

NORDIC NETWORK
FOR EARLY OPERA



GLI AMORI D'APOLLO E DI DAFNE
ET LA NOTION DE PERSONNAGE AU XVII^E SIECLE

Colloque international
Copenhague, 23-24 février 2014

EXTRAITS DES ACTES DU COLLOQUE



GLI AMORI D'APOLLO E DI DAFNE
ET LA NOTION DE PERSONNAGE AU XVII^E SIECLE

Le « Nordic Network for Early Opera » et le groupe de recherche « Performing Premodernity » de l'Université de Stockholm ont initié un colloque international à l'occasion de la recréation scandinave de l'opéra *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640) de Gian Francesco Busenello et Francesco Cavalli, au théâtre historique de la cour (« Teatermuseet i Hofteatret »), à Copenhague en février 2014. La production était mise en scène par un membre du groupe de recherche, Magnus Tessing Schneider. Le programme du colloque était le suivant :

Dimanche 23 février 2014

Olivier Lexa: "Cavalli Turns towards Opera: The Implementation of a System, 1638-1640"

Jean-Francois Lattarico: "Busenello satirico: New Sources for Apollo e Dafne"

Nicola Badolato: "Gli amori d'Apollo, e di Dafne in Literature, Art and Myth"

Dinko Fabris: "Love and Lovers as Characters in Early Venetian Operas"

Lundi 24 février

Magnus Tessing Schneider: "The Poet and the Nun: Role Doubling and Petrarchan Allegory in Gli amori d'Apollo, e di Dafne"

Ulla Kallenbach: "Conceptualising Imagination in the Early Modern Period"

Willmar Sauter: "Apollo, Daphne and I - The Performer and the Performed, or: Why Daphne Prefers to Sing"

Le colloque se déroulait à l'adresse suivante : Vartov, Store Sal. opgang H. 1. Sal, Farvergade 27, 1463 København.

Nous reproduisons ici les textes originaux (avant traduction en anglais) des deux interventions des membres de l'équipe du Venetian Centre for Baroque Music.

Cavalli se lance dans l'opéra : la mise en place d'un système (1638-1640) p. 5
Olivier Lexa (Venetian Centre for Baroque Music)

Busenello *satirico* - Nouvelles sources à propos d'*Apollo e Dafne*
Jean-François Lattarico (Université Lyon 3 Jean-Moulin) p. 13

NORDIC NETWORK
FOR EARLY OPERA

in collaboration with Stockholm University and the Swedish research project “Performing
Premodernity”



www.vcbm.it

« *Gli amori d'Apollo e di Dafne* et la notion de personnage au XVII^e siècle »

© Venetian Centre for Baroque Music, 25 février 2014

URL: http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Gli_Amori_d_Apollo_e_di_Dafne_-_Estratti_degli_atti_del_convegno_-_2014.pdf

Cavalli se lance dans l'opéra : la mise en place d'un système (1638-1640)

Afin de comprendre comment Cavalli, jeune chanteur membre du chœur de San Marco, puis organiste et compositeur de musique sacrée, se lance dans la composition de son premier ouvrage lyrique en 1638 à l'âge de trente-six ans, rappelons brièvement comment la première salle d'opéra publique a ouvert à Venise.

En 1636, une *favola in musica* est donné à Padoue par une troupe d'artistes itinérants en grande partie venus de Rome, dirigée par Benedetto Ferrari et Francesco Manelli : *L'Ermiona*, sur un livret du marquis Pio Enea degli Obizzi et une musique de Giovanni Felice Sances. La représentation se déroule dans un théâtre que le marquis a fait construire en s'inspirant du Teatro Farnese de Parme, dont la configuration en « fer à cheval » (c'est à dire « à l'italienne ») diffère du plan en hémicycle hérité du théâtre antique, utilisé par exemple par Palladio au Teatro Olimpico de Vicence. Antonio Bariletti, l'éditeur du livret, nous fait part d'une « introduction au tournoi composée sur la fable de Cadmus. [...] Les deux rangées les plus élevées et les plus éloignées étaient remplies de citoyens, dans la troisième avaient pris place les étudiants et les nobles étrangers, la seconde, plus digne était dévolue à Messieurs les Recteurs et les Nobles de Vénétie, tandis que dans la première se trouvaient les nobles Dames et les principaux gentilshommes de la cité. »¹ Les interprètes forment une troupe privée jouant à ses propres frais, encaissant les recettes et ayant fourni des décors qui retiennent particulièrement l'attention : « Au lever de rideau l'on vit un décor de mer avec une ingénieuse perspective d'éléments maritimes, de rochers dont le naturel (feint, cependant) fit douter les spectateurs, qui se demandaient s'ils étaient réellement dans un théâtre ou sur une vraie plage. »² Le fonctionnement de cette troupe s'inspire des compagnies de *commedia dell'arte* apparues en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

L'Ermiona padouane marque un tournant dans l'histoire de l'opéra : pour la première fois, une représentation lyrique est donnée en dehors d'un contexte de cour. Jusqu'ici, que ce soit à Florence (avec *l'Euridice* de Peri et de Caccini), à Mantoue (avec *l'Orfeo* de Monteverdi) ou à Rome (avec par exemple *La Morte d'Orfeo* de Landi), les opéras étaient commandés et financés par des princes ou des aristocrates à l'occasion d'événements politiques majeurs – avec les conséquences que ce contexte pouvait induire sur l'esthétique des ouvrages. A Padoue, on s'affranchit du modèle courtois ; l'on doit au contraire séduire un public socialement varié.

La représentation est un succès tel que les frères Francesco et Ettore Tron, deux nobles vénitiens présents parmi les auditeurs, décident d'engager la compagnie pour créer un opéra à Venise, sur le même modèle, dans leur théâtre : le San Cassiano, institution jusque-là dévolue au théâtre de prose. Il s'agit alors du plus grand édifice de ce genre à Venise, fermé depuis un incendie en 1633. La nouvelle œuvre lyrique devra donc inaugurer un théâtre fraîchement reconstruit, offrant une scène en trapèze de dix-huit mètres d'ouverture sur sept mètres cinquante de profondeur d'un côté et cinq mètres quarante de l'autre, faisant face au parterre et à cinq étages de trente-et-une loges chacun. Les Tron obtiennent le permis

¹ *L'Ermiona*, Padova, Frambotto, 1636, p. 9.

² Ibid.

d'ouvrir le premier théâtre public vénitien réservé à un public payant pour des spectacles musicaux, par un décret du Conseil des Dix datant du début de l'année 1637.

Sur un livret de Ferrari et une musique de Manelli, *Andromeda* est ainsi créée sur la scène du San Cassiano, en plein carnaval, le 6 mars de la même année. C'est un triomphe, auquel Cavalli assiste de toute évidence, décidant par la suite de tenter lui-même l'aventure. La compagnie de Ferrari et Manelli est composée de quatre artistes romains et d'interprètes provenant d'Assise, de la ville de Castello et de Bologne. Le seul Vénitien de la troupe – et pas des moindres – est le metteur en scène et chorégraphe Giovanni Battista Balbi, issu d'une famille patricienne de la Cité des Doges, « inventore del balletto » et « ballarino celebre ». Notons que le nom de Manelli n'est pas cité dans l'édition du livret – le texte comptant encore à cette époque davantage que la musique. C'est pourquoi on parlera toujours de « l'*Andromeda* de Ferrari ».

On a beaucoup écrit sur cet événement qui ouvre fièrement l'ère de l'opéra public, tournant une page dans l'histoire du genre et occasionnant la création de cent-cinquante œuvres lyriques par vingt compositeurs (et pas moins de librettistes) sur les neuf scènes ouvrant à cet effet à Venise entre 1637 et 1678. On est en droit de considérer qu'*Andromeda* constitue le véritable acte de naissance de l'art lyrique qui, en allant à la conquête de larges audiences et de recettes de billetterie permettant son développement, prend le visage du spectacle musical moderne, tel qu'on le connaît aujourd'hui encore. Comme l'écrit Patrick Barbier, « seule une ville tournée vers le commerce et les affaires depuis tant de siècles, mais aussi une ville qui à travers ses fêtes et son carnaval ne cessait de brasser les classes sociales, a pu ainsi transformer l'art lyrique, élitiste par excellence, en un art commercial et populaire. Tout ce qui ressemblera à cela par la suite, à Naples ou ailleurs en Europe, sera imité de Venise. »³

L'*Andromeda* instaure un modèle de représentation qui perdurera dans la Cité des Doges tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. La chaleur estivale de la lagune ne permettant pas les représentations durant la « saison des moustiques », on donnera toujours les opéras en hiver, pendant le carnaval, qui dure alors presque six mois de l'année. Les représentations commencent à vingt-trois heures pour finir vers trois ou quatre heures du matin. Au parterre (*platea*), le public d'extraction populaire se tient debout ou assis sur des sièges pliants. Pour les riches bourgeois et les nobles, les loges sont le meilleur moyen d'être vus. Elles sont louées à l'année et l'on y sert gourmandises et rafraîchissements.

