

Comptes rendus

Sylvie MAMY, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIe siècle*, Liège : Mardaga (coll. "Musique-Musicologie"), 1994, 184 p., ISBN 2-87009-507-4. [850 FB]. 19 illustrations, 24 exemples musicaux.

Les investigations des musicologues francophones en matière d'opéra baroque vénitien demeuraient jusqu'à il y a peu plutôt menues. Après l'entrée en matière rudimentaire de Romain Rolland, les recherches synthétiques d'Hélène Leclerc, et de rares tentatives plus pointues, Sylvie Mamy, à son tour, complète ce panorama. Sans constituer une monographie à part entière, cet ouvrage étudie essentiellement l'histoire des castrats présents au San Giovanni Grisostomo, théâtre le plus prestigieux de la cité, tout en apportant une vue d'ensemble sur les rapports réciproques qui animent les écoles vénitienne et napolitaine, manière habile de décloisonner les compartiments étanches des connaissances universitaires. La démarche de l'auteur abonde dans le sens d'un Michel Foucault : il opère brillamment une reconstitution "archéologique" du macrotexte social, grâce à une énonciation précise des fonctions stratégiques de chaque acteur culturel. En outre, Sylvie Mamy a le double mérite de procurer des données restées inédites en langue française et de mettre à jour bon nombre d'archives dispersées à travers divers fonds européens, rassemblées et commentées avec le plus grand sérieux, aptes à compléter l'éclairage traditionnel des historiens de la musique sur les modes d'institutionnalisation de l'*opera seria* et les mécanismes qui régissent ce genre. S'appuyant sur les traités d'époque, les témoignages des contemporains et l'analyse rigoureuse du répertoire opératique, Sylvie Mamy s'adonne également à une reconstitution prudente des particularités vocales des grands virtuoses, tâche complexe relevée avec brio. Bien plus, elle étend son analyse aux modifications subies au cours du siècle par l'écriture instrumentale, différenciant les multiples tendances stylistiques, depuis les premiers fleurons de l'*opera seria* jusqu'à l'écllosion du "style galant".

L'introduction retrace sommairement l'évolution de l'opéra italien des années 1600-1750, présentée selon la vieille distinction bipartite de Donald Grout (*dramma per musica*/opéra napolitain). Par ailleurs, l'auteur y expose les multiples difficultés méthodologiques auxquelles il dut faire face : éparpillement d'un matériel musical conservé le plus souvent à l'état fragmentaire (seuls les livrets subsistent en raison de la forte considération accordée au poète), absence de documents relatifs à la carrière de certains compositeurs,

absence d'une étude poussée sur la condition sociale et intellectuelle des artistes virtuoses. Cette entrée en matière se clôture par l'épineuse question des écoles d'interprétation. Dans son remarquable ouvrage sur l'*opera seria*, Isabelle Moindrot avait éprouvé de sérieuses peines à établir l'existence d'écoles spécifiques de chant ; sa recherche s'appuyant sur les distinctions tracées par d'anciens littérateurs tels que le président de Brosses qui distingue Naples et Bologne parmi les seuls centres féconds de l'Italie. Selon elle, Venise "n'a pas engendré d'école vocale spécifique à cette époque-là, se contentant de faire venir en masse des chanteurs formés à Bologne". Sylvie Mamy apporte des réponses plus catégoriques : chaque centre est véritablement caractérisé par une technique vocale spécifique ; Naples étant probablement le plus représentatif mais certainement pas le seul.

Les onze chapitres de ce livre sont répartis à travers trois grandes sections correspondant aux thématiques suivantes : l'auteur part des "héritages de la tradition vénitienne" pour aboutir à la rupture de l'hégémonie locale (p. 13-54) ; il analyse ensuite "l'essor de l'école napolitaine" (p. 55-90) ; avant de terminer par "l'épanouissement du *bel canto*" (p. 91-153).

