge

guan - cia si di pin - ge

Né guan - cia si di pin - ge

Enfin, D'India met en musique le poème *Ecco l'onde d'argento (Voici l'onde d'argent)* extrait des *Ode* du poète vénitien Guido Casoni (1561-1642)⁹⁷. Très influencé par Marino qu'il a rencontré à Venise vers 1601-1602⁹⁸, Casoni a écrit une *poesia per musica* parmi les plus musicales et originales qui soient, allant jusqu'à traiter le thème de l'amour musicien où la musique devient la métaphore de l'expérience amoureuse : « la consonance amoureuse⁹⁹ ». Le poète a publié les premières éditions de ses *Ode* entre 1591 et 1602¹⁰⁰ et l'édition définitive en 1639 auprès de l'éditeur de l'Académie *degli Incogniti* de Venise¹⁰¹ qui fut fondée dans cette ville quelques années avant 1630¹⁰². Si l'on en croit Marco Corradini, à la lecture des *Ode*, on a l'impression que les poèmes sont déjà musique et chant, puisque, du point de vue métrique, on peut considérer chacun d'entre eux comme une succession de brefs madrigaux¹⁰³.

Un autre aspect de l'interaction entre la musique et la poésie se trouve dans la définition du rythme¹⁰⁴. Cette interaction entre versification et rythme musical devient si dynamique et réciproque qu'il est difficile de déterminer lequel des deux éléments a influencé ou dominé l'autre¹⁰⁵. En effet, comme le souligne Andrea Bombi, la coexistence de plusieurs rythmes musicaux à l'intérieur de la structure polyphonique pour un même texte poétique est problématique. Les musiciens doivent donc procéder à une adaptation des vers où apparaissent trois cas de figure :

- 1) Le vers est mis en musique en entier sans tenir compte des césures.
- 2) Le vers est mis en musique en entier mais le compositeur réalise les modifications qu'il considère utiles.
- 3) Le vers est tout simplement divisé en deux segments¹⁰⁶.

⁹⁷ Sur Casoni, cf. Giovanni GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1976, vol. II, p. 471-473.

⁹⁸ Marco CORRADINI, « Un « work in progress » tra Cinque e Seicento : le « Ode » di Guido Casoni », *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XVIII/53 (2007), p. 52.

⁹⁹ S. LORENZETTI, *Musica e identità*, *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁰⁰ M. CORRADINI, « Un « work in progress », *op. cit.*, p. 51.

¹⁰¹ *Id.*, p. 47.

¹⁰² *Id.*, p. 47, note 3.

¹⁰³ *Id.*, p. 58.

¹⁰⁴ Andrea BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale », *Rivista Italiana di Musicologia*, XXVI/2 (1991), p. 190.

¹⁰⁵ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma, Carocci, 2006, p. 108.

¹⁰⁶ A. BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali », *op. cit.*, p. 191.

D'India recourt à ces trois cas de figure pour son adaptation musicale du poème de Casoni qui est composé de six vers : quatre heptasyllabes – les premier, deuxième et quatrième de type trochaïque-dactyle et le troisième de type iambique-dactyle – et deux endécasyllabes – tous deux de type iambique – organisés comme suit : 7-7-7-11-7-11 et dont la structure de la rime est : abbAcC :

n° de vers Rime (Mètre)	Vers	Traduction
1a (7)	Ecco l'onde d'argento,	Voici l'onde d'argent
2b (7)	E di Giunon gli honori	Et de Junon les honneurs
3b (7)	Scoprirsi ecco tra' fiori	Voici que parmi les fleurs
4a (11)	Spirar soavi e dolci fiati il vento,	Le vent exhale un souffle suave et doux
5c (7)	E ne' schietti arboscelli	Et sur les jeunes arbrisseaux
6c (11)	Sfogar gli ardori i lascivetti augelli.	Les oiseaux amoureux clament leurs ardeurs

Nous pouvons identifier trois parties¹⁰⁷ dans le contenu poétique du madrigal qui correspondent aux trois parties de sa mise en musique par D'India. La première (les trois premiers vers), correspond à la présentation des éléments naturels : l'onde et les fleurs, et un attribut mythologique : les honneurs de Junon. La deuxième décrit l'action (le souffle) du vent (le quatrième vers). D'India scinde le troisième vers en deux segments : d'une part « scoprirsi » et de l'autre « ecco tra' fiori », afin d'introduire le deuxième segment de ce vers dans la deuxième partie, c'est-à-dire en même temps que le quatrième vers. C'est en présentant simultanément deux textes différents que le compositeur réalise une modification poétique dans le but de mettre en valeur les images importantes des deux vers : le souffle et les fleurs, et de renforcer le contenu poétique de cette partie. Enfin, la troisième partie (les deux derniers vers) transpose l'action de la nature dans le monde animal, les oiseaux, en leur attribuant des sentiments humains : l'expression de l'ardeur amoureuse. D'India scinde le sixième vers en deux : « sfogar gli ardori i lascivetti » et « augelli » séparant ainsi les oiseaux des sentiments qu'ils expriment. Cette partie permet donc une chute dramatique qui va de la mise en mouvement de la nature à l'expression de l'intériorité des passions humaines.

¹⁰⁷ Sur la tendance de la tripartition esthétique-narrative de ce répertoire, cf. C. ARISTOTILE, « 'Cor mio deh non languire' di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 92, note 6.

	Partie I		Partie II		Partie III			
N° de vers, répétitions et cadences	1-2-3a+b	demi-cadence	4-4-4-4-4 3b-3b-3b-3b-3b	cadence authentique	5	cadence authentique à trois voix	6a et 6b	cadence authentique
Nombre de voix	5 vx-4 vx-5 vx----		4 vx -----5vx-----		3 vx-----5 vx-----			
Type d'écriture	Homorythmie		Imitations		Semi-homorythmie		Imitations fuguées	
Contenu poétique	Présentations de deux éléments : l'onde et la vertu		Description de l'action de la nature : le vent et les fleurs		Passage de l'action de la nature à l'expression des sentiments humains par les oiseaux			

Les cadences organisent en même temps qu'elles séparent les différentes parties musicales et poétiques. Concernant le type d'écriture, l'homorythmie de la première partie permet de mettre en valeur les mots « onde » et « argento » :

Ex. 74 : D'India, V.5, *Ecco l'onde d'argento*, m. 1-3

The image shows a musical score for five voices. Each staff contains the lyrics "Ec - co l'on - de d'ar - gen - to". The notation is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The melody is homorhythmic, with all voices moving in parallel motion. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables across notes.