C'est ce modèle que Cavalli doit respecter lorsqu'il prend l'initiative de créer une nouvelle compagnie. Avant Monteverdi et les autres compositeurs vénitiens, Cavalli, galvanisé par le succès de l'*Andromeda*, sent le vent tourner en faveur de l'opéra public et comprend, mieux que tout autre, qu'un bouleversement est en marche. Son heure est venue. Décidé à concrétiser ses ambitions, il souhaite prendre une part active à l'aventure. Dès 1638, à l'insu de Ferrari et de Manelli qui obtiennent leur second succès au San Cassiano avec *La Maga fulminata*⁴, il sollicite différents artistes dont Balbi, le chorégraphe et metteur en scène de la troupe, qu'il parvient à débaucher. L'atout financier n'est sans doute pas étranger à cet enrôlement : grâce à son mariage avec Maria Schiavina, une riche veuve, Cavalli a les reins assez solides pour prendre des risques financiers nécessaires à la rude tâche d'imprésario (métier inauguré par le nouveau modèle économique vénitien). Et sa démarche à l'égard des

³ Patrick Barbier, *La Venise de Vivaldi : musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002, p. 167.

⁴ Comme pour *Andromeda*, le livret est de Ferrari et la musique de Manelli. Le succès est tel que la première édition du livret est vite épuisée, donnant immédiatement lieu à une deuxième impression.

frères Tron, afin de créer son premier opéra au San Cassiano, tombe à pic. Les Grimani, autre famille patricienne de Venise propriétaire du Teatro Santi Giovanni e Paolo (ou « Zanipolo » en vénitien), lequel avait brûlé peu après son inauguration pour le répertoire de prose en 1635, ont décidé de le rouvrir pour le dédier à l'opéra. Ils débauchent donc à leur tour la compagnie Ferrari-Manelli, coupant l'herbe sous le pied de leurs adversaires du San Cassiano – lesquels acceptent volontiers la proposition de Cavalli. Ce dernier signe le contrat constitutif d'une *Accademia in musica per recitar l'Opera*, avec Balbi, le poète florentin Orazio Persiani⁵, les chanteurs Felicita Uga et Giovanni Battista Bisucci, et recrute d'autres chanteurs parmi ses collègues du chœur de San Marco. A l'issue des répétitions de ce qui sera son premier opéra, Cavalli est d'ailleurs nommé second organiste de la basilique Saint Marc, le 19 janvier 1639, ayant réussi le concours supervisé par Monteverdi et les procureurs. Le lendemain, la nouvelle compagnie qu'il dirige crée *Le Nozze di Teti e di Peleo* sur la scène du Teatro San Cassiano, tandis que Ferrari et Manelli inaugurent le nouveau Zanipolo avec *Delia ossia la Sera sposa del Sole*, sur un livret de Giulio Strozzi. A en croire les témoignages, le succès des *Nozze* surpasse celui de *Delia*, même si la nouvelle salle du Santi Giovanni e Paolo fait florès. Cette réussite confirme la position de Cavalli en tant que nouvel impresario-compositeur du San Cassiano et fait des envieux, incitant de nouveaux aristocrates et artistes vénitiens à se lancer dans l'opéra : les Giustinian ouvriront le Teatro San Moisè l'année suivante, avec deux ouvrages de Monteverdi – une « reprise » et une création.

Le Nozze di Teti e di Peleo est le premier opéra « public » vénitien dont la partition nous est parvenue, les œuvres de Manelli et Ferrari ayant malheureusement toutes été perdues. Son univers esthétique se trouve encore à la croisée de l'opéra de cour « à la florentine » et de l'opéra vénitien : à l'instar des premiers opus de Ferrari et Manelli, il fait office d'œuvre de transition. De l'opéra de cour, il tient son sujet exclusivement mythologique (développé, rappelons-le, par un poète florentin). Les protagonistes sont presque tous des dieux, les chœurs sont encore abondants, de même que les ballets, réglés par Balbi. Toutefois, Megera (la mégère) annonce les fameuses nourrices vénitiennes que nous rencontrons souvent par la suite : l'intrigue, la rancune et la frivolité font leur apparition à côté des sentiments sublimés tels qu'ils étaient développés par les premiers opéras florentins et mantouans. Par ailleurs, *Le Nozze* comprennent trois *lamenti*, et surtout une maîtrise de l'art du *recitativo*, du *recitar cantando* dans un style nouveau, d'une fluidité et d'une variété clairement reconnaissables, alternant avec des airs brefs, d'un charme instantané : c'est la signature d'un Cavalli qui réalise, avec ce premier opéra, un coup de maître. Et la réussite n'est pas seulement artistique : c'est aussi tout un travail d'organisation, de direction, de *management* comme on dirait aujourd'hui, qui est couronné – matérialisant ainsi son goût pour la gestion financière. A l'âge de trente-sept ans, Cavalli change de vie en devenant rapidement le principal acteur du développement de l'opéra dans sa cité d'élection. Il occupera désormais, pour plus de trois décennies, le devant de scène lyrique vénitienne, composant non seulement pour le San Cassiano, mais aussi le San Moisè, le Zanipolo et, plus tard, le San Aponal et le San Salvatore.

⁵Nous savons malheureusement peu de choses de cet auteur, sinon qu'il signera également livret d'un *Narciso e Ecco immortalati*, représenté en 1642 au Zanipolo. *Le Nozze di Teti e di Peleo* est sa seule collaboration avec Cavalli.

Ce nouveau départ advient grâce à une prédisposition qui différencie Cavalli de ses homologues musiciens : son métier d'artiste ne l'empêche pas d'exercer son talent pour les affaires. Et c'est précisément à Venise, cité mercantile par excellence, qu'à la fin des années 1630, à travers l'émergence d'un nouveau modèle économique pour l'opéra, de telles qualités ont pu le placer d'emblée à la tête de la sphère musicale vénitienne. Pour se lancer dans l'aventure lyrique, Cavalli s'est fait impresario. Penchons-nous sur cet aspect de son existence.

Fort de sa gestion déjà fructueuse du patrimoine de son épouse, dont le domaine de Gambarare qui, sous son impulsion, commence à générer des profits substantiels, Cavalli est également salarié en tant qu'organiste à San Marco, à hauteur de 140 ducats par an – un salaire augmenté de 40% par rapport à la rémunération qu'il touchait en tant que chanteur. En 1639, il réalise d'ailleurs la première d'une longue liste d'acquisitions de terres limitrophes de l'exploitation de Gambarare. Il peut se permettre de prendre certains risques financiers. Depuis la réouverture du San Cassiano pour l'opéra, c'est en effet sur les épaules de l'impresario que repose l'équilibre financier de l'activité théâtrale. Les frères Tron lui louent leur salle et c'est lui qui prend en charge les dépenses, rémunère les artistes, paie les décors et encaisse les recettes de billetterie. Le librettiste, quant à lui, ne perçoit pas de droits sur les représentations, mais sur la vente des exemplaires de son livret. L'impresario est donc l'acteur le plus exposé d'un modèle économique qui se reproduit au Zanipolo, au San Moisè et dans tous les théâtres vénitiens ouvrant leurs portes dans la seconde moitié du Seicento – à l'exception du Novissimo, qui n'est pas détenu par une famille patricienne mais par un monastère.

Dans ce cadre, l'échec d'une production lyrique ne limite pas seulement la rétribution de l'impresario : il lui fait porter des dettes. Au San Cassiano, Cavalli gère également les deux échoppes servant les rafraîchissements lors des représentations : « La Caneva » pour les boissons et « La Scaletara » pour les pâtisseries. En outre, il possède personnellement tout le matériel de scène. On imagine donc aisément la pression et l'enjeu qui occupent l'esprit du compositeur lorsqu'il s'apprête à signer un nouvel ouvrage. Dans ce contexte, on comprend mieux que le Seicento vénitien ait accouché d'un si grand nombre de chefs-d'œuvres. Le droit à l'erreur n'est pas permis. On trouve d'ailleurs la trace, dans les archives des juridictions vénitiennes, d'innombrables plaintes et procédures instruites contre les impresarios en faillite, n'ayant plus les moyens de rémunérer les artistes ; et l'on ne compte pas les cas de banqueroutes personnelles ou familiales, suite à la gestion hasardeuse d'une salle.

