

*Sigismondo D'India, un Monteverdi « concitato »,
Étude du Huitième livre de madrigaux du
compositeur palermitain*

Jorge Morales, Université Paris Sorbonne, Università di Roma et di Palermo¹

Sigismondo D'India (1582 ? - 1629 ?) fait publier à Rome en 1624 son huitième et dernier livre de madrigaux dédié à Isabelle d'Este-Savoie, princesse de Modène² et épouse d'Alphonse III d'Este. Ce livre est emblématique de l'évolution musicale de cette époque où tradition et modernité se mêlent. Ce recueil peut être également considéré à la fois comme le sommet de l'art madrigalesque du compositeur et comme une œuvre majeure de la première moitié du XVII^e siècle. D'India prend sans aucune ambiguïté la direction de l'esthétique monteverdienne qui, depuis le *Deuxième livre de madrigaux* (1590), trouve son aboutissement dans le *Huitième recueil de madrigaux guerriers et amoureux* (1638) du Crémonais où domine le nouveau style concertant baroque.

¹ Je remercie Maria Antonella Balsano, Nicolas Bercet, Giuseppe Collisani, Catherine Deutsch, Raphaëlle Legrand et Massimo Privitera pour leurs précieux conseils.

² Voir la dédicace de l'*Ottavo libro de madrigali*, Roma, Robletti, 1624.

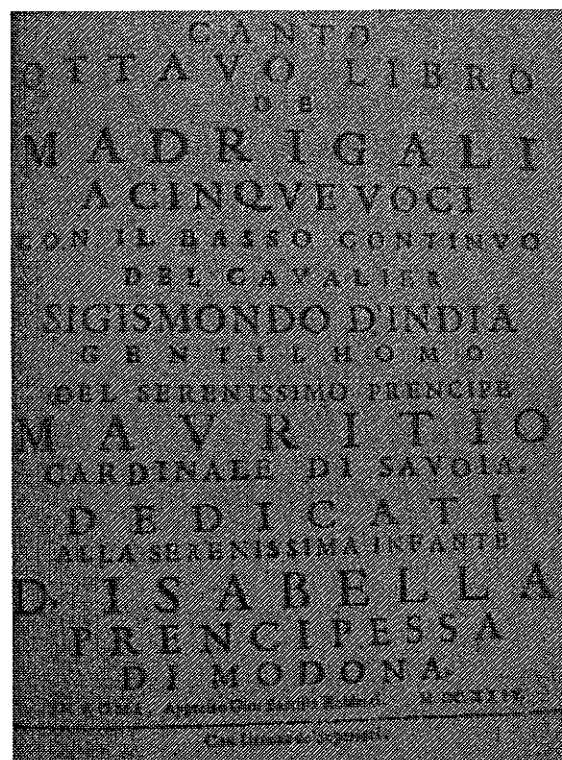


Figure 20 : Frontispice, *Ottavo libro de madrigali*, Roma, Robletti, 1624.

La présence du genre *concitato* dans le dernier livre de madrigaux de D'India est particulièrement intéressante. Utilisé pour la première fois par Monteverdi dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624 – année de publication du *Huitième livre* de D'India – ce genre ne sera « théorisé » qu'en 1638 par le compositeur crémonais dans la préface de son recueil de madrigaux guerriers et amoureux. S'agit-il chez D'India d'un exemple de genre *concitato* avant la préface de Monteverdi ou bien d'une autre manière d'exprimer la colère en musique, d'une autre sorte de discours *concitato* à la même époque ?

Outre la présence du genre *concitato*, l'étude de ce recueil nous permettra de montrer d'autres aspects musicaux et esthétiques, comme les convergences et les divergences entre les styles des deux compositeurs, l'audace de l'interpénétration de la polyphonie et de la monodie, ou encore la dimension théâtrale et poétique de ces madrigaux – et notamment le cycle guarinien du *Pastor Fido* – ici synonyme de spectacle vocal.

D'India et Monteverdi, le concerto de deux génies

Les musicologues ont émis plusieurs hypothèses sur la rivalité entre les deux compositeurs³. Monteverdi et D'India se sont probablement rencontrés à Mantoue avant 1606, dans les années de jeunesse du compositeur sicilien⁴. Siegfried Schmalzriedt⁵, considère que Monteverdi fait partie des « musiciens d'intelligence » autrement dit des « Maîtres », cités par D'India dans la préface de son premier livre des *Musiche* de 1609⁶.

Il est en tout cas certain que la rivalité et la compétition étaient courantes et intenses à cette époque aussi bien entre les différentes cours en Italie qu'entre les artistes qui en faisaient partie⁷. Si l'on songe à la notoriété de Monteverdi à cette époque, nous pouvons imaginer que D'India

³ Andrea GARAVAGLIA, « Sintomi e forme di epigonismo patologico : Sigismondo d'India », Septième rencontre de musicologie organisé par *Il saggiatore musicale*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna Dipartimento di Musica e Spettacolo, (Bologna, 22-23 novembre 2003), actes non publiés. Nous pouvons trouver le résumé de sa communication dans http://www.saggiatoremusicale.it/attivita/2003/abstr_coll_2003.php [14/06/11]. Voir aussi John WHENHAM, « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », *Care note amorose : Sigismondo D'India e dintorni, Atti del Convegno internazionale di studi*, (Torino, 20-21 octobre 2000), éd. S. Saccomani Caliman, Torino, Centro Stampa della Giunta Regionale, 2004, p. 129.

⁴ Nigel FORTUNE, « Sigismondo D'India. An Introduction to his Life and Works », *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXXI (1955), p. 29-47 et Federico MOMPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano*, Milano, Ricordi, 1956, p. 9-11.

⁵ Siegfried SCHMALZRIEDT, « D'amor languisco e moro », dans *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco, Atti del Convegno di studi*, (Erice, 3-4 août 1990), M. A. Balsano et G. Collisani (dir.), Palermo, Flaccovio, 1993, p. 89.

⁶ « *Mosso da quel desiderio, che in noi naturalmente s'annida, di sapere, come c'insegna il Principe de Filosofi, io infino dalla fanciullezza mia procurai di conversare con huomini intelligenti della Musica, & da suoi dotti discorsi imparare cio, che desideravo sapere si del comporre à piu voci, come al cantar solo* », (« Mû par ce désir, qui se niche naturellement en nous, de savoir, comme nous l'apprend le Prince des Philosophes, dès ma prime jeunesse, j'entrepris de converser avec des hommes, des musiciens d'intelligence et de leurs savants discours apprendre ce que je désirais savoir tant de l'art de composer à plusieurs voix que de celui du chant soliste. ») (C'est nous qui soulignons). Sauf indication contraire c'est nous qui traduisons tous les titres et les citations en langue étrangère). Préface : « Al cortese lettore », *Le Musiche di Sigismondo D'India nobile palermitano da cantar solo nel clavicordio, chitarone, arpa doppia et altri istromenti simili*, Milano, Tini & Lomazzo, 1609.