Cette déclamation polyphonique, qui respecte parfaitement l'accentuation des vers, fait place à la deuxième partie qui présente une écriture en imitation des vers 4 et 3b. Répétition, imitation, variation et simultanéité des textes sont donc les maîtres-mots de cette partie qui est la plus expressive et travaillée. Le contenu poétique atteint ici son sommet grâce à l'insistance des imitations et au passage de quatre à cinq voix avant l'arrivée de la cadence. De plus, le compositeur met en relief les mots « soavi », « dolci », « vento » et « fiati » par des figures mélodiques comme le mouvement descendant des croches sur les mots « soavi » et « dolci » :

Ex. 75 : D'India, V.5, *Ecco l'onde d'argento*, m. 6-9

Spi - rar so - a-vi-e dol-ci fia-ti-il ven

Spi - rar so - a-vi-e dol-ci fia - ti,e dol-ci fia - ti-il ven

ec - co tra' fio - ri

Spi - rar so - a-vi-e dol-ci fia - ti-il ven - to

Ou celui ascendant en doubles-croches sur les mots « vento » :

Ex. 76 : D'India, V.5, *Ecco l'onde d'argento*, m. 15-16

fio - ri

ven - to

fia - ti-il ven - to

fio - ri spi - rar

ven - to

Et « fiati » :

Ex. 77 : D'India, V.5, *Ecco l'onde d'argento*, m. 19

so - a - vi-e dol - ci
dol - ci fia
fia - ti-e dol - ci

Enfin, la dernière partie est intéressante en ce que le compositeur intensifie la représentation sonore des « jeunes arbrisseaux » par un bref passage en semi-homorythmie à trois voix suivi de la partie finale en style fugué complexe¹⁰⁸ à cinq voix qui met en valeur les mots « ardore » et « lascivetti » avec une noire pointée suivi de trois croches répétées. Le compositeur laisse à la fin un dessin mélodique de quatre double-croches descendantes à la voix supérieure pour décrire les oiseaux, d'où sa volonté de séparer le dernier vers en deux :

Ex. 78 : D'India, V.5, *Ecco l'onde d'argento*, m. 26-28

Sfo - gar gli-ar - do - ri-i la-sci-vet - ti
Sfo - gar gli-ar - do - ri-i la-sci-vet
Sfo-gar gli-ar - do - ri-i la-sci - vet - ti Sfo-gar
Sfo - gar gli-ar - do - ri-i la-sci-vet - ti Sfo - gar gli-ar
Sfo - gar gli-ar - do - ri-i la-sci-vet - ti-au - gel - li

¹⁰⁸ Ce qui est très courant dans l'écriture des madrigaux de cette période. Cf. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, op. cit., p. 106-107.

Ex. 79 : D'India, V.5, *Ecco l'onde d'argento*, m. 35-36

gel - - - li
 au - gel - - - li

Le propre du vers italien est en effet son importante liberté rythmique¹⁰⁹, qui favorise « le phénomène musical du vers¹¹⁰ » – dont la seule contrainte pour les musiciens, sur le plan de la structure métrique et de l’accentuation, est de respecter l’accent sur l’avant-dernière syllabe de chaque vers¹¹¹ –, mais également celui des formules harmonico-cadentielles¹¹². Le rythme poétique et musical joue un rôle primordial aussi bien pour la structuration que sur l’expression du contenu poétique selon la propriété « éthico-représentative » du rythme – aussi bien sur le plan agogique que sur le plan métrique – héritée des Anciens¹¹³. Nous avons tenté de montrer les solutions expressives poétiques et musicales apportées par Sigismondo D’India dans la composition de ce madrigal.

¹⁰⁹ A. BOMBI, « Sul ruolo dei ritmi versali », *op. cit.*, p. 181.

¹¹⁰ *Id.*, p. 188.

¹¹¹ C. ARISTOTILE, « ‘Cor mio deh non languire’ di Battista Guarini », *op. cit.*, p. 92.

¹¹² Cf. S. LA VIA, « Nascita dell’armonia triadica », *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, vol. I, éd. Gianmario Borio et Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, p. 117-118.

¹¹³ S. LA VIA, *Poesia per musica*, *op. cit.*, p. 118.

B. « *Farewell, sweet woods and mountains*¹¹⁴ », *navigazione*¹¹⁵, *transmission* et influence de la musique italienne en Angleterre

Depuis le début du XVI^e siècle, à l'époque d'Henri VIII, nous pouvons constater une influence musicale certaine de l'Italie sur l'Angleterre. C'est à partir de cette époque que la cour anglaise accueillit des musiciens italiens grâce auxquels la musique italienne a commencé à être connue et copiée en Grande-Bretagne ; ainsi, les musiciens, les mécènes et les collectionneurs anglais s'intéressèrent à cette musique en parallèle à la longue et féconde tradition de musique polyphonique profane qui existait déjà dans ce pays¹¹⁶, surtout à l'époque élisabéthaine¹¹⁷, ce qui a facilité l'intérêt pour le genre madrigalesque. Ainsi, le madrigal italien se mit à circuler en Angleterre à partir de 1560¹¹⁸, bien que la première anthologie de madrigaux italiens traduits, la *Musica transalpina* de Nicholas Yonge, ne soit publiée qu'en 1588. Les monodies italiennes, quant à elles, commencèrent à se diffuser vers 1610¹¹⁹. L'école madrigalesque est le phénomène le plus surprenant de l'histoire de la musique anglaise¹²⁰ et représente sans doute la plus belle période musicale de son histoire¹²¹.

L'assimilation du style italien de la *seconda pratica* fut féconde en Angleterre, spécialement en ce qui concerne le soin et la délicatesse de la ligne mélodique et l'utilisation expressive de la dissonance¹²². La guerre civile de 1642 provoqua une rupture dans la pratique et le goût de la musique italienne dans ce pays, si bien que le style anglais de la seconde moitié du XVII^e siècle, surtout après la restauration de la monarchie, est une synthèse « voracement hétérogène et souple¹²³ », faite d'éléments musicaux anglais, français et italiens.

¹¹⁴ Titre d'une chanson à 4 voix de Michael East du recueil *The fourth set books*, 1619.

¹¹⁵ C'est l'essai de Maria Antonella Balsano intitulé « Dal Muar al Mar del Nord : la lunga navigazione di Sigismondo D'India », *Nell'aria della sera : il mediterraneo e la musica*, éd. Carlo De Incontrera, Trieste, s. e., 1996, qui a inspiré le titre de cette partie. Maria Antonella Balsano analyse le caractère théâtral de la production musicale de D'India, qui va du fleuve « Muar » de la *Zalizura*, premier mélodrame turinois attribué au compositeur, jusqu'à la Mer du Nord où meurt abandonnée Olimpia dans le *lamento* que le musicien écrit dans son dernier livre de monodies accompagnées. Nous proposons d'étudier non pas l'évolution du caractère dramatique de la musique du compositeur mais la transmission et la circulation de ses sources musicales (imprimés) vers l'Angleterre.

¹¹⁶ Florence MALHOMME, « Le madrigal anglais : influences et âge d'or (1593-1622), problématique général et approche analytique », *Musurgia*, IV/4 (1997), p. 11.

¹¹⁷ Henry de ROUVILLE, *La musique anglaise*, Paris, PUF, 1985, p. 26.

¹¹⁸ Edmund H. FELLOWES, *The English Madrigal Composers*, Oxford, Clarendon Press, 1921, p. 38.

¹¹⁹ Jonathan P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage in Seventeenth-Century England. Christopher, First Baron Hatton (1605-1670)*, Hampshire, Scolar Press, 1997, p. 156.

¹²⁰ Edmund H. FELLOWES, *Orlando Gibbons and his family*, London, Oxford University Press, 1951, p. 74.

¹²¹ Dart THURSTON, « L'école anglaise », *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, I, 1960, p. 1348.

¹²² J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 158.

¹²³ « Voracemente eterogeneo e versatile. », Lorenzo BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 268.

Il n'est pas étonnant que Wotton, grand amateur de musique et ayant été éduqué dans les meilleurs collèges d'Angleterre à Winchester et à Oxford et à l'étranger à Vienne, Rome, Venise et Genève¹²⁴ à l'âge d'or du madrigal anglais, ait apprécié ce genre musical. Il n'est pas étonnant non plus que D'India vante le goût et les affinités de Wotton pour les arts, la philosophie et les sciences dans la dédicace de son Cinquième livre de madrigaux.

