



HAL
open science

Un modello italiano nelle prime composizioni di Lully (1664-1673): dal lamento alla plainte

Barbara Nestola

► **To cite this version:**

Barbara Nestola. Un modello italiano nelle prime composizioni di Lully (1664-1673): dal lamento alla plainte. Francesco Luisi. Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 12-15 dicembre 2007), Torre d'Orfeo, Vol. II, p. 803-835, 2009, 9788885147676. halshs-02460216

HAL Id: halshs-02460216

<https://shs.hal.science/halshs-02460216>

Submitted on 21 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MISCELLANEA MUSICOLOGICA

8

FRANCESCO BUTI TRA ROMA E PARIGI: DIPLOMAZIA, POESIA, TEATRO

Atti del convegno internazionale di studi
Parma 12-15 dicembre 2007

ESTRATTO

a cura di
FRANCESCO LUISI



Torre d'Orfeo Editrice

BARBARA NESTOLA

UN MODELLO ITALIANO NELLE PRIME COMPOSIZIONI DI LULLY (1664-1673): DAL LAMENTO ALLA *PLAINTE*¹

Nella sua fitta corrispondenza, Madame de Sévigné riferisce di aver pianto in due occasioni ascoltando la musica di Lully: una volta in chiesa, con il *Miserere*; l'altra a teatro, nel 1674, durante la *Pompe funèbre* del terzo atto di *Alceste*. Accanto a lei era seduta Madame de Lafayette, che pure stentava a trattenere il pianto.² Siamo agli albori della *tragédie en musique* – *Alceste* ne è il secondo esempio – e nella codificazione della drammaturgia dell'opera francese, il lamento, o *plainte*, ha già trovato un posto ed una funzione specifici.

Al momento di designare gli elementi che sarebbero confluiti a dar vita alla prima opera francese, *Cadmus et Hermione* (1673), Quinault e Lully avevano a propria disposizione molteplici fonti a cui ispirarsi: il teatro parlato, giunto a quest'altezza del secolo ad una maturità in grado di assicurargli lo statuto di canone; il teatro con musica, nella sua varietà di generi e sotto-generi in cui al testo declamato si alternano la musica, il canto e la danza (*comédie-ballet*, *tragédie à machines*, etc.); il *ballet de cour*, sorta d'*instrumentum regni* prediletto dalla corte che celebra, mettendoli in scena, se stessa ed il suo re; la musica vocale del repertorio da camera, incarnata principalmente nell'*air*, genere che trova la sua piena espressione nei decenni centrali del secolo; l'opera italiana, ambiziosa e fallimentare impresa di Mazzarino.

Quest'ultima, in particolare, si era rivelata troppo lorda per essere compresa nella sua integralità.³ Eppure, come cercheremo di dimostrare,

¹ Desidero ringraziare Anne-Madeleine Goulet e Buford Norman per aver contribuito a questa ricerca con l'apporto di preziose informazioni sulla poesia per musica francese del XVII secolo.

² Philippe Beaussant, *Lully ou le Musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992, p. 538.

si sarebbe prestata efficacemente all'estrapolazione di elementi isolati. La nostra indagine sul lamento prende avvio proprio da questa considerazione. Trattandosi di una tipologia musicale comune sia all'opera italiana che alla *tragédie en musique* francese, ci è sembrato opportuno indagare sulle possibili connessioni tra i due generi. Attraverso l'analisi della struttura letteraria e musicale del lamento tanto italiano che francese nelle composizioni di Lully del periodo 1664-1673, si cercherà di definirne la funzione drammaturgica all'interno della nascente *tragédie en musique*. La nostra ipotesi è che il lamento italiano costituisca in questo percorso un modello di riferimento. Per elucidare questo concetto, verranno presi in esame da un lato i lamenti contenuti nelle opere di Luigi Rossi e Francesco Cavalli su libretti di Buti rappresentate a Parigi; dall'altro, si analizzeranno i lamenti italiani e le *plaintes* francesi di Lully contenuti nei *ballets de cour* e nelle *comédies-ballet*, fissando come punto d'arrivo *Cadmus et Hermione*, la prima *tragédie en musique*.⁴ Parallelamente, sarà discussa l'ipotesi che Francesco Buti, collaboratore di alcuni librettisti di Lully negli anni Sessanta, sia stato implicato nella riflessione letteraria intorno alla nascita dell'opera francese.

Il lamento aveva fatto la sua comparsa alla corte francese prima ancora che il melodramma italiano entrasse in forza a Parigi negli anni Quaranta. Dal suo ritorno definitivo in Francia nel 1639, Mazzarino aveva promosso la divulgazione della musica da camera romana, che circolava attraverso raccolte manoscritte contenenti arie e cantate.³ Sicuramente si trattava di un atto preparatorio al più complicato progetto di

esportazione dell'opera italiana. Interpreti italiani appositamente invitati, tra cui la famosa Leonora Baroni, avevano contribuito a far conoscere il repertorio romano, in cui non sono rari esempi di lamenti.⁶

Quando il melodramma varcò la soglia del palazzo reale, le lacrime di Orfeo fecero versare fiumi d'inchiostro agli attoniti spettatori.⁷ Ed a ragione. Secondo un'appropriata definizione di Bianconi, il lamento operistico «è un monologo risolutivo cantato nel momento di crisi delle vicissitudini del dramma; è [...] il punto culminante dei conflitti che la vicenda ha scatenato».⁸ I libretti di Buti non sono un'eccezione in questo senso. In essi i lamenti rispondono ad esigenze drammatiche precise. Nell'*Orfeo*, in particolare, se ne contano ben tre nel terzo atto. Quest'accumulazione potrebbe far nascere il sospetto di una ridondanza, ma ad un'attenta lettura si capisce come ognuno di essi occupi un posto strategico nello svolgimento dell'azione. Nel primo caso, al pianto d'Orfeo (*Lagrime, dove siete?*, III, 1) si contrappone la reticenza delle Parche a prestargli aiuto; ma si tratta di un ostacolo temporaneo, perché a forza d'insistere il protagonista riesce a commuoverle, ottenendo che gli venga mostrata la via per accedere agli Inferi:

⁶ La Bibliothèque Nationale de France conserva tuttora le tracce di questo repertorio: si vedano in particolare i due manoscritti F-Pn, Rés Vm⁷ [59-101] e Rés. Vm⁷ [102-150], contenenti il *Lamento d'Arione*, il *Lamento della regina di Svezia*, la cantata *Allor ch'il forte Alcide [Lamento di Deianira]*, la cantata *Sparsa il crine e lacrimosa [Lamento di Zaida]* di Luigi Rossi, la cantata *Piangete, aure, piangete* di Giacomo Carissimi, etc. Più in generale sui Mss in questione cfr. Isabelle Coulmeau, *Un recueil manuscrit de cantates et airs italiens du dix-septième siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Thèse, Université de Tours, 1999, 2 voll.