Le chapitre I (Le théâtre Grimani de San Giovanni Grisostomo) commence par un bref rappel de l'historique des premiers théâtres vénitiens, institutions désormais publiques, ouvertes à toute personne capable d'acquitter son droit d'entrée. Sylvie Mamy s'intéresse plus particulièrement aux théâtres de l'antique famille Grimani, essentiellement le San Giovanni Grisostomo, inauguré en 1678, et qui deviendra très vite le premier théâtre de la cité. L'auteur développe plus particulièrement les raisons qui ont déterminé l'existence d'une institution et d'un genre musical pensés en terme de productivité, de compétitivité entre familles nobles (prestige oblige), de profit - cas particulièrement mis en évidence puisqu'on apprend que, dès 1674, le sens mercantile des Vénitiens saisit l'opportunité de compenser les pertes des exploitations agricoles par la rentabilité des salles d'opéra. Dans le second chapitre (L'opéra vénitien : splendeur et rayonnement international), Sylvie Mamy offre un aperçu convainquant des mécanismes qui régissent la vie théâtrale. Elle définit les fonctions et les rapports des différents membres d'une même maison, de même qu'elle révèle les aléas du contrôle des autorités (de plus en plus flexibles, en raison des gains à soutirer). Le rappel des principaux compositeurs associés à l'activité d'un théâtre (la plupart du temps des personnalités renommées "que l'on s'attache de façon exclusive") s'accompagne d'une évocation du statut des librettistes, poètes patriciens masqués le plus souvent par le charisme du grand Zeno. Ces prémices sont suivies par un exposé sur les chanteurs dans les théâtres vénitiens (chapitre III). Les troupes ambulantes de comédiens professionnels (à la base des premiers spectacles publics dans la cité) mèneront rapidement au recrutement d'artistes locaux ou étrangers, démarche souvent laborieuse ordonnée par les exigences capricieuses des virtuoses. Enfin, l'auteur révèle les multiples codes liés à la distribution des voix (tessiture/fonction dramatique), plus souvent conditionnée par le hasard que par de réels choix artistiques. Si les années 1707-1709 - dominées par les conséquences des mutations socio-politiques engendrées par la guerre de Succession d'Espagne - concrétisent une première forme d'interruption de la production vénitienne, en raison de l'arrivée de musiciens aussi important que Hændel ou du déplacement d'artistes originaires de Naples, parmi lesquels Alessandro

Scarlatti (invité à Venise par Vincenzo Grimani), l'an 1714, lui, inaugure le déclin de la production locale, allant de pair avec la récession qui touche les théâtres (chapitre IV). Néanmoins, l'épuisement de la veine autochtone est compensé par les tentatives de Lalli, Salvi et surtout Metastasio qui s'attellent au renouvellement des *libretti*. De même, la présence de compositeurs étrangers comme Hasse, Porpora ou Pollarolo conduit petit à petit la cité vers la création d'un style international. Dès 1725, l'entrée de l'école musicale napolitaine est définitivement amorcée, même si, parallèlement, Vivaldi, Albinoni ou Galuppi tentent de maintenir le prestige de la tradition vénitienne. Dans son V^e chapitre (Naples et la naissance de l'opéra), Sylvie Mamy prend le risque, en l'absence d'une véritable définition du concept d'école napolitaine, de considérer sous ce vocable les œuvres comprises depuis la production de Scarlatti jusqu'à la réforme de Gluck, avant de déterminer les facteurs historico-culturels qui contribuèrent à l'avènement de cette école. Le système pédagogique qu'ont développé les quatre conservatoires napolitains se fonde notamment sur l'usage des *solfeggi*, des exercices sur basse (*partimenti*) ou encore sur l'apprentissage du contrepoint. La généralisation de cet enseignement exigeant, tant à l'église qu'au théâtre contribue à la suprématie de l'école napolitaine et favorise la propagation des chanteurs à travers la péninsule. Entre 1696 et 1726, les premiers castrats napolitains (ainsi que des artistes provenant de Mantoue, de Florence et de Modène) se succèdent au San Giovanni Grisostomo de Venise, entre autres Matteuccio et Nicolino pour lesquels Mamy retrace succinctement la carrière et la réception (chapitre VI). *Il trionfo della libertà* d'Antonio Scarlatti (1707), l'un des grands spectacles du San Giovanni Grisostomo, donne lieu à un examen méticuleux du texte musical, généré par les possibilités vocales des deux interprètes cités aussi bien que par les exigences du *libretto*. Moins novateur, le VII^e chapitre (L'expression et la virtuosité) interrompt le fil chronologique du *teatro* Grimani pour retracer une typologie des arias, avant d'examiner les multiples possibilités d'ornementation (puisées dans les écrits de Tosi ou de Mancini) et de s'achever par une évocation des codes dramaturgiques à la base de l'*opera seria*. De 1726 à 1734, le San Giovanni Grisostomo connaît une période faste en raison de sa collaboration avec Metastasio, Hasse et surtout Farinelli, virtuose doté de moyens techniques exceptionnels (tessiture étendue, maîtrise absolue de la respiration). Farinelli impose un nouveau vocal où prédominent la virtuosité, les passages rapides, un pathétisme léger, caractéristiques qui, associées à une nouvelle conception de l'écriture orchestrale, forment la base du "style galant" (chapitre VIII). Durant les années 1736-1751 (chapitre IX), une forte crise économique menace la plupart des théâtres vénitiens qui se débattent péniblement pour leur subsistance. Paradoxalement, cette période signe l'hégémonie de l'opéra napolitain. De nouvelles œuvres "à l'expression musicale juste et rationnelle" voient le jour, associées à la reprise croissante d'ouvrages plus anciens. L'attachement des chanteurs à l'institution Grimani est moins exclusive, plus sporadique par rapport au début du XVIII^e siècle. Parmi les Napolitains, seuls les castrats Porporino et Nicolo La Reginella et surtout Gizziello et Caffarelli (chapitre X) percent quelque peu. Diverses circonstances contribuent pourtant au déclassement du San Giovanni Grisostomo, ouvert à l'*opera buffa* (le duo Galuppi-Goldoni contribue pour beaucoup à l'essor de ce nouveau genre) ou au théâtre en prose, mais définitivement en rupture avec l'*opera seria*, dès 1752. Désormais, ce genre contribue au prestige du San Benedetto, inauguré en

