

I MUSICISTI VENEZIANI E ITALIANI A PARIGI (1640-1670)

Parigi, 28 marzo 2014

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDIO



I MUSICISTI VENEZIANI E ITALIANI A PARIGI (1640-1670)

Dal suo arrivo al potere nel 1643, Mazarino fa di tutto, a scopi politici, per introdurre l'opera in Francia. Così, i Veneziani Giovan Battista Balbi, Giacomo Torelli, Francesco Cavalli e, indirettamente, Claudio Monteverdi, hanno partecipato alla nascita del genere lirico a Parigi, al servizio dell'immagine reale. Attorno a loro, numerosi musicisti italiani hanno gravitato per cambiare il re di Francia in «Sole».

Nell'ambito del Festival Les Vénitiens à Paris 2014, il Venetian Centre for Baroque Music ha organizzato una prima giornata di studio per proporre nuovi approcci sull'argomento.

FONTI MUSICALI E STORICHE: MUSICISTI TRA ITALIA E FRANCIA A METÀ SECOLO

- Relazioni musicali tra Venezia e Parigi da *Orfeo* a *Xerse*: il ruolo dei Bentivoglio** pag. 6
Dinko Fabris (Conservatorio di Napoli - Università della Basilicata)
- La musica sacra di Alessandro Melani e Marc-Antoine Charpentier: osservazioni sulle *Litanie*** pag. 16
Luca della Libera (Conservatorio di Frosinone)
- Gli italiani a Parigi nei manoscritti musicali marciani. Il fondo Contarini e gli altri musicali presso la Biblioteca Marciana di Venezia** pag. 29
Anna Claut (Biblioteca nazionale Marciana)

UN ESEMPIO EMBLEMATICO: CAVALLI A PARIGI

- De la *Finta pazza* à la *Folle supposée* (Venise, 1641 - Paris, 1645). Réflexions sur une question de genre** pag. 52
Jean-François Lattarico (Venetian Centre for Baroque Music - Université de Lyon 3)
- Cavalli à Paris : une nouvelle approche** pag. 62
Olivier Lexa (Venetian Centre for Baroque Music)
- Il ritorno di Cavalli in patria: Francesco Cavalli's trip to Paris and the composition of *Scipione Africano* (Venice, 1664)** pag. 74
Jennifer Brown (Grinnell College)
- Polyphonie instrumentale et modalité dans les musiques de Cavalli et Lully pour *L'Ercole Amante* : entre héritages vénitiens et particularismes parisiens** pag. 84
Denis Morrier (Conservatoire de Montbéliard)

Contatto scientifico

Caroline Giron-Panel (Venetian Centre for Baroque Music - Bibliothèque nationale de France)

Jean-François Lattarico (Venetian Centre for Baroque Music - Université de Lyon 3)

Olivier Lexa (Venetian Centre for Baroque Music)

La giornata di studi si è potuta realizzare grazie al contributo di



VENETIAN
CENTRE FOR
BAROQUE
MUSIC



Istituto
Italiano
di
Cultura
Parigi

{ BnF

Bibliothèque
nationale de France



Sede dell'incontro

Hôtel de Galliffet

Institut culturel italien, Paris VII^e

www.vcbm.it

I musicisti veneziani e italiani a Parigi (1640-1670)

© Venetian Centre for Baroque Music, 28 marzo 2014

URL: [http://www.vcbm.it/public/research_attachments/I_musicisti_veneziani_e_italiani_a_Parigi - Atti della giornata di studio.pdf](http://www.vcbm.it/public/research_attachments/I_musicisti_veneziani_e_italiani_a_Parigi_-_Atti_della_giornata_di_studio.pdf)

**FONTI MUSICALI E STORICHE:
MUSICISTI TRA ITALIA E FRANCIA A METÀ SECOLO**

Relazioni musicali tra Venezia e Parigi da *Orfeo* a *Xerse*: il ruolo dei Bentivoglio

È conosciuto il ruolo politico svolto in Francia durante la prima metà del Seicento da alcuni membri della famiglia ferrarese dei Bentivoglio, in particolare di monsignor Guido, nunzio papale nelle Fiandre e poi in Francia dal 1607 al 1621, eletto cardinale e infine candidato al soglio pontificio poco prima della sua morte avvenuta il 7 settembre 1644.¹

Mai esplorato nel dettaglio è invece il ruolo artistico assunto da altri membri della stessa famiglia, in particolare nel favorire la circolazione tra Venezia (e altre città italiane) e Parigi di cantori, musicisti e attori della commedia dell'arte. Prenderemo in esame, come fonte primaria, l'epistolario della famiglia Bentivoglio che sopravvive quasi integro presso l'Archivio di Stato di Ferrara.² Gli anni più interessanti per i rapporti con la Francia risultano i quattro decenni tra il 1646 e il 1682. Nell'epistolario ferrarese è soprattutto il marchese-impresario Cornelio Bentivoglio (1606-1663), con i suoi fratelli e il figlio, futuro drammaturgo, Ippolito (1630-1685), a mettersi in luce tra i protagonisti di quella fase della storia dello spettacolo europeo che corrisponde ai diversi tentativi di introdurre l'opera in musica italiana in Francia, dall'*Orfeo* di Luigi Rossi voluto da Mazzarino (personaggio che a sua volta era debitore dell'avvio della sua fortunata carriera diplomatica internazionale proprio ai favori del cardinale Bentivoglio) alle opere per il matrimonio di Luigi XIV commissionate a Francesco Cavalli (la cui prima opera ripresa in Francia, *Xerse*, aveva visto la luce a Venezia nel 1654 col libretto dedicato al marchese Cornelio Bentivoglio). Un ruolo importante, inoltre, fu svolto dai Bentivoglio anche nell'organizzazione degli itinerari verso la Francia delle maggiori troupe italiane della commedia dell'arte.³ Nell'inatteso scenario che la lettura sistematica delle carte Bentivoglio ci consente di ricostruire, ritroviamo una schiera di cantori, compositori e strumentisti, di poeti e letterati, mecenati e uomini di potere, intermediari e servitori, che toccano il cuore pulsante di quella straordinaria avventura che fu il tentativo di portare l'opera, da Roma e da Venezia, nella Francia del Seicento.

¹ Informazioni sulla vita e l'attività mecenatesca dei vari membri della famiglia ferrarese dei Bentivoglio sono riportate nella mia Introduzione al volume Dinko Fabris, *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999. Le *Memorie* di Guido Bentivoglio (Ferrara 1577-Roma 1644), pubblicate postume a Venezia ed Amsterdam nel 1647, consentono di seguire gli anni di studio fino al suo arrivo a Roma ma si arrestano nel 1601, e vanno completate con le sue altre pubblicazioni e la serie delle *Lettere familiari*. Cfr. *Della vita e degli scritti di Guido Bentivoglio. Memoria di Luciano Scarabelli*, introduzione a *Lettere diplomatiche di Guido Bentivoglio*, Torino, Pomba, 1852, I, pp. 9-43 e Mario Rosa, *Nobiltà e carriera nelle "Memorie" di due cardinali della Controriforma: Scipione Gonzaga e Guido Bentivoglio*, in *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Bari-Roma, Laterza, 1992, pp. 231-255.

² L'Archivio privato della famiglia Bentivoglio fu collocato in deposito presso l'Archivio di Stato di Ferrara dopo la seconda guerra mondiale e consiste di 767 buste di lettere (quasi 10.000, dal 1206 al 1824) e di 573 libri e registri: cfr. *L'Archivio Bentivoglio: consistenza e dispersione di un patrimonio documentario privato*, Appendice al mio volume *Mecenati e musicisti*, cit., pp. 109-124. Il mio lavoro, durato dal 1983 al 1994 con la lettura di quasi 60.000 lettere (rintracciate anche fuori dall'attuale collocazione tra quelle disperse in archivi e biblioteche di tutto il mondo) fu continuato dal collega Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1585)*, Lucca, LIM, 2000, da cui sono tratte in gran parte le lettere citate nel presente studio anche perché mai commentate nell'ambito dei rapporti musicali tra Italia e Francia che ci interessano in questa sede.

³ Cfr. soprattutto *Comici dell'arte. Corrispondenze*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di G. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll. e l'Introduzione al cit. *L'Orto dell'Esperidi*.

Fin dai tempi della Nunziatura di Francia di Guido, giovani membri della famiglia erano stati inviati a Parigi per approfondire i propri studi ma soprattutto per rafforzare gli antichi legami dei Bentivoglio con la corte francese: per esempio i due figli di Enzo Bentivoglio, fratello di Guido, Cornelio e Annibale, quest'ultimo avviato alla carriera ecclesiastica. Le loro lettere dalla Francia rivolgono al padre continue richieste di corde di liuto o di libri di musica, che i musicisti francesi ricercavano con gran gusto, e informano sullo stato dei loro studi e dell'educazione al ballo e ai divertimenti di corte.⁴ Alla fine sarà lo stesso marchese Enzo a trarre un importante successo dall'intermediazione del fratello, ormai tornato a Roma come cardinale nel 1621 e nominato dal re di Francia comprotettore degli interessi francesi presso la corte pontificia: viene infatti insignito del titolo di cavaliere dello Spirito Santo, onore ambito del quale ringrazia personalmente Luigi XIV.⁵

Dopo la morte di Enzo Bentivoglio nel 1639, suo figlio Cornelio diviene il capo-famiglia e continua la tradizione paterna con la produzione di spettacoli a Ferrara e in altre città, porteggando musicisti e commedianti, ma anche con i turbolenti amori con le attrici e le canterine poste sotto la sua protezione.⁶ A partire dal 1637 è tuttavia Venezia a catturare l'attenzione totale del giovane musicofilo ferrarese, non casualmente nel preciso momento in cui nascono i primi teatri pubblici dell'opera in musica. Cornelio s'inserisce efficacemente nel sistema impresariale appena creato, con l'idea di utilizzare a Ferrara cantanti e musicisti ingaggiati dai teatri veneziani, in modo da costituire una tappa intermedia tra Roma e Venezia mutuamente vantaggiosa.

Gli anni 1646-1647 corrispondono a un avvenimento centrale nella storia della musica europea: le prime opere in musica italiane rappresentate alla corte di Francia, nel quadro della strategia di propaganda concepita dal primo ministro Mazzarino. La prima lettera con informazioni operative da Parigi è inviata nel marzo 1646 per avvisare l'abate Annibale Bentivoglio che la cantante Anna Francesca Costa si era comportata in maniera talmente discreta ed onesta (rispetto a quel che ci si sarebbe aspettato da una canterina del tempo) "di modo che nessuno può vantarsi d'averle tocco un dito, e questi suoi portamenti sono stati causa che la regina si è contentata di sentirla...".⁷

I riferimenti musicali nella corrispondenza si intensificano con il ritorno a Parigi di Giovanni Bentivoglio, "Abate di Saint Valery", nel settembre 1646.⁸ Il compositore Marco Marazzoli è subito coinvolto dal giovane abate col compito di inviare al fratello Annibale, ormai cardinale e nunzio papale a Firenze, dei ventagli decorati ch'egli aveva richiesto a Parigi.⁹ Lo

⁴ Per esempio si legga la lettera di Cornelio e Annibale Bentivoglio da Parigi in data 10 gennaio 1618 al padre Enzo: "la supplicamo mandarci otto mazzi di corde da violino, ed altri quattro mazzi de cantini da liuto e che siano dele bone di Roma, havendoli promesse alli nostri maestri per la loro manza, e di gratia V.S. Ill.ma non manchi, acci. Non restiamo con vergogna" (in Fabris, *Mecenati e musicisti*, cit., n. 581, p. 340). Si vedano anche le lettere da Parigi in data 25.VII.1618 e 28.VI.1619, *ivi*, n.633 p.352 e n.695, p. 366.

⁵ Lettera di Enzo Bentivoglio al re di Francia del 15.III.1621, in Fabris, *Mecenati e musicisti*, cit., p. 11, nota 40

⁶ Per esempio, se Enzo aveva avuto come amante la celebre cantante-attrice Adriana Basile, suo figlio Cornelio si era legato all'altrettanto celebre figlia di lei, Eleonora Barone. Su Cornelio cfr. Fabris, *Mecenati e musicisti*, cit., pp. 15-24.

⁷ Carta sciolta allegata ad una lettera ad Annibale Bentivoglio di Zongo Ondedei da Parigi del 27 marzo 1646 (Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1646/5, p. 3. Tuttavia nello stesso messaggio l'informatore avvisa il cardinale Bentivoglio di avere bruciato una lettera per la signora Anna di un certo "S.^f Martellini", evidentemente assai compromettente.

⁸ Giovanni Bentivoglio si trasferisce definitivamente a Parigi all'età di trentacinque anni, e continuerà a procurare cantanti, strumenti musicali e partiture italiane per la corte francese per quasi vent'anni, scrivendo anche testi per musica (cfr. *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. XVI).

⁹ Lettera di Marco Marazzoli da Roma ad Annibale Bentivoglio del 12 maggio 1646 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1646/6, p. 4).

stesso Giovanni, in settembre da Fontainebleau, informa il marchese Cornelio che la regina ha espresso il desiderio di ritrovare in inverno, quando farà ritorno a Parigi, un buon numero di musicisti e cantanti sia da camera che per il teatro.¹⁰ A tal scopo, il cardinal Mazzarino si affretta a reclutare le sorelle Anna Francesca e Margherita Costa (che si ritrovavano rispettivamente a Firenze e a Venezia), invitandole a mettersi in viaggio per la Francia insieme ad altri musicisti di diverse parti d'Italia ma soprattutto reclutati a Venezia. Il viaggio doveva essere assicurato da una nave militare in occasione del ritorno dell'armata navale del re in Francia. Cornelio dimostra il suo ruolo chiave in questa operazione, perché è incaricato di anticipare il denaro necessario per le spese dei musicisti in partenza, ch'egli avrebbe dovuto recuperare a Roma da Elpidio Benedetti, ex "mastro di casa" e tuttora agente di Mazzarino presso la Curia papale, e a sua volta incaricato di inviare "altri musicisti di Roma".¹¹ Cornelio deve impiegare le sue migliori risorse per convincere a partire anche il castrato Stefano Costa e un "puttino da Pistoia", ossia Atto Melani, il quale ultimo costruirà in Francia il suo più prestigioso curriculum.¹² Le lettere permettono di ricostruire l'itinerario seguito dai musicisti, in origine partiti da tre città (Venezia, Firenze e Roma) e imbarcati a Livorno o Civitavecchia. Il più giovane di questa eterogenea compagnia, Atto Melani, già in stretto legame con i Bentivoglio, informa l'abate Annibale a Firenze della sua decisione di non accettare un lucroso ingaggio in Germania per potersi unire alla compagnia italiana che tentava la grande avventura in Francia.¹³ Nel novembre successivo (sono passati due mesi dall'inizio dell'operazione del 1646) è sempre Atto ad informare per primo Annibale di aver ricevuto una lettera del "s.^r Luigi" (il compositore Luigi Rossi) in cui si dichiara il desiderio di Mazzarino di averlo a Parigi e che "il signor Marchese fratello di V. S. Ill.^{ma} mi haverebbe indirizzato per il viaggio [...]".¹⁴ Tutto questo fervore organizzativo era provocato dalla preparazione dell'*Orfeo* di Luigi Rossi che si rappresentò nel 1647, operazione ben nota, durante la quale fu forse ripresa in forma ridotta a Parigi anche l'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, come sembra indicare una lettera del castrato Stefano Costa a Cornelio Bentivoglio:¹⁵ se ciò fosse davvero avvenuto, sarebbe stata una formidabile presentazione alla

¹⁰ "Havendo la Maestà della Regina risoluto di volere havere in Parigi quest'inverno una bona mano de musicisti tanto per la camera quanto per il teatro, si scrive alla s.^{ra} Francesca Costa et alla s.^{ra} Margherita sua sorella, che si ritrova in Venetia, di venire in Francia con altri musicisti, che si possano havere costì et in Venetia [...]": lettera di Giovanni Bentivoglio da Fontainebleau a Cornelio Bentivoglio del 29 settembre 1646 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1646/14, p. 5).

¹¹ Lettere di Elpidio Benedetti da Roma a Cornelio Bentivoglio del 20, 29 ottobre, 2, 5, 18 novembre, 1 dicembre 1646 (*L'Orto dell'Esperidi*, pp. 8-12).

¹² La prima lettera di Atto Melani ad Annibale Bentivoglio è inviata da Siena il 27 giugno 1646. Le lettere del cantante nell'Archivio Bentivoglio sono 59 e proseguono fino al 1682.

¹³ Lettera di Atto Milano ad Annibale Bentivoglio da Pistoia del 6 ottobre 1646 in cui informa: "[...] Penso che à questa hora il s.^r Abate [Giovanni Bentivoglio] sarà a Parigi [...] mi trattengo volentieri qui in Pistoia per sfuggir l'andata in Alemagna, sin tanto che non ricevo i comandi del s.^r Abate mio sig.^{ro} [per andare in Francia]" (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., p.7).

¹⁴ Lettera di Atto Melani da Pistoia ad Annibale Bentivoglio del 15 novembre 1646 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 10).

¹⁵ Così si legge nella lettera di Stefano Costa da Parigi a Cornelio Bentivoglio del 3 gennaio 1647: "[...]In torno alla recita siamo addietro assai et non e composto altro che il primo atto delle parole et anco della musica, et si crede che faremo il *Nerone* sicuro in anzi, pero nel picciolo teatro senza machine, solo con li abiti belli, et dopo poi faremo lopera grossa [*Orfeo*] quale le parole sono del sig.^r Buti [...]" (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1647/1, p.13, senza identificazione dell'opera). Ellen Rosand (*Monteverdi's last operas. A venetian trilogy*, Los Angeles, University of California Press, 2007, p. 126) accetta la possibilità che vi sia stata una rappresentazione dell'*Incoronazione di Poppea* col titolo di *Nerone* (lo stesso della partitura conservata presso il Conservatorio di Napoli). La proposta di rappresentare un'altra opera italiana importante potrebbe essere stata fatta da cantanti che avevano già cantato la *Poppea* monteverdiana, per paura forse che Rossi non completasse in tempo il suo *Orfeo*: Stefano Costa e forse anche le due sorelle Anna Francesca e Margherita Costa, tutti impegnati nell'*Orfeo* a Parigi, potevano aver partecipato alla ripresa dell'*Incoronazione* a Venezia nel 1646.

corte di Francia dei due più grandi talenti dell'opera italiana insieme. Peraltro è significativo che entrambi i compositori, Rossi e Monteverdi, avessero avuto una stretta relazione con il padre di Cornelio, Enzo Bentivoglio.¹⁶

Se il ruolo dei tre fratelli Bentivoglio nel reclutamento e invio della prima compagnia d'opera italiana in Francia è tanto rilevante, non bisogna credere che non avesse limiti di budget. Al contrario, Giovanni raccomanda a suo fratello Cornelio “col fare la minor spesa sia possibile [...]

non potendo voi obbligare maggiormente l'Eminenza sua che nello sparmio”.¹⁷ Nello stesso periodo al gruppo degli italiani a Parigi si aggiunge il giovane Ippolito Bentivoglio, primogenito di Cornelio, che informa il padre sui suoi studi e sui suoi primi successi pubblici: ha partecipato e vinto un torneo a corte, perfetto erede della tradizione di famiglia, invia testi teatrali a stampa di Corneille e descrive i frequenti balli: “l'assicuro che è una bella cosa”. Con questo nuovo informatore la corrispondenza Bentivoglio diventa davvero un osservatorio privilegiato sui rapporti tra Francia e Italia nel campo della musica e dello spettacolo. Non è possibile in questa sede dare conto particolareggiato di tutte le notizie dettagliate su attori, cantanti e strumentisti. Le lettere permettono di aggiungere dettagli alle fonti già note, ma anche di comprendere la complessa macchina organizzativa e diplomatica che a volte incontra insospettite difficoltà per superare la resistenza dei “padroni” a prestare i propri musicisti (come avviene spesso con il duca di Modena oppure con Mattias granduca di Toscana e autorevoli cardinali romani). Risulta evidente che dopo *Orfeo* l'entusiasmo di Mazzarino per il suo progetto di introdurre l'opera italiana in Francia si spegne mentre il suo nuovo impegno è legato a procurare in Italia troupes di commedianti da chiamare a Parigi per soddisfare il gusto della regina. Anche in questo campo i Bentivoglio restano interlocutori privilegiati del primo ministro. Nel 1652 una intera troupe di commedianti è formata da Cornelio Bentivoglio “per il servizio di Sua Maestà”: per l'occasione torna in Italia il celebre Scaramuzza (Tiberio Fiorelli) per incontrare il marchese ferrarese e sovrintendere alla scelta. E ancora una volta l'abate Giovanni Bentivoglio, restato a Parigi in grande difficoltà economica, si lamenta col fratello Annibale del padre che pensa sempre a spendere danaro per donne e commedie senza mai provvedere al minimo sufficiente per la propria famiglia.

Una lettera inviata da Giovanni rivela particolari musicali interessanti:¹⁸

“[...]favoritemi perche mi vien domandata da persona a ch'io sono obligato servire la *Canzone della rosa* che fornisce per intercalare “cosa bella qua giù passa e non dura”: è stata messa in musica dal Mastro dell'Apollinare [Carissimi], e dal povero Luigi [Rossi], le vorrei tutte due e voi le haverete dalla sig.^{ra} Leonora, di grazia mandatemele subito. Vorrei ancora che mi mandaste le parole d'una commedia tirata

¹⁶ La prima lettera conosciuta di Luigi Rossi è indirizzata ad Enzo Bentivoglio in data 26 gennaio 1620, pochi giorni dopo l'arrivo a Roma del compositore (è stata pubblicata per la prima volta in Dinko Fabris, *L'arpa napoletana. Simbolismo estetico-sonoro di uno strumento musicale del primo Seicento*, in *Modernità e coscienza estetica*, a cura di Franco Fanizza, Bari, Tempi moderni, 1986, p. 218. Per quanto riguarda i rapporti di Monteverdi con Enzo Bentivoglio, a partire dalle feste mantovane del 1608 (*Arianna* e intermezzi dell'*Idropica*) fino al torneo di Parma del 1628, cfr. l'introduzione a Fabris, *Mecenati e musicisti*, cit., pp. 62-63)

¹⁷ Lettera di Giovanni Bentivoglio da Parigi a Cornelio Bentivoglio del 6 ottobre 1646 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1646/17, p. 7).

¹⁸ Lettera di Giovanni Bentivoglio da Parigi ad Annibale Bentivoglio il 18 maggio 1655 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1655/31, p. 89).

dal spagnuolo, e composta da monsignor Rospigliosi per il sig.^r Principe di Palestina, e fu poi messa in musica da [Marco Marazzoli] e un altro [Virgilio Mazzocchi], ma à me basterà per ora le parole[...]"

La "commedia tirata dal spagnuolo" è ovviamente *Chi soffre speri* nella versione presentata a Roma, Palazzo Barberini, nel 1639 (che aveva avuto già una rappresentazione a Parigi nel 1646 ma col titolo di *Egisto*¹⁹), mentre il tono generale ribadisce la familiarità dei Bentivoglio con Luigi Rossi, indicato qui come "povero Luigi" non solo perché era morto nel 1653 ma anche per le sfortune degli ultimi anni della sua fulgida vita. La lettera è importante anche come testimonianza della intensa circolazione delle cantate di Rossi tra Italia e Francia, in questo caso la *Canzone della rosa*. Più avanti nello stesso 1655 Giovanni Bentivoglio riprenderà il discorso sulle due versioni di questa cantata (di Carissimi e di Rossi), quando ne ottiene finalmente la musica da Venezia attraverso Cornelio Bentivoglio: pur essendo passati due anni dalla prima richiesta, si mostra contento anche per l'entusiasmo destato a corte. Ma ora la regina ha un nuovo desiderio: "un *Lamento di Erminia* che comincia "Erminia sventurata", e l'altro è una arieta che comincia "entro ai fiori un angue ascosto", tutte due sono parole mie, e la musica è di Luigi [Rossi]".²⁰ Nell'anno 1655 fa la sua comparsa per la prima volta nella corrispondenza Bentivoglio il nome di Francesco Cavalli. Il 18 giugno 1655 Giovanni Bentivoglio ci informa che suo padre Cornelio gli ha inviato una lettera di Cavalli "nella quale egli domanda cose troppo esorbitanti per venire in Francia a far la musica di un'opera; non mi manda però le arie di detto Cavalli desiderate in estremo dalla Regina[...]"²¹ Il libretto di quest'opera di Cavalli (non la musica) arriva finalmente a Parigi soltanto il 13 agosto seguente: si tratta di *Xerse*, il dramma di Nicolò Minato rappresentato per la prima volta nel teatro dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia il 12 febbraio 1654, con libretto dedicato "All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Marchese Cornelio Bentivoglio".

¹⁹ Cfr. Barbara Nestola, *L'Egisto fantasma di Cavalli: una fonte per la rappresentazione parigina dell'Egisto ovvero Chi soffre speri di Mazzocchi e Marazzoli (1646)*, "Ricerca", XIX (2008), pp. 125-146.

²⁰ Lettera di Giovanni Bentivoglio da Parigi ad Annibale Bentivoglio del 17 settembre 1655 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n.1655/66, p. 100).

²¹ Lettera di Giovanni Bentivoglio da Parigi ad Annibale Bentivoglio del 18 giugno 1655 (*L'Orto dell'Esperidi*, n. 1655/42, p. 94).



Fig. n.1 - Frontespizio del libretto di *Xerse*, Venezia, Leni, 1654
 (“Dedicato All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Marchese Cornelio Bentivoglio”)

La questione della ripresa parigina di *Xerse* nel 1660 era stata finora troppo frettolosamente risolta come un ripiego escogitato dallo stesso Cavalli, una volta giunto in Francia, in attesa di poter presentare l'opera nuova commissionatagli per il matrimonio del re, *Ercole amante*, che sarebbe stata eseguita solo nel 1662. Il carteggio Bentivoglio rivela una storia diversa, in cui il tramite del marchese Cornelio, dedicatario della prima veneziana di *Xerse*, appare decisivo per una complessa operazione di propaganda che vede già il progetto di far conoscere a Parigi quest'opera fin dal 1655. L'11 settembre 1655, infatti, Giovanni Grimani da Venezia scrive a Cornelio Bentivoglio, –che lo aveva sollecitato, spiegando che la musica di *Xerse* era ancora nelle mani di Cavalli e praticamente illeggibile a causa di troppe aggiunte e correzioni, tanto da rendere necessario l'intervento di un copista, che bisognava pagare.²² Inoltre Nicolò Minato, il librettista di *Xerse* è presente nella corrispondenza di Cornelio Bentivoglio con tre lettere negli anni 1654-55, che si sommano alla dedicatoria del libretto datata Venezia 12 gennaio 1654.

²² “L'originale si trova appresso il s.^r Cavalli strapazzato, e pieno di postille in modo, che non sarebbe inteso; anzi che dovendosi copiare vi sarà necessaria l'assistenza del medesimo Cavalli. Se V.E. la vuole comandi al S.^r Giulio che trovi soggetto che la copi [...]: lettera di Giovanni Grimani da Venezia a Cornelio Bentivoglio del 11 settembre 1655 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., n. 1655/64, p. 100).

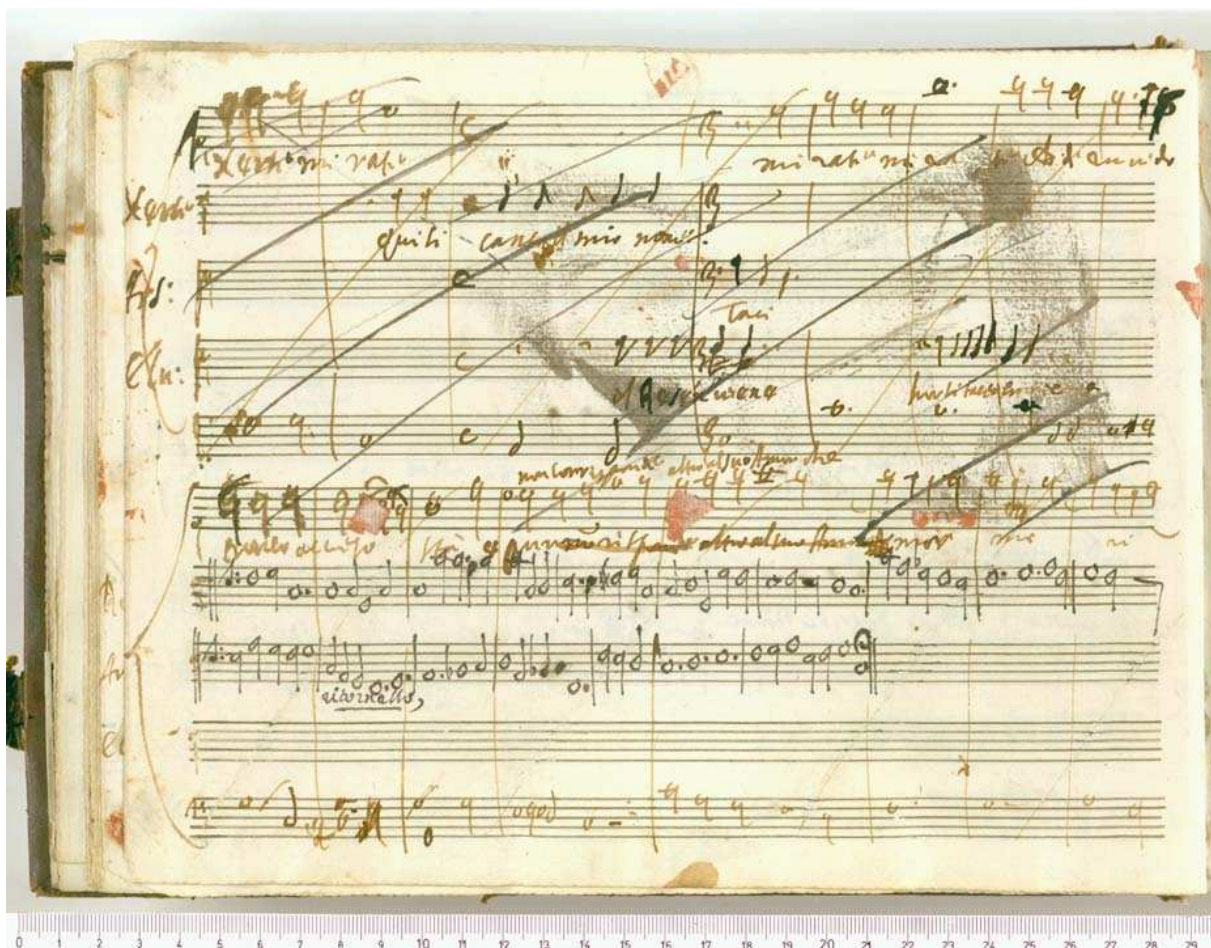


Fig. n.2 - Pagina con correzioni autografe della partitura
 “strapazzata” di Xerse di Cavalli (I-Vnm, Ms. It.IV,374(=9898), c.8v)

Poiché Cavalli ritardava con ogni scusa l’invio della partitura e poi la data del suo viaggio verso Parigi, per alzare il prezzo della sua prestazione, Giovanni Bentivoglio sollecita la sua famiglia a procurare con ogni mezzo delle “ariette” del compositore per poterle diffondere a corte e per contribuire ad alimentare le aspettative dei francesi. La tensione diventa spasmodica nel 1658: ormai non vi è dubbio che Cavalli partirà, ma non è ancora stata scelta l’opera sua da riprendere per prima in Francia, mentre continua la richiesta di arie del maestro “vecchie o nuove non importa perché qui tutte saranno nove”.²³

²³ Lettere di Giovanni Bentivoglio da Parigi e altre città francesi ad Annibale Bentivoglio: (5 aprile) “[...]se mi poteste favorire di qualche bella arietta in musica del Cavalli di volermene mandare il più che potete, credo che la vicinanza di Venetia farà che possiate commodamente mandarvene: vecchie o nuove non importa perche qui tutte saranno nove[...]”; (19 aprile) “[...]ricordatevi dell’arie del Cavalli, ne vorrei una particolarmente che comincia “Voglio di vita uscir, voglio che cadano” [...] che è una ciaccona malinconica: e se con il ritorno del ambasciatore di Francia che deve seguire poteste mandarmi una intiera commedia delle sue delle più fresche in musica m’oblighereste infinitamente[...]”; (26 aprile) “[...] ricordatevi vi prego delle musiche del Cavalli [...]”; (22 giugno) “[...]sopra tutto vi ricordo le arie di musica, et aspetto con impatienza quelle per le quali mi date speranza [...]”; (25 luglio) “[...]mai più mi havete scritto cosa alcuna delle arie di musica del Cavalli, e della commedia in musica pure di esso. Vi prego se desiderate obligarmi di farmene la grazia, le arie mandatemente a una o due per volta nel piego delle lettere la maggior quantità che potrete, e particolarmente una ciaccona le parole della quale cominciano “Voglio di vita uscir, voglio che cadano”; e la commedia la potrete far consignare all’Abbate Siri, la quale me la porterà e vi darà aviso della sua partenza[...]” (*L’Orto dell’Esperidi*, cit., pp. 134-135).

Finalmente il 10 dicembre 1658 l'abate Bentivoglio può annunciare raggianti: “[...]Ricevo due vostre in un'istesso tempo con le ariette del Cavalli, le quali mi sono state carissime. Ve ne ringrazio quanto posso e vi prego di non scordarvi il *Ciro*[...]”.²⁴ *Il Ciro* era stata la prima opera di Cavalli rappresentata prima a Napoli e poi ripresa a Venezia, come dichiara il libretto stampato a Venezia nel gennaio 1654. Dunque questa partitura era stata considerata come possibile alternativa a *Xerse* per Parigi, o addirittura come parte di un “ciclo persiano” (insieme ad *Artemisia* e *Statira* come già successo a Napoli e Palermo). In ogni caso, per tutto l'anno 1659, l'abate Giovanni invia continuamente lamentele e richieste di nuove “ariette” e commedie di Cavalli per la corte di Parigi, fino a che il 12 novembre non annuncia:²⁵

“Ho ben ricevuto da Venetia il *Xerse*, ma mi vien mandato dall'istesso sig.^r Cavalli, e ne ho fatta la spesa intiera per haverlo. Altra comedia, ne altre canzonette non ho avuto[...].”

Sappiamo che la partitura di *Xerse* – finalmente ottenuta da Giovanni Bentivoglio direttamente da Cavalli pagandone tutte le spese – fu prescelta e poi eseguita dopo l'arrivo di Cavalli a Parigi il 22 novembre 1660, con le scene di Vigarani. Dopo *Xersés* comincia la preparazione di *Ercole amante*, la nuova opera di Cavalli su libretto di Buti, per la quale abbiamo ancora qualche intervento dei Bentivoglio. Il 12 novembre 1661 l'abate Giovanni informa dell'arrivo a Parigi di Antonio Rivani, il soprano castrato previsto per il ruolo di Giunone nella rappresentazione di *Ercole amante* alle Tuileries il 7 febbraio 1662, insieme alla cantante Leonora Falbetti Ballerini, anche lei nel cast. Rivani aveva avuto dal marchese Bentivoglio l'incarico di presentare personalmente “a Sua Maestà la comedia in musica che invia il sig.^r Cardinal Giovanni Carlo”.²⁶ Nel corso del 1662 veniamo a sapere dall'abate Giovanni altri particolari sulla preparazione di *Ercole amante*: si fa il nome di Leonora Baroni e vengono annunciati i balletti. Ma si parla anche, specie dopo la rappresentazione, delle forti critiche contro l'opera ed in generale contro ogni tentativo di introdurre il melodramma italiano in Francia:²⁷

(10 febbraio 1662) “[...]Vi è una congiura grandissima contro tutto quello resta di italianismo in Francia. Questo è causa che si mormora contro tutta la festa, e che non si trova niente di buono né di versi, né di musica, né di machine. Il Re solo sostiene e si mette in colera contro tutti[...].”

(17 marzo 1662) “[...]Io confesso che nella comedia del Buti vi può essere qualche romanechismo e qualche altro errore, ma non la trovo già tanto ridicolosa. Qui non si parla che del carosello che si prepara, il quale nella comparsa sarà bellissimo[...].”

²⁴ *Ivi*, n.1658/II, p. 135.

²⁵ Lettera di Giovanni Bentivoglio da Saint-Jean-de-Luz ad Annibale Bentivoglio del 12 novembre 1659 (*L'Orto dell'Esperidi*, n.1659/15, p. 140).

²⁶ Lettera di Giovanni Bentivoglio da Parigi ad Annibale Bentivoglio del 23 novembre 1661 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., p.165).

