
La metamorfosi italianizzante di *Proserpina* da Lully a Bernier e Stück

Yann Mahé

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/674>

Yann Mahé, « La metamorfosi italianizzante di *Proserpina* da Lully a Bernier e Stück », *Line@editoriale* [], 7 | 2015, 02 mars 2017, 08 février 2025. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/674>

La metamorfosi italianizzante di *Proserpina* da Lully a Bernier e Stück

Yann Mahé

Proserpine di Lully : un modello italianizzante per le cantate

L'italianismo lullista : una ricerca di efficacia drammatica

Proserpine di Lully : una *tragédie en musique* innovativa

Le mutazioni dello stile francese per una nuova riforma italiana.

L'italianismo in rottura di Bernier e Stück

La trasformazione del rapporto testo/musica

Verso nuove forme di riesposizione

Uno sconvolgimento del discorso tonale

La permanenza italianizzante dalla tragedia in musica alla cantata

Un vento di cantata nello spettacolo di corte e nell'Opera dopo Lully

L'illusoria ricerca del tragico da Lully e Quinault

Dall'efficacia drammatica Lullista all'espressività musicale di Bernier e

Stück : la continuità italianizzante

Appendice

Atto primo

Atto secondo

Atto terzo

Atto quarto

Atto quinto

1 Secondo « L'Académie de Poésie et de Musique de Baïf » (1570), il testo e la sua declamazione rappresentano i fondamenti del canto e di ogni pratica musicale di corte¹. Contemporaneamente l'ornamentazione musicale cresce, in particolare grazie all'impiego del *double* nelle arie di corte del XVII secolo. Nel 1669, Luigi XIV commissiona l'allestimento di un'Opera francese destinata² alla corte e alla città, basata su un modello italiano ispirato a sua volta alle Accademie di Roma e di Venezia.

2 Quattro anni dopo (1673), a seguito del riacquisto del privilegio reale di Perrin, Lully crea la *tragédie en musique* che rifiuta il *double*³ di tradizione francese in nome dell'efficacia drammatica, generando di conseguenza un recitativo molto declamatorio⁴ attraverso un ritorno alle origini del genere. Plasmata a modello dell'Opera d'Oltralpe – se

si dà credito ai requisiti del privilegio reale – la *tragédie en musique* costituisce una “prima” influenza italiana. Essa attribuisce al testo un più forte ascendente sulla musica la quale, sebbene onnipresente, detiene una funzione puramente ornamentale in quanto sottomessa al tragico. Il genere è nonostante tutto oggetto di critiche che riguardano la qualità di un testo che mancherebbe di rigore e nel quale la mittezza predominerebbe sul tragico.

- 3 È *Atys* che nel 1676 marca il termine di una ricerca di rettitudine evidente e tuttavia immediatamente abbandonata a partire dell'anno successivo con *Isis*. Quest'ultima *tragédie en musique* segna una prima fine della collaborazione tra Lully e Quinault costretto all'esilio. Tornerà soltanto con *Proserpine* nel 1680 affermando una nuova tendenza instaurata l'anno precedente con *Bellérophon* in cui Lully tenta di attribuire una maggiore importanza all'orchestra⁵.
- 4 Sempre all'interno della tradizione della *tragédie en musique*, la musica in *Proserpine* occupa un posto crescente generando in tal modo delle riscritture come quelle delle cantate nelle quali occupa un ruolo più importante.
- 5 Opera di successo⁶, *Proserpine, tragédie en musique* (LWV58-1680) viene considerata « al di sopra di ogni altra » (Lettera del 09.02.1680) secondo la marchesa di Sévigné e fa ugualmente parte di alcune delle opere della carriera del compositore ad essere state riscritte in cantate fin dalle origini del genere. Effettivamente, tra il 1695 e il 1703 le sonate e le cantate italiane arrivano in Francia e stravolgono i canoni musicali.
- 6 Questi generi di salotto costituiscono una nuova influenza italiana; tuttavia, come indica l'etimologia latina, la cantata privilegia il canto rispetto al testo, contrariamente alla sonata nella quale lo strumentale si emancipa dalla partitura vocale. Se il principio d'imitazione della declamazione rimane intatto nella cantata, il dramma è ormai rilegato al ruolo di ornamento, di quadro nel quale la musica regna incontrastata. « L'enlèvement de Proserpine » tratta dal *second livre de cantates* di Nicolas Bernier e Louis Fuzelier del 1703 e « Proserpine » proveniente dal *second livre de cantates* di Stück composta nel 1708 riprendono sia l'argomento che la sua vena lirica. Le tre *Proserpine*, di Lully, Bernier e Stück costituiscono allora un corpus privilegiato per studiare il ribaltamento del rapporto testo/musica e il ruolo che vi giocò

l'Italia. In tal modo, le cantate di Bernier e Stück sono allo stesso tempo delle duplicazioni *della tragédie en musique* – in quanto generi lirici caratterizzati da strutture molto simili – e suoi opposti in quanto relegano l'intrigo a un ruolo secondario. In che modo, in un universo fondato sull'imitazione del testo influenzata dall'Italia nel XVII secolo, la *Proserpine* de Lully può essere allo stesso tempo il modello e l'antitesi delle cantate di Bernier e Stück?

Proserpine di Lully : un modello italianizzante per le cantate

L'italianismo lullista : una ricerca di efficacia drammatica

- 7 A prima vista, la critica denuncia l'esistenza di un genere che non avrebbe nulla di nazionale⁷.
- 8 D'altronde, Lully come l'Opera non sono forse entrambi italiani? Inoltre il privilegio reale di Perrin riacquistato da Lully non mostra nessun dubbio circa il riferimento alle Accademie d'Oltralpe⁸.
- 9 L'Opera francese di Lully imita dunque l'Italia, preferendo una scrittura diretta ed efficace rispetto alle evocazioni poetiche delle arie di corte e dei loro *double*. A seguito dell'arrivo di Lully, i tempi si accelerano mettendosi a servizio dell'efficacia drammatica necessaria alla messa in scena dell'Opera⁹. Questa ricerca di efficacia porta Lully ad avvicinarsi il più vicino possibile al testo, al punto di imporre alla musica la rottura della propria cadenza per adattarsi al meglio al flusso oratorio, alle appoggiature e alle inflessioni declamatorie. Questa specificità del recitativo francese tende a farne un movimento declamatorio di evidente purezza. Inoltre Lecerf de la Viéville lo mitizza attraverso il racconto delle sedute in cui Lully scrive sotto dettatura la declamazione della *Chanmêlé*¹⁰, la musa di Racine. In tal modo sormontando le critiche e avvalendosi delle proprie origini italiane, Lully sembra adattare il genere alle esigenze della lingua e della cultura francese. Tuttavia, sebbene francesizzando l'opera, egli riprende alcuni elementi stilistici dell'opera italiana.

Le più banali arie di Luigi Rossi o di Cavalli stonerebbero singolarmente nei recitativi o nelle sinfonie di Lully, ma è innegabile che la tecnica di Lully dipende dall'Italia più che dalla Francia. Il Fiorentino costruisce i suoi cori drammatici in grandi masse verticali alla maniera di Carissimi, dispone i suoi terzetti con meno sensibilità armonica di un Luigi Rossi ma seguendo lo stesso schema. Nelle sue narrazioni di basso, si può rintracciare l'influenza esercitata su di lui da Carissimi e da Cavalli. Ugualmente il ruolo di buffone, per esempio quello di Iarba in *Cadmus*, è interamente scritto in una forma profondamente italiana. Ed è qui inoltre l'eccezione perché, se il mestiere di Lully tradisce l'influenza dei grandi maestri romani, napolitani e veneti, la forma melodica è sorprendentemente francese¹¹.

- 10 Cercando l'efficacia, Lully privilegia per l'opera francese delle piccole forme senza esposizione come le ariette di struttura AA o AAB¹² o i recitativi secchi (o semplici)¹³ o ancora i recitativi accompagnati (o recitativi obbligati o arie accompagnate)¹⁴. Queste forme sono raramente indicate nella partitura del 1680, preservando così la continuità drammatica. Si trovano alcuni riferimenti alla danza o alle forme strumentali come « Ouverture¹⁵ », « Preludio¹⁶ », « Minuetto¹⁷ », « Ritornello¹⁸ » o « Gavotta¹⁹ ». Ugualmente possono comparire i termini « Aria » – che può essere strumentale²⁰ o vocale²¹ – « Canzone²² », o « Coro²³ ». Alcuni determinano una forma, come la « Gavotta » o il « Minuetto » che sono delle danze con tempi e misure specifiche. Altre rimandano a categorie più indefinite come il « Preludio » o il « Ritornello » o ancora l'« Aria » quando è strumentale, senza dare alcuna indicazione di misura, di esecuzione o di forma. Sono questi intitolati piuttosto indeterminati ad essere menzionati. La forma musicale sembra sottomettersi al tragico attraverso la concezione lineare dell'opera fondata su forme senza riesposizione poco identificate e molto libere.