1755. Le dernier chapitre (Vers la réforme de l'opéra) se penche sur les enjeux théoriques qui conditionnent la bonne réception ou le rejet de l'esthétique développée par les castrats. Très tôt, ces derniers ont à souffrir de critiques qui les accusent d'in vraisemblance dramatique, d'extravagances vocales, discours qui les éloignent du modèle raisonné incarné par la tragédie antique et conditionné par la relecture attentive des écrits de Platon et de saint Augustin. Tout le Siècle des Lumières regrette la maîtrise propre aux virtuoses de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e, symboles d'un âge d'or du chant que les interprètes des années 1750 essayent, en vain, d'imiter. Ainsi, Tosi, Marcello, Quadrio, Mancini, Tartini, appartiennent-ils à une lignée contestataire qui, au fil du siècle, se clôture par la fameuse réforme d'un Gluck.

Dans un premier temps, la bibliographie fournit une liste impressionnante de sources relatives aux XVII^e et XVIII^e siècles, liste qui, pour les dites périodes, complète les lacunes du *New Grove Opera* (V^o "Venice"). Ces sources rassemblent aussi bien des essais sur le théâtre (Algarotti, Bianchi, Arteaga, Martello, Ortes, Riccoboni), des correspondances (Conti, Chassebras De Cramailles, Faustini, Ortes, Zeno), des traités de chant (Tosi), des biographies de musiciens (Sacchi) que des documents moins propres au domaine musical, tels que les mémoires et les carnets de voyage (Goldoni, de Lalande, Martinelli), ou encore les ouvrages d'historiographie vénitienne (Amelot de la Houssaye, Sandi, Zeno). Par contre, les références bibliographiques des XIX^e et XX^e siècles témoignent de quelques lacunes. Ainsi, des auteurs comme Arrigoni, Uberti, Cecchetti, parmi les premiers à avoir traité l'histoire des théâtres vénitiens sont tus. De même, la thèse de Harris Sheridan Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714) : The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, défendue à Harvard, en 1985, ou son article intitulé "The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo : The Interaction of Family Interests and Opera in Venice" semblent avoir échappé à un auteur qui focalise pourtant une bonne part de son attention sur cette institution. Cette zone d'ombre ne ternira en rien un ouvrage d'une qualité et d'une richesse indéniabiles.

Stéphane Dado

* * * * *

Charles DEWULF, *L'Art de la fugue - Testament de J. S. Bach*, Welkenraedt, L'Auteur, 1995.

On dira : "un livre de plus sur J. S. Bach..." ; on dira : "encore une étude sur l'Art de la fugue..." C'est bien vrai... et pourtant... L'originalité du travail de recherche que nous livre Charles Dewulf réside dans la mise en parallèle d'épisodes (souvent dramatiques) de la vie de J. S. Bach et du cheminement du Maître dans l'élaboration de l'œuvre concernée. Travail de musicologue, certes. Mais aussi travail d'historien par l'analyse des éléments sociologiques et politiques qui amènent l'auteur à qualifier l'*Art de la fugue* de "Testament de J. S. Bach". Les cent-cinquante pages qui constituent ce travail abordent des aspects souvent négligés, voire inconnus, de ce monument de l'art musical. En voici un bref aperçu :

- *L'Art de la fugue* et ses problèmes. Il est d'abord question des multiples controverses dont l'œuvre de Bach fut et reste le centre. Par ailleurs, l'auteur nous présente la forme "fugue" et quelques-unes des techniques contrapuntiques