⁷ Come Théophraste Renaudot, che avrebbe scritto: «La force de cette musique vocale jointe à celle des instruments tiroit l'âme par les oreilles de tous les auditeurs», *Gazette de France, Mars 1647*, p. 204.

⁸ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento, Storia della Musica*, vol. 4, Torino, EDT, 1985, p. 215. Sul lamento nell'opera italiana cfr. anche Ellen Rosand in *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of A Genre*, Berkeley, Los Angeles/Oxford, 1990, pp. 361-386. Margaret Murata, *The Recitative Soliloquy*, in «JAMS», XXXII, 1979, pp. 45-73.

³ Per questo soggetto, si rinvia all'ancora oggi fondamentale lavoro di Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913.

⁴ Si veda nell'Appendice l'allegato I, contenente la lista di tutte le composizioni prese in esame. I testi dei lamenti e delle *plaintes* sono stati trascritti nell'allegato II.

⁵ Jean Lionnet, *Les copies de musique italienne et leur diffusion*, in *Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français*, a cura di Jean Lionnet, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 81-95. Si veda, per quanto riguarda la musica di Rossi in particolare, Alessio Ruffatti, *La réception des cantates de Luigi Rossi dans la France du Grand Siècle*, in «Revue de musicologie», 92/2, 2006, pp. 287-307.

Parche:

Andiam, che non vi fia mostro tant'empio
Ch'a tuoi prieghi
Mercé nieghi,
O di fede e d'amor unico esempio.

Più avanti è la volta di *Uccidetemi, o pene* (III, 3): il pastore Aristeo, alla notizia della morte di Euridice, impazzisce dal dolore, e immediatamente dopo si toglie la vita. Soccombe quindi alla giusta punizione per aver nutrito un'insana passione ed essere stato responsabile della morte di Euridice. Infine, l'ultima scena dell'opera si apre con *Lasciate Averno, o pene* (III, 10). Orfeo ha determinato la perdita irrimediabile della sua sposa e si prepara a morire. A questo punto, Giove decreta invece che sia questi che Euridice vengano trasformati in costellazioni, garantendo loro una gloria eterna. In ognuno di questi casi, al di là di presentare il protagonista in un momento di riflessione personale, il lamento incide anche sulla progressione nell'azione.

Nell'*Ercole Amante* si riscontra una tendenza più marcata a isolare il personaggio nel suo dolore. Si citeranno come esempio i lamenti di Deianira *Abi, ch'amarezza* (II, 5) ed *Et a che peggio i fati abi mi serbaro?* (IV, 6). Nel primo, Deianira si sfoga dopo aver avuto la certezza dell'infedeltà di Ercole. Nel secondo, alla condizione di sposa ripudiata si somma quella di madre che crede di aver perduto il proprio figlio. Questi lamenti hanno la funzione di dilatare il corso dell'azione, creando un climax emotivo.

Da un punto di vista più strettamente stilistico, i lamenti dei libretti di Buti presentano una varietà nella scelta dei metri, con l'uso di versi sciolti ma anche di strofe di versi brevi come il quinario e l'ottonario. Nella maggior parte dei casi un verso (o un gruppo di versi) funge da ritornello, che introduce, inframmezza o chiude una o più strofe di testo. Nella trasposizione musicale del lamento, il ritornello diventa l'asse attorno al quale è imperniata la composizione. Queste precisazioni sono necessarie per capire in cosa il lamento italiano si differenzia dalla *plainte* francese intorno alla metà del Seicento.

Se si percorrono i *Livres d'airs de différents auteurs* pubblicati dall'editore Ballard dal 1658 al 1694, lasso di tempo che ha visto la nascita e lo sviluppo dell'opera lullista, si può dedurre qual è la struttura poetica e musicale dominante nell'aria monodica francese:⁹ il testo, breve, è generalmente strofico, e presenta la stessa musica per ogni strofa. La maggior parte delle arie utilizza la forma musicale binaria AB, con o senza ripetizioni. I *Livres d'airs de différents auteurs* naturalmente non contengono solo arie "da camera". Vi figurano anche estratti di *ballets de cour* e di *comédies-ballets*. Tra di essi si indicherà a titolo d'esempio il lamento di Ariane del *Ballet de la naissance de Vénus* (1665) di Benserade-Lully. Contrariamente alla partitura del balletto, che è di Lully, il lamento *Rochers, vous êtes sourds* è oggi attribuito a Michel Lambert, uno dei principali compositori francesi di arie di quest'epoca.¹⁰ Il testo del lamento di Ariane consta di due strofe di quattro versi:

Rochers, vous êtes sourds, vous n'avez rien de tendre
Et sans vous ébranler vous m'écoutez ici.
L'ingrat dont je me plains est un rocher aussi,
Mais, hélas, il s'en fuit pour ne me pas entendre.

Ces vœux que tu faisais et dont j'étais charmée
Que sont-ils devenus, lâche et perfide Amant ?
Hélas, t'avoir aimé toujours si tendrement
Était-ce une raison pour n'être plus aimée ?

Lambert divide la prima strofa in due sezioni simmetriche, di due versi ciascuna, che vengono ripetute secondo lo schema AABB. Nella seconda strofa la musica si ripete identica.

⁹ Per uno studio critico di questo corpus, si veda Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle : les 'Livres d'airs de différents auteurs' publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004. Della stessa autrice, cfr. inoltre *Paroles de musique (1658-1694) : catalogue des 'Livres d'airs de différents auteurs' publiés chez Ballard*, Wavre, Mardaga, 2007.

¹⁰ LADDA 1666-01, cfr. Anne-Madeleine Goulet, *Paroles de musique (1658-1694)*, cit., pp. 428-431.