Les relations culturelles entre l'Angleterre et l'Italie étaient donc importantes au début du XVII^e siècle. Quel rôle ont-elles joué dans la « longue navigation » des sources de D'India ? Comment expliquer que la quasi-intégralité de la production musicale publiée pendant le séjour à Turin du compositeur se trouve aujourd'hui conservée à Oxford ?

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

a. Burney et Aldrich, collectionneurs de livres de musique

L'Anglais Charles Burney est l'un des premiers historiens à s'intéresser à la musique de D'India. C'est en 1789 qu'il se réfère au compositeur palermitain dans sa *General History of music* quand il cite certains de ses *lamenti* et affirme – à tort – qu'il s'agit des premières compositions en *stile recitativo* conçues de manière indépendantes au mélodrame ; Burney qualifie cela de « *first detached narration* » (« première narration détachée¹²⁵ »). En effet, « frustré par le manque de partitions d'opéra. Burney consacra la plus grande partie de sa discussion sur le style musical du XVII^e siècle à son chapitre sur les Cantates ou sur la Musique vocale de chambre¹²⁶. » Comme le souligne Dinko Fabris :

« Les voyageurs « connaisseurs » furent les principaux agents de la diffusion de la musique du XVII^e et XVIII^e siècle en Europe. Charles Burney (1726-1814) fut certainement le voyageur le plus actif en ce domaine : après son Grand Tour d'Europe pendant les années 1770-1772, il retourna à Londres avec des caisses remplies de copies de musique provenant de différents pays d'Europe qu'il désirait utiliser pour

¹²⁴ G. CURZON, *Wotton and his worlds*, op. cit., p. 30-31 et 40-41.

¹²⁵ Charles BURNEY, *A General History of music. From the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, London, 1776-89, éd. moderne, 2 vol., New York, Dover, 1957, vol. II, p. 605.

¹²⁶ « Frustrated by the lack of printed opera scores. Burney relegates most of his discussion of musical style of seventeenth century to his chapter on Cantatas or Narrative Chamber Music. », Kerry S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 228.

son projet d'une *History of Music*¹²⁷. »

Comment Charles Burney a-t-il eu connaissance de la musique de D'India ? À quelles sources a-t-il eu accès ?

Burney, toujours dans la *General History*, écrit :

« Le Révérend Docteur Henry Aldrich [1647-1710], nommé doyen de Christ Church à Oxon [Oxfordshire] en 1689, était un exemple singulier du musicien non professionnel sachant remédier à toutes les carences [...]. Ce digne et si admirable théologien légua à son collègue, à son décès en 1710, une admirable collection de musique. Grâce à l'indulgence du doyen et des chanoines, j'ai eu non seulement l'honneur d'y accéder fréquemment, mais aussi celui de transcrire et d'emprunter quelques-uns des *livres les plus curieux* en dehors du collège [...]. Ayant établi en 1778 et 1779, un catalogue de ces œuvres musicales, je peux me permettre de dire qu'en ce qui concerne les messes, les motets, les madrigaux et les hymnes du seizième et du dix-septième siècles, il s'agit de la collection la plus complète de toutes celles que j'ai eu l'opportunité de consulter¹²⁸. »

Parmi les quelques « livres curieux » consultés et transcrits par Burney se trouvaient les motets, les villanelles, les madrigaux, les *Musiche* et les *Balli* de D'India. Le même Burney confirme, dans une lettre du 25 février 1781, avoir eu accès à cette excellente collection et en avoir dressé un catalogue¹²⁹. En effet, à la différence des manuscrits, qui répondent aux exigences économiques, sociales, politiques et artistiques du propriétaire

¹²⁷ Dinko FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *Collectionner la musique : histoire d'une passion. Actes du colloque de Royaumont, 10-11 octobre 2008*, éd. Denis Herlin, Catherine Massip, Jean Duron et Dinko Fabris, Turnhout, Brepols, 2010, p. 14. Voir aussi D. FABRIS et Margaret MURATA, *Passaggio in Italia : Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, Turnhout, Brepols, 2013.

¹²⁸ « The Rev. Dr Henry Aldrich, appointed Dean of Christchurch, Oxon, in 1689, was a singular instance of an unprofessional musician obviating all these deficiencies [...]. This worthy and most accomplished divine bequeathed to his college, at his decease in 1710, an admirable collection of Music, to which by the indulgence of the dean and canons. I have not only been honoured with frequent access, but been liberally allowed to transcribe and make extracts from some of the most curious books, out of the college [...]. Having, in 1778 and 1779, made a catalogue of these musical works, I can venture to say, that for masses, motets, madrigals, and anthems of the sixteenth and seventeenth centuries, the collection is the most complete of any that I have had an opportunity of consulting. », C. BURNEY, *A General History of music, op. cit.*, vol. II, p. 478 et 479.

¹²⁹ « There was a great Collection of Ancient Music at Christ Church, which had been bequeathed to it by Dr Aldrich [...]. I should not only have leave it examine Dr Aldrich's Collection of Music, but be permitted to take home any part of it to transcribe or consult at my leisure – and I have now a considerable number of these curious vol^s in my Possession – [...]. *I have made a Catalogue of the excellent collection of old Music at Christ Church*, of which I shall present the College with a Copy. » (Nous qui soulignons), cité dans *The Letters of Dr. Charles Burney*, éd. Alvaro RIBEIRO, Oxford, Clarendon Press, 1991, vol. I, 1751-1784, p. 319 et 320.

d'origine, la musique imprimée répond à un autre phénomène, celui de la diffusion au « grand public¹³⁰ ».

La collection musicale de la Christ Church Library se trouve « dans une pièce au premier étage de la galerie [...], [elle fut réunie entre 1689 et 1710 par Henry Aldrich¹³¹ qui] a admirablement classé et conservé les quelque 8000 pièces de musique ancienne anglaise et étrangère [...], [parmi lesquelles des œuvres de] W. Byrd, des compositions de R. Deering, T. Ford, Gibbons, John Jenkins, Henry Purcell, Carissimi, Palestrina entre autres, en plus d'un grand nombre de pièces anonymes dont 239 motets, 162 cantates et d'autres pièces en anglais et 408 cantates en italien¹³². Les collections d'imprimés de motets, de madrigaux, etc., contiennent parmi les meilleurs et les plus rares de la musique italienne du XVI^e siècle [et du XVII^e siècle]¹³³. » Comme le soulignent Stanley Boorman et Beth Miller :

« Concernant la production de livres, que ce soit au XVI^e ou dans le siècle suivant, aujourd'hui comme hier, les catalogues les plus nourris sont ceux qui concernent les bibliothèques les plus riches en ce domaine et dont la British Library fait partie des plus importantes¹³⁴. »

Comment Aldrich a-t-il pu réunir cette collection particulièrement riche en madrigaux¹³⁵ dont ceux de D'India ? Harold Watkins et Walter Hiscock¹³⁶ ont émis l'hypothèse qu'il aurait pu collecter une grande partie de cette musique lors de ses voyages en

¹³⁰ Stanley BOORMAN et Beth MILLER, « La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento : lo stato delle ricerche », *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma, SIM, vol. II, 1988, p. 35.

¹³¹ Sur la vie d'Henry Aldrich, cf. W. G. HISCOCK, *Henry Aldrich of Christ Church 1648-1710*, Oxford, 1960, p. 4.

