



*Unité mixte de recherche CNRS (UMR 8223) – Ministère de la Culture – BnF – Université Paris-Sorbonne*

# Musique • Images • Instruments

Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

---

15

---

Portraits, ballets, traités

**CNRS ÉDITIONS**

15 rue Malebranche – 75005 Paris  
[www.cnrseditions.fr](http://www.cnrseditions.fr)



1. Attribué à Carlo Francesco NUVOLONE (1608-1662), *Ritratto di Manfredi Settala fra alcuni strumenti scientifici e musicali e lavori al torno di sua invenzione*, huile sur toile, ca 1640 (?), 86 x 116 cm, Localisation actuelle inconnue.

# *Le portrait de Manfredo Settala attribué à Carlo Francesco Nuvolone : un hommage au collectionneur et facteur de sourdelines*

Eric Montbel

La sourdeline, *sordellina* en italien, était une cornemuse à soufflet qui fit l'objet de plusieurs modèles et dont la complexité fut portée au plus haut point par le chanoine Settala de Milan, dans les années 1630-1660. La publication en 1996 d'un tableau attribué à Carlo Francesco Nuvolone<sup>1</sup>, représentant Manfredo Settala avec sa sourdeline, permet de mieux observer cet instrument exceptionnel, connu uniquement jusqu'à présent par de rares représentations et par des descriptions littéraires (fig. 1).

## *Manfredo Settala (1600-1680)*

Manfredo Settala fut un homme étonnant, un gentilhomme savant et aventureux, voyageur intrépide dans sa jeunesse puis collectionneur et inventeur, artiste et musicien, qui constitua à Milan un musée remarquable. Il était le fils d'un savant renommé, Ludovico Settala (1552-1633), un médecin auteur d'ouvrages consacrés aux sciences naturelles aussi bien qu'à la philosophie<sup>2</sup> qu'on appelait « *l'Esculape de son temps* ». Après avoir hérité de la

bibliothèque de son père, il accumula les objets étranges, des tableaux de grands maîtres, des *naturalia* et des *exotica* parfois surprenantes (telles des parures des indiens amazoniens *Tupinanba*), comme il s'en trouvait dans les autres cabinets de curiosité constitués à la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle. Sa collection de peintures était exceptionnelle et comprenait quatre-vingt-cinq œuvres, certaines de Crespi, Raphaël, Tintoret, Titien, Leonard de Vinci (notamment une copie de *La Joconde*)<sup>3</sup>.

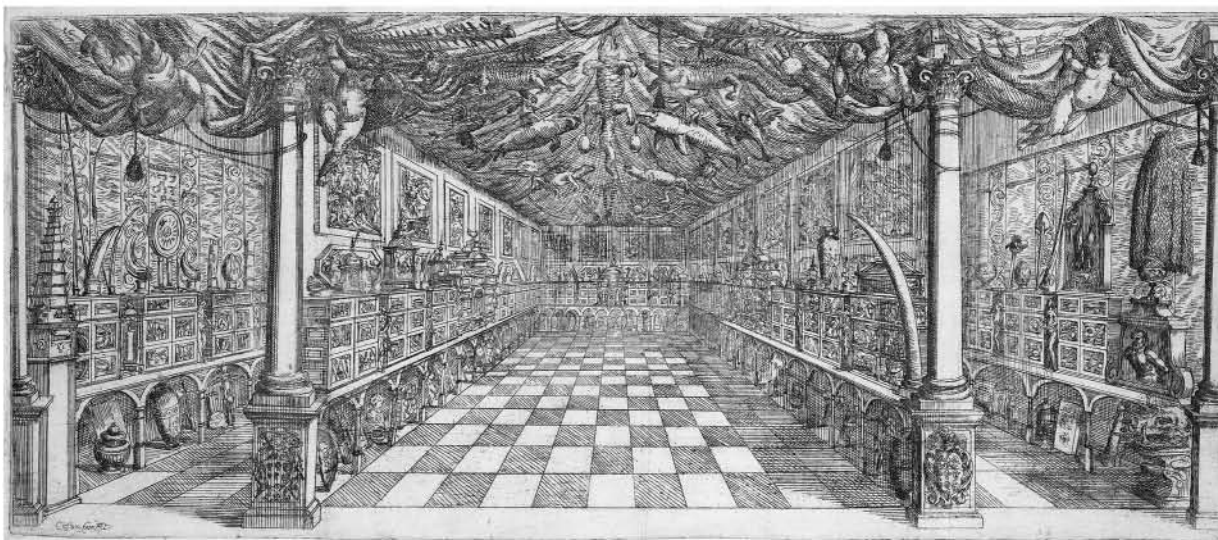
Plus qu'un simple collectionneur créateur d'une *Wunderkammer*, Settala fut aussi un fabricant habile, un tourneur sur bois et sur ivoire d'un grand savoir-faire. Il inventa des flûtes à multiples tuyaux et il perfectionna la cornemuse la plus complexe de son époque, la *sordellina* (ou sourdeline en français). Il installa sa galerie (fig. 2) dans son nouveau palais construit Via Pantano à Milan, où il exposait à la fois ses raretés et ses propres réalisations. Il y recevait les plus illustres inventeurs de son temps, tels Athanasius Kircher ou Walther von Tschirnehaus, naturaliste et philosophe qui contribua à la mise au point de la porcelaine dure en Europe<sup>4</sup>. Son musée suscita une grande admiration parmi ses concitoyens et deux savants en rédigèrent un catalogue exhaustif. Paolo Maria Terzago prépara la première

1. Alessandro MORANDOTTI, « Note brevi per Cerano animalista, Vermiglio pittore di figura e Carlo Francesco Nuvolone autore di ritratti », *Il Seicento lombardo: giornata di studi*, Mina GREGORI (ed.), Turin, Artema Compagnia di belle arti, 1996, p. 68-69, fig. 107.

2. Voir D. Filippo PICINELLI, *Ateneo de I Letterati Milanesi*, 1670, p. 406. Filippo Picinelli (1604-1678) théologien italien qui vécut à Milan, publia un livre d'emblèmes de plus de mille pages, *Mundo Simbolico*, en 1653. *Mondo simbolico, o sia università d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed erudizioni sacre e profane*, Milan, Stampatore archiepiscopale, MDCLIII.

3. Giacomo BARRI, *The painters voyage of Italy (Viaggio pittoresco d'Italia, Venise, 1671)*, traduit de l'italien en anglais par W. L. (William Lodge) of Lincolns-Inne (Leeds), Londres, Printed for Tho. Flesher, 1679, p. 145-154.

4. D'après Antonio AIMI, Vincenzo DE MICHELE, Alessandro MORANDOTTI, *Museum Septalianum, una collezione scientifica nella Milano dei seicento*, Florence, Milan, Museo Civico di Storia Naturale, 1984, p. 29-30.



2. Cesare FIORI (1636-1702), *La galerie Settala à Milan*, planche gravée in Paolo Maria TERGAZO, *Museo, ò Galeria adunata (...)*, Tortone, per li figliuoli del E. Viola, 1666.

version en latin, imprimée en 1664, tandis que Pietro Francesco Scarabelli en a donné une traduction italienne parue en 1666<sup>5</sup>.

Nous connaissons la jeunesse picaresque de Settala par la narration qu'en a faite Filippo Picinelli<sup>6</sup>, un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle qui dressa les portraits des illustres lettrés de Milan. Settala jouissait d'une belle réputation parmi ses pairs, à la fois comme voyageur érudit et comme inventeur de *merveilles*. Voyageur, Settala l'avait été dans ses plus jeunes

années : à l'âge de quinze ans il visita le Palais ducal de Mantoue, il y découvrit « *les merveilles les plus rares* »<sup>7</sup>, la collection de poissons et d'oiseaux exotiques, de minéraux fabuleux, les tableaux exceptionnels de Raphaël, Tintoret et Rubens réunis par le duc Vincenzo Gonzaga et son épouse Eléonore de Médicis. C'est à Pise qu'il s'initia à la fois aux mathématiques, aux sciences juridiques et à l'art du tournage, suscitant l'admiration et la protection bienveillante du duc de Mantoue et de son épouse.

Le tout jeune Manfredo veut mettre ses pas dans ceux d'Ulysse et voyager en Méditerranée. C'est quelques mois avant son odyssee (1622-1628), qu'est réalisé son premier portrait<sup>8</sup> sans doute peint par Daniele Crespi (1597-1630)<sup>9</sup>. Cette effigie

5. Paolo Maria TERGAZO, *Musaeum Septalianum, Manfredi Septalae... Industriosi labore constructum...*, Dertonae, typis Filiorum qd. Elisei Violae, 1664 ; Paolo Maria TERGAZO, Pietro F. SCARABELLI, *Museo, ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile Milanese...*, Tortona, per li figliuoli del E. Viola, 1677 (nous utilisons cette édition pour l'ensemble des références suivantes en notes ; il s'agit de la réédition de l'ouvrage de 1666). Sur la collection d'instruments de musique et les catalogues rédigés par Terzago et Scarabelli, voir Franck P. BÄR, « Le Museo Settala à Milan au XVII<sup>e</sup> siècle : une collection d'instruments de musique à l'esprit français », *Musique-Images-Instruments*, 2, 1996, p. 58-87 ; *Id.*, « Museum oder Wunderkammer? Die Musikinstrumentensammlung Manfredo Settalas im Mailand des 17. Jahrhunderts », *Für Aug' und Obr. Musik Kunst- und Wunderkammern*, Wilfried SEIPEL (ed.), Vienne, Kunsthistorisches Museum Wien – Skira, 1999, p. 58-71.

6. Voir D. F. PICINELLI, *Ateneo de I Letterati Milanesi*, 1670, *op. cit.*, p. 406-408. Je remercie Éléonore Montbel pour la traduction des textes italiens.

7. D. F. PICINELLI, *Ateneo de I Letterati Milanesi*, *op. cit.*, p. 406.

8. Mentionné dans le catalogue de P. M. TERGAZO et P. F. SCARABELLI, *Museo, ò Galeria*, *op. cit.*, p. 236 : « 7. Ritratto del Sig. Manfredo, mano di Daniello Crespo ». L'inventaire mentionne un portrait du frère de Manfredo, « *Senatore Settala* », par le même peintre (n° 4, p. 236).

9. L'œuvre est conservée à Milan à la Pinacoteca Ambrosiana, Inv. 492. Elle est tantôt considérée de la main de Daniele Crespi, tantôt attribuée à cet artiste avec plus de prudence car elle n'est pas signée. Voir Marco ROSSI et Alessandro ROVETTA, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milan, Electa, 1998, p. 213 ; Addalgisa LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 243, reprod. 140, comme Daniele Crespi (?). Daniele Crespi (1597-1630) appartenait à

mélancolique révèle déjà qu'il est attentif à « montrer » son habile travail, ici une « tournerie » délicate en ivoire, globe évidé surmonté d'une longue et fragile flamme sculptée. Le jeune homme se présente en artisan talentueux, dans un dialogue didactique entre le créateur et son public : préfiguration de ce que sera son musée bien plus tard. Comprendre, montrer, enseigner, partager, telles seront ses vocations d'humaniste. Dans les deux tableaux, celui de Crespi et celui attribué à Nuvolone, l'attention est portée sur les mains de Settala. Elles sont raffinées, élégantes, celles d'un jeune homme courtois et non-chalant<sup>10</sup> (fig. 3).

L'étrange morceau de « tournerie » ou « finesse de Crotelle »<sup>11</sup>, qu'il exhibe fait penser à plusieurs exemplaires mentionnés dans le catalogue de Terzago et Scarabelli :

*Grosse boule d'ivoire avec douze orifices à travers lesquels sont contenues vingt-quatre petites boules, travaillées tout d'une pièce, le tout soutenu par un grand piédestal tourné<sup>12</sup> {...} une boule avec trente-trois orifices, et dans cette cavité on compte sept boules épineuses. Elle est soutenue par un socle d'un tournage extravagant ; au sommet il y a une échelle en colimaçon si mince, que en la tenant en main comme une fléchette, elle semble ne pas avoir de corps, mais elle résiste au mouvement de l'air ; en haut de cette échelle il a adapté merveilleusement une Lune : et tout le travail a une hauteur de près de deux pieds<sup>13</sup>.*

l'Accademia Ambrosiana de Milan, fondée par le cardinal Federico Borromeo. Il mourut de la peste en 1630. Son maître et parent était Giovanni Battista Crespi dit *Il Cerano* (1573-1632).

10. Paula FINDLEN, *Possessing Nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 325.

11. Ce terme vient du nom de la ville de Poitou où les tourneurs avaient développé cette spécialité. On trouve des finesesses de Crotelle dans de nombreuses collections au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, notamment dans l'inventaire de Catherine de Médicis : « 212. Une layette de velours vert-jaune figuré à fond blanc, dans laquelle a été trouvée une quenouille de bois de Crotelles », cité par Edmond BONNAFFÉ (1825-1903), *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, Paris, Auguste Aubry, 1874, p. 81.

12. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria, op. cit.*, p. 186 : « Palla grossa di avorio con dodici forami dietro a'quali si contengono ventiquattro pallote lavorate tutte d'un pezzo. E sostenuta da un'alto piedestallo diversamente tornito ».

13. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria, op. cit.*, p. 189 : « 5. Palla con trentatre buchi, nella cui scavatura si



3. Attribué à Daniele CRESPI (1597-1630), *Portrait de Manfredo Settala*, ca 1622, huile sur toile, 60 x 45 cm, Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. 492.

Settala nous interroge d'un regard mélancolique, celui d'un homme qui toute sa vie montrera ses « curiosités » à un public choisi, partagé entre la performance et le tour de force d'un côté, la futilité – voire la vanité – exprimée par ces objets inutiles, de l'autre.