Se si percorrono i *Livres d'airs de différents auteurs* pubblicati dall'editore Ballard dal 1658 al 1694, lasso di tempo che ha visto la nascita e lo sviluppo dell'opera lullista, si può dedurre qual è la struttura poetica e musicale dominante nell'aria monodica francese:⁹ il testo, breve, è generalmente strofico, e presenta la stessa musica per ogni strofa. La maggior parte delle arie utilizza la forma musicale binaria AB, con o senza ripetizioni. I *Livres d'airs de différents auteurs* naturalmente non contengono solo arie "da camera". Vi figurano anche estratti di *ballets de cour* e di *comédies-ballets*. Tra di essi si indicherà a titolo d'esempio il lamento di Ariane del *Ballet de la naissance de Vénus* (1665) di Benserade-Lully. Contrariamente alla partitura del balletto, che è di Lully, il lamento *Rochers, vous êtes sourds* è oggi attribuito a Michel Lambert, uno dei principali compositori francesi di arie di quest'epoca.¹⁰ Il testo del lamento di Ariane consta di due strofe di quattro versi:

Rochers, vous êtes sourds, vous n'avez rien de tendre
Et sans vous ébranler vous m'écoutez ici.
L'ingrat dont je me plains est un rocher aussi,
Mais, hélas, il s'en fuit pour ne me pas entendre.

Ces vœux que tu faisais et dont j'étais charmée
Que sont-ils devenus, lâche et perfide Amant ?
Hélas, t'avoir aimé toujours si tendrement
Était-ce une raison pour n'être plus aimée ?

Lambert divide la prima strofa in due sezioni simmetriche, di due versi ciascuna, che vengono ripetute secondo lo schema AABB. Nella seconda strofa la musica si ripete identica.

⁹ Per uno studio critico di questo corpus, si veda Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle : les 'Livres d'airs de différents auteurs' publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004. Della stessa autrice, cfr. inoltre *Paroles de musique (1658-1694) : catalogue des 'Livres d'airs de différents auteurs' publiés chez Ballard*, Wavre, Mardaga, 2007.

¹⁰ LADDA 1666-01, cfr. Anne-Madeleine Goulet, *Paroles de musique (1658-1694)*, cit., pp. 428-431.

Che si tratti della forma standardizzata dell'origine della *plainte* in particolare, lo conferma, qualche anno più tardi, anche una scena del *Bourgeois gentilhomme* di Molière-Lully (1670). Durante la lezione di musica (I, 2), un allievo viene incaricato da Monsieur Jourdain di comporre un'aria su un testo poetico di *plainte* (nel testo viene chiamata *sérénade*, ma da un punto di vista idiomático è una *plainte* a tutti gli effetti) che ha la stessa struttura di quella di Benserade, anche se consta di una sola strofa:

Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême
Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis.
Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime,
Hélas! Que pourriez-vous faire à vos ennemis ?

L'allievo viene presentato nell'atto di comporre il suo brano: in questa fase le diverse sezioni dell'aria si susseguono in maniera discontinua e frammentaria. Il risultato di questo processo sarà udibile poco dopo, quando il Maestro di Musica, desideroso di mostrare a Monsieur Jourdain che «l'air est aussi beau qu'il s'en puisse faire», gli propone di ascoltare la versione definitiva. Ovviamente, l'aria ha tutte le caratteristiche che ci si possa aspettare da una *plainte*: una struttura bipartita in cui ogni sezione si ripete due volte (AABB) ed una musica in cui si succedono regolarmente frasi concise.

Rispetto al lamento italiano, la *plainte* può assumere diverse funzioni a seconda del contesto della *pièce* in cui viene inserita.¹¹ Nell'esempio del *Bourgeois gentilhomme* appena citato, viene cantata durante una lezione di musica. L'esecuzione della *plainte* serve ad illustrare un tipo di musica vocale, e non per descrivere lo stato d'animo di un personaggio specifico. In altre *comédies-ballet* di Molière (*George Dandin*, *Le Sicilien*, *La Pastorale comique*, *La Princesse d'Élide*) la *plainte* è riservata a personaggi secondari, che intervengono il più delle volte durante gli interme-

¹¹ Per una trattazione sistematica dell'impiego della musica nel teatro francese parlato cfr. Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.

di, e che sono principalmente figure del mondo pastorale. La chiave di lettura viene, anche in questo caso, dalla lezione di Monsieur Jourdain, durante la quale il Maestro di Musica spiega che

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que pour la vraisemblance on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel en dialogue, que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions» (*Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2).

E comunque, questi pastori sembravano destinati a suscitare una certa ilarità nel pubblico dell'epoca, che in essi poteva ravvisare lo stereotipo dei languidi personaggi della poesia amorosa. È stato giustamente messo in rilievo da Alain Génétiot che

au sortir de l'âge de fer du manierisme, l'amour n'est donc plus une source de sagesse ni une voie vers la perfection [...], mais un martyr infini et vain. Les poètes galants qui viennent alors héritent donc largement d'une situation qu'ils n'ont pas créée, d'un manque d'imagination dans la représentation de l'amour, et d'une esthétique maniériste qui préfère, à l'invention de thématiques nouvelles, la variation formelle sur un lieu commun». ¹²

Il quarto intermedio de *La Princesse d'Élide* (1664) ne è un esempio palese. *Philis* invita *Tircis* a cantare dicendogli:

Viens, Tircis, laissons les aller, et me dis un peu ton martyr de la façon que tu sais faire. Il y a longtemps que tes yeux me parlent, mais je suis plus aisé d'ouïr ta voix" (intermedio IV, 1).

Tircis canta la *plainte* *Tu m'écoutes, hélas*, in cui si lamenta di non poter arrivare al cuore della bella. Immediatamente dopo, *Philis* gli chiede, in maniera più ironica, di cantare ancora:

¹² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 196.

Va, va, c'est déjà quelques chose que de toucher l'oreille, et le temps amène tout. Chante-moi cependant quelque plainte nouvelle que tu aies composée pour moi".

Tircis prosegue e canta un'altra *plainte*, *Arbres épais*. Nel *Bourgeois Gentilhomme* lo stesso Monsieur Jourdain, dopo aver ascoltato *Je languis nuit et jour*, la trova poco interessante perché troppo patetica:

Cette chanson me semble un peu lugubre, elle endort; je voudrais que vous la puissiez un peu ragaillardir par-ci, par-là.

Al Maestro di Musica non resta altro da commentare che un laconico ma eloquente «Il faut, Monsieur, que l'air soit accommodé aux paroles».