Ce nouveau modèle économique est à l'origine d'une évolution rapide de l'esthétique de l'opéra : le public vénitien impose ses goûts, ses opinions, dicte ses choix. (Des années 1640 aux années 1660, il voudra par exemple toujours plus de scènes burlesques, et plus d'airs au détriment du récitatif.) Par ailleurs, ce modèle opère une sélection parmi les artistes : ceux qui ne sont pas soutenus par un bon impresario ne résistent pas. Ce sera le cas de Manelli et Ferrari qui quitteront Venise dès 1643.

En 1642, Cavalli ne sera plus seulement impresario au San Cassiano, mais également au San Moisè où il créera *Amore innamorato*. A partir de 1644, jouissant d'une réputation et d'une notoriété suffisantes, il pourra se permettre de s'éloigner des activités impresariales et négociera âprement ses contrats en tant que compositeur.

Revenons aux *Nozze di Teti e di Peleo*. Première œuvre lyrique de Cavalli, celle-ci induit des changements importants dans sa façon de travailler. Dans son testament, le compositeur

parlera de son « studiolo » – son « atelier » : une pièce entièrement consacrée à l'écriture, avec des tables, des chaises, une vaste bibliothèque remplie de partitions et un clavecin ; le quartier général de Cavalli, où il préparera des milliers de pages de partitions, et d'où il coordonnera des centaines de représentations, dont celles des *Amori di Apollo e di Dafne*. La trentaine de manuscrits nous restant aujourd'hui, tous issus de l'atelier de Cavalli, sont parmi les sources les plus importantes de l'histoire de l'opéra. Ils nous renseignent sur les différentes étapes du travail de composition.

Maria, l'épouse de Cavalli, est une excellente musicienne. Tout naturellement, elle devient l'assistante de son mari, copiant ses partitions « au propre » à l'usage du compositeur lui-même, des musiciens et des chanteurs. Ses copies sont très soignées, précises (et ont le mérite d'économiser à Cavalli le salaire d'un professionnel...). Mais son rôle ne se borne pas à cette tâche : Maria corrige et, parfois, compose. Dès la composition des *Amori di Apollo e di Dafne*, elle se met à diriger l'atelier, par ailleurs en plein développement. Elle forme et encadre l'équipe de scribes, organisant le processus de copie pour les différents types d'utilisation des partitions. Cette *squadra* est constituée d'étudiants qui reçoivent, en échange de leur travail, l'enseignement du *maestro* et de son épouse. La plupart du temps, ils signent un contrat ; on connaît donc l'identité de la majeure partie d'entre eux⁶. L'enseignement n'étant pas la vocation première de Cavalli, il sélectionne scrupuleusement ses élèves. Au total, il en aura une quinzaine tout au long de son existence. La plupart vivent chez lui, c'est à dire sur leur lieu de travail – quand ils ne font pas également partie de l'orchestre dirigé à l'opéra par le maître.

L'élaboration des partitions par Cavalli et son équipe fait l'objet d'un processus d'élaboration au sein duquel on peut discerner quatre étapes. Une première phase « de pré-production » est le résultat du travail exclusif du compositeur. Celui-ci rassemble ses idées préliminaires dans un premier conducteur autographe afin de pouvoir donner rapidement leurs parties aux chanteurs. Il écrit d'abord la partie de chant, puis le texte, et enfin la basse. Pendant cette étape, il opère de nombreux changements. Par ailleurs, à ce stade la partition reste incomplète : manquent le prologue de l'opéra, les ritournelles (pièces purement instrumentales), les chœurs et le texte des *da capo*. Dans une deuxième phase, les assistants de Cavalli utilisent le premier manuscrit autographe afin de réaliser le conducteur « de production » nécessaire aux répétitions, ainsi que les parties séparées, notamment pour les continuistes. Une troisième étape consiste pour le compositeur à compléter sa partition « de pré-production ». Si les délais sont trop courts ou s'il est en retard, pour les parties instrumentales il ne note que la basse en indiquant les clefs des parties manquantes (c'est le cas, par exemple, pour le manuscrit de *La Calisto*). Dans la foulée, les scribes copient ces ajouts dans le conducteur principal. Enfin, la dernière phase consiste à réaliser les derniers ajouts et modifications pendant les répétitions, grâce au travail effectué par toute l'équipe artistique, sous la direction du compositeur – qui dirigera en personne presque tous ses opéras. On annote les parties de continuo, on réalise les coupures. Ces modifications sont visibles sur le conducteur manuscrit « de post-production » ; en revanche, ne disposant plus aujourd'hui des parties séparées, nous ne connaissons pas les remaniements effectués directement sur les partitions des chanteurs. Parfois, le nombre des modifications réalisées sur le conducteur est tel que l'on décide de réécrire entièrement la partition (ce sera le cas

⁶ Jennifer Williams Brown, *Inside Cavalli's Workshop: Copies and Copyists*, p. 71, in Ellen Rosand (edited by), *Readying Cavalli's Operas for the Stage, Manuscript, Edition, Production*, Dorchester, Ashgate, 2013.

pour *L'Ormindo* par exemple). D'autres fois, Cavalli engage un calligraphe pour orner la partition ; c'est le cas pour *La Didone*, *L'Erismena*, *Elena* et *L'Ormindo*. Jusqu'à sa mort en 1652, Maria réalisera la plupart des manuscrits « de post-production », incluant également *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi. *Poppea* est la partition sans doute la plus célèbre copiée par Maria, entre 1650 et 1652 pour une reprise alors dirigée par son époux, qui compose une sifonia d'ouverture de l'opéra, réalise des coupures et transpose deux rôles.

Pour chaque production, sont copiés un minimum de deux conducteurs, seize parties vocales, trois parties de continuo et quatre parties instrumentales, soit vingt-cinq partitions. Sur les trente-trois opéras de Cavalli, on compte ainsi soixante-quatorze conducteurs et huit-cent-cinquante parties séparées. En considérant que le compositeur est contractuellement tenu de fournir toutes ces parties, on envisage volontiers la nécessité de disposer d'un véritable atelier de copie.

Le succès des *Nozze di Teti e di Peleo* en 1639 lui permet d'emboîter le pas sur son second opus lyrique, dès l'année suivante en 1640 : *Gli Amori d'Apollo e di Dafne*. Celui-ci tient l'affiche au San Cassiano devant trois autres opéras donnés pendant le même carnaval : *Il Pastor regio*, sur un livret et musique de Ferrari, inaugure le Teatro San Moisè où est reprise, dans la foulée, la fameuse *Arianna* que Monteverdi avait créée à Mantoue. Mais le *maestro di cappella* de San Marco ne se contente pas de cette reprise. Séduit à son tour par l'aventure du théâtre payant, il crée son premier « opéra public » à la Vénitienne, sur un livret Giacomo Badoaro (membre de l'Accademia degli Incogniti) : *Il Ritorno di Ulisse in patria* au Zanipolo, chez les Grimani. Pour la première fois, les personnages divins y sont en minorité ; parmi les mortels, signalons la nourrice d'Ulysse : Euryclée...

Face à ces éminents ouvrages, le principal atout du nouvel opéra de Cavalli est sans doute l'auteur de son livret : Giovanni Francesco Busenello, immense poète vénitien que le récent et magistral essai⁷ de Jean-François Lattarico a achevé de réhabiliter. Avec *Gli Amori d'Apollo e di Dafne*, le futur auteur de *L'Incoronazione di Poppea* et de *La Didone* signe le premier des cinq textes⁸ qu'il écrira pour la scène lyrique – parmi eux, trois donnent lieu à une magnifique collaboration avec Cavalli⁹. *Apollo e Dafne* lorgne encore sur l'opéra de cour à la florentine, par le sujet traité¹⁰ et la pureté de la langue, à travers une succession de tableaux où l'action est relativement réduite, laissant place à un admirable traitement musical. Même s'ils sont déjà moins nombreux que dans *Le Nozze di Teti e di Peleo*, les chœurs apolliniens évoquent la tradition pastorale, de même que les ballets (ballet des fantômes, ballet des nymphes et des bergers, ballet des fleurs). Toutefois, outre sa composition en trois actes (et non cinq comme à l'opéra de cour), l'opéra introduit certains des fondamentaux de l'esthétique vénitienne qui n'étaient pas encore aussi explicites dans *Le Nozze* : le développement des intrigues parallèles à l'action principale, la duplicité des amours qui détournent les personnages mythologiques de leur aura sacrée (les traitant ainsi

⁷ Jean-François Lattarico, Busenello, Un théâtre de la rhétorique, Classiques Garnier, Paris, 2013.