Comme un nouvel Ulysse, Settala voulut donc découvrir les hauts lieux de la Méditerranée. D'abord Messine et « *les curiosités de la Sicile* » : il embarque sur une galère du Grand Duc ; mais à l'invitation du capitaine, il poursuit jusqu'à la côte du Levant et le voici à Otrante (Adriatique), puis à Chypre, Ascalon et Gaza en Palestine. Il visite ensuite Alexandrie, « *Nogroponte* » (l'île grecque d'Eubée) et Kandia (Péloponèse) « *ayant traversé les plus grands dangers* », dont une attaque de « *barbari* » et celle de la flotte

*numerano sette palle spinose. E da un piedestallo di stravagante tornitura sostenuta ; nella parte superiore vi risie de una scala chiocciola tanto sottile, che tenendola in mano da se stezza guizza, etrema, non havendo corpo, che al moto dell'aria resista, foua di questa scala ui ha mirabilmente addata una Luna ; ed e tutta l'opera dell'altezza quasi di due palmi ».*

turque. À Kandia il rencontre un marchand français, et ensemble ils partent pour Smyrne (Izmir) en Turquie, puis Ephèse, le grand port de la mer Egée. Il reste deux mois à Constantinople, « *observant les mosquées, les marchés, et d'autres curiosités plus dignes* »<sup>14</sup>. Enfin, faisant étape à Livourne, il revient à Milan. Ce périple était celui de ces « pénitents de la Science » qui en ce siècle de grandes découvertes se devaient de confronter leur foi chrétienne à tous les lieux marqués par le passage du Christ et par les Croisades, ainsi qu'aux étrangetés historiques ou naturelles : longues rues de Messine, volcans de Sicile, tempêtes, peuples « barbares », *terra incognita*. Comme l'avait fait Athanasius Kircher<sup>15</sup> son ami, qui n'hésita pas à observer une éruption de l'Etna depuis l'intérieur du volcan.

La seconde vie de Settala, celle de collectionneur, d'artisan dilettante et de savant, débute à son retour en 1628. Ayant attiré l'attention du cardinal Federico Borromeo (fondateur de la bibliothèque Ambrosiana de Milan) par ses connaissances en mathématique et en histoire comme par son habileté manuelle, il obtient le titre de chanoine de la basilique de San-Nazaro en 1630, à quelques pas de la maison familiale. Rattaché à l'Accademia de Florence, il est reçu à ce titre parmi la noblesse de Londres, où il fréquente « *des princes et personnages de haute lignée* ». Il visite l'Italie toute entière :

*cinq fois à Naples, onze fois à Rome, dix-sept fois à Venise, trois fois en Sicile, deux fois en Sardaigne, et une fois au Cap de Bonifacio en Corse, pour voir la pêche du corail. Il fait ce qu'il veut de ses mains. Il est devenu l'Archimède de notre siècle, aussi bien dans la découpe de choses subtiles, que dans la fabrication de miroirs plans, concaves, de miroirs incendiaires de taille énorme, et des instruments de musique de toutes formes merveilleuses*<sup>16</sup>.

14. « *Da Candia, insieme con un mercante francese si porto alla Smirne, indi in Efeso, e poscia in Costantinopoli, ove dimoro due mesi ad osservarvi li Meschite, i Mercati, e l'altre curiosita piu degne* ». D. F. PICINELLI, *Ateneo de I Letterati Milanesi*, op. cit., p. 407.

15. Sur Athanasius Kircher (1601-1680) voir notamment Totaro GIUNIA, *L'autobiographie d'Athanasius Kircher. L'écriture d'un jésuite entre vérité et invention au seuil de l'œuvre. Introduction et traduction française et italienne*, Bern, Peter Lang, 2009.

16. « *Viaggiando ha scorso si puo dire tutta l'Italia, condotti cinque volte a Napoli, undici a Roma, dicisette a Venezia, tre nella Sicilia,*

## Un « livre des secrets »

« *Notre Manfredo, possédant de nombreuses langues, attend la traduction et l'impression de ses voyages en pays de Loiré (en France), ses voyages d'Angleterre, et bien d'autres. Il est prêt à donner à imprimer 'Un livre des secrets', rempli d'arcanes et de curiosités* »<sup>17</sup>. On trouve la description de quelques « secrets » de Settala au fil des journaux de voyages de ce temps. Par exemple, le Français Balthasar de Monconys relate à la date du 23 juin 1664 son passage à Milan, et sa visite à Settala :

*Mais la chose plus curieuse de cette ville est Monsieur le chanoine Septalla, aimé et honoré de tous les princes de la Chrétienté, de tous les curieux et généralement de tout le monde. Je le fus voir d'abord dans le laboratoire qu'il a dans le cloître de l'église d'où il est chanoine. Où je vis ses petits microscopes très bons, et la manière de laquelle il tourne tous ses verres grands et petits, puis les polit avec de l'étain calciné et délié dans l'eau. L'après-midi je fus le voir chez lui où il montra exactement quatre chambres pleines de toutes les curiosités {...} Le Sieur Septalla a le secret de changer le fer en acier qu'il ne me voulut pas apprendre, non plus que celui de faire en moins d'une nuit trois canons de batterie de plus de trente livres de balle*<sup>18</sup>.

Comment un fils de famille devint gentilhomme de fortune, puis religieux, inventeur, collectionneur, artiste... voila un parcours digne d'un roman picaresque qui reste à écrire. On observera ses objets singuliers, curieux, faits pour attirer le regard, secrets « *qu'il ne me voulut pas apprendre* ». On

*due in Sardegna, e una volta a Capo Bonifacio, a veder la pesca de i coralli. Egli di sua mano opera cio vuole; divenuta l'Archimede del nostro secolo cosi nel taglio delle cose sottili, come nella fabbrica di specchi piani, concavi, ustori, di canocchiali di smisurata grandezza, e di strumenti musicali d'ogni forte opera maraviglie* ». D. F. PICINELLI, *Ateneo de I Letterati Milanesi*, op. cit., p. 407.

17. « *Il nostro Manfredi, come possessore di molte lingue, attende alla tradizione, e stampa di i viaggi del Loiré, di quello d'Inghilterra, ed altri. Havend'egli preparato per dar alle stampe 'Un libro di Secreti' d'arcanes curiosita ben copioso* », *ibid*.

18. *Journal des voyages de M. de Monconys*, {...} *Où les sçavants trouveront un nombre infini de nouveautez, en machines de mathématique, expériences physiques, raisonnemens de la belle philosophie, curiositez de chymie, et conversations des illustres de ce siècle... publié par le Sr de Liergues, son fils, Lyon, H. Boissat et G. Remeus, 1665-1666, t. 2, p. 491-493.*

connait de Settala, éparpillés en divers musées un terrifiant diable mécanique<sup>19</sup>, un poisson hérissé de pointes<sup>20</sup>, des masques de coquillages épouvantables<sup>21</sup>, une flûte quintuple à trois bourdons<sup>22</sup>, une sphère armillaire, chef-d'œuvre de technologie, symbole de sagesse et de connaissance<sup>23</sup>, et diverses représentations surprenantes d'objets perdus, dont la cornemuse du tableau présenté ici.

Contemporain exact d'Athanasius Kircher (1602-1680), qui lui rendit visite et avec lequel il entretint une correspondance, Settala fut surnommé « *L'Archimède de notre siècle* »<sup>24</sup>. On retrouve chez ces deux érudits le même goût des symboles et des emblèmes ainsi que cette curiosité multiforme étendue à toutes les sciences exactes ou empiriques – notamment les recherches catoptriques sur le pouvoir des miroirs – et aux travaux sur la musique et ses instruments.

### *Le portrait de Settala attribué à Nuvolone et ses trois objets symboliques*

La sourdeline, pièce maîtresse d'une curiosité sans limite, reste introuvable, préservée peut-être dans quelque musée ou cabinet particulier d'où elle sortira un jour pour notre ravissement. Mais nous pouvons en contempler un modèle dans le portrait de Manfredo Settala attribué récemment à Nuvolone.

19. « *Automa con faccia grottesca, noto come 'lo schiavo incatenato'* », Civiche Raccolte d'Arte Applicata, en dépôt au Civico Museo di Storia Naturale, Milan.

20. « *Pesce Orbis Spinoso, portato dal Mare del Sur* », Museo Settala, sala 23, bibliothèque Ambrosiana, Milan.

21. « *Altorelievo antropomorfo, di derivazione arcimboldesca, formato da elementi (conchiglie ed elitre di coleotteri)* », Museo Settala, sala 23, bibliothèque Ambrosiana, Milan.

22. « *Armonia di flauti (flauto polifonico), Manfredo Settala circa 1650* », Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna, inv. 1781. L'instrument figure sous le nom de « zampogna » dans le catalogue de P. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria*, op. cit., p. 333 : « Una zampogna, à armonia di flauti à cinque canne di buffo tutte a suono diversi capriciosissime, quali hallo la regola principale, in 4. in 3. & 8. Opera del medemo Signore ».

23. « *Sfera armillare tolemaica, costruita dalla Settala, raffigurata nel Codice Settala Z387 sup* », fol. 2r, Milan, Museo Settala, sala 23, bibliothèque Ambrosiana, Milan.

24. D. F. PICINELLI, *Ateneo de I Letterati Milanesi*, op. cit., p. 407.

Ce tableau a été publié avec cette attribution par Alessandro Morandotti<sup>25</sup> pour la première fois en 1996, puis en 1999 et en 2002<sup>26</sup>. Il figure ensuite en 2003 dans la monographie de F. M. Ferro sur la famille Nuvolone<sup>27</sup>. Selon ce dernier, le tableau a été vendu chez Christie's à Londres le 25 mai 1960 sous le n° 107 (information que le bureau londonien n'a pu confirmer à notre demande), et il n'est plus localisé depuis. Morandotti écrit dans le catalogue d'exposition de 2002 :

*Le passage de la Milan de Daniele Crespi à celle de Carlo Francesco Nuvolone est idéalement marqué par les choix artistiques de Manfredo Settala, chanoine à l'ingéniosité multiforme qui a été représenté à des moments différents par les deux peintres ; on doit à Crespi l'exemplaire conservé à la Pinacothèque Ambrosiana, et à Nuvolone le portrait non localisé que nous aurions tant voulu exposer : preuve bienheureuse de son talent, qui nous restitue avec une grande capacité expressive l'intelligence et l'inquiétude de l'Archimède milanais*<sup>28</sup>.

Aucun des historiens de l'art ne s'est attardé sur la révélation qu'il comporte pour les musicologues<sup>29</sup>, la sourdeline de Settala, ni sur les précisions

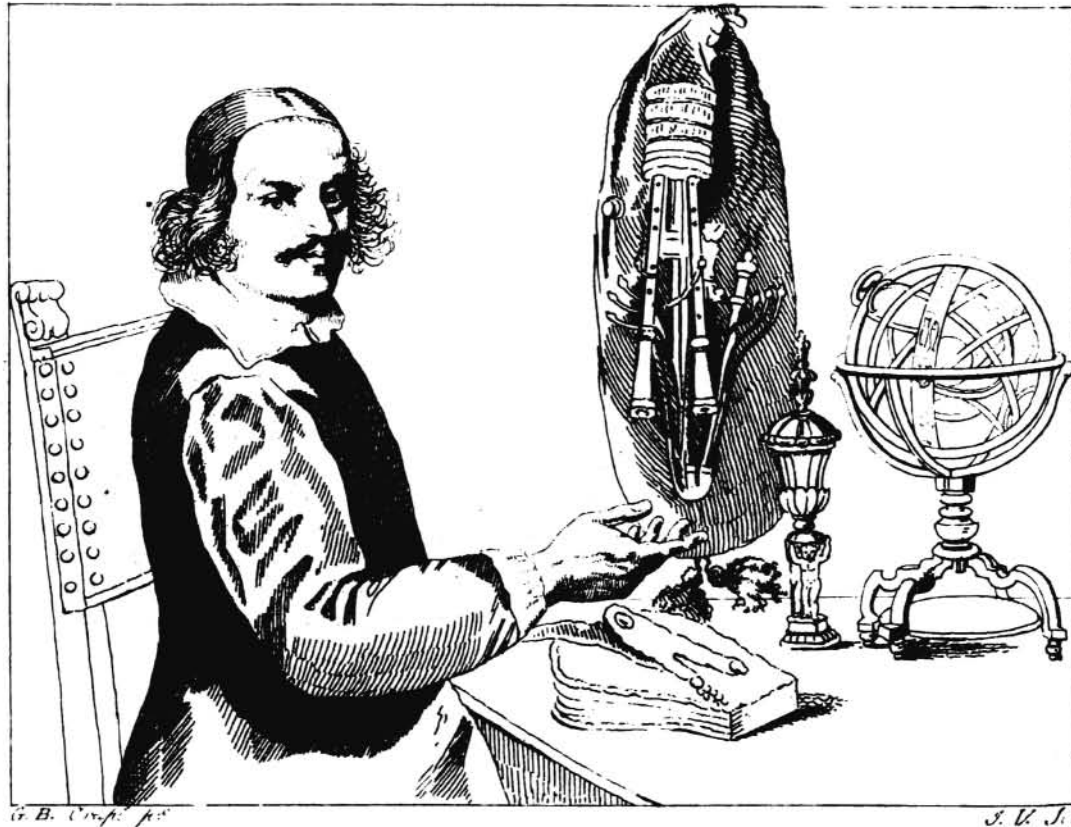
25. Je remercie chaleureusement Alessandro Morandotti pour avoir mis à ma disposition la photographie de ce portrait.