²⁷ Lettere di Giovanni Bentivoglio da Parigi ad Annibale Bentivoglio del 10 febbraio e 17 marzo 1662 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., pp. 168 e 170).

Eppure le critiche pretestuose all'opera di Cavalli non avevano potuto del tutto eliminare l'intenzione del re di far rappresentare altri melodrammi italiani in Francia. In ottobre 1662 Giovanni Bentivoglio era nuovamente al lavoro per assicurare la presenza a corte di Anna Bergerotti, il soprano che aveva cantato il ruolo di Iole in *Ercole amante*, in quel momento impegnata a Firenze. L'abate si raccomanda col fratello Annibale di non farne parola con Atto Melani: forse vi erano stati problemi tra i due cantanti, ma ovviamente doveva pesare anche la disgrazia del cantante agli occhi del re di Francia. Invece è proprio ad Atto che Giovanni si rivolge nel 1664 per ottenere la partitura di una commedia musicata da suo fratello Jacopo Melani (*Il Podestà di Cologne*). Come sempre, mecenatismo artistico e politica si sovrappongono e troviamo nello stesso anno Atto Melani nuovamente a Parigi nello stesso 1664, questa volta per accompagnare la visita ufficiale a corte del legato pontificio di Ferrara, ovviamente organizzata dal clan bentivolesco. L'avventura francese di Anna Bergerotti termina tardi ma piuttosto ingloriosamente nel 1669, quando lascia Parigi per Roma precipitosamente per aver perso la voce, passando attraverso Ferrara per rendere visita al marchese Bentivoglio.

A questa altezza cronologica la Francia non ha più bisogno di opera italiana, la tradizione nazionale è stata creata da Lully ed è ben florida. Ecco allora Giovanni Bentivoglio affannarsi ad informare i fratelli del rapido sviluppo degli spettacoli alla corte francese con dettagliate descrizioni di macchine e scene, grande passione del re. Lo scenografo italiano Vigarani, dominatore delle scene francesi, resta tuttavia non paragonabile con i grandi architetti del tempo di Enzo Bentivoglio, come commenta Giovanni al fratello Annibale. Per il resto, le lettere del decennio 1670-1680 sono sempre più avare di notizie dalla Francia, anche perché i Bentivoglio sembrano aver perso il loro ruolo di principali intermediari: si parla ancora di membri della famiglia Melani e di attori come Tiberio Fiorilli (solo una volta, nel 1680, si cita il caso davvero insolito di una commediante francese accettata per recitare a Venezia). Gli interessi del nuovo marchese, Ippolito Bentivoglio, sono ormai fortemente rivolti a Venezia, ma come altri signori musicofili del suo tempo, vuole essere aggiornato sulle opere rappresentate in altre città, soprattutto a Roma. A partire dal 1679 il nuovo cantante protagonista della corrispondenza Bentivoglio è Francesco de Castris, giovane castrato protetto dal marchese, al quale si presenta descrivendo un insolito strumento musicale arrivato dalla Francia a Venezia:²⁸

“[...] è venuta da Parigi una bella invention da far star accordati li strumenti tutti come sarebbe a dire i cornetti, i violini et i flauti; li avviso questo per farli questo servizio [...] parendomi questa un invention che faccia assai per lui, perche come che sona spesso è bene [...] li si scordano facilmente [...]”

Lo stesso de Castris informa il marchese nel gennaio 1680 che il duca e la duchessa di Nivers hanno ascoltato un'opera a Venezia prima di tornare in Francia.²⁹ Nel frattempo ricompare per l'ultima volta nella corrispondenza bentivolesca l'ex cantante Atto Melani, perdonato e richiamato in Francia da re Luigi XIV e da lui nominato abate, che invia al marchese Ippolito attraverso il fratello Filippo Melani notizie su una “cattiva femmina” e chiede “se sia

²⁸ Lettera di Francesco de Castris da Bologna a Ippolito Bentivoglio del 13 maggio 1679 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., p.383).

²⁹ Lettera di Francesco de Castris da Venezia a Ippolito Bentivoglio del 20 gennaio 1680 (*L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. 419).

vero che il Ballerini partisse di Venezia”.³⁰ Le ultime notizie sulle relazioni con la Francia comprendono la conferma da parte di Giovanni Bentivoglio dell’arrivo di un quadro inviato da Venezia, accolto con entusiasmo a corte, un unguento (“unto”) inviato da Filippo Melani a Parigi e “trovato miracoloso” e infine una relazione da Roma di Filippo Melani che informa il 3 ottobre 1682 il marchese Ippolito delle “[...] le feste che pensava fare il sig.^r Ambasciatore di Francia per la nascita del sig.^r Duca di Borgogna, e che dalla corte di Francia si aspettava l’assenso à quanto S.Ecc.^a pensava di fare in Roma di più di quello si era fatto per il giorno di S. Luigi[...]”.³¹

Dinko Fabris
Conservatorio di Napoli
Università della Basilicata

³⁰ Lettera di Filippo Melani da Firenze a Ippolito Bentivoglio del 6 aprile 1680 (*L’Orto dell’Esperidi*, cit., p. 424).

³¹ Lettera di Filippo Melani da Firenze a Ippolito Bentivoglio del 3 ottobre 1682 (*L’Orto dell’Esperidi*, cit., p. 533).

La musica sacra di Alessandro Melani e Marc-Antoine Charpentier: osservazioni sulle *Litanie*

Lo spunto per questa relazione mi è stato offerto dal bellissimo programma proposto in concerto a Parigi da Sebastien Daucé e il suo Ensemble Corrispondance, che hanno accostato nella stessa serata musica di autori italiani e francesi del Sei e Settecento. Tra i brani in programma, sono state eseguite le *Litanie per la Beata Vergine in a nove voci* di Alessandro Melani e le *Litanies per la Vierge H 83* di Marc-Antoine Charpentier.³²

Pregchiere di origine antichissima, caratterizzate da una lunga serie di invocazioni e suppliche, le litanie hanno avuto un decorso molto articolato nella storia della loro intonazione musicale. Fu proprio il Seicento a essere il periodo più prolifico, perlomeno in Italia: ne sono state contate circa seicento intonazioni polifoniche, raccolte in oltre trecento edizioni a stampa. Questa preghiera era molto diffusa anche a Roma e molti furono i compositori a scriverne, ma a tale ricchezza di fonti non è finora corrisposta una bibliografia adeguata.³³ L'intonazione polifonica delle litanie era molto diffusa nei paesi di lingua tedesca, mentre colpisce la scarsità di fonti musicali in Francia, una nazione che aveva grande devozione mariana. L'unico autore precedente a Charpentier attivo in questo ambito fu Henry Du Mont, che scrisse i *Cantica sacra...liber primus* stampato a Parigi nel 1652. Solo ultimamente il repertorio transalpino è stato oggetto di uno studio approfondito.³⁴

Marc-Antoine Charpentier è un compositore sul quale sono stati condotti numerosi studi, monografie ed edizioni critiche, mentre la figura e la musica di Alessandro Melani sono ancora quasi completamente sconosciute ai musicologi e al pubblico dei concerti. Il fascino e la bellezza del suo repertorio sacro sono stati portati alla conoscenza del pubblico internazionale soltanto nel 2010, grazie ad un cd realizzato da Rinaldo Alessandrini. Questa registrazione è stata il frutto di un lungo lavoro di ricerca condotto dal sottoscritto e da Jean Lionnet, che hanno fornito ad Alessandrini alcune delle loro trascrizioni della musica di Melani conservata ancora inedita in varie biblioteche e archivi romani.³⁵

Nonostante la biografia di Melani sia nota, perlomeno a grandi linee, non esistono a tutt'oggi studi sulla sua produzione sacra. Melani è citato nei manuali di storia della musica sostanzialmente per essere stato il primo compositore a mettere in musica il mito di Don

³² Il concerto si è svolto nell'ambito del Festival *I Veneziani a Parigi* il 26 marzo 2014 nell'Eglise des Blancs-manteaux, e prevedeva un programma di musica italiana e francese del Seicento. Le *Litanie per la Beata Vergine* di Melani sono ancora inedite. Il manoscritto è conservato nell'Archivio della Cappella Musicale della Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma, con segnatura I-Rsm 74/7, ed è stato trovato e trascritto da chi scrive.

³³ L'unico studio disponibile sul repertorio romano seicentesco è Magda Narx-Weber, « Bemerkungen zu Bonifazio Grazianis Litaneien », in *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak, Tutzing: Schneider, 1996, p. 75-81.

³⁴ Fabien Guilloux, « Les litanies de la Vierge, contribution à l'histoire musicale du sentiment religieux dans la France du Grand Siècle », Université Française Rabelais, Arts et Sciences Humaines, Département de Musique et de Musicologie, Tours, Mémoire de Maîtrise préparé sous la direction de Raphaëlle Legrand, Année Universitaire 1997 – 1998. Ringrazio Louis Castelain per avermi fornito questo testo, e anche per alcune sue interessanti osservazioni riguardo la mia ricerca.

³⁵ Il cd, pubblicato con il numero di catalogo OP 30431 nel 2010 dall'etichetta francese Naïve, contiene i seguenti brani: *Litanie per la Beata Vergine a nove voci*, *Ave regina coelorum*, *Clamemus ante Deum. O voces formidandae*, *De necessitatibus*, *Laudate pueri*, *Vivere sine te*, *Salve Regina*, *Ad arma*, *Magnificat*.

Giovanni con l'opera *Il dissoluto punito*, andata in scena nel carnevale del 1669 al Teatro Colonna di Roma.³⁶

Nato a Pistoia nel 1639 e morto a Roma nel 1703, Melani appartenne a una famiglia di musicisti. Il fratello maggiore Atto (Pistoia, 1626 – Parigi, 1714) fu un importante cantante castrato e compositore, attivo anche come diplomatico in Francia,³⁷ mentre Jacopo (Pistoia, 1629 – 1676) fu autore di opere comiche. I rapporti di parentela e i legami con importanti famiglie pistoiesi giocarono un ruolo decisivo per la fortuna sociale e musicale dei Melani. La carriera di Alessandro iniziò come cantore nella cattedrale della propria città, dove fu attivo tra il 1650 e il 1660. In seguito fu maestro di cappella nella cattedrale di Orvieto e poi a Ferrara. Tornato a Pistoia nel dicembre 1666, nel giugno 1667 fu nominato maestro di cappella della cattedrale. Pochi giorni dopo, il 20 giugno, lo troviamo a Roma insieme ai suoi due fratelli per l'elezione al soglio pontificio del loro concittadino Giulio Rospigliosi, Clemente IX. Fu proprio grazie al nuovo papa che Melani assunse, il 16 ottobre dello stesso anno, la nomina di maestro di cappella nella basilica di Santa Maria Maggiore, dove mantenne tale incarico fino al 1672, quando passò, con la stessa qualifica, nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, per rimanervi fino alla morte. In realtà Melani non abbandonò del tutto Santa Maria Maggiore; sempre nel 1672 assunse il magistero delle *Salve*, la cappella privata della famiglia Borghese all'interno della basilica. Si trattava di un organismo musicale "parallelo" alla cappella della basilica, che era stato istituito nei primi anni del Seicento dalla famiglia Borghese, subito dopo la realizzazione dell'omonima Cappella, la cui costruzione terminò nel 1615. Inizialmente l'organico di questa istituzione musicale, la cui amministrazione era gestita direttamente dalla famiglia Borghese, era composto di dodici musicisti: dieci cantori, un organista e un maestro di cappella, e aveva come obbligo quello di cantare tutti i sabati e tutte le feste dedicate alla Vergine, le complete a due cori e i *Salve Regina*. Sebbene la documentazione archivistica su tale istituzione sia lacunosa, sappiamo che vi operarono alcuni tra i più noti musicisti presenti a Roma: Luigi Rossi, Orazio Benevoli, Bernardo Pasquini e nei primi anni del Settecento Francesco Gasparini.³⁸ Melani nel suo testamento dichiarò di voler donare all'archivio della basilica i suoi manoscritti autografi, scritti per le *Salve*, tra i quali le splendide *Litanie per la Beata Vergine*, oggetto di questo studio.³⁹

L'esistenza d'interessanti analogie tra lo stile di Melani e Charpentier era emersa già nel primo appuntamento di un progetto di ricerca sul compositore francese avvenuto nel

³⁶ Il contributo più aggiornato sulla biografia di Melani è la 'voce' redatta da Arnaldo Morelli nel Dizionario Biografico degli Italiani, consultabile liberamente on line: [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani_(Dizionario-Biografico)/). Le notizie riportate nel testo sono tratte da questa fonte.

³⁷ Roger Freitas, « Portrait of a castrato. Politics, patronage and music in the life of Atto Melani », Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

³⁸ Jean Lionnet, « La 'Salve' de Sainte Marie Majeure: la musique, « da la chapelle Borghese au 17^e siècle », *Studi musicali*, XII, 1983, p. 97 - 119.

³⁹ Il testamento di Melani è pubblicato in Jean Lionnet, « La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII^e siècle », 2 voll, in *Note d'archivio per la storia musicale*, n.s. IV, 1986, p. 155- 158. Gli autografi di Melani tuttora conservati nell'Archivio di Santa Maria Maggiore sono cinquantaquattro e tra di essi ci sono dodici *Litanie lauretane*, da cinque a dieci voci e basso continuo. Tale repertorio è stato interamente schedato nel catalogo on line del RISM. Il compositore toscano pubblicò alcune raccolte a stampa di musica sacra: *I Motetti sagri a due, tre, quattro e cinque voci* (Roma, 1670), il *Delectus sacrorum concertuum binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus* (Roma, 1673), i *Concerti spirituali a due, tre e cinque voci* (Roma, 1682). Tra i molti manoscritti di musica sacra segnaliamo l'imponente Messa a sedici voci *La Cellesa*, non segnalata nel RISM, composta nel 1670 e dedicata alla famiglia pistoiese dei Cellesi, della quale sto preparando l'edizione critica.

maggio 2012 alla Fondazione Royaumont.⁴⁰ Si trattava di un primo passo per cercare di individuare nuove connessioni tra i due autori, dopo che Lionnet aveva proposto alcune osservazioni riguardo altri compositori romani.⁴¹ Il fatto che Melani avesse prestato servizio come maestro di cappella della chiesa nazionale francese di Roma rende molto probabile l'ipotesi che Charpentier conoscesse la sua musica. Il repertorio del compositore toscano era conosciuto e diffuso in Francia, come dimostra la Collezione Brossard nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Il grande musicista e collezionista Sébastien de Brossard redasse due brevi ma significative annotazioni in calce al suo catalogo, a proposito delle due raccolte a stampa dei citati *Mottetti* di Melani, pubblicati a Roma rispettivamente nel 1673 e nel 1682. Per il primo leggiamo:

« Tres bien imprimé, mesure séparées, excellente musique, sans autres instrum. que la basse continue ».

e per tutti e due:

« On ne sçauroit trop louer la musique de ces deux ouvrages ».⁴²

Charpentier probabilmente conobbe Melani e la sua musica durante il suo soggiorno romano. I più recenti contributi biografici sul musicista francese collocano la presenza nella "città eterna" in un arco temporale compreso tra il 1666 e il 1669, anche se fino ad oggi non abbiamo ancora le testimonianze archivistiche dirette, così come il suo studio con Carissimi non è stato supportato fino ad oggi da evidenze documentare. In questo periodo anni il compositore ebbe certamente il modo di ascoltare numerosissime esecuzioni di musica sacra e profana.⁴³

Nell'ambito del suo vastissimo repertorio di musica sacra, che conta circa cinquecento brani, Charpentier ha scritto nove intonazioni polifoniche delle Litanie. Le *Litanie H 83*, considerate da Catherine Cessac le più sviluppate e anche le più interessanti, furono composte per la cappella di Mademoiselle de Guise, mentre le altre probabilmente per la chiesa dei Gesuiti.⁴⁴ Secondo Rayl le *Litanie H 83* rappresentano un ibrido perché appartengono sia al genere del *petit e grand motet*. Da un lato il brano si può considerare un *petit motet*, un lavoro per voci solistiche, ma secondo Rayl esso è più vicino al *grand motet*, nel quale le sezioni per i solisti (*petit chœur*) si alternano con quelle per il coro (*grand*

⁴⁰ Il progetto, intitolato *Les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier*, è stato condotto con la responsabilità scientifica di Catherine Cessac. Sono stati organizzati due seminari internazionali: del secondo, svoltosi nel maggio 2013 sono in corso di stampa gli atti.

⁴¹ Jean Lionnet, « Charpentier à Rome », in *Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé* A cura di Catherine Cessac, Centre de Musique Baroque de Versailles: Mardaga, 2005, p. 71 – 83.

⁴² « La collection Sébastien De Brossard 1655 – 1730 », Catalogue édité et présenté par Yolande De Brossard, Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 211 – 212. La collezione Brossard contiene anche altri numerosi manoscritti di musica sacra di Melani. *Mottetti* di Melani sono pubblicati anche in *Recueil de motets choisis, de différents auteurs italiens et françois*. Première année [livre premier-troisième]. Paris, C. Ballard, 1712.

⁴³ Luca Della Libera, « La scena musicale romana durante gli anni di Charpentier attraverso nuove fonti d'archivio », in *Les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier: histoire d'un genre*, a cura di Catherine Cessac, in corso di stampa.

⁴⁴ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 271. Secondo H. Wiley Hitchcock esse furono composte tra il 1683 e il 1685, mentre David C. Rayl le colloca tra il 1683 e il 1684. Cfr. H. Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Catalogue raisonné*, Paris: Picard, 1982, p. 132; Marc-Antoine Charpentier, *Nine Settings of the Litanies de la Vierge*, Edited by David C. Rayl, *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Volume 72, Middleton: A-R Edition, 1994, p. ix.

choeur).⁴⁵ Nel manoscritto ogni parte è assegnata a un cantante del quale è indicato il nome, con l'eccezione delle parti estreme (soprano e basso) che sono rinforzate da un secondo cantante per le sezioni omofoniche.

Tornando alle *Litanie* di Melani, esiste una netta relazione tra la loro tipologia stilistica e l'organico delle 'Salve', la formazione 'mariana' della famiglia Borghese a Santa Maria Maggiore, costituita da nove cantori provenienti quasi esclusivamente dalla Cappella Pontificia e quindi con una grande preparazione. Questo è evidente sia nel trattamento della policoralità sia nel tipo di scrittura, molto virtuosistica. Per quanto riguarda la policoralità, essa è intesa non tanto nella logica del "soli" e del "tutti", ma come un rapporto di tipo dialogico tra i due cori: il secondo non si limita solo a raddoppiare il primo, ma spesso ha parti diverse.

La prima cosa che mi ha colpito nelle *Litanie* di Melani è la loro ricchezza contrappuntistica ed armonica e la loro espressività molto intima, che è perfettamente funzionale alla dimensione della preghiera mariana, e una partecipazione emotiva molto forte. Questo repertorio ci restituisce un'immagine completamente diversa dalla policoralità di altri autori romani molto più conosciuti, come per esempio Orazio Benevoli. Con Melani siamo di fronte a una policoralità molto più complessa, nella quale la natura intima delle Litanie lauretane trova piena realizzazione in un linguaggio davvero partecipato. In questo gioca un ruolo decisivo la particolarità del testo, che riassume in un compendio tutta la speranza, l'amore e l'adorazione verso la madre di Dio e in un solo testo tutte le virtù, gli attributi, gli aggettivi e le funzioni che sono stati riconosciuti dal punto di vista teologico.⁴⁶

Il testo liturgico delle Litanie può essere suddiviso in questo modo:

Tipologia	Testo
a) Rito penitenziale e invocazione trinitaria	<i>Kyrie eleison, Christe eleison; Christe exaudi...Pater - Filii - Spiritus.</i>
b) invocazione dei privilegi essenziali di Maria	<i>Sancta Dei Genitrix, Sancta Virgo virginum...</i>
c) invocazioni mariane	<i>Mater....Virgo....Speculum....Sedes...Causa, Vas spiritualis, Rosa mystica, Turris davidica...Salus infirmorum, Auxilium christianorum.</i>
d) invocazione finale	<i>Agnus Dei.</i>

La prima e l'ultima parte del testo, il Kyrie e l'Agnus Dei, sono stati giustamente considerati da Fabien Guilloux come l'*exordium* e la *peroratio* secondo una ripartizione retorica: essi fanno appello alla misericordia divina, e quindi possono essere considerati la parte 'passionale' del testo, quella che 'com-muove' in opposizione a quella 'dimostrativa' secondo il modello di Roland Barthes ripreso da Guillou.⁴⁷ Del resto, tutta la musica seicentesca codifica attraverso il proprio specifico codice linguistico i differenti 'affetti' e 'passioni'.⁴⁸

⁴⁵ Rayl, *ibid.*

⁴⁶ Le osservazioni che seguono si basano in gran parte sul modello proposto nel citato testo di Fabien Guilloux nella nota 4.

⁴⁷ Guilloux, p. 59 - 61.

⁴⁸ Un'interessante analisi in chiave retorica del repertorio sacro di Charpentier si trova in Théodora Psychoyou, « Les Miserere, une approche rhétorique », in *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé, cit.*, p. 313 - 346.

Possiamo qui schematizzare l'interpretazione retorica del testo delle Litanie proposta da Guilloux, inserendo anche le categorie usate da Barthes.⁴⁹ *Musica rhetoricans. Musique et rhétorique de l'Antiquité à 1650*, éd. F. Malhomme, Paris, PUPS, 2002.

Schema retorico del testo delle Litanie

sezione	contenuto	testo	tipologia
Exordium Partitio	rito penitenziale + invocazione trinitaria invocazione dei privilegi essenziali di Maria	<i>Kyrie... Sancta Maria...</i>	passionale passionale
Narratio	potere persuasivo dell'elenco di tutti i titoli di gloria di Maria	<i>Mater...Virgo, Speculum, Vas...</i>	assertivo/ dimostrativo
Digressio	invocazioni allegoriche e contemplazione dei misteri mariani	<i>Salus...Refugium...Consolatrix...Auxilium...</i>	passionale
Confirmatio	elenco delle proprietà 'regali' di Maria	<i>Regina...Regina...</i>	assertivo/ dimostrativo
Peroratio	Implorazione finale	<i>Agnus Dei</i>	passionale

Come si vede, quindi, il testo liturgico oscilla tra i momenti assertivi/dimostrativi, nei quali sono elencate le qualità e i titoli di gloria della Vergine, e quelli passionali, per i momenti d'implorazione. Vediamo ora come i due autori seguano questo schema e come esso abbia delle specifiche connotazioni musicali e scelte stilistiche. Mi sono voluto concentrare sulla parte 'passionale' (o 'commovente') del testo, perché mi è sembrato il terreno di maggiore ricchezza espressiva.

L'invocazione penitenziaria dell'*exordium* in Melani si esplica attraverso un'alternanza tra i due cori, con continui e sistematici ritardi, per poi passare ad un andamento omofonico per l'invocazione trinitaria, seguito da procedimenti imitativi in *Miserere nobis*. L'invocazione dei privilegi principali di Maria nella *partitio* (*Sancta Maria, Dei genitrix, Virgo virginum*) rappresenta il momento culminante di questa prima sezione e in entrambi i compositori utilizzano una scrittura accordale di grande potenza espressiva. Melani inserisce dopo il primo versetto l'invocazione 'ora pro nobis' costruita su un elaborato momento quasi contrappuntistico a nove parti reali con ritardi di nona.

Exordium e *partitio* nelle Litanie di Melani e Charpentier

Tipologia del testo liturgico	Scelte musicali
Exordium Invocazione penitenziaria	Passionale / imitativo, con ritardi, alternanza tra i due cori (Melani); solistico (Charpentier)
Invocazione trinitaria	Assertivo / omofonico/diatonico Passionale in <i>Miserere nobis</i> : imitativo con ritardi.

⁴⁹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985, p. 85-164. Cfr. anche « *Musica rhetoricans. Musique et rhétorique de l'Antiquité à 1650* », éd. F. Malhomme, Paris: PUPS, 2002.

<p>Partito Invocazione a Maria</p>	<p>Assertivo / omofonico a pieno organico in <i>Sancta Maria</i>, culmine passionale in <i>ora pro nobis</i>: a nove parti reali con armonia dissonante e grande cadenza finale. Assertivo / omofonico a poche voci in <i>Sancta Dei, Sancta Virgo</i>.</p>
---	---

Il momento culminante dell'*exordium* è quindi l'invocazione *Sancta Maria*, nella quale Melani restituisce il pathos dell'invocazione attraverso una ricchissima scrittura a nove parti reali e armonie dissonanti.

Es. mus. 1 - Alessandro Melani, *Litanie per la Beata Vergine*, I-Rsm, 74/7, batt. 21-30

The musical score consists of nine vocal staves and one basso continuo staff. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: San - cta Ma - ri - - a o - ra pro. The Basso continuo part includes figured bass notation: 9, 8, #, 6.

S. no - bis pro no - bis

S. no - - - - bis pro no - bis

C. no - - - - - bis

T. no - - - - - bis

B. no - - - - - bis

S. ra pro no - bis pro no - bis

A. no - bis pro no - - - bis

T. no - - - - - bis

B. no - - - - - bis

B.c. 7 9 8 4 43

Il passaggio dalla *partitio* alla *narratio* in Melani avviene senza soluzione di continuità, a differenza di Charpentier, che intona *Sancta Maria* con le stesse scelte stilistiche del compositore italiano, con prevalenza di scrittura prima accordale e poi imitativa e sistematici ritardi in funzione espressiva, sui vocaboli 'ora' e 'nobis' (batt. 75 - 76), ma poi conclude la *partitio* con un ricco contrappunto sull'invocazione *ora pro nobis*, a cui segue un breve episodio strumentale, che riprende i delicati movimenti discendenti delle voci, con funzione di cornice strutturale. Lo stesso delicato contrappunto sull'invocazione *ora pro nobis* ritorna in Charpentier nel corso della *narratio*, come elemento unificante (batt. 142 - 150). In questa sezione il compositore francese gioca soprattutto sui continui cambiamenti di metro nei vari versetti, mentre Melani sceglie una maggiore varietà stilistica e di combinazioni vocali. La *digressio* presenta un'interessante analogia tra le scelte dei due autori.

La digressio nelle Litanie di Melani e Charpentier

Testo liturgico	Scelte musicali
<i>Salus infirmorum,</i> <i>Refugium peccatorum</i> <i>Consolatrix afflictorum</i> <i>Auxilium christianorum</i>	Pieno organico (Melani); solistico (Charpentier); sistematica presenza di ritardi di nona sugli accenti tonici (<i>peccatorum, christianorum, nobis</i>) e ricchissimo contrappunto su <i>ora pro nobis</i> e grande cadenza finale. Contrappunto a tre parti su <i>Consolatrix</i> (Charpentier)

Osserviamo il culmine della sezione in Melani:

Es. mus. 2 - Alessandro Melani, *Litanie per la Beata Vergine*, batt. 115 - 126.

Soprano 1
rum au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum, cfi - stia - no - rum

Soprano 2
rum au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum o - ra,

Contralto
rum au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum

Tenore
au - xi - li - um cri - sti - a - no

Basso
au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum

Soprano
au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum

Contralto
au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum, cri - sti - a - no - rum

Tenore
au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum

Basso
au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum

Basso continuo
6 9 8 6 4# 3# 4 3

o - ra pro no - bis, pro no - bis

o - ra pro no - bis

o - ra pro no - bis

rum o - ra pro no - bis

o - ra pro no - bis

o - ra pro no - bis, pro no - bis

o - ra, o - ra pro no - bis

o - ra, o - ra pro no - bis

o - ra pro no - bis

6 5 9 8 b7 6 5 7/3 6 5/4 3

In Melani la potenza espressiva è data dall'utilizzo delle nove voci, inizialmente con una scrittura omofonica e poi con la sistematica presenza di dissonanze provocate da ritardi sugli accenti tonici dei vocaboli *peccatorum*, *christianorum* e *nobis*. Il carattere 'commovente' è poi sottolineato da un ricco contrappunto su 'ora pro nobis' e una grande cadenza conclusiva. Nella sezione analoga Charpentier raggiunge gli stessi obiettivi, anche se la scrittura all'inizio è essenzialmente solistica, prima di sottolineare il carattere patetico del testo sui vocaboli 'consolatrix' e 'christianorum'.


Es. mus. 3, Marc-Antoine Charpentier, *Litanies de la Vierge H. 83*, batt. 245 – 280.


S. 


Ms. 1 

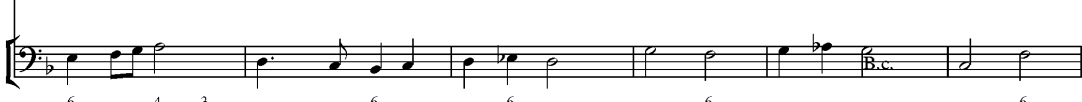
Ms. 2 

B.c. 

S. 

Ms. 1 

Ms. 2 

B.c. 

S. 

Ms. 1 

Ms. 2 

B.c. 

S.
to - rum, con - so - la - trix af - flic - to - rum, con - so - la - trix af - fli -

Ms. 1
- la - trix af - flic - to - rum, con - so - la - trix af - flic - to - rum, Au - xi - li

Ms. 2
Con - so - la - trix af - flic - to - rum. Au - xi - li - um chri - sti - a

B.c.
2 3 9/8 8/4

S.
cto - rum, o - ra pro no - bis, con - so - la - trix af - fli -

Ms. 1
um cri - sti - a - no - rum, o - ra pro no - bis, con - so -

Ms. 2
no - rum, o - ra pro no - bis, pro no - bis. Con - so - la - trix af - flic - to -

B.c.

S.
cto - rum, au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum, o - ra pro

Ms. 1
- la - trix af - flic - to - rum, au - xi - li - um chri - sti - a -

Ms. 2
rum, au - xi - li - um cri - sti - a - no - rum, o -

B.c.
B.c. 7 6

S.
no - bis, o - ra pro no - bis.

Ms. 1
no - rum, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Ms. 2
- ra pro no - bis, o - ra - pro no - bis, pro no - bis.

B.c.
7/3 6/4 6/4 5/3

La quarta sezione del testo, la *confirmatio* contiene l'elenco delle proprietà 'regali' di Maria. I due compositori scelgono un andamento omofonico dal carattere assertivo, che lascia posto alla funzione 'commovente' di 'ora pro nobis' che si conclude con una grande cadenza.

La *peroratio*, (l'Agnus Dei) è la sezione nella quale entrambi gli autori arrivano al culmine dell'invocazione. In Melani il primo versetto è affidato alle due voci femminili più acute (i

due soprani), il secondo alle tre più gravi (alto, tenore e basso). Il terzo è accordale ed è affidato ai due cori, e trova il suo apice nell'invocazione 'miserere nobis'.

Es. mus. 4. - Alessandro Melani, *Litanie per la Beata Vergine*, batt. 174 - 183.

Soprano 1
mi - se - re - re mi - se - re - re no -

Soprano 2
mi - se - re - re mi - se - re - re

Contralto
mi - se - re - re - re - re - re - re

Tenore
mi - se - re - re mi - se - re - re

Basso
mi - se - re - re mi - se - re - re

Soprano
mi - se - re - re mi - se - re - re

Contralto
mi - se - re - re mi - se - re - re

Tenore
mi - se - re - re mi - se - re - re

Basso
mi - se - re - re mi - se - re - re

Basso continuo
7 6 7 6# 7 6 5

The image shows a musical score for nine voices, arranged in two systems of five parts each. The parts are labeled S. (Soprano), C. (Contralto), T. (Tenore), B. (Basso), and B.c. (Bassoon). The lyrics are 'no bis no bis'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are placed below the notes, with 'bis' appearing twice in each system. The B.c. part includes fingerings: 9, 8, 7, 6, 5, 7, 4, 3, and a sharp sign (#) below the final note.

Anche in questo caso la scrittura di Melani possiede un'impressionante ricchezza timbrica: le nove parti sono reali e si muovono con linee melismatiche molto articolate. Ancora una volta, come una sorta di 'sigla', il ritardo di nona sull'accento tonico del vocabolo 'nobis' (batt. 177) sottolinea il momento commovente.

Da questa prima lettura dei due brani emergono tratti analoghi nel rispettare la struttura retorica del testo delle Litanie, basato sulla continua alternanza tra il *commuovere* e il *docere*. Sebbene con scelte compositive diverse, i due autori articolano musicalmente il testo delle Litanie rispettandone tale scansione. Non siamo in grado di affermare con sicurezza che Charpentier conoscesse le Litanie di Melani; sebbene non possiamo essere sicuri che abbiano rappresentato un modello per il compositore francese, certamente fanno parte di un repertorio di grandissimo fascino e potenza espressiva, ancora in grado di assolvere il loro compito del *docere* e *commuovere*.

Luca della Libera
Conservatorio di Frosinone

Gli italiani a Parigi nei manoscritti musicali marciani
I fondi Contarini e gli altri musicali
presso la Biblioteca Marciana di Venezia (1640-1670)

Fin da prima della metà del Seicento, l'oggetto culturale di prevalente importazione in Francia, negli scambi attivissimi con l'Italia è stato, oltre il balletto, l'opera in musica, con riguardo speciale per quella in voga allora a Venezia. La propaganda politico-artistica del cardinal Mazzarino, successo nel 1642 al cardinal francese de Richelieu, si avvale del terreno reso fertile dalle più che applaudite esecuzioni di illustri maestranze italiane per introdurre ben presto a corte l'opera «italiana». Luigi Rossi (1597-1653), organista nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi era già approdato a Parigi nel 1646, e il suo *Orfeo* andò in scena il 2 marzo 1647 a Palazzo Reale. Con le coreografie di Giovan Battista Balbi, Tasquin, le scenografie del matematico Giacomo Torelli da Fano (1608-1678), vi collaborò uno stuolo di cantanti d'eccezione, tra cui Atto Melani. Anche il suggerimento del celebre soprano pistoiese spinse il cardinale, primo ministro della regina Anna d'Austria, reggente all'epoca la monarchia francese, ad incaricare Francesco (Caletti-Bruni) Cavalli (1602-1676), allora organista nella cappella di San Marco, e seguace delle idee drammatiche di Monteverdi, per realizzare un'opera in musica⁵⁰ in occasione del matrimonio di Luigi XIV con la cugina Maria Teresa di Spagna. Secondo le cronache parigine, dell'opera «italiana» si apprezzava allora più l'esecuzione vocale che la musica e, maggiormente, la messinscena. Gli ardimentosi apparati del Torelli, infatti, avevano già impressionato efficacemente l'occhio degli spettatori francesi, stupefatti fin da quando a Parigi, verso la fine del 1645, con sapiente uso di effetti speciali sbalorditivi, venne rappresentata la *Finta Pazza*, di Giulio Strozzi, musicata da Francesco Sacrati, opera già dallo stesso Torelli messa in scena nel 1641 a Venezia per l'inaugurazione del Teatro Novissimo⁵¹. Nella Biblioteca Marciana, dove si conservano fondi musicali preziosissimi, non solo per l'opera barocca, si trovano, nella sezione Drammatiche, diverse testimonianze del libretto di quella che a Parigi fu tra le prime opere in musica importate da Venezia. Oltre al *Cannocchiale per la Finta Pazza*, stampate a Venezia per Giovanni Battista Surian nel 1641 vi sono due copie dell'*Argomento e scenario*, tre copie della terza, e due della seconda impressione dell'opera. A dimostrare la fortuna avuta dalla stessa anche nel secolo successivo vi sono, inoltre, tre copie nuovamente stampate per Surian nel 1644, e altre due stampate per Modesto Fenzo in occasione di una rappresentazione nel 1747 al Teatro Giustiniano di San Moisè. Nel dare alcune essenziali informazioni sui principali fondi musicali della maggiore biblioteca veneziana non si può prescindere dal fatto che alla Marciana siano state create due segnature particolari: Musica,

⁵⁰ Si trattava dell'*Ercole amante*, opera in cinque atti e un prologo, su libretto di Francesco Buti, che ebbe interpreti eccezionali, fra i cantanti migliori d'Europa, Atto Melani e il celebratissimo arpista Giovanni Carlo Rossi, fratello di Luigi, fra gli stumentisti; cfr. Guido Maria Gatti, «Musicisti italiani in Francia», in *Le vie d'Italia*, anno 1931, n. 11, pp. 829-838.