⁸ *Gli Amori d'Apollo e di Dafne* (1640), *La Didone* (1641), *L'Incoronazione di Poppea* (1643), *La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646), et *La Statira* (1655).

⁹ *Gli Amori d'Apollo e di Dafne*, *La Didone* et *La Statira, principessa di Persia*. Il est également possible que Cavalli ait composé la musique, aujourd'hui perdue, de *La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (c'est ce qu'affirme en tout cas Cristoforo Ivanovich, *Le Memorie teatrali di Venezia in Minerva al tavolino*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1681).

¹⁰ Rappelons qu'avant *Euridice*, Rinuccini et Peri avaient créé une *Dafne* à Florence en 1598. Marco da Gagliano avait écrit une nouvelle musique sur le même livret en 1608, et Schütz en avait fait le premier *singspiel* allemand en 1627.

comme des mortels mus par leurs passions... mortelles), et enfin l'affirmation des passages légers. Ceux-ci reproduisent à Venise un *topos* venu de la scène lyrique romaine, qui avait agrégé à l'opéra des imitations de la *commedia dell'arte*, dont les représentations étaient par ailleurs officiellement proscrites dans les théâtres de la cité papale. Les domestiques « bouffes » et les situations farcesques développées par le librettiste Giacomo Rospigliosi à Rome étaient également inspirées par la *comedia de capa y espada* du Siècle d'or espagnol (Calderón, Lope de Vega...), le futur cardinal ayant séjourné à plusieurs reprises à Madrid en tant que représentant du Vatican à partir de 1625. La vieille nourrice Cirilla des *Amours d'Apollon et Dafne* ouvre ainsi la longue liste des « suivants », valets bouffons et autres confidantes comiques que l'on rencontrera en grand nombre, dans tous les opéras de Cavalli (et, plus tard, chez Molière en France). Par leur intermédiaire, la *vox populi* commence à s'exprimer sur la scène lyrique vénitienne.

Par ailleurs, *Gli Amori d'Apollon e di Dafne* inclut le premier grand *lamento* de Cavalli sur basse obstinée descendante en mode mineur, celui d'Apollon à l'acte III, scène 4 : « Misero Apollo ». Le compositeur connaissait évidemment le célèbre *Lamento della Ninfa* du maître Monteverdi, dont il s'inspire et qu'il magnifiera désormais dans tous ses opéras, en faisant un des attributs de son style et de sa renommée. Par ailleurs, le second opéra de Cavalli instaure, avec l'*Ulisse* monteverdien, un autre des fondamentaux de l'opéra vénitien : le duo final (ici entre Apollon et Pan), qui supprime les chœurs conclusifs des opéras de cour. Enfin, avec cet opus Cavalli affirme son génie pour le récit, d'une intensité, d'une fluidité et d'une variété dont lui seul a le secret. Contrairement à l'usage, Cavalli ne suit pas toujours les indications de ses librettistes quant aux airs et récitatifs. Dans la plupart des cas, il choisit de transformer en récit un passage initialement prévu pour un air. C'est ici le cas, par exemple à la scène cinq du troisième acte. Par ailleurs, il préfère ne pas mettre en musique les deux dernières scènes et le ballet conclusifs prévus par Busenello, jugeant qu'ils n'apporteraient rien à l'opéra. Le théâtre est la priorité pour le compositeur ; son talent tient de sa faculté à entretenir une tension et un rythme dramatiques tenant son spectateur en haleine, aussi bien dans les moments tragiques que plus légers. On verra plus tard qu'il ne cédera jamais à la mode des *arie* – laquelle finira par porter atteinte à la conduite de l'action théâtrale. Son récit est infiniment varié : il incorpore des airs brefs, des accompagnements aux cordes dans les moments de tension extrême, des passages en *arioso* et revient imperceptiblement au récit avec une maîtrise de l'harmonie, du rythme, des silences, toujours au service du sens, de la surprise, de l'émotion. A l'acte II, scènes 3 et 4, l'entrevue mouvementée d'Apollon avec Amour est un exemple édifiant de cet équilibre miraculeux entre *aria*, *arioso* et *recitativo* : la musique de Cavalli n'entrave jamais le théâtre. Au contraire, elle se soutient et le sublime, comme jamais dans l'histoire de l'opéra.

A l'issue du succès des *Amori d'Apollon e di Dafne*, l'*Accademia* (ou *compagnie*) que Cavalli avait créée deux ans auparavant est dissoute : le compositeur a besoin de liberté. Il volera désormais de ses propres ailes. *Apollo e Dafne* ne nécessitera d'ailleurs pas d'acolytes pour vivre sa propre vie : il sera son premier opéra repris en dehors de Venise, à Bologne en 1647.

A présent totalement indépendant, Cavalli se concentre sur l'affirmation d'une esthétique répondant non seulement aux attentes du public, mais aussi aux inventions des Incogniti qui créent dès l'année suivante *La Finta Pazzo* au Teatro Novissimo. Ceux-ci développent notamment la propagande vénitienne au détriment de Rome, parallèlement à l'expression de leur pensée libertine. Avec l'affirmation d'un rapport au public qui induit un modèle économique à flux tendus permettant à Cavalli de faire la démonstration de la variété de ses

talents, *Gli Amori d'Apollo e di Dafne* ont participé à affermir un système de création. A présent, la voix est libre pour l'épanouissement des *topoi* qui parachèveront l'esthétique lyrique vénitienne : la figure de l'*eroe effeminato*, la scène de folie, l'invocation, la double intrigue amoureuse, les travestissements et autres sommeils... Autant d'éléments que l'on retrouvera dans tous les opéras du monde, jusque sur les scènes des théâtres de Copenhague.

Olivier Lexa
Venetian Centre for Baroque Music

Busenello *satirico* Nouvelles sources à propos d'*Apollo e Dafne*

Représenté au théâtre San Cassiano pour le Carnaval 1640, *Gli amori di Apollo e Dafne* est le premier drame musical de Busenello et la première collaboration du poète avec Francesco Cavalli qui devait dominer les scènes vénitiennes pendant plus de trois décennies. Avec *Le nozze di Teti e Peleo*, représenté l'année précédente, il s'agit aussi de la plus ancienne partition d'opéra vénitien à nous être parvenue¹¹. L'œuvre s'inscrit dans le nouveau système de production qui avait fait du théâtre lyrique le lieu d'une véritable industrie à la lisière de la création artistique et de la marchandisation de son objet, suscitant l'émergence d'un certain nombre de professions, dont l'imprésario¹², véritable maître d'œuvre de ce divertissement d'un genre nouveau qui, de courtisan et élitiste qu'il était à ses origines florentines, était devenu, dans la Venise républicaine, l'objet d'un véritable engouement populaire. Depuis 1639 et jusqu'en 1644, le théâtre Tron de San Cassiano était dirigé par Cavalli lui-même en collaboration avec le chorégraphe Giovanni Battista Balbi, déjà célèbre depuis sa participation à l'*Andromeda* de Ferrari et Manelli qui avait inauguré, en 1637 l'opéra public vénitien. *Gli amori di Apollo* constitue à plus d'un titre l'œuvre inaugurale d'un nouveau genre. La dimension de réécriture consubstantielle au théâtre lyrique est ici pleinement assumée, mais dans une orientation qui mêle tout à la fois l'hommage aux premières fables florentines et le dévoilement satyrique et sarcastique propre aux membres de la vénitienne académie des *Incogniti*¹³. L'intrigue de ce premier drame ramasse en effet, dans une synthèse originale, les sujets de la *Dafne* d'Ottavio Rinuccini (Florence, 1597, musique de Jacopo Corsi), du *Rapimento di Cefalo* de Gabriello Chiabrera (Florence, 1602, musique de Giulio Caccini) et de l'*Aurora ingannata* de Ridolfo Campeggi (Bologne, 1605, musique de Girolamo Giacobbi). Les *Nozze di Teti e Peleo* d'Orazio Persiani et Cavalli, mais aussi l'*Andromeda* de Ferrari et Manelli étaient encore tributaires des canons esthétiques de la fête théâtrale aux personnages mythologiques encore solidement campés sur leur piédestal. Le drame satyrique de Busenello franchit un pas important dans la caractérisation d'un nouveau genre, fondé sur le mélange des registres et des tonalités, sur le non respect systématique de la règle des trois unités, le tout habillé de musique, qu'est l'opéra vénitien¹⁴. L'objet de cette communication n'est toutefois pas de traiter des rapports étroits qui unissent la parole poétique et son habillage musical, ni de montrer comment le langage musical de Cavalli retranscrit l'expression des *adfectus* au cœur de la dramaturgie de Busenello. Parce que la musique est encore tributaire de la supériorité, philosophique, esthétique, pleinement lyrique, de la poésie (autre trait dominant de l'influence de

¹¹ La partition est conservée à la bibliothèque Marciana de Venise sous la cote Vnm, It, 404 (=9928) ; celle des *Nozze di Teti e Peleo*, sur un livret d'Orazio Persiani, sous la cote Vnm, It, 365 (=9889).