Proserpine di Lully : una tragédie en musique innovativa

- 11 Le prime *tragédies en musique* alternano in ogni atto in modo quasi regolare i recitativi semplici e le ariette senza riesposizione terminati da *divertissements* dove la danza e i cori danno un certo fasto alla rappresentazione. Qualche duetto o terzetto punteggia il discorso.

Tuttavia *Bellérophon* (LWV57-1679) e soprattutto *Proserpine* (LWV58-1680) marcano un'evoluzione strutturale e formale. I cori non appaiono più nei soli *divertissements* di fine atto e sono disseminati lungo tutta l'opera, inserendosi addirittura nei momenti dedicati al recitativo (III,5 - LWV58/54) come nel momento in cui Cerere dialoga sulle sequenze di qualche misura in recitativo con il « Coro dei Dei dei boschi²⁴ » o il « Coro delle Ninfe²⁵ ». Il coro « Quale crimine abbiamo commesso?²⁶ » (LWV58/59) diventa addirittura patetico, mentre il doppio « Coro delle ombre felici e delle divinità infernali²⁷ » (LWV58/70) contrappone differenti registri. Da un lato Lully ripropone quello delle « ombre » (ut3-ut1-sol2) ascoltato precedentemente (LWV58/66 : ut2-ut1-sol2), e dall'altro quello delle divinità infernali (fa4-ut4-ut3-sol2).

- 12 Egli fa dunque contrastare le colorature vocali²⁸ come negli abitanti dell'Ade di *Thésée* o nei sogni funesti d'Athys. *Proserpine* brulica di duetti e terzetti che fanno il suo successo e in particolare di un duetto di bassi « L'amore colmo di gloria trionfa in tutto l'universo²⁹ » (II,7 - LWV58/42) piuttosto innovante³⁰ per la scelta delle tessiture e la scrittura dei suoi vocalizzi. Lully innova ugualmente nell'azione, producendo un recitativo accompagnato « Che tutte le cose sentano il furore che io sento ³¹ » (III,7 - LWV58/59) nel quale Cerere dialoga con l'orchestra che esprime il furore della dea in semicrome³². Egli moltiplica in *Proserpine* delle forme ibride o nuove che confondono un po' le acque di una struttura già implicita. Il recitativo misurato³³ diventa più ordinario e la presenza di arie a riesposizione di struttura ABA³⁴ rimanda a quelle delle cantate italianizzanti. Le arie accompagnate si moltiplicano³⁵, mentre l'aria (LWV58/45) di struttura ABACA evoca l'arietta italiana. Le molteplici innovazioni di *Proserpine* testimoniano al contempo una scrittura più ricercata - e dunque un'importanza crescente della musica - e una relazione più stretta con un testo la cui messa in musica è sempre più varia. Così la musica diventa più espressiva e strutturata, la molteplicità delle sue forme è sintomo di una grande flessibilità che permette un sempre maggiore avvicinamento al testo.

- 13 L'espressività di linguaggio in *Proserpine* trova così dei nuovi slanci italiani. La scala cromatica discendente del basso e dei due alti su « Guardatevi dal turbare una felicità tanto dolce³⁶ » (LWV58/61) con

delle armonie caricate è molto espressivo (es. 1). L'accordo di settima diminuita su fa# quasi inudita narra il dramma di *Proserpine*.

Fig01



Esempio1 : Lully Jean-Baptiste, *Proserpine* [...], Parigi, Ballard, 1680, p. 216.

- 14 Lully compie ugualmente delle ricerche sui vocalizzi, approfittando della nuova aria a due bassi
- 15 « L'amore colmo di gloria trionfa in tutto l'universo 37 » (LWV58/42). Inizialmente gioca su una scrittura in accordo di terza (es. 2a), poi la raddoppia con un *tuilage* (es. 2b). Ciò gli permette di far durare il vocalizzo ben oltre ciò che i cantanti francesi dell'epoca erano abituati a cantare. Questo tipo di composizione annuncia i vocalizzi più scritti e più lunghi delle cantate italianizzanti.

Fig02

vaincre après cette victoire, L'amour comblé de gloire Triom- phe de

L'amour comblé de gloire Triom- phe de

BASSE-CONTINUE.

L'amour comblé de gloire Triom- phe de tout l'Uni- vers.

Triom- phe Tri- omphes de tout l'Uni- vers.

Esempio 2: *Ibid*, p. 118-119.

- 16 La scrittura orchestrale diventa ancora più espressiva attraverso dei giochi di imitazione come nel ritornello (I,1 – LWV58/16) nel quale le corde imitano il volo di Mercurio con un movimento continuo e un motivo ascendente ripreso nella polifonia (es. 3).

Fig03



Esempio 3 : *Ibid*, p. 7.

- 17 Ritroviamo lo stesso tipo di scrittura con un motivo discendente rapido per indicare le « urla funeste³⁸ » (IV,4 – LWV58/69) di Proserpine (es. 4).

Fig04



Esempio 4 : *Ibid*, p. 256.

- 18 Questa scrittura orchestrale più espressiva così come l'allungamento di alcuni brani strumentali (LWV58/60) sono i primi segni della nascita di un pubblico di musicisti amatori, ghiotti di brani strumentali più lunghi, che relegano progressivamente il testo ad un ruolo secondario.

Le mutazioni dello stile francese per una nuova riforma italiana.

- 19 In tal modo, con Lully, il genere lirico francese cambia. Il *divertissement* ritorna in voga in particolare dopo *Atys* con il rinnovamento del balletto (1681 – LWV59). Brani più importanti e autonomi appaiono in *Proserpine* (1680 – LWV58). La prima aria (LWV58/44) di 59 misure proposta tre volte e i due ritornelli di 70 e 92 misure (LWV58/60,82) rappresentano i primi segnali di una *tragédie en musique* che si orienta verso lo strumentale. Si tratta di elementi che annunciano la venuta della sonata italiana. A partire dal *Triomphe de l'Amour* (LWV59) nel 1681, tutte le opere di Lully saranno provviste di ciaccone o di passacaglie, dei componimenti strumentali su bassi ostinati di grandi ampiezze. La ciaccona del *Triomphe de l'Amour* (LWV59/53) nel 1681 ha 125 misure. La passacaglia di *Persée* (LWV60/82) nel 1682 ne possiede 99. In seguito con *Phaéton* (LWV61/40 – 1683), *Amadis* (LWV63/67 – 1684) e *Roland* (LWV65/56 – 1685) esse oscillano tra 297 e 409 misure diventando quasi monumentali. *Proserpine* di Lully è quindi una tappa transitoria verso un concetto di Opera che relativizza l'importanza del tragico.
- 20 Alla fine del secolo, l'evoluzione è così marcata che, al momento della ripresa delle opere di Lully – come *Proserpine* nel 1699 – il pubblico diventa capriccioso e l'istituzione non può mantenere l'equilibrio finanziario³⁹. Il gusto vira allora verso le cantate e le sonate, dei brani tecnici più brevi nei quali la drammaturgia si orienta verso la musica. Le *tragédies en musique* non mietono più consensi e l'arrivo dell'*opéra-ballet* con la sua molteplicità d'intrighi brevi non basta ad arrestarne il declino. La cantata rappresenta allora, a partire dalla fine del secolo, il campo di sperimentazione del teatro lirico. La musica prende il sopravvento su un testo meno drammatico e maggiormente fondato sull'estetica del *tableau*. Dei recitativi piuttosto brevi legano le arie nelle quali la vocalità si strumentalizza e dialoga con un basso

continuo più imitativo e veloce. Gli ambitus vocali di un'ottava o anche di una nona in Lully lasciano il posto a dei tredicesimi, segnando la nascita di più elevate esigenze tecniche. I vocalizzi si trovano maggiormente in forma scritta.

- 21 I segnali di questa evoluzione sono visibili in Lully dopo la composizione di *Atys*. Lo provano la varietà delle forme necessarie a musicare il testo, la flessibilità nella scrittura – come l'utilizzo dei cori – l'emergere di brani strumentali di una durata più importante come accade in *Proserpine*. Tutto concorre qui a dimostrare come la musica prenda un nuovo slancio nella continuità dello spirito del *divertissement* realizzato da Lully.

L'italianismo in rottura di Bernier e Stück

La trasformazione del rapporto testo/musica

- 22 Nel momento in cui si mettono in relazione dei dati simili per le tre opere, si può notare come appaiano delle rotture.
- 23 La cantata dura qui tra le dieci (530 misure) e le venti volte (237 misure) meno dell'Opera (5521 misure). Tuttavia, essendo gli argomenti simili, gli intrighi dovrebbero essere i medesimi che in Quinault. La proporzione di un recitativo dedicato all'azione è limitata tra le due cantate, e ciò si dimezza in Bernier. Analogamente lo strumentale diminuisce fino a sparire in Stück, sembrando quasi andare verso l'apparizione di un pubblico di strumentisti. Ma la "cantata" è un canto per voce sola e basso continuo in Stück, vietando in tal modo allo strumentale ogni intervento già limitato in Bernier. All'opposto, le arie prendono più importanza (76,9% nel 1703 – 74,2% nel 1708) rispetto all'Opera (43,3%) mentre in Lully sono associate agli insiemi. La trama è quindi necessariamente limitata.