⁷ Cf. La communication de Massimo PRIVITERA : « *Virtuous Vying : Strategies of Defining Tonal Space in the Collection L'amorosa Ero* » (en cours de publication), prononcée lors de la Conférence internationale sur le madrigal en l'honneur du 70^e anniversaire d'Anthony Newcomb à l'université de Berkeley en Californie en novembre 2011. Massimo Privitera analyse la notion de compétition artistique comme élément culturel et stylistique à travers le recueil *L'amorosa Ero* (1588) composé de plusieurs madrigaux écrits sur le même texte et dans le même ton et mis en musique par dix-huit compositeurs différents. Nous pouvons trouver le résumé de sa communication dans <http://music.berkeley.edu/about/madrigal> [20/02/12].

aurait pu voir en lui un modèle à imiter, puis un rival à égaler voire à surpasser. De même, il est difficile de croire que Monteverdi ait ignoré, dans son huitième livre de madrigaux, la synthèse stylistique qui caractérise celui de D'India ainsi que sa touche personnelle dans le madrigal concertant.

L'armi e gli amori de Sigismondo D'India, les madrigaux guerrieri et amorosi du Palermitain

D'India avait déjà utilisé la basse continue et le style concertant dans son troisième livre de madrigaux de 1615. Il semble revenir à une écriture traditionnelle du madrigal pour ses quatrième, cinquième et septième livres⁸. Le huitième livre, composé de douze madrigaux, s'ouvre par la scène de Silvio et Dorinda qui se situe à la fin de la neuvième scène du quatrième acte de la fable pastorale de Guarini *Il Pastor Fido*. Guarini et Marino sont les deux poètes qui dominent ce recueil. Certaines scènes de cette pastorale avaient déjà été mises en musique dans ses livres précédents (mais aussi dans certains de ses recueils de monodies accompagnées). D'India retourne au *Pastor Fido* dans son dernier recueil de madrigaux – presque la moitié du livre –, traitant cette fois-ci le drame pastoral guarinien dans un style complètement différent, transformant parfois le madrigal concertant en « mini-scène d'opéra »⁹, exigeant un quintette vocal virtuose où « les voix deviennent des personnages qui s'expriment avec liberté sur la scène sonore »¹⁰. La répartition des rôles entre voix et instruments, si l'on en croit Paolo Emilio Carapezza, est avantageuse car elle donne une couleur au son et libère les voix¹¹.

En effet, la musique de ce recueil, bien que publiée à Rome, a été composée à Modène dans la cour de Cesare d'Este (père d'Alfonso III d'Este), héritière de la gloire musicale de la cour de Ferrare. Dans la dédicace, D'India souligne qu'il y avait dans cette ville « un *concerto* musical formé par la réunion des meilleurs chanteurs que l'on puisse

⁸ Quant au sixième livre de madrigaux, il aurait été publié entre 1616 et 1624. La musique en serait perdue. Nigel Fortune a émis l'hypothèse que D'India aurait pu considérer le recueil des *Musiche e Balli* de 1621 comme son sixième livre de madrigaux. Voir Nigel FORTUNE, « Sigismondo D'India », *op. cit.*, p. 40, note 25.

⁹ Giuseppe COLLISANI, *Sigismondo D'India*, Palermo, L'Epos, 1998, p. 61.

¹⁰ « *Le voci diventano personaggi e si muovono libere per la scena sonora.* », Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro Mercurio, il nuovo dio della musica », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Constitutions musicales, structures compositionnelles, pratiques d'exécution », dans *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance, Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes*, Tours, CESR, 1991, éd. Jean-Michel VACCARO, trad. Philippe Canguilhem, CNRS, Paris, 1995, p. 92.

entendre en Europe »¹². Selon Tim Carter¹³, si l'on en juge par la difficulté technique de ce recueil, les chanteurs de Modène devaient être en effet des virtuoses. D'India leur a procuré des madrigaux qui s'inscrivaient dans la continuité du style établi par les dernières pièces du cinquième livre de madrigaux de Monteverdi mettant en musique la même scène de Silvio et Dorinda.

Le haut niveau des solistes modénais a certainement joué un rôle important dans la nouveauté et l'exubérance qui caractérisent le cycle guarinien de D'India, le plus long cycle de madrigaux écrit par le compositeur, mais aussi dans les sept autres madrigaux du recueil : agilité des voix dans la polyphonie, utilisation de la monodie accompagnée, ambitus vocal poussé à l'extrême, sonorité vocale recherchée, récitation chorale, caractérisation psychologique des personnages finement sculptée, ornementation profuse et virtuose, sauts mélodiques inattendus, couleurs harmoniques audacieuses, chromatismes et multiplication de dissonances insistantes et très élaborées.

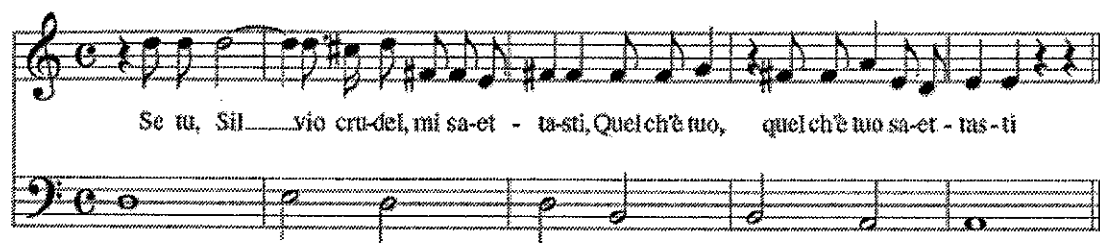
Dorinda, amoureuse de Silvio, décide de le suivre en cachette dans une de ses battues de chasse. Silvio, la prenant pour un animal sauvage, la blesse mortellement avec une flèche avant de se rendre compte qu'il a en réalité blessé la nymphe qui l'a toujours aimé. Il regrette ce geste fatal et propose à Dorinda de le tuer à son tour mais, par amour, elle refuse la requête meurtrière du malheureux qui finit par tomber amoureux d'elle ; « Ô miracle d'amour ! » écrira le même Guarini dans un madrigal du compositeur crémonais.

Le premier madrigal du cycle : *Se tu Silvio crudel mi saettasti* (Silvio cruel, si de ta flèche tu m'as frappée), est le moment de la « reconnaissance » de l'action tragique, celle qui amorce la péripétie selon les préceptes de *La Poétique* d'Aristote¹⁴. Le madrigal commence par la déploration – à la manière des *Musiche* – de Dorinda blessée, suivie d'une récitation chorale à cinq voix, déclamatoire et homophonique : « *Ecco, Silvio, colei che in odio hai tanto* » (« Voici Silvio celle que tu hais tant »), et selon la technique de la lamentation polyphonique propre au madrigal tardif et issue directement de la monodie dramatique dans une interpénétration de styles inattendue :

¹² « Un musico concerto, formato da una adunanza de' migliori cantanti, ch'hoggi ascoltar possa l'Europa. ». Voir Sigismondo D'India, *Ottavo libro dei madrigali a cinque voci* – [1624], éd. Glenn WATKINS, Firenze, Olschki, coll. « *Musiche Rinascimentali Siciliane* », X, 1980, p. X et planche III.