¹² Sur cette figure émergente de l'opéra populaire vénitien, cf. Beth and Jonathan Glixon, *Inventing the business of opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

¹³ Sur cette question, nous renvoyons à notre étude : Jean-François Lattarico, « *Lo scherno degli Dei. Myth and derision in the dramma per musica of the seventeenth century* », in Bruno Forment (ed.), *(Dis)embodying Myths on Ancien Régime Opera. multidisciplinary Perspectives*, Leuven, Leuven University Press, 2012, p. 17-31.

¹⁴ Sur le genre spécifique de l'opéra vénitien, l'ouvrage de référence reste celui de Ellen Rosand, *Venice Opera in Seventeenth-Century. A creation of a genre*, Berkeley, University of California Press, 1991.

l'humanisme florentin sur l'esthétique du poète vénitien¹⁵), il s'agira surtout de souligner le rôle essentiel qu'a joué le laboratoire expérimental de l'académie, dont Busenello était l'un des membres les plus éminents, dans les phénomènes de réécriture, notamment parodique, des principaux genres canoniques. La question des sources va donc au-delà des fables florentines dont Busenello s'inspire directement ; elle renvoie plus précisément à trois niveaux d'influence : le modèle bucolique (au règne pacifié de l'Arcadie virgilienne, le poète vénitien privilégie le dramatisme érotico-comique d'Ovide¹⁶) ; la production poétique des *Incogniti* qui désacralise la matière mythologique, associée, dans le contexte lui aussi expérimental de la *Camerata* Bardi, à la renaissance du théâtre antique par l'union retrouvée de la poésie et de la musique ; et, enfin, la production dramatique contemporaine du mythe de Daphné¹⁷ qui fait d'autant mieux ressortir l'originalité du poème de Busenello.

Il est possible de lier le premier niveau d'influence à la production littéraire des académiciens *Incogniti* qui trouve chez Ovide une source d'inspiration privilégiée. C'est ainsi que Francesco Pona, médecin lettré qui entretient avec Busenello une correspondance serrée (il lui offrira son recueil sur les *Douze Césars* au moment où celui-ci rédige le livret du *Couronnement de Poppée*), débute sa carrière littéraire par une traduction en prose du premier livre des *Métamorphoses*¹⁸. L'épopée d'Ovide avait connu une importante diffusion avec des traductions d'abord partielles, puis intégrales, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle (Ludovico Dolce, 1553 ; Giovanni Andrea Dell'Anguillara, 1551). Or, c'est dans le premier livre (I, v. 416-567) qu'est narrée l'histoire de la transformation de la nymphe, et il est légitime de penser que la source ovidienne ait influencé le drame de Busenello aussi bien à travers la traduction de Dell'Anguillara – qui fut fréquemment rééditée – qu'à travers la transposition en prose de Pona, qui conjugue à la fidélité au texte d'origine des ajouts, des développements, une amplification du récit – l'*amplificatio* et la *variatio* que définit la *copia* des Anciens¹⁹ –, dont on trouve une trace dans les digressions poétiques du *dramma per musica*, genre privilégié de la réécriture et de la transposition. Dans le récit de Pona, le mythe de Daphné est agrémenté de remarques qui explicitent ce qui est simplement suggéré chez Ovide. C'est le cas notamment du récit des conquêtes amoureuses de Cupidon, ou du discours d'Apollon poursuivant la fuyante Daphné. En tout, les cent cinquante vers de la

¹⁵ Cf. Gioseffo Zarlino, *Istituzioni harmoniche* : « Il n'est pas difficile de savoir quels furent les musiciens antiques : puisque antiquement ceux-ci, Poètes ou Devins & les Sages étaient considérés comme une même chose, étant donné que dans la Poésie était contenue la Musique, de telle façon que les Anciens par ce mot de Musique n'entendirent pas seulement cette Science qui traite principalement des sons, des mots & des rythmes [...], mais entendirent aussi conjointement à elle l'étude des Lettres humaines », Venise, 1558, II, 6, p. 67. Sur cette question, voir Florence Malhomme, « *Aestas ciceroniana* : humanisme linguistique et musique. Zarlino et la recherche de la langue parfaite », in *Musica rhetoricans*, sous la direction de Florence Malhomme, Paris, PUPS, 2002, p. 101-112.

¹⁶ Sur cette question, cf. Wendy Heller, « Venice and Arcadia », in *Musica e Storia*, 1/2004, Avril, p. 21-34.

¹⁷ Sur le mythe de Daphné dans les arts à l'époque baroque, cf. Yves Giraud, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1969.

¹⁸ Francesco Pona, *La Trasformazione del Primo libro delle Metamorfosi d'Ovidio*, Verona, B. Merlo, 1618. Sur Pona et sa production médicale et littéraire, cf. Stefania Buccini, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olshki, 2013.

¹⁹ Sur les problématiques de la traduction des Anciens comme élément déclencheur et formateur de la langue nationale classique, cf. Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012.

fable ovidienne occupe, chez l'écrivain libertin, sept chapitres²⁰. Un cas extrême étant constitué par le récit des amours malheureuses de Pan et de la nymphe Syrinx (qui renvoient à une des scènes finales du livret de Busenello²¹) : une vingtaine de vers chez Ovide inspire une douzaine de chapitres chez Pona²². Les digressions ont ainsi pour fonction de « développer » ce qui était en quelque sorte « enveloppé » dans le récit source. Mais ce qui était autorisé par la transposition romanesque de l'écriture poétique, par essence concise, trouve également une confirmation dans les développements des tirades au théâtre. La transition d'un genre à l'autre s'effectue notamment par le rapport structurel institué entre l'argument²³ (*argomento*) de la pièce, qui reprend la concision narrative de la source classique, et la construction de l'intrigue dans le drame proprement dit. On a là une intéressante interpénétration des différents genres littéraires, propre à l'époque baroque²⁴, mais surtout consubstantielle au genre hybride par excellence qu'est le *dramma per musica*. La dimension satyrique et érotique de *Gli amori di Apollo e Dafne*, au-delà des deux sources classiques d'Ovide et de Guarini, explicitement convoqué dans l'argument du drame²⁵, renvoie, pour une part non négligeable, à la production poétique de Busenello lui-même, qui, à l'instar de ses collègues académiciens, et non des moindres, s'est particulièrement illustré dans ces deux filons chers aux libertins *Incogniti*²⁶. En effet, le fondateur de l'académie, Giovan Francesco Loredano, avait fait paraître en 1653 – six ans avant la publication du recueil de Busenello – une version burlesque des six premiers chants de l'*Illiade* d'Homère²⁷, modèle exemplaire du travestissement littéraire de l'univers mythologique qui compte également la parodie de l'*Énéide* (Giovan Battista Lalli, *L'Eneide travestita*, publié à Venise en 1632), et, sous la plume de Busenello, celle de l'*Orlando furioso* décrivant un chevalier luttant contre les ravages de la syphilis, conservée sous forme manuscrite à la Bibliothèque Marciana²⁸. Or la réécriture parodique de Busenello conjugue une fois de plus la source épique (le poème de l'Arioste) et la source mythologique, puisque le poème de Fracastoro, qui introduisit pour la première fois le nom de la maladie (*Syphillis sive morbus gallicus*, Vérone, 1530²⁹), décrit dans son troisième livre, sous la forme d'un conte

²⁰ Francesco Pona, *La trasformazione del primo libro...*, op. cit., p. 102-142.

²¹ Cf. *Gli amori di Apollo e Dafne*, III, 4 et 5.

²² Il s'agit des chapitres XXXVI à XLII (Francesco Pona, *La trasformazione del primo libro...*, op. cit., p. 170-228).