Durate (in numero di misure)	Strumentali	Recitativi	Arie, insiemi, cori	Totali per Opera
<i>Proserpine</i> Lully (1680)	1473 (26,7%)	1656 (30%)	2392 (43,3%) Airs solos seuls : 615 (11,1%)	5521

<i>L'enlèvement de Proserpine</i> Bernier (1703)	34 (6,4%)	88 (16,6%)	408 (76,9%)	530
<i>Proserpine</i> Stück (1708)	0	61 (25,7%)	176 (74,2%)	237

Tabella 1 : Le proporzioni dedicate ai differenti tipi di espressioni nelle tre Opere

- 24 In Bernier, il recitativo affidato a un narratore menziona unicamente i Titani, Giove, Plutone, Proserpina e Aretusa anche se quest'ultima non ricopre nessun ruolo. Cerere è assente. Il dramma termina con il consenso di Proserpina senza che nessun ulteriore sviluppo sopraggiunga a spiegare l'attaccamento improvviso di Plutone né la resa della ragazza. Inoltre l'unico cantante alto interpreta un'aria dedicata a Proserpina⁴⁰ o a Plutone⁴¹ senza che ciò ponga all'autore alcun problema di verosimiglianza.
- 25 Eppure il testo è di Louis Fuzelier, autore peraltro di parodie che denunciano la falsa virtù delle *tragédies en musique*⁴². In Stück la storia inizia dopo la disfatta dei Titani. Cerere appare di sfuggita. Plutone è soggiogato da una Proserpina senza consistenza né resistenza grazie all'intervento di Venere e Cupido che auspicano un'unione senza ostacoli. Se le arie sono dedicate ai personaggi nelle cantate, come Giove o Proserpina, i recitativi sono al contrario portati da un narratore che racconta gli eventi. Condannato all'assolo, il recitativo rompe con il dialogo lullista. Stück cerca di far intervenire Venere e Cupido nel recitativo. Tuttavia la sensibilità tragica di Quinault tanto cara a Voltaire sembra essere sparita⁴³. Così, attraverso la riduzione del lavoro e del ruolo consacrato alla trama, quest'ultima diventa artificiale e quasi il pretesto per un *divertissement* vocale nella cantata⁴⁴.

Verso nuove forme di riesposizione

- 26 A livello formale, Bernier e Stück annotano le loro rappresentazioni⁴⁵. Già rare nelle prime edizioni lulliste, tali annotazioni sono praticamente assenti nelle prime Opere. A partire dalla fine del XVII secolo, delle indicazioni pressoché sistematiche delle forme, dei caratteri o dei tempi, così come dei timbri e delle numerazioni del basso continuo testimoniano una necessaria chiarificazione della scrittura musicale dopo Lully. Infatti una nuova influenza della musica italiana nelle cantate di Bernier e Stück cambia il rapporto tra testo e musica ereditato da Lully.

- 27 Appaiono delle nuove forme e vengono ripensate quelle antiche. Il recitativo, l'aria e l'arietta rompono l'alternanza pressoché sistematica dei recitativi e delle *petits airs* delle prime Opere lulliste intervallate da preludi o sinfonie e da cori. L'arietta è la grande innovazione italianizzante della cantata di Stück⁴⁶. Qui di struttura ABA con una ripresa testuale interna nella prima parte, essa si presenta di semplice fattura, avvicinandosi quasi ad un'aria da capo. Ciononostante, il principio della riesposizione rompe con la tradizionale *petit air* lullista composta da una o due strofe riprese: AA o AABB. Ciò gli conferisce una struttura chiusa chiaramente identificata che la predispone a un'esecuzione indipendente fuori da ogni contesto drammatico.
- 28 Il recitativo resta semplice senza ripresa letteraria o musicale nelle cantate, conservando la sobrietà lullista efficace e diretta. E, se qualche indicazione di tempo può apparire a volte in Stück, questa viene unicamente a precisare una scrittura italiana che non rompe con la misura⁴⁷ e preserva la coerenza musicale con una battuta molto flessibile⁴⁸. Nel recitativo lullista, le variazioni di misura guidavano il cantante verso un flusso e un'accentuazione che dovevano avvicinarsi molto a quelle della declamazione.
- 29 Fu su quest'ultima che Lulli fondò lo stile francese, con l'obiettivo di farne un momento di pura declamazione⁴⁹. Ciononostante, nel momento della trasformazione in Opera della *tragédie-ballet* *Psyché* de Lulli nel 1678, il *Mercure galant* spiegava che il testo declamato era ridotto ad un quarto nel momento in cui diventava cantato⁵⁰. Lulli era in tal modo lontano dal raggiungere il flusso oratorio declamato. Quello di Bernier e di Stück è simile. Così, nel momento in cui preservano la misura ponendo gli accenti tonici sui tempi forti, contemporaneamente dilatano o accorciano alcune quantità delle sillabe nella partizione che la flessibilità dell'esecuzione permette di recuperare. Tuttavia questa nuova scrittura della declamazione cantata non guida molto l'interprete. Essa mostra in tal modo un certo disinteresse per ciò che Bacilly considerava – quando Lulli era ancora vivo – come la pietra miliare del canto francese⁵¹. Possiamo qui osservare una rottura stilistica che riguarda la quantità delle sillabe. Le « arie » di Bernier come quelle di Stück sono di struttura ABA. Diventata sistematica nelle cantate, questa attribuisce una forma musicale più compiuta e autonoma all'aria che rompe la continuità drammatica alla quale Lulli

era così legato. Il “da Capo” è sempre redatto senza essere riornato. Forse lo era al momento dell'interpretazione⁵²?

- 30 C'è evidentemente una rottura tra l'Opera lullista e la cantata di cui le indicazioni delle forme sono rappresentative. Se in Lulli queste ultime sono piuttosto vaghe, esse concedono ugualmente una grande flessibilità al rapporto tra testo e musica, flessibilità che si perde con un'alternanza più stretta e dei titoli portatori di forme a riesposizione molto determinati in Bernier e Stück. Inoltre le forme a riesposizione delle cantate ostacolano, per il semplice fatto di riprendere la prima parte, la continuità drammatica, rendendo le arie dei momenti musicali più autonomi.

Uno sconvolgimento del discorso tonale

- 31 Oltre alle forme, a partire dalla concezione del piano tonale la musica è più vicina possibile al testo in Lulli. Nelle sue *Règles de compositions*⁵³ pervenuteci attraverso un manoscritto non datato, Charpentier espone una teoria dell'*ethos* dei modi musicali ispirata all'Antichità e contemporanea a Lulli nella quale ogni tonalità è associata a due caratteri emotivi o affetti. Le tonalità non sono dunque ancora pensate nei loro rapporti di tensione, ma come delle colorature al servizio del testo. Un incrocio con la sinossi del libretto di Quinault attesta la pregnanza dello scritto di Charpentier e dell'influenza del testo fin nelle scelte musicali più specifiche⁵⁴. All'inizio dell'atto I, Cerere abbandonata compare su un Re minore « grave e devoto⁵⁵ » che si trasforma in un Sol minore « serio e magnifico ⁵⁶ » nel momento in cui il dovere la chiama lontana da Proserpina : « Io abbandono qui una pace profonda, / che mi offre qui mille fascini⁵⁷ » (es. 5).

Fig05



Esempio 5 : Lulli Jean-Baptiste, *Proserpine* [...], Parigi, Ballard, 1680, p. 15.

- 32 La coloratura del Sol minore domina l'atto fino allo sconfiggiamento della partenza di Proserpina (I,6) in seguito cede il posto a un Do maggiore « allegro e guerriero⁵⁸ » che celebra la potenza di Giove (I,7) e che si cancella in seguito davanti un Fa maggiore « furioso ed impetuoso⁵⁹ » nel momento in cui il palazzo di Cerere crolla (I,8). Si potrebbe dettagliare in questo modo l'insieme dell'opera e constatare che gli interventi divini di Cerere, Plutone o Giove si verificano essenzialmente in Do maggiore « allegro e guerriero⁶⁰ », se non addirittura in Do minore se si tratta di un lamento.
- 33 Al momento della sparizione di Proserpina (III,4-5), il ritornello e in misura minore il monologo di Cerere (LWV58/54ab) – che precedono la scoperta (LWV58/54c) – annunciano già la coloritura del Do minore « triste ed oscuro⁶¹ », informando l'audience del cambiamento⁶² prima del personaggio. Lully gioca ugualmente sull'opposizione dei modi musicali del Do nel momento in cui Giove racconta la tristezza di Cerere e annuncia il matrimonio di Plutone e di Proserpina (V,6 – LWV58/83). In maniera generale le passioni dei personaggi coincidono con gli *ethos* di Charpentier come quando Proserpina si lamenta in un Re minore « grave e devoto⁶³ » (IV,2 – LWV58/65) prima che

Ascalafò vanti i meriti di Plutone in un Re maggiore « gioioso ed assai guerriero⁶⁴ (IV,2 – LWV58/66).