26. Voir la note 1 pour la publication de 1996, puis Alessandro MORANDOTTI, in Mina GREGORI (ed.), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Milan, Pizzi, 1999, p. 271 ; Francesco FRANGI, « L'età barocca : Milano, Cremona e Bergamo », *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Francesco FRANGI, Alessandro MORANDOTTI (ed.), Milan, Skira, 2002, p. 166, reprod. p. 25 avec la légende suivante : « *Ritratto di Manfredo Settala fra alcuni strumenti scientifici e musicali e lavori al torno di sua invenzione* ».

27. F. M. FERRO, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2003, p. 194, notice « cf 99 » ; p. 415.

28. « *Il passaggio dalla Milano di Daniele Crespi a quella di Carlo Francesco Nuvolone è segnato idealmente dalle scelte artistiche di Manfredo Settala, il canonico dall'ingegno multiforme che si fece ritrarre in tempi diversi dai due pittori ; a Crespi si deve l'esemplare conservato alla Pinacoteca Ambrosiana mentre a Nuvolone spetta il ritratto di ubicazione ignota che ci sarebbe molto piaciuto ritrovare ed esporre : prova felicissima del suo talento, che ci restituisce con grande capacità espressiva l'intelligenza e l'inquietudine dell'Archimede milanese* », F. FRANGI, in F. FRANGI, A. MORANDOTTI (ed.), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, op. cit., p. 21-23 ; 166.

29. Eric MONTBEL, *Les Cornemuses à Miroirs du Limousin (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Essai d'anthropologie musicale historique*, Paris,



*Manfredi Settala*

1711

4. John VENDRAMINI (1769-1839), «Manfredi Settala. G. B. Crespi P<sup>x</sup> – J. V Sc<sup>t</sup>», planche extraite de *Select engravings from a collection of pictures, by the most eminent italian, flemish, and dutch masters, exhibiting at the saloon of arts {...}*, Londres, J. Moyes, 1818, p. 31.

organologiques qui nous sont ainsi livrées. Cette composition n'était connue jusqu'à présent que par une gravure assez maladroite, plusieurs fois reproduite<sup>30</sup> d'après une photographie documentaire

provenant du Courtauld Institute of Art à Londres (fig. 4). Maurizio Tarrini pensait que l'estampe datait du XVIII<sup>e</sup> ou du début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. De fait, elle porte en bas à gauche la mention «G. B. Crespi p.x» (*pinxit*) et à droite «J.V. Sc» (*sculpsit*). Il s'agit en vérité d'une planche exécutée par John Vendramini (1769-1839) pour l'ouvrage présentant la collection

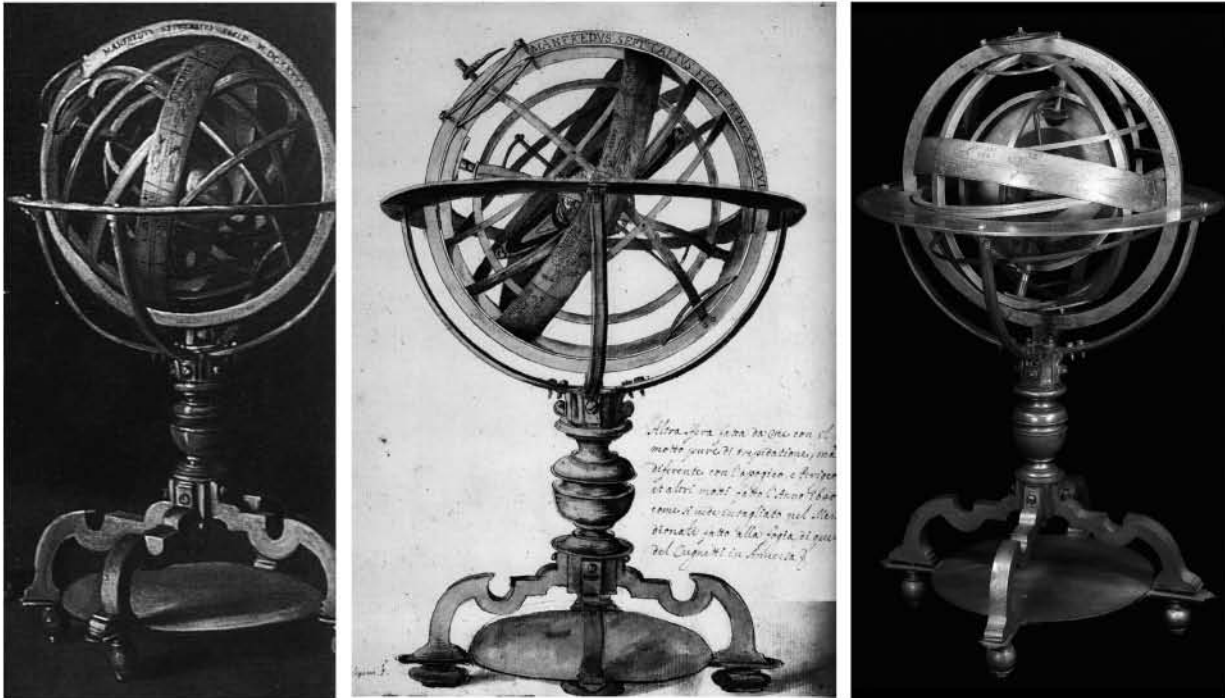
L'Harmattan, 2013, p. 140-141, fig. 32 + DVD («Chemins de la Mémoire – Ethnomusicologie et Histoire»).

30. Voir notamment: Febbo GUIZZI, Roberto LEYDI, *Le Zampogne en Italia*, vol. 1, Comune di Milano, Civica Scuola d'Arte Drammatica, 1985, p. 86. John Henry VAN DER MEER, «La Sordellina: organologia e tecnica esecutiva», *Libro per scrivere l'intavolatura per sonare sopra le sordelline de Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660)*; reprint, fac-sim. (manuscrit Savona, 1600): Savona, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, 1995, p. 73-105. Barry O'NEILL, «The Sordellina,

a possible origin of the Irish regulators», *The Sean Reid Society Journal*, vol. 2, Mars 2002, p. 1-20.

31. Maurizio TARRINI, «Documenti e testimonienze sulla sordellina (Secc. XV-XVII)», *Libro per scrivere l'intavolatura per sonare sopra le sordelline*, Giovanni Lorenzo BALDANO (ed.), *op. cit.*, p. 124-126.





5. Sphère armillaire de Manfredo Settala; a) portant l'inscription « 1640 » dans le tableau attribué à C. F. NUVOLONE, *Ritratto di Manfredo Settala*; b) portant l'inscription « 1646 » sur le méridien dans la planche dessinée et « 1640 » dans le texte du *Codex Settala*; c) portant l'inscription « 1646 » sur le spécimen conservé à Milan, Biblioteca Ambrosiana.

de George Gillow imprimé à Londres en 1818<sup>32</sup>. Le peintre de cette composition doit-il alors être identifié avec Giovanni Battista Crespi de Cerano (ca 1575-1632), comme l'indique le catalogue de cette collection, ou avec Daniele Crespi (1597-1630) comme le suggère Tarrini? Morandotti a proposé, malgré cette inscription sur l'estampe qu'il n'a pas remarquée, d'attribuer le tableau à Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662), peintre milanais membre de l'Accademia Ambrosiana, dont sont connus de nombreux tableaux à sujets religieux, mais aussi une touchante scène de famille où chaque personnage joue un instrument de musique<sup>33</sup>.

Cette nouvelle attribution situerait alors la réalisation du tableau dans les années 1640. On lit sur la

sphère armillaire représentée dans le présent tableau la date de 1640 (fig. 5a): « MANFREDUS SEPTTALIUS FECIT M. DC. XXXX », (« fait par Manfredo Settala en 1640 »)<sup>34</sup>. Un dessin de cette sphère existe dans le *Codex Settala*<sup>35</sup> (fig. 5b), magnifique ouvrage conservé à la bibliothèque Ambrosiana de Milan réunissant des planches en couleur que le collectionneur commanda lui-même à de jeunes artistes de son entourage<sup>36</sup>. Un commentaire manuscrit (peut-être de la main de Settala lui-même) accompagne le

32. *Select engravings from a collection of pictures, by the most eminent italian, flemish, and dutch masters, exhibiting at the saloon of arts (...)*, Londres, J. Moyes, 1818, p. 30-31 (reprod.). Nous remercions très vivement Alban Framboisier qui a su identifier la provenance de cette estampe.

33. Carlo Francesco et Giuseppe NUVOLONE, *La famiglia di pittori, ca 1650*, Pinacoteca di Brera, Milan, Reg. Cron. 484.

34. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria, op. cit.*, p. 20: « 2. *Parto d'ingegnosa invidia e una sfera armillare, che ne lavoro il Sig. Manfredo con primo, e secondo mobile, e col circolo eccentrico; nel moto de' quali manifesta si scorge la vivacità di quei spiriti, ch'a tutto il mondo ogni giorno vie piu riguardeuole lo rendono.* ».

35. *Codice Settala*, bibliothèque Ambrosiana, Milan, Z 387, fol 2R.

36. Le *Codice Settala* était composé de sept volumes. Trois sont aujourd'hui réunis à la bibliothèque Ambrosiana de Milan sous les références Z 387, Z 388 et Z 389. Deux autres volumes sont déposés à la Biblioteca Estense de Modène, sous les références GAMMA.H.1.21 et GAMMA.H.1.22.

dessin de la sphère armillaire, et confirme la date de 1640: « Une autre sphère marquant les heures, avec le mouvement des planètes, mais différente avec l'Apogée et le Périgée, et autres mouvements. Faite en l'an 1640, comme on le voit gravé dans le Méridien; fait à la manière du Cugnetti à Anvers »<sup>37</sup>. Le dessin est signé « Volpinus F. » Cette sphère armillaire est d'ailleurs conservée au Musée Settala dans cette même bibliothèque, et porte une inscription parfaitement lisible, mais une date différente: « MANFREDUS SEPTTALIU FECIT M. DC. XXXX.V.I » (*fait par Manfredo Settala en 1646*) (fig. 5c). Sur ces bases Morandotti propose de dater le tableau « ca 1646 ». On voit que cette datation reste discutable si l'on se reporte à l'inscription « 1640 » figurant sur la sphère du tableau et au commentaire présent dans le manuscrit. Sur ce portrait Settala pourrait avoir une quarantaine d'années. Le portrait de jeunesse attribué à Daniele CRESPI est bien mentionné dans l'inventaire de la collection Settala; un autre « de la main d'un élève de Bronzino Fiorentino » figure dans le catalogue de 1677<sup>38</sup>, mais aucun par Nuvolone n'est cité.

Trois objets sont disposés autour de Settala, qui les désigne à l'observateur du tableau, tout comme jadis sur son portrait de jeunesse il présentait son surprenant ouvrage de tournerie. Ce savoir-faire extraordinaire, cette maîtrise de tourneur et d'inventeur se concrétisent dans des pièces singulières: un calice d'ivoire à sujet mythologique, une sphère armillaire, une sourdeline. Chacune révèle une des passions de cet homme curieux de tout: musique, géométrie, astronomie, spiritualité, goût de l'antique. On retrouve d'ailleurs les trois objets réunis sur cette table dans le « catalogue » du Musée Settala de Terzago et Scarabelli en 1666. On remarque que Settala fabriquait parfois ses œuvres en de nombreux exemplaires qu'il conservait et exposait dans son musée.

La sphère armillaire représentée dans le tableau est ainsi finement décrite: « Produit de son invention féconde, une sphère armillaire fabriquée par le signore Manfredo, avec le premier et le second mobiles, et le cercle excentrique. Dans leurs mouvements vous pouvez vérifier la vivacité de cet esprit, que tout le monde aujourd'hui veut voir à l'œuvre »<sup>39</sup>. Cette sphère a été conservée, comme nous l'avons vu plus haut. Elle est l'une des rares pièces du musée Settala qui n'a pas été perdue lors de la lente dispersion de ses œuvres au cours des siècles. Elle est exposée aujourd'hui dans la bibliothèque Ambrosiana de Milan.

Dans le catalogue de Scarabelli, on trouve un « vase délicat de forme ovale, en ivoire, et travaillé comme une rose, les angles réunis en son centre. Il est soutenu par un Atlante, servant de piédestal à ce vase, aussi petit pour lui que sa colonne qui supportait les Cieux »<sup>40</sup>. Le vase d'ivoire au centre du tableau attribué à Nuvolone est certainement cet objet de magnifique facture (fig. 1). Il était d'usage de placer ces vases d'ivoire à figure mythologique dans les cabinets de curiosité à la Renaissance et même plus tard<sup>41</sup>.

La *sordellina* figure également en bonne place au centre du tableau, fierté du maître-tourneur, aboutissement de son œuvre de jeunesse. L'objet finement tourné est réuni ici à la science, à l'art, inscrits dans une allégorie chère à l'humaniste: le *quadrivium* réunissant astronomie, géométrie, mathématique et musique. Cette harmonie universelle que Mersenne appela de ses vœux, Settala la réalisa dans son musée encyclopédique, et dans son sobre portrait d'humaniste éclairé.

La représentation de la sourdeline permet aussi une analyse organologique et technologique plus précise, à la lumière des deux catalogues qui la décrivent partiellement. Le descriptif qu'en donne également Marin Mersenne permet de préciser les caractéristiques de cette cornemuse<sup>42</sup>. Car c'est à

37. *Codice Settala*, bibliothèque Ambrosiana, Milan, Z 387, fol 2R: « Altra sfera fatta da ore con il motto pure di trepidatione, ma diferente con l'apogioe e Perigeo, et altri motti fatto l'Anno 1640 come se vede in tagliato nel Meridionale fatto alla fogia di quella del Cugnetti in Anversa. ».

38. Il s'agit peut-être du tableau désigné en ces termes en 1677 dans le catalogue P. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, ò Galeria*, op. cit.: « 17. Ritratto del Sig. Manfredo uscito dalla mano di un allievo del Bronzino Fiorentino », p. 237.