Ancora diversa è la funzione della *plainte* nei *ballet de cour* messi in musica da Lully negli anni Sessanta. Il *ballet de cour* è un genere ibrido, in cui alla poesia si mescolano la danza e il canto.¹³ L'azione, coerente per quanto possibile, si svolge nel corso di *entrées* successive, che non hanno un numero fisso. Al di là di adempiere ad un intento encomiastico, che durante il regno di Luigi XIV raggiunge l'apogeo, il *ballet de cour* è servito anche al giovane Lully per sperimentare nuove soluzioni musicali prima di approdare alla *tragédie en musique*. Da un punto di vista letterario, i personaggi che cantano una *plainte* nei *ballets de cour* appaiono come immortalati in una sorta di *tableau vivant*. Da un punto di vista musicale, invece, Lully si mostra innovativo, espandendo la struttura dei lamenti, a cominciare dal *Ballet des Amours déguisés* (1664) che contiene il lamento d'Armida *Ab, Rinaldo, e dove sei?*. Il testo, che potrebbe essere di Buti,¹⁴ è suddiviso in tre sezioni, di cui la prima riprende la struttura con un verso che funge da *refrain* all'inizio e alla fine della strofa:

¹³ Cfr. l'articolo *Ballet de cour* di Nathalie Leconte in *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, sous la direction de Marcelle Bénéoit*, Paris, Fayard, 1992, pp. 44-50. Si veda anche Georgia Cowart, *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

¹⁴ L'eterometria e alcuni elementi lessicali lo avvicinano al lamento di Deianira *Abi c'hamarezza* (*L'Ercole Amante*, II, 5).

Ah, Rinaldo e dove sei?
 Pur da me partir potesti,
 Né 'l mio duol, né i pianti miei
 Posson far ch'il passo arresti.
 Questa è la mercé, ch'a me tu dei?
Ah, Rinaldo e dove sei?

Ahi, che se'n vola lunge da me,
 Ed io qui sola scherno rimango di rotta fè.
 Ferma Rinaldo, oh dio,
 Se morta è la tua fè, morta son'io.
 Dunque il bel foco che t'arse già,
 Ceduto ha il loco a duro ghiaccio di ferità.
 Deh torna, Idolo mio.
 Se morta è la tua fè, morta son'io.

Ah, che spargo indarno gridi.
 Voi che foste ond'io mi moro
 Del mio ben, del mio tesoro
 Ciechi d'amore custodi infidi,
 Sparite, svanite, fuggite da me.
 E voi, moli incantate,
 Ch'al fuggitivo non arrestase il pié,
 Sparite, svanite, fuggite da me.

Lully, senz'altro memore della recente esperienza dell'opera italiana (*L'Ercole Amante* di Cavalli è del 1662), accorda un'importanza particolare al verso *Ah, Rinaldo, e dove sei?*, ripetendolo più volte, con musica diversa. Inoltre, l'uso dei ritornelli e degli interludi strumentali funge da tessuto connettivo per le diverse parti cantate, che non disdegnano peraltro incursioni nello stile recitativo.

Amours Déguisez

Recit Italien Chanté Par la Seignora Anna

Lully, *Ballet des Amours déguisez*, VIII entrée: *Ah, Rinaldo, e dove sei?*
 F-Pn, Rés. F 511, p. 45.

Ad una simile idea si ispira la *plainte* di *Vénus Ab !* *Quelle cruauté* contenuta nel *Ballet de Flore* del 1669. Il testo, di Isaac de Benserade, si allontana dalla tradizionale struttura strofica dell'aria francese e si avvicina a quella del lamento italiano. Due versi che fungono da *refrain* appaiono all'inizio, a metà e alla fine del testo:

*Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir
Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !
Cher Adonis que ton sort est funeste,
Et que le mien est digne de pitié !
Vien, monstre furieux, vien dévorer le reste,
Et n'en fais pas à moitié,
Que les traits de la mort auraient pour moi de charmes !
Mais sur mes jours ils n'ont point de pouvoir,
Et ma divinité réduit mon désespoir
A d'éternels soupirs, à d'éternelles larmes.
Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir
Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !
Vous voulez, Destins, est-il possible
Que lui mourant je conserve le jour,
Et ne devrais-je pas paraître aussi sensible
A sa mort qu'à son amour ?
Lui qui des dieux jaloux attira le tonnerre,
Qui m'aima tant, que je n'aimai pas moins,
Et qui par de si doux, et de si tendres soins
M'ôta le goût du Ciel en faveur de la Terre.
Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir
Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !*

Come nel lamento di Armida, Lully fa uso di un accompagnamento strumentale, costituito da due violini che eseguono introduzioni e ritornelli tra le parti cantate. La struttura musicale che ne emerge è più articolata e acquisisce una maggiore dimensione drammatica.

Nel 1668, un anno prima del *Ballet de Flore*, Molière aveva già utilizzato nel *George Dandin* un testo simile a quello di Benserade - un ritornello che incornicia più strofe di testo - per la *plainte* di *Cloris Ab ! Mortelles douleurs*. Anche in questo caso, Lully aveva adottato l'accom-

pagnamento dei violini e sfruttato la funzione drammatica del *refrain*:

Comédie

Plainte en Musique

Mortelles douleurs! Qu'ay-je plus à prétendre... dire? Cou-

Lully, *George Dandin* (Divertissement I): *Cloris, Ab, mortelles douleurs*
F-Pn, Rés. F 526, p. 64

La musica di Lully ci permette senz'altro di valutare come la *plainte* francese evolve in relazione al modello italiano. Resta comunque aperta la questione dell'aspetto letterario. Sia Molière che Benserade adottano, verso la fine degli anni Sessanta, nuove forme metriche per la *plainte*. Il testo strofico, fino ad allora onnipresente nell'aria francese in generale e nella *plainte* in particolare, evolve verso una struttura 'incorniciata' che si serve del *refrain* come baricentro drammatico. È impossibile non chiedersi se i testi di Francesco Buti, autore dalla metà degli anni Quaranta di versi che tutti i letterati della corte conoscevano, abbiano contribuito in qualche modo all'evoluzione della poesia per musica dei generi teatrali francesi dell'epoca.

Proprio alla fine degli anni Cinquanta risale la composizione delle prime pastorali in musica su versi di Pierre Perrin e musica di Robert Cambert. Il riferimento a Perrin non è casuale. Benché l'estetica dell'opera italiana gli fosse particolarmente invisibile, non è escluso che il primo librettista francese abbia avuto uno scambio di opinioni con il librettista italiano "in carica" alla corte. La lettera che Perrin scrisse a monsignor Della Rovere, arcivescovo di Torino, il 30 aprile 1659 – immediatamente dopo la rappresentazione di *Ariane ou Le Mariage de Bacchus* – è una sorta di manifesto della nuova poetica che ha sperimentato nella sua pastorale. Vi si trova, tra l'altro, un elenco di ragioni di rifiutare la poesia e la musica italiane in favore della creazione di una nuova estetica, che filtra solo gli elementi "poetici" per eccellenza. In un passaggio Perrin sostiene la necessità di cantare su testi in francese:

Le sixième [défaut] qui les fera toujours échouer sur notre théâtre, est le défaut inévitable de chanter en une langue étrangère et inconnue à la meilleure partie des spectateurs, qui leur ravit la plus belle partie du plaisir de la comédie, qui est celui de l'esprit, et qui fait à leur égard ce qui arrive à peu près à ceux qui voyent danser sans entendre les violons : ce qui est si vrai que celui qui compose les vers [= Buti] de celle que S. E. fait représenter m'a confessé qu'il lui avait souvent conseillé de les faire tourner et chanter en Français, à quoi elle a répondu qu'elle ne faisoit pas ces choses tant pour le public, que pour le divertissement de

leurs majestés et pour le sien, et qu'ils aimaient mieux les vers et la musique italienne, que la française.¹⁵

Da questo frammento si intuiscono molte cose. La prima è che Mazzarino non incoraggiava la creazione di un teatro d'opera francese. L'altra riguarda la posizione di Buti nella riflessione sulla poesia per musica in francese che prende avvio proprio in questi anni, e di cui Perrin fu uno degli iniziatori. Da un lato, Buti appare consapevole del problema della ricezione da parte del pubblico francese, e vorrebbe far tradurre e cantare i suoi versi direttamente nella lingua d'oltralpe. Dall'altro, è altrettanto certo che i primi librettisti francesi erano alla ricerca di nuove soluzioni, sia dal punto di vista formale che drammaturgico. Non è da escludere che i potenziali interlocutori di Buti, Isaac de Benserade in primo luogo, abbiano avuto scambi con lui intorno alla poesia lirica italiana nello stesso stile di quello, appena citato, di Perrin.

Il lamento ritorna ancora nella produzione di Lully nella tragédie-ballet *Psyché* del 1671, e rappresenta l'ultimo esempio di testo in italiano messo in musica dal compositore prima di dedicarsi esclusivamente alla musica francese. *Psyché* aveva visto riuniti i talenti di Molière, Corneille e Quinault per la stesura del testo, sollecitati dallo stesso Luigi XIV, che aveva intenzione di far riutilizzare le scene e le macchine che erano servite per *L'Ercole Amante* di Cavalli.¹⁶ Il primo intermedio, situato tra il primo ed il secondo atto, è interamente basato sul lamento in italiano *Deb, piangete al pianto mio*. La tradizione, tramandata dall'*Histoire du théâtre français* dei fratelli Parfaict, ne attribuisce i versi a Lully.¹⁷ Quest'idea, benché attraente, appare un po' ingenua: si tratta di un testo ar-

¹⁵ Pierre Perrin, *Les Oeuvres de poésie de Mr. Perrin, contenant les jeux de poésie, diverses poésies galantes, des paroles de musique, airs de cour, airs à boire, chansons, noëls et motets, une comédie en musique, l'Entrée de la reyne, et la Chartreuse*, Paris, E. Loyson, 1661, p. 285.

¹⁶ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 545.

¹⁷ François e Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français*, Amsterdam, 1735-1749, vol. 11, p. 127, nota a, cit. in Ph. Beaussant, *Lully ou le Musicien du Soleil*, cit., p. 427.

ticolato in diverse sezioni, ben costruito, e difficilmente avrebbe potuto essere l'opera di un poeta dilettante. Lully, approfittando di avere tre interlocutori nel testo, organizza la musica in arie, recitativi, trii, ritornelli, il tutto ancora una volta scandito dal gruppo di versi-refrain *Ab, dolore, abi, martire*. Il successo della scena italiana di *Psyché* è attestato da molteplici fonti. L'edizione della musica fu pubblicata da Ballard già nel 1670, probabilmente per garantire un'adeguata pubblicità alla *pièce*, rappresentata l'anno successivo.¹⁸ Inoltre, quasi trent'anni più tardi, una parodia figurava all'interno della commedia *Arlequin Mercure Galant* tramandataci dal *Théâtre italien* di Evaristo Gherardi, segno che nella memoria dei contemporanei era ancora vivo il ricordo del lamento *Deh piangete al pianto mio*.¹⁹

<i>Psyché</i>	<i>Arlequin Mercure Galant</i>
Deh, piangete al pianto mio Sassi duri, antiche selve, Lagrimate, fonti, e belve, D'un bel volto il fato rio.	Deh piangete al pianto mio Per la morte di Plutone Che ha mangiato un gran marone Arrostito al foco rio.

Con *Psyché* non siamo lontani dal melodramma, anche se manca ancora un elemento capitale: l'integrazione della *plainte* nel corso di un'azione continua interamente cantata, e ad essa connessa attraverso uno sviluppo drammatico coerente.²⁰

¹⁸ Jean-Baptiste Lully, *Airs du ballet royal de Psyché, avec la basse continue*, Paris, Christophe Ballard, 1670, pp. 7-24. La seconda edizione fu pubblicata nel 1673.

¹⁹ Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on a chantés se trouvent gravez notez, avec leur Basse-continue chiffree*, Paris, Cusson & Witte, 1700, vol. 1, p. 9.

²⁰ Questo procedimento era stato già sperimentato da Pierre Perrin. Due dei suoi libretti, *Ariane ou Le Mariage de Bacchus* (1659) e *La Mort d'Adonis* (senza data precisa, ma risalente allo stesso periodo) includono esempi di *plaintes*. La musica, composta da Cambert, è oggi perduta. In entrambi i casi, si tratta di scene che partecipano allo svolgimento dell'azione. Ciononostante, i libretti di

L'occasione si presenterà due anni dopo, nel 1673, con la creazione della prima opera francese, *Cadmus et Hermione*. Quinault e Lully sono alle prese con un genere nuovo, sia dal punto di vista poetico che letterario. Buford Norman, specialista dei libretti di Quinault, ha sottolineato «how inconceivable it is that he [Lully] would decided to devote almost all of his considerable talent and energy to a yet unproven form if he had not been sure of the collaboration of a competent librettist. From a seventeenth-century point of view, there is no doubt that the *livret* is the key element in the success of an opera, and Lully must have consulted Quinault frequently before launching this complex and costly machine». ²¹ Scegliere dove inserire una *plainte* non deve essere stata una decisione semplice per Quinault. È lo stesso libretto a rivelarlo: *Belle Hermione, hélas*, la *plainte* di Cadmus, si trova all'inizio del V atto. In quello precedente, Cadmus ha superato una serie di prove per poter ottenere di liberare Hermione. Ma proprio alla fine dell'atto IV un'ultima, breve peripezia ritarda ancora lo scioglimento: Hermione viene rapita per ordine di Giunone, sparendo dalla vista di Cadmus. L'incertezza sulla sorte di Hermione e l'ulteriore rinvio del momento in cui i due protagonisti si riuniranno conferisce all'intreccio un maggiore pathos.