¹³ Tim CARTER, « Intriguing laments : Sigismondo D'India, Claudio Monteverdi, and Dido 'alla parmigiana' (1628) », *Journal of American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), p. 42.

¹⁴ Pour le déroulement dramatique de ce cycle selon la Poétique d'Aristote, voir Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, Torino, EDT, 2005, p. 29.



Ex. 1 : D'India, VIII.5, *Se tu, Silvio crudel*, m. 1-5

Ec-co, Sil-vio, co - leiche'no diolhaitanto, Ec-co-la, ec-colaliqueHa gui - sa Che la vo-le-vila pun-to

Ex. 2 : D'India, VIII.5, *Se tu, Silvio Crudel*, m. 16-19

***De le lagrime mie, de' miei sospiri*, lamentation polyphonique,
héritage vocal et interpénétration de styles**

Comme que le souligne Maria Caraci Vela¹⁵, la lamentation polyphonique se caractérise par le refus de la surabondance mélodique dans

¹⁵ Maria CARACI VELA, « Lamento polifonico e lamento monodico : affinità stilistiche e reciprocità di influssi », *L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (dir.), Como, AMIS, 1993, p. 344-346.

les parties solistes, par des intervalles mélodiques dissonants et « non ordinaires », par le choix de lignes mélodiques prégnantes souvent pseudo-monodiques, par la réduction du contrepoint à des imitations en forme de progressions insistantes, par l'émergence de deux voix en forme parallèle (ce qui renforce le profil de la mélodie), par le libre traitement des passages modaux et de la dissonance, par l'élaboration d'une déclamation polyphonique raffinée rigoureusement modelée de la rythmique verbale, enfin, par la création d'un formulaire mélodique et rythmique récurrent – également utilisé dans la monodie – qui rend le discours dynamique par l'invocation, l'interrogation ou l'exclamation.

Le troisième madrigal du cycle : *Dorinda ah ! dirò mia* (Dorinda, ah ! te dirai-je mienne), met en scène le moment où Silvio demande à Dorinda de le tuer. Il est particulièrement intéressant en ce qu'il constitue à la fois un concentré de nouveautés et un hommage à la tradition madrigalesque. Il s'agit sans doute du madrigal le plus éclectique du livre et le plus emblématique de la personnalité du compositeur. D'India confirme ainsi la formidable synthèse de son langage musical par l'utilisation des changements abrupts d'harmonie et par le recours à l'extrême grave à toutes les voix, geste vocal à la fois doux et violent dans la partie « *ecco, piegando le ginocchia a terra* » (« et voilà que ployant genoux à terre »), qui fait penser à la physionomie sonore de l'exorde de *Hor che'l ciel e la terra* (Alors que ciel et terre) du huitième livre de Monteverdi, tous deux dominés par le tourment, la solitude et la supplication. Dans le premier, Silvio languit de son geste meurtrier et demande pardon, dans le second, Laure provoque des sentiments contradictoires dans les pensées nocturnes de Pétrarque. D'India s'agite, Monteverdi cherche l'apaisement :

Ec-co pie-gan-do le gi - noc-chia-la ter-ra, Ri-ve-ren - ta r'a - do - ro

Ex. 3 : D'India, VIII.5, *Dorinda, ah ! dirò mia*, m. 60-63

Or che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta -

Ex. 4 : Monteverdi, VIII.5, *Hor che'l ciel e la terra*, m. 1-5

On pourrait aussi comparer la partie « *ma non ferir già tu gli occhi o le mani* » (« mais toi, ne blesse pas mes yeux ou mes mains ») du même madrigal de D'India à *Altri canti di Marte* (Qu'un autre chante Mars) dans la partie « *di questa tua guerriera* » (« de celle qui est ta guerrière ») du même recueil montevertdien, le profil mélodique étant constitué de lignes vocales (et instrumentales chez Monteverdi) onduoyantes, soutenues par la basse continue ; dans les deux cas, véhémence, langueur et passion se réunissent sans jamais se confondre :

Ma, non fe-rir già tu glioc-chilo le ma-ni, glioc-chilo le ma - ni Ma non fe-rir già

Ma non fe-rir già tu, ma non fe-rir già tu glioc - chilo le maniglioc - chilo le

Ma non fe - rir già tu

Ex. 5 : D'India, VIII.5, *Dorinda, ah ! dirò mia*, m. 76-80

can - toA-mor, di ques-ta tua guer-rie - ra

cant-toA - mor, di ques-ta tua gue-rie - ra

di ques-ta tua gue-

io can

io can

Ex. 6 : Monteverdi, VIII.5, *Altri canti di Marte*, m. 60-63

Remarquons également l'utilisation des passages à deux voix, toujours dans le troisième madrigal du cycle guarinien de D'India, dont le profil mélodique préfigure certaines cantates d'Alessandro Scarlatti :

con la tua vi - ta, con la tu-a vi - ta, con la tua vi -
 E, se mia non sa - rai con la tua vi - ta, con la tua vi - ta, con la tua

Ex. 7 : D'India, VIII.5, *Dorinda, ah ! dirò mia*, m. 24-27.

L'éclectisme du compositeur palermitain se confirme aussi par l'insistance de certains intervalles et de certains mots, par la réalisation d'un climat dramatique appuyé par des dissonances mordantes et expressives comme celle sur le mot « *petto* » (« la poitrine ») à la fin du madrigal – symbole de la cohabitation paradoxale de l'amour et de la douleur :

Ec - co tilli pet - toli - gnu - do

Ex. 8 : D'India, VIII.5, *Dorinda, ah ! dirò mia*, m. 91-93

Par une gestuelle vocale exacerbée et angoissée : « *ti disprezzai superbo* » (« je t'ai dédaignée orgueilleux ! ») :

Ti di - sprezzai su - per - bo

Ex. 9 : D'India, VIII.5, *Dorinda, ah ! dirò mia*, m. 59

Ou encore par la virtuosité vocale et les figuralismes dans certains mots comme « *strali* » (« les flèches ») où la vocalité est issue, comme le souligne Glenn Watkins¹⁶, du « style luxuriant » de la cour de Ferrare des années 1580¹⁷, mais aussi du style concertant de Monteverdi :

¹⁶ Glenn WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali*, op. cit., p. XXV.

¹⁷ Anthony NEWCOMB, *The madrigal at Ferrara : 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980, vol. I, p. 53-89 et 113-143.

gli stra - lile Par -

gli stra - li e Par -

gli stra lile Par

far - co gli stra lile Par - co, e Par -

stra

Ex. 10 : D'India, VIII.5, Dorinda, ah ! dirò mia, m. 72-75

Et, enfin, par l'utilisation du genre *concitato* qui est l'un des points communs les plus importants et les plus intéressants avec le huitième recueil du Crémonais.