- 34 Tuttavia questa retorica tonale si sfuma – fino quasi a scomparire – a partire da Bernier nel 1703, relegando ancora di più il testo al rango di pretesto. È allora meno il colore dei toni che la loro opposizione che crea l'effetto autorizzando una maggiore varietà. L'utilizzo ricorrente delle marcie armoniche dai motivi ripetuti in Bernier conferma gli universi musicali e le loro opposizioni.
- 35 Se Lully in *Proserpine* usa essenzialmente dei toni che vanno dai due diesis fino ai due bemolle – concedendosi qualche incursione in Do minore –, Bernier scrive curiosamente la sua cantata in La maggiore « gioioso e rustico⁶⁵ » (Charpentier), in particolare all'inizio per imitare i terremoti dei Titani. Allo stesso modo Plutone espone la sua dichiarazione d'amore dell'« Air tendre » : « Ignoravo i vivi allarmi » (p. 66) in un Si minore « solitario e melanconico ⁶⁶ » poco probabile. Egli non esita inoltre ad esplorare l'insieme dei diesis andando in Mi maggiore in un « Recitativo » (p. 72), e osando addirittura numerosi passaggi in fa# e in do# minore. Inoltre, se l'utilizzo del Si minore sembra anticipare la retorica ramista (« conviene alla dolcezza e tenerezza⁶⁷ »), non avviene ugualmente per gli altri toni e in particolare per quello in La maggiore di quest'ultimo consacrato ai « canti di allegrezza e di giubilio⁶⁸ ». In Stück le scelte appaiono meno improbabili perché egli opta per le tonalità di bemolle come Lully. La cantata è in un Sib maggiore « magnifico e gioioso⁶⁹ » (Charpentier) e inizia con l'esporre la felicità di vivere di Proserpina. Tuttavia alcuni passaggi sembrano abbastanza strani (es. 6), come questo inizio d'« Aria » cantata « Graziosamente » che introduce in Re minore « grave e devoto⁷⁰ » la gloria e il trionfo di Plutone (p. 5-6).

Fig06



Esempio 6 : Stück Jean-Baptistin, *Proserpine*, Parigi, 1708, p. 6.

- 36 Queste innovazioni provenienti da una influenza italiana che Lecerf de la Viéville segnala nel 1706⁷¹ attualizzano un cambio di concezione sia della tonalità che del temperamento. Per servire al meglio il testo di Quinault, Lully ricorre ad un insieme ristretto di tonalità, caratteristica di un temperamento mesotonico addolcito autorizzando la modulazione in Do minore. Si suonano dei terzi puri e dei quinti abbassati su un'ampia gamma di colorature in tonalità con poche alterazioni. La tonalità è allora naturalmente al servizio del testo, giocando con la sua propria espressività. Nel momento in cui Bernier usa sette diesis, lo può fare solo su un temperamento ugualmente poco espressivo.
- 37 Le risorse del linguaggio non si trovano più tanto nella strutturazione d'*ethos* specifici, ma nell'opposizione dei toni, nell'accumulazione delle dissonanze, nell'arditezza melodica o negli effetti di velocità. Questa evoluzione del temperamento indebolisce il potere simbolico della tonalità a favore di una concezione più meccanica e tesa. L'espressività della musica diventa allora più indipendente del dramma letterario che perde la sua necessità nella cantata. Così, se la cantata riprende la struttura dell'Opera, le innovazioni italianizzanti che essa introduce appaiono come delle rotture tra musica e testo.

La permanenza italianizzante dalla tragedia in musica alla cantata

Un vento di cantata nello spettacolo di corte e nell'Opera dopo Lully

- 38 Effettivamente la cantata deriva dall'Opera ma permette ugualmente di ripensarla nel XVIII secolo. Così, mentre la *tragedie en musique* è in crisi, la cantata diventa il suo terreno di sperimentazione. Il compositore vi testa la reazione di un pubblico alla ricerca di un divertimento sempre maggiore. Nel momento in cui l'*Aréthuse* di Campra cade nel 1701, l'argomento – che riprende un personaggio secondario della *Proserpine* di Quinault – riappare in una cantata⁷². Inoltre la cantata plasma degli *opéras-ballets*⁷³ in voga all'inizio del secolo, come gli

Amours de Vénus et de Mars (1712) o le *Nopces de Vénus* (1740) o ancora le *Fêtes vénitiennes* di Campra rappresentate nel 1710⁷⁴. Aggiungiamo inoltre a quest'ultimo molteplici arie d'entrata dopo la creazione (il 17 giugno 1710). In queste opere, il termine "cantate" appare a conclusione dell'aria d'entrata. Nelle *Fêtes vénitiennes*, l'aria d'entrata « Gli indovini⁷⁵ » e quella de « L'Amore saltimbanco⁷⁶ » termina con una « Cantate » mentre « Il ballo⁷⁷ » si conclude con un' « Aria italiana⁷⁸ » presentata ugualmente in maniera autonoma. Ugualmente una « Cantate » conclude il prologo degli *Amours de Vénus et de Mars*⁷⁹. Infine, a partire dal prologo delle *Nopces de Vénus*, Campra inserisce una « Cantata » per Ebe⁸⁰. Alcuni passaggi sono così pensati come delle piccole sequenze indipendenti capaci di essere oggetto di esecuzioni private. Intimamente legate, l'*opera-ballet* e la cantata sono caratterizzate da una debole densità drammatica e una forte influenza dello stile italiano fin dalle loro origini.

- 39 Tuttavia nella musica francese, le prime prefigurazioni delle cantate risalgono al debutto di Lully e sono probabilmente queste scene in italiano che popolano i suoi balletti.

Al contrario, i balletti sono pervasi da lunghi intermezzi d'Oltralpe. *Psyché* (1655), i *Bienvenus*, l'*Amour malade* (1657), *Alcidiane* (1658), la *Raillerie* (1659) sono più italiani che francesi. Leggendo queste opere si percepisce che Lully è profondamente aggiornato su ciò che succede nel suo paese natale. Ogni volta si tratta di vere scene d'Opera, intercalate nei balletti ; per esempio l'entrata di *Psyché* (1655) nella quale si vede Plutone seduto sul suo trono in mezzo ai demoni, mentre il coro di *passioni amoroze* declama il dolore di amare ⁸¹.

- 40 Pensate come delle entità semi-operazionali e indipendenti, questi intermezzi italiani abitano il pubblico francese ad un genere d'Oltralpe e preparano l'avvento del suo omologo nazionale. Così, la cantata non è soltanto un genere che permette di ripensare l'opera francese in crisi al XVIII secolo. Il suo principio è in realtà ciò che ha permesso l'emergenza del grande genere lirico. Si può comprendere allora quanto l'idea di un'Opera divertente e musicale preesista alla *tragédie en musique* ricacciando il tragico ad un ruolo secondario anche prima dell'apparizione del genere e delle relative sperimentazioni lulliste. L'idea di una piccola entità lirica autonoma che plasma la cantata è dunque antica e iscrive il genere – seppure di origini italiane –

nella tradizione del *divertissement* francese. Essa risale alle origini dell'opera lullista e perdura quasi fino alla creazione con il «lamento italiano» della tragicommedia e balletto *Psyché* (LWV45) nel 1671.

L'illusoria ricerca del tragico da Lulli e Quinault

- 41 La ricerca di una scrittura tragica nell'opera lullista sembra allora essere solamente un pretesto necessario per l'affermazione di un nuovo genere lirico in Francia. Effettivamente, in *Proserpine* il testo di Quinault è una riscrittura divertente delle *Metamorfosi* di Ovidio. Infatti non è più immaginata con il rigore tragico cercato e poi raggiunto con *Atys* (LWV53-1676). Dopo *Isis* (LWV54-1677), la scrittura drammatica perde di rigore. L'unità d'azione non è sempre rispettata, in particolare negli atti 2 e 3 di *Proserpine* nei quali quest'ultima cede il posto all'intrigo secondario tra Alfeo e Aretusa⁸². In questo modo, il testo perde una certa ricerca di rigore che onora il teatro declamato fin da Corneille⁸³.
- 42 Inoltre in Ovidio, i pretendenti non compaiono e sono tutt'al più menzionati – come il consorte di Ciane (V, 409-419) – contrariamente a Quinault nel quale essi vengono ad addolcire il racconto tragico del rapimento di Proserpina. Egli ritrae nell'Opera alcuni episodi come quello in cui Cerere trasforma in lucertola Stellione – il nipote di una donna che le offre un infuso – perché osa guardarla in modo sfrontato (V, 453-471). In Quinault, Cerere è una vittima, una madre ferita che reclama giustizia e che nella sua sofferenza fa bruciare i campi di grano; egli le riserva dunque un carattere moderato, tacendo la scena di automutilazione. Nelle *Metamorfosi*, Cerere si strappa i capelli, strazia il suo seno... (V, 471) prima che Aretusa non la riporti alla ragione (V, 487-509). Quando Ascalafo racconta a Ciane e Aretusa che Proserpina ha mangiato il frutto infernale (IV, 3) ed è costretta a rimanere nell'Ade, in Quinault Cerere non si vendica trasformandolo in civetta (V, 533-550). Il mito è quindi addolcito e depurato in modo da rendere Cerere più amabile. In questo spettacolo di corte, la mitologia è tradizionalmente un'allegoria regale. La *tragedie en musique* ritrae così le divinità con moderazione e con una certa dolcezza biasimata da Boileau (*Satire X*, « Queste volpi dolciastre⁸⁴ »). Al di là di una scrittura dalla forma tragica, la musica e il *divertissement* sono

dei reali meccanismi della costruzione dell'Opera. Inoltre, a partire dai suoi inizi, gli Antichi – in particolare attraverso la voce di Saint-Evremond – denunciano questa tendenza come responsabile di una corruzione generale del gusto futuro.