39. Voir note 34.

40. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, ò Galeria*, op. cit., p. 183: « 2. Vaso pur di ovata figura, d'avorio, e lavorato anch'esso a rose, di angolo acuminato nel centro. E sostenuto da un Atlante, servendo per piedestallo a questo vaso si piccolo, colui, che su colonna all'ampiezza de' Cieli ».

41. Georg LAUE (dir.), *Gedrehte Kostbarkeiten. Turned treasures*, Munich, Kunstkammer Georg Laue, 2004.

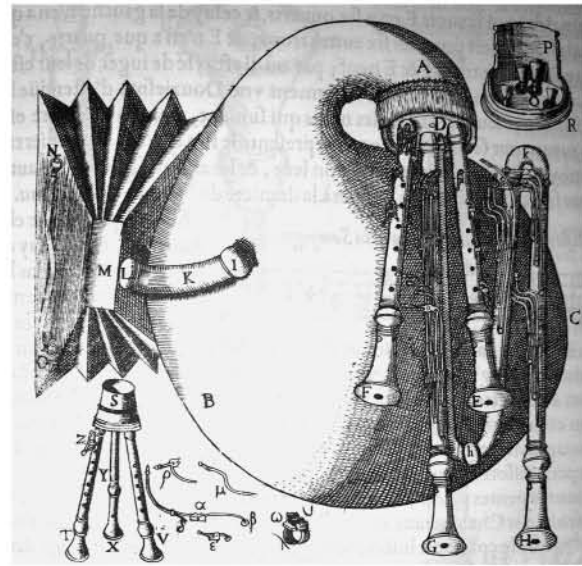
42. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636; reprint, fac-sim., avec

lui que nous devons l'essentiel des informations sur cet instrument hors du commun. Le père minime s'informa en effet auprès de plusieurs savants vivant en Italie.

### *Les caractéristiques de la sourdeline selon Mersenne, Trichet, et les peintres de leur temps*

Nous savons que Mersenne recueillait des informations sur les instruments de musique anciens et modernes, notamment en Italie, grâce à des collecteurs qu'il sollicitait spécialement pour cela<sup>43</sup>. Parmi eux figurent Jacques Gaffarel à Venise et Gabriel Naudé à Rome et Padoue. Naudé lui écrit en novembre 1633 : « Pour les instrumentz de musique, j'eusse été bien aise d'en recevoir une demy douzaine pour envoyer à quelques curieux de mes amis. Celuy que vous n'aviez envoyé de la cornemuse estant demeuré à Padoue, et ceux que Mr Bourdelot portera à Rome, ne me pouvant estre communiqués, puisque peut-estre n'y arriverai je pas si tost que luy »<sup>44</sup>.

Sans doute est-il question de l'un des dessins de cornemuse que Mersenne fit graver et qu'il publia dans l'*Harmonie Universelle* et dans sa version en latin, *Harmonicorum Instrumentorum*<sup>45</sup> en 1636 pour les figures de la *cornemuse de Poitou*<sup>46</sup> ou de la



6. Marin MERSENNE, « Sourdeline ou Musette d'Italie », planche gravée in *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, 1636, « Proposition XXX », p. 293.

*Chalemie*<sup>47</sup>. Gabriel Naudé se rendit-il à Milan afin de poursuivre ses recherches de terrain, et rencontra-t-il à cette occasion Manfredo Settala? Nous savons par les travaux d'Estelle Bœuf<sup>48</sup> que Gabriel Naudé (1600-1653), qui vécut à Padoue en 1626, puis à Rome entre 1631 et 1642, connaissait le père de Manfredo, le célèbre Ludovico Settala avec lequel il entretenait une correspondance. Ce dernier tenait Naudé en grande estime, et l'on peut facilement imaginer qu'il ait été l'un de ces « quelques curieux de mes amis » auxquels il soumit la requête de Mersenne<sup>49</sup>. Si l'on observe attentivement le dessin de sourdeline publié deux fois par Mersenne (fig. 6) et qu'on le compare à celui du tableau de Nuvolone (fig. 1), on constate qu'il s'agit de deux instruments

introduction de François Lesure: Paris, Éditions du CNRS, 1986. La « Sourdeline ou Musette d'Italie » est étudiée p. 293 et 294. La même étude et le même dessin figurent dans la version en latin: M. MERSENNE, *Harmonicorum libri instrumentorum* IV, Paris, 1636, p. 97-98. Le texte diffère légèrement, moins détaillé dans la version latine, alors que le dessin y est de meilleure qualité dans l'exemplaire consulté.

43. Cornelis de WAARD, *Correspondance du P. Marin Mersenne, religieux minime. Publiée et annotée par Cornelis de Waard*. Édition entreprise sur l'initiative de M<sup>me</sup> Paul Tannery et continuée par le Centre national de la recherche scientifique avec la collaboration de M. Bernard Rochot..., Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1932-1988, t. III. 1631-1633. Seconde édition revue et complétée, 1962.

44. Lettre de Gabriel Naudé, Giaggioli, à Marin Mersenne, Paris, le 12 novembre 1633. Cité dans *Correspondance du P. Marin Mersenne, op. cit.*, t. III, p. 534-535.

45. M. MERSENNE, *Harmonicorum Libri*, Paris, G. Baudry, 1636, « Instrumentorum. Liber secundus, Propositio X », p. 90 et 92.

46. M. MERSENNE, *Harmonie universelle, op. cit.*, p. 306.

47. *Ibid.*, p. 283.

48. Estelle BŒUF, *La bibliothèque parisienne de Gabriel Naudé en 1630. Les lectures d'un libertin érudit*, Genève, Droz, 2007 (Travaux du Grand Siècle, vol. 28).

49. « Et il (Naudé) a fréquenté trois autres personnages lors du séjour de Padoue, le vénitien Emilio Parisani, le milanais Ludovico Settala et un certain Asselineau, docteur en médecine à Paris rencontré à Venise. Settala lui offre la traduction italienne de la Sagesse des anciens de Bacon, avec un envoi autographe assez flatteur: 'Ludovicus Septalius ingenio juveni Gabriele Nodoe' ». Estelle BŒUF, *La Bibliothèque parisienne de Gabriel Naudé en 1630, op. cit.*, p. 26 et note 155.



7a. C. FIORI, La sourdeline de Settala exposée lors de ses funérailles, *Defecit Spiritus Meus*, planche gravée in G. M. VISCONTI, *Exequiae in Templo S. Nazari Manfredo Septali patritio Mediolanensi*, Milan, Stamperia Arcivescovile, 1680, p. 6.



7b. C. FIORI, «*Nil Perpetuum*» (le « mouvement quasi perpétuel ») de Settala, planche gravée in G. M. VISCONTI, *Exequiae in Templo S. Nazari Manfredo Septali patritio Mediolanensi*, op. cit., p. 8.

presqu'identiques, fabriqués sans doute tous les deux par le chanoine de Milan.

On connaît une autre représentation de la sourdeline de Settala. Elle figure dans l'hommage funéraire qui fut imprimé après sa mort, le 6 février 1680<sup>50</sup>. Il s'agit d'une gravure réalisée par Cesare Fiori (1636-1702). L'instrument avec son soufflet est posé sur une table, et présenté comme une allégorie du souffle vital de l'inventeur milanais. L'épigramme indique : « *Defecit Spiritus Meus* », « *Mon esprit s'est enfui* » (fig. 7a). D'autres allégories mettant en scène des objets inventés par Settala sont utilisées dans cet opuscule, tel ce mouvement perpétuel (fig. 7b) visible également dans la gravure représentant le *Museum Septalanium*, accompagnée de l'épigramme : « *Nil Perpetuum* » (« Rien n'est éternel »).

50. G. M. VISCONTI, *Exequiae in templo S. Nazari Manfredo Septalio patritio mediolanensi* {...}, Milan, Stamperia Arcivescovile, 1680.

La sourdeline décrite par Mersenne (et plus tard, nous le verrons, par Trichet), outre son jeu avec un soufflet, est caractérisée par sa polyphonie très élaborée, puisque deux tuyaux mélodiques main droite-main gauche sont associés à un ou deux tuyaux supplémentaires pour offrir des possibilités musicales chromatiques qui l'éloignent de la musique modale à bourdon, et la rapprochent de la musique tonale pluri-mélodique, sans bourdon. Il en résulte un système de clefs d'une grande complexité, que toutes ses représentations visuelles connues permettent de deviner. L'instrument qu'il décrit<sup>51</sup> possède clairement quatre tuyaux de jeu avec quatre anches doubles. Les tuyaux basses, dotés de clefs nombreuses, étaient joués avec les pouces, les auriculaires et les paumes des deux mains.

En dehors de la planche reproduite par Mersenne, du tableau attribué à Nuvolone et de l'estampe de

51. M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, op. cit., p. 293-294.

Fiori déjà citée, nous connaissons trois portraits du célèbre virtuose François Langlois, ce marchand d'art français qui vécut à Rome, à Londres et à Paris, qui était un excellent joueur de musette mais aussi de sourdeline. Ces trois tableaux, l'un par Van Dyck réalisé en 1637, conservé à la National Gallery de Londres, et les deux autres attribués à Claude Vignon vers 1620<sup>52</sup>, ont été analysés par Laurence Libin, dans un article qui fait autorité<sup>53</sup>.

Il existe deux versions<sup>54</sup> du portrait de Langlois en joueur de musette française à chalumeau simple par Van Dyck, comme le rapporte le graveur Pierre-Jean Mariette dans son testament<sup>55</sup>. François Langlois (Chartres 1588-Paris 1647) était marchand libraire. Il vécut à Gênes, à Florence et à Rome où il fréquenta Claude Vignon, Stefano Della Bella, François Collignon, Van Dyck : on peut sans peine imaginer que c'est dans ces grandes villes d'Italie qu'il acquit le goût et la technique de la sourdeline. Il commença à Londres avec Thomas Howard, comte d'Arundel, et avec Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre : il leur vendit plusieurs centaines de tableaux pour des sommes atteignant parfois 20 000 livres.

Langlois fut aussi proche des graveurs et peintres parisiens avec lesquels il établit parfois des liens de parenté : ses amis Abraham Bosse, Jacques Stella, et Pierre Mariette I<sup>er</sup>, Claude Vignon qui réalisa ses deux portraits en joueur de sourdeline. À sa mort, sa femme se remaria avec Pierre Mariette II<sup>56</sup>. Tous ces artistes ont représenté des joueurs de musette,



8. Claude VIGNON (1593-1670), *François Langlois jouant de la sourdeline*, ca 1623, huile sur toile, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley, Massachusetts.

suivant la mode arcadienne de l'époque, mais aussi peut-être en hommage à leur ami<sup>57</sup>. Il semble d'après la datation probable des tableaux, que Langlois a joué la sourdeline italienne à Rome dans les années 1620, avant la musette française. Il en diffusa le jeu brillamment en Angleterre et en France. On sait que Pierre Trichet l'admira à Bordeaux en 1626, comme il le rapporte dans son *Traité*<sup>58</sup>.

52. Wellesley (Massachusetts), Wellesley College Museum. Voir Paola PACTH BASSANI, *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris, Arthéna, 1992, p. 211, n° 66.

53. Laurence LIBIN, « Claude Vignon's portraits of François Langlois », *Musique-Images-Instruments*, 5, 2003, p. 159-166.

54. Le premier de ces portraits est celui qui est conservé à la National Gallery de Londres sous le numéro d'inventaire NG6567. La seconde version du tableau est actuellement conservée dans une collection privée aux USA.

55. Mariette écrit que Van Dyck réalisa deux portraits similaires de Langlois en joueur de musette, l'un pour le célèbre marchand de tableaux, l'autre pour lui-même. Susan J. BARNES, Nora De POORTER, Oliver MILLAR, and Horst VEY, *Van Dyck: A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven, Yale University Press, 2004, Cat. IV. 152, p. 549.

56. Pierre CASSELLE, Marianne GRIVEL, Corinne LE BITOUZE et Maxime PRÉAUD, « Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien régime », *Bulletin des bibliothèques de France*, 4, 1988, p. 191-193.

57. E. MONTBEL, *Les Cornemuses à miroirs du Limousin*, op. cit., p. 173-186.

58. Pierre Trichet tient alors la sourdeline pour un instrument moderne, dont l'inventeur présumé est un certain Baptiste Riva, qui « aurait adjousté à l'ancienne musette beaucoup de particularités qui la rendent autant mélodieuse que recommandable, de sorte qu'elle peut constituer une nouvelle espèce de musette toute différente des autres, qui mérite bien d'estre préférée à plusieurs instruments qui sont aujourd'hui en vogue. C'est pourquoy, dès qu'elle fut apportée en France, l'on la considérait avec un grand applaudissement et moi-mesme, ayant été curieux d'en ouïr une, dont François l'Anglois, natif de Chartres, joiïoit à Bourdeaux l'an 1626, je voulus aussi voir exactement tous ses ressorts ». Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, ca 1640, François LESURE (éd.), Neuilly-sur-Seine,



9. Attribué à Claude VIGNON, *Portrait de François Langlois*, ca 1623, huile sur toile, Localisation actuelle inconnue.

Sur le premier tableau par Claude Vignon, peint entre 1620 et 1625, il joue d'une sourdeline en ébène (fig. 8). Sur le second portrait, attribué à Vignon par Laurence Libin (fig. 9) sa sourdeline d'ébène est posée sur la table de sa boutique de libraire et marchand d'estampes<sup>59</sup>. L'instrument semble plus court que le modèle de Settala, et doté de pavillons à chaque extrémité des chalumeaux. Le système de clefs, très spectaculaire, présente une longue fourche en Y visible sur tous les modèles représentés.