⁵¹ Il teatro Novissimo venne edificato su progetto di Giacomo Torelli su un terreno alle spalle dell'ex Convento dei Domenicani ai SS. Giovanni e Paolo, prospiciente la calle dei Mendicanti, inglobata nel complesso dell'Ospedale Civile, dove nel 1648 sorse il tezon coperto della Cavallerizza; cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Venezia, «Teatro Novissimo» v. 1, t. 1, anno 1995, pp. 323-360.

e Drammatiche. Con cataloghi, e luoghi di collocazione speciali, le opere musicali teorico-pratiche, e i libretti d'opera o di prosa si conservano in modo distinto dalle altre opere a stampa presenti in Biblioteca. Per quanto concerne i libretti, essi si trovano nella sezione Drammatiche in quattro differenti collezioni, che si integrano fra loro e sono ordinate cronologicamente coprendo un arco temporale che va dall'anno 1637, anno in cui è iniziata l'opera pubblica a Venezia con l'apertura a pagamento del teatro di San Cassiano, fino alla fine del XIX secolo. La prima ad entrare nella Biblioteca è stata la collezione di Antonio Groppo (1694-1769) editore, libraio in città, e autore anch'egli di drammi (cfr. fig. n. 1), che probabilmente venne acquistata assieme al catalogo manoscritto di tutti i drammi per musica recitati a Venezia dal 1637 fino al 1767 (Codd. It. VII, 2326 (=8263)). Un foglio posto all'inizio del primo libretto della collezione raffigurante sull'antiporta «Andromeda che sta per essere salvata dall'Orca Marina» (cfr. fig. n. 2), ne attesta la proprietà, ed in essa sono compresi 194 volumi in 12°, con 8-9 pezzi ciascuno, raccolti in custodie in cartoncino⁵². La seconda, giunta nel 1832, è parte della collezione che Apostolo Zeno (1688-1750) poeta cesareo, amico personale dell'imperatore Carlo VI, e autore straordinario di drammi, lasciò alla biblioteca dell'ordine dei Domenicani Osservanti alle Zattere (cfr. fig. n. 3). La Marciana registrava allora un insieme di 1065 unità, raccolte in 131 volumi⁵³. La collezione drammatica più ricca di libretti che arrivano al 1790 è quella di Giovanni Rossi (1776-1852), avvocato veneziano che esercitò per breve tempo la professione e fu membro discreto di numerose Accademie artistiche. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1852, essa (cfr. fig. n. 4) venne acquisita dalla Biblioteca per lascito testamentario dello stesso Rossi assieme ad un manoscritto in due volumi contenenti l'elenco cronologico dei drammi per musica rappresentati a Venezia dal 1637 fino al 1790 e sette indici relativi (Codd. It. VII, 1613-14 (=9035-6))⁵⁴. L'ultima ad arrivare è stata quella del bibliofilo Giovanni Salvioli (1814-1893), meglio conosciuto con lo pseudonimo di Livio Niso Galvani⁵⁵, autore della *Bibliografia Universale del Teatro Drammatico Italiano*, pubblicata postuma dal figlio Carlo nel 1903 (solo il I vol.), che pervenne alla Marciana per acquisto, ricca di circa 10.000 titoli tra libretti d'opera e commedie (cfr. fig. n. 5), tramite il figlio nel 1911⁵⁶. Tutte le opere presenti nella sezione Drammatiche, e quelle appartenenti agli altri fondi musicali stampati dalla metà del Quattrocento fino ad oltre la metà del Novecento che si trovano nella sezione Musica, sono presenti nel catalogo musicale SBN on line, comprese quelle riguardanti il così detto fondo

⁵² Anna Alberati, «La musica del XVI e XVII secolo nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia», in *Miscellanea Marciana*, Venezia, 1986, vol. 1, pp. 179-221; nella collezione drammatica di A. Groppo sono compresi Intermezzi comici e drammatici. Infatti, come si può evincere anche da quanto si legge a p. 208 dell'articolo della Alberati, lì dove riporta il brano scritto alla p. 31 del *Catalogo di tutti i drammi per musica*, Venezia 1745, di Antonio Groppo, l'intera collezione, comprese le segnature: Dramm. 899-900, per gli Intermezzi comici; e Dramm. 901-906, per quelli drammatici musicali, apparteneva allo stesso Groppo, libraio e stampatore in Venezia. La collezione vera e propria di drammi ha inizio precisamente con la segnatura Dramm. 907 e, come riportato nel già citato articolo, si vendeva: «per zecchini duecento». È probabile, pertanto, che la Biblioteca Marciana l'abbia acquistata all'epoca dal Groppo stesso. Per completezza, si segnala che la raccolta di Intermezzi comici è frammista di Intermezzi drammatici e viceversa.

⁵³ Marinella Laini, *La raccolta zeniana di drammi per musica veneziani della Biblioteca Nazionale Marciana 1637-1700*, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1995, *Introduzione*, XIV.

⁵⁴ A. Alberati, «La musica del XVI e XVII secolo...», *cit.*, p. 209.

⁵⁵ DEUMM, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Le Biografie, *Giovanni Salvioli*, Torino, UTET, vol. 6, p. 553.

⁵⁶ Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi Storici, a. 1911/12. lettera P, *Raccolta Drammatica Salvioli*.

Ricordi (cfr. fig. n. 6), pervenuto in forza del deposito obbligatorio operante all'epoca dell'Impero austriaco nel Lombardo-Veneto. La maggioranza delle opere contenenti la musica, detta pratica, riguardano il genere profano, madrigali soprattutto; alcune sono edite a Venezia da Ottaviano Petrucci e altre, quasi tutte, dalla casa editrice dei vari componenti della famiglia Gardano, e da quelle di Girolamo Scotto, Ricciardo Amadino, Alessandro e Giacomo Vincenti; poche sono le opere musicali stampate in altre città italiane e l'unico stampatore straniero presente nel catalogo con alcuni libri di *Chançons* (1544-1545) è Tylman Susato di Anversa⁵⁷. Come tutte le altre opere che si conservano nella Biblioteca, anche quelle musicali e drammatiche si possono ricercare all'indirizzo (<<http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac>>). Il recente esame di alcune scritture degli inventari marciani⁵⁸ mi ha permesso di individuare la creazione delle sezioni Musica e Drammatiche tra gli anni di poco precedenti il 1904, che vide il trasferimento dell'antica Libreria di San Marco nell'edificio della Zecca da Palazzo Ducale dove era ritornata nel 1812 per volere di Napoleone, e del figlio Eugenio de Beauharnais, viceré d'Italia, e il 1929, anno in cui la Biblioteca riacquistò il meraviglioso Salone del Sansovino, restaurato nel modo in cui il preziosissimo lascito del cardinal Bessarione fu lì collocato, quasi un secolo dopo la donazione del cardinale stesso accettata dalla Repubblica nel 1469. I manoscritti musicali, invece, sono conservati nella Marciana in sequenza numerica accanto ai manoscritti per genere e lingua diversi, senza alcun'altra distinzione che non sia quella per formato. Esclusi alcuni codici latini e greci, con o senza notazione musicale, gli oltre 1000 numeri d'ordine riferiti agli altri manoscritti musicali sono quasi tutti inventariati nella classe IV dei manoscritti italiani, che comprende anche opere di matematica e arti del disegno. I più importanti sono quelli del XVII e XVIII secolo che appartenevano a due rami della nobile famiglia Contarini e quelli del fondo Canal, che comprende anche opere dei secoli XIX e XX. Un numero elevato di questi manoscritti può visionarsi anche on line dal riquadro 'oggetto digitale' che compare sulle schede del catalogo bibliografico SBN.

Il primo fondo musicale manoscritto, ricchissimo di opere vocali e strumentali prevalentemente di genere profano, pervenne alla Marciana dalla famiglia Contarini, del ramo di San Benedetto (Beneto) nel 1835, quando era bibliotecario l'abate Pietro Bettio e la Biblioteca si trovava trasferita in Palazzo Ducale. Il tesoro più prezioso in questo nucleo è quello, importantissimo, dei 15 volumi che tramandano le sonate per cembalo di Domenico Scarlatti, e alcuni altri contenenti opere di Leonardo Vinci, Davide Perez, Pasquale Cafaro, Tommaso Traetta, che ho riscontrato come facenti originariamente parte della biblioteca della Regina di Spagna Maria Barbara di Braganza. Tutti questi manoscritti vennero portati da Farinelli nel suo ritiro di Bologna, dopo la sua lunga permanenza in Spagna, prima al servizio dei reali Filippo V e Isabella Farnese e poi alla corte del figlio di lui Ferdinando VI e Maria Barbara, figlia del re Giovanni V del Portogallo. Il testamento della regina Maria Barbara beneficiava Farinelli di molti oggetti preziosi, di tutti i libri di musica e di tre cembali «uno di registro l'altro a martellino e altro a penna, li migliori»⁵⁹. La musica posseduta dalla regina era contenuta in 16 papelliere, una sorta di armadi, dove erano anche conservate le due serie di codici delle sonate di Scarlatti rappresentate dai quindici libri della Marciana, con impresse in oro le armi di Spagna e Portogallo sulle legature in cuoio di

⁵⁷ A. Alberati, «La musica del XVI e XVII secolo...», *cit.*, p. 187.

⁵⁸ Biblioteca Marciana.Venezia - Cataloghi di Codici italiani. Catalogo manoscritto. Codici italiani, 2. Classi IV-V (cataloghistorici.bdi.sbn.it).

⁵⁹ Sandro Cappelletto, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EDT, 1995, Testamento, p. 203.

colore rosso, e dai quindici libri, oggi conservati nella Biblioteca Palatina di Parma, testimoniando rispettivamente le 496, e 463 sonate per cembalo di Domenico Scarlatti⁶⁰. Il secondo fondo musicale manoscritto pervenuto è quello relativo alla magnifica donazione privata, giunta per legato testamentario di Alvise II Girolamo Contarini, Cavaliere dell'insigne Ordine del Toson d'Oro, ultimo discendente maschio della nobile famiglia veneta dei Contarini di San Trovaso, o degli Scrigni, che per volontà, espresse il 2 novembre 1839, in seguito alla morte pubblicata il 16 settembre 1843⁶¹, deliberò di lasciare alla Marciana l'intera sua collezione di straordinaria importanza.

Il potere di questo ramo della famiglia Contarini era concentrato intorno al loro dominio di Piazzola sul Brenta, circa 15 km a nord-ovest di Padova, e in particolare nella villa palladiana dove, sui ruderi di un antico castello, nel 1546 era stata innalzato un palazzo a tre piani ampliato poi, sull'esempio francese, in una sorta di reggia da Marco (1632-1689), figlio del Contarini, ambasciatore in Inghilterra e in Francia, nato nel 1631 e diventato procuratore della Repubblica dal 1662⁶². Appassionato cultore dell'opera, egli fece della villa un centro musicale che rimase a lungo famoso; capace di ospitare fino a 38 allieve, in quello che venne chiamato 'luogo delle vergini', sul modello degli antichi Ospedali a Venezia, possedeva un oratorio con sette organi, una tipografia, una biblioteca e altri strumenti musicali, che potrebbero ancor oggi trovarsi conservati anche al museo di Bruxelles e al Conservatorio di Parigi. Nell'area della villa, erano stati allestiti due teatri capaci l'uno di 400 posti, per i saggi delle 'pute', e l'altro nel parco con più di 1000 posti. Memorabili nelle cronache le feste per la visita del *duca di Bransuich*, (Brunswick) ricordate nel famoso *Orologio del Piacere* dove il dottor Piccioli racconta anche della *gentil libreria* che il procuratore, bibliofilo ricercatissimo, aveva formata nella sua villa con la famosa collezione riguardante particolarmente le 112 partiture di drammi per musica⁶³, presenti alla Marciana nei lussuosi codici legati in assicelle coperte in marocchino rosso scuro, decorati con fregi a ventaglio impressi in oro sulle legature, tagli dorati e decorati, che sono tuttora fonte di studio unica per le ricerche storiografiche e musicologiche sul teatro d'opera. Celebrandosi i musicisti italiani a Parigi negli anni dal 1640 al 1670, riveste particolare importanza in questa raffinatissima collezione, il Cod. It. IV, 359 (=9883) contenente la partitura dell'opera *Ercole amante*, (cfr. fig. n. 7). Come precedentemente accennato, Francesco Cavalli, fin dal suo arrivo a Parigi nel 1660, lavorò alla composizione della musica. La prima rappresentazione avvenne per le nozze del re Luigi XIV, il 7 febbraio di due anni dopo alla Salle des Machines nelle Tuileries. Come per l'*Orfeo* di Rossi, il libretto dell'*Ercole amante* venne affidato alle cure dell'abate Francesco Buti (1604-1682), persona di fiducia di Mazzarino, che lo realizzò basandosi sulle *Trachinie* di Sofocle e sul nono libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Come noto, l'esecuzione non ebbe all'epoca un'accoglienza troppo calorosa, nonostante la maggiore affinità della musica al gusto francese e a dispetto di ogni sorta di macchinoso ingegno, compresi gli osannati balletti inseriti da Lully. Tutti i codici della collezione di Marco Contarini sono stati descritti la prima volta da Taddeo Wiel, interessante figura di

60 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Torino, ERI, 1984, p. 142.

61 Taddeo Wiel, *I codici musicali contariniani del secolo XVII...*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1888, Prefazione.

62 Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Girolamo Capellari, Campidoglio Veneto, *Marco Contarini*, Codd. It. VII, 15-18 (=8304-8307), vol.I, f. 294v.

63 Thomas Walker, Ubi Lucius: Thoughts on Reading Medoro, in LUCIO FRANCESCO, *Il Medoro*, Milano, Ricordi, 1985, p. CXLI.

musicologo e bibliotecario marciano dal 1887⁶⁴, nel suo catalogo *I codici musicali contariniani del sec. XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, utilizzando come fonte di notizie le collezioni di libretti già esistenti presso la Marciana. Tra i manoscritti più preziosi della stessa collezione vi è quello contenente la partitura dell'*Incoronazione di Poppea*, di Claudio Monteverdi (Cod. It. IV, 439 (=9963)), che con quello presente nel Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli⁶⁵ rappresentano gli unici esemplari rimasti dell'opera del geniale compositore cremasco, naturalizzato veneziano. Fra i nomi di altri compositori con più di un'opera in questa collezione vi sono quelli di Giovanni Antonio Boretti, Antonio Cesti, Antonio Draghi, Petronio Franceschini, Domenico Freschi, Carlo Grossi, Giovanni Legrenzi, Giovanni Maria Pagliardi, Carlo Pallavicino, Antonio Sartorio, Marc'Antonio e Pietro Andrea Ziani. Nella stessa collezione vi sono, inoltre, altre 26 partiture di drammi musicati da Francesco Cavalli che con l'*Ercole amante* si sono fortunatamente preservate grazie anche ai quasi duecento anni di oblio conosciuto nell'ultima residenza dei nobili Contarini a San Trovaso. Speciale importanza per la giornata di studi promossa dal Venetian Centre for Baroque Music riveste il Cod. It. IV, 458 (=9982) che contiene la partitura dell'opera *Thésée*, (cfr. figg. n. 8-9) 'tragédie lyrique' di Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Tratta dall'opera di Philippe Quinault venne rappresentata il 3 febbraio 1675, alla presenza del re nella *Salle de ballets* del vecchio *château Saint Germain-en-Laye*, dove nacque Luigi XIV, e ad aprile messa in scena a Parigi in cinque atti e prologo. Come l'*Ercole amante*, la partitura del *Thésée* con strumentale a 5 parti, in scrittura regolare, si trova conservata nella collezione di Marco Contarini, ma resta ancora da chiarire precisamente come vi sia giunta. Molti dei versi riportati nel *Dictionnaire lyrique par Clément et Larousse* vi corrispondono alla perfezione.

Il terzo fondo di manoscritti musicali di rilevante importanza è il fondo Canal, acquisito dalla Biblioteca negli anni 1928-1930. Esso si contraddistingue per la presenza di manoscritti ed edizioni di compositori, organisti e cantori della cappella di San Marco. La ricchissima raccolta apparteneva all'abate Pietro Canal, che una volta cessato l'insegnamento di letteratura latina all'università di Padova (dal 1853 al 1877) la portò con sé nella sua casa a Crespano del Grappa. Il catalogo venne pubblicato nel 1885. Durante la prima guerra, la sezione musicale della Biblioteca venne trasportata a Roma, e in parte nella Biblioteca Palatina di Parma⁶⁶. In seguito, gli eredi vendettero l'intera biblioteca alla casa Zanichelli, compresa la collezione musicale. L'allora Ministero dell'Istruzione Pubblica, esercitando prelazione di legge, ne fece la ricognizione e deliberò l'acquisto della raccolta per la Marciana comprendendo i 700 manoscritti del fratello dell'abate Pietro, mons. Lorenzo, canonico della Basilica di San Marco e Rettore del Seminario di Venezia morto nel 1889⁶⁷.

I manoscritti presenti nella collezione Canal riguardano i secoli dal XVI al XX. In essa si trovano duetti, trii, quartetti e melodrammi di compositori tra i quali spiccano i nomi di Haydn, Mozart, Paisiello, Cimarosa e Rossini. Oltre a trattati di musica teorica, vi sono sonate di Corelli, Cherubini, sinfonie di Boccherini e molta musica sacra, vocale e strumentale di illustri compositori di scuola veneta quali Marcello, Galuppi, Lotti e di altre

64 «Entrò alla Marciana come sottobibliotecario straordinario l'8 agosto 1887.»; cfr. Marino Zorzi, *La Libreria di San Marco*, Milano, Mondadori, 1987, p. 546.

65 Istituto italiano Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Dipartimento di storia delle arti e conservazione dei beni artistici Giuseppe Mazzariol della Università di Venezia, *Riproduzione facsimilare del manoscritto*, Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Milano, Ricordi, 2011.

66 Maria Luxoro, *La Biblioteca di San Marco nella sua storia*, Firenze, Leo S. Olschki-editore, 1954, p. 162.

67 Luigi Ferrari, *La collezione musicale Canal alla Marciana di Venezia*, Venezia, Bortoli, 1928, p. 5.

scuole, tra i quali Frescobaldi, Pergolesi, Durante. Con altri 60 manoscritti, autografi e non, vi è il Cod. It. IV, 967 (10750) di Benedetto Marcello (cfr. fig. n. 10), contenente 22 duetti per voce e basso continuo⁶⁸. Nel fondo Canal si trovano, inoltre, in trascrizione, o riduzione, alcuni codici⁶⁹ comprendenti musica sacra del già citato maestro Luigi Rossi, nato a Torremaggiore presso Foggia e vissuto molto a Roma, dove era organista presso San Luigi dei Francesi, assunto dal cardinale filofrancese Antonio Barberini. 'Enfant prodige', sapeva cantare, e suonare il cembalo e il liuto. Appena Urbano VIII fu sostituito da Innocenzo X, papa della famiglia Pamphili, rivale dei Barberini, non aspettò molto a raggiungere Parigi. Alla Marciana vi sono anche altri manoscritti musicali che ho considerato preziosi per la giornata odierna, a cominciare dal Cod. It. IV, 740 (=10313), contenente "Arie d'opera di maestri del '600", per procedere in ordine progressivo numerico. Si tratta di un codice di 66 carte, di piccole dimensioni (13x22cm) ma molto elegante, legato in cuoio lavorato ad imitazione del broccato con borchie di ottone che sono presenti su piatto e contropiatto (cfr. fig. n. 11) che presenta grandi capilettera miniate, o disegnati in inchiostro rosso secondo uno stile cinque-seicentesco e note a forma di cuore scritte con inchiostro color sepia; per ogni aria il nome dell'autore e quello dell'opera e la data sono scritti con inchiostro color rosso; questo codice è pervenuto alla Marciana per acquisto del 1916. La costolatura che si vede sul dorso (cfr. fig. n.12) è solo disegnata, le carte di guardia sono decorate, come nell'esempio di quella che viene chiamata 'carta colla' (cfr. fig. n. 13). Il codice contiene 23 arie per voce e basso continuo; tra cui 3 arie sono tratte dall'*Orfeo* di Luigi Rossi: "Quando un core innamorato e beato", "Oh sì sì udite" e "Mio ben teco il tormento", (cfr. figg. n. 14-16); 2 arie sono tratte dall'*Orontea*, 1649, così come segnato nel foglio finale di entrambi le arie di Antonio Cesti: "Intorno all'idol mio" e "Tu mancavi a tormentarmi"⁷⁰, (le stesse arie sono presenti anche nel Cod. It. IV, 743 (=10317)); nel Cod. It. IV, 740 (=10313) l'aria "Tu mancavi a tormentarmi" presenta grande capolettera miniato in diversi colori e oro, mentre fuori della lettera compaiono una farfalla e uno stemma nobiliare dei Contarini (cfr. fig. n. 17); e 1 aria "Tu sei morta", che presenta un raffinato capolettera miniato con decorazioni floreali e una farfalla (cfr. fig. n. 18) è tratta dall'*Orfeo* di Monteverdi. Vi è poi il Cod. It. IV, 742 (=10318), di dimensioni inferiori (8,5x15 cm); come il precedente, anch'esso proviene per acquisto del 1916; le note rotonde sono scritte in inchiostro color sepia; elegantemente legato in marocchino rosso scuro con ricchi fregi impressi in oro (cfr. fig. n. 19), presenta carte di guardia finemente decorate. L'appartenenza è tradita dallo stemma con tre delfini ricurvi, cartella Luigi XV, rami, corona e nastro (cfr. fig. n. 20), che ne attesta la provenienza dalla famiglia Dolfin⁷¹. Caterina Giovanna, nata a Venezia l'8 maggio 1736 da Giovanni Antonio, avvocato del foro veneziano, e Donata Salamon, che appartenevano ai rispettivi rami cadetti delle due nobili famiglie, è stata una poetessa e con lo pseudonimo di Dorina Nonacrina pubblicò nel 1768 una raccolta di sonetti dedicata al padre che le valse l'iscrizione tra le pastorelle d'Arcadia. Ebbe amico Gaspare Gozzi e fu considerata donna emancipata per l'epoca grazie al rapporto privilegiato col padre, che le diede buona cultura senza indulgere agli stereotipi femminili del tempo, e anche per essere riuscita ad ottenere l'annullamento del

68 Franco Rossi, *Le musiche di Marcello nelle biblioteche di Venezia*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, Estr. da Atti del Convegno Internazionale *Benedetto Marcello, la sua opera il suo tempo*, Venezia 15-17 dicembre 1986.

69 Biblioteca Marciana.Venezia- Cataloghi di Codici italiani. Catalogo manoscritto. Codici italiani, 2. Classi IV-V (cataloghistorici.bdi.sbn.it), v. Codd. It. IV, 1163-1166 (10972-10974).

70 La data del 1649 è errata; cfr. Margaret Murata, «Four airs for Orontea», in *Recercare*, anno 1998, n. X, pp. 249-262.

71 Egisto Bragaglia, *Gli ex libris degli italiani*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993, vol. II, *Dolfin Tron, Caterina Giovanna*, 815.

matrimonio celebrato senza il suo consenso⁷². Qui si evidenzia l'aria dall'*Orfeo* di Luigi Rossi "Difenditi amore difenditi" (cfr. fig. n. 21), che inizia con un'ornata a colori. Molto simile al precedente è il Cod. It. IV, 743 (=10317), che ha dimensioni di poco superiori al (9x15 cm); anch'esso è elegantemente legato in marocchino rosso scuro, con ricchi fregi impressi in oro (cfr. fig. n. 22) ed è pervenuto alla Marciana per acquisto del 1917; contiene 19 arie per V e bc, una in più del precedente. Possiede grandi capilettre disegnati a colori e alla carta in c'è anche uno stemma nobiliare dei Contarini con il corno dogale (cfr. fig. n. 23). Le note sono a forma di cuore, scritte con inchiostro color seppia; il nome del compositore e la data sono scritti invece con inchiostro color rosso; le arie del Cavalli sono: "A portar di bella il vanto", dall'opera *Teti e Peleo* (cfr. fig. n. 23); "Quel bel fior", "Sulle rive", dall'opera *Apollo e Dafne* (cfr. figg. nn. 24-25); "Faville d'amore" (cfr. fig. n. 26), "Amando, pensando" (cfr. fig. n. 27), "Povere donne" (cfr. fig. n. 28), dall'opera *Erismena*; e le due di Luigi Rossi: "Da quando un core", "Difenditi amore" (cfr. figg. nn. 29-30) sono tratte dall'opera *Orfeo*; questi due ultimi codici sono stati realizzati in piccolo formato oblungo e si presentano tra loro diversi nella grafia musicale, nella scrittura del testo, nell'ornamentazione, nella carta e negli inchiostri usati. Entrambi potrebbero appartenere al tardo secolo XVII o anche al XVIII per l'artificio impiegato nella decorazione, che è lontano dalla raffinatezza dei codici appartenenti alla prima metà del XVII secolo. Essi ben testimoniano della fortuna avuta in particolare da alcune arie d'opere di maestri del '600 per V e bc come quelle dell'*Orfeo* di Luigi Rossi, per limitarci ai musicisti in rapporto con Parigi, che è presente in tutti e tre i codici, mentre in due dei tre codici qui illustrati si trovano quelle di opere di Francesco Cavalli.

Anna Claut
Biblioteca nazionale Marciana

⁷² Cfr. Madile Gambier, Dolfin, Caterina, in DBI, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 40, pp. 465-469.

Immagini⁷³



Fig. n.1 - Collezione Dramm. Gruppo

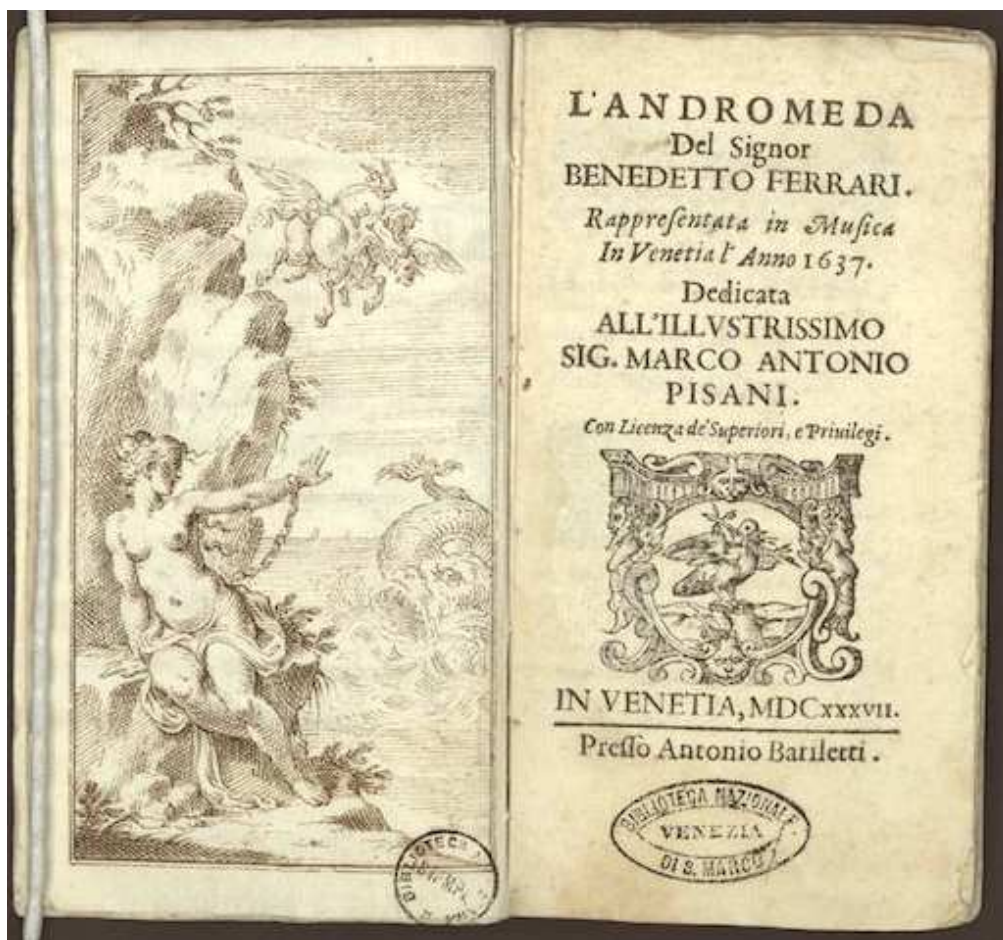


Fig. n.2 - Dramm. 907.001; Antiporta, "Andromeda che sta per essere salvata dall'Orca Marina"

⁷³ Legenda: Dramm. : Drammatica/e; Cod. : Codice; It. : Italiano; c. : carta; r : recto; v : verso.



Fig. n.3 - Collezione Dramm. Zeno



Fig. n.4 - Collezione Dramm. Rossi



Fig. n.5 - Collezione Dramm. Salvioi



Fig. n.6 - Fondo musicale Ricordi

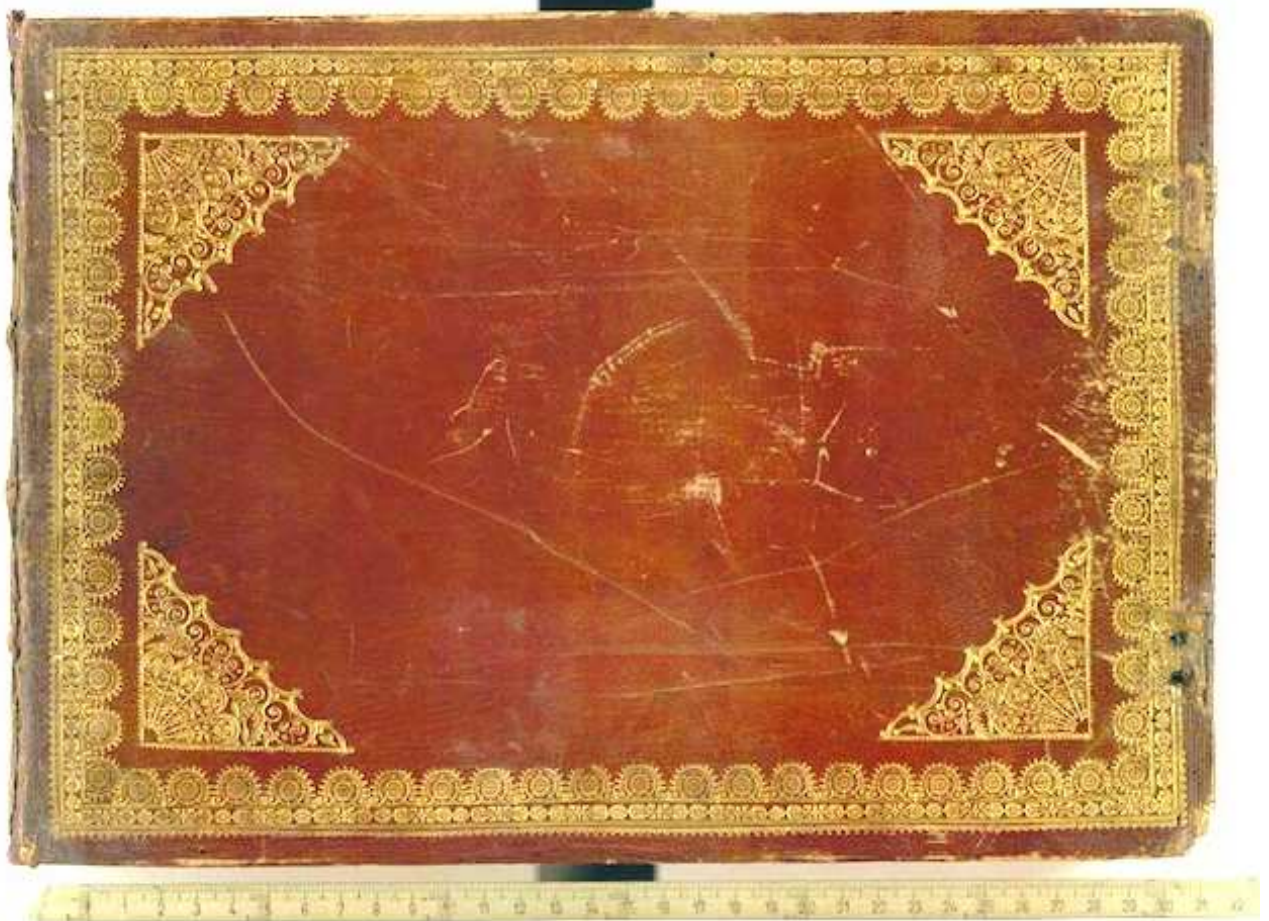


Fig. n.7 - Cod. It. IV, 359 F. Cavalli, *Ercole amante*; piatto anteriore



Fig. n.8 - Cod. It. IV, 458 J. B. Lully, *Thésée*; dorso



Fig. n.9 - Cod. It. IV, 458 J. B. Lully, *Thésée*; Incipit c.1r Overture

10750 1.

Ecco il petto ah non fuggate crude anime. morti
 Ecco il petto ah non fuggate te crude anime. morti.
 ah non fuggate te crude anime. morti.
 ah non fuggate te crude anime. morti.
 ah non fuggate te crude anime. morti.

Fig. n.10 - Cod. It. IV, 967 B. Marcello, [Duetti]; *Ecco il petto*, c. 1r



Fig. n.11 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] piatto anteriore



Fig. n.12 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] dorso



Fig. n.13 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] c. guardia 2v 'carta colla'



Fig. n.14 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] L. Rossi, *Orfeo*, "Quando un core", c. 29r



Fig. n.15 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] L. Rossi, *Orfeo*, "Oh si si u dite", c. 31v



Fig. n.16 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] L. Rossi, *Orfeo*, "Mio ben", c. 33r



Fig. n.17 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] A. Cesti, *Orontea*, "Tu mancavi"



Fig. n.18 - Cod. It. IV, 740 [Arie d'opera di maestri del '600] C. Monteverdi, *Orfeo*, "Tu sei morta" c. 37r



Fig. n.19 - Cod. It. IV, 742 [Arie d'opera di maestri del '600] piatto anteriore



Fig. n.20 - Cod. It. IV, 742 [Arie d'opera di maestri del '600] c. guardia iv



Fig. n.21 - Cod. It. IV, 742 [Arie d'opera di maestri del '600] L. Rossi, *Orfeo*, c. 3v



Fig. n.22 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] piatto anteriore



Fig. n.23 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] F. Cavalli, *Teti e Peleo*, "A portar di bella" c. 1r



Fig. n.24 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] F. Cavalli, *Apollo e Dafne*, "Quel bel fior" c. 2v



Fig. n.25 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] F. Cavalli, *Apollo e Dafne*, "Sulle rive" c. 4r



Fig. n.26 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] F. Cavalli, *Erismena*, "Faville d'amor" c. 7r



Fig. n.27 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] F. Cavalli, *Erismena*, "Amando pensando" c. 8v



Fig. n.28 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] F. Cavalli, *Erismena*, "Povere donne" c. 10v



Fig. n.29 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] L. Rossi, *Orfeo*, "Da quando un core" c. 41v



Fig. n.30 - Cod. It. IV, 743 [Arie d'opera di maestri del '600] L. Rossi, *Orfeo*, "Difenditi amore" c. 44v.

UN ESEMPIO EMBLEMATICO: CAVALLI A PARIGI

De la *Finta pazza* à la *Folle supposée* (Venise, 1641 – Paris, 1645) Réflexions sur une question de genre

Il ne s'agira pas ici de retracer, par le menu, les péripéties de cet opéra mythique qui commença à livrer une part de son mystère lorsqu'une partition fut retrouvée, par le musicologue Lorenzo Bianconi⁷⁴, dans les archives des Princes Borromée à l'Isola Bella⁷⁵. Ce travail de reconstitution généalogique, fondé sur l'étude des différentes sources, livrets, *scenario*, compte-rendu, partition, a été, à la suite d'un célèbre article de Bianconi et Walker⁷⁶, admirablement conduit par Nicola Michelassi⁷⁷ qui, entre-temps, a publié l'édition critique⁷⁸ des deux versions du livret de 1641 et 1644, cette dernière se révélant être la plus proche de la seule source musicale préservée, qui correspond ainsi à une des nombreuses versions itinérantes de l'opéra, sous l'égide de la compagnie des *Febiarmonici*, d'ailleurs cités dès le prologue de l'opéra⁷⁹. Il s'agira plutôt de s'interroger sur l'instabilité structurelle d'une œuvre qui, après la première vénitienne de 1641, inaugurant le *Teatro Novissimo*, circula dans la péninsule tout entière, au prix de certaines modifications parfois substantielles – à l'insu de son auteur Giulio Strozzi qui s'en indigna –, avant d'être jouée à Paris en 1645, constituant ainsi le premier opéra italien représenté en France. Mais parce que l'œuvre ne fut pas intégralement chantée, contrairement aux autres représentations italiennes, l'on sait interroger sur la pertinence d'une telle affirmation, et certains⁸⁰ ont préféré en conférer la primeur à l'*Orfeo* de Buti et Rossi, représenté deux ans plus tard, en 1647, toujours à l'instigation de Mazarin⁸¹.