La sola cosa che mi dispiace è che con questo nostro grande invasamento dell'Opere, siamo per la via di veder andare in precipizio la più bella cosa che abbiamo: la più propria a sollevar la mente e la più capace di formare il giudizio.⁸⁵

43 Circa quarant'anni più tardi, Anne Dacier conferma il fenomeno.

Ma noi abbiamo ancora due cose che ci sono proprie, e che contribuiscono come il resto alla corruzione del gusto. La prima, sono gli spettacoli licenziosi che attaccano direttamente la religione e i costumi, e la cui Poesia e Musica ugualmente insipide e effeminate comunicano tutto il loro veleno all'anima, e abbandonano tutti i nervi dello spirito, in modo che anche quasi tutta la nostra Poesia contemporanea è segnata da tale carattere.⁸⁶

Dall'efficacia drammatica Lullista all'espressività musicale di Bernier e Stück : la continuità italianizzante

44 Infine, questa ricerca di una scrittura del tragico musicale e letteraria assai rigorosa in Lully dava l'impressione di opporsi alla ricerca di espressività musicale della cantata. Effettivamente, se il tragico è addolcito nella *Proserpine* di Quinault, il recitativo occupa addirittura il 30% dell'Opera, lasciando la possibilità a Quinault di dare corpo all'intrigo e di modellare i personaggi con una certa consistenza drammatica. Inversamente, l'esiguità della cantata e l'importanza ridotta attribuita all'azione rinviavano il tragico allo statuto d'ornamento di un'espressività musicale meno simbolica.

45 Nondimeno l'Opera e la cantata convergono verso una medesima ricerca di efficacia e d'immediatezza. La nascita del genere lirico coincide con l'apertura dello spettacolo di corte verso la città il che sancisce la necessità di un piacere semplice e diretto. Per soddisfare la propria volontà di creare un momento di apparente purezza decla-

matoria, Lulli è pronto a ridurre la misura del recitativo, a bandire il *double*, a privilegiare le forme senza riesposizione. E, anche se ciò non impedisce di ridurre di un quarto il testo di uno spettacolo declamato, l'iniziativa indica chiaramente la volontà di servire un tempo oratorio rapido e di conseguenza l'efficacia drammatica. Bernier e Stück giocano invece su un linguaggio musicale meno simbolico e più dimostrativo. Esso permette ad uno strumentale liberato dal giogo della vocalità di rappresentare il terremoto all'inizio della cantata Bernier (es. 7).

Fig07



esempio 7 : Bernier Nicolas, *Cantates françaises* [...], Parigi, De Gland, 1703, p. 53

- 46 Questa scena evoca le tempeste di cui Lulli è l'istigatore in *Persée* (1682 – LWV60/62). Ne « I venti impetuosi⁸⁷ » (LWV60/62) di Lulli, la forza del temporale è indicata dalla velocità del basso continuo mentre i violini restano in una composizione molto vocale. Qui al contrario, il basso continuo accompagna o dialoga con le altre parti pensate in una scrittura più italiana fatta di batterie e di gamme come in Corelli. Lo strumentale si emancipa allora dalla voce anche se resta ancora legato alla vocalità attraverso l'utilizzo della chiave in sol1 o dell'ut1 in Bernier⁸⁸.
- 47 L'imitazione della natura diventa il luogo di predilezione della composizione strumentale tecnica e italianizzante nelle cantate: gli strumenti possono imitare i venti delle tempeste o qui i terremoti. L'imitazione convince allora l'ascoltatore circa la somiglianza dell'evento di cui ascolta il racconto. Tuttavia tali riferimenti naturali e un simile

gioco imitativo prendono si originano nella Francia di Lully, modello inoltre della musica francese.

- 48 Congiuntamente, la voce si strumentalizza nella cantata riprendendo dei motivi strumentali. In Bernier, il vocalizzo su « Tonnez » (es. 8) gioca su un motivo in sei semicrome ripreso contemporaneamente dal basso continuo e dal violino. Ciò rimanda al vocalizzo di Lully con il suo *tuilage* sul « Triomphe » nel quale cerca già di sviluppare questo tipo di carattere.

Fig08



Esempio 8 : *Ibid*, p. 61.

- 49 C'è effettivamente una ricerca di spettacolarizzazione, d'efficacia del linguaggio da Lully a Bernier e Stück. In tal modo, la scrittura musicale nella cantata diventa più tecnica e si emancipa dal testo nel XVIII secolo – relegando quest'ultimo al ruolo di pretesto – grazie alla ricerca di un effetto immediato difeso trent'anni prima da un Lully preoccupato dell'imitazione della declamazione nella *tragedie en musique*.
- 50 All'interno di questa dinamica, *Proserpine* articola con *Bellérophon* una metamorfosi del genere in Lully in cui lo strumentale prende uno slancio che annuncia questo cambio di concezione del linguaggio. L'influenza italiana sulla musica – affermata politicamente a partire dal privilegio reale accordato a Perrin nel 1669 e che permette l'insediamento dell'Opera lullista – è paradossalmente il fondamento dell'identità francese che Lecerf de la Viéville difende all'epoca di Bernier e Stück. Lo spirito divertente che la musica apporta alla scrittura

drammatica è all'origine delle critiche letterarie o musicali formulate contro l'Opera lullista in seguito alla *querelle* dell'*Alceste*. Che sia la carenza di rigore nell'imitazione dell'Antico rimproverato da Racine, o la scrittura sopravvalutata del recitativo denunciata da Saint-Évremond, l'associazione degli universi della danza e della musica con il rigore drammatico oppone il piacere dei sensi a quello della ragione nell'Opera mettendo finalmente a distanza lo spirito tragico.

- 51 Così dall'Opera Lullista alla cantata, il *divertissement* prende il sopravvento su un testo di cui il contenuto tragico in Quinault è già addolcito rispetto al modello Antico. La *tragedie en musique* Lullista fino ad Atys dava l'impressione di essere alla ricerca di uno spirito tragico tuttavia abbandonato a partire dall'anno successivo con *Isis*. *Bellérophon* e *Proserpine* concedono allora all'orchestra un ruolo più importante che annuncia le grandi ciaccone e passacaglie che si possono ritrovare in tutti gli spettacoli di Lully a partire dal *Triomphe de l'Amour* nel 1681.
- 52 È ugualmente alla fine degli anni 1680 che iniziano ad apparire delle edizioni di arie separate destinate a essere cantate o suonate. Propo-
nendo in tal modo, al gusto di un pubblico crescente di musicisti
amatori, l'evoluto stile lullista. La musica strumentale si sviluppa su
linee melodiche vocali svincolandosi tuttavia dalle parti cantate. Cer-
cando l'approvazione, l'Opera si disfa progressivamente di un tragico
che non miete più consensi a fine secolo rendendo evidente in tal
modo la necessità di una cantata nella quale la musica prende l'im-
portanza sul testo. E se la *tragédie en musique* è in declino alla fine del
secolo, essa trascina nella sua scia il suo omologo declamato. Nel mo-
mento in cui ci si interessa alle rappresentazioni ufficiali⁸⁹ del teatro
declamato, ci si rende conto che sulla fine del XVII^e secolo (1680-
1699), ad eccezione dell'*Andronic* (1685) e de *l'Alcibiade* (1685) di Cam-
pistron, e del *Régulus* (1688) di Pradon, soltanto uno spettacolo di
Routou, cinque di Corneille e cinque di Racine oltrepassano la soglia
di settanta rappresentazioni durante questo periodo. Ciò significa
che su quattordici rappresentazioni plebiscitate undici sono delle ri-
prese di spettacoli di successo anteriori alla nascita dell'Opera. In
questo modo se il teatro declamato fornisce regolarmente delle
nuove produzioni, poche tra queste hanno realmente un successo
pubblico comparabile a quello dei loro predecessori.

- 53 Nel 1714 Anne Dacier constata con suo grande sconforto come l'Opera abbia influenzato la poesia. La profezia di Saint-Evremond nel 1677 che vedeva l'Opera corrompere il teatro declamato si è realizzata. Al di là della semplice evoluzione dei generi musicali, si può pensare che questa nuova influenza italiana sopraggiunta con la sonata e la cantata in fin di secolo infligge il colpo di grazia a una tragedia classica già mal ridotta dall'Opera lullista. Essa annuncia di fatto l'introduzione di un nuovo senso del tragico al quale l'Opera non è indifferente, più semplice e diretto, che modellerà il XVIII secolo.