²³ Sur le rôle de l'argument dans la construction de l'intrigue et comme révélateur des conceptions dramaturgiques du poète, cf. Albert Gier, *Werstattberichte. Theorie und Typologie des Argomento in italienischen Operlibretto des Barock*, Bamberg, University of Bamberg Press, 2012.

²⁴ Cf. Simona Morando (ed.), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007.

²⁵ « Et qu'il se souviene que le Chevalier Guarini, dans son *Berger fidèle*, ne prétendit pas dédoubler les amours... » (Giovan Francesco Busenello, *Gli amori di Apollo e Dafne*, in *Le ore ociose*, Venezia, Giuliani, 1656, p. 7).

²⁶ Sur cet aspect de la production des *Incogniti*, nous renvoyons à notre étude : Jean-François Lattarico, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, Troisième partie : « Le temps de l'érotisme », p. 237-348.

²⁷ Giovan Francesco Loredano, *L'Iliade giocosa*, Venezia, Guerigli, 1653.

²⁸ Giovan Francesco Busenello, *Tramutazione delle prime ottave di ciaschedun Canto dell'Ariosto nel Furioso contro il morbo gallico*, Vnm, It. IX, 460 (= 7034), f^o 98-113.

²⁹ Le thème sera à son tour exploité dans un autre poème burlesque de Giovanni Battista Lalli (*La Franceide*, 1629). Pour le poème de Fracastoro, voir la récente édition moderne (Christine Dussin, éd., Paris, Classiques Garnier, 2010)

allégorique, les malheurs d'un beau berger, prénommé Syphilis (dont l'étymologie signifie « don d'amitié réciproque »), défiguré après avoir irrité le dieu Apollon. Chez Busenello, la *vis parodica* s'en prend même à son grand modèle poétique qu'est l'*Adone* de Marino. Dans une extraordinaire poésie satyrique, *La fecondità*, le poète vénitien parodie le chant VIII du grand poème baroque qui décrit les plaisirs de Vénus dans le jardin de l'amour. Dans l'esprit libertin de l'académie, toutes les passions amoureuses (inceste, sodomie, viol, adultère, etc.) y sont représentées pour dénoncer l'infertilité de certaines pratiques. Par ailleurs, les nombreux sonnets de Busenello qui rendent hommage à Pétrarque et à la chasteté de Daphné, et les nombreux poèmes érotiques qui exaltent au contraire l'amour sensuel et charnel³⁰, illustrent les deux conceptions amoureuses incarnées par Cirilla *vecchia* et Fileno dans son premier *dramma per musica*. Il y a donc tout un contexte poétique satirique, dans la production de Busenello, comme dans celle des académiciens *Incogniti*, qui préside et explique les choix dramaturgiques des *Amori di Apollo e Dafne*, dont le prologue, tout en annonçant le sujet, constitue une explicite profession de foi poétique, placé sous le signe éminemment baroque de la métamorphose, de l'illusion et du rêve.

La lecture de ce premier drame de Busenello pourrait donner l'impression d'une matière hétéroclite qui va, en effet, à l'encontre des conceptions classiques en matière de dramaturgie, même si le poète se défend d'entamer l'unité de l'action : dans l'argument, Busenello montre à quel point les éléments *a priori* extérieurs à l'intrigue principale – les amours de Céphale et Procris, Titon et Aurore, dont les intrigues vont d'ailleurs s'entremêler – servent en réalité l'action principale, l'ornement, comme les figures ornent le discours pour une meilleure efficacité persuasive. Si la référence explicite au *Pastor fido* de Guarini constitue une première réponse au rejet assumé des conceptions classiques du théâtre, il importe de souligner l'importance du drame satyrique dans la construction de l'intrigue des *Amori di Apollo*. Il s'agit d'un genre aux contours bien définis, malgré la rareté des sources anciennes à nous être parvenues (le *Cyclope* d'Euripide est la seule pièce complète préservée), mettant en scène des satyres, dirigés par Silène, confrontés à un héros mythologique, dans une structure qui reprend en partie celle de la tragédie (prologue, entrée du chœur, épisodes et dénouement). Dans *Gli amori di Apollo e Dafne*, il y a incontestablement une trace de cet héritage satyrique, qui est, comme la tragicomédie guarinienne, un genre mixte, de comique et de tragique, mais aussi de noble et de trivial, une « tragédie qui s'amuse » (Démétrios d'Alexandrie, *Du style*, 169). *Gli amori di Apollo e Dafne* est aussi une « tragédie qui s'amuse », un genre mêlé au dénouement heureux ; la présence de Pan, d'Apollon – le héros mythologique –, et la forte présence chorale – l'une des plus développées de tout le théâtre de Busenello³¹ –, constituent certains des éléments constitutifs du drame satyrique classique. Rappelons, pour mémoire, que Busenello reprendra ces éléments de manière encore plus prononcée dans son *dramma per musica* jusqu'à peu inédit, *Il viaggio d'Enea all'inferno*³², dont le prologue met en scène Silène,

³⁰ Parmi de nombreux exemples, voir le sonnet L, « All'Aurora », dans lequel le poète vénitien évoque le « jeu lascif » de la nymphe qui de sa « main lumineuse [...] palpe la poitrine » du Soleil (G.F. Busenello, *Sonetti morali ed amorosi*, a cura di A. Livingston, Venezia, Fabris, 1911, p. 46).

³¹ Les chœurs apparaissent à la fin du prologue (« Uscite in varie forme »), à la scène 4 du premier acte (chœur de Nymphes dialoguant à Daphné), à la scène I du second acte (chœur de muses : « Sulle rive d'Ippocrene ») et dans la scène du dernier acte (le ballet des fleurs : « Novo alle selve »).

³² Le texte est désormais disponible dans une édition critique réalisée par nos soins : G.F. Busenello, *Il viaggio d'Enea all'inferno*, a cura di J.-F. Lattarico, con una prefazione di P. Fabbri, Bari, Palomar, 2009.

également protagoniste ivre de l'intermède central, et Bacchus, tout en respectant la structure d'une tragédie à fin heureuse.

Busenello, poète satyrique, défend d'abord et avant tout une conception libertaire de l'écriture. Une fois de plus, l'argument de *Gli amori di Apollo e Dafne* souligne cette profession de foi qui s'oppose frontalement aux « esprits étriqués » (« constipés », nous dit même le dramaturge, « *ingegni stitici* ») qui « ont corrompu le monde ». Il s'agit de revendiquer la licence poétique, sous l'égide d'Apollon³³, dieu de la poésie, et de Pétrarque, l'un des modèles de Busenello, avec lequel il conclut son paratexte : « Chacun de son savoir semble se satisfaire »³⁴. Une licence qui concerne aussi bien l'organisation du drame (l'action principale agrémentée de péripéties secondaires³⁵), que la langue employée³⁶, qui mêle les registres bas (dans les répliques de Cupidon et Apollon³⁷, notamment) et élevé (dans la tirade liminaire du Sommeil dans le Prologue, ou dans le lamento de Procris à la fin du premier acte). Les nombreux passages pathétiques qui parcourent le drame – et en particulier les fameuses plaintes, de Procris ou d'Apollon –, trouvent cette fois-ci leur source dans la poésie de Giambattista Marino, le grand poète baroque à l'origine de la vocation poétique de Busenello³⁸, qui consacre au mythe de Daphné une églogue (long *lamento* de cent soixante-et-onze vers d'Apollon qui fait écho à celui de Busenello, « *Misero Apollo* »), une longue idylle de 339 vers (*Dafni*), ainsi que plusieurs sonnets et madrigaux centrés sur la métamorphose de la nymphe (*Dafne in lauro*, *Trasformazione di Dafne in Lauro*) et conséquemment la plainte d'Apollon ; le vers de Busenello, « *Suona agonia la mia lugubre lira* » (III, 3) semble être par exemple l'écho de celui oxymorique de Marino : « *senza giamai morir morir mi sento* » (*Dafni*, v. 95), tandis que le personnage de Pan évoquant sa propre expérience douloureuse (la métamorphose de la nymphe Syrinx) rappelle une autre idylle de Marino, *Siringa*, faisant suite à *Dafni* dans le recueil pastoral de la *Sampogna*³⁹.

Je voudrais à présent évoquer la découverte d'une nouvelle source du livret de Busenello, à ma connaissance jamais signalée auparavant. L'on sait que le texte du livret ne fut pas publié

³³ « Je ne sais pas vraiment si les règles poétiques me regarderont avec le visage renfrogné, mais si chacun peut vivre à sa manière, tant qu'il n'offense pas dieu, je crois que, de la même façon, chacun peut écrire comme il lui plaît, tant qu'il n'offense pas Apollon » (*Gli amori di Apollo e Dafne*, « dédicace », p. 2-3).