L'exportation de l'opéra italien à l'étranger, avant 1645, avait déjà connu un certain nombre de précédents significatifs, en particulier dans l'espace germanophone⁸², et en Europe de l'Est. L'opéra italien fut d'abord adapté, de manière assez fidèle, avant d'être exporté ; la *Dafne* de Rinuccini fut ainsi assez fidèlement traduit en 1627 par Martin Opitz⁸³ et Heinrich Schütz qui séjourna en Italie, en particulier à Venise, où il fréquenta Monteverdi ; à son retour, il composa un *Orfeo und Euridykes*. En 1614 et 1616, furent ensuite successivement donnés, chez les Princes Évêques de Salzbourg et en langue italienne (« In Italiänischer Sprach »), l'*Orfeo* de Striggio et Monteverdi et l'*Andromeda* de Campeggi et Giaccobbi,

⁷⁴ L. Bianconi, « illusione e simulazione : *La finta pazza* », in Giacomo Torelli. *L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Cassa di Risparmio, 2000, p. 77-87.

⁷⁵ F. Sacrati, *La finta pazza*, I-Bo, collection privée des Princes Borromée.

⁷⁶ L. Bianconi-T. Walker, « Dalla *Finta pazza* alla *Veremonda*: storie di Febiarmonici », in « Rivista Italiana di Musicologia », X, 1975, p. 378-454.

⁷⁷ N. Michelassi, « *La finta pazza*: un dramma *incognito* in giro per l'Europa », in D. Conrieri (éd.), *Gli Incogniti e l'Europa*, Bologna, I libri di Emil, 2011, p. 145-208.

⁷⁸ Id., *La doppia « Finta pazza ». Un dramma Incognito in viaggio nell'Europa del Seicento*, Firenze, Olschki, 2014.

⁷⁹ « Ma d'Armonici Febi quale stuolo / M'innamora l'orecchio ? » (*La finta pazza*, Piacenza, 1644, Prologo).

⁸⁰ Comme le musicologue M. Klaper qui défend cette thèse dans son article : « « Der Begin der Opergeschichte in Paris ? Ammerkungen zu *La finta pazza* (1645) », in *Le livret en question*, « Musicorum », 2006-2007, p. 77-104.

⁸¹ Sur la représentation de cet opéra à la cour de France et plus généralement sur les premiers opéras italiens, cf. C. Dupavillon, *Naissance de l'opéra en France. L'Orfeo, 2 mars 1647*, Paris, Fayard, 2010.

⁸² Sur l'influence de l'opéra italien sur els premiers drames en musique en langue allemande, cf. H. Seifert, « Early réactions to the new genre opera north of the Alps », in « *Lo stupore dell'invenzione* ». *Firenze e la nascita dell'opera*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 5-6 ottobre, 2000, a cura di P. Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, p. 105-118.

⁸³ Cf. M. Opitz, *Le livre de la poésie allemande*, (E. Rothmund, éd.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.

point de départ, pour l'opéra en Autriche, jusqu'à Mozart, d'une tradition opératique en langue italienne exclusive. En 1625, un pas important est franchi dans la diffusion de l'opéra hors des frontières de la péninsule avec la représentation de la *Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* de Ferdinando Saracinelli et Francesca Caccini à la cour du roi de Pologne Ladislas IV à Varsovie. La Pologne devient à ce moment là le principal lieu de diffusion de l'opéra italien, grâce notamment à la production du compositeur Marco Scacchi⁸⁴ qui, entre 1636 et 1648, fit représenter pas moins de neuf opéras en langue italienne⁸⁵, la plupart sur des livrets de Virgilio Puccitelli⁸⁶. Sous l'impulsion de Scacchi, et grâce au talent de l'architecte italien Agostino Locci, un premier théâtre à l'italienne, exclusivement destiné aux représentations d'opéras, fut construit en 1636, d'abord dans le château royal de Vilnius, puis, l'année suivante, dans celui de Varsovie. Le contexte à la fois académique et mythologique, quant aux sujets des livrets qui présida à la construction de ce théâtre, rend d'ailleurs pertinent le parallèle avec le théâtre vénitien du *Novissimo*, construit sous l'égide de l'académie des *Incogniti*, dont Puccitelli, qui séjourna à Venise, fit partie. La question de la diffusion de l'opéra italien en France, dans un contexte culturel et idéologique peu favorable à ce nouveau genre théâtral intégralement chanté, présente toutefois des différences sensibles eu égard aux autres aires géographiques du continent européen dans lesquels cette diffusion s'est opérée. On s'est d'ailleurs posé la même question⁸⁷ sur l'origine de l'opéra en terre germanique et, en particulier, sur l'adaptation de la *Dafne* et de *l'Orfeo* par Opitz et Schütz, qui auraient comporté des parties déclamées. Toutefois, la confrontation avec la plus ancienne partition d'opéra conservée – *Seelewig* de Georg Philipp Harsdörffer et Sigmund Theophil Staden, représenté à Nuremberg en 1644 – semble confirmer la thèse d'une œuvre entièrement chantée. En France, les sources disponibles confirment le caractère hybride de la *Finta pazza* représentée au théâtre du Petit-Bourbon le 14 décembre 1645, en présence des souverains, la Reine Mère Anne d'Autriche et le jeune Louis XIV âgé de huit ans. Le livret de Giulio Strozzi avait été mis en musique en 1641 par Francesco Saccati pour l'inauguration du *Teatro Novissimo* et publié pour l'occasion⁸⁸. La stratégie promotionnelle du spectacle (il s'agissait d'inaugurer le tout premier théâtre expressément construit pour y donner les opéras et l'œuvre de Strozzi et Saccati est la toute première à y représenter le topos théâtral de la folie) fut en outre assurée par la publication, chez le même éditeur, de l'argument et du *scenari*⁸⁹, avant même les représentations proprement dites, témoin précieux du spectacle tel qu'il s'est déroulé sur la scène. Le succès extraordinaire de l'œuvre (douze représentations en dix-sept jours), dont

⁸⁴ Sur ce compositeur, qui demeura en Pologne au service de trois souverains (Sigismond III, Ladislas IV et Jean II), de 1623 à 1649, cf. *New Groves Dictionary, ad vocem*.

⁸⁵ Il s'agit du *Ratto di Elena* (1636), de la *Santa Cecilia* (1637), du *Narciso trasformato* (1638), de *l'Armida abbandonata* et de *l'Enea* (1641), de *l'Andromeda* (1644) et des *Nozze d'Amore e di Psiche* (1646) et de *Circe delusa* (1648) ; un premier drame, antérieur à la construction des deux théâtres de cour, fut représenté en 1635 : *La Dafne mutata in albero d'alloro* ; le livret est perdu, à l'exception d'un bref résumé contemporain en polonais, mais la musique fut probablement composée par Marco Scacchi.

⁸⁶ V. Puccitelli, *Drammi musicali*, Comune di San Severino Marche, 1976.

⁸⁷ Cf. D. Brugière-Zeiß, *Seelewig de G. Ph. Harsdörffer et S.Th. Staden (1644) : un opéra ? Un projet pastoral original entre musique et littérature*, Berne, Peter Lang, 2003.

⁸⁸ G. Strozzi, *La finta pazza*, Venezia, Surian, 1641.

⁸⁹ *Argomento e scenario della Finta pazza. Drama di Giulio Strozzi da rappresentarsi con solenne apparato di Musiche, Machine e Scene, il presente Carnovale dell'Anno Mille e Secicento quarantuno, nel Teatro Novissimo della Città di Venezia*, Venezia, Per Gio. Battista Surian.

témoigne le compte-rendu de l'*incognito* Maiolino Bisaccioni⁹⁰, poussa le dramaturge à publier une seconde édition de son drame⁹¹, après les reprises d'avril 1641 et la réouverture exceptionnelle du théâtre après la période du Carême. Strozzi corrigea un certain nombre de coquilles, ajouta quelques vers et surtout une irrésistible scène comique entre Vénus et Vulcain au second acte (II, 4).

La *Finta pazza* est une œuvre d'une très grande importance pour l'histoire du genre et de sa diffusion, car, pour la première fois, un opéra fut représenté en dehors de Venise grâce à l'action des compagnies itinérantes, en l'occurrence celle des *Febiarmonici*. Cette reprise suscita pour l'occasion une édition « mercenaire⁹² », non autorisée par son auteur, et une réaction virulente de Strozzi qui fit paraître une troisième édition⁹³ du drame, affirmant ainsi pleinement son auctorialité⁹⁴. La version littéraire de Strozzi, pour Venise, et la version commerciale des *Febiarmonici*, pour la tournée dans toute la péninsule (Plaisance, Florence⁹⁵, Bologne, Gênes, Turin, Milan et Naples, représentations pour la plupart suivies d'une édition spécifique du livret⁹⁶), diffèrent ainsi sensiblement. Les références métathéâtrales (notamment à la nouvelle salle du *Novissimo* construite par Torelli) et les allusions à la réalité vénitienne (c'est le cas du prologue entièrement réécrit (le Conseil Improvisé des Dieux, probable allusion au Conseil des Dix, est remplacé par un dialogue entre la renommée et l'Aurore qui célèbre les mérites de la Compagnie) disparaissent de la version itinérante des *Febiarmonici*. De nombreux personnages divins sont également éliminés (Junon, Minerve, Vénus, Vulcain), de nombreuses scènes sont en grande partie réécrites et les danses des fins d'acte expurgées. La double dimension terrestre et céleste, caractéristique des différents niveaux de lecture de l'opéra vénitien, est ainsi réduite à une vision plus linéaire, qu'on retrouvera dans toutes les versions successives représentées par la Compagnie, sous l'égide du grand chorégraphe Giovanni Battista Balbi. La reprise de la version littéraire de Strozzi n'est attestée qu'une seule fois, à Reggio Emilia, par une compagnie dirigée par le compositeur Sacrati lui-même ; un *scenario*, et non le texte complet, fut publié pour l'occasion⁹⁷. Mais contrairement à ce qu'affirmait le musicologue Claudio Sartori, dans un article célèbre⁹⁸ mettant en cause l'existence même du compositeur, à savoir que l'opéra n'était peut-être pas un véritable opéra, car il comportait

⁹⁰ M. Bisaccioni, *Il cannocchiale per la Finta pazza, drama dello Strozzi*, Venezia, Per Gio. Battista Surian, 1641.

⁹¹ G. Strozzi, *La finta pazza*. Drama di Giulio Strozzi, Seconda impressione, Venezia, Surian, 1641.

⁹² *La finta pazza. Rappresentata in Musica Da Signori Academici Febiarmonici*, In Piacenza, Nell'anno 1644. In Codogno.

⁹³ G. Strozzi, *La finta pazza*, venezia, Surian, 1644.

⁹⁴ « Venni volentieri a questa terza impressione della vera *Finta pazza*, perché ho veduto ch'alcuni musici di fortuna l'hanno variamente fatta ristampare altrove e la vanno rappresentando come cosa loro. L'autore poco se ne cura, e avrebbe caro di poter ringraziar Iddio ch' i suoi componimenti gli fossero migliorati. Onde ne farai tu il giudizio dalla lettura dell'una e dell'altra, e quando tu non ci scorga miglioramento, dirai se tanto è piaciuta alterata ch'averebbe fatto nel suo vero essere, quando pure in bocca della signora Anna Renzi, con la musica del signor Sacrati e con le macchine del signor Torelli fece stupire una Venezia. *Si in sicco, quid in viridi?* », G. Strozzi, *La finta pazza*, Venezia, Surian, 1644. « Al lettore », p. 5.

⁹⁵ Sur l'épisode florentin de la *Finta pazza*, cf. N. Michelassi, « *La finta pazza* a Firenze : commedie spagnole e veneziane nel teatro di Baldracca (1641-1665) », in « Studi secenteschi », XLI, 2000, p. 313-353.

⁹⁶ Codogno, 1644 (deux éditions); Bologna, Eredi del Dozza, 1647 (deux éditions); Genova, Pier Giovanni Calenzani, 1647; Torino, Giovan Battista Zavatta, 1648; Milano, Pietro Eustorgio Ramellati, s.d. [1648-1651]; Napoli, Roberto Mollo, 1652; Milano, Stampa Arcivescovile, 1662. Précisons qu'à Bologne, la *Finta pazza* fut représentée par une autre compagnie, celle des *Discordati*.

⁹⁷ *Argomento della Finta pazza*, Reggio Emilia, Bartoli, 1648.

⁹⁸ C. Sartori, « Un fantomatico compositore per un'opera che forse non era un'opera », in « Nuova Rivista Musicale Italiana », V, 1971, p. 788-798; Id., « Ancora della *Finta pazza* di Strozzi e Sacrati », *ibid.*, XI, 1977, p. 335-338.

des parties déclamées, les versions vénitienne et itinérante étaient bien intégralement chantées, comme l'atteste la partition des Archives Borromée, correspondant à la version *Feboarmonica* de 1644. L'expérience parisienne de la *Finta pazza* présente cependant un certain nombre d'incohérences, dues à la collusion entre deux traditions⁹⁹, celle, récente, de l'opéra vénitien et celle de la *Commedia dell'arte*, incohérences que nous voudrions ici rappeler avant d'aborder la question du genre.

Il faut préciser tout d'abord que, malgré les différences substantielles entre les deux versions de l'opéra (la version « mercenaire » se démarque par une simplification globale, de l'intrigue, du nombre de personnages, du lexique), le succès de la première reprise de l'œuvre à Plaisance en 1644 fut tout aussi important que lors de la première vénitienne de 1641. Si le *kairos* – l'occasion qui a motivé la représentation de l'opéra – est lié au contexte courtisan (en l'occurrence les célébrations de la fin de la désastreuse guerre de Castro qui opposa les Farnèse aux Barberini), le spectacle fut payant et attira tout aussi bien la dynastie régnante, la cour, qu'un public nombreux et varié, à la fois local et étranger, comme le rapporte un compte-rendu anonyme¹⁰⁰. On a ici une situation paradoxale, qui se répétera notamment à Naples avec les premiers opéras d'importation vénitienne dans les années 1650¹⁰¹, qui voit se rejoindre dans un même lieu théâtral la dimension courtisane et la dimension commerciale du nouveau genre opératique ; une collusion entre deux pratiques qui est à la base même de la version parisienne de la *Finta pazza*, spectacle de cour, donné dans un cadre exclusivement courtisan, mais interprété par une troupe d'acteurs et de chanteurs professionnels, ce que définit très précisément l'expression « *Commedia dell'Arte* »¹⁰². Or, c'est grâce au succès obtenu par la troupe des *Febiarmonici* à Plaisance que cette compagnie fut appelée à la cour de France par la Reine Anne d'Autriche, comme le rapporte le chorégraphe Balbi dans la dédicace manuscrite du recueil de planches figurant les ballets de son invention pour la version parisienne¹⁰³. Des diplomates français étaient en effet présents lors de la représentation et le compte-rendu anonyme précédemment cité précise à propos de la troupe que « si partirono da Piacenza detti academici per Francia, chiamata da quella Regina »¹⁰⁴. Il est certain que l'écho de la précellence du théâtre musical vénitien auprès des

⁹⁹ Cf. S. Monaldini, « Opera vs Commedia dell'Arte. Torelli e la compagnia Italiana a Parigi », in *Giacomo Torelli e l'invenzione scenica*, *op. cit.*, p. 175-193.

¹⁰⁰ « In detto mese [di maggio] per sette volte si rappresentò nel palazzo grande in piazza una comedia in musica con machine e maestosi apparati da' comici Febiarmonici, chiamata *La finta pazza* ; si pagavano 6 lire 15 denari, essendo presente e la casa Farnese e gran quantità di popolo, non solo della città, ma anco forastieri », cit. in L. Bianconi-T. Walker, « Dalla *Finta pazza* », *op. cit.*, p. 398.

¹⁰¹ C'est le cas, par exemple, de la *Didone* de Busenello et Cavalli, représenté au théâtre del Pallonetto le 12 octobre 1650, spectacle auquel assista aussi bien le public payant que le vice-roi, qui paya lui aussi son entrée ; cf. T. Walker-L. Bianconi, « Dalla *Finta pazza* alla *Veremonda*,... », *op. cit.*, p. 379.

¹⁰² Pour une mise au point sur les implications théâtrales, musicales, interprétatives et sociologiques des acteurs et actrices de la *Commedia dell'Arte*, voir le récent essai de S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2014.

¹⁰³ « Madame, Si mon adresse ne correspond pas à l'attente de Votre Majesté ni à l'honneur qu'elle lui a plu lorsqu'elle a jeté ses yeux sur moi, & qu'elle a même employé Monseigneur le Sérénissime Duc de Parme pour me faire passer en France : j'espère que ma bonne volonté servira de couverture à mes défauts et que cette même bonté qui vous a fait pensé en moi passera jusques à cet excès, que vous agréerez les efforts que j'ai fait pour vous satisfaire. », G.B. Balbi, *Balletti d'invenzione nella Finta pazza di Giovanbattista Balbi*, conservé à la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (???). Ce magnifique recueil a fait l'objet d'une récente édition moderne : *la Ballet des sines et des autruches*, Présenté par Philippe Beaussant, Paris, Le Promeneur, 2010.

¹⁰⁴ Cit. in L. Bianconi-T. Walker, « Dalla *Finta pazza*... », *op. cit.*, p. 398.

autorités françaises, et en particulier de la Reine mère et de Mazarin¹⁰⁵, en fut donné par cette représentation « mercenaire » de la *Finta pazza* à Plaisance. Toutefois, la troupe n'a pas rejoint tout de suite la France, puisque les *Febiarmonici* quittent le duché de Parme et gagnent Florence en décembre 1644 où ils donnent une nouvelle représentation de l'opéra au théâtre de *Baldracca* avec un succès plus grand encore¹⁰⁶. Il est donc probable, comme l'a bien montré Michelassi, que le compte-rendu *a posteriori* du spectacle de Plaisance soit une sorte d'hommage publicitaire au rôle du duché de Parme dans l'exportation du premier opéra italien à la cour de France. C'est pendant que la troupe des *Febiarmonici* se trouve encore à Florence que le 12 mars 1645, Anne d'Autriche envoie une missive à son cousin Odoardo Farnèse pour lui demander l'autorisation de faire venir le chorégraphe Balbi et le scénographe Torelli à Paris :

« Mon cousin, la troupe des Comédiens Italiens estant retenue en France et entretenue par le Roy, Monsieur mon fils, ne se trouve pas si complete que l'on n'aye besoing de quelques acteurs qui sont dans vos états. C'est ce qui m'oblige à vous faire ce billey pour vous prier de vouloir permettre au nommé Buffette de venir en France avec Anjuline, femme de Fabricio, napolitain ; et si elle ne pouvait venir Ipolita ou Diana pourront prendre la place. Je vous demande aussi Jean Baptiste Balbi dit Tasquin, danseur et un décorateur de Têatre appelé Camillo, et comme c'est chose que je désire avec passion, vous me ferez plaisir de leur accorder cette permission à ma prière, ce que me promettant de votre courtoisie, je prieray Dieu qu'il vous ayt mon cousin en sa sainte et digne garde. Escript à Paris, le 12^e jour de mars 1645 – Anne. »¹⁰⁷

On sait que la reine appréciait la comédie italienne, en particulier les pièces de Giovan Battista Andreini¹⁰⁸ qui était arrivé à Paris en 1643 et y restera jusqu'en 1647. Il publiera et dédiera un certain nombre de compositions aux souverains français¹⁰⁹. On sait surtout que les acteurs réclamés par Anne d'Autriche (Carlo Cantù¹¹⁰, dit « Buffetto », et Angela d'Orso, dit « Angelina ») ont rejoint la troupe de comédiens déjà installée à Paris depuis juin 1644¹¹¹ (et de façon permanente entre 1660 et 1697, date de leur expulsion), dominée par la figure de l'Arlequin Tiberio Fiorillo, qui participa à la création française de la *Finta pazza*, et dont la situation financière (il s'agit de comédiens professionnels qui vivaient donc de leur art) était

¹⁰⁵ Cf. M. Murata, « Why the first opera given in Paris wasn't Roman ? », in « Cambridge Opera Journal », VII, 2, 1995, p. 100-102.

¹⁰⁶ Cf. N. Michelassi, « *La finta pazza* a Firenze : commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665) », in « Studi secenteschi », XLI, 2000, p. 313-353.

¹⁰⁷ La lettre est citée par H. Prunières, *L'opéra italien en France avec Lulli*, Paris, Champion, 1975 [1913], p. 67.

¹⁰⁸ De nombreuses pièces d'Andreini (et d'autres comédiens italiens) seront publiées à Paris (*Amor nello specchio*, *La Ferinda*, *La Centaura*, *La Sultana*, *Li duo simili*).

¹⁰⁹ En particulier *Le lagrime. Divoto componimento* [...] *Al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia*, Paris, Charles, 1643, et *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna*, Paris, s.n., 1644.

¹¹⁰ Dans son opuscule racontant son mariage avec Colombina, l'acteur décrit les pérégrinations qui le conduisent de Venise à Paris : « L'allegrezza di questo povero Buffetto fu un estremo, il quale patendo eccezzione, fece il suo effetto, essendo che la Maestà della regina di Francia per corriero espresso inviò lettere al Serenis. di Parma acciò le mandasse Buffetto, per unirlo con la sua compagnia de' comici Italiani », C. Cantù, *Cicalamento in canzonette ridicolose o vero Trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici*, Firenze, Massa, 1646, p. 43.

¹¹¹ Comme nous l'apprend une lettre d'Olivier d'Ormesson qui assista aux débuts de la troupe italienne : « Le jeudi 16 juin, l'après desnée, je fus avec M. de Breteuil à la Comédie-Italienne qui avoit commencé depuis trois jour ; leur troupe estoit bonne », cit. in S. Monaldini, « Opera vs Commedia dell'Arte », *op. cit.*, p. 176.

semble-t-il bien plus florissante que dans la péninsule, comme le rapporte à son sujet Carlo Cantù¹¹². Il semble donc que l'intention n'était pas au départ d'y faire jouer un opéra, mais plutôt d'obtenir le concours des représentants de deux traditions italiennes prestigieuses : la comédie italienne et la scénographie incarnée par le génie de Giacomo Torelli. Celui-ci, fort d'une renommée acquise dans toute la péninsule, arriva à Paris le 11 juin 1645 et y resta jusqu'en 1661, mais dès son arrivée se plaint d'être, sur le plan financier, traité sur le même plan que de « simples comédiens » : « Sono, Iddio lodato, arrivato in Parigi [...]. Oltre che non è dovere che un mestiere così honorato et stimato com'è il mio si parangoni, in stipendio, con questo di un semplice comediante, poiché di questi se ne trovano assaissimi, che del mio mestiere ve ne sono pochi »¹¹³. S'en suit un véritable conflit (« accidenti ») entre les deux parties, la correspondance préservée de Torelli avec le secrétaire du duc de Parme souligne, notamment dans une autre missive datée du 11 septembre, une forte inimitié du scénographe à l'égard des comédiens, ne voyant aucun intérêt à participer à leurs « commedie ridicole » ; dans cette même lettre, Torelli indique au contraire vouloir participer uniquement à des « opere che si faranno con grand^{ma} riputazione et parti in musica, come sono la Finta pazza »¹¹⁴, menaçant, dans le cas contraire, de rentrer à Venise d'où venaient également des critiques eu égard à cette compromission dégradante¹¹⁵.

À la lumière de ces lettres, il semble donc que des considérations économiques aient surtout peser sur le choix du spectacle que les Italiens devaient représenter devant les souverains. Les exigences de Torelli et de Balbi – dans une lettre envoyée à Parme le chorégraphe semble vouloir empêcher que sa troupe parte avec lui à Paris¹¹⁶ – se sont heurtées au prestige déjà solidement acquis par les *comici* italiens auprès de la société française en l'espace de quelques années. La production hybride de la *Finta pazza* est ainsi le résultat incontestable d'une forme de compromis entre ces deux traditions, filtrée par deux autres traditions, françaises, cette fois-ci, du moins par assimilation, le ballet de cour¹¹⁷ et la scénographie fastueuse, liées au contexte courtois. On sait que la représentation du 14 décembre 1645, dans la salle du Petit-Bourbon, qui sera ensuite, jusqu'à sa démolition en 1660, investie par la troupe des Italiens, dut son succès aux ballets de Balbi et aux machines ingénieuses de Torelli qui répercuta sur le public parisien l'émerveillement du public vénitien du *Novissimo*. L'apparat publicitaire qui fut mis en place autour de l'événement, avant même sa représentation (la double édition italienne des *Feste teatrali* et française des *Explications des*

¹¹² « La fortuna ch'io corro in Francia non è ordinaria, perciò alquanto mi consolo : il guadagno batte, oltre a' donativi in quattro volte più di quello si fa in Italia, e se la sorte vuole, conforme noi pensiamo, che vadi bene, con le faccende nel Teatro da noi fatto fabbricare, con macchine, e mutamenti di scene, cose non più viste in Francia all'usanza de' Teatri nuovi di Venezia », *ibid.*, p. 55.

¹¹³ Lettre de Giacomo Torelli au Marquis Gaufredi, secrétaire du Duc de Parme, datée du 11 juin 1645, cité par H. Prunières, *op. cit.*, p. 371.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 372.

¹¹⁵ « Il Sig. Giacomo et io haviamo nuove di Venetia che ci rimprovera di essersi accostati a comici, et io in particolare ho letto che il Sig. Manelli in Piazza di S. marco a Venezia ha pubblicato questo, ond'io com'il Sig. Giacomo restiamo molto mal soddisfatti di lui », *ibid.*, p. 375.

¹¹⁶ La lettre, très abîmée, est citée par Monaldini (*op. cit.*, p. 178-179) qui l'interprète dans ce sens, une interprétation confirmée par le fait que les *Febiarmonici* continueront en effet leur tournée : des représentations d'opéra sont attestées notamment à Lucques en septembre 1645.

¹¹⁷ Sur le ballet de cour au XVII^e siècle, voir M.F. Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mise en scène*, Paris, Picard, 1967 ; Id., « L'influence vénitienne exercée par les artistes italiens sur les premiers spectacles à machines montés à la cour de France durant la régence (1645-1650) », in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, p. 131-143 ; G. Durosoir, *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle*, Genève, Éditions Papillons, 2004.

*décorations du théâtre*¹¹⁸, c'est-à-dire l'édition parisienne du livret et son argument, publiés respectivement les 25 et 27 novembre) témoigne de son importance comme spectacle de célébration princière. Ces deux sources imprimées nous apprennent que l'opéra n'était pas entièrement chanté (« une partie en musique et l'autre à l'ordinaire », comme le rapporte Bianchi dans la préface de l'argument), illustration de cette forme de compromis artistique qui permettait aux chanteurs et aux comédiens de cohabiter sur scène. Les témoignages contemporains concordent pour célébrer la *meraviglia* suscitée par les décors de Torelli, bien résumée par les vers, adressés à Mazarin, de François Maynard qui assista probablement au spectacle du 14 décembre : « Jule, nos curieux ne peuvent concevoir / Les subits changemens de la nouvelle scène. / Sans efforts, et sans temps, l'art qui l'a fait mouvoir, / D'un bois fait une ville et d'un mont une plene. // Il change un antre obscur en un palais doré ; / Où les poissons nagoient, il fait naistre des roses ! / Quel siècle fabuleux a jamais admiré, / En si peu de moments tant de métamorphoses ! »¹¹⁹. La musique de Saccati et la poésie de Strozzi sont ainsi reléguées à un plan nettement secondaire face à la somptuosité des machines, dont le théâtre était depuis longtemps déjà friand. La dédicace, adressée à la Reine, des planches de la *Finta pazza* signée par Torelli est un indice emblématique du triomphe de celui que les Parisiens appellent déjà le *Grand Sorcier*. Un autre indice significatif est constitué par le compte-rendu de la *Gazette* de Renaudot qui mit à son tour en avant les noms de Balbi et Torelli :

« Le 14 de ce mois la Reine avec une grande partie de la Cour se trouva à la Comédie que la Compagnie des Italiens représenta sous le titre de la *Finta pazza* de Iulio Strozzi, dans la grande Sale du petit Bourbon, toute l'assistance n'estant pas moins ravie des récits de la poésie & et de la musique, qu'elle l'estait de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines & de ses admirables changements de scène jusques à présent inconnus à la France & qui ne transportent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps par des mouvemens imperceptibles : invention du sieur Jacques Torelli de mesme nation : qui furent suivis de balets fort industrieux & récréatifs, inventez par le Sieur Iean Baptiste Balbi : dont vous verrez ailleurs le détail. »¹²⁰

Une deuxième représentation eut lieu quelques jours plus tard (entre le 15 et le 22 décembre), qui suscita la publication d'une deuxième édition de l'argument comportant une modification significative du frontispice : à l'appellation « comédiens italiens », qui définissait la troupe des *Febiarmonici*, s'est substituée celle bien plus idoine de « grande troupe royale », marquant ainsi clairement la destination encomiastique de la représentation.

Une autre source importante a, toutefois, été négligée dans la généalogie des premiers spectacles d'opéras italiens en France. La dimension spectaculaire de la *Finta pazza* a, en

¹¹⁸ *Feste teatrali per la finta pazza drama del Sig. Giulio Strozzi. Rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli da Fano Inventore dedicate ad Anna d'Austria regina di Francia régnante ; Explication des décorations du théâtre et les arguments de la pièce qui a pour tiltre (sic) la Folle supposée, Ouvrage du Seigneur Giulio Strozzi, très Illustre Poète Italien : Qui se doit représenter par les Comédiens Italiens, dans le Petit Bourbon, Par le Commandement de la Reine mère du Roi très Chrétien, À Paris, Par René Baudry, tenant son imprimerie rue Ticquetonne, par Privilège du Roy, 1645.*

¹¹⁹ F. Maynard, « À son Éminence. Sur les Machines de la Comédie italienne », in *Les œuvres de François Maynard*, À Paris, Chez Augustin Courbé, 1646, p. 8.

¹²⁰ *Gazette*, n. 90, Paris, 1645, p. 1180.

effet, connu un précédent tout aussi spectaculaire à travers la représentation de *Mirame*, tragi-comédie de Desmarets de Saint-Sorlin, créée le 14 janvier 1641 pour l'inauguration de la nouvelle salle du Palais de Richelieu, en présence du cardinal et de la cour. Cette date est fondamentale dans l'histoire du théâtre français, car pour la première fois, une salle de spectacles était équipée de machineries ingénieuses, « à l'italienne », dignes des « ensorcellements » de Torelli. La *Gazette* de Renaudot en date du 19 janvier 1641 a fait un compte-rendu détaillé de la représentation, en mettant en avant précisément les sortilèges des décors, avec notamment « de forts délicieux jardins, ornez de grottes, de statuës, de fontaines et de grands parterres en terraces sur la mer, avec des agitations qui sembloient naturelles aux vagues de ce vaste élément, & deux grandes flottés dont l'une paroissait éloignée de deux lieues, qui passèrent toutes deux à la veuë des spectateurs »¹²¹, une description qui rappelle, à bien des égards, celle de Bisaccioni¹²² faite lors de la première vénitienne de la *Finta pazza*. La scénographie était assurée par Gian Maria Mariani¹²³, ancien élève du Bernin, qui avait assimilé les techniques d'illusionnisme baroque du grand architecte romain, et avait déjà travaillé aux décors au *San Bonifazio* et au *Chi soffre spera* de Rospigliosi et Marazzoli, avant de s'occuper, en 1656, de ceux de la *Vita humana* des mêmes auteurs, représenté à Rome en l'honneur de Christine de Suède.

La représentation parisienne de la *Finta pazza* s'inscrit donc dans un modèle scénographique inauguré par *Mirame*; la nouveauté était constituée par la composante musicale, essentielle à défaut d'être exclusive. Mais l'expérience de la tragicomédie de Desmarets montre, via son décorateur italien, le lien qu'elle institue avec l'opéra fastueux des Barberini¹²⁴, lequel débouchera directement sur la représentation hybride de la *Folle supposée*. Il est intéressant de faire remarquer cependant que la tradition scénographique romaine, qui s'est développée principalement pendant le règne d'Urbain VIII (1623-1644), coïncide à peu près avec l'invention des scènes coulissantes par Torelli pour la première vénitienne de la *Finta pazza*. En réalité, l'invention torellienne était moins révolutionnaire dans le principe scénographique en lui-même (les scènes coulissantes avaient déjà été employées dans le *Sant'Alessio* de Rospigliosi et Landi en 1631, soit dix ans auparavant), que dans le mécanisme ingénieux qui permettait de changer en un instant tous les panneaux de décors présents sur scène pour des spectacles qui, rappelons-le, se jouaient d'une traite, sans entracte.

Les doutes avancés par certains musicologues sur l'appartenance de la *Finta pazza* parisienne au genre de l'opéra ne nous semblent pas opératoires, ni pertinents, pour deux raisons essentielles : l'hybridation et l'indifférenciation générique propre à l'esthétique littéraire du XVII^e siècle, et, seconde raison qui découle logiquement de la première, le *dramma per musica*, est d'abord et avant tout, à cette époque, un genre dramatique avant d'être musical. Les modifications substantielles apportées par la troupe des *Febiarmonici* au drame de Strozzi ont certes affecté l'intégrité de l'œuvre originale (et suscité, comme on l'a

¹²¹ *Recueil des Gazettes nouvelles*, Paris, 1642, p. 35.

¹²² M. Bisaccioni, *Il cannocchiale per la Finta pazza*, op. cit. ; voir l'édition moderne dans « *Or vaghi or fieri* ». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, Clueb, 2004, p. 279-294.

¹²³ Sur ce peintre décorateur de théâtre, cf. E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 246-250.

¹²⁴ Sur la scénographie des opéras romains de l'ère Barberini, cf. D. Daolmi, « La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le "volubili scene" dell'opera barberiniana », in « *Il Saggiatore musicale* », XIII/1, 2006, p. 5-62.

vu, la réaction de Strozzi à travers une nouvelle édition plus conforme à sa volonté¹²⁵), mais n'ont pas bouleversé, dans son organisation essentielle, la structure de la pièce. Ce mélange des registres et des formes, poétiques et musicales, étaient déjà vérifiables dans certaines œuvres, bien plus « monstrueuses » dans leur hybridation constitutive, par exemple d'un Giovan Battista Andreini, comme la *Centauro* ou la *Ferinda*, dont la *Finta pazza* parisienne pourrait représenter une sorte d'adaptation en deçà des Alpes, hypothèse légitimée par la présence du dramaturge à la cour de France au moment de la mise en scène de l'œuvre, dont il aurait, selon certains critiques¹²⁶, réécrit lui-même le prologue (différent de celui de la version itinérante donnée à Plaisance l'année précédente¹²⁷, mais lui aussi intégralement chanté¹²⁸). Bien plus, Andreini faisait jouer ses propres pièces hybrides dans la salle du Petit-Bourbon, et le public parisien avait donc déjà connaissance de ces « fêtes théâtrales », mêlées de danses, de musique et de déclamation. En fait, parce qu'il s'agit d'une représentation (et non d'un texte théâtral à lire), dans le sens de « montrer », « exhiber », selon le dictionnaire contemporain de Furetière¹²⁹, le spectacle de la *Finta pazza* donné dans la salle du Petit-Bourbon – située à l'emplacement de l'actuelle Colonnade du Louvre – tient d'abord compte de la configuration du lieu. Torelli et Balbi ont bénéficié d'une salle plus grande (13 mètres de large pour 68 mètres de long) que celle du *Novissimo*, relativement étroite (14, 7 mètres de large pour 29, 5 mètres de long). Conséquence immédiate de cette adaptation *in loco*, le premier décor ne représente plus la place Saint-Marc, mais l'île de la Cité avec le Pont-Neuf au premier plan, la Place Dauphine, la flèche de la Saint Chapelle et les tours de Notre-Dame très clairement visibles à l'arrière-plan¹³⁰, probable écho des scénographies d'un autre spectacle représenté à Rome en 1638 à l'occasion de la naissance du futur Louis XIV, *La sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire* d'Ottaviano Castelli et Angelo Ceccini¹³¹, qui représentait aussi, les gravures préservées en font foi¹³², le Pont-Neuf éclairé par des feux d'artifice. Par ailleurs, sur le frontispice gravé (en italien) du livret, on trouve également, de part et d'autre du titre inscrit sur un piédestal, le Pont-Neuf et la façade du Louvre. À l'adaptation au lieu s'ajoute l'adaptation au goût, ce que les Vénitiens eux-mêmes faisaient

¹²⁵ Cette stratégie d'auctorialité a finalement porté ses fruits, bien que de manière posthume, puisque lors de la reprise napolitaine de la *Finta pazza* en 1652, toujours par les *Febiarmonici*, ceux-ci, pour la première fois, ont mentionné le nom de Strozzi sur le frontispice du livret publié par l'éditeur Roberto Mollo.

