

MUSIQUES EN LIBERTÉ

© Copyright 2018 École nationale des chartes
Tous droits réservés. Aucune reproduction, même partielle, sous quelque forme
que ce soit, n'est permise sans l'autorisation écrite du détenteur des droits.

ISBN 978-2-35723-098-9
ISSN 1760-5687

© Copyright 2018 École nationale des chartes

études et rencontres
DE L'ÉCOLE DES CHARTES

50

MUSIQUES EN LIBERTÉ

*Entre la cour et les provinces
au temps des Bourbons*

Volume publié en hommage à Jean Duron

Textes réunis par
Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre

PARIS
ÉCOLE DES CHARTES
2018

Ce livre a été publié en partenariat avec
le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV)

Illustration de couverture : Podpunkt
Mise en pages : Agnès Delalondre

LA MUSICA NEL
JOURNAL DE VOYAGE A ROMA E NAPOLI
DI JEAN-JACQUES BOUCHARD (1631-1632)

DI

DINKO FABRIS

L'importanza di Jean-Jacques Bouchard¹ per gli storici della musica del primo Seicento era limitata a due episodi: la sua descrizione nel febbraio 1632 della prima opera sacra rappresentata a Roma nel Palazzo Barberini, *Il Sant'Alessio*², e

1. Nato a Parigi nell'ottobre 1606 e morto a Roma nell'agosto 1641 a meno di trentacinque anni, Jean-Jacques Bouchard fu un personaggio di spicco alla corte romana dei Barberini dove fu accolto dal 1631: il cardinal nipote Francesco Barberini lo incaricò dapprima di curare la pubblicazione di autori greci e latini, poi gli attribuì la "sottana" come segno di appartenenza alla Casa Barberini, ma terminò la sua vita in maniera romanzesca, in seguito alle ferite di un agguato organizzato ai suoi danni dal maresciallo d'Estrées, ambasciatore di Francia presso il Papa. Le sue opere manoscritte, soprattutto le *Confessions*, hanno rivelato una personalità di pensatore libertino e "libero", capace di interpretare i mutamenti culturali più vistosi nella società del suo tempo. Cfr. Emanuele Kanceff, Introduzione a *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I. Les Confessions. Voyage de Paris à Rome. Le Carnaval à Rome*, ed. Emanuele Kanceff, Torino, 1976; inoltre: René Pillorget, *Jean-Jacques Bouchard, voyageur et témoin d'histoire*, Milano-Napoli, 1980.

2. Evidenziata già da Romain Rolland, "La première représentation du 'S. Alessio' de Stefano Landi en 1632 à Rome, d'après le journal manuscrit de Jean-Jacques Bouchard", in *Revue d'histoire et de critique musicale*, t. II, 1902, p. 32-35. La testimonianza di Bouchard è stata ampiamente utilizzata in tutti i testi che parlano di opere e spettacoli a Roma, in particolare: Frederick Hammond, "More on Music in Casa Barberini", in *Studi musicali*, 14, 1985, p. 242-243; Margaret Murata, *Operas at the Papal Court, 1631-1668*, Ann Arbor, 1981, p. 19-23, 221-248, 449; Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven/London, 1994, p. 201-205 e Appendix XXV, p. 266-sg. In due occasioni degli allestimenti moderni del *Sant'Alessio* si sono serviti della descrizione e dei documenti preservati col manoscritto di Bouchard (vedi oltre). Nel giugno 1988 a Los Angeles il Nakamichi Baroque Music Festival, diretto da Frederick Hammond e con la partecipazione del Department of Music dell'Università della California, ha presentato una ricostruzione "storica" del *Sant'Alessio*, ricostruendo costumi e scene dalle tavole del 1634 (nel catalogo gli scritti di Margaret Murata e Irene Alm citano esplicitamente

la sua azione di informatore ed intermediario tra la corte papale e il teorico Marin Mersenne.³ Dopo aver utilizzato, in vari contesti, frammenti del suo *Journal de voyage* a Roma e Napoli degli anni 1631-32, ho pensato in questa occasione di estrarre e commentare insieme tutte le notizie musicali di questo prezioso documento che anticipa un approccio antropologico (o perfino etnomusicologico) al *soundscape* di due città che all'erudito viaggiatore francese appaiono “diverse”, non solo dalla sua terra d'origine, ma anche tra loro. Ne risulta un tentativo di comparazione che costituisce per il musicologo del nostro tempo uno strumento di straordinaria utilità.