¹³² Pour une étude des sources plus tardives de musique italienne faisant partie de cette collection, cf. Alessio RUFFATTI, *Les cantates de Luigi Rossi (1597-1653) en France : diffusion et réception dans le contexte européen*, thèse de doctorat, 2006, Universités de Paris-Sorbonne et de Padoue, Lille, ANRT, 2008.

¹³³ « In a room upstairs, leading from the gallery [...] admirably arranged and cared for, are some 8,000 pieces of early English and foreign music. [...] W. Byrd ; compositions by R. Deering, T. Ford, Gibbons, John Jenkins, Henry Purcell, Carissimi, Palestrina, and others, in addition to a large number of anonymous compositions, including 239 motets, 162 cantatas, &c., to English words, and 408 cantatas to Italian words. The printed collections of motets, madrigals, &c., include some of the rarest and best of sixteenth-century Italian music. », Dotted CROTCHET, « A Visit to Christ Church, Oxford », *The Musical Times and Singing Class Circular*, XLIII/714 (1902), p. 520. Voir aussi Godfrey Edward Pelley ARKWRIGHT, *Catalogue of music in the library of Christ Church*, London, Milford, 1915.

¹³⁴ « Per la produzione libraria sia del Cinquecento che del secolo successivo, oggi come ieri gli elenchi più nutriti sono quelli che riguardano le biblioteche più ricche in questo settore, fra cui di grande importanza è la British Library. », S. BOORMAN et B. MILLER, « La stampa musicale italiana tra Cinque e Seicento », *op. cit.*, p. 36.

¹³⁵ Pour plus de détails sur cette collection, cf. Roger BRAY, *The music collection of Christ Church Oxford. A Listing and Guide to Part One of Harvester Microfilm Collection*, Brighton, Harvester Microfilm, 1981, vol. I, p. 7.

¹³⁶ Harold WATKINS SHAW, « Aldrich Henry », *New Grove*, I, p. 234-236 et W. G. HISCOCK, *Henry Aldrich of Christ Church*, *op. cit.*, p. 13.

Italie. Or, il semblerait qu'Aldrich ne se soit jamais rendu en Italie¹³⁷. En outre, comme le remarque Robert Shay :

« Henry Aldrich était l'un des universitaires les plus respectés de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècles en Angleterre [...]. Sa place dans l'histoire de la musique est surtout due à l'idée qu'il aurait légué une importante collection de livres à la bibliothèque de Christ Church à sa mort [...]. David Pinto¹³⁸ et Jonathan Wainwright¹³⁹ ont montré toutefois, au moins en ce qui concerne la bibliothèque musicale, qu'Aldrich prit une voie beaucoup plus facile dans la constitution de sa collection car, vers 1670, il acquit une quantité importante de livres de musique de la famille Hatton¹⁴⁰. »

La musique de D'India consultée par Burney dans la collection léguée par Aldrich à la bibliothèque de Christ Church à Oxford proviendrait donc de celle de la famille Hatton.

b. La collection musicale de la Christ Church Library d'Oxford, premiers résultats d'une recherche concernant la musique de D'India et la collection Hatton

La famille Hatton fut anoblie à l'époque élisabéthaine. Christopher Hatton II (1570-1619), contemporain d'Henry Wotton et de D'India, fut le patron du compositeur Gibbons. Le fils de Hatton II, Christopher Hatton III, Premier Baron Hatton (1605-1670), développa comme son père un grand intérêt pour la musique et les arts¹⁴¹. Souvent ignoré par les historiens de la musique, il fut pourtant l'un des mécènes les plus importants et les plus influents du XVII^e siècle en Angleterre ; de surcroît, Hatton devait être un grand connaisseur d'art, ouvert à la musique d'avant-garde et aux nouveaux styles de son époque¹⁴². Comme le souligne Dinko Fabris :

« La formation des collections de musique peut avoir pour origine un goût, une mode, une passion, le hasard, la commande d'un roi, d'un prince [...] ou encore des institutions religieuses ou publiques [...].

¹³⁷ Robert SHAY, « 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi in Late Seventeenth-Century Oxford : Henry Aldrich and his recompositions », *Music & Letters*, LXXVII/3 (1996), p. 377 et 378.

¹³⁸ David PINTO, « The music of the Hattons », *Royal Musical Association Research Chronicle*, XXIII (1990), p. 79-108.

¹³⁹ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*

¹⁴⁰ « Henry Aldrich was one of the most respected academics in late seventeenth and early eighteenth-century in England [...]. His place in the longer history of music has been due more to the belief that the massive collection of books he bequeathed to the Christ Church library at his death [...]. Pinto and Wainwright have shown, however, that at least for the music library Aldrich took a much easier route in building his collection : at some time about 1670 he acquired en masse the music books of the Hatton family. », *Cf.* R. SHAY, « 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi », *op. cit.*, p. 370.

¹⁴¹ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴² *Id.*, p. 208.

C'est l'aspect dynamique de ces histoires que je trouve fascinant, surtout lorsqu'elles sont liées à des personnages qui ont tout sacrifié pour leur passion : collectionner la musique. [...]. Dans la plupart de ces histoires, la passion doit composer avec le marché et ses règles : achat des livres, mise en valeur, échange, inventaires après décès des propriétaires, vente et dispersion de la collection. Les lieux de vente des livres correspondent aux itinéraires des voyageurs et multiplient l'effet dynamique qui accompagne la naissance des collections : Venise, Anvers, plus tard Londres, Paris, Amsterdam, Vienne. À partir de l'achat dans une foire ou chez un libraire, le livre circule d'une partie du monde à l'autre de manière imprévisible¹⁴³. »

Le Baron Hatton dut s'exiler à Paris en 1646 à cause de la situation politique en Angleterre, il continua à collecter des recueils de musique dans la capitale française¹⁴⁴. À ce propos, la Bibliothèque nationale de France conserve un exemplaire du Premier livre des *Musiche* de 1609 et un autre du Troisième livre des *Musiche* de 1618 de D'India, tous deux publiés à Milan respectivement chez Tini et Filippo Lomazzo et faisant partie des œuvres majeures du compositeur palermitain qui ne sont pas conservées à Oxford. Le fait que ces deux publications milanaises ne se trouvent pas en Angleterre renforce l'hypothèse de la filiation Venise-Oxford de la collection Hatton. La bibliothèque française conserve également un exemplaire incomplet de la première édition, publiée à Naples, du Premier livre de villanelles de 1608 qui est la seule copie existante, et deux autres, également incomplets, de la première réédition de 1610 vénitienne du même recueil et du Deuxième livre de villanelles de 1612, ainsi que deux exemplaires complets du Deuxième livre des *Musiche* et du recueil de madrigaux dédié à Henry Wotton¹⁴⁵.

Il semblerait que la collection Hatton ait commencé à se disperser au moment de la guerre civile, quand la bibliothèque du Baron Hatton subit des pillages de la part des parlementaires¹⁴⁶ ; c'est ce conflit politique qui aurait arrêté soudainement la diffusion et l'influence de la musique italienne de cette collection¹⁴⁷. Nous savons aussi que la famille de Hatton mit en vente sa bibliothèque un an après sa mort (1671), dans le but de résoudre

¹⁴³ D. FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *op. cit.*, p. 15 et 16.