Une sourdeline figure également dans une gravure<sup>60</sup> du peintre milanais Carlo Biffi dédiée à

l'acteur Francesco Gabrielli (1588-1636), en 1633. Sur cette gravure présentant des instruments extraordinaires, plusieurs proviennent du musée Settala<sup>61</sup> (fig. 10). Gabrielli, surnommé « Scapino », était un acteur comique renommé, mais aussi un chanteur et musicien accompli, qui s'accompagnait sur une multitude d'instruments, représentés ici. Il les jouait notamment dans une comédie, *Gl'istrumenti di Scappino*, et Molière s'inspirera de lui pour ses *Fourberies de Scapin* en 1671<sup>62</sup>. On reconnaît une sourdeline avec son soufflet et ses clefs stylisées, une musette « à la française » à chalumeau unique, mais aussi l'ocarina percé dans une pince de homard et deux des flûtes multiples si particulières conçues par Settala, dont un exemplaire est conservé au Museo civico de Bologne. La date de la gravure, 1633, est importante, puisqu'il s'agirait de la première attestation probable des instruments de Settala, notamment la sourdeline, trois ans avant la publication de l'*Harmonie Universelle* par Mersenne.

Mais Pierre Trichet avait observé l'instrument de Langlois à Bordeaux dès 1626. Il écrit en son *Traité*, sans doute plus de dix ans plus tard :

Genève, Minkoff, 1977, p. 68, reprod. p. 69; Karoline CZERWENKA-PAPADOPOULOS, *Typologie des Musikerportraits in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007, p. 132 (reprod. 221).

61. Terzago et Scarabelli rappellent que certains instruments de Settala furent utilisés avec grand succès sur les scènes des théâtres milanais : ainsi les étranges ocarinas réalisés dans des pinces de crustacés, et dont plusieurs dessins sont connus. Une de ces flûtes figure dans le portrait de l'acteur Gabrielli par Carlo Biffi. « Un concert semblable à des flûtes, constitué de Zanche ou pinces de homard, inventions du Signore Manfredo, qui ont été adoptées par quatre Tritons vus dans l'intermède d'une somptueux spectacle donné devant quelques sommités à Milan, et qui reçurent d'incroyables applaudissements de l'amphithéâtre, qui acclamait l'invention à la fois pour sa rareté et sa singularité », M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria*, op. cit., p. 334. On voit cet ocarina dans une nature morte de Evaristo Baschenis (1617-1677) publiée par F. P. BÄR, « Le Museo Settala à Milan au XVII<sup>e</sup> siècle... », op. cit., p. 58.

62. G. CINELLI CALVOLI, *Biblioteca volante continuata da Dionigi Andrea Sancassani*, Venise, Giambattista Albrizzi, 1734-1747, t. II, p. 316-317. Voir Teresa MEGALE, « Gabrielli Francesco, detto Scapino o Scappino », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998.

Société des musiques d'autrefois, 1957; reprint, fac-sim.: Genève, Minkoff, 1978, p. 98.

59. Laurence LIBIN, « Claude Vignon's portraits of François Langlois », op. cit., p. 164.

60. Carlo BIFFI (1605-1675), *Portrait de l'acteur Francesco Gabrielli*, ca 1633, estampe, Milan, bibliothèque Ambrosiana. Voir Albert POMME DE MIRIMONDE, *Astrologie et musique*,



10. Carlo BIFFI (1605-1675), *Portrait de Francesco Gabrielli*, gravure, 1633, Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique.

Elle avait trois tuyaux ou chalumeaux faits d'ébène qui chantoient chacun leur partie. Le plus grand desquels servant pour la bassecontre estoit replié. Tous ces trois chalumeaux estoient enchassés par un bout dans un noyau ou cylindre de bois et disposés en triangle. Dans le bout qui entroit au cylindre chascun tuyau avoit une anche et le nombre des trous de chascun d'eux estoit tout différent, car un des chalumeaux n'en avoit que huit, quatre desquels mis le long du tuyau estoient ouverts et les autres placés aussi de suite estoient bouchés de clavettes ou ressorts de cuivre qui se haussoient et abaissoient aisément pour ouvrir et fermer les trous.

L'autre chalumeau avoit treze trous, six desquels estoient à découvert le long d'icellui et les autres estoient couverts de leurs clavettes joignant le cylindre, sauf un qui estoit à costé.

Le troisième chalumeau, qui estoit celui de la basse, n'avoit que deux trous ouverts et quinze autres bouchés de clavettes plus longues les unes que les autres, neuf desquelles estoient rangées entre les deux autres tuyaux, puis quatre d'un costé et une de l'autre<sup>63</sup>.

### *Settala, la sourdeline figurant dans son portrait et le descriptif de Mersenne*

On peut s'étonner de la parenté entre les deux sourdelines représentées, celle que Mersenne a faite graver, et celle peinte par Nuvolone : elles semblent faites par la même main, conçues par le même esprit. Celle de Settala possède trois tuyaux de jeu, celle que Mersenne a fait graver quatre tuyaux. Ce système évolué à quatre chalumeaux est mentionné dans l'inventaire de la collection Settala par Terzago et Scarabelli en 1666. La figure de sourdeline publiée dans l'*Harmonie Universelle* est-elle faite d'après un dessin de Settala lui-même, ou un relevé par Naudé auprès du maître milanais ? Le Père Minime précise d'ailleurs à propos de la sourdeline :

*Or celle-cy a quatre Chalumeaux, parce que j'ay adjousté le quatriesme bkH, que le Duc de Braschane a inventé, afin que l'on puisse jouer toutes sortes de chansons à quatre parties ; car l'on n'usait que de trois tuyaux avant cette invention, de sorte que le second DG*

*ne finissait pas en G, mais il remontait jusques à k, et avait toutes les clefs de la branche bk. Quant aux deux autres chalumeaux qui sont à droite et à gauche, ils ont une partie de leurs trous ouverts, et les autres fermés de clefs : celui qui est à main droite, à savoir F {à gauche sur la gravure}, en a six ouverts, et celui de la gauche E en a quatre : mais F a six clefs pour ses six autres trous, et E n'en a que quatre, c'est-à-dire que F a douze trous, et E neuf ; par où il est aisé de juger de leur étendue<sup>64</sup>.*

Cette description correspond à la sourdeline du tableau de Nuvolone, à plusieurs détails près : Mersenne a fait ajouter dans sa planche un quatrième chalumeau, dont il attribue l'invention au « Duc de Braschane ». Cet illustre personnage peut être identifié avec le Duca di Bracciano Paolo Giordano II Orsini (mort en 1645 ou 1656), collectionneur et illustre mécène qui, entre autres activités, fut constructeur d'instruments de musique, comme le note Van der Meer<sup>65</sup>.

Mersenne nous donne la description la plus technique de la sourdeline originale à trois chalumeaux, celle qui figure dans le tableau de Nuvolone. Il prend la peine de la décrire scrupuleusement, telle qu'elle était avant son évolution de trois vers quatre tuyaux. Nous pouvons donc suivre son descriptif pour comprendre le système de clefs sophistiqué de la sourdeline de Settala<sup>66</sup>. La sourdeline représentée par Nuvolone est en ivoire et semble correspondre au catalogue de Tergazo<sup>67</sup>. Elle est alimentée par un soufflet qui est posé sur la table. Ce soufflet épouse la forme du corps, avec une courroie souple attachée par des boucles de métal à tête de lion, visible également dans la gravure de Fiori. Une ceinture de cuir ou de velours permet la fixation à la taille. C'est un soufflet arrondi, à quatre ou cinq plis, différent des soufflets en forme de trapèze utilisés pour les

64. M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, *op. cit.*, p. 293.

65. J. H. VAN DER MEER, « La Sordelina : organologia e tecnica esecutiva », *op. cit.*, p. 105.

66. On ne peut savoir si en 1636, date de parution de l'*Harmonie Universelle*, une sourdeline à quatre chalumeaux figurait déjà dans le musée de Settala.

67. « Sous le bras droit un sac recouvert de velours noir festonné d'or, et sous le bras gauche un petit soufflet brodé d'argent » peut-on lire dans le catalogue du musée. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria*, *op. cit.*, p. 332.

63. P. TRICHET, *Traité des instruments de musique*, *op. cit.*, p. 98-100.



musettes françaises de la même époque. Il semble recouvert de peau de serpent, et porte une inscription difficile à déchiffrer, où l'on croit pouvoir lire «*Settala, 1633 (?)*».

Notons l'usage de porter le soufflet sous le bras droit et le sac sous le bras gauche, conformément à ce que semblent indiquer le tableau et la planche. Mersenne précise, lui, que l'on en joue indifféremment à droite ou à gauche: «*Le soufflet M sert pour l'enfler par le moyen du canal de cuir LKI, qui est le porte-vent: NO est la courroye, ou l'attache, dans laquelle on passe le bras gauche ou droit, suivant le costé auquel le soufflet est appliqué*»<sup>68</sup>.

La comparaison de la planche de Mersenne et du tableau de Nuvolone, montre de prime abord deux cornemuses semblables hormis la forme de la poche, dont Mersenne précise qu'il a «*accomodé la peau AB semblable à celles de nos musettes, au lieu d'une peau de cheveau dont se servent les Italiens, laquelle est longue comme un cylindre*»<sup>69</sup>. Toutefois les tuyaux mélodiques, très similaires par leur esthétique, se distinguent par des différences notables d'ambitus. Le dessin de Mersenne montre un instrument qui a non seulement évolué vers une polyphonie complexe, potentiellement à quatre voix, mais qui réalise également un compromis organologique en développant le troisième chalumeau déjà présent - mais plus court - sur l'instrument de Settala, en ajoutant un quatrième tuyau basse derrière les trois chalumeaux du modèle représenté par Nuvolone :

- un tuyau pour la main droite à six trous de jeu ouverts, équipé de clefs fermées ;
- un tuyau pour la main gauche à quatre trous de jeu ouverts, équipé de clefs fermées ;
- un tuyau en forme de V situé derrière les deux tuyaux principaux, qui correspond à un tuyau *Dhk* du dessin de Mersenne. Ce chalumeau est couvert de clefs, il ne possède aucun trou de jeu ouvert. Il a été développé en forme de S, jusqu'en H par «*le Duc de Braschane*» sur la sourdeline de Mersenne.

Le détail du tableau de Nuvolone ne permet pas de savoir avec certitude si les deux tuyaux main

droite-main gauche sont ouverts à leurs extrémités : ils semblent fermés. Impossible toutefois d'envisager un jeu staccato sur la main droite, en raison des trous d'évent qui succèdent aux trous de jeu. Le tuyau en V est quant à lui obturé par un chapiteau en forme de rose, donc muet lorsque tout bouché, ce qui suppose un jeu staccato «*à couvert*» et l'obtention de chaque note par articulation d'une des clefs.

Les perces sont sans doute cylindriques, sans pavillon creusé, probablement équipées d'anches doubles comme sur la figure de Mersenne. Ce sont donc des sonorités assez graves que produisait la sourdeline de Settala.

La souche qui soutient les trois tuyaux présente clairement un quatrième orifice, obstrué ici par une rose d'ivoire ; il est permis d'y voir la possibilité réservée d'un quatrième tuyau, comme mentionné dans le catalogue de Terzago et Scarabelli à propos d'autres sourdelines de Settala. On peut donc voir dans cette sourdeline de 1640 (1646?) un instrument à trois chalumeaux mélodiques dotés de nombreuses clefs, sans bourdon, assez proche de la description qu'en donne Trichet.

Nous devons à Frank P. Bär une première proposition<sup>70</sup> pour les répartitions de clefs sur les chalumeaux de la sourdeline à quatre tuyaux représentée par Mersenne.

*Tuyau 1* {chez Mersenne, «*DF*»} : sept trous frontaux dont le VII doublé, le trou gauche bouché. Six clefs fermées.

*Tuyau 2* («*DE*») : cinq trous frontaux aux positions habituelles de III à VII, le trou gauche bouché. Quatre clefs fermées.

*Tuyau 3* («*DG*») : aucun trou de jeu. Dix clefs fermées.

*Tuyau 4* («*DhkH*») : en forme de S. Aucun trou pour les doigts. Dix clefs fermées sur la moitié inférieure de la colonne d'air vibrante<sup>71</sup>.

70. Van der Meer avait déjà proposé une interprétation précise des répartitions des trous et des clefs sur les sourdelines à trois tuyaux, en comparant les textes de Trichet et de Mersenne, ce qui a permis la reconstitution de l'instrument par Horst Grimm. Voir J. H. VAN DER MEER, «*La Sordelina: organologia e tecnica esecutiva*», *op. cit.*, p. 92-93.

71. F. P. BÄR, *op. cit.*, p. 65.

68. M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, *op. cit.*, p. 293.

69. *Ibid.*



11. Andrea Nisticò, joueur de *zampogna a chiave* « a romana », Catanzaro (Calabrie), 2013.

Les derniers trous doublés présents sur la planche de Mersenne pour les pavillons des tuyaux 1 et 2 doivent être interprétés, nous semble-t-il, comme des événements, des trous d'accord inaccessibles par les doigts du musicien. Ce ne sont pas des trous de jeu, Nuvolone ne les a d'ailleurs pas représentés. On peut s'interroger sur les possibilités techniques d'un jeu main droite - main gauche qui permet au mieux d'obturer quatre trous sur le dessus du chalumeau et un trou sur la partie postérieure avec le pouce. Ni Trichet, ni Mersenne, ni l'auteur du tableau ne permettent d'envisager une telle possibilité. Sur les *zampogne a paro* ou *surduline* jouées aujourd'hui en Calabrie ou Sicile, les musiciens utilisent cinq (dont un pour le pouce) et quatre trous de jeu, alors que les chalumeaux sont percés de sept trous (droite) et quatre trous (gauche)<sup>72</sup> (fig. 11). Il est possible que les sourdelines de Trichet, Mersenne et Nuvolone aient été conçues avec trous de pouce pour la main droite, non mentionnés et non visibles sur les représentations.