Appendice

- 54 Tabelle delle relazioni tra la sinossi del testo di Quinault, il piano tonale di Lully e gli affetti di Charpentier

Atto primo

Atti e scene	Sinossi corrispondenti	Tonalità principali (ethos dei modi di Charpentier)
I,1	Mentre Cerere si lamenta perché Giove la trascura,	Re minore (grave e devoto)
I,2	Mercurio le recapita un messaggio del signore degli dei il quale le chiede di rendere fertile la Frigia. Cerere accetta di lasciare la Sicilia,	Sol minore (serio e magnifico)
I,3	e affida la propria figlia, Proserpina, alle cure di Aretusa. Quest'ultima le confida di essere amata da Alfeo, ma sostiene di non ricambiare il sentimento.	Sol minore (serio e magnifico) – Re Maggiore (gioioso ed assai guerriero)
I,4	In un monologo, ella confida di essere inquieta,	Sol minore (serio e magnifico)
I,5	ma arriva Alfeo che le annuncia che l'oggetto del suo amore è cambiato, e che ormai è innamorato di Proserpina.	Sol minore (serio e magnifico) – Sib Maggiore (magnifico e gioioso)
I,6	L'atto termina con lo scongiuro della partenza di Cerere,	Sol minore (serio e magnifico)
I,7	una celebrazione della potenza di Giove ;	Do Maggiore (allegro e guerriero)
I,8	una parte del palazzo di Cerere crolla, Proserpina compare soltanto alla fine dell'atto.	Do Maggiore (allegro e guerriero) – Fa Maggiore (furioso ed impetuoso)

Atto secondo

Atti e scene	Sinossi corrispondenti	Tonalità principali (ethos dei modi di Charpentier)
II,1	Alfeo confida a Crinise di essere ancora innamorato di Aretusa,	Re minore (grave e devoto)
II,2	ma la venuta di Ascalfio lo informa che ha un rivale. Quest'ultimo gli comunica inoltre l'imminente arrivo di Plutone.	Sol Maggiore (dolcemente gioioso)
II,3	Alfeo piange il suo dolore,	Do minore (triste ed oscuro)
II,4	quando appare Aretusa. Entrambi credono che il loro amore non sia reciproco.	Fa Maggiore (furioso ed impetuoso)
II,5	Ma quando Ascalfio ritorna, Aretusa gli rimprovera di essersi attribuito il suo cuore senza aver ricevuto il suo accordo.	Fa Maggiore (furioso ed impetuoso)
II,6	Plutone entra in scena, e chiede a Aretusa di chiamare Proserpina :	Sol minore (serio e magnifico) – Sib Maggiore (magnifico e gioioso)
II,7	confida ad Ascalfio che ne è innamorato.	Do maggiore (allegro e guerriero)
II,8	Approfittando di una festa pastorale,	Do maggiore (allegro e guerriero) – La minore (tenero e lamentevole)
II,9	Plutone rapisce Proserpina, e minaccia le ninfe presenti di privarle della parola nel caso in cui esse rivelino l'accaduto a Cerere.	Do maggiore (allegro e guerriero)

Atto terzo

Atti e scene	Sinossi corrispondenti	Tonalità principali (ethos dei modi di Charpentier)
III,1	Mentre Proserpina viene chiamata,	Sib Maggiore (magnifico e gioioso)
III,2	Aretusa vuole andare a cercarla nell'Ade, Alfeo vuole seguirla e si dichiarano il loro amore.	Sib Maggiore (magnifico e gioioso)
III,3	Annunciata da un coro,	Sol minore (serio e magnifico)
III,4-5	Cerere ritorna e chiede di vedere sua figlia.	Do Maggiore (allegro e guerriero) – Do minore (triste e oscuro)
III,6	Ciane cerca di rivelare il rapimento, ma perde la voce e viene trasformata in un ruscello.	Sol Maggiore (dolcemente gioioso)
III,7-8	Cerere, nel suo furore, brucia i campi e le campagne.	Do maggiore (allegro e guerriero)

Atto quarto

Atti e scene	Sinossi corrispondenti	Tonalità principali (ethos dei modi di Charpentier)
IV,1	Delle ombre felici celebrano la loro gioia;	La minore (tenero e lamentevole)
IV,2	Soltanto Proserpina è triste, perché sua madre le manca. Eppure Ascalfio loda i meriti di Plutone.	Re minore (grave e devoto) – Re maggiore (gioioso ed assai guerriero)
IV,3	Sopraggiungono Alfeo e Aretusa che vogliono riportare Proserpina a sua madre: Ascalfio racconta loro che ella ha mangiato un frutto infernale ed è quindi condannata a rimanere nell'Ade.	Sol minore (serio e magnifico)
IV,4	Plutone, rimasto solo con Proserpina, tenta invano di sedurla.	Sib Maggiore (magnifico e gioioso) – Sol Maggiore (dolcemente gioioso) – Do minore (Triste ed oscuro)
IV,5	Egli ordina che l'Ade sia in festa, in onore della sua amata.	Sib Maggiore (magnifico e gioioso) – Sol minore (serio e magnifico)

Atto quinto

Atti e scene	Sinossi corrispondenti	Tonalità principali (ethos dei modi di Charpentier)
V,1	Plutone afferma che non si lascerà portare via Proserpina, assicurandosi in tal modo il sostegno di tutto l'Ade. La scena cambia e rappresenta la massima solitudine.	Fa Maggiore (furioso ed impetuoso) – Do Maggiore (allegro e guerriero)
V,2	Mentre Cerere piange l'assenza di sua figlia,	Re minore (grave e devoto)
V,3	alcune divinità infernali entrano in scena.	Fa Maggiore (furioso ed impetuoso)
V,4	Alfeo e Aretusa vengono ad informare Cerere che è stato Plutone a rapire Proserpina, e che egli sta per arrivare.	Do minore (Triste e oscuro) – Sol minore (serio e magnifico)
V,5	Mercurio viene ad annunciare che Cerere e Plutone saranno entrambi soddisfatti e che Giove sta per apparire.	Sol minore (serio e magnifico)
V,6	Giove scende dall'Olimpo, Plutone sorge dall'Ade. Giove decide che Proserpina sposerà Plutone, e passerà la metà dell'anno vicino al suo sposo, l'altra metà vicino a sua madre. Un coro celebra la grandezza di Giove.	Do maggiore (allegro e guerriero) – La minore (tenero e lamentevole)

1 Denis inizia il suo *Traité de l'accord de l'espinette* (1650) spiegando che lo strumento deve imitare la voce (DENIS Jean, *Traité de l'accord de l'espinette* [...], Parigi, Robert Ballard, [1643] 1650, p. 7). Con Lulli ancora vivo, Bacilly spiega nelle sue *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1679) che un buon maestro deve saper declamare (BACILLY Bénigne, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui Regarde le chant françois*, Parigi, Chez l'Auther, 1679, p. 62-63.). All'alba del XVIII secolo, Grimarest propone un *Traité du récitatif* (1707) in cui si tratta fin dal titolo di « Lecture », di « action publique », di « déclamation » e di « chant » (rispettivamente : « lettura », « azione in pubblico », « declamazione » e « canto »).

2 « Il nostro amato e fedele Perrin, [...] ci ha umilmente fatto presente che già da qualche anno gli Italiani hanno fondato diverse Accademie composte dai più eccellenti Musicisti del Papa e degli altri Principi, come di altre personalità appartenenti a delle famiglie oneste, nobili e gentiluomini di nascita, assai sapienti e pratici nell'arte della Musica, che vi cantano, sono all'ora attuale i più bei spettacoli e i divertimenti più gradevoli, non soltanto nella città di Roma, Venezia e altre corti d'Italia, ma anche quelli delle città e corti Tedesche e Inglesi, dove le suddette Accademie sono state ugualmente istituite a imitazione degli Italiani; coloro che sostengono le spese necessarie per le suddette Rappresentazioni si rimborsano dei loro anticipi con ciò che rientra dal Pubblico all'ingresso dei luoghi nei quali esse si svolgono; siamo dunque lieti di accordare il permesso all'istituzione nel nostro Regno di simili Accademie per farvi cantare in pubblico simili Opere o rappresentazioni in musica e lingua francese, sperando non soltanto che queste cose contribuiscano al Nostro divertimento e a quello del Pubblico, *ma che i nostri sudditi si possano abituare al gusto della musica, perfezionandosi in quest'arte, una delle più nobili delle liberali.* » Privilège accordé au sieur Perrin pour l'establissement des Académies d'Opéra [...], 1669, in NUITTER Charles, THOINAN Er., *Les origines de l'opéra français*, Parigi, Plon, 1886, p. 98. [La traduzione è nostra].

3 « *double*. Seconda strofa di un'aria di cui la melodia riceve allora diversi agiustamenti, passaggi, diminuzioni e abbellimenti... Creato intorno al 1630 dal cantante Le Bailly, è portato al massimo livello dai maestri Lambert e de La Barre. Con Lulli, che in nome della verità drammatica non apprezza particolarmente il suo utilizzo, il *double* passa dalla musica vocale alla musica strumentale e in particolar modo al clavicembalo. » LESCAT Philippe, « *dou-*

ble » in BENOÎT Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles*, Parigi, Fayard, 1992, p. 245-246. [La traduzione è nostra].

4 LECERF DE LA VIÉVILLE Jean-Laurent, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise*, Bruxelles, Foppens, 1704-1706, t. 2, p. 204.