¹⁴⁴ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁵ D'autres sources de la musique de D'India, conservées hors d'Italie (pour la plupart des recueils incomplets), se trouvent à San Francisco (le Deuxième livre de madrigaux), à Wrocław (le Deuxième livre des *Musiche* et le dernier livre de motets), à Bruxelles (le Premier livre des *Musiche*, le Deuxième livre de villanelles et la réédition du Premier livre de villanelles), à Munich (le Deuxième livre de motets), à Stockholm (le Deuxième livre des villanelles) et à la British Library de Londres (les Premier, Deuxième, Troisième et Quatrième livres de madrigaux, le livre de motets *Novi concentus ecclesiastici*, le Deuxième livre de villanelles et les premières rééditions des Premiers livres de madrigaux et de villanelles).

¹⁴⁶ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 211.

certaines problèmes financiers. Robert Scott, un libraire londonien, l'aurait achetée pour la Bodleian Library¹⁴⁸ ; c'est à ce moment-là qu'une partie de la collection Hatton serait arrivée à Oxford pour être ensuite récupérée par Aldrich¹⁴⁹.

Un examen détaillé de la musique conservée à la bibliothèque de Christ Church révèle que le Baron Hatton possédait en effet une importante collection de musique italienne, sans doute la collection la plus riche du XVII^e siècle qui soit identifiée à ce jour et qui est en grande partie conservée aujourd'hui à Christ Church. Cette collection eut des implications importantes si l'on considère la musique qui se jouait à la cour d'Oxford dans les années 1642-1646 et offre un excellent exemple de la transmission et de l'influence de la musique italienne à cette époque¹⁵⁰ et en particulier de la musique de D'India. C'est ainsi que « le hasard donne [aux] livres de musique en perpétuelle itinérance une valeur supplémentaire, en suscitant de nouvelles passions qui ne sont ni passives ni statiques¹⁵¹. »

Hatton acheta une grande partie de sa collection musicale au libraire londonien Robert Martin, spécialiste dans l'importation de livres étrangers¹⁵², en novembre 1638 et aurait fait d'autres acquisitions la même année. Ces achats sont un témoignage des goûts musicaux anglais de cette période¹⁵³ puisque « les collections de musique n'avaient pas une valeur économique précise, sinon une valeur sentimentale liée soit à la passion du propriétaire soit à la fonction à l'intérieur d'une institution¹⁵⁴. »

Il est probable que Martin ait acheté lui-même ces recueils à Venise¹⁵⁵ ou à Francfort¹⁵⁶. Robert Martin établira plusieurs catalogues de ses achats vénitiens (224 imprimés) entre 1633 et 1650. Une partie des œuvres citées dans ces catalogues, soit 74 imprimés, dont de nombreux imprimés vénitiens, est conservée aujourd'hui à Christ Church¹⁵⁷. Parmi ces imprimés, on compte au moins 34 *unica* dont trois sont des œuvres de D'India : les *Balli* et les Quatrième et Cinquième livres des *Musiche*, publiés à Venise en 1621 et 1623 et 25 autres imprimés qui sont aujourd'hui les seules copies complètes

¹⁴⁸ D. PINTO, « The music of the Hattons », *op. cit.*, p. 89.

¹⁴⁹ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage, op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 25, 26.

¹⁵¹ D. FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *op. cit.*, p. 19.

¹⁵² D. W. KRUMMEL, « Venetian baroque music in a London bookshop : the Robert Martin catalogues, 1633-1650 », *Music and Bibliography. Essays in honour of Alec Hyatt King*, éd. Oliver Neighbour, New York, Clive Bingley, 1980, p. 1.

¹⁵³ D. PINTO, « The music of the Hattons », *op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁴ D. FABRIS, « Les voyages des livres de musique », *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁵ D. W. KRUMMEL, « Venetian baroque music in a London bookshop », *op. cit.*, p. 2.

¹⁵⁶ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage, op. cit.*, p. 30, note 19.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 28-29.

existantes. Parmi ces dernières, nous pouvons mentionner quatre œuvres de D'India : les Deuxième, Troisième et Quatrième livres de madrigaux, publiés à Venise de 1611 à 1615, ainsi que son dernier livre de motets de 1627¹⁵⁸. Enfin, seuls trois ouvrages de D'India : les Premier, Deuxième et Troisième livres de madrigaux, publiés entre 1610 et 1615, toujours à Venise, sont mentionnés dans les catalogues de Robert Martin¹⁵⁹.

C'est seulement après la mort de Hatton en 1670 que cette collection sera récupérée dans sa quasi-intégralité par Henry Aldrich¹⁶⁰, qui la légua en grande partie à la bibliothèque de Christ Church en 1710. Ainsi, dans le complexe cheminement des sources de D'India, nous pouvons établir un lien entre Robert Martin, le Baron Hatton, Henry Aldrich et enfin Charles Burney.

Si l'identification des annotations sur les couvertures de certains recueils ne permet pas d'affirmer que la musique appartenait originellement à Hatton, elle a permis d'établir un lien entre les imprimés conservés et sa collection¹⁶¹. Certaines de ces annotations ont été effectuées de la propre main de Hatton, ce qui permet de confirmer définitivement sa provenance. D'autres ont été effectuées par des copistes ou des secrétaires de celui-ci. Tel est le cas du Deuxième livre des *Musiche* de D'India, annoté par George Holmes. Dans ce cas de figure, l'appartenance à la collection Hatton est considérée comme très probable. Certains imprimés ne portent aucune annotation mais sont liés à la collection Hatton soit par l'achat d'imprimés qu'il effectua en 1638, soit par l'utilisation desdits imprimés par les musiciens ou les copistes du Baron, dans ce cas, la provenance est considérée comme probable.

Un tableau récapitulatif permettra de mieux comprendre la navigation des sources de D'India à Oxford :

¹⁵⁸ *Id.*, p. 208, 209 et 210.

¹⁵⁹ D. W. KRUMMEL, « Venetian baroque music in a London bookshop », *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁰ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶¹ *Id.*, p. 36.

Recueils de D'India publiés à Venise chez Gardano (G), Magni (M), Amadino (A) ou Vincenti (V) et conservés à Christ Church à Oxford	Degré de probabilité de provenance de la collection Hatton	Ouvrages liés à l'achat d'imprimés de Hatton à Robert Martin en 1638	Ouvrages liés aux musiciens et/ou copistes de Hatton	Unicum (conservé à Christ Church à Oxford)	Seule copie complète existante (conservée à Christ Church à Oxford)	Annotations sur les couvertures des recueils	Ouvrages cités dans les catalogues (1633-1650) du libraire Robert Martin
1) <i>Liber Secundus Sacrorum</i> (1610) (G)	Probable	X					
2) <i>Liber Primus Motectorum</i> (1627) (V)	Probable	X			X		
3) <i>Villanelle alla Napolitana</i> (rééd. 1610) (G)	Probable	X					
4) <i>Libro Primo de Madrigali</i> (rééd. 1610) (G)	Probable		X				(1633, 1636 et 1639)
5) <i>Libro Secondo de Madrigali</i> (1611) (G)	Probable		X		X		(1633, 1636 et 1639)
6) <i>Libro Terzo de Madrigali</i> (1615) (M)	Probable	X			X		(1633, 1636 et 1639)
7) <i>Libro Quarto de Madrigali</i> (1616) (A)	Probable		X		X		
8) <i>Libro Quinto de Madrigali</i> (1616) (A)	Probable		X				
9) <i>Le Musiche a due voci</i> (1615) (A)	Très probable	X				Par George Holmes	
10) <i>Le Musiche libro quarto</i> (1621) (V)	Probable	X		X			
11) <i>Le Musiche libro quinto</i> (1623) (V)	Probable	X		X			
12) <i>Le Musiche e Balli</i> (1621) (V)	Probable		X	X			