Le notizie biografiche su Bouchard prima del suo viaggio in Italia sono molto scarse. Non si conosce neppure con certezza se sia nato il 30 o il 31 ottobre 1606, mentre lui stesso informa di essere figlio di Jean Bouchard, un “gentilhomme de Languedoc, secretaire du roi”, di rango nobile modesto ma possidente.⁴ L'unica fonte a nostra disposizione sulla sua giovinezza e sulla sua educazione è il romanzo autobiografico rimasto manoscritto, intitolato *Les confessions*, probabilmente composto durante il soggiorno a Roma tra 1631 e 1632 dove utilizza lo stesso pseudonimo greco di *Orestes* con cui si nomina nel *Journal de voyage*.⁵ Si tratta di una

l'importanza di Bouchard come fonte). Nel 2007 si ebbe invece un nuovo allestimento ancor con Les Arts Florissants, direzione di William Christie e regia di Benjamin Lazar, coproduzione di una rete di teatri tra cui il Théâtre des Champs-Élysées a Parigi (ringrazio Catherine Massip, tra le tante cortesie durante la preparazione del presente testo, per avermi indicato le schede, che citano ampiamente Bouchard, di questa produzione dal catalogo: *Barockissimo! : les Arts Florissants en scène*, a cura di Martine Kahane e Catherine Massip, Moulins-sur-Allier, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 2016). Noterò infine che alla fine del secolo XVII *Il Sant'Alessio* interessò il grande bibliotecario e collezionista di musica Sébastien de Brossard, che copiò dalla partitura tre sinfonie, un balletto e due insiemi vocali (F-Pn, Musique, ms. Vm⁴.1: “Ce n'est icy qu'un extrait de ce que j'ay trouvé de plus remarquable dans ce livre”, scrive lo stesso Brossard nel suo *Catalogue des livres de musique théorique et pratique, vocale et instrumentale [...] qui sont dans le cabinet du S. Sébastien de Brossard*, ms. del 1724, ed. moderna: Yolande de Brossard, *La collection Sébastien de Brossard 1655-1730. Catalogue*, Paris, 1994, p. 344). Il nome di Brossard è strettamente associato al lavoro di musicologo di Jean Duron, per cui lo ricordo con piacere in questa occasione.

3. Per esempio la risposta data da Bouchard a Mersenne in una lettera da Roma del 1 gennaio 1635 (“Si vous en voulez sçavoir mon jugement, je vous dirai que, pour l'artifice, la science et la fermeté de chanter, pour la quantité de musiciens, principalement des chastrats, Rome surpasse autant Paris, que Paris fait Vaugirard. Mais pour la délicatesse, et una certa leggiadria, e dilettevole naturalezza des airs, les François surpassent les Italiens de beaucoup”) cit. tra gli altri in Claude Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana/Chicago, 2010, p. 123.

4. “Plus probablement le 31 octobre” secondo Kanceff che fornisce tutte le notizie biografiche disponibili su Bouchard, con attenta discussione critica, nella Introduzione alla sua edizione moderna: *Œuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...* (la notizia sul padre è in una lettera di Bouchard inviata da Roma il 13 agosto 1633 a Peiresc, cit. *ivi*, p. IX).

5. Ne fu pubblicata una prima edizione moderna già a fine Ottocento: *Les Confessions de Jean-Jacques Bouchard parisien, suivies de son Voyage de Paris à Rome en 1630, publiées pour la première fois sur le manuscrit de l'auteur*, Paris, 1881. L'edizione di riferimento resta tuttora quella curata nel 1976 da E. Kanceff, *Œuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...* Una recente edizione divulgativa è stata pubblicata a Parigi da Le Promeneur nel 2003.