La sourdeline de Mersenne en 1636 était donc équipée de trente clefs fermées, pour quatre chalumeaux. La progression dans le nombre des clefs fut intégrée par le fabricant milanais dans sa facture instrumentale, bien qu'on ne sache si elle précéda ou succéda aux écrits du Français. Mais Settala

72. Voir notamment: Febo GUIZZI, Roberto LEYDI, *Le Zampogne en Italia*, vol. 1, Ricordi, Comune di Milano, Civica Scuola d'Arte Drammatica, 1985, p. 240, 242, et Mauro GIOIELLI (ed.), *La Zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia*, 2 vol., Isernia, Cosmo Iannone editore, 2005, vol. 1: « La tecnica esecutiva », p. 147-156.

poursuivit ses recherches, car on lit dans l'inventaire de Terzago et Scarabelli en 1666, publié donc trente ans après l'ouvrage de Mersenne :

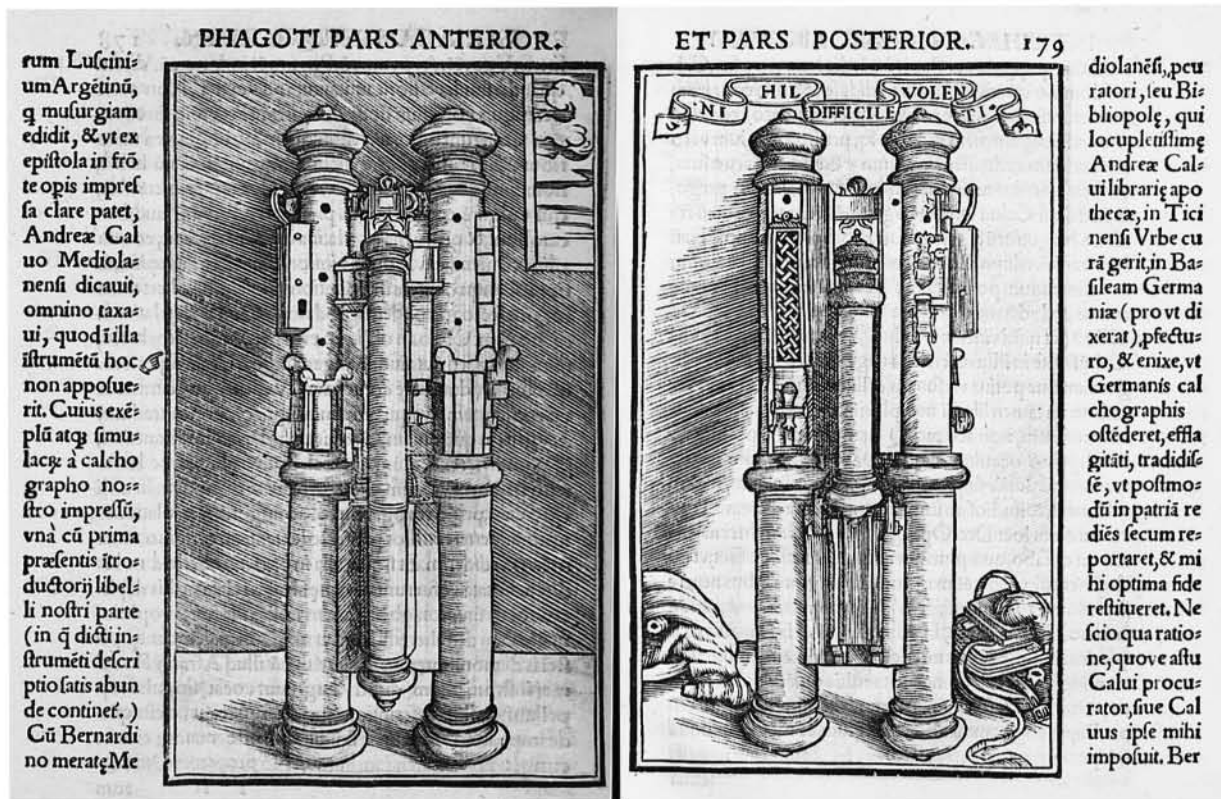
*Sont posées sous nos yeux quatre sourdelines avec les tuyaux repliés en ivoire, tournés en rosaces, ou disons en forme de rose, avec quarante clefs comme des tiges, et celles-ci recouvertes d'argent doré, et chacune avec une tête de lion (...) Pour jouer celles-ci, on tient sous le bras droit un sac recouvert de velours noir festonné d'or, et sous le bras gauche un petit soufflet brodé d'argent, de façon que levant l'un et en comprimant l'autre bras, on fait sonner les tuyaux de ces sourdelines, et en retouchant avec le bout des doigts, avec leurs phalanges et avec différentes parties de la paume des mains en même temps beaucoup de ces clefs ou tiges en argent, avec un mouvement et une mesure telles qu'ils rendent à l'oreille une harmonie singulière et un concert délicat hors du commun, jusqu'à la quarte supérieure.*

*La sixième et dernière sourdeline est plus que parfaite; elle a quatre tuyaux bien équilibrés, équipés de cinquante-six clefs, le quatrième de ces tuyaux faisant entendre la seconde octave; ceci fut inventé tout particulièrement par Monsieur Manfredo qui trouva là une façon d'ajouter un « je ne sais quoi », une harmonie inexplicable à cet instrument, la sourdeline, qui semble-t-il ne peut atteindre plus grande perfection<sup>73</sup>.*

On notera l'insistance de Terzago et Scarabelli à attribuer la paternité de l'invention du quatrième chalumeau à Settala: peut-être la lecture de Mersenne et l'attribution au « Duc de Braschane » avaient-elles froissé le productif chanoine lors de la parution du livre en 1636. On peut toutefois suggérer que ce quatrième tuyau, discuté dans son attribution, fut plutôt le tuyau basse situé derrière les trois tuyaux mélodiques, désigné par DG sur le dessin de l'*Harmonie Universelle*: tuyau absent du modèle peint par Nuvolone.

L'instrument est passé de trente clefs sur quatre chalumeaux (Mersenne 1636) à quarante sur trois chalumeaux, puis à cinquante-six sur quatre chalumeaux (Terzago 1664/1666), devenant sans doute un objet d'une difficulté de jeu extrême, réservé

73. M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galeria, op. cit.*, p. 332. Cette sourdeline à quatre chalumeaux était également présente dans l'inventaire de Terzago en latin de 1664.



12. *Phagotus* d'Afranio, planches gravées, in *Chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenaicam et decem alias linguas...*, Teseo Ambrogio ALBONESE, Crémone, 1539, «Introductio».

à son inventeur. Cette cornemuse était en usage parmi les nobles italiens, et dans les milieux artistes et lettrés. Un autre témoignage rarement cité décrit la rencontre de Settala et du sculpteur Novelli à Florence, sans doute vers 1660. Tous les deux étaient exactement contemporains<sup>74</sup>, et Novelli fabriqua et joua d'une sourdeline complexe, qui fut l'enjeu d'une revendication de paternité entre les deux illustres créateurs. On en trouve une relation savoureuse dans les mémoires de Filippo Baldinucci (1625-1696)<sup>75</sup>, biographe de nombreux artistes de la ville de Florence (cf. Annexe).

74. Antonio Novelli, 1600-1662, fut un sculpteur florentin qui travailla également pour les machineries utilisées dans les fêtes de Médicis. Cf. E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1976, vol. VII p. 761.

75. Texte cité par M. TARRINI, «Documenti e testimonienze sulla sordellina (Secc. XV-XVII)», *Libro per scriver l'intavolatura*

### *Le Phagotus d'Afranio, préfiguration de la sourdeline*

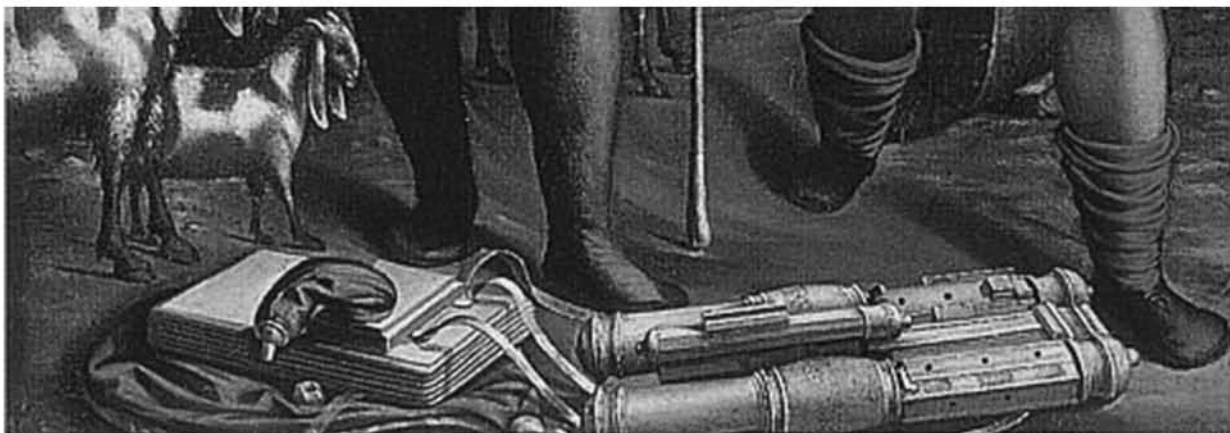
L'usage de la sourdeline devint obsolète avec la disparition de son plus illustre fabricant, rejoignant en cela le *phagotus* d'Afranio conçu un siècle plus tôt, vers 1535, et disparu avec son inventeur<sup>76</sup>. Le *phagotus* était une cornemuse à soufflet, bi-mélodique, qui anticipait d'un siècle les recherches de Settala (fig. 12). On peut trouver chez son concepteur, Afranio, lui aussi chanoine, cette même quête d'une «harmonie» rivalisant avec celle des orgues. On ne peut que souligner la parenté de conception du *phagotus* et de la sourdeline, celui-ci ayant

*per sonare sopra le sordelline*, op. cit., p. 144-145.

76. La source historique sur cet instrument est due à T. Albonese, neveu de l'inventeur. T. Ambrogio ALBONESE, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenaicam et decem alias linguas*, [Crémone, 1539], Modène, Bibliothèque Estense.



13a. IL MAESTRO DEI DODICI APOSTOLI (ca 1520-ca 1575), *Jacob et Rachel au puits*, huile sur toile, 1535, Collection de la Fondazione Cassa di Risparmio de Ferrare, en dépôt à la Pinacoteca Nazionale de Ferrare.



13b. *Id.*, détail du *phagotus*.

précédé celle-là<sup>77</sup>. Dans les deux cas il s'agit d'une cornemuse polyphonique main droite-main gauche, actionnée par un soufflet. Les anches du *phagotus* étaient du type anches libres (comme sur le *sheng* chinois ou orgue à bouche), anticipant de trois siècles le système de l'harmonium et de l'accordéon. Notons la mise en lumière récente d'une représentation très précise de cet instrument (jusqu'à présent seulement connu par les dessins de son concepteur). Le tableau anonyme récemment découvert<sup>78</sup>, *Jacob et Rachel au puits*, de 1535 nous permet de voir en détail cette cornemuse à soufflet, une « proto-sourdeline » dotée de grandes fontanelles ajourées (fig. 13a et 13b). Pour Afranio comme pour Settala, les sourdelines étaient des transpositions contemporaines des *auloi* antiques, ces chalumeaux inventés par Athena puis délaissés, investis d'une puissance sémantique les associant au souffle, à la nature, et participant à une forme d'idéalisation arcadienne. *Auloi / tibiae / sourdeline / musette* étaient au cœur de cette pensée humaniste italo-française de l'âge baroque. La complexité stupéfiante de la sourdeline ne pouvait qu'attiser la curiosité des inventeurs italiens, et notamment les fabricants d'automates.

On retrouve ainsi une sourdeline automate chez Michele Todini (1616-1690) dans sa *Galleria Armonica*. Ce facteur de clavecin avait mis au point une *Machina di Polifemo e Galatea* associant deux automates jouant l'un du luth, l'autre de la sourdeline. Les instruments étaient actionnés par le clavier

du clavecin doré aujourd'hui partiellement conservé au Metropolitan Museum de New-York. Il est probable qu'un petit orgue dissimulé dans le décor de la *Galleria* reproduisait le son de la sourdeline<sup>79</sup>. Todini décrit lui-même sa collection d'instruments dans sa *Dichiarazione della galleria armonica eretta in Roma*<sup>80</sup>. D'après Laurence Libin, « Michele Todini décrit plus tard ses propres efforts, à Rome, pour mécaniser la Sordellina; dans ce but il engagea deux frères venus de Naples pour fabriquer ce système, mais le résultat fut sans succès »<sup>81</sup>. Il semble toutefois que le mécanisme n'ait jamais vraiment fonctionné. On lit par exemple, dans une relation de voyageur à Rome en 1776, « ces sortes de machines compliquées sont si sujettes à se déranger et à discorder, qu'elles n'ont ordinairement aucun des avantages qu'on s'en promettait; celle dont il s'agit a coûté quarante ans de travail à Michel Todini, et ne joue plus; le corps du clavecin est peint par Poussin, et c'est ce qu'il y a de plus précieux »<sup>82</sup>.