³⁴ « Ognun del suo saper par che s'appaghi » (*ibid.*, p. 7).

³⁵ Précisons toutefois que, contrairement au drame suivant de la *Didone*, *Gli amori di Apollo e Dafne* respecte également l'unité de lieu (nous sommes en Thessalie, à Tempé, où coule le fleuve Pénée), et surtout l'unité de temps (le drame débute avec le prologue dans la nuit peu avant le lever du jour, se poursuit avec l'apparition de l'Aurore au début du premier acte, puis tout au long de la journée – Apollon, symbole du soleil, apparaît au début du second acte en milieu de journée –, pour s'achever en début de soirée quand à la fin du drame (III, 5), Aurore monte au ciel, symbole métaphorique du coucher du soleil).

³⁶ Sur la langue de Busenello, nous renvoyons au chapitre de notre étude : J.-F. Lattarico, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, « Les langues du poète », p. 331-364, ainsi que I. Bonomi, « Il codice innovativo dei libretti di Busenello », in I. Bonomi, Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Roma, FrancoAngeli, 2010, p. 13-46.

³⁷ Ainsi dans la scène II, 3, Apollon traite Cupidon de « soldats en couche culotte », de « Dieu pygmée de l'oisiveté et du néant » ; dans la scène III, 3 (on observera le parallélisme entre les deux actes), Cupidon se glorifiera de son triomphe après le célèbre lamento d'Apollon.

³⁸ Le poète vénitien envoya à Marino une lettre enflammée, fruit de sa découverte de l'*Adone* en 1623 ; elle fut publiée dans la correspondance de Marino : « Lettera sull'*Adone* », in G.B. Marino, *Lettere del Cavalier Marino gravi, argute, facete e piacevoli*, Venezia, Baba, 1627, p. 392-396.

³⁹ G.B. Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldè, Parma, Ugo Guanda, « Fondazione Pietro Bembo », 1993, p. 341-363 (*Dafni*) ; p. 365-392 (*Siringa*).

lors de la première vénitienne, et que très probablement, comme cela était l'usage durant les années 1638-1655⁴⁰, le public a eu connaissance du texte sous la forme d'un *scenario*, même si aucun exemplaire de cet opuscule signalé par Cristofaro Ivanovich, n'a été jusqu'à présent retrouvé. Les commentateurs contemporains, dont Ivanovich, malgré une fiabilité qui fait souvent défaut⁴¹, ont rapporté dans leurs chroniques qu'après la première vénitienne de 1640, l'œuvre fut reprise au théâtre *San Giovanni e Paolo* en 1647, sous le titre de *La Dafne*, mais là encore il n'y a aucune trace concrète de cette représentation, même si nous savons que le théâtre était resté en activité cette année-là, malgré la fermeture de la plupart d'entre elles en raison de la guerre de Candie⁴², et que Busenello avait rejoint ce théâtre en 1642, où il fera représenter successivement *L'Incoronazione di Poppea*, peut-être le *Giulio Cesare* en 1646 et son ultime *Statira* en 1655. Les sources de l'époque signalent en revanche une autre reprise de l'opéra à Bologne en 1647, toujours sous le titre simplifié de *La Dafne*, mais là encore, il ne semblait pas y avoir de trace de cette représentation, ni partition, ni livret. Une remarque de Yves Giraud, qui a consacré un important ouvrage sur le mythe de Daphné, a attiré mon attention. L'auteur signale⁴³ la présence d'un manuscrit anonyme d'un opéra intitulé *La Dafne* représenté à Bologne en 1647. La concomitance des dates semblait en effet troublante, car Giraud ne faisait pas le rapprochement entre cet opéra anonyme et le livret de Busenello, alors même que les sources historiques faisaient état d'une reprise bolonaise de l'œuvre. Les recherches effectuées auprès de la bibliothèque de Bologne n'ont pas permis de trouver un tel manuscrit (qui n'existe donc pas), mais en revanche elles ont révélé une édition du livret publié, en effet, en 1647 sous le titre de la *Dafne*: *LA DAFNE DRAMA / MUSICALE/ RAPPRESENTATA IN BOLOGNA / All'Illustrissima Signora / LA SIGNORA MARCHESA / LUCREZIA GHISILIERI / TANARI*, Bologna, H.H. del Evang. Dozza, 1647. La confrontation de cette édition, qui est en effet anonyme, car elle ne signale pas l'auteur du texte, avec l'édition littéraire de *Gli amori di Apollo e Dafne* de 1656, montre à l'évidence qu'il s'agit du même texte, et donc de la fameuse reprise de l'opéra de Cavalli à Bologne en 1647. La dédicace est signée de Lavinia Contini, probable commanditaire de l'œuvre, et est dédiée à la marquise Lucrezia Ghislieri Tanari. Le livret n'indique pas le lieu exact de la représentation, mais il est probable qu'elle se soit déroulée au théâtre Formagliari, premier théâtre public construit en 1641⁴⁴, mais surtout fréquenté par l'aristocratie, ce que confirme la dédicace du livret imprimé à Bologne. À l'époque, une seule

⁴⁰ Cf. Ellen Rosand, « The Opera Scenario, 1638-1655: a preliminary Survey », in Fabrizio Della Seta et Franco Piperno (éd.), *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, Firenze, Olschki, 1989, p. 335-346.

⁴¹ Sur les erreurs d'Ivanovich, cf. Thomas Walker, « Gli errori di *Minerva al tavolino* » in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, p. 7-20. Précisons toutefois que la chronique d'Ivanovich est fiable pour les représentations vénitiennes des origines jusqu'en 1651, plus contestables après cette date.

⁴² Comme le prouve un exemplaire de la *Deidamia* de Errico et Cavalli qui porte l'imprimatur du 30 mai 1647: *La Deidamia dramma musicale di Scipione Herrico da rappresentarsi nel teatro Novo in quest'anno 1647*, Venezia, Matteo Leni, 1647 (exemplaire: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Coll. 40.9.F.6.3).

⁴³ « Un manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Bologne contient ainsi le livret d'une *Dafne* anonyme, opéra datant de 1647 », Y. Giraud, *La fable de Daphné*, op. cit., p. 444.

⁴⁴ Sur l'opéra à Bologne au XVII^e siècle, cf. C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Monti, 1888. Sur le théâtre Formagliari, voir Id., « Il Teatro Formagliari in Bologna (1636-1802) », in « Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna », serie 3, V. 5, n. 1-2, 1887, p. 24-86.

autre salle était destinée aux représentations d'opéras, le Teatro della Sala del Palazzo del Podestà, actif dès 1581, et restructuré à partir de 1636 pour y accueillir les *drammi per musica*. Il existe à ce jour sept exemplaires de cette édition. Aux trois signalées par le site *Corago* de l'université de Bologne (deux à Bologne et à Modène⁴⁵), il faut ajouter deux autres à Pise et à Rome⁴⁶, un autre conservé à Bruxelles (Conservatoire Royal) et un sixième appartenant à la Thomas Fisher Library de l'université de Toronto⁴⁷. Bien évidemment aucun de ces exemplaires n'indique l'auteur du livret, qui a certainement été remanié par l'imprésario ou l'auteur de la dédicace. Comme à chaque fois qu'un opéra était repris dans un autre théâtre, un certain nombre de modifications, d'ajouts ou de retraits, était effectué par rapport au texte de la première représentation. Dans la version bolonaise de *Gli amori di Apollo*, les trois changements les plus importants concernent le prologue, entièrement réécrit (les personnages du Sommeil et de ses ministres sont remplacés par la Renommée – *La Fama*, emportée par deux Zéphyrus), le ballet des fleurs absent dans la version de Bologne et dans la partition de Venise, ainsi que le final de l'opéra : après le duo entre les deux nourrices Filena et Cirilla, on trouve une très brève scène dans laquelle intervient Amour pour exalter son triomphe : « Al ciel volando / Ecco ritorno / Et alla madre mia cara e diletta / Apporto il dolce aviso di vendetta »⁴⁸, scène qui fait écho à la scène 3 du premier acte dans laquelle Amour formulait la première fois son désir de vengeance : « Io voglio certo / Far le vendette / Della mia genitrice ». Dans le prologue, il est probable que l'auteur de cette adaptation ait eu connaissance d'une version manuscrite du livret (qui ne sera publié qu'en 1656 dans le recueil unitaire de *Delle ore ociose*), car on y décèle la reprise de plusieurs syntagmes du prologue d'origine :

Venise, 1656

Sonno

Già dell'alba vicina

L'aure precorritrici,

I venticelli amici

Fomentano cortesi

La mia placida forza

Bologne, 1647

Fama

Deh, benigni a' miei contenti,

Serenate,

Rischiarate,

Questo Cielo, ***amici venti***.