En ce qui concerne les éditions vénitienes, D'India a publié huit recueils de musique chez Gardano de 1607 à 1615¹⁶² dans un rapport d'exclusivité auteur-éditeur, il s'agit de la réédition du Premier livre de madrigaux, de celles de ses Premier et Deuxième livres de villanelles, des Deuxième et Troisième livres de motets (*Liber secundus sacrorum concertuum* et *Liber primus motectorum*) et des Deuxième et Troisième livres de madrigaux, ces deux derniers publiés par Magni, le beau-fils de Gardano¹⁶³. Remarquons aussi que les années 1607-1616 furent les plus prolifiques en matière de publications de livres de musique à Venise qui s'élevaient jusqu'à 110 titres par an¹⁶⁴ pour décliner à partir de 1618¹⁶⁵. Sur toute la production italienne de cette époque, Venise couvre presque trois quarts des publications. Si l'on en croit Angelo Pompilio, « un renouvellement substantiel du catalogue apparaît inéluctablement et le choix de Gardano est clair : leur intérêt se porte encore sur le répertoire madrigalesque, vu qu'ils accueillent dans leurs propres files Marco da Gagliano, Gesualdo, Sigismondo D'India et Nenna¹⁶⁶. » En effet, Angelo Gardano (& fratelli) publie entre 1600 et 1611, entre autres, 97 livres de madrigaux et 30 livres de motets¹⁶⁷.

Ce n'est qu'à partir de 1615 que D'India se tourna vers d'autres éditeurs vénitiens comme Amadino (Deuxième livre des *Musiche* et Quatrième et Cinquième livres de madrigaux) et Vincenti¹⁶⁸ (le recueil des *Musiche e Balli*, les Quatrième et Cinquième livres des *Musiche* et son dernier livre de motets). Comme le remarque Angelo Pompilio :

« Dans la vague de l'élan que l'édition musicale a connu au début des années 1580, Vincenti et Amadino entreprennent ensemble en 1583 leur activité d'imprimeurs. La société durera trois ans [...]. Vincenti et Amadino donnent un large espace [aux] éditions anthologiques, collectives et mélanges de madrigaux [...]. Parmi les deux ex-partenaires, c'est Amadino qui manifeste une plus grande détermination à conduire avec énergie (jusqu'en 1617) l'activité entreprise depuis peu. [...]. Amadino investit donc son énergie à réunir une consistante batterie d'auteurs réputés¹⁶⁹. »

¹⁶² Richard AGEE, *The Gardano music printing firms, 1569-1611*, New York, Rochester, 1998, p. 328-338.

¹⁶³ *Id.*, p. 83, 87 et 89. Voir aussi C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali*, *op. cit.*, p. 91-93.

¹⁶⁴ A. POMPILIO, « Strategie editoriali », *op. cit.*, p. 255. Voir aussi Tim CARTER, « Music Publishing in Italy, c. 1580-c. 1625 : Some Preliminary Observations », *Royal Musical Association Research Chronicle*, XX (1986-1987), p. 20.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 20 et 26.

¹⁶⁶ « Un rinnovamento sostanziale del catalogo appare improcrastinabile, e la scelta del Gardano è chiara : il loro interesse si rivolge ancora al repertorio marigalístico, visto che acolgono nelle proprie file Marco da Gagliano, Gesualdo, Sigismondo D'India e Nenna. », A. POMPILIO, « Strategie editoriali », *op. cit.*, p. 257.

¹⁶⁷ R. AGEE, *The Gardano music printing firms*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁸ Sur Vincenti, cf. C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali*, *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁶⁹ « Sull'onda dello slancio che l'editoria musicale conosce nei primi anni '80, Vincenti e Amadino intraprendono assieme, nel 1583, la loro attività di stampatori. La società durera tre anni [...] Vincenti e Amadino danno uno spazio ampio [alle] edizione antologiche, miscellanee e collettive di madrigali [...]. Tra due

En effet, le recueil dont il est question dans ce chapitre sera la dernière publication du compositeur chez Amadino. Pompilio poursuit en soulignant à propos de l'éditeur Vincenti :

« Vincenti, à la différence de Amadino, ne manifeste pas d'emblée la même détermination [...]. Cependant, la production de Vincenti est concentrée surtout du côté de la musique sacrée. [...]. L'attention de Vincenti pour les nouveaux leviers musicaux ne va pas s'atténuer dans les années qui suivront : [...] il accueillera dans le catalogue de l'imprimerie (qui restera active jusqu'en 1665) Ignazio Donati en 1612, Stefano Bernardi en 1613, Carlo Minuzzi en 1619¹⁷⁰. »

Mais également Sigismondo D'India en 1621 ; les deux recueils les plus novateurs de monodies accompagnées du compositeur seront en effet publiés chez cet éditeur en 1621 et 1623.

Quelques imprimés de musique de D'India se trouvent aujourd'hui en Italie (Bologne, Milan, Venise, Rome, Gênes, Plaisance et Turin) dont la moitié nous sont parvenus incomplets. Parmi les dix-huit imprimés et les trois rééditions connus et conservés en Italie ou ailleurs, six n'ont pas été publiés à Venise mais à Milan, Naples et Rome. Parmi les recueils publiés au cours de la période turinoise du compositeur, un n'a pas été publié à Venise mais à Milan, et enfin, cinq publications et trois rééditions ont vu le jour à Milan, Naples et Venise avant ladite période, neuf publications ont eu lieu à Venise et à Milan pendant ledit séjour et quatre recueils ont été imprimés à Rome et à Venise après le passage du musicien à la cour de Turin. Tous les recueils publiés à Venise – à l'exception de la première réédition du Premier livre de madrigaux de 1607, conservé à Bologne, du Premier livre de motets de 1610, conservé à Londres, et du Second livre de villanelles de 1612, conservé également à Bologne – sont conservés aujourd'hui à Oxford, ce qui conforte l'hypothèse de la provenance vénitienne de la collection Hatton réunie par Henry Aldrich après sa dispersion. Voici un récapitulatif de toutes les publications et les rééditions du compositeur :

ex-soci è Amadio che manifesta una maggiore determinazione nel portare avanti con energia (fino al 1617) l'attività da poco intrapresa. [...]. Amadino investe dunque le sue energie nel radunare una consistente batteria di autori di rango. », A. POMPILIO, « Strategie editoriali », *op. cit.*, p. 259-260.

¹⁷⁰ « Vincenti, a differenza da Amadino, non manifesta subito la stessa determinazione [...]. Tuttavia la produzione di Vincenti è concentrata soprattutto sul versante della musica sacra. [...]. L'attenzione del Vincenti per le nuove leve non si atenuerà negli anni successivi : [...] saranno accolti nel catalogo della stamperia (che rimarrà attiva fino al 1665) Ignazio Donati nel 1612, Stefano Bernardi nel 1613, Carlo Minuzzi nel 1619. », *Id.*, p. 261.