5 « Egli (Lulli) si propone di attribuire più ampiezza all'orchestra senza soffocare il canto. Risolve il problema con *Bellérophon*. [...] La formula era già stata trovata e Lulli vi si attiene con *Proserpine* e le Opere successive. Si può tuttavia sottolineare un'innovazione capitale: l'impiego e la crescente importanza del recitativo accompagnato. La sinfonia smette di essere un quadro isolato dal resto della rappresentazione, costituisce lo sfondo su quale si stacca la voce umana. » PRUNIÈRES Henry, *Lulli : la vita e le opere*, Milano, Ed. F.lli Bocca, 1950; [ed. originale: *Lulli*, Paris, Laurens, 1927, p. 100-101.]

6 Si veda la dedica della partizione nella quale Lully fa un resoconto dell'accoglienza favorevole di Luigi XIV e della città.

7 « Ma chi può resistere a un recitativo o a un canterellare che non ha né la grazia del canto, né la forza aggradevole della parola? » Saint-Évremond Charles Marguetel Marquis, *Opere slegate*, tradotte in Toscano de Lorenzo Magalotti, precedute da un carteggio tra Magalotti e Saint-Évremond, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, p. 295 [ed. originale, « Sur les operas à Mr. le Duc de Buckingham », 1677, rééd. *Œuvres meslées*, Rome, dell'Ateneo, 1996, p. 357].

8 Cfr. *infra* nota 2.

9 « Il giovane Moliere avena appena mostrato grazie a due o tre arie che era possibile far di meglio, quando Lulli apparve e iniziò a comporre per i *ballets* quelle che venivano chiamate *airs de vitesse*. Dato che i ballerini che eseguivano i *ballets* composti sulle sopradette arie erano costretti a muoversi con maggiore velocità e maggiore azione di come era stato fatto fino ad allora, certamente alcuni dissero che si stava corrompendo il buon gusto della danza facendo del *Balladinage*. » DUBOS (Abbé), *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di Enrico Fubini, Milano, Guerini, 1990 [ed. originale: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis*, Paris, Chez Jean Mariette, 1719, p. 493].

10 « [...] il mio recitativo è fatto unicamente per parlare, io voglio che esso sia un tutt'uno. Lo voleva così unito, disse la Contessa, che sosteneva di poterlo modellare alla recitazione sulle tonalità della *Chanmêlé*. Egli ascoltava declamare la *Chanmêlé*, memorizzava le tonalità, e in seguito gli dava la grazia, l'armonia e l'intensità che il recitativo doveva avere nella bocca di un can-

tante, per poter convenire alla musica alla quale in questo modo li educa-
va », LECERF DE LA VIÉVILLE Jean-Laurent, *op. cit.*, t. 2, p. 204. [La tradu-
zione è la nostra].

11 PRUNIÈRES Henry, *L'opéra italien en France avant Lulli*, Parigi, Champion,
1975, t. 2, p. 367. [La traduzione è nostra].

12 Ariette: LWV 58/17,50,54b,75e,81

13 Recitativi semplici:

LWV58/16b,18b,23b,24b,28b,30b,33b,34,35b,39b,40c,40d,41b,47b,48c,48^e,49b,50b,53b,54c,
54dfhi,55b,57b,66c,68,69bde,74b,75bdh,78bdf,79b,80b,81b,82b

14 Arie accompagnate: LWV58/65-66,70,75-76

15 LWV 58/1

16 « Prélude »: LWV 58/8,12,28,53,64b,69,82

17 « Menuet »: LWV 58/13

18 « Ritournelle »: LWV 58/16,2430,37,41,54-58,62,74,78c,80

19 « Gavotte »: LWV 58/9, 23c

20 LWV 58/3,26-27,44,47,58,71-72,84-85

21 LWV 58/45-46

22 LWV 58/11

23 LWV 58/12c,48,48d,54egj,66b,70b,75cf,76b,77,83c

24 « Chœur de Dieux des Bois. »

25 « Chœur des Nymphes. »

26 « Quel crime avons-nous fait ? »

27 « Chœur des ombres heureuses et des divinités infernales. »

28 LA GORCE Jérôme, *Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 644.

29 « L'Amour comblé de gloire triomphe de tout l'univers. »

30 LA GORCE Jérôme, *op. cit.*, p. 652.

31 « Que tout se ressente de la fureur que je sens. »

32 LA GORCE Jérôme, *op. cit.*, p. 655.

33 Recitativi misurati: LWV58/15,17c,20,21b,22b,31,32,36b,37b,38,67b,83.

34 LA GORCE Jérôme, *op. cit.*, p. 655. Sono le arie LWV58/51,65-66.

35 Cfr. infra note 14.

36 « Gardez-vous, gardez-vous de troubler un bonheur si doux. »

37 « L'amour comblé de gloire triomphe de tout l'Univers. »

38 « cris funestes. »

39 Si veda : LA GORCE Jérôme, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Paris, Desjonquères, 1992, p. 99.

40 « Si perdona un fuoco temerario e ci se ne offende raramente. » BERNIER Nicolas, « Proserpine », *Cantates françoises* [...] Livre II, Paris, De Gland, 1703, p. 75.

41 « Ignoro i vivi allarmi che il mio cuore prova in questo momento. » Bernier Nicolas, « Proserpine », *Cantates françoises* [...] II^e Livre, Paris, De Gland, 1703, p. 67.

42 « Veniamo ai fatti. M. D. L. M. si sforza attraverso ragionamenti più artificiali che solidi, di convincere i propri lettori che le *Parodie trasformano la virtù in Paradossi*, cercando spesso di renderla ridicola (Tomo 1, p. 133, *Œuvre de Théâtre*). Se ciò fosse vero, le Parodie sarebbero certamente condannabili; ma se le Parodie, ben lontane dal trasformare la vera *virtù in paradosso*, screditano soltanto la virtù chimerica & romanesca, e guardandosi bene dal cercare di rendere la virtù ridicola, si rivolgono unicamente alla virtù veramente ridicola, allora tali opere non devono più essere considerate come una specie di buffoneria, ma come una critica sensata e addirittura utile per i costumi: questi non devono più essere considerati come dei nemici della virtù, ma come dei difensori; non è forse la sua difesa più che il suo attacco che la falsifica ? » FUZELIER Louis, *Discours à l'occasion d'un discours de M. de La Motte sur les Parodies*, Parigi, Briasson, 1731, p. 5. [La traduzione è nostra].

43 « Questo dramma lirico (*Persée*) di Quinault fu, come tutto ciò che usciva dalla sua piuma, tenero, ingegnoso, facile. Ci si ricordava a memoria quasi ogni strofa, si poteva citarle, cantarle, si potevano utilizzare in mille modi. Esse sostenevano la musica di Lully, che non era altro che una declamazione notata, adattata con estrema intelligenza alle caratteristiche della lingua : questo recitativo è così bello, che sembrando la cosa più naturale al mondo, non ha potuto essere imitato da nessuno. Servivano i versi di Quinault per far valere il recitativo di Lully, che richiedeva degli attori più che dei cantanti. Quinault fu senza dubbio, nonostante i propri nemici e nonostante Boileau, tra la lista dei grandi uominoi che rappresentarono il secolo eterna-

mente memorabile di Luigi XIV. » AROUET François Marie (*alias* Voltaire), « Remarques sur *Andromède* » dans *œuvre de Voltaire*, Paris, Furne, 1837, t. 9, p. 545. [La traduzione è nostra].

44 « [...] nelle loro (Gervais, Campra, Stück, Morin) cantate, la linea melodica impone la propria legge alla parola, si proietta nel tempo mentre il materiale armonico e lirico si arricchisce di nuove risorse. » BarthÉlémy Maurice, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des lumières*, Parigi, Actes sud, 1990, p. 67. [La traduzione è nostra]

45 In Bernier, si possono trovare le espressioni « Prélude », « Symphonie », « Récitatif », « Air », « Air vif », « Air tendre » per ogni brano ad eccezione di un recitativo, così come le indicazioni di tempo « Tres viste », « Vivem^t. », « Viste », « Tendrem.^t », « Modérém.^t » tranne che per i recitativi – di carattere molto libero – e l'ultima aria. Nell'italiano Stück l'« Air », il « Récitatif », e la nuovissima « Ariette » sono indicate in prossimità dell'aria. Le indicazioni di tempo o di carattere « Lentement », « Gracieusement », « Gay » sono riportate per le arie.

Chez Bernier, on trouve les mentions « Prélude », « Symphonie », « Récitatif », « Air », « Air vif », « Air tendre » pour chaque pièce à l'exception d'un récitatif, ainsi que les indications de tempo « Tres viste », « Vivem^t. », « Viste », « Tendrem.^t », « Modérém.^t » sauf pour les récitatifs – de caractère assez libre – et le dernier air. Chez l'italien Stück, l'« Air », le « Récitatif », et la toute nouvelle « Ariette » sont précisés à un air près. Les indications de tempo ou de caractère « Lentement », « Gracieusement », « Gay » sont mentionnées pour les airs.