Le genre *concitato* selon D'India, un art furieux et extravagant

Le genre *conciato* consiste, selon la préface du huitième livre de madrigaux de Monteverdi (1638), à faire trembler la musique en jouant, au lieu d'une ronde, seize doubles-croches rapides et « frappées l'une après l'autre, auxquelles viendraient s'ajouter des paroles de colère et d'indignation »¹⁸ ; figuralisme violent et évocateur, et affirmation du modèle mimétique qui trouve sa légitimité dans *La République* de Platon, le philosophe soutenant que la musique doit imiter les passions du discours. Monteverdi revendique la paternité de ce nouveau genre :

« [Je n'ai pu] trouver parmi toutes les œuvres des compositeurs du passé d'exemples du genre *concitato* [...]. C'est pourquoi il m'a paru bon de faire savoir que c'est à moi qu'appartient cette invention ainsi que le premier exemple de ce genre »¹⁹.

¹⁸ « *Ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira et sdegno.* » Préface du *Huitième livre de madrigaux* de Monteverdi, trad. Annonciade RUSSO, *Claudio Monteverdi, correspondances, préfaces et épîtres dédicatoires*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2001, p. 269.

¹⁹ « *Ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere [...]. Mi e parso bene il fare sapere che da me e nata la investigatione, & la prova prima di tal genere* », *ibid.*

Dans son dernier livre de madrigaux, antérieur à la préface de Monteverdi, D'India utilise déjà le discours *concitato* mais d'une manière qu'on pourrait qualifier de radicalement personnelle et indépendante du compositeur crémonais, déployant un autre aspect de son « style étrange et neuf »²⁰.

Aucun des travaux de Nigel Fortune, Federico Mompellio, Glenn Watkins, Paolo Emilio Carapezza ou encore de Giuseppe Collisani, n'évoquent la présence du genre *concitato* dans ce livre de madrigaux. Seul Alberto Rizutti²¹ a identifié récemment les traits guerriers dans le madrigal strophique *Alla guerra, alla guerra d'Amore* du deuxième livre des *Musiche* (1615) du compositeur palermitain comme une préfiguration du genre *concitato* de Monteverdi. En effet, la publication de la préface de Monteverdi est postérieure à celle du recueil de D'India et il est peu probable que le compositeur palermitain ait entendu *Il Combattimento* à Venise en 1624 ou rencontré Monteverdi dans cette ville avant cette date. John Whenham a du reste prouvé que D'India, retenu à Turin pour les fêtes du carnaval, n'a pas pu se rendre dans la Cité de Doges en 1621 pour y recevoir le titre de « Chevalier de Saint-Marc » qu'on venait de lui attribuer²².

Il est donc question non pas d'un genre mais d'un discours *concitato* proche de celui « théorisé » par Monteverdi lorsqu'il s'agit de figurer l'agitation causée par l'amour ou la haine, d'établir un trait d'union entre la passion amoureuse et la passion guerrière ainsi qu'un contraste implicite entre la supplication et la colère. Sa réalisation musicale l'en différencie néanmoins : le Crémonais préconise un style instrumental censé recréer, par le biais d'une formule mélodique unique et rapide allant vers un point culminant, le rythme pyrrhique propre aux danses guerrières dans la Grèce antique.

Chez D'India, le discours *concitato* est un élément vocal et non instrumental, créé à partir d'une déclamation polyphonique poussée à l'extrême. Ainsi, le compositeur palermitain choisit le genre narratif plutôt que le style représentatif ; le résultat sonore est une « propulsion accordale discursive »²³, une accumulation rythmique de croches dans une

²⁰ « *Stile peregrino e nuovo* ». C'est ainsi que le compositeur décrit son propre style dans la préface de son huitième livre de madrigaux. Voir G. WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali a cinque voci*, op. cit., p. X et planche III. Le mot *peregrino* signifie, selon l'Académie de la Crusca de Florence, « étranger ». Cf. *Vocabolario degli accademici della Crusca con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini e greci*, Venetia, Alberti, 1612, p. 1188.

²¹ Alberto RIZUTTI, « Tancredi, Clorinda e un nobile palermitano. Tre stanze di Sigismondo D'India (1621) », *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, Franca Varallo (dir.), Firenze, Olschki, 2010, p. 303.

²² John WHENHAM, « Sigismondo D'India, Cavaliere di San Marco », op. cit., p. 128.

²³ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Constitutions musicales », op. cit., p. 94.

déclamation harmonique rapide qui renforce la vraisemblance dramatique. Comme le souligne Paolo Emilio Carapezza :

« L'opposition phonématique de la langue [...], est musicalement reconstituée par l'utilisation sémantique des timbres harmoniques : la superposition des sons dans un accord n'est plus perçue comme une couleur sonore, mais comme un phonème, unité acoustique dans la chaîne linguistique »²⁴.

Ainsi, il ne s'agit pas de faire répéter seize notes en une battue mais d'accélérer la déclamation à cinq voix en une avalanche de seize doubles-croches ; débit brutal qui, renforcé par un chromatisme insistant²⁵, crée une vocalité bizarre et excentrique. Tel est le cas du premier madrigal du cycle guarinien dans le vers « *tu non credesti la piaga che per te mi fecece Amore* » (« tu n'as pas cru à la plaie qu'Amour me fit pour toi ») :

Ex. 11 : D'India, VIII.5, *Se tu, Silvio crudel*, m. 38-39

²⁴ « L'opposizione fonematica della lingua [...], viene musicalmente ricostituita mediante l'uso semantico dei timbri armonici : la sovrapposizione dei suoni in un accordo non viene più percepita come colore sonoro, ma come fonema, unità acustica nella catena linguistica ». Paolo Emilio CARAPEZZA, « Non si levava ancor l'alba novella. Cantava il gallo sopra il Monteverde », *Sette Variazioni* a Luigi Rognoni *Musiche e studi dei discepoli palermitani*, Palermo, Flaccovio, 1985, p. 61.

²⁵ Pour une analyse approfondie sur l'utilisation expressive de l'intervalle de seconde dans l'esthétique de la *seconda pratica*, cf. Massimo PRIVITERA, « 'Piagn'e sospira' forme della « seconda pratica » nel quarto libro di Monteverdi », *Il Saggiatore Musicale*, VI/1 (1999), p. 39-62.