¹²⁶ Cf. S. Carandini – L. Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. 'Il nuovo risarcito Convitato di Pietra' di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 371-372.

¹²⁷ Dans la version vénitienne, le prologue mettait en scène le « Consiglio improvviso », dans celle de Plaisance, on y voyait « La Fama », tandis que dans la version parisienne, cette dernière allégorie était remplacée par les deux personnages d'Aurora et Flora.

¹²⁸ « et fu recitata in musica dalla non abbastanza lodata Signora Margherita Bartolotti, rappresentante l'Aurora, che col suo grazioso canto attrasse talmente gl'animi tutti, che fu confessata per vera Margherita, e unica gemma di sì bel arte. Flora fu rappresentata dalla gentile e leggiadra Signora Ludovica Gabrielli Locatelli detta Lucilla, che con la sua vivacità fè conoscere ch'ell'era una vera luce dell'armonia », *Feste Teatrali per la Finta Pazza*, *op. cit.*, p.

¹²⁹ « Représentation » : « se dit au Palais de l'exhibition de quelque chose [...]. Quand on fait le procès à un accusé, on lui fait la *représentation* des armes dont il s'est trouvé saisi, du corps même de l'assassiné. « Représenter » signifie aussi, comparoir en personne, et exhiber les choses », A. Furetière, *Dictionnaire universel*.

¹³⁰ Voir également le témoignage d'Olivier Lefèvre d'Ormesson, qui assista à une autre représentation de la *Finta pazza* en date du 27 décembre : « Le mercredi 27 décembre j'allai, après le disner, avec M. De Fourcy à la comédie italienne, où je vos cinq faces de théâtre différentes, l'une représentant trois allées de cyprès, longues à perte de vue ; l'autre, le porte de Chio [*sic*], où le Pont Neuf et la Place Dauphine étaient représentés admirablement [...]. En toutes ces faces différentes, la perspective était si bien observée, que toutes ces allées paraissoient à perte de vue, quoique le théâtre n'eust que quatre ou cinq pieds de profondeur », cité in H. Prunières, *L'opéra italien...*, *op. cit.*, p. 75.

¹³¹ O. Castelli, *La sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire*, In Ronciglione, Per Francesco Mercurio, 1639. L'œuvre fut représentée au siège de l'ambassade de France à Rome, et dédié au Cardinal « Riscigliù ».

¹³² Cf. la gravure publiée par M.F. Christout, « L'influence vénitienne à la Cour de France », *op. cit.*, p. 136-137

dans leurs propres théâtres quand ils adaptaient des opéras de cour « all'uso di Venezia ». Cela explique en particulier la part importante des ballets qui supplée à la suppression de certaines scènes ou à la déclamation de certaines autres en lieu et place du chant. On peut imaginer que leur abondance et leur extravagance, sans rapport aucun avec l'intrigue de la pièce¹³³, devaient surtout divertir le jeune souverain âgé à peine de sept ans. Le succès obtenu par ces ballets, leur importance dans l'organigramme du spectacle, la publication, dans une édition de luxe, des planches des différents ballets, constituent une formidable promotion pour Torelli qui, de ce point de vue, parvient à se démarquer nettement de la tutelle des comédiens italiens qui avaient encore, au sein de la cour, le vent en poupe.

D'un point de vue du genre, la *Finta pazza* parisienne se présente incontestablement comme un spectacle à la confluence d'au moins trois formes artistiques et autant de traditions : le jeu des comédiens *dell'Arte*, qui investissaient les rôles parlés, le drame musical vénitien, reposant sur le mélange des registres, et un chant dont la séduction vocale fait bon ménage avec la rigueur d'une déclamation impeccable qu'exige le *recitar cantando*, et enfin le ballet d'invention, extravagant, divertissant, et déjà enclin à une certaine autonomie eu égard à l'action principale de l'intrigue. Cet hybridisme fondamental, s'il rappelle sans conteste des formes de spectacle déjà présentes dans la péninsule avant et après la naissance de l'opéra, et en partie importées en France *via* le théâtre d'un Andreini notamment, semblent surtout une tentative pour mettre en avant une dramaturgie et une structure théâtrales propre au génie français qui ne pouvait concevoir un spectacle de cour sans cette triple composante de chant, de déclamation et de danse dans un relatif équilibre préservé entre les trois parties. Enfin, ce mélange des styles fait aussi écho à une autre triple influence : le spectacle de cour français, l'opéra fastueux romain et l'opéra vénitien, qui connaîtra une gloire certaine et prééminente, bien que provisoire, puisque les trois premiers opéras italiens joués à la cour de France entre 1646 et 1647 seront tous importés de Venise : *La finta pazza* (14 janvier 1645), *L'Egisto* de Faustini et Cavalli¹³⁴ (16 février 1646), et enfin *L'Incoronazione di Poppea* de Busenello et Monteverdi (février 1647), qui précède de peu la création de *l'Orfeo* de Buti et Rossi. Il est probable que ces deux dernières productions aient été données avec des modifications substantielles par rapport à la création vénitienne, mais on peut raisonnablement penser que la musique y était intégralement jouée. Torelli et Balbi avaient enfin obtenu leur revanche sur les *comici* solidement implantés à la cour. Expulsés en 1697, ils reviendront au début du XVIII^e siècle, incarnés par un Luigi Riccoboni qui y donnera, en 1716, une certaine *Finta pazza*, écho de plus d'un demi-siècle, à l'aube du règne de Louis XV, des sortilèges vénitiens d'un genre hybride qui, en passant par Paris, s'exporta dans l'Europe entière.

Jean-François Lattarico
Venetian Centre for Baroque Music
Université de Lyon 3

¹³³ On y voyait en effet des eunuques arrosant et balayant du sol, faisant ensuite danser des singes et des ours, puis une entrée d'autruches picorant, une danse d'Indiens emplumés et jouant du tambourin, avant qu'ils ne se battent entre eux, et finissent par lâcher des perroquets hors de leur cage.

¹³⁴ « [1^o febbraio 1646] La nuova compagnia di musici venuta da ultimo d'Italia rappresentò in musica l'opera intitolata *Egisto* alla presenza delle regine di Francia e d'Inghilterra, del signor duca d'Orleans, del principe di Condé, del principe Tommaseo, e de' cardinali Antonio e Mazzarini, avendo tutti gl'attori trapassato con l'esquisitezza della musica e col loro modo di recitare l'opinione che avevano i francesi die ssi ; e la Checca Costa tra tutti gli altri fu celebrata dalle Loro Maestà e applaudita da tutti gli altri assistenti », Fi-AS, *Mediceo del Principato 4651*, c. 486r, cité par N. Michelassi, « *La finta pazza* di Giulio Strozzi... », *op. cit.*, p. 188.

Cavalli à Paris : une nouvelle approche

C'est à l'occasion du mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, à Florence en 1600, que l'opéra a vu le jour en Italie, avec les *Euridice* de Peri et de Caccini. Enthousiasmé par ce qu'il a vu, Henri IV fait venir Caccini en France, ce qui fait écrire à Descartes en 1618, dans son *Compendium Musicae* : « la musique n'a plus pour finalité de refléter l'harmonie de la création, mais bien de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées ». Avec cette formule, on passe de la Renaissance au Baroque.

Pendant ce temps, à Rome le jeune Mazarin chante le rôle de Saint Ignace dans l'opéra éponyme de Kapsberger en 1622, avant d'entrer au service d'Antonio Barberini et de participer à l'essor de l'art lyrique romain, – apprenant à se servir de cet art à des fins politiques. Mazarin participe notamment à l'organisation de la création du *Sant' Alessio* de Landi sur un livret de Rospigliosi en 1631, repris en 1632 pour l'inauguration du théâtre des Barberini. Le futur personnage politique sait en quoi l'opéra, en tant que focale de toutes les disciplines artistiques, constitue à la fois un lieu de sociabilité par excellence des hommes de pouvoirs, un moyen d'appriovissement de la noblesse et, puisqu'il constitue le point culminant des fêtes de carnaval, un magnifique exutoire des passions humaines. Au centre des relations diplomatiques avec Richelieu, en 1638 Mazarin fait représenter à l'ambassade de France un opéra de Tommaso Cecchino, sur un livret d'Ottavio Castelli dédié au cardinal français. Créée pour célébrer la naissance du futur Louis XIV, *La Sincerità trionfante ovvero l'Erculeo ardire* exalte les vertus de Louis XIII et de son premier ministre. Le choix du sujet d'Hercule n'est pas anodin, et Mazarin s'en souviendra quand il s'agira de commander un opéra à Buti et Cavalli pour célébrer la Pays des Pynénées.

Suite aux morts de Richelieu et de Louis XIII, Anne d'Autriche nomme Mazarin premier ministre en 1643. Il s'empresse alors de faire venir à Paris Leonora Baroni, célèbre soprano italienne, qui conquiert la reine. Il souhaite créer un premier opéra dans la capitale. Il fait ainsi appel à Atto Melani, un castrat qui deviendra le grand instigateur des fêtes royales tout en jouant le rôle d'agent diplomatique. En mars 1645, une première œuvre lyrique serait créée en petit comité au Palais Royal : *Nicandro e Fileno* de Marazzoli. Dans la foulée, Venise étant devenue en peu de temps la capitale lyrique de l'Europe, Mazarin invite les premiers artistes vénitiens à la cour, et non des moindres : Giovan Battista Balbi, le grand chorégraphe et metteur en scène notamment du premier opéra de Cavalli au San Cassiano et instigateur de sa *Veremonda* à Naples, et par ailleurs Giacomo Torelli, inventeur des incroyables machines du Teatro Novissimo. En octobre de la même année, Mazarin demande à ce dernier de réaménager le Théâtre du Petit Bourbon pour le répertoire lyrique afin d'y donner *La Finta Pazza*, grand opéra vénitien de Giulio Strozzi et Francesco Saccati, avec lequel Torelli avait inauguré en 1641 son théâtre dans la Cité des Doges. Le succès parisien de cette reprise induit les représentations, dès février 1646, de *l'Egisto* de Mazzocchi et Marazzoli, en petit comité aux Tuileries, en présence d'Antonio Barberini exilé à Paris avec son secrétaire l'abbé Francesco Buti. Sur la demande de Mazarin, Barberini fait alors venir à Paris le castrat Marc' Antonio Pasqualini et Luigi Rossi, qui avait mis en musique le livret, signé par Buti, de l'oratorio *Giuseppe figlio di Giacobbe* à Rome en 1640. Buti s'occupera désormais de recruter les musiciens d'une véritable troupe italienne, qui s'installe à Paris en janvier 1647. Celle-ci représente de toute évidence *L'Incoronazione*

di Poppea de Monteverdi dans la capitale¹³⁵, avant de créer le célèbre *Orfeo* de Buti et de Rossi, le 2 mars 1647 au Palais Royal. Fidèle aux règles du genre, ce premier grand opéra de cour donné dans la capitale française comporte un prologue à la gloire de la reine et du jeune roi, et se clôt par la métamorphose de la lyre d'Orphée en lys royal, symbole de la monarchie française. Les chorégraphes de Balbi et les machines de Torelli, surnommé « le grand sorcier », font sensation ; mais elles font l'objet de dépenses considérables qui seront dénoncées par les mazarinades et le Parlement lors de la Fronde, laquelle causera, entre autres, la ruine du décorateur vénitien.

À l'issue de ces cinq années de conflits et de révoltes qui ont mis en danger la monarchie française, Mazarin se hâte de matérialiser la victoire en 1653 par un grand ballet mis en scène par Torelli. Le *Ballet de la Nuit* est ainsi représenté dès le 23 février au Petit Bourbon, faisant danser le jeune roi incarnant le Soleil (...) aux côtés du violoniste Giovanni Battista Lulli, arrivé à Paris en 1646, à l'âge de 13 ans. C'est un triomphe. L'année suivante, le 17 avril 1654 sont créées *Le Nozze di Peleo e di Theti*, qui font de nouveau danser Louis XIV, cette fois sur un livret de Buti et une musique de Caproli. Mais le roi se rapproche de Lully et le nomme Compositeur de la Musique instrumentale de la Chambre. Devenu Lully, ce dernier crée la Bande des Petits Violons qui surpasse rapidement celle des Vingt-Quatre Violons. Entre 1654 et 1660, il donne dix ballets à la demande du roi, composés dans un style italien afin de flatter le goût de Mazarin qui se borne de son côté aux goûts du jeune Louis XIV pour la danse.

Parallèlement, Atto Melani devient un agent diplomatique de Mazarin qui le fait revenir à Paris en 1657. Le castrat négocie notamment avec la Bavière à Munich et Francfort. Louis XIV le nomme Gentilhomme de la Chambre ; il est pensionné.

Signée le 9 juin 1659, la Paix des Pyrénées se concrétise par le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse, infante d'Espagne. Mazarin souhaite profiter de cet événement pour en faire l'apothéose des quinze dernières années d'introduction de l'opéra à Paris. Il veut éblouir l'Europe. De nouveau, Buti est chargé des festivités. Le Théâtre du Petit Bourbon devant être démoli, il faut une nouvelle salle. Buti, qui considère Torelli comme un concurrent et profite de l'engagement de ce dernier auprès de Fouquet et de sa mésentente avec Colbert, fait appel au fameux Gaspare Vigarini, architecte du Teatro Ducale de Modène, construit cinq années auparavant et qui pouvait accueillir trois mille personnes. Celui-ci arrive à Paris en 1659, accompagné de ses deux fils Lodovico et Carlo. Ce choix se révélera désastreux pour l'opéra à créer car les Vigarini, au contraire de Torelli, connaissent mal la musique et ne se préoccupent pas, ou peu, des questions d'acoustique. Le projet est d'édifier une immense salle en pierre, dotée d'une machinerie hors-pair et pouvant accueillir sept mille spectateurs, reliant le Louvre aux Tuileries, entre la cour et le jardin – d'où l'expression actuelle « côté cour » et « côté jardin ». Le nouveau théâtre ne sera terminé qu'en 1662 alors qu'il devait être inauguré en 1660.

Concernant le choix du compositeur du grand opéra appelé à célébrer le mariage du roi, les Français n'ayant pas encore fait la démonstration probante de la possibilité d'écrire un ouvrage lyrique dans la langue vernaculaire, et Lully ne s'étant illustré qu'au ballet, on s'oriente de nouveau vers un Italien. Atto Melani, qui avait chanté le rôle titre du *Xerse* de

¹³⁵ Deux lettres, une d'un diplomate italien, datée du 25 mars 1643, s'adressant à Mazarin l'encourageant à faire jouer *Poppea* à Paris, et l'autre d'un des chanteurs de la troupe italienne témoignant du projet de donner le *Nerone* avant la création de l'*Orfeo* de Rossi. Lettres citées par Jean-François Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 223 et 224.

Cavalli à Florence en 1656, conseille à Mazarin et à Buti d'engager celui qui était alors le plus célèbre compositeur d'Italie. Dans une lettre adressée à Buti, datée du 8 août 1659, Mazarin écrit : « Pour ce qui est de faire venir Cavalli de Venise, les difficultez qui s'y rencontrent et tout ce qui regarde cette matière, j'approuve ce que vous me proposez et me remets entièrement à ce que vous résoudrez... On m'a dit que quand mesme, vous accorderez tout au Cavalli, il ne pourra pas venir sans permission de la République au service de laquelle il est engagé ; c'est pourquoi il faudroit que vous écrivissiez à M. L'Ambassadeur de Venise de ma part, afin qu'il priast ses supérieurs de luy donner congé de venir en France et luy conserver mesme pour quelque temps les émolumens de la charge qu'il a à Venise. »¹³⁶

Attardons-nous sur ce point : afin de faire venir Cavalli à Paris, Mazarin doit négocier avec la République de Venise un congé spécial pour le compositeur qui est, rappelons-le, salarié en qualité d'organiste à Saint-Marc, alors chapelle du Doge. C'est donc le Conseil des Dix lui-même qui sera consulté ; évidemment, celui-ci considérera le séjour parisien de Cavalli comme un moyen de publicité pour l'excellence artistique de la Sérénissime et acceptera, par décret le 11 avril 1660¹³⁷, maintenant même le versement de sa rémunération en son absence (son élève Giovanni Battista Volpe le remplacera à San Marco). En contrepartie, la cour de France ne pourra plus faire marche-arrière, comme nous le verrons plus loin.

Sollicité en août 1659, Cavalli répond directement à Buti par une lettre datée du 22. Il s'agit d'un des plus beaux documents autographes témoignant du caractère et de l'état d'esprit du compositeur en cette fin de décennie. Celui-ci négocie âprement son départ – ce qui ne nous surprendra pas, de la part de l'homme d'affaires avisé se cachant derrière l'artiste de renom. Nous ignorons les premières conditions demandées par le compositeur, mais il n'est pas impossible qu'elles eussent été démesurées. Derrière un tissu de justifications alambiquées, Cavalli fait valoir non seulement la fragilité de sa santé, mais aussi sa « gloire », les « Grands » au service desquels il compose lorsque lui « en prend la fantaisie », l'importance de ses charges à Venise, les « gros bénéfices » que lui procurent les théâtres (il ne ment pas, faisant référence au fructueux contrat signé récemment avec Marco Faustini pour trois années au San Cassiano), et enfin sa « maison commode à souhaits ». Notons, par ailleurs, le zèle de Cavalli dans l'art de la flatterie, qui frise le ridicule et dont l'unique dessein est de servir ses velléités pécuniaires. Car, ses premières demandes ayant été manifestement rejetées, il refuse l'invitation sans daigner faire une contre-proposition¹³⁸.

¹³⁶ In Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913, p. 222.

¹³⁷ Ibid, p. 231.

¹³⁸ Ibid, pp. 224-225 : « Très illustre, très révérend Seigneur et Protecteur très honoré. Ma plume ne connaît pas de termes qui soient assez forts pour exprimer le sentiment respectueux avec lequel j'ai noté en mon cœur la bienveillance avec laquelle Son Eminence le Cardinal Mazarin s'intéresse à ma gloire et veut m'élever à la félicité de servir une si grande couronne ; et, d'autre part, je me reconnais impuissant à rendre à Votre Seigneurie les grâces qui lui sont dues puisque c'est Elle qui a pris à cœur de me persuader de venir tenter une telle fortune. Son Eminence peut être persuadée que mon âme conservera de son très auguste mérite un respect aussi éternel qu'elle-même et V. S. peut être assurée de mon entière dévotion jusqu'à mon dernier jour. Ce n'est ni l'appas des mille doublons, ni les autres offres qui m'ont engagé, V. S. peut m'en croire, à changer mon existence pour passer au-delà, mais la conscience de la très glorieuse occasion qui s'offrait à moi. V. S. peut croire comme l'Evangile qu'après avoir écrit, à mieux considérer et mon âge, et ma santé et mon accoutumance à ce climat, je me suis repenti. Toutefois je ne pouvais pour l'heure me dédire. Le Ciel qui conduit tout pour le mieux par des voies inconnues, même lorsque nous ne le savons pas, a fait que, les conditions qui me furent proposées n'étant ni celles qui m'avaient été promises, ni celles que j'avais demandées, j'ai pu reprendre ma parole. J'assure V. S. sur mon honneur que ce n'est pas la diminution des offres qui m'a détourné de partir ; c'est la conscience d'avoir une complexion trop débile pour résister à ce voyage et m'acquitter de la tâche due, qui m'a fait accueillir l'occasion, que je souhaitais, de revenir sur mes pas après m'être laissé entraîner par le désir de servir de si grands Princes

Echauffé par ce refus, Mazarin décide de reporter sa proposition sur Cesti, le jeune rival de Cavalli qui réside alors à Innsbruck. Dès que Cavalli apprend la nouvelle, il recouvre subitement une santé de fer et accepte finalement l'invitation parisienne – pour rien au monde il n'aurait laissé Cesti le remplacer. Par ailleurs, le Vénitien est évidemment séduit par l'idée de diriger et de composer pour un orchestre de trente à quarante musiciens, ce qui était alors impensable dans les théâtres vénitiens. Il s'applique donc à reprendre la négociation des conditions de son départ et obtient non seulement la prise en charge de ses frais de voyage pour un montant considérable, mais aussi de ceux des trois musiciens qu'il choisit pour le suivre : son cher élève sopraniste Giovanni Calegari alors âgé de quatorze ans, le ténor Giannagostino Poncelli (tous deux sont chanteurs à San Marco), et un autre élève et par ailleurs copiste, Giacomo Padoani da Murano (ce fils de pêcheur qui fournissait la moitié du poisson dont se nourrissait la maison Cavalli). Pour preuve de son attachement au jeune Calegari, mais aussi anxieux à l'idée d'entreprendre le premier grand voyage de sa vie (Cavalli ne s'est pas éloigné de Venise depuis son arrivée quarante-quatre ans auparavant), le compositeur rédige son premier testament, léguant la totalité de ses partitions au sopraniste qui va l'accompagner tout au long de l'aventure parisienne.

Dans une lettre datée du 31 janvier 1660¹³⁹, Mazarin précise à son ambassadeur vénitien les montants des sommes réservées à Cavalli pour la prise en charge de ses émoluments, de ses frais de voyages ainsi que de ceux de ces accompagnateurs, et insiste sur le fait que le compositeur doit absolument venir à Paris, quel qu'en soit le prix.

La correspondance diplomatique nous apprend également qu'avant de partir, Cavalli fait chanter par le chœur de San Marco, à l'initiative de l'ambassade de France à Venise, un *Te Deum* et une grande messe de sa composition pour fêter la Paix des Pyrénées¹⁴⁰.

et un Roi si fameux ; aussi bien, mon impuissance m'eût dû empêcher d'agir ainsi. J'ai une santé naturellement très débile, encore aggravée par l'âge, par l'étude et par mes occupations. Je compose seulement lorsque m'en prend la fantaisie et suis si peu résistant à la fatigue que si je travaille une heure seulement de plus que de coutume, je tombe aussitôt malade. Ainsi, que V. S. considère si je suis en état de m'exposer aux dangers du voyage et si je puis ensuite servir comme je le devrais. En vérité ce serait aller chercher la mort. Pour ce qui est de mes affaires, depuis la rupture des engagements, je les ai reprises. Je suis retenu ici par le service des Grands, par des charges très importantes et par les théâtres qui me procurent de gros bénéfices. Tous ces avantages dont je jouis ici où je possède une maison commode à souhaits, je n'ai guère envie de les abandonner pour m'en aller à l'encontre d'incommodités évidentes et de dangers divers, au risque de tout perdre et de me perdre moi-même. De tout ce que je puis faire ici, Son Eminence est maîtresse et je prie V. S. de recevoir aujourd'hui pour toujours l'hommage de ma dévotion. Bien que les Royaumes nous séparent, V. S. peut être assurée que la reconnaissance que j'éprouve pour l'estime qu'on veut bien témoigner à ma faiblesse, m'enchaîne là-bas avec respect. Je consacre ma plume au service de Son Eminence, puisque je ne puis me prosterner moi-même à ses pieds et tout ce que je puis valoir est entièrement à ses ordres. Puisque je ne puis passer par delà, du moins j'envoie mon cœur plein d'humilité et mon âme respectueuse qui, durant l'éternité, sera l'esclave de Son Eminence et je demeurerai toujours de V. S. très illustre et très respectée le très dévoué et très obéissant serviteur, Francesco Cavalli. De Venise, le 22 Août 1659. »

¹³⁹ Ibid, p. 229. : « Monsieur, le sieur de Fonsampierre de Lyon vous remettra par mon ordre sept cent cinquante pistoles à Venise. Je vous prie d'en donner six cens au sieur Cavalli, organiste de St. Marc, que le Roy fait venir en France pour servir Sa Majesté dans la solennité de ses noces, afin qu'il en prenne mille escus pour qu'il distribue le surplus entre les quatre et le copiste qui le doivent accompagner dans son voyage (...). Vous pourrez en outre assurer ledit Cavalli en telle forme qu'il s'en retournera quassy aussitost la feste et solennité des dites noces achevées. Il sera libre de s'en retourner avec tout son monde et que, pour cet effet, on luy donnera alors encore six cens pistoles pour estre partagées ainsy que dessus et en outre un régle raissonnable pour lui et pour chacun des austres et Sa Majesté désire que vous fassiez de sa part les instances nécessaires pour faire accorder au dit Cavalli permission de venir servir le Roy dans l'occasion de son mariage et pour luy faire conserver durant son absence les employs qu'il a de là et les gages et émolumens quy y appartiennent. Je suis etc. A Aix le 23 janvier 1660. »

¹⁴⁰ *Relation des festes qu'à fait faire Mons. L'Archevêque d'Ambrun, Amabassadeur extraordinaire du Roy à Venise*, ibid, p. 228 : « Monsieur l'Archevesque d'Embrun, Ambassadeur, alla dimanche au matin, 25^e du mois de Janvier 1660, dire la Messe en action de grâces à Dieu dans l'église des Jacobins des Sts. Pierre et Paul [sic : il s'agissait en réalité de la

Sur le chemin de Paris, le Vénitien décide de faire étape à Innsbruck, ayant eu vent du succès des deux opéras que Cesti y a créés. Le Vénitien est présenté à l'archiduc Ferdinand Karl, à qui il offre les copies de *L'Égisto* et de *Giasone*. Ce sont ces manuscrits qui se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Vienne. Comme il l'écrira dans son testament, Cavalli a reçu, en retour de ses présents, un gobelet d'argent doré en forme d'autruche⁴¹.

Après avoir séjourné à Munich, le compositeur et son escorte arrivent enfin à Paris en juillet 1660, c'est à dire un mois après le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Saint-Jean-de-Luz. Entretemps, Mazarin est tombé gravement malade : Cavalli ne pourra donc le rencontrer avant de longues semaines. Accueilli par Colbert et Buti qui lui remet le livret d'*Ercole amante*, il se met immédiatement au travail : une année entière lui sera nécessaire à mettre en musique un texte complexe, la composition des parties d'orchestre et des chœurs se révélant, comme nous allons le voir, plus chronophages que pour ses opéras vénitiens. D'une part Cavalli est absorbé par son travail, et d'autre part il ne parle pas français, ce qui induit un isolement renforcé par les différentes jalousies et jeux d'alliance complexes régissant la communauté des artistes italiens à Paris au sein de laquelle on dénombre quatre clans (ceux de Lully, de Buti et des Vigarini, de Melani et enfin celui de Torelli). On sait toutefois que Cavalli a rencontré dans la capitale, dès le mois d'août 1660, l'organiste François Roberday, beau-frère de Jean-Henri d'Anglebert, auquel il donne un sujet pour une fugue⁴² publiée par le Français par ailleurs admirateur et connaisseur de l'œuvre de Frescobaldi.

En septembre, Mazarin semble se remettre de sa maladie. Après avoir enfin rencontré Cavalli, pour célébrer son rétablissement il organise une grande fête à Vincennes, incluant un concert de musique italienne et la représentation d'une comédie espagnole. Pendant ce temps, les Vigarini piétinent dans les travaux de la nouvelle salle des Tuileries, provoquant les railleries d'un Torelli qui en aurait profité pour faire paraître anonymement un libelle les tournant en ridicule.

En attendant la fin des travaux, qui semble encore lointaine, Mazarin souhaite bénéficier de la présence de Cavalli dans la capitale pour y donner un de ses opéras. Atto Melani conseille *Xerse*, qu'il avait chanté à Florence en 1656 et dont on savait qu'il avait rencontré un vif succès à Venise et dans de nombreuses salles italiennes. Les Français n'étant pas amateurs des voix de castrats, Buti demande à Cavalli de transposer le rôle-titre pour un baryton. Par ailleurs, on enjoint le compositeur de revoir la structure de son opéra et du livret de Minato. Initialement composé en trois actes, comme tous les ouvrages vénitiens de l'époque, il devra à présent en comporter cinq, conformément à la tradition de l'opéra de cour, particulièrement tenace en France – ce que confirmeront d'ailleurs bien plus tard les tragédies lyriques de Quinault et Lully. Enfin, Louis XIV exige qu'on insère des ballets

basilique de SS. Giovanni e Paolo], une des plus belles de la ville et ensuite, environ une heure après, il fist chanter un Te Deum et une Grande Messe par les religieux du couvent avec une musique solennelle en deux chœurs différens sur les Palques ou Tribunes portatives, composées de trente voix des meilleures de la chapelle de St. Marc et de celles des plus célèbres musiciens qui sont venus icy pour chanter dans les opéras ce Carnaval et de quinze instruments violes, violons, cornets et certaines trompettes ajustées à la musique, de l'ordre de M. Cavalli, le premier homme d'Italie dans son art. »

⁴¹ « Il pellicone d'argento indorato in forme di struzzo, quello che recivi in dono dal Ser:mo Arciduca di Spruch », cité par Gastone Vio, *Ancora su Francesco Cavalli: casa e famiglia*, in *Rassegna veneta di studi musicali*, Università di Padova-Università di Venezia, Padova, CLEUP, 1988, p. 243.

⁴² *Cavalli* in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Macmillan, p. 304.

composés et dansés par Lully entre les actes. N'ayant pas le temps de composer de nouvelles pièces, celui-ci reprend des danses écrites antérieurement, pour des occasions n'ayant aucun lien avec l'intrigue de *Xerse* : la première entrée met en scène « des basques moitié François, moitié Espagnols » (Paie des Pyrénées oblige...); la deuxième : « des paysans et paysannes, chantans et dansans à l'espagnole » ; la troisième est intitulée : « Scaramouche au milieu de deux docteurs deguisez, est reconnu par ses compagnons et dépouillé par eux » ; la quatrième : « un patron de vaisseau avec des esclaves portans des singes habillez en fagotins et des matelots jouans de la trompette marine » ; la cinquième : « Matassins... » ; et enfin la dernière : « Bacchus et sa suite ». On imagine aisément l'opinion de Cavalli sur ces ajouts hors-de-propos, qui rallongent considérablement un opéra déjà proluxe.

Le nouveau *Xerse* est ainsi donné le 22 novembre 1660 dans la galerie des peintures au Louvre, transformée à la hâte en salle de spectacle. Signe avant-coureur des futurs retours sur *Ercole amante* : d'après les chroniques de l'époque, la musique de Cavalli semble être complètement ignorée, tandis que les ballets de Lully remportent un vif succès. Il est en effet fort probable que ce dernier ait usé de son pouvoir d'influence sur les musiciens pour leur demander de saboter l'interprétation de la musique de Cavalli, au profit de ses ballets. Par ailleurs, la galerie des peintures ne permettant pas la présence de véritables décors ni de machines, l'auditoire non italianophone peine à comprendre de quoi il s'agit...

Profitant du retard des travaux aux Tuileries, il semble que Lully mette tout en œuvre pour convaincre le roi qu'il est le meilleur compositeur pour l'opéra qui devra inaugurer la nouvelle salle, au détriment d'un Cavalli qui est loin d'avoir fait ses preuves à Paris. Le 19 février, le Florentin crée le *Ballet de l'Impatience*, qui fait appel à la réunion de la langue française et de l'Italienne, dans un livret co-signé par Isaac de Benserade et par Buti. Louis XIV danse lui-même les rôles du « Grand Amoureux », de « Jupiter » et du « chevalier ». C'est un triomphe, qui renforce Lully tandis que Mazarin, de nouveau affaibli par la maladie, reste cloîtré à Vincennes. Les gazettes de l'époque relaient le succès du compositeur du roi, ne faisant jamais référence à ses origines italiennes, tandis que la présence à Paris de Cavalli est résolument passée sous silence.

Ainsi, à la suite de la mort de Mazarin le 9 mars 1661, la cabale lancée d'une part contre la présence d'architectes se révélant incapables et éventrant impunément le centre de la capitale, et d'autre part contre les musiciens italiens séjournant à Paris, tournant en dérision les castrats, la longueur de leurs opéras et leur inintelligibilité, exclut totalement Lully, déjà considéré comme un artiste français. La réalité éclate au grand jour : il s'avère que la présence des musiciens italiens dans la capitale résultait exclusivement du goût personnel de Mazarin pour l'opéra. Ce dernier ayant maintenant disparu, les artistes italiens sont vulnérables au clan lullyste. Seule la future création d'*Ercole amante* peut continuer à justifier leur présence. C'est donc à Louis XIV que revient la décision d'inaugurer la salle des Tuileries, pour célébrer son union avec Marie-Thérèse, soit avec l'opéra composé par Cavalli interprété par des chanteurs raillés par les Parisiens, soit avec un nouvel ouvrage créé par son musicien préféré : Lully. Or non seulement Louis XIV vient de créer, en partie au service de ce dernier, l'Académie royale de danse, mais par ailleurs l'ancien Surintendant de la Musique du Roi, Jean de Cambefort, meurt à son tour. Le roi nomme immédiatement le Florentin à cette charge : la voie est toute tracée pour Lully et il ne fait aucun doute qu'en ce printemps 1661, Cavalli, dont le sort ne préoccupe alors plus personne à Paris, est à deux doigts de se voir remercier et de faire ses valises pour Venise, remportant sous le bras la

moitié d'un opéra composé à la gloire du roi de France, qui ne serait en définitive jamais créé.

Pourquoi, contre toute attente et surtout au grand désespoir de Lully, Louis XIV tranche-t-il et confirme-t-il sa commande à Cavalli ? Rappelons que la République Venise était encore, à l'époque, une pièce maîtresse dans l'échiquier politique européen. On imagine aisément l'incident diplomatique sans précédent qu'aurait provoqué le limogeage du plus grand compositeur de la Cité des Doges, qu'on lui avait emprunté par l'entremise d'un ambassadeur demandant même à la République de financer l'équivalent d'un « congé payé » validé par le décret du Conseil des Dix datant du 11 avril 1660.

Si l'*Ercole amante* reste dans les mains de Cavalli, Louis XIV n'oublie pas toutefois de contenter son nouveau Surintendant : non seulement, comme pour *Xerse*, Lully est chargé de la composition de ballets entre les actes de l'opéra, et de son épilogue, mais ces ballets revêtiront une importance exceptionnelle, par leur longueur mais aussi car c'est sur la musique de Lully, et uniquement sur la sienne, que le roi, la reine et les grands de France feront leur première apparition sur la scène de la nouvelle salle des Tuileries, en dansant, « à la française », comme il se doit, entre les scènes de l'opéra italien.

Comme pour confirmer ce choix, en attendant la fin des travaux aux Tuileries, que l'on ose à peine envisager, et tandis que Cavalli finit la composition d'*Ercole*, le 2 juillet 1661 Lully crée le *Ballet des Saisons* à Fontainebleau. L'œuvre ne comprend pas un seul air italien : elle est entièrement chantée en Français.

Fouquet répond en août par les célèbres fêtes de Vaux-le-Vicomte, auxquelles Lully s'est bien gardé de participer, sentant le vent tourner en défaveur du Surintendant des Finances. Au contraire, Torelli s'est dédié corps-et-âme à la mise en scène la plus belle et la plus spectaculaire qu'il eût jamais réalisée, ce qui lui vaut d'être aussitôt prié de quitter le sol français suite à l'arrestation de Fouquet.

À la fin de l'année 1661, on commence à entrevoir la fin des travaux aux Tuileries. Le roi fixe la date du 7 février 1662 pour la création d'*Ercole amante*. Ce sera le plus rude camouflet de la carrière de Cavalli, qui, par une lettre adressée à Marco Faustini après son retour de Paris (le 8 août plus exactement), jugera qu'il ne composera plus jamais d'opéra – ce qui ne l'empêchera pas de rêver à une reprise de son opus parisien dans la Cité des Doges¹⁴³.

La salle des Tuileries est immense, magnifique, exubérante ; conformément au projet finalement mené à bien, elle peut accueillir sept mille personnes. Mais elle se révèle absolument impropre à l'opéra, non seulement à cause de ses dimensions, mais aussi par la faute des nombreux balustres, colonnades, galeries, moulures et autres ornements qui

¹⁴³ *Scuola grande di S. Marco*, busta 188, Archivio di Stato di Venezia. « Se bene io sò dal Ecc.mo Minato Ella havrà inteso le mie ragioni circa il servirla il prossimo carnevale non voglio però restare di attestarle anch'io con i miei sentimenti, accio non incolpasse mai il mio circa la persona sua e l'antica mia servitù ritornato di Francia con fermissimo proponimento di non affaticarmi più in opere teatrali. Alle sue istanze a quelle à nome suo fattemi dall'Ecc.mo Minato non hò potuto resistere, onde ho condisceso à compiacerla e servirla col porle in musica l'opera si come hò sempre fatto, sebene havevo stabilito di non prendere più questo impaccio; mà à questa affettuosa risoluzione vi s'interpone un intoppo, posto però da V. Ecc.ma e non da me; perche Ella vorrebbe due opere, et io per il poco tempo non posso prometterglile, havendo anco altri miei interessi proprii, che mi tengono occupato. Io hò tradito la mia volontà per renderla servita; Lei stà ferma e salda in voler compiacere in tutto a se stessa. Gli hò fatto essibire per secondo l'opera reggia fatta in Francia, stimando che fosse per aggradirla volentieri si come sono securissimo che tutta la città concorrerebbe curiosa à vederla e sentirla; ma di questo ne anco s'appaga; crede à mè, si chiude la strada di effettuare con le operationi la brama che hò di poterla servire. Per anto V. S. Ecc.ma della mia buona volonta la mia ostinatione, mentre hò condisceso che posso; e s'assicuri, che se il tempo me lo permettesse non risparmierei fatica anco d'avvantaggio in tutto, e devotamente le baccio le mani. »

ruinent son acoustique. Dès la première représentation d'*Ercole amante*, les spectateurs qui n'entendent rien ni ne comprennent les rares bribes d'italiens qui parviennent à leurs oreilles, se mettent à converser pendant l'opéra, créant un brouhaha amplifié par le remue-ménage des machines de scène, trop volumineuses et donc trop bruyantes. On ne se tait qu'à l'apparition du roi sur scène, c'est à dire sur la musique de Lully.