46 « Diminutivo di ARIA. Vuol dire PETIT AIR, o *Canzonetta*. Un'*Arietta* ha ordinairement due riprese, o anche essa riprende da capo ; come un *Rondò*. [...] » Brossard Sébastien, *Op. cit.*, p. 5.

47 Per l'Abbé Dubos, « [...]la misura e il movimento conferiscono, per così dire, l'anima ad una composizione musicale » DUBOS Jean-Baptiste (Abbé), *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Enrico Fubini (a cura di), Milano, Guerini, 1990 ; [ed. originale: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis*, Paris, Jean Mariette, 1719, t. 1, p. 636.]

48 « RECITATIVO. Si trova spesso questa parola nelle *Cantate* degli Italiani, e ancora più spesso nelle loro *Opere* [...] si porta più attenzione a esprimere la Passione che a seguire esattamente una misura regolata. Ciò non impedisce la notazione di questo tipo di Canti in misure regolate, ma avendo la libertà di alterare i tempi di questa misura, e di suonarne alcuni più lunghi o più

corti che altri, si può generalmente inserire nelle partizioni il basso continuo del Recitativo al di sotto, in modo che l'Accompagnatore possa seguire piuttosto colui che canta che colui che porta il tempo » *Ibid*, p. 92.

49 Cfr. *infra* nota 10.

50 « [...] la rappresentazione che è stata recitata aveva tante strofe quante quelle delle tragedie ordinarie, e me ne sarebbero bastati un quarto per essere cantata [...] » *Mercure Galant*, Janvier 1710, p. 290. [la traduzione è nostra].

51 « Quest'opera è composta di tre parti. Nella prima, si parla del canto in generale. Nella seconda, dell'applicazione del canto al lessico francese in relazione unicamente alla pronuncia. E nella terza, delle quantità delle parole francesi che si trovano più comunemente nel canto e della modalità di discernere le sillabe lunghe dalle brevi, che è la principale finalità di questo trattato. » Bacilly, Bénigne (de), *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui Regarde le chant françois*, Parigi, Chez l'Auteur, 1679, p. 1. [La traduzione è nostra].

52 Sappiamo che questi *doubles* – raramente stampati e spesso lasciati alla discrezione del cantanti (Si veda LECERF DE LA VIEVILLE Jean-Laurent, *Op. cit.*, 1704, t. 1, p. 13.) – riappaiono nelle copie dei manoscritti postumi alle opere di Lully della maison Foucault. Quest'impresa di copiatura di manoscritti vede la luce nel 1697 al momento in cui l'influenza italianizzante si fa tanto importante in Francia.

53 CHARPENTIER Marc-Antoine, *Regles de Composition par Monsieur Charpentier*, F-Pn : ms. Fr. nouv. Acq. 6355, s.d. (18^e s.), 30 p.

54 Vedere la tabella in appendice.

55 « grave et dévot. »

56 « sérieux et magnifique. »

57 « Je quitte une paix profonde,/Qui m'offre icy mille appas. »

58 « gai et guerrier. »

59 « furieux et emporté. »

60 « gai et guerrier. »

61 « obscur et triste. »

62 LULLY Jean-Baptiste, *Proserpine* [...], Parigi, Ballard, 1680, p. 175.

63 « grave et dévot. »

64 « joyeux et très guerrier. »

65 « joyeux et champêtre. »

66 « solitaire et mélancolique. »

67 « convient à la douceur & à la tendresse. » RAMEAU Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie, Réduite à ses Principes Naturels*, Parigi, Ballard, 1722, p. 157. [La traduzione è nostra].

68 « chants d'allégresse et de réjouissance »; *Ibid*, p. 157.

69 « magnifique et joyeux. »

70 « grave et dévot. »

71 « Durante quest'estate a Parigi ho assistito integralmente ad un gran numero delle sue [Bononcini] cantate, tanto da poterne parlare con competenza [...] Tuttavia i musicisti che le interpretavano, sebbene fossero dei Musicisti di professione, sembravano spesso stonare, tanto i toni erano trasposti, inabituali, dissonanti: e spesso era impossibile al suonatore di clavicembalo che suonava i bassi, di suonarli così com'erano, su uno dei nostri clavicembali i quali non dispongono di tasti spezzati, come quelli in Italia. Trovai che le caratteristiche di Buononcini hanno molte relazioni con quelle di Corelli. » LECERF DE LA VIEVILLE Jean-Laurent (de), *op. cit.*, 1706, t. 3b, p. 40. [La traduzione è nostra].

72 « Nel 1701, Campra scrive un'*Aréthuse ou La Vengeance de l'Amour*, pastorale in tre atti che fallisce a causa degli episodi accumulati da Danchet. Charles-Hubert Gervais riprende l'argomento sotto forma di una cantata limitandosi strettamente ai graziosi episodi delle *Metamorfosi* di Ovidio (libro V), creando un'Opera melodiosa e fresca che raccoglierebbe ancor oggi tutti i nostri consensi » BARTHÉLÉMY Maurice, *Op. cit.*, p. 66. [La traduzione è nostra].

73 GARDEN Greer, « Réflexions sur les cantates scéniques d'André Campra et sur le cas de *Pomone* de Charles-Hubert Gervais », *XVII siècle*, 198 (1998), p. 29-36.

74 Si veda : LA GORCE Jérôme, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Parigi, Desjonquières, 1992, p. 147.

75 « Les Devins ».

76 « l'Amour saltinbanque ».

77 « Le bal ».

78 « Air italien ».

79 « Des Amours de Vénus, Cantate », CAMPRA André, *Prologue du ballet des Amours de Venus et la comedie du Triomphe de la folie*, Parigi, Ballard, 1712, p. 33.

80 Possiamo trovare il riferimento ad una « Cantate » fin dal prologo : CAMPRA André, *Les Noces de Vénus*, Parigi, Boivin, 1740, p. 26.

81 PRUNIÈRES Henry, *Lulli: la vita e le opere*, Milano, Ed. F.lli Bocca, 1950; [ed. originale: Prunières Henry, *Lully*, Parigi, Laurens, 1927, p. 84.

82 Tale episodio non sarebbe inoltre attribuibile a Quinault ma a Thomas Corneille e Fontenelle i quali « gli avrebbero suggerito l'episodio di Alfeo e Aretusa. » (*Bolaeana ou les bons mots de M. Boileau [...]*, Amsterdam, 1742, p. 6.)

83 « Io tengo dunque per fermo che l'unità d'azione consiste, nella commedia, nell'unità d'intrigo, o di ostacoli ai disegni de' principali attori; e, nella tragedia nell'unità di pericolo, o che l'eroe vi soccomba, ovvero se ne liberi. » CORNEILLE Pierre, *Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu*, 1660, dans *Lebègue* Raymond, *Stegmann* André, *Corneille Œuvres complètes*. Paris, Seuil, 1963, p. 841 [La traduzione è nostra].

84 « Ces doucereux Renauds. »

85 SAINT-ÉVREMOND Charles Marguetel Marquis, *Opere slegate*, tradotte in Toscana de Lorenzo Magalotti, precedute da un carteggio tra Magalotti e Saint-Évremond, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, p. 123 [ed. originale, « Sur les operas à Mr. le Duc de Buckingham », 1677, rééd. *Œuvres meslées*, Roma, dell'Ateneo, 1996, p. 366].

86 DACIER Anne Lefèbvre, *Des causes de la corruption du goust par Madame Dacier*, Parigi, Au dépens de Rigaud, 1714, p. 27. [La traduzione è la nostra].

87 « Les vents impétueux. »

88 PINCHERLE Marc, *La technique du violon chez les premiers sonatistes français (1695-1723) avec un nouvel avant-propos de l'auteur*, Ginevra, Minkoff, 1974, p. 7.

89 Si veda PASCAL Jean-Noël, « Sur le Racine mort, qu'est-ce au juste qui pullule ? », in GROSPERRIN Jean-Philippe, *Campistron et consorts [...]*, *Littératures Classiques*, 52, 2004, p. 23.

Italiano

Proserpina è una tragedia per musica di Lully (LWV58-1680) che influenza le cantate di Bernier (1703) e Stück (1708). Da un secolo, l'imitazione del testo è il fondamento dell'opera francese che Lully s'appropriava. Tuttavia successive influenze italiane giocano sul divertimento per modificare il rapporto tra testo e musica. Se il tragico – già ammorbidito rispetto da Ovidio – appare a Lully e Quinault prima della drammatizzazione, il testo si è praticamente ridotto al rango di un pretesto nella cantata.

English

Proserpine is a « tragédie en musique » of Lully (LWV58-1680) that influences the *cantatas* with the same name of Bernier (1703) and Stück (1708). Since a century, text's imitation is the foundation of French opera that Lully appropriates himself again. Nevertheless the successive Italian influences play of the *divertissement* in order to change the rapport between music and text. If the tragic – already softened compared to Ovide – appears first in Lully and Quinault, the dramatization of the music reduced the text to a mere pretext in the *cantata*.

Keywords

Bernier, Stück, Lully, proserpine, cantate, opera

Parole chiave

Bernier, Stück, Lully, proserpine, cantate, opéra

Yann Mahé

maheyrouen@yahoo.fr