raccolta di appena 25 fogli dove il tema ricorrente sono le avventure amorose e che rientra nell'ambito dell'ampia letteratura libertina che appassionava i giovani intellettuali europei. Nonostante la forte predisposizione alle distrazioni erotiche, le *Confessions* mostrano un giovane precocemente affascinato dalla lettura di classici (soprattutto greci e latini) e dal sapere erudito, cui dedica la gran parte del suo tempo, soprattutto grazie alla frequentazione di letterati e scienziati illustri, come Gassendi, presso l'“Académie des frères Dupuy” e visitando assiduamente le grandi biblioteche parigine, a cominciare dalla Bibliothèque du Roi. Il bibliotecario personale di Richelieu, Gabriel Naudé, lo raccomanderà più tardi ai suoi colleghi romani. Nonostante una crescente difficoltà di comprensione con i genitori, soprattutto il padre (denominato *Agamemnon*, mentre la madre tirannica e bigotta è chiamata *Clytemnestre*), *Orestes*/Jean-Jacques si immerge nella cultura classica e parallelamente studia il liuto, “dont avoit comencé à apprendre [...] malgré et au desceu d'Agamemnon”. Tra i suoi libri eruditi compare “un livre d'airs”.⁶ Pian piano, tra le rivelazioni amorose e la filosofia, scopre “les effets de la musique, si puissans sur son temperament qu'il leur attribue la cause de la santé extraordinaire dont il jouit [...] et reconnoit qu'il tenoit en partie d'eux la gayeté et le repos d'esprit dans lequel il vivoit”.⁷ Indubbiamente quel che racconta il romanzo autobiografico è la storia di una giovinezza impiegata nella preparazione del viaggio che, in appena dieci anni, condenserà tutta la sua breve esistenza successiva: giunto a Roma a 24 anni il 3 febbraio 1631, vi morirà dieci anni dopo il 27 agosto 1641, lasciando la metà dei suoi manoscritti all'amico erudito Cassiano Dal Pozzo e l'altra metà al bibliotecario dei Barberini, Lucas Holstenius.⁸

Il suo amico e maestro Peiresc,⁹ che gli aveva suggerito di sfruttare le sue qualità per fare carriera in Italia, lo aveva infatti fornito di una presentazione alla corte del cardinale Francesco Barberini, nipote del papa Urbano VIII, il luogo ideale dove conoscere tutti i letterati e gli artisti che contano a Roma. Nel decennio vissuto quasi esclusivamente a Roma (ad eccezione del viaggio a Napoli), Bouchard diverrà un prezioso testimone della cultura e dell'arte nella città papale, entrando in contatto con eruditi e scienziati importanti ed anche con musicisti.

Il suo viaggio per mare dalla Francia all'Italia inizia verso la fine del 1630 a Tolone, città dal nome musicale,¹⁰ che gli rivela i primi sapori del Mediterraneo

6. E. Kanceff, Introduzione a *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. XII.

7. *Ibid.*, p. XVI.

8. Cfr. Emanuele Kanceff, “Il testamento e la morte in Roma di Jean-Jacques Bouchard”, in *Studi Francesi*, 26, 1965, p. 262-269 e *id.*, Introduzione a *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. CI-sg.

9. La lunga ed affettuosa corrispondenza tra i due, che percorre gran parte del periodo romano di Bouchard, è stata pubblicata in: *Les Correspondants de Peiresc. III, Jean-Jacques Bouchard, lettres inédites, écrites de Rome à Peiresc (1633-1637)*, a cura di Philippe Tamizey de Larroque, Paris, 1881.

10. “Tolon, en vieille langue angloise, signifie une harpe, come dit un jour, en passant par ce

(come i datteri e il cous-cous del Levante), e per prepararsi alla navigazione annota tutti i termini marineschi che apprende in una sorta di piccolo dizionario. Non trascura di riportare una preghiera cantata dai marinai “d’une voix très lugubre et espouventable”, una sorta di scongiuro rituale prima di prendere il mare nella tipica lingua franca mediterranea, seguito dal canto delle “litanies de la Vierge”.¹¹ Infine il 3 dicembre prende il largo sul suo vascello da Tolone verso la costa italiana, approdando a Civitavecchia dopo 13 giorni il 15 dicembre, dove resta in quarantena fino al febbraio successivo (cogliendo l’occasione per fare musica nel suo alloggio),¹² entrando poco trionfalmente a Roma attraverso uno dei quartieri più degradati il 3 febbraio 1631. Da questo momento, per un anno esatto, non abbiamo note sul primo soggiorno romano del viaggiatore francese.