Perrin mancano della coesione assicurata da vero e proprio recitativo (e quindi, del dramma in senso stretto). Sfortunatamente la perdita della musica impedisce di avere una visione globale del risultato. Cfr. Pierre Perrin, *Ariane ou Le Mariage de Bacchus*, I, 2 e, dello stesso, *La Mort d'Adonis*, V, 1.

²¹ Buford Norman, *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham, Summa Publications, 2001, p. 73.

Acte Cinquieme
Scène Première

Ritournelle.

Cadmus.
Belle hermione hélas hélas puis je estre heurieux sans vous, que
fuit dans ce Palais la pompe qu'on pre-pare tout-Espoir est perdu pour

Lully, *Cadmus et Hermione* (V, 1): Cadmus, *Belle Hermione, hélas*
F-Pn, Rés. F 1700, pp. 212-214.

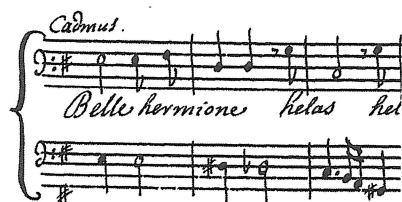
L'inizio dell'atto V è il momento ideale per far esprimere a Cadmus il suo smarrimento. Quinault ha optato per una forma di "monologo", riconoscibile sia da un punto di vista metrico che da quello del contenuto: «For moments taht require greater emphasis, Quinault can provide a group of lines suitable for setting as a monologue, which one can usually recognize by their content and by their form. They offer the main characters an opportunity to express their emotions [...]. Their most obvious characteristic, however, is the presence of at least one line – usually the first – that is repeated».²² Questa forma, che sarà tipica nei libretti di *tragédie en musique*, è apparentata alla struttura poetica del lamento italiano. Vale la pena sottolineare che in *Cadmus et Hermione* essa viene utilizzata una sola volta, nonostante la grande varietà di metri e schemi sperimentata da Quinault, mentre nei libretti successivi il suo impiego sarà più ricorrente.²³ La sua prossimità con il lamento italiano è ancora più evidente a livello drammaturgico, in quanto un personaggio principale viene presentato isolato nel suo *pathos* in un momento decisivo per l'avanzamento e lo scioglimento del dramma. Lully, forte delle soluzioni sperimentate nelle precedenti composizioni, riesce ad incastonararlo senza difficoltà nel contesto musicale, con l'aiuto delle sezioni strumentali e dell'ormai famigerato *refrain* che si ripete per tre volte. Inoltre, l'incipit musicale di *Belle Hermione, hélas* riprende esattamente quello del lamento di Armida *Ab, Rinaldo, e dove sei?* del *Ballet des Amours déguisés*, rivelandone in maniera ancora più evidente la filiazione.

Armide
Ab rinaldo, e doue sei?

Lully, *Ballet des Amours déguisés* (VIII entrée): incipit del lamento di Armida
Ab, Rinaldo, e dove sei?

²² B. Norman, *Touched by the Graces*, cit., p. 83.

²³ B. Norman, *op. cit.*, p. 83.



Lully, *Cadmus et Hermione* (V, 1): incipit della *plainte* di Cadmus Belle Hermione, hélas

* * *

Il quadro qui delineato permette di trarre alcune conclusioni. Negli anni che precedono la nascita della *tragédie en musique*, Lully si cimenta in diversi generi musicali e teatrali. La presenza di un lamento in italiano o una *plainte* in francese è un elemento ricorrente in ognuno di essi, che si tratti del *ballet de cour*, della *comédie-ballet* e della *tragédie ballet*. Rispetto all'opera italiana, in Lully il lamento e la *plainte* assolvono a funzioni diverse: si tratta di momenti di *divertissement*, in cui intervengono personaggi secondari, quasi sempre estranei all'azione trattata. Si rileva tuttavia da parte del compositore una tendenza a dilatarne il peso drammatico e musicale, seguendo l'esempio del modello italiano. In particolare, Lully si orienta verso lo sviluppo di ritornelli strumentali e la progressiva cristallizzazione di un *refrain* vocale che funge da perno drammatico. Questa tendenza, che si fa più marcata nelle composizioni del periodo 1668-1671, troverà un'espressione compiuta all'interno della prima *tragédie en musique*. In *Cadmus et Hermione* la *plainte* viene infine riservata ad un personaggio principale, evidenziandone da un lato lo stato d'animo, integrandosi dall'altro in maniera logica nella drammaturgia musicale dell'opera.

Paradossalmente, nell'arco di pochi anni, la *tragédie en musique* di stampo lullista sarebbe arrivata a rifiutare le ondate successive di italianismo che invece continuavano ad invadere pacificamente il resto d'Europa. In altri paesi, dove il melodramma era ancora tutto da costruire, l'arrivo dell'opera italiana veniva accolto con l'aspettativa che potesse colmare un vuoto, o quantomeno sostituirsi ad una prassi teatrale ormai

desueta. In Francia invece, sin dall'inizio, la *tragédie en musique* ha trovato la sua forza nel recepire tutto ciò che l'universo musicale e teatrale ad essa preesistente poteva offrirle di meglio. Integrando uno degli elementi più significativi di ciascun genere, come il lamento nel caso dell'opera italiana (uno, ma non il solo), la *tragédie en musique* ha prodotto su sé stessa l'effetto di un vaccino, sviluppando in tal modo gli anticorpi che le avrebbero permesso di resistere in futuro agli assalti della sua migliore nemica.

APPENDICE

Allegato I.

Lista per genere delle composizioni citate

Opere italiane:

1647. *L'Orfeo*

Libretto: Francesco Buti

Musica: Luigi Rossi

1662. *Ercole Amante*

Libretto: Francesco Buti

Musica: Francesco Cavalli

Ballets de cour:

1664. *Ballet des Amours déguisés*

Libretto: Isaac de Benserade, [Francesco Buti]

Musica: Jean-Baptiste Lully

1665. *Ballet de la Naissance de Vénus*

Libretto: Isaac de Benserade

Musica: Jean-Baptiste Lully, [Michel Lambert]

1669. *Ballet de Flore*

Libretto: Isaac de Benserade

Musica: Jean-Baptiste Lully

Comédies-ballet:

1664. *La Princesse d'Élide*

Libretto: Molière

Musica: Jean-Baptiste Lully

1667. *Le Sicilien*
 Libretto: Molière
 Musica: Jean-Baptiste Lully

1668. *George Dandin*
 Libretto: Molière
 Musica: Jean-Baptiste Lully

1670. *Le Bourgeois Gentilhomme*
 Libretto: Molière
 Musica: Jean-Baptiste Lully

Tragédie-ballet:

1671. *Psyché*
 Libretto: Molière, Pierre Corneille, Philippe Quinault, [Francesco Buti?]
 Musica: Jean-Baptiste Lully

Tragédie en musique:

1673. *Cadmus et Hermione*
 Libretto: Philippe Quinault
 Musica: Jean-Baptiste Lully

Allegato II.
Cronologia e testi delle composizioni teatrali citate
1647-1673

1647. *L'Orfeo*

Libretto: Francesco Buti

Musica: Luigi Rossi

III, 1. Orfeo:

Lagrime, dove siete?