Publications musicales de Sigismondo D'India					
Recueils	Année de publication	Lieu de publication	Editeur	Lieu et état de conservation C (complet) I (incomplet)	Période AvT (avant Turin) Tu (pendant le séjour à Turin) ApT (après Turin)
1) <i>Primo libro de' madrigali</i>	1606	Milan	Tradate	I-Mb (C) ¹⁷¹ GB-Lbl (I) ¹⁷²	AvT
2) <i>Villanelle [...] Libro primo</i>	1608	Naples	Carlino & Vitale	F-Pn (I) ¹⁷³	AvT
3) <i>Le musiche</i> ¹⁷⁴	1609	Milan	Tini & Lomazzo	I-Vnm (C) ¹⁷⁵ I-Gu (C) ¹⁷⁶ F-Pn (C) B-Br (C) ¹⁷⁷	AvT
4) <i>Novi concentus ecclesiastici</i>	1610	Venise	Gardano	GB-Lbl (I) I-Bc (C)	AvT
5) <i>Liber secundus sacrorum</i>	1610	Venise	Gardano	GB-Och (C) ¹⁷⁸ I-Bc (C) ¹⁷⁹ I-PCd (C) ¹⁸⁰ D-Mbs (C) ¹⁸¹	AvT
6) <i>Libro secondo de' madrigali</i> ¹⁸²	1611	Venise	Gardano	GB-Och (C) GB-Lbl (I) I-Rc (I) US-SFsc (I) ¹⁸³	AvT
7) <i>Libro secondo delle villanelle</i>	1612	Venise	Gardano	GB-Lbl (C) I-Bc (I) F-Pn (I) B-Bc (I) ¹⁸⁴ S-Skma (I) ¹⁸⁵	Tu
8) <i>Il terzo libro de' madrigali</i>	1615	Venise	Magni	GB-Och (C)	Tu

¹⁷¹ Biblioteca nazionale Braidense (Milan).

¹⁷² British Library (Londres).

¹⁷³ Bibliothèque nationale de France (Paris).

¹⁷⁴ Apparaît dans les catalogues de 1635, 1649 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. Oscar MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 153, 157, 185, 211 et 239.

¹⁷⁵ Biblioteca Nazionale Marciana (Venise).

¹⁷⁶ Biblioteca universitaria di Genova (Gênes).

¹⁷⁷ Bibliothèque Royale Albert I^{er} (Bruxelles).

¹⁷⁸ Christ Church Library (Oxford).

¹⁷⁹ Biblioteca Internazionale della Musica, ancien Civico Museo Bibliografico Musicale (Bologne).

¹⁸⁰ Biblioteca e Archivio capitolare del Duomo di Piacenza (Plaisance).

¹⁸¹ Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung (Munich).

¹⁸² Apparaît dans les catalogues de 1621, 1649, 1658 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. O. MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi, op. cit.*, p. 138, 167, 192 et 220.

¹⁸³ San Francisco State University (San Francisco).

¹⁸⁴ Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique (Bruxelles).

¹⁸⁵ Kungliga Musikaliska Akademiens Biblioteket (Stockholm).

				GB-Lbl (I) I-Rc (I)	
9) <i>Le musiche a due voci</i>	1615	Venise	Amadino	GB-Och (C) I-Tn (C) ¹⁸⁶ F-Pn (C) PL-WRu(C) ¹⁸⁷	Tu
10) <i>Il quarto libro de' madrigali</i> ¹⁸⁸	1616	Venise	Amadino	GB-Och (C) GB-Lbl (I) I-Rc (I)	Tu
11) <i>Il quinto libro de' madrigali</i> ¹⁸⁹	1616	Venise	Amadino	GB-Och (C) I-Rc (I) F-Pn (C)	Tu
12) <i>Le musiche [...] Libro terzo</i>	1618	Milan	Lomazzo	I-Bc (C) F-Pn (C)	Tu
13) <i>Le musiche e balli</i> ¹⁹⁰	1621	Venise	Vincenti	GB-Och (C)	Tu
14) <i>Le musiche [...] Libro quarto</i> ¹⁹¹	1621	Venise	Vincenti	GB-Och (C)	Tu
15) <i>Le musiche [...] Libro quinto</i> ¹⁹²	1623	Venise	Vincenti	GB-Och (C)	ApT
16) <i>Settimo libro de' madrigali</i>	1624	Rome	Robletti	I-Rc (I) I-Bc (I)	ApT
17) <i>Ottavo libro de' madrigali</i>	1624	Rome	Robletti	I-Bc (C) I-Rc (I)	ApT
18) <i>Liber primus motectorum</i> ¹⁹³	1627	Venise	Vincenti	GB-Och (C) I-Bc (I) PL-WRu (I)	ApT
Rééditions des recueils de Sigismondo D'India					
1) <i>Primo libro de' madrigali</i>	1607	Venise	Gardano	I Bc-(C)	AvT
2) <i>Primo libro de' madrigali</i>	1610	Venise	Gardano	GB-Och (C) GB-Lbl (C)	AvT
3) <i>Villanelle [...] Libro primo</i>	1610	Venise	Gardano	GB-Och (C) GB-Lbl (C) I-Bc (C) F-Pn (I) B-Bc (I)	AvT

¹⁸⁶ Biblioteca Nazionale Universitaria (Turin).

¹⁸⁷ Biblioteka Uniwersytecka (Wroclaw). Sur la très riche collection de musique italienne (400 publications presque toutes vénitiennes dont 117 sont uniques et 7 ne figurent même pas dans le catalogue du RISM) du premier baroque (1607-1665), soit 165 compositeurs italiens, conservée dans cette ville, cf. Tomasz JEZ, « La biblioteca Rhedigeriana di Wroclaw (Breslavia): una collezione unica delle stampe italiane del primo Seicento », *Barocco padano 7 : Atti del XV Convegno Internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Milano, 2009*, éd. A. Colzani, A. Luppi et M. Padoan, Como, AMIS, 2012, p. 380-398. Voir aussi « Die Breslauer Bibliotheca Rhedigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa », *Analecta musicologia*, XLIX (2013), p. 99-137. Concernant la riche collection de musique italienne dans la Biblioteka Jagiellonska de Cracovie, cf. Brian MANN, « From Berlin to Cracow : Sixteenth and Seventeenth Century Prints of Italian Secular Vocal Music in the Jagiellonian Library », *Notes*, XLIX/1 (1992), p. 11-27.

¹⁸⁸ Apparaît dans les catalogues de 1621, 1649, 1658 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. O. MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi, op. cit.*, p. 138, 167, 192, 218 et 220.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Id.*, p. 137, 165, 189, 215, 217.

¹⁹¹ Apparaît dans le catalogue de 1635 cf. *Id.*, p. 157.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Apparaît dans les catalogues de 1649, 1658 et 1662 d'Alessandro Vincenti, cf. *Id.*, p. 173, 198, 226.