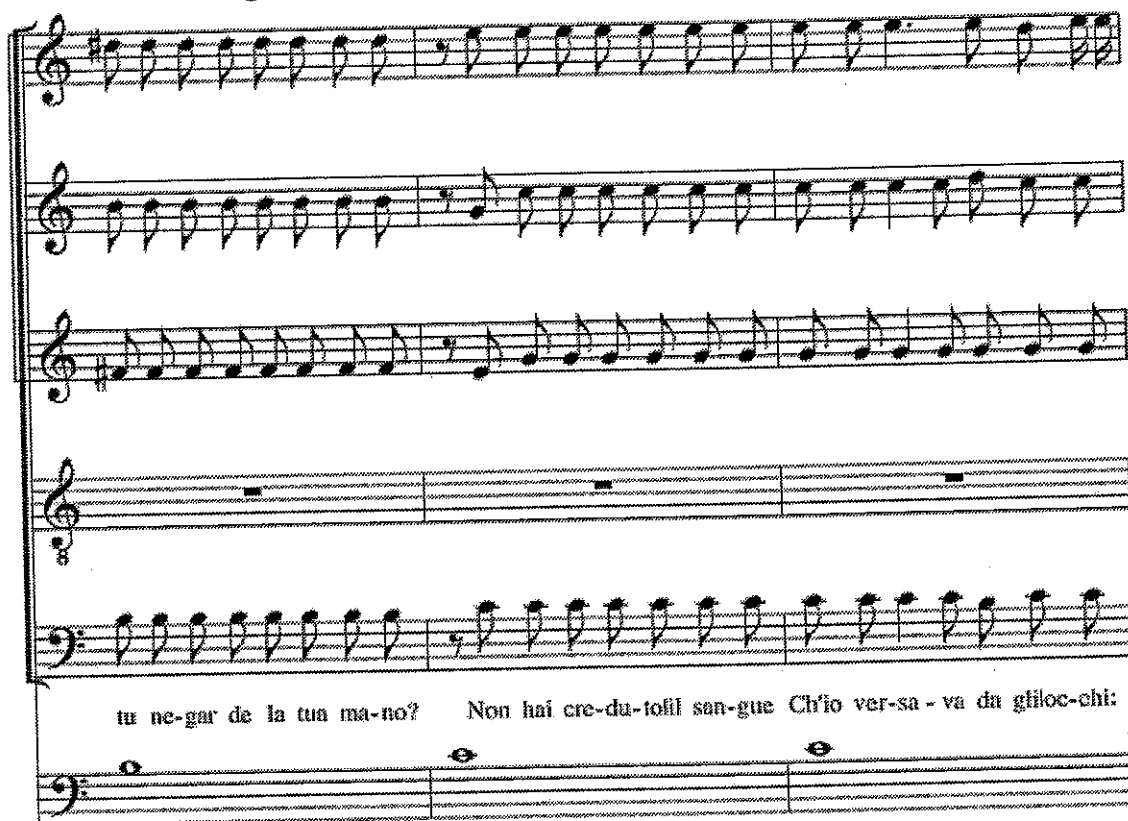
Les nouvelles possibilités expressives de ce genre tel qu'on le trouve chez D'India vont accentuer les contrastes et les changements violents des affects. Ces clairs-obscurs deviendront le principe directeur de son discours *concitato* dans un combat cœur à cœur entre l'interprète et l'auditeur. On trouve un autre exemple de l'utilisation vocale et non instrumentale du genre *concitato* dans le troisième madrigal du cycle : après un passage à deux voix : « *e, se mia non sarai con la tua vita, sarai con la mia morte* » (« et si tu n'es pas mienne par ta vie, tu le seras avec ma mort »), le compositeur met en musique des paroles de colère et d'indignation : « *tutto quel che'n me vedi a vendicarti è pronto* » (« tout ce que tu vois en moi est prêt à te venger »), en notes répétées mises en mouvement par des croches – et non pas par des doubles croches – au ténor et à la basse tandis que les autres voix dialoguent entre elles avec des notes tenues. Le discours *concitato* va ensuite se répandre à toutes les voix :

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are in French and Italian. The French lyrics are: "quel che'n me ve-dilA ven-di-car - ti è pron - to, è pron - to, A ven-di-car - ti è pron - to, Tut - to quel che'n me ve-dilA ven-di-car-tila ven-di-car - tile pron - to, Tut - to quel che'n me ve-dilA ven-di-car tila ven-di-car tila ven-di-car tile pron - to." The Italian lyrics are: "quel che'n me vedi a vendicarti è pronto, è pronto, A vendicarti è pronto, Tutto quel che'n me vedi a vendicarti è pronto, Tutto quel che'n me vedi a vendicarti è pronto." The score is written for five voices, with the first four staves in treble clef and the fifth staff in bass clef. The music is in a 16th-century style, with a focus on rhythmic repetition and melodic movement.

Ex. 12 : D'India, VIII.5, *Dorinda, ah ! dirò mia*, m. 46-49

Un autre élément important du discours *concitato* chez D'India se trouve dans la structure musicale des madrigaux. Les ruptures dans le texte correspondent à celles de la continuité harmonique. Les incessants changements de modalité créent une ambiguïté des « accords ». La progression harmonique dans les enchaînements des accords déplace le centre tonal. Ce jeu tonal joint à la dynamique des résolutions cadentielles qu'il provoque, contribue à la construction d'un effet *concitato* ; l'agitation

qui émane de l'intérieur de la musique se transforme en « consommation maximale d'énergie dans l'attention » de l'auditeur²⁶.



Ex. 13 : D'India, VIII.5, *Se tu, Silvio crudel*, m. 39-41

Le discours *concitato* avait déjà été employé avant le huitième livre de D'India et même avant *Il Combattimento* et la préface du huitième livre de Monteverdi. Nous pouvons en trouver quelques exemples chez D'India, dans son premier livre de madrigaux de 1606, dans les entrées successives du début du madrigal *Cor mio, deh non languire* (Mon cœur, las, ne languis pas)²⁷, chez Giaches de Wert, dans son madrigal *Forsennata gridava* (Hors d'elle, elle criait) (*Huitième livre à cinq voix*, 1586), chez Gesualdo, dans quelques madrigaux du *Sixième livre* (1611) où, d'après Catherine Deutsch, l'auditeur « est contraint à de violentes volte-face émotionnelles »²⁸, mais aussi chez Pomponio Nenna dans certains madrigaux du *Premier et Quatrième livres à cinq voix* (1607 et 1609) où, selon Eduardo Dagnino, « lorsque la texture contrapuntique se brise et cède à un discours *concitato*, la phrase monodique apparaît incisive et animée d'un dramatisme qui fait

²⁶ Paolo Emilio CARAPEZZA, « Un altro Mercurio », *op. cit.*, p. 10.

²⁷ Sigismondo D'INDIA, *Madrigali a 5 voci [1606]*, éd. Federico MOMPPELLIO, Milano, Classici musicali italiani, 1942, p. 87.

²⁸ Catherine DEUTSCH, *Carlo Gesualdo*, Paris, Bleu nuit, 2010, p. 117.

penser à juste titre à Claudio Monteverdi »²⁹. Ces trois compositeurs, on le sait, eurent une influence certaine sur D'India et Monteverdi.

Ainsi, s'il ne l'a pas inventé, le compositeur crémonais est le premier à avoir « théorisé » le genre *concitato* en proposant, si l'on se réfère aux travaux de Jeffrey Kurtzman³⁰, une taxinomie des passions qui affirme la transformation de la métaphore en icône. Autrement dit, le changement de la métaphore en métonymie implique l'évolution des notions d'expression du concept d'imitation (par ressemblance ou analogie) propre à la Renaissance, vers les théories baroques de la représentation³¹ (par contraste). La métaphore est liée à la texture musicale et poétique, alors que l'icône peut se passer de mots pour exister. Le genre *concitato* peut être ainsi utilisé non seulement pour mettre en valeur un texte qui exprime l'agitation émotionnelle, mais aussi pour représenter l'agitation sans avoir besoin du texte. La création d'icônes selon une taxinomie systématique crée ainsi de nouvelles possibilités de composition et d'expression. La philosophie se mêle à la poésie comme une théorie de l'amour à la fois moyen et but de l'entreprise héroïque, de « la fureur héroïque »³².