Voi pur in tanto duol m'abbandonate,

E a che vi riserbate

Se per gli occhi in gran copia or non pioвете?

Lagrime, dove siete?

Or che senza il mio bene ogn'altra vista

È a me dolente e trista

Ne' miei lumi inondate

E in loro, ahi, per pietate,

Ogni luce estinguate.

Lagrime, dove siete?

Già che fatto è il mio core

D'infinito dolore

Miniera immensa, uscite in larghe vene

E alle sempre nascenti angosce e pene

Luogo nel sen cedete.

Lagrime, dove siete?

III, 3. Aristeo:

Uccidetemi, o pene!

E mentre vo' con disperati passi

Per questi orridi sassi

Cercando, ah, com'io pera,

☛ A voi più ch'ad un angue e ad una fera
Così pietosa gloria si conviene.

Uccidetemi, o pene!

Uccidetemi voi, perch'alla morte

Essendo noto ch'Euridice sola

Era la vita mia,

Che più vivo ora sia non gli sovviene.

Uccidetemi, o pene!

Ma ch'avverrà ch'io senta?

E perché trema il suol? Forse ha in orrore

Il peso de' miei guai, che cerca e tenta

Scuotermi dal suo dorso, e in tal tremore

Dice ch'ingiustamente mi sostiene.

Uccidetemi, o pene!

Ah, che scorgo? Ah, che veggio?

Infelice! E son desto? E non vaneggio?

Deh, qual spiran terrore

Quelle torbide nubi!

Ah, come, oh dio, di scampare ansioso

Si dibatte il cor mio!

Ah, forse impaziente

D'attendermi, l'inferno ecco a me viene?

Uccidetemi, o pene!

III, 10. Orfeo:

Lasciate Averno, o pene, e me seguite.

Quel ben ch'a me si toglie

Riman laggiù, né ponno angosce e doglie

Star giammai seco unite.

Più penoso ricetta,

Più disperato loco

Del mio misero petto

Non ha l'eterno foco:

Sono le miserie mie solo infinite.

Lasciate Averno, o pene, e me seguite.
 E voi, del Tracio suol piaggie ridenti,
 Ch'imparando a gioir dalla mia cetra
 Gareggiaste con l'etra,
 Or, all'aspetto sol de' miei tormenti,
 D'orror vi ricoprite.
 E tu, cetra infelice,
 Oblia gli accenti tuoi già si canori,
 E per ogni pendice
 Vien pur meco piangendo i miei dolori.
 Son le gioie per noi tutte smarrite.
Lasciate Averno, o pene, e me seguite.
 Ma che tardo a morire,
 Se puo' con lieta sorte
 Ricondurmi la morte
 Alla bella cagion del mio languire?
 Orfeo, dunque, a morire!

1662. *Ercole Amante*
 Libretto: Francesco Buti
 Musica: Francesco Cavalli

II, 5. Deianira:

Abi, ch'amarezza,
 Meschina me,
 È la certezza
 Di rotta fé!
 Ahi come, ohimè,
 La gelosia
 Di furie l'Erebo impoverì.
 E l'alma mia
 Ne riempì.
 S'in amor si raddoppiassero

Tutti i guai, tutti i tormenti,
 E ch'in lui solo mancassero
 I sospetti e i tradimenti,
 Fora amor tutta dolcezza.
Abi, ch'amarezza, etc.

IV, 6. Deianira:

Et a che peggio i fati, abi, mi serbaro?
 Ah, che ben mi guidaro
 Gl'addolorati miei languidi passi
 A trovare in alcun di questi sassi
 Come far sazio il mio destino avaro.
Et a che peggio i fati, abi, mi serbaro?
 Alfin perduto ho il figlio
 E già vicina è l'ora
 Che dona ad altra sposa il mio consorte,
 Né perciò avvien ch'io mora?
 Armi non ha da uccidermi la morte,
 Già che tanti dolor non mi sbranaro?
Et a che peggio i fati, abi, mi serbaro?

1664. *Ballet des Amours déguisés*
 Libretto: Isaac de Benserade, [Francesco Buti]
 Musica: Jean-Baptiste Lully

VIII entrée, Armide:

Ab, Rinaldo e dove sei?
 Pur da me partir potesti,
 Né 'l mio duol, né i pianti miei
 Posson far ch'il passo arresti.
 Questa è la mercé, ch'a me tu dei?
Ab, Rinaldo e dove sei?

Ahi, che se'n vola lunge da me,
 Ed io qui sola scherno rimango di rotta fè.
 Ferma Rinaldo, oh dio,
 Se morta è la tua fè, morta son'io.
 Dunque il bel foco che t'arse già,
 Ceduto ha il loco a duro ghiaccio di ferità.
 Deh torna, Idolo mio.
 Se morta è la tua fè, morta son'io.

Ah, che spargo indarno gridi.
 Voi che foste ond'io mi moro
 Del mio ben, del mio tesoro
 Ciechi d'amore custodi infidi,
 Sparite, svanite, fuggite da me.
 E voi, moli incantate,
 Ch'al fuggitivo non arrestase il pié,
 Sparite, svanite, fuggite da me.

1664. *La Princesse d'Élide*

Libretto: Molière

Musica: Jean-Baptiste Lully

Intermède IV, 1. Tircis:

Tu m'écoutes, hélas, dans ma triste langueur,
 Mais je n'en suis pas mieux, ô beauté sans pareille ;
 Et je touche ton oreille,
 Sans que je touche ton cœur.

Intermède IV, 1. Tircis:

Arbres épais, et vous, prés émaillés,
 La beauté dont l'hiver vous avait dépouillés
 Par le printemps vous est rendue.

Vous reprenez tous vos appas ;
 Mais mon âme ne reprend pas
 La joie, hélas, que j'ai perdue !

1665. *Ballet de la Naissance de Vénus*

Libretto: Isaac de Benserade

Musica: Jean-Baptiste Lully, [Michel Lambert]

III entrée, Ariane:

Rochers vous êtes sourds, vous n'avez rien de tendre
 Et sans vous ébranler vous m'écoutez icy.
 L'ingrat dont je me plains est un rocher aussy,
 Mais, hélas, il s'en fuit pour ne me pas entendre.