Io qui spesso fermo l'ali ;

Tandis que d'autres syntagmes semblent trahir la trace, dans leur formulation syntaxique (le vocatif initial et la structure ternaire du vers), du livret d'origine :

Venise, 1656

Sonno

Voi miei cari ministri,

Panto, Itaton, Morfeo

Bologne, 1647

Fama

Voi del Felsineo Ren, Dame & Eroi

⁴⁵ I-Bc, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (coll. 06162) ; I-BU, Bologna, Biblioteca Universitaria (coll. A.V. Tab. I. M.III. vol. 193,3) ; I-Moe, Modena, Biblioteca Estense Universitaria (coll. 83. 6. 15. (1)).

⁴⁶ I-PI, Biblioteca Universitaria Pisa (coll. MISC. 834.1) ; I-Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (coll. 35. 4. K. 6. 5.).

⁴⁷ Thomas Fisher Library, Rare Book itp pam 00188 ; cf. Domenico Pietropaolo and Mary Ann Parker, *The Baroque Libretto. Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 73.

⁴⁸ *La Dafne*, III, 6, p. 74.

Cette seconde version du *dramma* de Busenello conserve l'intégralité des autres personnages, et si la structure du drame reproduit le même découpage des scènes (Acte I, 1-8 ; Acte II, 1-8 ; Acte III, 1-6), l'organisation interne de chaque acte s'en trouve parfois quelque peu modifiée. C'est ainsi que dans le premier acte, les cinq premières scènes sont reprises à l'identique d'une version à l'autre, mais la scène 6 de la version vénitienne (le monologue comminatoire de Filena contre la chasteté forcée de Daphné) est intégrée à la scène 5 dans la version de Bologne, de manière peu vraisemblable, car on imagine mal une telle invective de la nourrice en présence de Daphné. Mais dans le livret de Bologne, la scène 7 n'est pas signalée en tant que telle. Dans le second acte, les deux premières scènes sont identiques, mais le chœur des Muses n'a que trois strophes en commun avec la version de Venise, les deux dernières strophes étant remplacées par une nouvelle strophe. Le livret de 1647 fait commencer la scène 4 au moment de l'intervention d'Apollon (« Vanne Amor, col tuo dardo »), et la scène 5 à l'intervention intempestive de Daphné (« Più tosto cadami : Dal seno il cor »). Les trois dernières scènes sont identiques dans les deux versions du livret. Enfin, dans le dernier acte, les modifications sont minimales. Les quatre premières scènes sont identiques, à l'exception d'une nouvelle réplique, à la scène 2, ajoutée au personnage de Pénélope qui décrit la transformation de la nymphe (« E così ti trasformo »), ainsi qu'une erreur à la scène 4 (« Dafne mia, Dafne bella », attribuée à Pan au lieu d'Apollon). Enfin, la scène 5 du livret de Bologne englobe les scènes 5 et 6 de Venise, supprime le long ballet des fleurs, et ajoute donc une courte scène interprétée par Cupidon sur laquelle s'achève l'opéra.

Ces considérations structurelles permettent d'envisager quelques hypothèses sur la musique de cette première collaboration théâtrale entre Busenello et Cavalli. Comme nous le savons, il n'existe à ce jour qu'une seule source musicale, une partition non autographe, reflet de la première vénitienne en 1640 au San Cassiano. Les sources du livret concernent l'édition littéraire, largement postérieure, de 1656, qui présente avec la partition un certain nombre de différences substantielles (les deux dernières scènes du second acte, et le grand ballet du dernier acte) et moins d'une dizaine de manuscrits qui coïncident pour la plupart avec l'édition des *Ore ociose*. La confrontation des deux éditions montre que la plupart des passages laissés par Cavalli se retrouve dans la version de Bologne, notamment les deux dernières scènes du second acte, qui ont donc été mis en musique lors de la reprise de 1647. Les deux exceptions notables concernent, dans le dernier acte, le ballet des fleurs et les deux répliques d'Apollon et Pan avant le duo conclusif (III, 3) sur lequel s'achève la partition de Venise. Ces constats appellent un certain nombre de remarques. Si l'on considère que l'édition « spectaculaire », et non littéraire, d'un livret (comme la *Didone* napolitaine de 1651 ou la *Statira* vénitienne de 1655) est le reflet plutôt fidèle de la représentation (et le frontispice indique bien : *La Dafne dramma musicale rappresentata in Bologna*), alors l'intégralité du texte imprimé, (sauf lorsque cela est spécifié, notamment par le signe " "), a été mis en musique par Cavalli lui-même, ou plus probablement emprunté à la partition d'origine, comme cela se faisait dans les autres villes de la péninsule lorsqu'un opéra vénitien était repris ailleurs, grâce à l'action des compagnies itinérantes. L'absence de source musicale pour cette reprise bolonaise de 1647, si elle est bien entendu regrettable, peut être en partie compensée par la confrontation et le croisement des deux autres sources, musicale et littéraire, préservées, pour aboutir à une hypothétique et virtuelle version musicale de cette version tardive de *Gli amori di Apollo e Dafne*. Il apparaît ainsi que le fameux ballet des fleurs, pourtant séduisant d'un point de vue scénique et spectaculaire, écarté par Cavalli lors

de la première vénitienne, n'a probablement jamais été mis en musique, puisque cette nouvelle source éditoriale, reflet d'une reprise avérée de l'œuvre, n'en fait pas état.

On peut trouver une trace de la dimension satirique du *dramma per musica* de Busenello dans un autre livret, à peine postérieur à l'édition des *Ore ociose* de 1656, qui reprend le mythe de Daphné à l'opéra. Pio Enea II degli Obizzi⁴⁹, figure importante des spectacles d'opéra à Ferrare et Padoue entre 1636 et 1671, et ami proche de Busenello, – il est l'auteur de l'*Ermiona*, l'un des modèles de l'opéra populaire vénitien, donné à Padoue en 1636, un an avant l'ouverture du San Cassiano –, fit représenter en 1660 pour l'ouverture du théâtre San Lorenzo de Padoue, une *Dafne*⁵⁰, qui à l'inverse du *Pio Enea* de 1641, version sage et déférente du satyrique *Viaggio d'Enea all'inferno* de Busenello, mêle les registres, réintègre même des personnages comiques (Ceccobimbi, inspiré d'un personnage d'Andreini⁵¹, la vieille servante Griffa, qui s'exprime en dialecte ferrarais) et reprend les *topoi* vénitiens du travestissement (Apollon en berger Cirreo, Leucippo en nymphe Fillinda), de la scène infernale (écho du *Viaggio d'Enea*?), et bien entendu de la métamorphose. Le modèle vénitien inauguré par Busenello et Cavalli en 1639, montrait encore à vingt ans de distance le pouvoir de son rayonnement, malgré une incontestable évolution négative sur le plan littéraire. À la fin du siècle, les sirènes réformatrices de l'académie de l'*Arcadia* porteront un coup fatal à un genre qui se voulait éminemment satyrique, à la fois codifié et libre, d'une grande rigueur formelle et plurielle dans ses niveaux de lecture.

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

⁴⁹ Sur Obizzi, cf. Claudia di Luca, « Pio Enea II Obizzi promotore di spettacoli musicali fra Padova e Ferrara », in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile : un modello di interdipendenza*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, p. 499-508.

⁵⁰ *La Dafne d'Azzio Epibenio Favola da recitarsi in musica nella venuta dell'Eminentissimo signor Cardinale Frasoni alla legazione di Ferrara nel Teatro del Signor Marchese Pio Enea Obizzo*, Ferrara, A. e G.B. Maresti, 1660. « Azzio Epibenio » est l'anagramme académique du marquis qu'il avait adopté comme membre de l'académie padouane des *Ricovrati*.

⁵¹ C'est un des personnages comiques de la pièce *Le due comedie in comedia* (1623); cf. l'anthologie *Commedie dell'arte*, a cura di Siro Ferrone, vol. 2, Milano, Mursia, 1986, p. 9-105.

« *Gli amori d'Apollo e di Dafne* et la notion de personnage au XVII^e siècle »

© Venetian Centre for Baroque Music, 25 février 2014

URL: http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Gli_Amori_d_Apollo_e_di_Dafne_-_Estratti_degli_atti_del_convegno_-_2014.pdf