Le genre *concitato* est aussi, si l'on en croit Eric Chafe, un élément clé dans la transition de la modalité à la tonalité car il permet de distinguer pour la première fois la juxtaposition dièse-bémol, mineur-majeur. Ainsi, « le style *concitato* impose des tonalités majeures en dièses comme les emblèmes d'un nouvel état affectif. Le résultat est une meilleure sensation de dualisme dans la région tonale du durus [dièse mineur]³³ ». L'affirmation de Chafe est également valable pour les deux madrigaux où D'India utilise le genre *concitato*, même s'il étend l'utilisation de ces marqueurs de style à l'aide de mécanismes souvent plus radicaux et moins définissables que Monteverdi.

²⁹ « *Quando la trama contrappuntistica si smaglia e cede a un discorso concitato, la frase monodica si leva, incisiva, accesa di una drammaticità che giustamente ha fatto pensare a Monteverdi* ». Eduardo DAGNINO, *Madrigali di Pomponio Nenna*, Roma, Istituto Italiano per la storia della musica, 1942, p. XII.

³⁰ Jeffrey KURTZMAN, « A taxonomic and affective analysis of Monteverdi's *Hor che'l ciel e la terra* », *Music Analysis*, XII/2 (1993), p. 171.

³¹ Voir Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65, 66 et 69.

³² Giordano Bruno, dans son traité *Des fureurs héroïques* (1585), distingue deux espèces de fureurs : les unes « montrent aveuglement, stupidité, impulsion irrationnelle et tendent vers une passion bestiale ou insensée » ; les autres « consistent en un trait divin, capable de rendre meilleurs des hommes ordinaires ». Giordano BRUNO, *Des fureurs héroïques* (1585), trad. Paul-Henri Michel, Paris, Les Belles lettres, 1999, p. 180.

³³ « *The stile concitato now thrusts the sharp major keys into center stage as emblems of a new affective state. The result is a clearer sense of positive/negative dualism in the durus tonal region.* » ; Eric CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, Schirmer Books, 1992, p. 238.

Le genre *concitato* devient ainsi l'affirmation de la « construction d'un espace et d'une temporalité à la fois visuelle et sonore »³⁴, mais aussi de « l'idée que la musique est de manière privilégiée monodique »³⁵. Cet aspect de l'évolution de la musique moderne au début du baroque est important : l'apport de la monodie accompagnée à la polyphonie madrigalesque, l'interpénétration de ces deux esthétiques existe aussi dans le sens monodie-polyphonie. En ce qui concerne le *Huitième livre de madrigaux* de D'India, nous pouvons remarquer l'influence de l'utilisation du genre *concitato* dans son *Lamento di Didone*, publié dans son cinquième livre des *Musiche* en 1623 – un an avant le huitième livre. Glenn Watkins a remarqué une filiation entre ce recueil polyphonique et le troisième livre des *Musiche* (1618) en ce qui concerne les passages où la texture polyphonique se désintègre dans un dialogue musical qui n'a pas de rapport avec le texte entre les trois voix supérieures et les deux voix inférieures³⁶.

Ainsi, Eric Chafe conclut à propos du genre *concitato* :

« Considéré comme un dispositif emblématique, le style *concitato* est prometteur pour la musique concertante dans la symphonie du XVIII^e siècle en ce qui concerne son aspect social. Sa relation aux tonalités en dièses, à la dynamique de la modulation vers la dominante ainsi qu'au dualisme majeur/mineur, est hautement prophétique. Le style *concitato* pourrait même être considéré comme l'emblème de l'affirmation de l'individu, comme une approche positive de la colère qui semble presque anticiper les traits de la psychologie moderne. »³⁷

Souffrances et douceurs de la mort, la dimension théâtrale du cycle guarinien

Le quatrième madrigal, *Ferir quel petto Silvio ?* (Frapper ce sein Silvio ?), dépeint le moment où Dorinda refuse d'exécuter le geste vengeur proposé par Silvio en nous rappelant, comme dans le madrigal de Rinuccini mis en musique par Monteverdi, toujours dans son recueil de madrigaux guerriers et amoureux, que « chaque amant est guerrier ». Ici, la recherche du geste expressif atteint son paroxysme par la mise en musique audacieuse

³⁴ Pierre-Henry FRANGNE, « Les larmes de Tancrède. La voix et le voir dans Le combat de Tancrède et Clorinde de Claudio Monteverdi », *Musurgia*, XI/1-2 (2004), p. 11-12.

³⁵ *Id.*, p. 18.

³⁶ Glenn WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali*, *op. cit.*, p. XXIV.

³⁷ « Viewed as an emblematic device, then, the stile *concitato* is full of meaning of Eighteenth-century style and the emergence of concert music in the symphony, to mention its social aspect. Its relationship to the independence of the sharp keys and to the dynamic of modulation to the dominant, as well as to the major/minor dualism, is highly prophetic. The stile *concitato* might even be viewed as an emblem of human assertiveness, of a positive view point on anger that seems almost to anticipate the emphases of modern psychology. » Eric CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, *op. cit.*, p. 239-240.

et originale du Palermitain. Elle présente, selon Glenn Watkins, des détails que l'on ne trouve pas chez Monteverdi, non seulement grâce à l'utilisation des neuvièmes non préparées provoquées par un triple retard de la partie de basse et qui débouchent sur la phrase suivante avec d'autres neuvièmes³⁸ parallèles martelées à découvert, obtenues par mouvement conjoint à la basse – D'India nous donne ici une illustration de la manière dont l'harmonie peut servir la déclamation. Comme le souligne Paolo Emilio Carapezza :

« La syntaxe logique et la rhétorique sont absorbées par la structure harmonique qui se transforme en organisation logico-harmonique [...]. À partir de là, il n'y a plus de mélodies ni d'harmonies affectivement neutres. »³⁹

Nous pouvons remarquer également la fausse relation qui suscite un saut de dixième à la voix de soprano, ou encore la note pédale génératrice de dissonances sur « *o bellissimo scoglio* » (« ô très beau récif ») – ce qui montre un traitement indépendant de la dissonance ainsi que le développement d'un style totalement personnel qui n'a pas d'équivalent parmi ses prédécesseurs ni ses contemporains⁴⁰ :

³⁸ L'importance de l'intervalle de neuvième sous sa forme mélodique a été identifiée chez Wert, Marenzio et Jean de Macque par Massimo PRIVITERA, « Malinconia e accedia. Intorno a « *Solo e pensoso* » di Luca Marenzio », *Studi Musicali*, XIII (1994), p. 29-71. D'India est novateur en ce qui concerne l'utilisation de cet intervalle sous sa forme harmonique. Remarquons également qu'il s'agit d'un nouvel exemple de la filiation qui existe entre le compositeur palermitain et Jean de Macque qui fut probablement un des compositeurs ou « musiciens d'intelligence » qui auraient pu le former dans ses années de jeunesse.