### Rejouer la sourdeline

La publication en 1995 d'un manuscrit resté jusque-là totalement inconnu des organologues et des musiciens, a permis de mieux connaître la facture, le jeu et le répertoire de la sourdeline. Il s'agit du *Libro Per Scriver L'Intavolatura per Sonare sopra le Sordelline* que Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660), un noble de Savona, avait rédigé pour son propre usage en 1600. La première tentative

77. Un même artisan a participé à la conception de la sourdeline et du *phagotus*: Jean-Baptiste Riva ou Giambattista Ravilio, de Ferrara, nommé « Ravilio » par Mersenne. Il cite en effet le *phagotus* et Albonese qui « en attribue l'invention à son beau-père Afrianus, qui ne peut trouver d'homme dans toute l'Allemagne qui le peut construire: de sorte qu'il usa de l'industrie de Jean Baptiste Ravilio de Ferrare, qui luy rendit son instrument parfait » (*Harmonie Universelle*, op. cit., p. 305). Or Mersenne donne un nom très semblable pour l'invention de la sourdeline. « Sourdeline: l'on tient que Jean Baptiste Riva, Dom Julio et Vincenze en sont les inventeurs » (*Harmonie Universelle*, op. cit., p. 293). Pour une comparaison plus complète du *phagotus* et de la sourdeline, voir E. MONTBEL, *Les Cornemuses à miroirs du Limousin*, op. cit., p. 149-179.

78. Il Maestro dei Dodici Apostoli (ca 1520-ca 1575), *Giacobbe e Rachele al pozzo*, 1535, Musée de Ferrare. Cf. P. TOGNON, « Le origini storiche del Fagotto. Il fagotto-chorista (la dulciana) », op. cit., p. 82.

79. Stewart POLLENS, « Michele Todini's Golden Harpsichord: An Examination of the Machine of Galatea and Polyphemos », *Metropolitan Museum Journal*, 25, 1990, p. 33-47; Herbert HEYDE, « Todini's Golden Harpsichord Revisited », *Journal of the American Musical Instrument Society*, XXXIX, 2013, p. 5-61.

80. Michele TODINI, *Dichiarazione della galleria armonica eretta in Roma*, Rome, 1676, fac-sim. avec une introduction de Patricio Barbieri: Lucques, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1988.

81. L. LIBIN, « Claude Vignon's portraits of François Langlois », op. cit., p. 161. Voir aussi Emmanuel WINTERNITZ, « The Golden Harpsichord and Todini's *Galleria Armonica* », *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New York, Norton, 1967, p. 110-115; pl. 42 à 46.

82. Anonyme, *Description historique et géographique de l'Italie en forme de dictionnaire*, La Haye, Pierre Gosse, 1776, Le Palais Verospi à Rome, p. 388.

Per accordare la sordellina bisogna accordarla con certe bianche osservando  
che un tanto dei bassi si mette con un tanto di altri si è una linea

ut re mi fa re mi fa so la - si / non di più acciata e non che si vultu

143

Dimme amore quando mai  
finiansi li mei guai  
ch'io patisco notte e giorno  
per un viso vago adorno  
per un viso vago adorno

Da piagnosa e crudi d'anni  
de voi fieri e vaghi sguardi  
l'anima et cor piagnoso porto  
ch'io non sento alcun conforto  
ch'io non sento alcun conforto

S'io ti seguo e tu me fuggi  
s'io t'adoro e tu me bruggi  
perche sempre ho d'esso chio  
che chi t'ama fai morire  
che chi t'ama fai morire

Bona dunque qualche pace  
a chi ogni hor più te ti face  
che non lice far penare  
un che t'ama e volè amare  
un che t'ama e volè amare

W la Sig. C. M. O. mia Unica Sig. Reue et piagu et in secula seculorum amen

14. Accordage et tablature de sordelline, planche gravée in *Libro Per Scriver L'Intavolatura per Sonare sopra le Sordelline*, Giovanni Lorenzo BALDANO (1576-1660), Savona, 1600.

de reconstitution s'est appuyée sur ce manuscrit (fig. 14) et a été proposée par Van der Meer<sup>83</sup>. Rédigé trente-six ans avant l'ouvrage de Mersenne, il réunit de nombreuses pièces musicales pour cet instrument et constitue sans doute l'un des premiers manuscrits consacrés à des mélodies pour cornemuse en Europe méridionale. C'est un document historique de première importance, mais il donne peu d'indications sur la sourdeline dont il est question et qui ne possédait encore que peu de clefs. Son caractère polyphonique est toutefois confirmé par les tablatures proposées.

Une reconstitution bi-mélodique a été réalisée par Horst Grimm<sup>84</sup> en 1999, et accompagnée d'un enregistrement où il donne à entendre une interprétation des mélodies notées par Baldano.

Il faut aussi observer les pratiques actuelles de cornemuse de type *zampogna a paro* dans le sud de l'Italie. Le nom lui-même de *surdulina* est toujours en usage pour une cornemuse polyphonique conçue sur le même principe que l'instrument de Settala : main droite et main gauche jouant deux lignes mélodiques simultanément. On peut rapprocher ces cornemuses populaires de la petite cornemuse représentée par Mersenne en accompagnement de sa planche de sourdeline (fig. 6), et qui correspond sans doute à ce qu'il désigne sous les termes de *organine* ou *sampogne* :

*Mais avant que d'expliquer tous ses Chalumeaux, il faut remarquer que les Italiens ont une autre petite Musette représentée par STV, qui a deux Chalumeaux, à sçavoir ZT, dont l'estendue est d'une Neufième, et qui a la clef Z, et V, qui ne fait que les cinq notes de la Quinte par le moyen de ses cinq trous. Le tuyau du milieu YX sert de Bourdon, et n'a point de trous; il se peut allonger par le nœud Y, où il se brise, car la partie X s'emboîte en Y, comme il arrive aux Bourdons des Cornemuses, et des Chalemies: la peau s'attache sur la boîte S, de mesme que sur la boîte, ou sur le*

*col D de la Sourdeline AFGH, à laquelle je reviens; on l'appelle Organine et Sampogne, et a une tablature semblable à celle de notre Musette.*

Cette tradition est bien vivante aussi dans les environs de Naples, en Sicile et en Calabre particulièrement. Les cornemuses utilisées aujourd'hui sont très proches organologiquement des sourdelines baroques (anches doubles, double mélodie parallèle), à quelques nuances près : elles sont gonflées à la bouche, équipées de trois tuyaux-bourdons, et le chalumeau mélodique le plus grave est doté d'une clef terminale cachée sous une fontanelle, éléments absents des instruments du Milanais. Il serait toutefois imprudent de voir dans ces « *zampogna a paro* » et ces « *surdulina* » un archétype précédant les instruments baroques, selon une conception évolutionniste des musiques populaires vers les musiques savantes. L'histoire des mouvements sociaux en Europe montre au contraire des allers et retours fréquents entre couches sociales et pratiques culturelles, et cette mobilité, bien étudiée pour la France, a peut-être elle aussi été à l'œuvre dans la péninsule italienne.

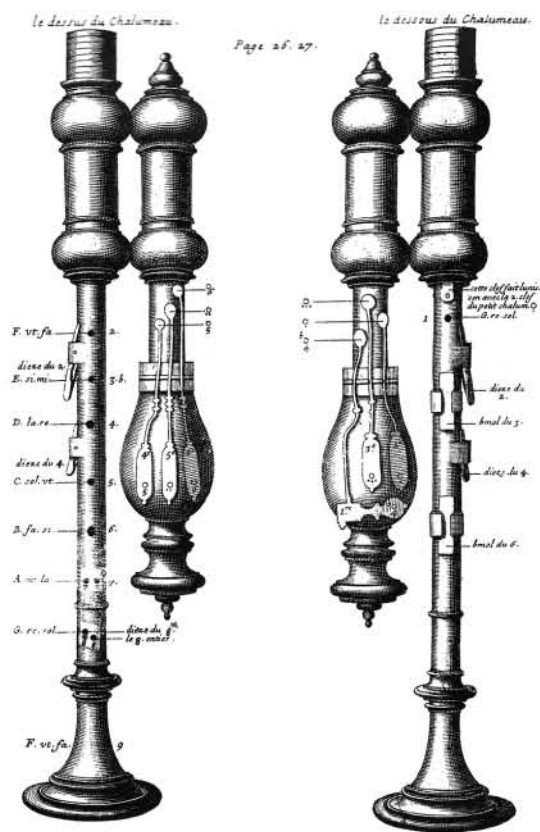
### *Sourdelines, musette française à soufflet et cornemuses d'Europe*

Une analyse des rapports entre sourdeline et *phagotus*, puis sourdeline et musette, permettent une lecture chronologique bien différente de celle généralement établie. Il est clair que l'invention de la sourdeline a précédé, de trente ans au moins, celle de la musette à soufflet française, dont la première description sous une forme identifiable (chalumeau simple à perce cylindrique, bourdon à layettes latéral, soufflet) est celle de Praetorius<sup>85</sup> en 1618. Quant à l'évolution de la musette monodique en une cornemuse à deux chalumeaux parallèles permettant une polyphonie, évolution due à Martin Hotteterre, qu'il semble raisonnable de dater des années 1660, elle n'intervient que cinquante ou

83. J. H. VAN DER MEER, « La Sordelina: organologia e tecnica esecutiva », *op. cit.*, p. 82.

84. Horst et Barbara GRIMM, *Il libro delle sordellina, Savona 1600*, Livret, CD 9903, Reichelsheim, Verlag der Spielleute, 1999. Voir également la reconstitution de *sordellina* et le même répertoire enregistrés par Goffredo Degli Esposti et l'ensemble Lirum Li Tronc sur l'album *Sordellina, Colascione Buttafuoco in Renaissance Naples*, Stradivarius STR33741, 2009.

85. Michael PRAETORIUS, *Syntagma Musicum. De organographia*, « Theatrum instrumentorum », Wolfenbüttel, 1619-1620, pl. XIII; reprint, fac-sim.: Cassel, Bärenreiter Verlag, 1958.



15. Les chalumeaux doubles mis au point par Martin Hotteterre, ca 1660, planche gravée in Charles-Emmanuel BORJON DE SCCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672, entre les pages 26 et 27.

soixante ans après la mise au point des premières *sordelline* italiennes<sup>86</sup>.

Mersenne, qui indique décrire et expliquer la sourdeline « afin que nos Facteurs en puissent faire de semblables », incite donc les fabricants français à s'inspirer des Italiens pour la facture des musettes à soufflet :

*Je laisse une infinité d'autres inventions que l'on peut ajouter à la Musette, et à ces bourdons et chalumeaux, de peur d'estre trop ennuyeux, et afin d'en expliquer une autre espece qui se pratique depuis peu dans l'Italie; et qui peut faire trouver l'invention à nos Facteurs de*

86. Eric MONTBEL, « Morpho-sémantique : Phagotus, Sourdeline et Musette », *Les Cornemuses à miroirs du Limousin*, op. cit., p. 121-171.

*Musettes, d'y ajouter les quatre parties, et de faire chanter toute sorte de Musique tant par b mol que par ut quarre*<sup>87</sup>.

La conception de la musette à deux chalumeaux, une cornemuse à soufflet dotée d'anches doubles et portant deux tuyaux mélodiques parallèles, créée par Martin Hotteterre<sup>88</sup> lui fut peut-être suggérée par la sourdeline et par le souvenir du jeu virtuose de François Langlois, tels que l'attestent plusieurs de ses contemporains. L'évolution du chalumeau unique vers le double chalumeau sur les musettes françaises au XVII<sup>e</sup> siècle serait donc redevable à l'ingénieur milanais (fig. 15) : une imitation des sourdelines<sup>89</sup>.

Si tous les doigts des deux mains sont sollicités sur les musettes baroques françaises, on peut supposer également que les poignets et avant-bras du musicien étaient utilisés pour atteindre certaines clefs éloignées du troisième chalumeau de la sourdeline, comme sur les *regulators* des *uilleann pipes* irlandais mis au point au XVIII<sup>e</sup> siècle : relation suggérée en son temps par Anthony Baines<sup>90</sup> et développée par Barry O'Neill<sup>91</sup>. Ce système permet de jouer simultanément une mélodie sur le *chanter*, et des accords à trois voix en actionnant avec la paume et les doigts de la main droite les treize clefs des *regulators*, trois tuyaux réunis au bloc-bourdons posé sur les genoux du musicien. Cette ingénieuse

87. M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, op. cit., Proposition XXIX, p. 292.

88. « *Le petit chalumeau, qui y fait une des plus grandes difficultés, n'a été mis en usage qu'après coup. Il a été inventé par Mr Martin Hotteterre, Père de l'Auteur (...). C'est dans le siècle précédent* ». Jacques HOTTETERRE (le Romain), *Méthode pour la musette*, Paris, 1738 ; reprint, fac-sim. : Genève, Minkoff, 1978, p. 64-65. Martin Hotteterre est né en 1635.

89. Jean-Christophe Maillard a décrit dans un article de 1999 une musette française à trois chalumeaux mélodiques : un grand chalumeau accompagné d'un petit chalumeau double, contenant deux perces indépendantes équipées de dix-sept clefs. Il semble possible d'attribuer cet instrument à l'un des frères Chédeville. Jean-Christophe MAILLARD, « Variations et Innovations dans la facture de la musette au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Musique-Images-Instruments*, 4, 1999, p. 54-69.

90. Anthony BAINES, *Bagpipes*, University of Oxford, Pitt-Rivers Museum, 1960, p. 101.

91. Barry O'NEILL, « The Sordellina, a possible origin of the Irish regulators », *Journal of the Sean Reid Society*, vol. 2.13, March 2002, p. 1-20.





16. Anonyme, d'après une œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle?, *Hale the Piper*, huile sur toile, Calke Abbey, Derbyshire, Harpur-Crewe collection.

conception semble assez logiquement inspirée des sourdelines italiennes<sup>92</sup>.