Ces vœux que tu faisais et dont j'étois charmée
 Que sont-ils devenus, lache et perfide Amant ?
 Hélas, t'avoir aimé toujours si tendrement
 Étoit-ce une raison pour n'être plus aimée ?

1667. *Le Sicilien*

Libretto: Molière

Musica: Jean-Baptiste Lully

Sc. 3. Blondel rappresentando il pastore Filène:

Si du triste récit de mon inquiétude
 Je trouble le repos de votre solitude,
 Rochers, ne soyez point fâchés.
 Quand vous saurez l'excès de mes peines secrètes,
 Tout rochers que vous êtes,
 Vous en serez touchés.

1668. *George Dandin*

Libretto: Molière

Musica: Jean-Baptiste Lully

Divertissement I. Cloris:

Ah, mortelles douleurs !

Qu'ai-je plus à prétendre ?

Coulez, coulez, mes pleurs :

Je n'en puis trop répandre.

Pourquoi faut-il qu'un tyrannique honneur

Tienne notre âme en esclave asservie ?

Hélas ! pour contenter sa barbare rigueur,

J'ai réduit mon amant à sortir de la vie.

Ah, mortelles douleurs !

Qu'ai-je plus à prétendre ?

Coulez, coulez, mes pleurs :

Je n'en puis trop répandre.

Me puis-je pardonner, dans ce funeste sort,

Les sévères froideurs dont je m'étais armée ?

Quoi donc ? mon cher amant, je t'ai donné la mort:

Est-ce le prix, hélas, de m'avoir tant aimée ?

Ah, mortelles douleurs !

Qu'ai-je plus à prétendre ?

Coulez, coulez, mes pleurs :

Je n'en puis trop répandre.

1669. *Ballet de Flore*

Libretto: Isaac de Benserade

Musica: Jean-Baptiste Lully

Vénus:

Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir

Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !

Cher Adonis que ton sort est funeste,

Et que le mien est digne de pitié !

Vien, monstre furieux, vien devorer le reste,

Et n'en fay pas à moitié,

Que les traits de la mort auroient pour moy de charmes !

Mais sur mes jours ils n'ont point de pouvoir,

Et ma divinité réduit mon désespoir

A d'éternels souûpirs, à d'éternelles larmes.

Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir

Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !

Vous voulez, Destins, est-il possible

Que luy mourant je conserve le jour,

Et ne devrois-je pas parestre aussi sensbile

A sa mort qu'à son amour ?

Luy qui des dieux jaloux attira le tonnerre,

Qui m'ayma tant, que je n'aymay pas moins,

Et qui par de si doux, et de si tendres soins

M'osta le goust du Ciel en faveur de la Terre.

Ah, quelle cruauté de ne pouvoir mourir

Et d'avoir un cœur tendre et formé pour souffrir !

1670. *Le Bourgeois Gentilhomme*

Libretto: Molière

Musica: Jean-Baptiste Lully

I, 2. Elève de musique:

Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême

Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis.

Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime,

Hélas ! Que pourriez-vous faire à vos ennemis ?

1671. *Psyché*

Libretto: Molière, Pierre Corneille, Philippe Quinault, [Francesco Buti?]

Musica: Jean-Baptiste Lully

Intermède I. Femme désolée e Deux hommes affligés:

Femme désolée:

*Deh, piangete al pianto mio,
Sassi duri, antiche selve,
Lagrimate, fonti e belve,
D'un bel voto il fato rio.
Deh, piangete al pianto mio.*

Premier homme affligé:

Ahi dolore!

Second homme affligé:

Ahi martire!

Premier homme affligé:

Cruda morte,

Second homme affligé:

Empia sorte,

Tutti e tre:

Che condanni a morir tanta beltà!
Cieli, stelle, ahi crudeltà!

Second homme affligé:

Com'esser può fra voi, o Numi eterni,
Chi voglia estinta una beltà innocente?
Ahi, che tanto rigor, Cielo inclemente,
Vince di crudeltà gli stessi Inferni.

Premier homme affligé:

Nume fiero!

Second homme affligé:

Dio severo!

Tutti e due:

Perchè tanto rigor
Contro innocente cor?
Ahi! sentenza inudita,
Dar morte à la beltà, ch'altrui dà vità!

Femme désolée:

Ahi, ch'indarno si tarda.
Non resiste agli dei mortale affetto;
Alto impero ne sforza:
Ove comanda il Ciel, l'uom cede a forza.
Ahi dolore! etc.

1673. *Cadmus et Hermione*

Libretto: Philippe Quinault

Musica: Jean-Baptiste Lully

V, 1. Cadmus:

*Belle Hermione, hélas, puis-je être heureux sans vous ?
Que sert dans ce palais la pompe qu'on prépare ?
Tout espoir est perdu pour nous ?
Le bonheur d'un Amour si fièdle et si rare,
Jusques entre les Dieux a trouvé des jaloux.
Belle Hermione, hélas, puis-je être heureux sans vous ?
Nous nous étions flattés que notre sort barbare
Avoit épuisé son courroux :
Quelle rigueur quand on sépare
Deux coeurs prêts d'être unis par des Liens si doux ?
Belle Hermione, hélas, puis-je être heureux sans vous ?*

Premier homme affligé:
Nume fiero!

Second homme affligé:
Dio severo!

Tutti e due:
Perchè tanto rigor
Contro innocente cor?
Ahi! sentenza inudita,
Dar morte à la beltà, ch'altrui dà vità!

Femme désolée:
Ahi, ch'indarno si tarda.
Non resiste agli dei mortale affetto;
Alto impero ne sforza:
Ove comanda il Ciel, l'uom cede a forza.
Ahi dolore! etc.

1673. *Cadmus et Hermione*

Libretto: Philippe Quinault

Musica: Jean-Baptiste Lully

V, 1. Cadmus:

Belle Hermione, hélas, puis-je être heureux sans vous ?
Que sert dans ce palais la pompe qu'on prépare ?
Tout espoir est perdu pour nous ?
Le bonheur d'un Amour si fîèdle et si rare,
Jusques entre les Dieux a trouvé des jaloux.
Belle Hermione, hélas, puis-je être heureux sans vous ?
Nous nous étions flattés que notre sort barbare
Avoit épuisé son courroux :
Quelle rigueur quand on sépare
Deux coeurs prêts d'être unis par des Liens si doux ?
Belle Hermione, hélas, puis-je être heureux sans vous ?