³⁹ « La sintasi logica e la retorica vengono assorbite dalla struttura armonica, che si trasforma in organismo logico armonico [...]. Non ci sono più a questo momento né melodie, né armonie affettivamente neutre ». Paolo Emilio CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica*, Palermo, Flaccovio, 1999, p. 91.

⁴⁰ Glenn WATKINS, *Ottavo libro dei madrigali*, op. cit., p. XXVI. Voir aussi « I madrigali polifonici di Sigismondo D'India nobile palermitano », *Sigismondo D'India tra rinascimento e barocco*, op. cit., p. 82-83.

Fer rir quel pet - to, fa rir quel pet - to, quel pet-to Sil-vio? Non bi-so-gna vaag'l'oc-chi

O bel-li-si-mo
miei sco-vrir lo, S'a-ve-vi pur de-sio ch'io tel fe-ri - si O

si spe-ssain van...

sco-glio, Già dal'on d'ac dal ven-to De le la-gri-me mie, de' miei sos-pi-ri

Ex. 14 : D'India, VIII.5, *Ferir quel petto*, m. 1-14

Particulièrement intéressant est le moment où, après un passage à deux sopranos : « *è pur ver che tu spiri e che senti pietate ?* » (« est-il donc vrai que tu respires et que tu ressens de la pitié ? »), s'installe un dialogue polyphonique à cinq voix : « *o pur m'inganno ?* » (« ou bien je me trompe ? »), qui aboutit, grâce à l'intensité progressive et à l'insistance pathétique de ce passage, à un autre moment en homorythmie : « *ma si' tu pure o petto molle o marmo* » (« mais que tu sois, ô sein, vulnérable ou de marbre ») :

à pur-ver che tu spi-ri, e che sen - ti pie - ta - tel O pur m'in-gan-no?

O pur m'in-gan-no? O pur m'in-gan - no? O pur m'in-gan-no?

O pur m'in-gan-no? O pur m'in-gan - no?

O pur m'in-gan-no?

O pur m'in-gan-no? O pur m'in-gan - no?

Ma sù tu pur o pet-to mol-lelo mar-mo, Già non vo' che m'in-gan-ni d'un can-di-dola-la-bas-trolli del sem-

Ex. 15 : D'India, VIII.5, *Ferir quel petto*, m. 23-30

Pour finir dans un passage en style concertant : « *che vendetta maggiore non so bramar che di vederti amante* » (« je ne peux vouloir plus parfaite vengeance que de te voir aimer ») :

in-no?

che di ve-der tlla - man-te,

te pur fe - ri-sca!A-mo - re, A - mo - re,

Ché ven-det - ta mag - gio - re Non so bra - mar, che di ve-der-tlla-man - te.

Ex. 16 : D'India, VIII.5, *Ferir quel petto*, m. 40-43

En effet, la construction du climax commence par des sections en imitation qui se terminent dans un accord déclamatoire. Ces récitations accordales servent à segmenter le madrigal et permettent de nouvelles séquences imitatives créant ainsi un jeu de timbres et de mélodies qui équilibre les cadences en leur donnant de la mobilité.

La fin du madrigal est remarquable par l'insistance du mot « mourir » qui est répété presque quarante fois (pendant dix mesures) dans un déploiement de dissonances maniéristes et perçantes qui intensifient le pathos – signes d'une gestuelle théâtrale et vocale pleine de fougue et de vitalité où sont représentés des sentiments « guerriers et amoureux » :

pos - s'i - o, mo - rir pos-si - o

mo - rir pos-s'i - o

mo - rir mo - rir mo - rir pos-s'i - o

mo - rir mo - rir mo - rir pos-s'i - o

pos - s'i Né pur che vi-vi

mo - rir mo - rir mo - rir mo - rir mo - rir pos-s'i - o

mo - rir mo - rir mo - rir mo - rir pos-s'i - o

Né pur che vi-vi tu Né pur che vi-vi tu mo - rir mo - rir mo - rir pos-s'i - o

Né pur che vi-vi tu mo - rir mo - rir mo - rir pos-s'i - o

tu, mo - rir pos - s'i - o pos - s'i - o

Ex. 17 : D'India, VIII.5, *Ferir quel petto*, m. 78-88

La partie finale du cycle guarinien, *Silvio come son lassa* ! (Silvio, que je suis lasse !), que D'India est le seul à mettre en musique, a pour but de développer et d'amplifier l'action dramatique de l'œuvre. Cette amplification est obtenue par l'utilisation du bécarre à la fin du madrigal.

En effet, le madrigal commence en *ré* – le traditionnel mode dorien abondamment utilisé par Monteverdi dans le quatrième, cinquième et surtout le sixième livre de madrigaux⁴¹ – et finit sans altérations à la clé dans la partie à cinq voix. Comme le remarque Massimo Privitera, « le bémol indique la transposition et donne ainsi une interprétation différente de la note finale utilisée par le compositeur⁴² ». Le bémol assume ainsi une intense force expressive dans une séquence par bécarré⁴³. Il s'agit d'une caractéristique importante de l'évolution du langage tonal, langage qui se situe au XVII^e siècle entre transposition et modulation. Le signe bécarré a pour fonction d'être le marqueur d'un changement harmonique, généralement dans des moments musicaux dramatiques, mais aussi de signaler la mutation de l'hexacorde. Sigismondo D'India utilise régulièrement le signe bécarré pour indiquer la juxtaposition du dièse et du bémol. Cela lui permet de baisser ou monter immédiatement d'un demi-ton dans l'utilisation expressive du chromatisme⁴⁴.

Enfin, cette scène érotique représente aussi le sommet du madrigal concertant chez le compositeur palermitain et marque une nouvelle étape dans ce genre grâce au subtil dosage et à l'heureuse cohabitation de la monodie et de la polyphonie⁴⁵. C'est à travers le dialogue des trois personnages (Dorinda, Silvio et Linco) que le compositeur introduit une nouvelle dimension théâtrale. La scène se termine par un chœur *alla francese*⁴⁶ qui harmonise et amplifie les dernières paroles de Dorinda, déploration semblable à celle de la *Lamentation de la nymphe* de Monteverdi. C'est ainsi que la dramatisation devient représentation. Le style représentatif devient ainsi synonyme d'expression mais aussi de gestualité et de théâtralité, qualités qui caractérisent également le *Huitième livre* de Monteverdi :

⁴¹ Girolamo FRESCOBALDI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* 1608, éd. L. Bianconi et M. Privitera, Milano, Suvini Zerboni, 1996, p. XV.

⁴² « Il bemolle indica trasposizione, e fa quindi diversamente interpretare la finalis usata dal compositore. », *ibid.*, p. XIV, note 10.

⁴³ *Id.*, p. XIX.

⁴⁴ Eric CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, *op. cit.*, p. 365 et 369.