Un « chaînon manquant » a peut-être été mis au jour par Jane et Eric Moulder : il s'agit d'un tableau difficile à dater (du XVII<sup>e</sup> siècle?), représentant « Hale the Piper ». Il montre un musicien anglais avec une cornemuse à soufflet. Elle est à doubles chalumeaux dotés de nombreuses clefs évoquant le système sophistiqué des prototypes italiens<sup>93</sup> (fig. 16). On sait par ailleurs que les *pastoral pipes* mises au point par Geoghegan<sup>94</sup> en Angleterre au siècle suivant inspirèrent sans aucun doute les premiers modèles de *uilleann pipes* irlandais<sup>95</sup>.

92. Voir également : Ken McLEOD, « From Hotteterre to the Union pipes », *Journal of the Sean Reid Society*, vol. 1.06, 1999, p. 1-6.

93. E. et J. MOULDER, « An Exciting Discovery, Is this the face of Hale the Piper? », *Chanter, Bagpipe Society*, summer 2013, p. 30-41.

94. J. GEOGHEGAN, *The Complete Tutor for the Pastoral or New Bagpipe*, London, John Simpson, 1746, rééd., Pat Sky, 2000.

95. Hugh CHEAPE, « The Pastoral or New Bagpipe. Echoes of the neo-baroque », *Bagpipes, A national collection of a national instrument*, Edinburgh, National Museums of Scotland, 2008,

### *Settala: les sept ailes de son nom*

Lors des obsèques de Manfredo Settala en février 1680, on dressa un immense catafalque dans l'église San Nazaro, là où était situé en partie son atelier, et l'on exposa plusieurs pièces choisies dans sa collection, notamment la sourdeline. Le collège des Jésuites de Brera voulait ainsi honorer l'inventeur milanais par une procession solennelle, avec une présentation de quelques merveilles du musée. Mais une fois la cérémonie terminée, ces objets ne reprurent jamais leur place. La plupart furent dispersés sans rejoindre la Via Pantano<sup>96</sup>.

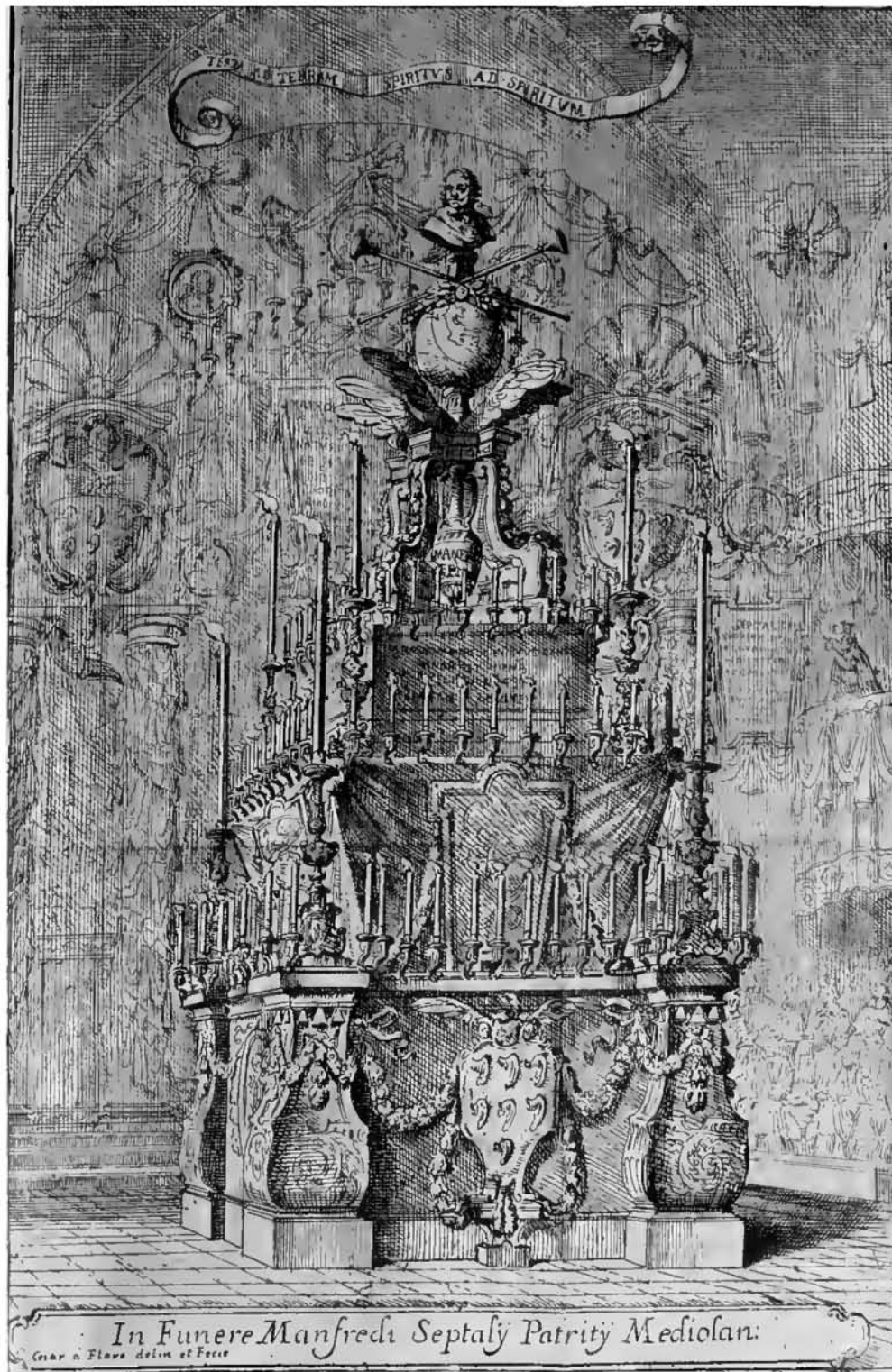
Le blason des Settala avec ses « sept ailes » figurait en bonne place sur son monument funéraire (fig. 17 et 18), ultime allégorie pour cet homme qui travailla toute sa vie pour élever son esprit vers de hautes connaissances. On retrouve ces mêmes armoiries en miniature dans la marque au fer de sa flûte quintuple conservée au Musée de Bologne<sup>97</sup>, seul instrument de son musée qui ait été conservé. Le blason des Settala avec les sept ailes de leur nom est gravé dans le buis sous la marque « MANFRE » en relief.

Plusieurs facteurs contemporains tentent aujourd'hui une reconstitution ou une interprétation des cornemuses de ce temps, notamment par la compréhension du système de clefs des troisième

p. 78-101. Ross ANDERSON, *The Pastoral Repertoire Rediscovered*: <http://www.cl.cam.ac.uk/~rja14/music/pastoral.pdf>. E. MONTBEL, *Les cornemuses à miroirs...*, *op. cit.*, p. 463 et sq.

96. Voir Carla TAVERNARI, « Il Museo Settala 1660-1680 », *Critica d'Arte*, 163-165, 1980, p. 202-220.

97. *Armonia di flauti (flauto polifonico), Manfredo Settala circa 1650*, Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna, inv. 1781. Cette flûte multiple a été présentée, accompagnée d'une gravure, par Athanasius KIRCHER, *Musurgia Universalis*, Francesco Corbelli, Rome, 1650, p. 505-506: « Le très noble et ingénieux Signore Manfredo Settala, un ami des plus sincères, m'a informé il y a peu sur un instrument exotique, dont je donne l'image (...). Il n'a pas été possible cependant d'en comprendre l'usage ». Cet instrument est dessiné dans le *Codex Settala* (Biblioteca Estense de Modène, GAMMA.H.1.22., Fl. 41). Cette flûte a été reproduite à de nombreuses reprises. Cf. Filadelfio PUGLISI, « Signor Settala's 'armonia di flauti', *Early Music*, July 1981, p. 320-324. F. P. BÄR, « Le Museo Settala à Milan au XVII<sup>e</sup> siècle... », *op. cit.*, p. 59 et p. 68.



17. C. FIORI, Monument funéraire de Manfredo Settala dans l'église San Nazaro de Milan, février 1680, planche gravée, in G. M. VISCONTI, *Exequiae in Templo S. Nazari Manfredi Septali patritio Mediolanensi*, op. cit.

et quatrième tuyaux de la *sordellina*. Souhaitons que les sources réexaminées ici permettent à ces facteurs audacieux de mettre leurs pas dans ceux du célèbre inventeur milanais, Manfredo Settala. Bien plus qu'un collectionneur et rassembleur d'une *wunderkammer*, il fut créateur de « merveilles », objets

expérimentaux et instruments de musique, poursuivant une interrogation jamais résolue dans son « laboratoire philosophique ». Il fut un humaniste engagé dans la compréhension et la transformation du monde, beaucoup plus que dans sa contemplation (fig. 19).



18. Le blason aux « sept ailes » de Manfredo Settala, planche gravée, in P. M. TERGAZO, *Museo, à Galleria adunata (...)*, op. cit., p. 240.



19. Aloys SCARAMUCCIA dit Perusin, portrait de Manfredo Settala à l'âge de soixante-trois ans, planche gravée in M. TERZAGO et P. F. SCARABELLI, *Museo, à Galleria*, op. cit., éd. de 1666, index.

## ANNEXE

Une rencontre entre deux facteurs de sordelines, Settala et Novelli, telle que décrite par Filippo BALDINUCCI, *Opere Di Filippo Baldinucci, Notizie De' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 vols, Florence, Santi Franchi, 1681-1728, vol. XII, p. 485-488.

(Novelli) n'a jamais abandonné la musique, et il jouait bien de nombreux instruments, surtout le violon, la flûte et un autre instrument à vent inventé par lui-même, qu'il appelait la *Sordellina*, qui faisait entendre cinquante-quatre voix, et à laquelle on donnait le vent avec un petit soufflet, qu'on mettait sous le bras droit : un instrument correspondant peut-être à ce genre de flûte qui puisait son souffle dans une outre, appelée ascaulos par les Grecs [...].

Il avait inventé et construit de ses propres mains cet instrument dans sa jeunesse ; mais épuisé par les soins et par l'âge, il l'avait rangé dans un coin, et comme il était fait en corne, il était tout rongé par les mites. Son cher ami Minucci était mécontent de cela : et à plusieurs reprises il l'avait prié de l'apporter chez lui pour le faire réparer, afin que cette belle œuvre ne finisse pas dans le ruisseau. Mais Novelli s'y refusait, disant que d'autres ne pourraient le faire à sa place : et que quand il serait revenu aux affaires, il le réparerait lui-même.

Ces jours-là, le Chanoine Manfredo Settala était à Florence. Il était célèbre dans son pays natal, Milan, et dans l'ensemble de l'Europe pour son merveilleux musée, et ses autres talents. Reconnu par Minucci, alors qu'ils se promenaient le jour du Palio dei Barberi, voici qu'arrive Novelli, qui les salue avec révérence, et grande démonstration. Settala vient saluer respectueusement cet homme, qui s'habille comme une personne des plus ordinaires. Settala déclare à Minucci : je veux bien croire que l'homme que vous venez de saluer est un grand virtuose, bien que par son aspect et par ses habits, il ne semble en rien mériter notre estime. Le docteur lui dit alors : ne vous y trompez pas. Ce sont les caractéristiques de ses qualités, et entre autres choses, il est l'inventeur d'un instrument à vent : et il lui décrit point par point les caractères de la sordeline. Doucement, doucement (« Piano, piano ! »), dit Settala, comment cela un inventeur ? L'inventeur c'est moi, et je peux vous montrer la preuve que je l'ai créée il y a bien longtemps, conservée dans mon musée. Cependant, il faut que je parle à cet homme de toutes façons. – Il sera facile de mettre en lumière à qui appartient l'instrument, puisqu'il est entreposé chez moi : et nous nous accorderons sans aucun doute. Lorsque Settala eut vu l'instrument, il dit : aucun doute qu'il a inventé cet instrument lui-même, parce qu'on y trouve des imperfections qui ne sont pas dans le mien. Et qu'il aurait évitées, s'il en avait vu d'autres ; mais c'est du beau travail, et moi, je le réparerai avec une gomme osseuse de ma fabrication ; mais je veux lui parler de toutes façons. Et Minucci lui dit : ce sera fait demain, parce que je l'attends pour dîner.

Arrive Novelli, qui avait entendu dire qu'il y avait là quelqu'un pour réparer son instrument, mais que cela ne pouvait pas être. Et comment cela ne pourrait pas être, dit Minucci si quelqu'un en a fait d'autres semblables en tous points ? Et qui a fait cet instrument dit Novelli ? Je ne savais pas qu'il en existait d'autres que ceux de ce prêtre de Milan, dont j'ai entendu parler, mais il y a si longtemps 'que sont morts la vache et son paysan'. Et s'il était vivant, dit Minucci, il pourrait vous le réparer ? Je n'en doute pas, dit Novelli. – Maintenant votre *Sordellina* sera réparée, parce qu'il est vivant, et il veut vous parler aujourd'hui. Sur ces paroles voici Settala qui embrasse Novelli, qui lui indique quelques défauts de son instrument, défauts qu'il a bien connus lui aussi ; et que c'est pour cela qu'il a voulu en faire un autre en ivoire pour éviter ces problèmes.

Mais ce qui est vraiment remarquable ici, c'est qu'en parlant, Novelli et Settala ont compris qu'il y a plusieurs années de cela, la même année, et au mois de mai, il était venu à tous les deux l'idée de fabriquer cet instrument ; et Settala l'avait fait à Milan, et Novelli à Florence, sans que ni l'un ni l'autre n'en sachent rien<sup>98</sup>.

98. La version originale de ce texte a été publiée dans Maurizio TARRINI, « Documenti e testimonianze sulla sordellina (Secc. XV-XVII) », *op. cit.*, p. 144-145 (traduction E. Monbel).