On comprend l'amertume de Cavalli, car il a signé un de ses plus grands chefs-d'œuvre. Celui-ci est d'ailleurs servi par un livret, signé Buti, digne du plus grand intérêt. En cinq actes, le texte rend hommage au goût des Français pour le grandiose, avec ses nombreux chœurs et ses scènes « de foule » que ne permettent pas les théâtres vénitiens. Le prologue illustre les origines romaines du roi de France, qui est comparé aux Césars, et met en scène un double chœur de Fleuves répondant aux ordres du Tibre, en forme d'hommage rendu à Mazarin par son compatriote. Le roi et la reine sont glorifiés dans la langue italienne sur la scène parisienne – paradoxe fascinant auquel Buti remédie en partie en ne confiant aucun rôle important aux castrats, si mal aimés des Français, ce qui lui vaut les foudres d'Atto Melani.

S'agissant du sujet même de l'opéra, Hercule s'avère un choix parfait pour une grande célébration de cour. Au siècle suivant, il sera d'ailleurs utilisé par Bach pour sa cantate profane *Hercules auf dem Scheidewege*, composée en 1733 pour le onzième anniversaire du prince de Saxe. Onze ans plus tard, Haendel créera son *Hercules* à Londres, et en 1760, Hasse composera son *Alcide al bivio* sur un livret de Métastase pour le mariage de l'archiduc d'Autriche avec Isabelle de Bourbon. Enfin, toujours sur un livret de Métastase, Mozart célébrera en 1771 le cinquantième anniversaire de l'ordination de l'archevêque de Salzbourg avec *Il Sogno di Scipione*, qui fait appel au même sujet.

Tout en cédant à la pompe de la cour de France, Buti incorpore à son livret des éléments provenant directement de la scène vénitienne. Le titre même de l'opéra est une référence manifeste à *l'eroe effeminato* à la vénitienne, sur le modèle du Nerone de *L'Incoronazione di Poppea* ou de *Giasone*. En 1654, un opéra créé à Bergame avait déjà fait d'Hercule un anti-héros : *Ercole effeminato*, sur livret d'Almerico Passarelli et une musique de Maurizio Cazzati avait inauguré le premier théâtre public de la ville. Et l'année de la création d'*Ercole amante*, Aurelo Aureli et Pietro Andrea Ziani ont donné à Venise, au Santi Giovanni e Paolo, *Le fatiche di Ercole per Dejanira*.

Dans la première partie du livret de Buti, l'entrée en scène d'*Ercole* est édifiante : il se plaint du vilain tour joué par Cupidon, ses sentiments pour Iole n'étant pas partagés. En avançant dans l'opéra, le anti-héros multiplie les preuves de faiblesse, ce qui fait de ce livret un acte historique savoureusement paradoxal : évidemment, sur le papier Hercule est censé être un double à la gloire Louis XIV, mais en réalité il s'agit d'un des personnages les plus immoraux qui soient. Certains spécialistes y voient l'expression du corps terrestre du roi, le différenciant de son corps divin, déjà célébré à l'occasion de son mariage lors de la messe ayant eu lieu à Saint-Jean-de-Luz en 1660. Ainsi, le livret semble faire office d'exutoire aux excès et autres intempérances du futur roi.

Autre transfuge de la scène italienne : les intrigues comiques parallèles au sujet principal. Les personnages les plus légers, comme Licco et Paggio, résument les actes des protagonistes tragiques en posant sur eux leur regard ironique et désabusé, afin de clarifier l'intrigue à l'adresse du public tout en la tournant en dérision.

Enfin, à la fin de l'opéra, à l'instar d'une *Calisto* ou d'un *Orione*, après son châtement final Ercole est transfiguré par les cieux. Il doit autant au goût français qu'à l'opéra vénitien.

Extrêmement variée, l'écriture du quatrième opéra de cour de Cavalli traduit étonnamment les paradoxes du texte de Buti. Dès le prologue, on constate sa jubilation à écrire de vrais chœurs – ce que lui interdit la scène vénitienne. On reconnaît d'emblée le style de la Scuola di San Marco, digne des Gabrieli ou de Monteverdi, avec cette double choralité à la fin du prologue, utilisant la technique des *cori spezzati*, ou chœurs en échos ; et l'on est désorienté à l'écoute de cette musique si typiquement vénitienne, sur un texte à la gloire de la monarchie française : « Ô France si fortunée, bénie déjà par des victoires, les gloires de ces noces royales te rendent plus radieuses encore. Ô France si fortunée, pour redoubler ta joie, tu verras naître l'aube d'une nouvelle gloire royale. Et ce sont deux soleils qui veilleront sur toi, ô France si fortunée. »

Pour la première fois, Cavalli a écrit ses pages d'orchestre pour une grande formation à cinq parties¹⁴⁴, ce que, là encore, ne lui permettait pas Venise. Afin d'être certain de se faire comprendre des musiciens qui jouent sous sa direction et dont il ne parle pas la langue, il note sur les parties séparées, en français : « Tou douxemens », « Bien fort, messieurs »... Les six *sinfonie* dévolues à l'ouverture du prologue et des cinq actes sont particulièrement belles et légèrement plus longues qu'à Venise, car elles sont jouées pendant les changements de décors qui sont plus imposants, et demandent donc davantage de temps. Par ailleurs, les ritournelles d'une part, et les récits accompagnés, d'une puissance annonçant presque Gluck d'autre part, confèrent un rôle inédit à l'orchestre cavallien. On imagine d'ailleurs volontiers les difficultés rencontrées par le compositeur lors des répétitions, face à des musiciens habitués à ne jouer que des danses... Outre les récits accompagnés, la partition de Cavalli comprend de très nombreuses alternances binaire-ternaire, ce qui est inédit en France et causera en partie la perplexité des musiciens et du public. Au continuo en revanche, on sait qu'il disposait d'une équipe de très haut niveau, comptant notamment, parmi ses membres, Giovanni Carlo Rossi (le frère de feu Luigi), connu pour être le plus grand harpiste d'Europe.

Sur scène, douze des quatorze chanteurs sont italiens – ce qui, là encore, lui facilite la tâche. L'écriture des rôles est majoritairement syllabique, afin d'éviter les mélismes impropres au goût français. Trois rôles sont toutefois clairement vocalisants, ceux des déesses Cinzia, Venere et Giunone, leurs démonstrations vocales étant destinées à illustrer leurs pouvoirs surnaturels.

Conformément aux demandes de Louis XIV relativement à l'importance des ballets de Lully ajoutés à la partition de Cavalli, le Vénitien a dû effectuer de nombreuses coupes afin de réduire la durée de son opéra. Le conducteur original de la production, que nous avons la chance de pouvoir consulter aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale Marciana de Venise et qui fut utilisé par Cavalli pendant les répétitions et les représentations parisiennes, fait apparaître la suppression d'environ cinq cent vers. Une lettre de l'architecte Ludovico Vigarini adressée au duc de Modène quelques jours après le premier filage de la partition¹⁴⁵ confirme l'hypothèse selon laquelle le compositeur, devant l'extrême longueur de son œuvre qui avoisinait les six heures après avoir été flanquée des nombreuses danses de Lully, a dû renoncer avant la générale à plusieurs scènes. En effet, il était hors de question de couper les

¹⁴⁴ Avec les tessitures de cordes françaises, mais qu'il appelle, à l'italienne : « violini I e II, viole I e II, violoncello ».

¹⁴⁵ Le premier filage date du 3 février 1662. Dans sa lettre au duc de Modène, datée du 8 février, Ludovico Vigarini témoigne : « si fece dunque la prova intiermente, ma perché tirava troppo in lungo per la lunga serie di versi ed anco perché annoiava per essere in italiano e per conseguenza da pochi intesa, fu concluso d'abbreviarla ed in effetto ne levarono da cinque cento versi in circa ». (*Ambasciatori estensi - Francia, 125*, Modena, Archivio di Stato).

ballets demandés par Louis XIV, que son Surintendant de la Musique avait composés sans demander au Vénitien les tonalités des scènes qui les précédaient et les suivaient, occasionnant parfois des enchaînements pour le moins surprenants.

Cependant, il faut avouer que les danses de Lully pour *Ercole amante*, qui concluent chaque acte, comme dans tous les opéras-ballets qui seront composés en France jusqu'à la seconde moitié du siècle suivant, figurent parmi ses meilleures pages. Constellées de rythmes pointés sur une ligne de basse puissante, exprimant un souffle, une grandeur, une noblesse caractéristiques du goût louis-quatorzien, elles apportent un contraste saisissant aux *sinfonie* de Cavalli, fluides, simples, sensuelles et chantantes. En forme d'apothéose finale, sans lien dramatique avec l'opéra mais destiné à magnifier l'aura de Louis XIV, le Ballet des Sept planètes et de l'Influence du Soleil compte à lui seul vingt-six danses et entrées chantées en français, ce qui laisse à penser que Lully a fait preuve de zèle, heureux de défier son concurrent vénitien et d'avoir le dernier mot dans la querelle qui les aura opposés, remportant la vedette au regard du public. Au delà du ressentiment qu'a dû éprouver Cavalli, on est en droit de se demander ce que ce dernier pensa de la musique de Lully, si nouvelle, d'un style si différent, à la fois dense et habitée d'une puissance résolument monarchique, tout en développant les thèmes de scènes-types provenant d'Italie, comme la scène de tempête, celle des furies, celle des ombres ou encore celle du sommeil.

Pour le public, les danses de Lully ne peuvent que faire office de « clou » du spectacle, car ils mettent en scène le roi, qui incarne successivement Pluton, Mars et évidemment le Soleil, affublé d'une perruque dorée dans le Ballet des Planètes. Chorégraphiés par Benserade, ces ballets font également apparaître la reine et tous les membres de la famille royale sur la nouvelle scène des Tuileries. Pour l'apothéose finale, les Vigarini ont construit une machine aux dimensions inédites capable de faire monter le roi et toute sa famille dans les airs. Evidemment, les chroniqueurs de l'époque se sont inquiétés, pendant les répétitions, du risque encouru : si les câbles avaient lâché, la France aurait sans doute changé de visage !

Pour les machineries, les Vigarini ont repris à leur compte les innovations de Torelli, mais en les appliquant à des proportions longtemps inégalées, réalisant les plus grands dispositifs mécaniques jamais réalisés pour une salle de spectacles. A l'acte I, une scène maritime voit l'aurore se lever tandis que la lune décline à l'horizon, avec un globe géant dans lequel sont installés quinze des Grands de France qu'on voit ainsi descendre sous les feux de la rampe. Placée au centre de la scène, la machine de la lune s'ouvre et montre une grande grotte argentée. Pour figurer la mer, on fournit deux mille brasses de gaze d'argent. A l'acte IV, une barque ballottée par la tempête est engloutie avec le page qui la manoeuvre. Enfin, tout au long de la pièce, de véritables cortèges volants défilent dans les airs : une machine porte non seulement Vénus dans les airs, mais aussi les trois grâces qui l'accompagnent et un chœur d'amour ; les Zéphirs dansent sur le char de Junon qui monte au ciel, tiré par un immense paon à la tête et aux pattes animées, déployant une gigantesque queue. Hercule et les Etoiles disposent également de leurs machines ascensionnelles, de même que les Planètes, celles-ci descendant sur scène en formant des groupes de douze à seize danseurs.¹⁴⁶

Les décors sont fastueux, notamment celui du palais royal au troisième acte, celui de la grotte de Junon à l'acte suivant, et les scènes maritimes faisant paraître des rochers et des barques animées, le temple à colonnades, la forêt, et enfin le célèbre décor des enfers qui sera

¹⁴⁶ Henry Prunières, op. cit., pp. 296-297.

réutilisé par Molière et Corneille dans la tragicomédie de *Psyché*. Sans compter les horizons, on dénombre cent quarante-quatre toiles peintes.

Le jour de la deuxième représentation, le 14 février 1662, c'est à dire jour du soixantième anniversaire de Cavalli pour lequel ce dernier n'aurait sans doute jamais pensé diriger un opéra à la gloire de Louis XIV, les critiques tombent. On s'extasie sur le théâtre, sur les machines, les costumes, et bien sûr les ballets dansés par le roi, la reine et les Grands, parmi lesquels Condé rentré en grâce depuis peu. « Pompe » et « magnificence » sont les mots qui reviennent dans tous les comptes-rendus, notamment celui de la Gazette du 14 février 1662¹⁴⁷.

Cavalli n'est même pas cité, ne serait-ce que par un chroniqueur. Au contraire, on raille l'opéra et des voix s'élèvent contre les dépenses faites. Pour les désarmer, Louis XIV fera publier des estampes reproduisant les magnifiques décors.

On imagine aisément l'amertume du compositeur qui, à l'issue d'une reprise de l'opéra pour une ultime série de représentations après Pâques, quitte la capitale dès le lendemain de la dernière, dans la plus grande discrétion et à l'insu de tous, le 7 mai 1662.

La lettre qu'il adresse à Marco Faustini quelque temps après son retour dans la Cité des Doges, par laquelle il se refuse désormais à la composition de tout opéra, tout en proposant une reprise vénitienne d'*Ercole amante*, prête à une double interprétation. D'une part, le compositeur alors le plus célèbre d'Italie a rencontré le premier véritable échec public de sa carrière, alors qu'il s'est dédié corps-et-âme à la composition d'un opéra qui lui a demandé plus de travail que jamais et qu'on l'a forcé d'amputer. De fait, Cavalli n'avait jamais eu affaire à un concurrent de la trempe de Lully. Mais il est aussi probable qu'après avoir disposé pour la première fois à Paris d'un grand orchestre et d'une mise en scène opulente, ceci au service d'un des plus grands monarques d'Europe, Cavalli rechigne à revenir aux contraintes économiques des scènes vénitiennes.

Quoi qu'il en soit, la création d'*Ercole amante* a accusé un tournant dans l'histoire de la musique française, marquant durablement les musiciens, chanteurs et compositeurs français, Lully y compris, qui *in petto* n'a pu contester la valeur de la partition cavallienne, laquelle a certainement nourri son propre talent pour l'art lyrique.

En effet, on retrouvera dans les ballets et futures tragédies lyriques composées par le Surintendant de la Musique du Roi à partir de la création de *Cadmus et Hermione* en 1673 une science, une importance du récit provenant directement de l'esthétique dramatique italienne, sous une forme alternant avec *arioso*, *arie* et petits chœurs propres à la *maestria* cavallienne.

Par ailleurs, le castrat, si cher à la scène italienne, continuera de faire son apparition chez Lully, qui fera chanter à Antonio Bagniera, employé à la Chapelle Royale, des rôles dans les

¹⁴⁷ Ibid, pp. 298-299 : « Il y a seize entrées également charmantes tant par les choses qui s'y exécutent, que par la richesse des habits, la grâce des danseurs, la beauté des machines, les changements de théâtre, la douceur des concerts, la magnificence des lieux les plus superbes qui se puissent voir, le tout faisant les agréables entr'actes du Mariage d'Hercule avec la Beauté, aussi des mieux choisis pour représenter celui de notre incomparable monarque. [...] Ce beau spectacle efface tout ce qu'ont eu de plus rare en ce genre l'ancienne Rome et la Grèce. [...] On ne sauroit voir qu'avec un ravissement extraordinaire la sale... qui semble un palais enchanté par son architecture et sa richesse ; et l'on n'est pas moins surpris de tant de changements soudains et imperceptibles de Palais, de Bois et de Mers d'une estendue immense, sur un théâtre de vingt-cinq toises de profondeur. On ne peut non plus voir sans le dernier estonnement un grand nombre de machines descendre avec tant d'artifice et quelques unes, par où l'on peut juger de leur grandeur, avec non moins d'hommes qu'en contenoit celle du cheval de Troye... »

tragédies *Alceste* en 1674, *Bellérophon* en 1679, ou dans le ballet du *Triomphe de l'Amour* en 1681.

Enfin, les ressorts dramatiques de l'opéra français, et ce jusque Rameau au siècle suivant, devront beaucoup au savoir-faire ultramontain en matière d'art lyrique, manifeste dans la partition parisienne de Cavalli, notamment à travers l'emploi des décors et machines sophistiquées, mais aussi des *topoi* italiens tels que le *lamento*, le sommeil, les scènes comiques employant par exemple le personnage de la nourrice chantée par un ténor (que l'on retrouve dans *Cadmus et Hermione*), la scène de folie (que l'on rencontre dans *Roland* ou *Atys*) et enfin les scènes infernales et autres tempêtes marines.

A ce titre, le livret de Buti imprimé par Ballard influencera fortement Quinault. Et des copies de la partition seront conservées par le même Ballard, ainsi que par un autre éditeur, François Boivin qui détiendra également une copie de *La Finta Pazza*.

Les années qui suivent la création d'*Ercole amante* traduisent également, en France, une inflation du collectionnisme en matière de chant italien. Celui-ci aboutira aux magnifiques anthologies de Sébastien de Brossard¹⁴⁸, d'André Philidor¹⁴⁹ et de François Fossard¹⁵⁰ qui copiera en 1695 le *Xerse* de Cavalli. Enfin, Jacques Chassebras de Cramailles séjournera à Venise entre 1677 et 1683. En qualité de correspondant pour le *Mercur galant*, il décrira les opéras donnés à Venise pendant les carnivals de 1677, 79 et 83 et à la Villa Contarini entre 1680 et 1681. En 1695, Pierre Ballard publiera un recueil intitulé *Airs italiens, composés par les plus célèbres auteurs*, sous la direction de Fossard et de Philidor, incluant des airs d'opéras vénitiens de Domenico Gabrielli (1659-1690) et d'Antonio Giannettini (1648-1721). Par la suite, la série des *Recueils des meilleurs airs italiens* publiés par Christophe Ballard entre 1699 et 1708 inclura des airs de Cesti, Pollarolo, Boretti, Domenico Freschi ou Legrenzi.

Pour conclure, rappelons qu'en 1707 Antonia Bembo, l'élève de Cavalli arrivée à Paris au début des années 1670, composera une nouvelle musique sur le livret de Buti pour *Ercole amante*, dédiée à Louis XIV dont elle est la protégée... Louis XIV qui n'avait pas oublié Venise à Versailles, lors de la conception de la Galerie des Glaces et du Grand Canal. Mais cinquante ans après la création d'*Ercole* par Cavalli, cette nouvelle version ne revêt pas la signification de l'œuvre du maître. Arrivé à Paris en 1660, Cavalli avait été un des principaux acteurs de ce chapitre si décisif dans l'émergence de l'opéra français, qu'on croit bien connaître mais qui recèle encore des mystères.

Olivier Lexa
Venetian Centre for Baroque Music

¹⁴⁸ Sébastien de Brossard (1655-1730) offrira sa collection à la bibliothèque royale en 1725, comportant de nombreux extraits d'opéras vénitiens.

¹⁴⁹ André Philidor (1652-1730) détient airs vénitiens de Mancini, Ziani, Pollarolo, Perti, Aldrovandini...

¹⁵⁰ François Fossard (1642-1702).

Il ritorno di Cavalli in patria: Francesco Cavalli's Trip to Paris and the Composition of *Scipione Africano* (Venice, 1664)¹⁵¹

Introduction

In the summer of 1662, Francesco Cavalli came home to Venice swearing never to compose another opera: « I returned from France with the firmest intention of not exhausting myself any more with works for the theatre¹⁵² ». Fortunately, however, he changed his mind, and completed another six operas before his death. The first of these was *Scipione Africano*, which opened in Venice in 1664 and became an instant success.

Why would the world's leading opera composer suddenly want to quit? Henry Prunières, in his classic study of Italian opera in France, proposed that Cavalli was enraged by the reception the French had given the music he had composed in Paris and decided to quit in a grand sort of « sour grapes » gesture¹⁵³. Thomas Walker, in the *New Grove Dictionary*, suggested instead that Cavalli's decision « may just as well reflect his large financial reward from the French court (including a diamond ring “bizzarramente e gentilmente lavorato”), which would have freed him from any necessity to earn his living by the composition of operas¹⁵⁴ ».

In this paper I will examine both Prunières's « sour grapes hypothesis » and Walker's « diamond ring hypothesis », then offer one of my own. In my view, Cavalli's decision was a reaction to working not in France, but in Venice. On the contrary, I believe that, in many ways, he had a favorable view of his two-year sojourn in Paris, and that its musical effects can be seen in *Scipione Africano*.

I. Prunières's « sour grapes » hypothesis

Cavalli was invited to come to Paris in 1660 to compose *Ercole amante*, the centerpiece of the extravagant festivities that Cardinal Mazarin organized for the marriage of Louis XIV¹⁵⁵. Politically, the 1660s were tricky years for Italians in France, especially after the death of Mazarin, which occurred in the midst of preparations for *Ercole amante*. After many delays, *Ercole* opened in February 1662 and closed in early May; Cavalli returned to Venice soon thereafter and wrote the letter in question on August 8.

In explaining this letter, Prunières described Cavalli's state of mind as follows:

The performances came to a close on May 6, and Cavalli immediately left France in a state of extreme irritation, even swearing never to write another opera in his life. We can well imagine the anger of this great musician. At sixty-two [*recte*: sixty] years old, and very

¹⁵¹ Many thanks to Matthew Brown and Alex McHattie for input on earlier versions of this essay. Particular thanks to Barbara Burrell of the University of Cincinnati for advice regarding coins and currency.

¹⁵² Letter from Cavalli to Marco Faustini, dated 8 August 1662 (Venice, Archivio di Stato [I-Vas], Scuola Grande di S. Marco, b. 188, f. 380). See footnote 170 for more details, including the Italian text. All translations mine.

¹⁵³ Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913, p. 305.

¹⁵⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), s.v. “Cavalli, Francesco” (by Thomas Walker).

¹⁵⁵ For the most extensive discussion of Cavalli's trip to Paris, including transcriptions of the correspondence of Mazarin and others, see Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 213-320, 395-401.

famous, to see a work on which he had poured all his talent ridiculed and torn to pieces by an ignorant and hostile public; to observe the triumph of a young rival [i.e. Jean-Baptiste Lully], who had not yet produced any evidence of his talent beyond a few pretty dance tunes, while he himself was the composer of more than thirty operas, celebrated throughout Europe: these are the humiliations that Cavalli's pride had to suffer so cruelly¹⁵⁶.

As Olivier Lexa and others have described, there were surely many aspects of Cavalli's experience in France that were difficult for him¹⁵⁷. But Prunières leaps to numerous conclusions here; no documentation actually supports his interpretation of Cavalli's state of mind. *Ercole* was severely cut at the last minute (as Michael Klaper has recently described¹⁵⁸)—yet this type of revision would not have surprised Cavalli, since last-minute cuts were the norm in Venetian productions. And even if the composer had been as deeply humiliated as Prunières suggests, I question whether that alone would have caused him to reject the professional role for which he was most famous—precisely at the moment when he was leaving France and its presumed problems behind. I agree with Dinko Fabris that, one hundred years after the publication of Prunières's volume, it is time for scholars to dig a little deeper for explanations.

II. Walker's « diamond ring hypothesis »

Suspecting that there was more to the story than Prunières had suggested, and knowing full well Cavalli's love of money, Thomas Walker proposed that the composer's motives for quitting opera were just as likely to be financial as emotional. Unfortunately Walker was not able to test this theory. I propose to do so here, first surveying Cavalli's regular income in Venice, before and after his trip, then comparing it to his income in France. This study is complicated by the difficulty of establishing accurate exchange rates for the currencies in which he was paid. Yet I believe that enough information survives to yield some surprising results.

By the time Cavalli went to France in 1660, he was a wealthy man. He lived in a palace on the Grand Canal, owned a country estate in Gambarare (on the Venetian mainland near the Brenta canal), and had two well-paid jobs. He had been working at S. Marco for forty-four years, with salary increases from 80 to 200 ducats; six years after he returned, he became Maestro di Capella, and doubled his salary to 400 ducats (fig. 1).

years	church	position	annual salary
1616-1627	S. Marco	soprano	D. 80
1620-1630	SS. Giovanni e Paolo	organist	D. 30
1627-1635	S. Marco	tenor	D. 80

¹⁵⁶ « Le 6 mai, les représentations prirent fin et aussitôt Cavalli quitta la France dans un état de vive irritation, jurant même de ne plus écrire d'opéra de sa vie. On conçoit la colère du grand musicien. A soixante-deux ans [recte: 60], quand on porte un nom glorieux, voir bafouer et déchirer par une foule ignorante et hostile une oeuvre en laquelle on a mis tout son génie; assister au triomphe d'un jeune rival, qui n'a encore donné d'autres preuves de son talent que d'aimables airs de ballet, quand soi-même on est l'auteur de plus de trente opéras, célèbres dans toute l'Europe, ce sont là des humiliations dont l'orgueil de Cavalli dut cruellement souffrir ». Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 305.

¹⁵⁷ Olivier Lexa, « Cavalli à Paris: une nouvelle approche », in this volume, p. 61.

¹⁵⁸ Michael Klaper, « "Ercole amante sconosciuto": Reconstructing the Revised Version of Cavalli's Parisian Opera », in Ellen Rosand, ed., *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2013, p. 333-352.

1635-1639	S. Marco	“	D. 100
1639-1643	S. Marco	2 nd organist	D. 140
1643-1645	S. Marco	“	D. 160
1645-1647	S. Marco	1 st organist	D. 180
1647-1653	S. Marco	“	D. 190
1653-1660	S. Marco	“	D. 200
1660-1668	S. Marco	“	D. 200
1668-1676	S. Marco	Maestro di Capella	D. 400

Fig. n.1 - Cavalli's regular income in Venice: Church
 (source: Beth Glixon and Jonathan Glixon,
Inventing the business of opera: The impresario and his world in seventeenth-century Venice,
 Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 146)
 Wavy line indicates the date of Cavalli's departure for France.

The surviving data about Cavalli's opera income are incomplete, yet sufficient to show that for most of his life his theatre salaries were much higher than his church salaries. At the time of his trip to France, Cavalli was in the middle of a three-year contract with the Teatro S. Cassiano that paid him 400 ducats a year—twice his annual salary at S. Marco at that point (fig. 2).

season	theatre	annual salary
1648/49	S Cassiano	D. 150 + D. 13/night
1651/52	S Aponal (2 operas)	D. 300 + D. 6.5/night
*1654/55	S Aponal	D. 400
1655/56	S Aponal	D. 150 + D. ?/night
1658/59	S Cassiano	D. 400
1659/60	S Cassiano	D. 400
1665/66	S Luca	D. 450
*1667/68	SS Giovanni e Paolo	D. 450

Fig. n.2 - Cavalli's regular income in Venice: Opera
 (source: Glixon and Glixon, *Inventing the Business of Opera cit.*, p. 160-161)
 Wavy line indicates the date of Cavalli's departure for France
 * These operas were contracted, but not produced

Cavalli's real estate holdings in Gambarare, according to the tax statement prepared while he was in France, brought in 59 ducats a year in rent, plus grain, wine, and occasional "gifts" of poultry, pork, and eggs (fig. 3). In addition to the regular income listed in figs. 1-3, Cavalli made extra money throughout his life by providing music for special events and from teaching.

<u>property</u>	<u>annual income</u>
1. manor house, 16 arable fields, farmyard	grain, wine; some poultry, pork, eggs
2. 15 arable fields	grain, wine
3. 28 fields	D. 40
4. house with 1 quarter of land	L. 24 s. 16 (= D. 4)
5. house with 1 quarter of land	L. 24 s. 16 (= D. 4)
6. house with 3 quarters of land	L 70 (= D. 11,3)
 TOTALS	 D. 59,3 + grain, wine, etc.

Fig. n.3 - Cavalli's regular income in Venice: Real Estate

(source: Cavalli's Redecima statement dated 18 August 1661, I-Vas, Archivio S. Lorenzo, b. 24, BB, f. 54)

The contract negotiations that brought Cavalli to France were exceedingly complicated. He actually backed out of the deal when he learned that Mazarin would be paying him less than the 1000 double he had been promised¹⁵⁹. Mazarin refused to budge, and started the search for another composer. It took another three months and pressure from both the French ambassador to Venice and the Venetian ambassador to France to find terms that were acceptable to Cavalli and to secure a leave from his job at S. Marco. This episode reveals how important money was to our composer—so important, in fact, that he was willing to walk away from the career opportunity of a lifetime if the salary was not right.

The following documents record Cavalli's income while in France:

1) 23 January 1660: a letter from Mazarin to Archbishop d'Embrun (the French ambassador to Venice), instructing him to pay Cavalli 600 pistoles for the journey to Paris, with another 600 to follow for the return journey¹⁶⁰. The composer was to keep 1000 écus of each payment and distribute the rest to the five people who accompanied him¹⁶¹. That the first payment took place is supported by a letter from d'Embrun to Mazarin (28 February 1660)¹⁶².

2) 14 July 1660: a letter to Mazarin from his secretary, Jean-Baptiste Colbert, indicating that he had recently disbursed 800 livres for Cavalli's living expenses, and was about to pay out « the remaining 200¹⁶³ ». We can assume that the composer received this payment quarterly, like other foreign musicians at the court. Cavalli's 1000 livres is roughly comparable to what

¹⁵⁹ Letter from Cavalli to the librettist Francesco Buti, 22 August 1659 (Ministère des Affaires étrangères, Correspondance diplomatique Rome 137, f. 263), transcribed in Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 393.

¹⁶⁰ « Je vous prie d'en donner six cens [pistoles] au sieur Cavalli, organiste de St. Marc, que le Roy fait venir en France pour servir Sa Majesté dans la solennité de ses noces, afin qu'il en prenne mille escus pour ce qu'il distribue le surplus entre les quatre et le copiste qui le doivent accompagner dans son voyage. . . . Vous pourrez en outre assurer ledit sieur Cavalli en telle forme qu'il s'en retournera quassy aussitost la feste et solennité des dites noces achevées. . . . [P]our cet effet, on luy donnera alors encore six cens pistoles pour estre partagées ainsy que dessus et en outre un régate raisonnable pour lui et pour chacun des austres ». Letter from Mazarin to Archbishop d'Embrun, 23 January 1660 (Ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique Venise 80, f. 15), transcribed in Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 229.

¹⁶¹ These five included two singers from S. Marco (the tenor Giovanni Antonio Poncelli and the castrato Giovanni [« Zanetto »] Caliani), his copyist (presumably Giacomo Padoani da Murano), and two others who may have been servants.

¹⁶² Letter from Archbishop d'Embrun to Mazarin, 28 February 1660 (Ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique Venise 80, f. 55), transcribed in Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 230, n. 2.

¹⁶³ « Jay déjà fait donner 800 livres à Monsieur l'abbé Buti à comte de la subsistance du Signor Cavallo, je luy feray donner aujourd'huy les 200 livres restant ». Letter from Colbert to Mazarin, 14 July 1660 (Ministère des Affaires étrangères, France 910, f. 249), transcribed in Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 243.

other high-ranking Italian musicians earned per quarter: the singer Anna Bergerotti received 1150; the harpist and composer Giancarlo Rossi 900¹⁶⁴.

3) 11 April 1660: a decree from the Procurators of S. Marco, agreeing to keep Cavalli's job in Venice open for him, and also to pay him his full salary (200 ducats) while he was gone. To cover his duties during his absence they appointed his former student Rovettino (G. B. Volpe), who offered to do the job « without any other compensation, beyond that of acquiring merit with excellent service¹⁶⁵ ».

4) 16 January 1676: the death inventory of Cavalli's possessions, which lists « a ring with seven diamonds, the central one in the shape of a heart, said to be the one that was given to him by His Most Christian Majesty¹⁶⁶ ». This ring was presumably the « *régale raisonnable* » that Mazarin had promised him.

If we translate the various sums above into livres tournois (the French unit of account), we can see that they amount to approximately 14000 livres (6000 for the journey and an estimated 8000 for living expenses over the course of two years)¹⁶⁷. This figure put Cavalli somewhat ahead of Mazarin's original offer of 1000 double (11000 livres). Obviously he spent a certain amount of this money on travel, meals, and accommodation; nonetheless, he must have returned to Venice with a large sack of gold—and a diamond ring.

Although I have not been able to find a reliable figure for the exchange rate between Venetian and French currency during this period, other kinds of information allow us to track the value of the riches the composer brought back from France. My research on Cavalli's financial papers shows that, a few months after his return from France, he purchased three bonds at the Venetian Office of the Zecca; these paid him 7% interest per year (see fig. 4). The 3500 ducats of capital that he invested—amounting to 17.5 times his annual salary at S. Marco—was most likely money he had earned in France.

¹⁶⁴ See the payment list to Italian musicians from 1664 (Paris, Archives nationales, KK. 213, f. 15v and following), transcribed in Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 311. According to Prunières this is one of the few documents of this type to survive the destruction of the archives during the French Revolution.

¹⁶⁵ I-Vas, S. Marco, Procuratia de supra, fasc. 35; Decreti e terminazioni, reg. 146, f. 75v. Transcribed in Jane Glover, *Cavalli*, New York: St. Martin's Press, 1978, p. 168. For a more complete transcription, see James Moore, *Vespers at St. Marks: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1981, p. 238.

¹⁶⁶ « un' Anello con sette petre di diamanti, e quella di mezo in forma di Cuor, fù detto esser quello, che li fù donato dalla Maestà delli Xpme ». I-Vas, Archivio S. Lorenzo, b. 23, No. 16, f. 2r.

¹⁶⁷ The principal coins minted in France under Louis XIV were the louis d'or and the louis d'argent or écu blanc. The pistole (a.k.a. dobla, or doubloon) was a Spanish gold coin that was the only foreign currency legally permitted to circulate in France after 1652; it was roughly equivalent in value to the louis d'or. From 1656 to 1666 the value the louis d'or was officially fixed at 11 livres tournois and the écu blanc at 3. There was also an écu d'or that was worth 5 livres, 4 sols. My calculations assume that the 1000 écus that Mazarin specified were écus blancs, which were more common than écus d'or. If they were in fact écus d'or, Cavalli would have earned substantially more, keeping 10400 livres and distributed only 2800. See François Le Blanc, *Traité historique des monnoyes de France depuis le commencement de la monarchie jusqu'à present*, Amsterdam: Pierre Mortier, 1692, p. 305-306. See also William Arthur Shaw, *The History of Currency 1252-1896*, Second edition, London: Wilsons and Milne, 1896, and Frank C. Spooner, *The International Economy and Monetary Movements in France, 1493-1725*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972. Many thanks to Barbara Burrell for pointing me in the direction of these valuable resources.

deposit date	government office	amount invested	interest rate	annual income
1662.xi.4	Zecca	D. 1000	7%	D. 70
1662.xi.7	Zecca	D. 1900	7%	D. 133
1662.xii.22	Zecca	D. 600	7%	D. 42
TOTALS		D. 3500		D. 245

Fig. n.4 - Cavalli's investments in 1662
(source: I-Vas, Archivio S. Lorenzo, b. 23)

Returning to Walker's hypothesis: did Cavalli earn enough in France to « free him from any necessity to earn his living by the composition of operas »? More precisely, did the money he brought back from France generate enough income to compensate for a potential loss of income from opera composition? The answer to this question is clearly no. The income of 245 ducats per year on his investments was considerably less than he could make composing opera, where he could command upwards of 400 ducats a year. The obvious difference is that he did not have to work for those 245 ducats—or in Cavalli's words, « affaticarsi ». So, like many older people today, he may have considered retiring from opera and living off the interest on his investments.