Conclusion

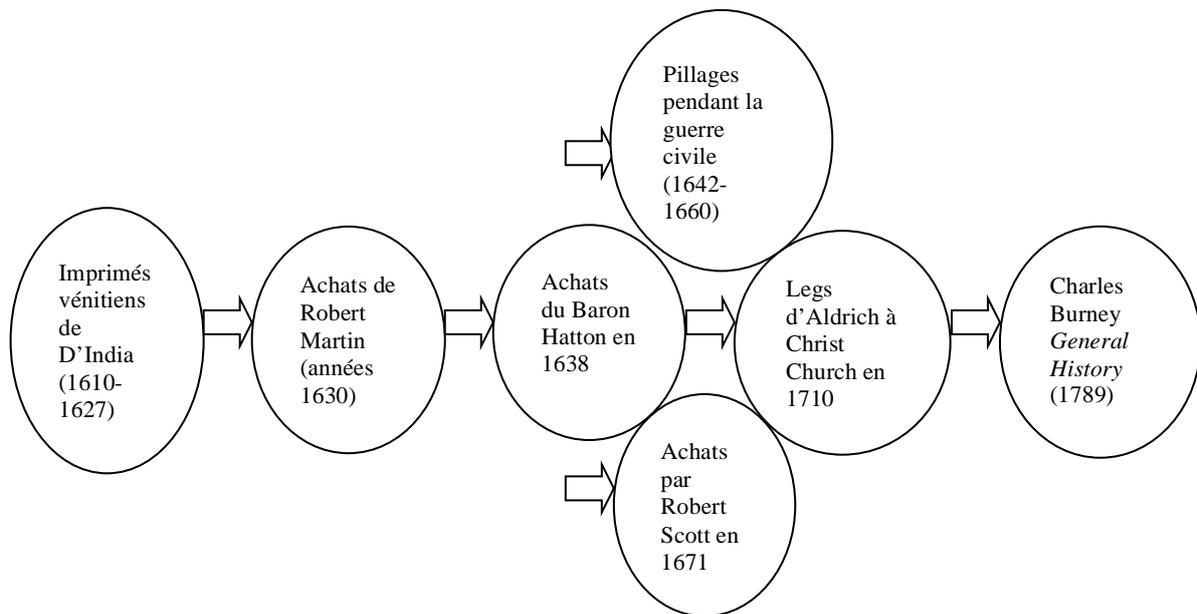
Au XVII^e siècle, un musicien ne peut agir de manière individuelle, il doit se rattacher à un mécène dont l'influence est importante aussi bien sur la composition de l'œuvre que sur la diffusion de celle-ci. Les relations qui se nouent entre le compositeur et le dédicataire autour des publications des œuvres sont complexes¹⁹⁴. Nous avons vu à quel point Henry Wotton encouragea la diffusion de l'art italien en Angleterre ; ce n'est pas un hasard si le livre de madrigaux que D'India lui a dédié est à la fois un hommage et une rétrospective à la tradition madrigalesque où le compositeur réélabore la leçon de la polyphonie de la seconde pratique en créant un artifice sonore et poétique bien à lui par l'utilisation des cadences à des fins expressives, du contrepoint complexe, de la polyphonie rhétorique et de l'expérimentation harmonique radical. Au cœur de la traduction sonore, c'est-à-dire du travail commun entre le poète et le musicien, se trouve la notion de style ; c'est la réélaboration stylistique qui permet l'innovation et la diffusion du goût.

La diffusion musicale va de pair avec la circulation des sources ; nous avons vu comment les sources de musique italienne commencèrent à circuler en Angleterre au début du XVI^e siècle, preuve d'un engouement certain pour la musique de ce pays. Ainsi, celles qui sont conservées à Oxford nous renseignent sur la musique de cour en Angleterre dans les années 1630, sur celle qui était jouée à Oxford dans les années 1640, sur l'influence générale de la musique italienne dans les îles britanniques dans la première moitié du XVII^e siècle mais aussi sur la diffusion de la musique de D'India hors d'Italie. Les *lamenti* que Charles Burney consulta à la bibliothèque d'Oxford proviennent très probablement de la collection d'imprimés que le Baron Hatton acheta en 1638 à Robert Martin, lui-même les ayant très certainement achetés à Venise quelques années auparavant. Toutes ces œuvres, comme le reste du fonds D'India, furent très soigneusement collectées après leur dispersion par Henry Aldrich qui les légua à sa mort à la bibliothèque de Christ Church où elles sont conservées actuellement.

Ce n'est donc pas uniquement les musiciens qui voyagent mais également les partitions. Voici un schéma qui pourra illustrer le cheminement des sources du compositeur, depuis les imprimeurs vénitiens jusqu'à Charles Burney :

¹⁹⁴ Florence ALAZARD, *Art vocal Art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris-Tours, Minerve, 2002, p. 76-118.

Figure 5 : Navigation des sources de Sigismondo D'India



Enfin, le mécénat de Henry Wotton pourrait être qualifié d'itinérant car il se situe à l'intersection du transfert culturel, de la diffusion du goût musical et de la circulation de collections de musique. C'est « l'aspect dynamique » du voyage des sources qui conjugue publications, éditeurs et libraires dans un réseau de mécènes qui participe à la filiation entre les différentes villes européennes comme c'est le cas de Venise et d'Oxford. La contrepartie de cette mobilité complexe et passionnante est la dispersion des collections ainsi que les vicissitudes politiques qui les affectent. Nous avons vu que le Cinquième livre de D'India apparaît dans un contexte de conflit entre l'Espagne et la Savoie où les puissances européennes comme Venise, la France et l'Angleterre se repositionnent politiquement. Ce livre accompagne également la « politique de l'éblouissement » qu'entend mener le duc Charles-Emmanuel vis-à-vis de l'ambassadeur Henry Wotton, et se fait écho des somptueuses réceptions données à Turin en 1612 et en 1616. C'est à l'intérieur de ces différents phénomènes que se construit l'identité nobiliaire du duché de Savoie.

Il est probable que Wotton et Hatton ne se soient jamais rencontrés. Il existe néanmoins un point commun entre ces deux personnages, le goût pour la nouveauté musicale de leur époque. Michael East, qui mit en musique des poèmes de Wotton dans son recueil *The Six Set of Bookes* de 1624, en dédia un de musique instrumentale intitulé *The Seventh Set of Bookes* de 1638 au Baron Hatton¹⁹⁵.

¹⁹⁵ J. P. WAINWRIGHT, *Musical Patronage*, op. cit., p. 10.

Ainsi, le Cinquième livre de madrigaux dédié à Wotton nous offre une bonne illustration du mécénat musical, de la diffusion stylistique et de la navigation des sources.

Chapitre 6

LE TROISIÈME LIVRE DES *MUSICHE* (1618) ET LES RAPPORTS DE D'INDIA AVEC LES MILIEUX ARTISTIQUES DE MILAN AUTOUR D'UN LIVRE DE MOTETS (1627) DÉDIÉ AU CARDINAL FEDERICO BORROMEO

Introduction

Ce chapitre tentera de croiser plusieurs aspects de l'activité de Sigismondo D'India à Milan, autour aussi bien de son Troisième livre des *Musiche* de 1618 – recueil que l'on peut considérer comme l'un des « sommets expressifs » du modèle vocal florentin¹ –, que de son dernier livre de motets de 1627 – où le compositeur abandonne la polychoralité au profit du contrepoint sévère.

Nous commencerons, dans une première partie, par définir la particularité de la cour de Milan où, depuis le XVI^e siècle, le souverain est représenté par un gouverneur, ce qui lui confère une action limitée et subordonnée à la cour de Madrid². Nous verrons ensuite que la parution du troisième recueil de monodies accompagnées de D'India se situe dans un contexte politique tendu et complexe entre Milan et la Savoie. En effet, en 1618 prend fin le conflit

¹ « Vertici espressivi. », Gabriele BONOMO, « 'Delli affetti musici' di Giulio Cesare Monteverdi : morfologia e secolarizzazione del mottetto concertato del primo Seicento », *Intorno a Monteverdi*, éd. Maria Caraci Vela et Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, p. 269, note 67.

² Cinzia CREMONINI, *Alla Corte del governatore : feste, riti e cerimonie tra 16. e 18 secolo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 39-40.