⁴⁵ Sur l'érotisme de la poésie de cette scène, voir Andrea GARAVAGLIA, *Sigismondo D'India « drammaturgo »*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ Giulio Cesare Monteverdi affirme dans la préface des *Scherzi musicali* de 1607 que son frère fut le premier à avoir introduit en Italie le « chant à la française » à la suite du voyage que Claudio fit en Flandres vers 1599 : « *Haverebbe non pochi argomenti in suo favore, mio fratello, in particolare per il canto alla francese [...], chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà, l'anno 1599 ?* » (« Mon frère ne manquera pas d'arguments pour se défendre, en particulier pour ce qui est du chant à la française [...] ; car, qui fut le premier à l'introduire en Italie, sinon lui, lorsqu'il revint des bains de Spa en 1599 ? »), voir Claudio MONTEVERDI, *Scherzi musicali*, Venetia, Amadino, 1607, Annonciade RUSSO (trad.), *Claudio Monteverdi, correspondances, préfaces et épitres dédicatoires. op. cit.*, p. 252 et 253.

Ex. 18 : D'India, VIII.5, *Silvio, come son lassa*, m. 44-51

*
* *

Federico Mompellio est l'un des premiers musicologues à avoir identifié le tempérament « agité » et la « souffrance qui transparaît » dans la musique de D'India⁴⁷. La richesse expressive et dramatique que renferme le *Huitième livre* du Palermitain ainsi que la profusion de dissonances douloureuses correspondent à cette « puissance du discours émotionnel »⁴⁸. Les madrigaux du *Huitième livre* de Monteverdi, pour leur part, malgré de vifs moments d'agitation et d'expression émotionnelle, présentent un remarquable équilibre esthétique où chaque madrigal guerrier comporte sa contrepartie « amoureuse » et symétrique. D'India possède lui aussi cette capacité à pénétrer le contenu émotionnel du texte, cet instinct aigu pour la dramatisation musicale. Malgré les points communs, le Crémonais et le Palermitain suivent des chemins différents ; là où Monteverdi cherche à apaiser la colère, D'India la transforme en rage et angoisse irrépressibles. Le premier donne à voir à l'oreille un contrepoint exquis de lumières caravagesques, le second peint en musique des visions et des transfigurations dignes du Greco.

Ainsi, dans son dernier recueil de madrigaux, le Palermitain, fasciné par l'extrême, suit les mouvements de l'âme dans leur radicalité, de l'ire à la mélancolie, par d'incessantes et surprenantes ruptures. Succession

⁴⁷ Federico MOMPPELLIO, *Sigismondo D'India musicista palermitano*, op. cit., p. 46 et *Sigismondo D'India, Il primo libro di musiche da cantar solo*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1970, p. 21.

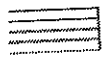
⁴⁸ « Heightened tones of emotional speech », Nigel FORTUNE, « Sigismondo D'India », op. cit., p. 39.

d'explosions brèves, voire de spasmes, et de longues léthargies, l'œuvre oscille entre exaspération et langueur, entre transports et désespoir.

Autant de qualités baroques car « est baroque l'homme qui se présente en « furieux » et en poète inspiré, s'envole dans un vertigineux parcours à travers les espaces et les temps et exalte cette folie du voir »⁴⁹, ici cette folie de l'ouïe qui nous livre les secrets de l'esprit novateur et agité de D'India.



a m'e



à avoir
» dans la
ferme le
sonances
nnel »⁴⁸.
nalgré de
ntent un
mporte sa
ussi cette
gu pour la
nais et le
cherche à
pressibles.
» lumières
s et des

in, fasciné
, de l'ire à
Succession

cit., p. 46 et
a, Athenaeum

ndo D'India »,

⁴⁹ Jean-Pierre NÉRAUDAU, *Ovide. Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, préface, p. 21.

Organisation du huitième livre de madrigaux de D'India

Madrigal	ète et cycle	Style et moyens expressifs et musicaux
<i>Se tu Silvio crudel mi saettasti</i> (première partie) (Silvio cruel, si de ta flèche tu m'as frappée)	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Monodie accompagnée, lamentation polyphonique, discours <i>concitato</i> , chromatismes, changements abrupts d'harmonie.
<i>Ma, se con la pietà</i> (deuxième partie) (Mais, si avec la pitié)	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Lamentation polyphonique, dissonances, figuralismes évocateurs, récitation à une voix et réponse polyphonique, contrepoint recherché.
<i>Dorinda, ah! dirò mia</i> (troisième partie) (Dorinda, ah ! te dirai-je mienne)	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Déclamation polyphonique, dissonances insistantes et douloureuses, chromatisme, passages à deux voix, discours <i>concitato</i> , changements abrupts d'harmonie, gestuelle vocale exacerbée, passages dans l'extrême grave, figuralismes, virtuosité vocale, vocalité développée, style concertant, insistance sur certains mots et sur certains intervalles, harmonies audacieuses.
<i>Ferir quel petto, Silvio?</i> (quatrième partie) (Frapper ce sein Silvio ?)	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Retards, utilisation de neuvièmes, fausses relations, pédale dissonante, déclamation polyphonique, style concertant, passages à deux voix, virtuosité vocale, chromatismes insistants, surenchère de dissonances, figuralismes poussés à l'extrême.
<i>Silvio, come son lassa !</i> (cinquième partie) (Silvio, que je suis lasse !)	Guarini (<i>Il pastor fido</i>)	Monodie accompagnée, style concertant et théâtral, chromatismes, figuralismes érotiques, <i>canto alla francese</i> (amplification polyphonique de la monodie).
<i>Godea del sol i rai</i> (Elle jouissait des rayons du soleil)	Anonyme	Style concertant, vocalité luxuriante, virtuosité vocale, passages à deux voix, passages virtuoses à une seule voix, figuralismes recherchés.
<i>Pallidetto mio sole</i> (Pâle est mon soleil)	Marino (<i>Rime</i>)	Passages à deux voix, dissonances, virtuosité vocale, vocalité luxuriante, figuralismes, <i>walking bass</i> , chromatisme, style concertant.
<i>Lidia, ti lasso, ah lasso!</i> (Lidia je te laisse, hélas !)	Marino (<i>Rime</i>)	Passages à deux voix, dissonances, virtuosité vocale, <i>walking bass</i> , vocalité développée, déclamation polyphonique.
<i>Ecco, Cintia, che torna la vaga primavera</i> (première partie) (Voici, Cintia, que revient le gracieux printemps)	Anonyme	Style concertant, passages à deux voix, figuralismes, vocalité développée.
<i>Ridono per li prati</i> (deuxième partie) (Ils rient à travers les prairies)	Anonyme	Style concertant, figuralismes, virtuosité vocale, déclamation polyphonique, passages à deux voix, <i>walking bass</i> , contrepoint recherché, vocalité développée.

Sigismondo D'India, *Huitième livre de madrigaux*

<i>Alme luci beate</i> (première partie) (Tendres yeux bienheureux)	Anonyme	Style concertant, virtuosité vocale, figuralismes, style contrepointique.
<i>Io vi lascio, mie scorte</i> (deuxième partie) (Je vous laisse, mes guides)	Anonyme	Dissonances, passages à deux voix, dissonances ornementales, virtuosité vocale, ruptures rythmiques.