But this is not what he actually did. A year after he returned from France, Cavalli stopped withdrawing the interest and let it simply accumulate in his account. Ultimately, he transformed these investments into an endowment to pay for masses and requiems for his soul and that of his wife, in perpetuity¹⁶⁸. I believe that this was the composer's plan all along. Before going to France, he prepared the first version of his last will and testament¹⁶⁹. Although this copy does not survive, later versions of his will are very specific about these financial arrangements. Thus it is possible that what motivated Cavalli's tough salary negotiations with Mazarin was not a wish « never to have to work again », but rather to provide handsomely for his soul after death. It is perhaps telling that Cavalli did not sell the diamond ring, although it could have fetched a splendid price. Instead, he kept it until the day he died—possibly as a memento of his trip, but also as a very public token of the esteem in which the French king held him. In short, then, I do not think that Walker's « diamond ring hypothesis » fully explains why Cavalli wanted to quit opera after his return from France.

III. An alternative hypothesis

In search of a better explanation, let us examine more closely the famous letter in which Cavalli cites his desire to retire from opera composition. It was written to the impresario Marco Faustini and concerns the upcoming opera season in at the Teatro SS. Giovanni e Paolo in Venice. We learn that, despite Cavalli's earlier decision to quit, he had changed his

¹⁶⁸ See Cavalli's will (I-Vas, Testamenti di Notaio Garzoni Paulini Domenico, b. 488, No. 206, f. 4r). After Cavalli's death, his executors reinvested the Zecca funds, plus proceeds from the sale of some of his belongings, at 3%; the interest exactly covered the D. 175/year that Cavalli allotted for these services in his will.

¹⁶⁹ « Havendo Io Fran[ces]co Cavalli . . . fatto di già il mio Testam[en]to fin sotto l'Anno 1660 con occ[asio]ne dell'andata mia in Francia ». I-Vas, Testamenti di Notaio Garzoni Paulini Domenico, b. 488, No. 206, f. 1r.

mind and agreed to write an opera for this season. The letter concerns a disagreement between the two men:

I returned from France with the firmest intention of not exhausting myself any more with works for the theatre. However, I was not able to resist your requests, and those made in your name by His Excellency Minato [the opera's librettist], thus I agreed to please you and to serve you by putting into music the opera just as I have always done, even though I had decided not to put up with this hassle any more. But an obstacle . . . has intervened, . . . because you would like two operas, and I, because of the lack of time, cannot promise them to you, having also other interests of my own that keep me busy. I betrayed my own wishes in order to serve you; as for you, you are firm and unmovable in wanting [me to] satisfy you in every particular¹⁷⁰.

It is clear from Cavalli's wording that the reason why he refused to write two new operas for Faustini is related to the reason why he had previously decided to quit altogether. That reason would appear to be « other interests of my own that keep me busy ».

A letter to Faustini from Minato, who was acting as Faustini's agent in procuring Cavalli's services, provides a few more hints about what those « other interests » were:

Signor Cavalli persists in saying that he will make one new opera in music for your Lordship, and will also give the one that was done in France. He says he cannot do otherwise, not having enough time on account of the many occupations of his interests, which have been rather discombobulated up to now due to his absence¹⁷¹.

It is likely that Minato is referring to a lawsuit that Cavalli had been embroiled in before his departure, which had erupted again after his return (Minato served as a lawyer in this suit); in addition, at least one new lawsuit was pending¹⁷². There were numerous other personal issues that required the composer's attention at this time: caring for his elderly sisters, who had recently moved in with him (one was already ill, and both died within the year¹⁷³); overseeing the ambitious project to have all his operas professionally copied and bound (those beautiful manuscripts that Anna Claut described¹⁷⁴); and managing his estate in

¹⁷⁰ « Sono ritornato di Francia con fermissimo proponimento di non affaticarmi più in oppere teatrali; alle sue istanze però e quelle (à nome suo) fattemi dall'Ecc.mo Minato non hò potuto resistere, onde condisceso à compiacerla e servirla col porre in musica l'oppera, si come hò sempre fatto, se bene havevo stabilito di non prendere più questo impaccio. Ma . . . vi s'interpone un intoppo, . . . perche Ella vorrebbe due opere et io per il poco tempo non posso prometterghele, havendo anco altri miei interessi proprii, che mi tengono occupato. Io ho tradito la mia volontà per renderla servita; Lei stà ferma è salda in volere compiacere in tutto a se stessa ». Letter from Cavalli to Marco Faustini, dated 8 August 1662 (I-Vas, Scuola Grande di S. Marco, b. 188, f. 380). The text of this letter has degraded over time; the earliest (and most complete) transcription is that of Taddeo Wiel, published in Prunières, *L'Opéra italien cit.*, p. 305, n. 3. For a slightly different transcription, see Glover, *Cavalli cit.*, p. 168-169.

¹⁷¹ « Persiste il S.r Cavalli, che farà un Opera da nuovo in Musica à V. S. Ecc.ma, e che le darà anco q[ue]sta, che s'è fatta in Francia. Altro dice di non potere, non servendogli il tempo in riguardo delle molte occupationi de' suoi interessi, assai per la sua assenza fin hora sconvolti ». I-Vas, Scuola Grande di S. Marco, b. 194, f. 49r. Although Minato at times served as Cavalli's lawyer, the wording of this letter (as well as Cavalli's from 8 August) makes clear that he was acting on behalf of Faustini, rather than Cavalli, in the negotiations about the upcoming opera season.

¹⁷² The suit in which Minato was involved was a real estate battle that Cavalli and his wife's family had been fighting on and off for decades. After his return to Venice, another suit was brought against him by the boy Giacomo Padoani da Murano, one of Cavalli's entourage in France, for non-payment of the income he had earned in France.

¹⁷³ See Don Gastone Vio, « Ancora su Francesco Cavalli: Casa e famiglia », *Rassegna veneta di studi musicali* 4 (1988), p. 258.

¹⁷⁴ Anna Claut, « Gli "italiani" a Parigi nei manoscritti musicali marciiani. Il fondo "Contarini", e gli altri musicali presso la Biblioteca Marciana di Venezia », in this volume, p. 28. For a detailed examination of these and the other surviving manuscripts from Cavalli's workshop, see Jennifer Williams Brown, « Inside Cavalli's Workshop: Copies and Copyists », in *Readying Cavalli's cit.*, p. 57-93. See also Hendrik Schulze, « Editing the Performance Score: Toward a New Understanding of Seventeenth-Century Work Concepts », in the same volume, p. 119-133.

Gambarare. Cavalli had acquired the first piece of this property in 1630 as part of his wife's dowry, and a few years before leaving for France began systematically buying up nearby farmland; he continued to do so after his return from France. So it is just possible that he considered quitting the opera business because he wanted to devote more time to his other vocation: farming.

Yet that does not explain the tone of Cavalli's letter. It is clear that his decision to quit opera was motivated by anger and frustration about something. But was that something really his experience in Paris, as Prunières suggests? Given that the main topic of the letter is the upcoming season in Venice, I think it more likely that his frustration was a response to the Venetian opera business—not the French. Having just earned a huge amount of money writing *Ercole amante*, Cavalli may have felt dismayed at earning a small fraction of that sum for the same job in Venice—in a word, it was a « hassle ». Moreover, in France he had had the fabulous resources of the royal court, and two full years to write a single opera—while in Venice he would have to endure the familiar shoestring budgets and hectic production schedules. It would have been no wonder if he didn't want to go back to all that.

IV. The Composition of *Scipione Affricano*

Cavalli makes the contrast between Venice and Paris explicit in the next paragraph of his letter to Faustini:

As an option for the second opera, I have shown you the royal opera that I composed in France, thinking that you would willingly agree to it, since I am most certain that the whole city—curious to see it, and to hear it—would agree, but this did not satisfy you¹⁷⁵.

And since Faustini had already rejected this compromise, Cavalli concluded the letter by tendering his resignation.

He soon found another impresario willing to hire him, and few months later the Mantuan resident in Venice reported that a Cavalli opera—probably the same one that he had begun composing for Faustini—was about to be performed at the Teatro S. Luca¹⁷⁶. But once again, things were not going smoothly:

The other opera will be composed by Cavalli, but the Abate [Vetter Grimani-Calergi, the impresario] wants the music to be composed according to his specifications, and thus does not give the composer his freedom, who, to avoid squabbles, is doing everything that he orders¹⁷⁷.

Despite Cavalli's efforts to please the impresario, the premiere was cancelled at the last minute. Beth Glixon believes the aborted opera at S. Luca was probably *Scipione Affricano*,

¹⁷⁵ « Gli hò fatto esibire per seconda l'oppera Regia fatta in Francia, stimando che fosse per aggradirla volentieri, si come sono sicurissimo che tutta la città concorrerebbe curiosa à vederla e sentirla; ma di questa neanche s'appaga ». See footnote 170.

¹⁷⁶ Beth Glixon and Jonathan Glixon, *Inventing the business of opera: The impresario and his world in seventeenth-century Venice*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 100.

¹⁷⁷ « L'altra opera sarà composta dal Cavalli, ma il S.r Abbate [Grimani-Calergi] vuol musica a suo modo, et così non lascia in libertà il compositore che per non haver intrighi gli fa tutto quello che gl'ordina ». Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga b.1573, notes of the Mantuan Resident Abbot Tinti, 25 December 1662. I am grateful to Beth Glixon for calling my attention to this letter and for providing the Italian text.

which finally received its premiere one year later with the same impresario, the same librettist, and the same prima donna¹⁷⁸.

If this is true, then *Scipione Africano* seems to have had two false starts in the months after Cavalli's return from France, before the third attempt succeeded the following year. My research on the musical sources of *Scipione* supports such a hypothesis. Various anomalies in Cavalli's manuscript score suggest that it is a compilation of at least three different versions of the opera¹⁷⁹.

These findings raise many questions about Cavalli's return to Venice. Why did he have such a difficult time re-entering the Venetian opera world? Why was *Scipione* so problematic? Although there were surely many contributing factors, I would like to focus on just one: musical style. I believe that, while working in France, Cavalli had developed some new ideas that he was eager to pursue, but he had trouble selling them to the Venetian opera establishment. To support this hypothesis, let us compare *Ercole amante* with *Scipione Africano*¹⁸⁰.

Cavalli, and the librettist Francesco Buti, composed *Ercole amante* in a markedly different style than his earlier Venetian operas. In particular, *Ercole* contains many more crowd scenes, with a larger role for minor and un-named characters (both in solos and small ensembles), choruses, onstage instrumental musicians, and dancers. Other unusual aspects of *Ercole's* musical style include polychoral writing, a five-part orchestral texture, orchestral accompaniments during the choruses, and the use of trumpets (i.e. many of the elements that Denis Morrier discussed in his essay in this volume)¹⁸¹. These features were partly a response to the resources available at the French court; Cavalli and Buti were also drawing on prior knowledge of Italian court extravaganzas, not to mention French *ballets de cour*. Yet Cavalli and Buti combined these ingredients in new ways that were to have a profound influence on the later development of French opera: Barbara Nestola has even proposed *Ercole amante* as « the first tragédie en musique¹⁸² ».

All the unusual features of *Ercole* mentioned above can also be found in the opening scenes of *Scipione Africano*. The opera begins with a sinfonia for a five-part orchestra and a prologue for the goddess of Fame, with an offstage chorus and obbligato trumpet. Then the curtain opens on a massive crowd scene, featuring Scipione and the philosopher Catone, a double-chorus of townspeople, two groups of onstage « musici » (two vocal trios), a five-part onstage band of « vari stromenti » including trumpets (in addition to the pit orchestra), a troupe of dancing gladiators, a pair of minor characters who appear only in this scene (Corbis and Orsua), and choruses of soldiers and captains (only one captain sings; the rest are *comparse*). All these people have assembled for a gladiator contest celebrating Scipione's victory over the Carthaginians. To the accompaniment of the onstage band, the gladiators enter « tossing their lances and helmets in the air as in a military exercise ». Next, the two trios of musici provides celebratory music, alternating with further martial displays by the

¹⁷⁸ Beth Glixon, private correspondence; see also Glixon and Glixon, *Inventing the Business of Opera cit.*, p. 100-101. The only opera actually performed at S. Luca in the 1662/63 season was a revival of Cesti's *La Dori*.

¹⁷⁹ See « Introduction », in Francesco Cavalli, *Scipione Africano*, ed. Jennifer Williams Brown, Kassel: Baerenreiter Verlag, forthcoming.

¹⁸⁰ For a more detailed treatment of this topic, see Brown, « Introduction », in *Scipione Africano cit.*, forthcoming.

¹⁸¹ Denis Morrier, « Modalité et contrepoint dans les musiques de Cavalli et Lully pour *l'Ercole amante*: entre héritages vénitiens et particularismes parisiens », in this volume, pp. 83.

¹⁸² Barbara Nestola, « *Ercole amante*, the First *tragédie en musique*? », in *Readying Cavalli's Operas for the Stage cit.*, p. 353-373.

gladiators. Then Corbis and Orsua enter, singing a duet, and request permission to fight a duel along with the gladiators. After a trumpet signal, the combattimento follows; the gladiators' fighting is accompanied by the onstage band and the double chorus of spectators. While all this is going on, Corbis and Orsua both fight *and* sing, alternating with the chorus. Corbis kills Orsua, then the scene concludes with a short chorus.

Compared to *Ercole amante*, which is composed on a grand scale throughout, the individual numbers (ensembles, choruses, dances, etc.) in these scenes from *Scipione* are quite short. Yet both operas contain scenes that exhibit the hallmarks of the *divertissement* (« a collection of vocal solos, ensembles, and dances that formed an integral part of a larger stage work¹⁸³ »)—a concept familiar to us from the operas of Lully, which were still nearly a decade in the future.

What I have described here is how the opening scenes appear in Cavalli's manuscript score of *Scipione*, one of the beautiful professional copies that he commissioned late in life as part of his complete operatic works¹⁸⁴. But this is not how these scenes were performed. The libretto printed for the premiere omits the Prologue and all the material for Corbis and Orsua, and indicates (through *virgolette*) that much of the rest was cut in performance—including the wonderful choral accompaniment to the combattimento. All in all, nearly seventy percent of Cavalli's music for the opening scenes was cut for the Venetian premiere and all subsequent productions.

Conclusion

Cavalli was proud of the work he did in Paris, and he tried to bring it back to Venice. As he wrote to Faustini, « I am most certain that the whole city [would be] curious to see, and to hear . . . the royal opera I wrote in France ». Although he could not persuade anyone in Venice to stage *Ercole amante*, his hope may have been to develop a grand opening in the French manner for the new opera—*Scipione Affricano*. Yet most of this grandeur was apparently cut before the premiere. Later, when preparing his complete works, Cavalli may well have instructed his scribe to reinstate this material. In this light, it is intriguing to learn that the French royal library once owned a score of *Scipione Affricano*, described in the Philidor catalogue as an « opera in the style of Lully¹⁸⁵ ». Did Cavalli commission his scribe to prepare a second copy as a personal gift to Louis XIV? If so, reinstating these opening scenes might be interpreted as a way of appealing to the one person who might best appreciate *Scipione's* homage to French style—the king of France.

Jennifer Williams Brown
Grinnell College

¹⁸³ James R. Anthony and M. Elizabeth C. Bartlet. "Divertissement." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed June 25, 2014.

<http://o-www.oxfordmusiconline.com.cat.lib.grinnell.edu/subscriber/article/grove/music/07865>

¹⁸⁴ Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Cl. IV. Cod. 371 = 9895.

¹⁸⁵ Nestola, « *Ercole Amante* » *cit.*, p. 353.

Polyphonie instrumentale et modalité dans les musiques de Cavalli et Lully pour *L'Ercole Amante* : entre héritages vénitiens et particularismes parisiens

Exorde

La production parisienne d'*Ercole Amante* a suscité la confrontation de deux styles et de deux langages musicaux que tout semble aujourd'hui opposer : les formes lyriques développées par Cavalli, d'une part, et les ballets élaborés par Lully, d'autre part. Entreprendre aujourd'hui l'analyse des diverses musiques d'*Ercole Amante* invite à une autre confrontation : celle de la pensée et des outils mis en œuvre par l'analyste contemporain face aux éléments de la théorie musicale ancienne.

En effet, pour tenter de comprendre les techniques compositionnelles consciemment mises en œuvre par Cavalli et Lully, le vocabulaire musical et des outils analytiques et théoriques actuels peuvent se révéler soit inappropriés, soit inopérants. Dès lors, il convient de retourner aux notions théoriques et techniques qui étaient celles que pouvaient manipuler les compositeurs et leurs contemporains.

Le langage musical du *Seicento* s'est développé dans une mentalité et des pratiques fondamentalement modales et contrapuntiques. Mais cette mentalité et ces pratiques sont parvenues à une véritable croisée des chemins lorsque *Ercole Amante* a été conçu. L'omniprésente transposition des modes, s'éloignant fréquemment de l'*ordo naturalis* pour rejoindre l'*ordo accidentalis*, induit une nouvelle conception de leur emploi et surtout de leur *nature* ou *propriété*, évoluant vers ce que Charpentier dénommerait bientôt l'*énergie* de la transposition des modes. De même, l'importance grandissante de la dissonance dans le contrepoint invite à concevoir une nouvelle forme « d'harmonie dissonante », pour laquelle divers traités du XVII^e siècle (tel le *Tractatus Compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard, rédigé vers 1660) offrent des outils de compréhension particulièrement pertinents.

Ce sont ces diverses confrontations, actuelles ou passées, que nous souhaitons évoquer dans le seul but de permettre un questionnement, aussi large qu'ouvert, sur les outils nécessaires à l'analyse moderne des compositions musicales anciennes.

1) Un « retour aux sources » indispensable

Pour entreprendre une analyse parallèle des musiques de Cavalli et de Lully pour l'*Ercole Amante*, il convient avant toute chose de comparer les manuscrits musicaux où elles sont conservées. Or, ces copies s'avèrent particulièrement dissemblables et invitent à une grande prudence dans leurs appréhensions respectives.

1.1) Le manuscrit d'*ercole amante*

La musique de Cavalli a été préservée dans une source unique, bien connue. Depuis 1980 et la thèse de PHD de Peter Jeffery¹⁸⁶, on attribue la copie à la main d'un élève de Cavalli (identifié par ce chercheur sous le sigle H1), tandis que les annotations manuscrites seraient de la main du compositeur.

La copie est donc contemporaine de la création de l'œuvre et pourrait avoir été utilisée pour les représentations, comme l'a démontré Michael Klaper dans son étude sur les caches collés correspondant aux coupures réalisées lors des représentations parisiennes¹⁸⁷.

Si l'on compare ce manuscrit vénitien avec les autres copies manuscrites d'opéras de Cavalli, plusieurs objets d'étonnement surgissent quant à la notation mise en œuvre.

La partition vénitienne surprend d'emblée par le soin apporté à sa rédaction, et l'abondance de chiffres proposés pour la partie de basse continue.

Mais, le principal objet d'étonnement est la surabondance de notations en *cantus mollis*, et la rareté de l'*ordo accidentalis in durum*, immédiatement repérable dans les autres manuscrits de Cavalli par la présence de très nombreux *diesis*.

De même, à la différence des autres manuscrits d'opéras vénitiens, on ne relève aucune mention de transposition (comme *alla seconda*, *alla quarta* ou *alla quinta*) : cette particularité est vraisemblablement consécutive à l'absence de reprise de l'œuvre.

1.2) Les ballets de Lully

A la différence de l'opéra de Cavalli, conservé dans une copie unique, les musiques de Lully nous sont parvenues dans plusieurs sources. Deux sources manuscrites, issues de l'atelier de Philidor, sont conservées à la BNF : une partition¹⁸⁸ et une partie de basse continue¹⁸⁹.

En province, diverses sources ont également été préservées, dont deux copies particulièrement intéressantes, conservées à Besançon¹⁹⁰ et à Toulouse.¹⁹¹

Ces copies présentent des convergences qui signalent une évidente origine commune, mais également des divergences, parfois troublantes.

Ces sources sont toutes tardives, largement postérieures à la composition de l'opéra. La copie de la partition conservée à la BNF a été datée entre 1690 et 1710 ; celle de la partie de basse continue entre 1687 et 1700. La copie toulousaine est attribuée à Henri Foucault et aurait été réalisée vers 1706 (datation d'après le ms. Cons. 82 de facture similaire, comprenant six tomes issus de l'atelier Foucault).

Toutes ces sources distinguent le *Ballet d'Hercule Amoureux* et le *Ballet des Sept Planètes* à la manière de deux œuvres distinctes. Les deux livrets imprimés par Ballard en 1662

¹⁸⁶ Cf. Jennifer Williams Brown, « Inside Cavalli's Workshop », in *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, ed. Ellen Rosand, Farnham, Ashgate Pub., 2013 ; p. 73.

¹⁸⁷ Michael Klaper, « *Ercole Amante* sconosciuto : Reconstructing the Revised version of Cavalli's Parisian Opera », in *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, ed. Ellen Rosand, Farnham, Ashgate Pub., 2013 ; p. 334.

¹⁸⁸ *Ballets, tome 1. Partition* (456, [4] p, 23 f.) : 39,5 x 26,5 cm. RES VMA MS- 1242.

¹⁸⁹ *Basse continue des ballets* : 1 partie (492 [i.e. 484] p.) : 30 x 22 cm. RES VMA MS- 1433.

¹⁹⁰ Bibliothèque municipale, Res Musique, ms. 13735 (3). URL :

13735http://memoirevive.besancon.fr/?id=recherche&action=search&form_search_facettes=t4o&type_affichage=liste

¹⁹¹ Bibliothèque municipale, Cons. 1 (2-3). URL :

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_CONS0001_2_2

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_CONS0001_2_3

permettent d'élucider la question de la disposition des danses présentées dans les manuscrits et de reconstituer approximativement les entrées de ballet originales, mises en œuvre durant les représentations parisiennes.

Les copies toulousaines et bisontines divergent sur de nombreux points : nombre et disposition des pièces, et surtout, nature de la basse continue. Celle-ci est abondamment chiffrée à Toulouse, avec des chiffrages de toute évidence tardifs (à double rang, relevant des procédés de notations usuels au siècle suivant), tandis qu'elle est non chiffrée à Besançon. Cette variabilité de notation pose bien entendu la question de la fonction et du statut de ces copies. Ces ballets, comme l'opéra, n'ont jamais été repris : les manuscrits musicaux adoptent toutes les normes de présentation habituelles des tragédies en musique de Lully (disposition des parties polyphoniques, chiffrages de la basse lorsqu'ils sont indiqués). De fait, il devient légitime de se demander si la transcription des ballets dans ces manuscrits correspond à leur état originel. Et donc, s'il est possible d'envisager une analyse comparée pertinente, peut tenter de comprendre l'œuvre telle qu'elle fut originellement composée en 1662.

2) Les dispositifs polyphoniques de la musique instrumentale

Les ballets de Lully consistant essentiellement en musique orchestrale, notre analyse comparée cherche en premier lieu à mettre en regard l'écriture instrumentale des deux compositeurs.

La comparaison des sources met en évidence deux dispositifs opposés pour l'écriture de ces pièces instrumentales. On pourrait résumer par la formule suivante : le « cinq voix à l'italienne » contre le « cinq voix à la française ». Mais derrière ces formules éculées se dissimulent des conceptions polyphoniques de nature et d'origine très différentes.

2.1) La partition de Cavalli

Pour l'écriture de ses *sinfonie* et *ritornelli*, Cavalli semble vouloir préserver une tradition déjà ancienne, héritée en particulier de son maître Monteverdi. Son écriture orchestrale à cinq parties correspond à celle qui prévaut dans *L'Orfeo* ou dans *Il Ritorno d'Ulisse*. Cavalli l'avait déjà mise en œuvre dans ses premiers opéras vénitiens. Elle apparaît dans trois manuscrits du fonds Contarini conservés à la Biblioteca Marciana de Venise : *La Didone*, (It.IV, 355), *La Virtù de Strali d'Amore*, (It.IV, 373) et *L'Egisto* (It.IV, 411).

Ce dispositif polyphonique révèle la permanence d'une pensée polyphonique vocale héritée de la Renaissance, adaptée aux bandes instrumentales, en particulier de violons, de l'Italie du début du XVII^e siècle.

Ainsi, les clefs choisies révèlent que les cinq parties de cordes s'inspirent de la nomenclature vocale la plus habituelle dans les répertoires profanes de la fin de la Renaissance : *Soprano/Quinto/Alto/Tenore/Basso*.

Soprano et quinto sont notés avec les « clefs aiguës » de violon (Sol 2), tandis qu'alto, ténor et basse de violon sont notées en « clefs naturelles ». Dans le manuscrit d'*Egisto*, l'origine vocale de ce dispositif polyphonique est encore plus manifeste, car les parties de dessus de violons sont parfois notées en clef « naturelle » de soprano, c'est à dire en Ut 1.

Dans *Ercole*, Cavalli se détourne parfois de l'écriture à cinq parties, au profit d'épisodes soit à trois parties, soit notées à six parties.

Pour les épisodes en trio (cf. I,2), le ténor de violon est amené à assumer le rôle de basse continue. En ces occasions, il apparaît que sa tessiture est limitée au Fa aigu, imposant des octavations périlleuses en terme d'intervalles.

Par ailleurs, l'ensemble est parfois élargi à six parties : comme on le remarque également dans d'autres opéras du baroque naissant (en particulier dans les *balli* de *L'Orfeo* de Monteverdi), Cavalli distingue fréquemment la partie de basse de violon de la *banda*, et la partie de basse continue. Ce principe d'écriture « à deux basses » (et conséquemment à six parties) permet le développement rythmique du contrepoint entre les voix de la *banda*, tandis que la basse continue assume une fonction unificatrice de *bassus generalis*.

2.2) Les partitions de Lully

L'article « violon » du *Dictionnaire Universel* d'Antoine Furetière (1690) décrit l'organisation des bandes de violons en des termes qui pourraient convenir aussi bien à Cavalli qu'à Lully :

« Violon : Le jeu de violons est composé de basse, de hautecontre, de taille & de dessus, à quoy on peut adjoûter une cinquième partie. »

Ce qui distingue l'écriture « à la française » et « à l'italienne » repose essentiellement dans cette « *cinquième partie* ». Comme nous l'avons vu, Cavalli la confie à un second dessus de violon. En revanche, Lully la confie visiblement à un autre instrument intermédiaire, dont la facture est bien connue, mais dont la fonction polyphonique, des plus douteuses, était déjà débattue au XVII^e siècle.

Marin Mersenne la décrit en ces termes dans son *Harmonie Universelle, Livre Quatrième* en 1636 :

« Or, il faut remarquer que les parties du milieu, c'est à dire la Taille, la Cinquième partie et la Haute-Contre sont de différentes grandeurs, quoyqu'elles soient toutes à l'unisson »¹⁹².

Dans une telle disposition, la *quinta pars* est présentée comme un « doublon » de ténor, placé entre ténor et alto. Or, cette partie est notée entre le ténor et la basse. Mais surtout, les clefs employées pour cette notation, héritée des usages de la « grande bande », sont des plus troublantes. Elles doivent nous interroger sur la fonction polyphonique de chaque partie. En effet, les cinq parties de la bande de violons revêtent une combinaison singulière de clefs « naturelles » et de clefs aiguës (parfois dénommée *chiavette* dans certains traités tardifs) :

Dessus (Sol 1)/Haute-contre (Ut 1)/Taille (Ut 2)/Quinte (Ut 3)/Basse (Fa 4)

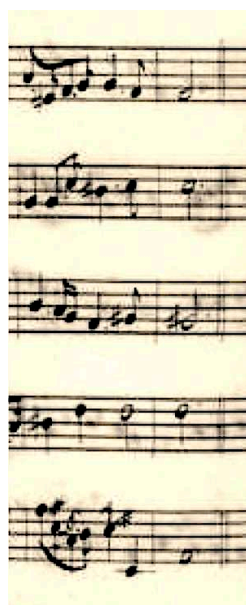
L'emploi des clefs ne correspond pourtant pas à la dénomination « normale » des parties polyphoniques. En effet, la clef d'Ut 1, employée pour la partie de Haute-Contre, devrait désigner un second dessus, noté en « clef naturelle ». De plus, la partie de taille revêt la clef usuelle de l'alto (Ut 2 en *chiavette*) et la quinte, celle du ténor (Ut 3 en *chiavette*). Cette incohérence avait déjà été relevée par Marin Mersenne :

¹⁹² Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, Livre Quatrième*, Paris, 1636, p. 185

« Les vingt-quatre Violons du Roy appellent la Quinte ou la Cinquième partie, celle que les Musiciens ordinaires appellent Haute-Contre, & qu'ils appellent Taille ce que nous appelons Haute-Contre ; de sorte que nostre Haute-Contre est leur Taille »¹⁹³.

Pour comprendre cette dernière affirmation, il faut rappeler que Mersenne note, peu avant ce paragraphe, une *Fantaisie* de Claude Le Jeune à cinq parties, en dénommant les parties de cette autre manière : Dessus (sol 1), Cinquiesme (Ut₁), Haute-Contre (Ut₂), Taille (Ut₃), et Basse-Contre (Fa 4). Mersenne rétablit ainsi la « véritable » nature polyphonique de chacune des parties.

L'écriture polyphonique de Lully, telle qu'elle apparaît dans les sources tardives d'*Ercole*, révèle un abandon manifeste des conceptions polyphoniques traditionnelles. Son écriture est fondamentalement à deux voix : dessus et basse, comme l'atteste la disposition des cadences mélodiques dans les clausules polyphoniques. En effet, le dessus de violons propose la plupart du temps des « cadences de ténor » conclusives, sur une basse fonctionnelle. Les trois voix de remplissage n'assument pas de fonction polyphonique strictement déterminée et proposent des formules cadentielles variables.



Ex. 1 : la disposition des cadences dans la clausule conclusive de la première entrée du *Ballet d'Hercule amoureux* de Lully

La comparaison avec la partition de Cavalli est, de ce point de vue, édifiante. Le compositeur italien privilégie les « clausules parfaites », composées suivant les règles polyphoniques usuelles. Pour cela, il place généralement les cadences mélodiques dans la partie qui leur revient naturellement : cadence de soprano au dessus, de ténor au ténor, etc....

¹⁹³ Id p. 180



Ex. 2 : la disposition des cadences dans la clausule conclusive de la *sinfonia* introductive d'*Ercole Amante* de Cavalli

2.3) L'emploi des trompettes

Les manuscrits de Cavalli et de Lully mentionnent chacun la présence de trompettes dans les parties orchestrales. La comparaison de l'écriture des trompettes dans le prologue de Cavalli et dans le *Ballet des 7 planètes* de Lully est particulièrement troublante tant elle est opposée.

Lully, dans le *Concert de trompettes*, alterne des épisodes polyphoniques en tutti à cinq parties, et des épisodes en trio de solistes à deux dessus, vraisemblablement destinés à deux trompettes solistes, concertant avec la basse continue.



Ex. 3 : le *Concert de Trompettes* et son écriture en trio virtuose, dans le *Ballet d'Hercule amoureux* de Lully

Cette écriture singulière, très virtuose pour des instruments naturels, confinés dans leur registre le plus aigu, n'a rien de commun avec celle que Cavalli met en œuvre dans sa *Sinfonia*.



Ex. 4 : l'écriture à cinq parties pour trompettes dans *L'Ercole Amante* de Cavalli

Celle-ci recourt à nouveau à la polyphonie à cinq parties. Cette *Sinfonia* n'est pas sans évoquer l'écriture de la *Tocatta de L'Orfeo*. Elle est surtout fidèle aux principes rappelés dans les traités de Cesare Bendinelli¹⁹⁴ (1614) et de Girolamo Fantini¹⁹⁵ (1638).

Le traité de Bendinelli fait référence à des pratiques et des compositions des années 1580. Il fut le premier à décrire formellement l'écriture pour ensemble de trompettes et à proposer des pièces explorant le registre suraigu de l'instrument, dénommé *clarino*. Il rappelle que la plupart des ensembles sont à cinq parties. *Basso* fait entendre le son fondamental C (Do), *vulgano* (*vorgano*, *vurgano*) propose le bourdon G (Sol), *alto e tenore* (parfois dénommé *autre basse*) exploite trois notes G c e (Sol, Do Mi), *quinta* (*toccata*, *sonata*) également trois autres notes e g cc (Mi, Sol, Do) et le *clarino* utilise l'octave au dessus du cc (Do aigu). Implicitement, ce système d'écriture ne permet d'exploiter que le seul mode d'Ut. Fantini, quoique plus tardif, consacre 14 pages sur les 80 de son ouvrage au "style des anciennes trompettes" (*dallo Stili delli antichi Trombetti*). Fantini propose sept divisions de la tessiture de la trompette naturelle : *sotto-basso*, *basso*, *vulgano*, *striano*, *toccata*, *quinta* et le *clarino*. La sonnerie sur bourdon proposée par Cavalli, notée dans les clefs de sa polyphonie orchestrale, correspond à la division habituelle des parties : Basso / Vulgano / Striano ou Alto / et deux parties de Clarino.

De fait, on ne peut que s'étonner de la juxtaposition de deux écritures si différentes pour trompettes, entre l'opéra et les ballets. Inévitablement se pose alors la question des interprètes : les mêmes trompettistes ont-ils joué les sonneries traditionnelles de Cavalli et les trio virtuoses de Lully ? Et plus globalement, comment, entre l'opéra et les ballets, a-t-on

¹⁹⁴ Cesare Bendinelli, *Tutti l'arte della Trombetta*, ms., Verone, 1614

¹⁹⁵ Girolamo Fantini, *Il modo per imparare a sonare di Tromba*, Frankfurt, Daniel Vuastch, 1638

pu passer, en terme d'exécution, d'un système polyphonique à un autre, alors que les deux pensées orchestrales n'ont rien de commun ?

2.4) Un orchestre unique pour la représentation ?

Barbara Nestola a déjà abordé cette question, estimant que « [...] for an orchestra trained for playing principally dance music, the performance of *Ercole Amante* must have been a real *tour de force*, most of all when it came to uncommon practices such as playing simultaneously with soloists in the arias and in the *recitativi accompagnati* »¹⁹⁶.

En effet, on ne peut que douter que les mêmes instrumentistes aient joué l'opéra et les ballets, dans une seule et unique configuration orchestrale. Si les interprétations modernes ont souvent recouru à des violons pour les parties de Haute Contre, il paraît peu probable que le même ensemble de cordes ait servi à jouer des polyphonies à deux dessus de violons, puis à trois parties d'alto. En effet, la comparaison des ambitus des parties des seconds violons de Cavalli et des Hautes-Contre de Lully interdit de les confondre :

- Les seconds violons de Cavalli culminent fréquemment au contre Ut, et ravissent parfois la *Vox Principalis* aux premiers violons. Ils sont toujours égaux en terme de tessiture.
- En revanche, les Hautes contre de Lully ont une tessiture réduite d'une dixième, confinée entre le Do grave et le Mi aigu. L'attribution à un instrument de la famille des « altos » est évidente.

Certes, plusieurs danses de Lully proposent des épisodes en trio (pour deux violons et basse) alternant avec les tutti à cinq parties : Mercure, et Les charlatans / Venus et les plaisirs. Parmi ceux-ci l'*Air de vénus et les plaisirs* adopte une notation surprenante : deux dessus / taille et quinte / basse (en Sib, comme partout ailleurs). Mais en fait, dans ces épisodes, la partie notée comme un second violon rejoint en fait la tessiture habituelle de la haute contre de violon. Faut-il voir dans cette exception de notation une simple erreur du copiste ?

Les témoignages de l'époque attestent que le nombre d'instruments employés pour les représentations d'*Ercole amante* était considérable. Ainsi, le chroniqueur de *La Gazette* (sans doute le fils Renaudot), écrivait-il, le 11 février 1662 :

« Le merveilleux nombre [des instruments de musique] produit encore, en ce divertissement, tant de rares merveilles, avec les meilleures voix de France et d'Italie, que rien n'est comparable à ces excellents concerts ».

A titre de comparaison, nous pouvons rappeler que, pour le *Ballet d'Alcidiane* (1658) et encore pour celui de *La Raillerie* (1659), Loret mentionne la présence de « octante et quatre » exécutants pour le premier et de « septante » pour le second. Pour *Alcidiane*, Loret mentionne « trente-six violons », « flutes », « clavecins », « guitares », « théorbes ou luths » et « des violes en surplus ».

¹⁹⁶ Barbara Nestola, « Ercole Amante, The First tragédie en musique ? », in *Readying Cavalli's Operas for the Stage*, Ellen Rosand (ed.), Farnham, Ashgate Pub., 2013 ; p. 358.

Les instrumentistes engagés pour les représentations d'*Ercole amante* étaient de diverses origines, et souvent étrangers. Divers témoignages attestent de la présence, parmi ces musiciens, de virtuoses italiens, comme « le violiste Paolo, le fameux théorbiste et claveciniste Francesco Boccacini »¹⁹⁷

Prunières avait rappelé dès 1913 la venue à Paris, en 1661, du harpiste Giovanni Carlo Rossi, « pourvu d'un gros traitement. Il devait y rester plusieurs années jusqu'au licenciement de la troupe italienne ». Était également présent à Paris, en 1662, le signor Angele Michele Mortolotti, « ce musicien que le chanoine Ouvrard appelle dans une de ses lettres « le plus habile sans doute pour le turbe et principalement pour jouer sur la partie, que nous ayons en France et en Italie ».¹⁹⁸

La présence de musiciens ultramontains, associés aux musiciens des institutions royales françaises, est également corroborée par la commande de deux clavecins italiens pour l'opéra : « le facteur Zenti a reçu 1600 livres pour en fournir deux autres, et 900 livres pour six épinettes, qu'il livra probablement en même temps, pour servir cette fois aux représentations de *l'Ercole Amante* ».¹⁹⁹

Enfin, pour étayer l'hypothèse d'un ensemble « spécialisé » de musique italienne face à un ensemble « spécialisé » de danse française, nous pouvons rappeler les éléments de correspondance entre Mazarin et l'abbé Buti, autrefois rapporté par Henri Prunières. Ils évoquent l'engagement de musiciens étrangers pour la composition et l'exécution de l'opéra italien que Mazarin souhaite faire représenter à l'occasion des fêtes du mariage de Louis XIV. Ainsi, dans sa lettre du 8 août 1659 (BN. *Mélanges Colbert*, T. 52 B, f° 161), Mazarin donne cet ordre :

« Je vous prie de seulement de vouloir bien examiner les personnes qu'on prendra tant pour chanter que pour jouer des violons et autres instruments, car il faut qu'ils soyent chacun exécutant en son mestier, afin de former un corps de musique duquel il n'y ayt pas lieu de se moquer ; car vous sçavez bien que les François y sont assez disposez. C'est pourquoy je voudrois avoir plutost des personnes insignes et augmenter la dépense que non pas des personnes d'un talent ordinaire et à bon marché »²⁰⁰.

Le 20 octobre 1659 (Aff. Etr. *France*, 281, f° 227), il évoque alors l'engagement de violons bruxellois.

« Je vous prie donc de vous informer le plus exactement que vous pourrez de la qualité des violons que vous me proposez qu'on pourra prendre à Bruxelles, comme aussi de ce musicien d'Inspruk, et lorsque vous me ferez sçavoir vos sentiments sur tout cela, je vous manderai mes dernières résolutions »²⁰¹

Il est donc notable que les instrumentistes ayant participé aux représentations de 1662 reflètent la même disparité que les sources manuscrites qui nous sont parvenues. D'un côté, les particularismes italiens de l'écriture polyphonique et les procédés de notation

¹⁹⁷ in Jérôme de la Gorge, *Jean Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 130.

¹⁹⁸ in Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1913, rééd 1975, p. 277.

¹⁹⁹ in Jérôme de la Gorge, *Jean Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 133.

²⁰⁰ in Henry Prunières, *op. cit.*, p 395

²⁰¹ id. p. 399.

apparaissant dans le manuscrit vénitien d'*Ercole amante* ont certainement trouvé, dans les musiciens italiens engagés, des interprètes aguerris et familiers des spécificités de ce langage. D'un autre côté, les copies des ballets de Lully reflètent une tradition d'écriture spécifiquement française, appelant des musiciens spécialisés et des instruments spécifiques. Leur codification tardive dans les copies évoquées plus haut, suivant des principes essentiellement postérieurs, vient cependant troubler cette conclusion.

3) Deux conceptions modales divergentes

3.1) Fondements théoriques

Ordo naturalis

Dans la musique imprimée de Cavalli (cf. principalement les deux recueils publiés à Venise en 1656²⁰² et en 1675²⁰³), les modes sont généralement employés sous leur aspect *naturel*, dénommé aussi *cantus durum*.

Les seules transpositions alors envisagées sont celles définies par le cadre solmistique habituel : à la quarte supérieure par le truchement du bémol (*cantus mollis*) et à la quinte supérieure (*cantus durum*), faisant apparaître des *diesis* accidentels.

Ces trois aspects constituent l'*ordo naturalis* des modes, comme l'a défini Adriano Banchieri dans son *Organo Suonarino* (Venise, 1605, régulièrement réédité jusqu'en 1638)²⁰⁴.

Le développement des modes transposés : *ordo accidentalis*

Les manuscrits d'opéras de Cavalli (à l'instar des deux derniers opéras de Monteverdi) emploient en abondance les modes dans des transpositions plus éloignées, qui relèvent de l'*ordo accidentalis*. Cette technique est évoquée dans plusieurs traités consacrés à la pratique de l'orgue : outre Banchieri, citons la *Regola del contraponto...* de Camillo Angleria²⁰⁵, publié à Milan en 1622, ou encore *Li primi albori musicali* de Lorenzo Penna (L. III, ch. 19), publié à Bologne en 1684²⁰⁶.

Christoph Bernhardt, dans son *Tractatus Compositionis augmentatus* (chap. 45), rappelle que les modes peuvent subir cinq *affectiones*²⁰⁷ :

- la *transpositio* [changement de position dans l'échelle]
- la *consociatio* [l'association entre différents modes, comme le plagal avec l'authentique, dans diverses voix de la polyphonie]

²⁰² *Musiche Sacre concernenti Messa e Salmi concertati con Istromenti Imni antifone et Sonate a due, 3, 4, 6, 8, 10 e 12 voci ...*

²⁰³ *Vespera a 8 voci di Francesco Cavalli*

²⁰⁴ Adriano Banchieri, *L'organo suonarino*, Venise, Amadino, 1605. La 2ème édition, Venise, 1611 contient le chapitre *Dialogo musicale*. Fac-simile Forni, Bologna

²⁰⁵ Camillo Angleria, *La regola del Contraponto e della musical Compositione*, Milan, 1622. Fac-simile Forni, Bologna, 1983.

²⁰⁶ Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per il principianti della musica figurata*, Bologne, 1672/1684, fac simile Forni, 1996, p.193

²⁰⁷ Christoph Bernhardt : « Von der Singekunst oder Manier » et « Tractatus Compositionis augmentatus » (Dresde, ms, ca 1660), in *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhardt*, Kassel, Bärenreiter, 1999, p. 92. Traduction : D. Morrier.

- l'*aequatio* [« l'égalisation », dans les fugues, du mode entendu sur différents degrés au fil des entrées de l'exposition]
- l'*extensio* [élargissement, en organisant par exemple des entrées sur les « cordes exceptionnelles » du mode]
- l'*alteratio* [quand une pièce commence dans un mode et finit dans un autre].

Dans son chapitre sur la *transpositio*, il redéfinit ainsi l'opposition entre les deux ordres « naturels » et « accidentels » :

« Parce que les tons ne sont pas tous ainsi construits tels qu'ils puissent trouver une place confortable dans la voix de ténor, les *musici* ont contourné un tel ennui et trouvé un arrangement aimable par les transpositions aux semitons, quarts et quintes. De telles transpositions sont soit ordinaires [*gewöhnlich*] soit singulières [*seltsam*]. Les transpositions ordinaires apparaissent par la transformation du *cantus durum* en *cantus mollis*, par l'élévation d'une quarte ou l'abaissement d'une quinte. Les transpositions singulières apparaissent par l'élévation du *cantus durum* en *durum* à la seconde ou à tierce supérieure, ou par l'abaissement *in mollem* à la seconde inférieure ? »²⁰⁸

Les transpositions « singulières » ainsi décrites font apparaître de nouvelles altérations (« ordre accidentel »), soit à la clef, soit dans le cours des œuvres, sans changement « d'armure » : deux dièses pour la seconde supérieure, trois dièses pour la tierce supérieure, deux bémols pour la seconde inférieure, un bémol pour la quarte supérieure ou la quinte inférieure.

Ces transpositions ne correspondent pas pour autant à la mise en place de notre système tonal, car elles peuvent concerner chacun des douze modes de Glaréans.

Eléments d'analyse

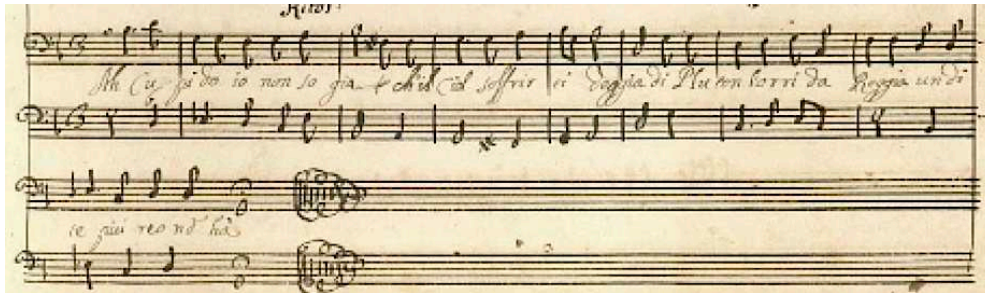
Dans la partition de Cavalli, l'aria de Venere (I,2) offre un bel exemple de *cantus durum*, composé dans l'*ordo naturalis*. On voit ici apparaître un clair mode de Ré (avec sa division harmonique, ses cadences régulières sur A et F), et une écriture contrapuntique usant des figures d'hyperbole, ainsi que de *gradatio*, évoluant par bécarre puis par bémol.



Ex. 5 : l'aria de Venere (I,2)

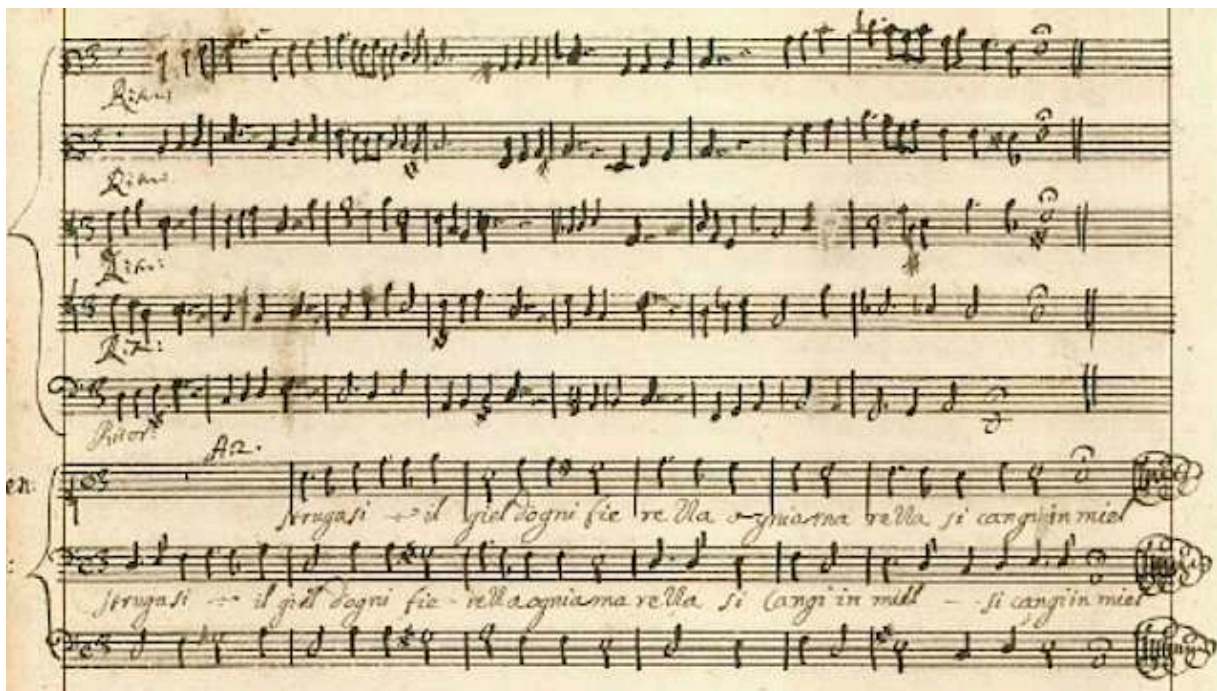
²⁰⁸ Christoph Bernhardt op. cit., p. 97

L'aria d'Ercole (I;1) offre un autre exemple de *cantus mollis*, relevant également de l'*ordo naturalis*. Composé en mode de Ré plagal sur G, il présente une évidente division arithmétique de l'octave modale, les *diesis* apparaissent conformément à la « règle de proximité » dans les cadences. Enfin, on peut relever une figure d'hypobole dans la conclusion.



Ex. 6 : l'aria d'Ercole (I;1)

Le duo entre Ercole et Venere (I,2) présente une forme de contrepoint modal dans ce que Bernhardt dénomme le *stylus luxurians communis*. Composé en mode de Ré, toutes les cadences sont sur les « cordes régulières » du mode, tandis que l'on voit fleurir les figures de *Fuga sciolta* et de *Gradatio*.



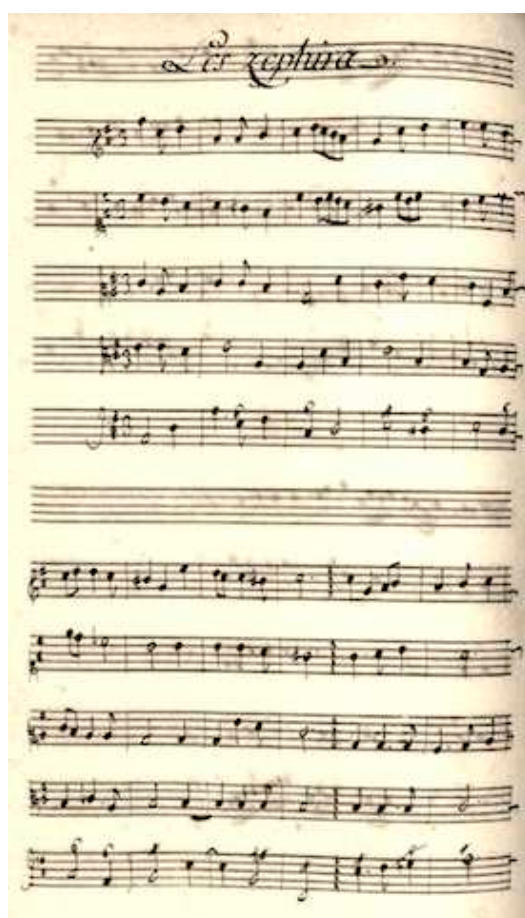
Ex. 7 : le duo de Ercole et Venere (I,2)

Cavalli use peu de transpositions modales dans l'*ordo accidentalis*. La plus spectaculaire est sans conteste la rupture modale offerte par l'aria de Giunone (V,5), composée dans le mode d'Ut transposé sur D, *In durum per secundam*.



Ex. 8 : l'aria de Giunone (V.5)

Enfin, l'exemple le plus remarquable de transposition modale dans l'*ordo accidentalis* est offert par Lully. L'entrée des Zéphirs fait apparaître le mode de Sol transposé dans le ton éloigné de A, *in durum per secundam superiorem*, ainsi que l'atteste l'armure (un *diesis*), le pôle (A/La) et le degré mobile (Sol, parfois *diesis*, parfois naturel).



Ex. 9 : l'entrée des Zéphirs

3.2) Cavalli : un nouvel art de la « modulation » et de la « construction modale »

L'usage " moderne " de la modalité par Cavalli nous a imposé de recourir à des néologismes afin de décrire son écriture. Ainsi, notre analyse distingue la notion historique de **MODE** et celle, moderne, de **PÔLE**.

Ces notions de « pôle » et de « mode » permettent de mettre en évidence le raffinement avec lequel le compositeur élabore les scènes de son opéra, et surtout opère en véritable architecte, la modalité étant son principal outil de construction.

Pour cela, Cavalli peut opposer différents modes sur un même pôle, transposer le même mode sur différents pôles, ou encore alterner divers modes sur divers pôles, au gré de l'expression des passions contenues dans le texte. Cet emploi des modes révèle toute la modernité du langage de Cavalli.

Dans chaque acte d'*Ercole amante*, le pôle initial et le pôle final sont identiques. Toutefois, des transpositions modales, soit « passagères » soit « durables », apparaissent au fil des scènes, suivant les principes de l'*Extensio* et de l'*Alteratio* décrits par Bernhardt, créant l'architecture propre à chaque acte.

Une telle attitude met en évidence l'émergence d'une nouvelle conception de la construction musicale à grande échelle, fondée sur une « stabilité tonale » que vient agrémenter une extrême « mobilité modale ». L'analyse modale de chaque acte de *l'Ercole Amante* permet ainsi de mettre cette nouvelle conception, souple et visionnaire, en évidence.

3.3) Construction modale d'*ercole amante*

Les épisodes en *ordo accidentalis* apparaissent en rouge

Prologue [cantus durum] Pôle de C

Ouverture : Ut naturel

Chœurs : Evolution [*Extensio*] de C à A (modes naturels)

Récits polarisés sur C avec *extensio*.

Chœurs sur C, conclusion du prologue sur C

Acte I [cantus mollis/durum/mollis] Pôle de G

Sinfonia [cantus mollis] G tierce mineure (mode de ré)

Scène 1 : [cantus mollis] polarisé sur G tierce mineure (mode de La/mode de ré sur G), **sections intermédiaires en mode d'Ut sur B**

Scène 2 : [cantus durum] : mode de ré (naturel).

Ercole solo, à la fin de la scène : rupture modale et tonale, retour à G (mode de ré sur G, cf sinfonia finale)

Scène 3 : [cantus mollis] mobile [*alteratio*] : Le récit initial évolue de La sur C, puis évolue Ut sur B, et se conclue par G tierce mineure (plutôt mode de la).

Acte 2 [cantus mollis] Pôle de F

Sinfonia : [cantus mollis] Ut sur F

Scène 1 : [cantus mollis] Ut sur F

Scène 2 : [cantus mollis] Ut sur F

Scène 3 : [in mollem per secundam] Ut sur B

Scène 4 : [in mollem per secundam] Ut sur B

Scène 5 : [in mollem per tertiam superiorem] La sur C

Scène 6 : [cantus mollis] Ut sur F

Scène 7 : [cantus mollis] Ut sur F

Acte 3 : [cantus mollis/durum/mollis] Pôle de B

Sinfonia : [cantus mollis] Ut sur B

Scène 1 : [cantus mollis] Ut sur B

Scène 2 : [cantus mollis] Ré sur G

Scène 3 : [cantus mollis] mobile [*alteratio*]. Évolue de La sur C vers La sur G puis Ut sur F

Scène 4 : [cantus durum/mollis/durum] Ré naturel (avec B/b, mobile), et pour Junon, [cantus mollis], **Ut sur B**. Iole, retour du [cantus durum], pour finir en la naturel.

Scène 5 : [cantus durum] mobile [*alteratio*]. La naturel vers Sol naturel [hésitation Fa# et Fa bécarré]

Scène 6 : [cantus durum/mollis] mobile [*alteratio*] : évolue de Sol naturel [ut sur G] et finit en cantus mollis, Ré sur G.

Scène 7 : [cantus mollis] mobile [*alteratio*]. Ut F vers Ut sur B

Acte 4 [cantus durum/mollis/durum/mollis/durum] Pôle de C

Sinfonia : [cantus durum] Ut naturel

Scène 1 : [cantus durum], Aria de Hyllo en Ut. Récit de transition vers Ré.

Scène 2 : [cantus durum] mobile [*alteratio*], évolue de Ut sur sol vers Mi avec cadence phrygienne

Scène 3 : [cantus durum] mobile [*alteratio*], évolue de Mi vers Ré.

Scène 4 : [cantus mollis] mobile [*alteratio*]. Ut sur B vers Ut sur F.

Scène 5 : [cantus durum] : Ut naturel

Scène 6 : [cantus mollis]. Ut sur F pour l'essentiel. Le récit final de Licco évolue vers G, permettant l'enchaînement.

Scène 7 : [cantus mollis/durum] mobile [*alteratio*]. Ré sur Sol au début, intervention d'Eutyro et Iole en mode de La sur E (fa # et ré # accidentels), conclusion en mode d'Ut naturel.

Acte 5 [cantus mollis/durum/mollis] Pôle de B

Sinfonia : [cantus mollis/ordo accidentalis] : Ut sur B

Scène 1 : [cantus mollis/ordo accidentalis] Ut sur B

Sinfonia di mutazione di scena [cantus mollis] Ut sur B

Scène 2 : [cantus mollis/durum] très mobile [*alteratio*]; [mollis] Ré sur G; [durum] ut par nature; [mollis] très mobile autour de Ré/La sur G, [durum]; mort d'Ercole avec finale sur E (La sur E); Ut par nature.

Scène 3 : [durum] mobile [*alteratio*] Ut sur G, Ut par nature, La par nature.

Scène 4 : [**in durum per secundam/ordo accidentalis**] **Mode d'Ut sur D**

Scène 5 : [mollis] en deux sections : mode de Ré sur G puis Ut sur B.

Conclusions sur les questions de constructions modales apparaissant dans *L'Ercole Amante*

- Cavalli envisage une construction manifeste par acte, introduisant des relations modales rationnelles, inscrites dans la tradition « modale » du *Seicento*.
- On remarque une relative rareté de l'*ordo accidentalis*: ces transpositions sur les « cordes exceptionnelles » sont limitées à Ut sur B, La sur C et Ut sur D.
- Tous les modes envisageables sont employés : Ut, Ré, Mi, Fa [par b], Sol [par nature], La
- Tous les pôles « naturels » sont également présents : C, D, E, F, G, A, B
- Rappel des modes et de leurs transpositions employés par Cavalli :
 - Ut sur C, D, F (par b), G, B
 - Ré sur C, D et G
 - Mi sur E
 - Fa (par b, cf. mode d'Ut) sur F
 - Sol sur G
 - La sur A, D, E
- On remarque une claire opposition entre les scènes « stables » (pouvant introduire le procédé de l'*extensio* décrit par Bernhardt) et les scènes « mobiles » (usant du procédé de l'*alteratio*)

Scènes à mobilité modale réduite

Acte I, sc. 2) [durum/mollis] : une rupture pour effet dramatique

Acte III, sc. 5, 7 [mollis]

Acte IV, sc. 6 [mollis]

Acte V sc. 5 [mollis]

Scènes à mobilité modale importante

Acte I, sc. 3. [mollis]

Acte III, sc. 3, 4, 6 [mollis/durum]

Acte IV, sc. 2, 3, 4, 7 [durum/mollis/durum]

Acte V, sc. 2, 3 [mollis/durum]

3.4) Construction modale des ballets de Lully

Pour élaborer notre analyse modale des ballets de Lully, nous avons adopté la terminologie française en usage dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Elle est employée en particulier par Marc Antoine Charpentier dans ses *Principes de Composition*. Les musiciens français opposent ainsi deux grandes catégories de modes : les modes qui s'ouvrent par une tierce mineure (modes de *Ré*, *Mi* et *La*) et les modes à tierce majeure (*Ut*, *Fa*, *Sol*). Le degré de transposition est mentionné par la *claves* sur laquelle la finale est transposée : le mode d'Ut transposé sur Si bémol devient ainsi le mode de « B tierce majeure », tandis que le mode de La transposé sur Mi devient « E tierce mineure ». Nous indiquons ainsi, pour chaque entrée, entre crochets, la terminologie « savante » latine, puis la dénomination française du mode, et enfin, entre parenthèses, l'explicitation de la transposition du mode. Enfin, lorsque les transpositions relèvent de l'*ordo accidentalis*, nous mentionnons l'épisode en rouge.

Exemple : **in durum per quintam/accidentalis]**

E tierce mineure (mode de La sur E)

Prologue : Pôle de C

Entrée 1 – Pour la Maison de France : [durum] A tierce mineure (Mode de la par nature)

Entrée 2 – Pour la maison d'Autriche : [durum] A tierce mineure (Mode de La par nature)

Acte I : Pôle de G

Entrée 3 – Des foudres et des Tempêtes : **[in durum per quintam/accidentalis]**
E tierce mineure (mode de La sur E)

Acte II : Pôle de F

Entrée 4 – Des Songes : **[in durum per secundam superiorem/accidentalis]**
D tierce majeure (mode d'Ut sur D)

Acte III : Pôle de B

Entrée 5- des Statues (musique non trouvée dans les sources consultées)

Acte IV : Pôle de C

Entrée 6 - des Zephirs : [in durum per secundam superiorem/accidentalis]
A tierce majeure (mode de Sol sur A)

Entrée 7- des Fantômes et Demoiselles : [mollis] G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Acte V : Pôle de B

Entrée 8- Pluton et Proserpine, avec douze Furies : (musique non trouvée)

Ballet des sept planètes *Planètes et Influences*

[Ouverture] : [Accidentalis in mollem per secundam] **B tierce majeure (Ut sur B)**

Entrée 9 - le dieu Mars (le Roi), suivi d'Alexandre (M. le Prince), Jules César (le comte de Saint-Aignan), Marc Antoine (le marquis de Rassin), Pompée et d'autres Capitaines de l'antiquité :

PÔLE DE C

Concert de trompettes : C Tierce majeure (Ut par nature)

Le Roy représentant le Dieu Mars : C Tierce majeure (Ut par nature)

Quatre combattants : C Tierce majeure (Ut par nature)

Pour les combattans romains : C Tierce majeure (Ut par nature)

Pour le combat, ensuite : C Tierce majeure (Ut par nature)

Entrée 10 - Influences de la Lune (Mlle Girault) et Pèlerins :

PÔLE DE G

La Lune, influence des Pellerines : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Saturne, Dieu des enchantements : [accidentalis (# à la clef) in durum] **G tierce majeure (Ut sur G)**

Pour les Pellerines jouant de la vielle : [accidentalis (# à la clef) in durum] **G tierce majeure (Ut sur G)**

Entrée 11 - Influences de Mercure et Charlatans :

PÔLE DE G

Concert de guitare pour Mercure, Dieu des Charlatans : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Mercure, Dieu des Charlatans : [accidentalis (# à la clef) in durum] G tierce majeure (Ut sur G)

Pour les des Charlatans : [accidentalis in durum] G tierce majeure (Ut sur G)

Entrée 12 - Influences de Jupiter (le duc de Guise), accompagné de quatre Monarques, Auguste (le chevalier de Forbin), Annibal (Beauchamp), Philippes et Cyrus (Raynal), et de quatre Nations (Grecs, Romains, Persans et Africains) :

PÔLE DE G

Jupiter et les quatre nations : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Rondeau pour les quatre nations : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Entrée 13 - Vénus et les Plaisirs - Récit de Vénus (chanté par Mlle Hilaire) :

PÔLE DE B

Concert de Venus et des Plaisirs : [accidentalis in mollem per secundam] B Tierce majeure (Ut sur B)

Air de Vénus : « Plaisirs, Plaisirs, venez en foule » : [accidentalis in mollem per secundam] B tierce majeure (Ut sur B)

Les Plaisirs et la suite de Vénus : [accidentalis in mollem per secundam] B tierce majeure (Ut sur B)

Entrée 14 - Influences de Saturne, qui produit plusieurs enchantements :

PÔLE DE G

Saturne, Dieu des Enchantements : [accidentalis (# à la clef) in durum per quintam] G tierce majeure (Ut sur G)

2^e air pour les enchantements : [accidentalis (# à la clef) in durum per quintam] G tierce majeure (Ut sur G)

Influence du Soleil, accompagné des 24 Heures, de l'Aurore et des Etoiles

Entrée 15 - les douze Heures de la Nuit (le comte d'Armagnac) :

PÔLE DE G

Pour les Heures de la Nuit : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Entrée 16 - l'Aurore (Mlle de Vertpré) :

PÔLE DE B

Pour le Soleil et les douze Heures du jour : [accidentalis in mollem per secundam] B tierce majeure (Ut sur B)

Entrée 17 - le Soleil (le Roi) et les douze Heures du Jour :

PÔLE DE G

Pour le Roy, 7^e influence [gigue] : mollis, G tierce mineure

Pour les heures du jour : [accidentalis (# à la clef) in durum per quintam] G tierce majeure (Ut sur G)

Pour les étoiles : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Sarabande pour les mêmes : [accidentalis in mollem per secundam] B tierce mineure (Ut sur B)

Gaillarde pour les étoiles : [mollis], G tierce mineure (mode de Ré sur G)

Conclusions sur la construction modale des ballets de Lully

- On relève une présence abondante de l'ordo *accidentalis*, faisant apparaître des usages de transposition absents de l'*Ercole Amante* de Cavalli :
 - *in durum* : Ut sur G (# à la clef), Ut sur D (*Entrée 4*, avec deux # à la clef), Sol sur A (*Entrée 6*, avec deux # à la clef), La sur E (*Entrée 2*, # à la clef).
 - *in mollem* : Ut sur B.
- Quatre modes seulement sont employés : Ut, Ré, [Sol], La, dans des transpositions relativement peu nombreuses (par comparaison avec la partition de Cavalli), autour des pôles de C, D, E, G, A, B :
 - Ut sur C/D/G/B
 - Ré sur G
 - Sol sur A
 - La sur A et E
- Lully envisage une construction modale « par entrée », très différente de l'architecture « par acte » de Cavalli. Ce conflit entre les deux conceptions de la construction modale engendre une situation assez paradoxale quant à l'architecture générale de l'œuvre :
 - Les relations modales sont souvent distendues entre les entrées de ballet et les actes de tragédie de Cavalli (cf. entrées 4 et 6).
 - Il n'y a pas de cohérence modale entre les entrées, en particulier dans le *Ballet des*

Sept Planètes.

- Dans ce dernier, si l'ouverture de Lully est dans le ton de la fin de l'acte V de Cavalli (Ut sur B), la première entrée est dans un ton distinct (Ut par nature) de celui de l'ouverture.
- Chaque danse étant fixée dans un seul mode (on ne relève pas d'*alteratio* ; l'*extensio* peut néanmoins survenir aux cadences intermédiaires), la mobilité modale des entrées est réduite en conséquence. De fait, la musique de Lully use très peu du procédé de l'*alteratio*, quant Cavalli y recourt en abondance.

Péroraison :

Un regard « parisien » sur la modalité « vénitienne » de *L'Ercole amante* : quand *l'énergie des modes* de Marc Antoine Charpentier vient éclairer la construction modale de Cavalli

Parce qu'il emploie de nombreuses transpositions de modes, le langage de Cavalli, à l'instar des auteurs « modernes » de son temps, fait évoluer l'ancien *ethos des modes* en un nouvel *ethos de la transposition des modes*. Cette attitude évoque irrésistiblement celle de Marc Antoine Charpentier qui, en 1690, intitule un des chapitres de ses *Principes de Composition* : « *Pourquoi la transposition des modes ?* »

« La première et moindre raison, c'est pour rendre la même pièce de Musique chantable par toute sorte de voix. La seconde et principale Raison, c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente Energie des Modes est très propice. »

Pour Cavalli, comme pour Charpentier, la transposition des modes forme désormais la clef de voûte du langage des compositeurs modernes, et le principal outil de l'expression musicale.

De fait, il peut paraître légitime d'établir une concordance entre le célèbre tableau de *l'Energie des Modes* établi par Charpentier, qui traite en réalité de l'éthos des transpositions modales, avec notre analyse des scènes de l'opéra de Cavalli.

Energie des Modes	
C. 3ma.	Gay et guerrier
C. min.	Obscur et triste
D. min.	Grave et Doul.
D. ma.	Joyeux et tres Joyeux
E. min.	Effrayé Amoureux et Plaintif
E. ma.	Quarrelleux et Crillard
E♭ 3ma.	Cruel et Dur
E♭ 3mi	horrible Affreux
F. ma.	furieux et Importe
F. min.	Obscur et Plaintif
G. ma.	Doux et Joyeux
G. min.	Crucel et Magnifique
A. min.	Tendre et Plaintif
A. ma.	Joyeux et Champêtre
B♭ ma.	Magnifique et Joyeux
B♭ min.	Obscur et terrible
B♭ min.	Solitaire et mélancolique
B♭ ma.	Dur et Plaintif

Ex. 10 : Le tableau de *L'Energie des Modes* de Marc Antoine Charpentier (BNF, *Meslanges*)

Nous avons également choisi de faire figurer, pour les modes naturels, les indications d'éthos (généralement dénommées « nature » ou « propriété » des modes) empruntées à *L'Institution Harmonique* de Salomon de Caus (1615)²⁰⁹ et aux *Institutioni Armoniche* de Gioseffo Zarlino (1558)²¹⁰. Nous pouvons ainsi remarquer que, dans de nombreux cas, le choix des modes et de leur transposition par Cavalli coïncide avec les conceptions « modernes » de Charpentier, tout autant qu'avec les préceptes déjà anciens de Zarlino et de Caus.

Classification des scènes par modes, transpositions et « énergie », suivant les principes et l'ordre de Charpentier

C tierce majeure (naturalis durum) : « gay et guerrier »
« grave et allègre » (Caus), « apte à exprimer les danses » (Zarlino).

Prologue

Acte IV : sinfonia, sc.1 (Hyllo, « Ahi che pena è gelosia »), sc. 5 (« Giunone con

²⁰⁹ Salomon de Caus, *Institution harmonique*, Francfort, 1615. Fac-simile Minkoff, 1980.

²¹⁰ Gioseffo Zarlino, *Institutioni armoniche*, Venise, 1ère édition de 1558, fac-simile Broude Brothers, New-York, 1965. 2ème édition de 1573, fac-simile Gregg Press, Ridgewood, New-Jersey, 1966. Autre fac-simile, : édition de Venise de 1561 et variantes de l'édition de 1589, Forni, 1999.

le *Zefiri che danzano e suonono* »)

C tierce mineure (accidentalis *in mollem* : la sur C) : « obscur et triste »

Acte II, sc. 5 (lamento de Dejanira)

D tierce mineure (naturalis *durum*) : « grave et dévot »

« gravité et tristesse » (Caus), « sérieux, convenant aux paroles élevées et sentencieuses (Zarlino)

Acte I sc. 2 (scène d'Ercole et Venere)

D tierce majeure (accidentalis *in durum* : Ut sur D) : « joyeux et guerrier »

Acte V, sc.4 (aria de Giunone)

E tierce mineure (naturalis *durum* / accidentalis *in durum* : ou de La sur E) : « efféminé, amoureux et plaintif »

« convient à la plainte et aux lamentations pleines de larmes » (Zarlino)

Naufrage du page (IV, 2)

Confrontation Iole/Eutyro (IV 2,3)

Intervention d'Iole et Eutyro (IV, 7)

mort d'Ercole (V, 2)

F tierce majeure (naturalis *mollis* : Ut sur F) : « furieux et emporté »
« plein de gravité & allégresse » (Caus).

Acte II, sinfonia, sc 1 (duo amoureux de Iole et Hyllo), 2, 6, 7 (scènes du Sommeil et de Pasitae)

G tierce majeure (naturalis *durum* : mode de Sol ou Ut sur G) : « doucement joyeux »

« à ce mode conviennent les paroles lascives, lesquelles sont joyeuses et dites avec modestie, mais aussi aux paroles qui signifient des menaces, des perturbations et la colère » (Zarlino)

Dialogue Dejanira/Hyllo, (III, fin sc. 5, début sc. 6)

Aria du Page « Zefiri che gite » (IV, 2)

G tierce mineure (naturalis *mollis* /accidentalis *in mollem* : mode de Ré ou La sur G) : « glorieux et magnifique »

Acte I, sinfonia, sc. 1 (monologue d'Ercole)

Acte III, sc. 2 : Ercole et le Page

A tierce mineure (naturalis *durum*) : « tendre et plaintif »

« convient aux paroles suaves, douces, et aux matières qui contiennent du plaisir » (Zarlino), « propre aux paroles graves mêlées de douceur » (Caus).

Aria de Junon (Acte IV, sc. 3)

B tierce majeure (accidentalis *in mollem* : Ut sur B) : « magnifique et joyeux »

Acte II, sc. 3, 4 : scènes comiques du Page, de Licco et Dejanira

Acte III, sinfonia, sc 1 : Ercole et Venere

Acte V, sinfonia, sc. 1/scène finale.

Cette mise en regard de notre analyse modale avec la conception si singulière de « l' « éthos des modes » par Charpentier n'est qu'une proposition d'interprétation : une clef aussi hypothétique que partielle, mais néanmoins éclairante, pour tenter de comprendre les intentions expressives de Cavalli dans le choix de ses transpositions modales. Elle permet surtout de concilier les conceptions théoriques d'un auteur parisien, particulièrement éclairé, du « Grand Siècle », avec la musique de l'un des plus grands compositeurs du *Seicento* vénitien.

Denis Morrier
Conservatoire de Montbéliard

I musicisti veneziani e italiani a Parigi (1640-1670)

© Venetian Centre for Baroque Music, 28 marzo 2014

URL: http://www.vcbm.it/public/research_attachments/I_musicisti_veneziani_e_italiani_a_Parigi_-_Atti_della_giornata_di_studio.pdf