I. — IL CARNEVALE A ROMA NEL 1632

La descrizione più importante del primo periodo romano di Bouchard non riguarda il mondo religioso del Vaticano, ma la più profana delle feste pubbliche: il Carnevale.¹³ Le maschere descritte nel *Journal*, a partire dal 14 febbraio 1632, come “Zani”, “Pasquariello” (“faquin napolitain”), Cola (“docteur napolitain”), sono le stesse immortalate dieci anni prima di Bouchard dall’incisore Jacques Callot nella serie dei *Balli di Sfessania* (Nancy 1621-1622).¹⁴ La prima sera di Carnevale Bouchard assiste ad una commedia presso l’ambasciatore di Francia, con la compagnia del celebre Fritellino “qui faisoit lors le Pantalon et le docteur” e inoltre “Pasquariello Cucumero, Virginio, Flaminia, Scatolino et Bagatino”.¹⁵

pais, un vieil docteur anglois au Sr de Peiresc: lequel Sr de Peiresc adjoute qu’il y a une montagne proche de Tolon qui se nome Cythareus, ou Cytharistes, dont P. Mela fait mention in *Gallia Narbonensi...*” (E. Kanceff, *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. 103).

11. Il canto iniziava con l’invocazione “Laudato sia lo nome de lo bon Giesù!” e terminava con la formula ritrovata in molti canti tradizionali di Italia e Corsica: “Dieu vous mande la bonne sere, mesi lou patron, mesi lou nochier, mesi lou guardian, et toutti quanti la voustre valenti compagnie da pouppe à proe, premiere gardi passe à pouppe. Christe nous mande lou vent en poppe, este voyage et l’autre que farem, si Dieu voule. Amen” (E. Kanceff, *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. 100).

12. “La nuit venue, il chantoit avec Morus des airs de France, dont il se resouvenoit, et en mit le dessus et la basse en notes de musique, le mieu qu’il put” (E. Kanceff, *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. 121).

13. Le principali informazioni fornite da Bouchard sul carnevale romano sono state già estratte e commentate nel capitolo “The Roman Carnival” in F. Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome...*, p.129-132.

14. Jacques Callot pubblicò tra il 1621 e il 1622 a Nancy (presso Israel Silvestre) 24 incisioni dei *Balli di Sfessania* basate sui disegni da lui eseguiti in Italia, in particolare a Firenze, nel decennio precedente. “Le Carnaval à Rome en 1632” è raccontato in E. Kanceff, *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. 139-ssg.

15. E. Kanceff, *Ceuvres de Jean-Jacques Bouchard. Journal. I...*, p. 141.

Nei giorni successivi, dopo essersi mascherato e mischiato alla folla girando per la città, il 18 febbraio assiste ad un'altra commedia "assez bone" allestita nel Collegio di Capranica dagli studenti, in cui notò in particolare gli "intermedes en stile recitativo" di argomento mitologico con ampie citazioni delle api barberiniane e in cui una cantante vestita come una ninfa per impersonare la luna "chanta d'assez beaux vers".¹⁶ Oltre a una nuova commedia organizzata dall'ambasciatore di Francia (*I duoi Virgini gemelli*) il 21 febbraio al Seminario romano assiste alla rappresentazione di *Davide e Golia* organizzata dai convittori, con scene sontuose ed ammirabili ma versi penosi, in cui non mancarono momenti musicali notabili: "la premiere [scene] estant du fleuve Jourdain [...] un chœur de pescheurs, et un autre de bergers qui reciterent tous en musique. L'autre fut d'un enfer, où se plaignoit en musique les ames, puis sortit Sathan, et plusieurs diabolins qui firent un ballet à la moresque".¹⁷

Il lunedì 23 febbraio Bouchard si reca alla rappresentazione organizzata dal cardinale Francesco Barberini nel suo "nouveau palais" ed è ricevuto dal prelado in persona, che lo fa sedere davanti a sé chiedendo al suo bibliotecario Holstenius di volergli spiegare il soggetto. Si tratta del celebre *Sant'Alessio* di Stefano Landi su testo del futuro papa Giulio Rospigliosi, di cui era stata preparata una prima versione forse nel marzo 1631 (se ne conosce solo un cenno fugace sui *Giornali di Roma*) mentre fu un vero avvenimento cittadino l'allestimento cui Bouchard assiste il 23 febbraio:

De là *Ορεστης* fut à la representation que faisoit faire le cardinal Francesco Barberino en son nouveau palais. Le cardinal luy mesme fit entrer *Ορεστης* par dessous l'eschafaut, et le conduisant par la main le fit seoir à ses pieds sur un petit banc, et commanda à Luca Hulseinius de se tenir près *Ορεστης*, et luy expliquer le sujet, voulant supleer par cette faveur gratuite et qui ne luy coustoit rien au defaut des autres, ausquelles semblent l'obliger les recomendations qu'il a eu(es) pour *Ορεστης*. Ce fut une des belles representations qui se soit jamais faite à Rome, disoit on. *Ορεστης* onques ne vit rien de si somptueux, et si agreable, Toute la salle estoit tendue de satin rouge, bleu et jaune avec un dais au dessus, de mesme, qui couvroit toute la salle. Le theatre eut quatre scenes: la premiere representoit la ville de Rome, avec ses palais; la seconde l'Enfer, d'où sortirent quantité de diables; la troisieme fut le mausol[ée] ou tombeau de St Alexis; et la quatrieme une gloire du paradis où estoit St Alexis avec quantité d'anges. Les nues s'ouvrirent, et parut un grand lieu si resplendissant et lumineux qu'à peine le pouvoit on regarder. Toute la representation fut recité en musique avec ces *stili recitativi* qu'ils usent en Italie, et l'on oyoit toutes les parolles aussi distinctement que s'ils n'eussent

16. *Ibid.*, p. 145.

17. *Ibid.*, p. 147. Si trattava della rappresentazione de *Il Gigante*, "attione sacra" di compositore anonimo su testo di Leone Santi, di cui fu stampata da don Antonino Avarna una *Relatione* (Roma, 1632); F. Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome...*, p. 131-sg. e Appendix XXVII, p. 267.

fait que parler. Les voix estoit toutes excellentes, estant l'eslite des musiciens du Palais et de Rome. Les recitans qui representoient ou femme ou chœurs ou anges estoient beaux en perfection, estans ou jeunes pages, ou jeunes chastez di *capella*, de sorte que l'on n'entendoit que souspirs sourds par la salle, que l'admiration et le desir faisoient eschaper *da i petti impavonazzati*, car pour les rouges, ayants plus d'autorité, ils se comportoient aussi plus librement [...] et les habits estoient extremement considerab[les] et pour la richesse et pour le soing avec lequel ils avoient esté faits, ayants tellement pris sur statues [ou] medailles.¹⁸

All'uscita dal palazzo Barberini, finita la rappresentazione, Bouchard è invitato a cena dall'ambasciatore di Francia, ma si reca invece a cena con Holstenius dai nobili romani Brandani, dove ritrova il poeta Antonio Bruni e "Stefano Lanti, qui avoit composé la musique de la representation de St Alexis". Il compositore si lascia coinvolgere in una discussione sul celebre Kapsperger "il Tedesco dalla tiorba", giudicandolo molto bravo nella teoria e nel suono della tiorba, ma insufficiente nella pratica della musica:¹⁹ "lequel [Stefano Landi] fit ce jugement ci du Tedesquin [Kapsperger], qu'il sçavoit fort bien jouer de la theorbe, et qu'il avoit une grande theorie de musique, mais qu'il ne reussissoit pas bien à la pratique, n'ayant aucune facilité ni promptitude".

Vi è una evidente contraddizione nelle parole di Landi, poiché se giudica "fort bien jouer" sul suo strumento il "Tedesco della tiorba", come può dire subito dopo che "il ne reussissoit pas bien à la pratique" per mancanza di facilità di tocco e capacità di prima vista? E' possibile forse che le parole mostrino la gelosia o la cattiva fede del compositore del *Sant'Alessio*, che sperava di scalzare definitivamente dal favore dei Barberini un collega ingombrante, particolarmente legato al papa Urbano VIII e protetto dai gesuiti. Quel che è interessante è invece la lode per la sua "grande theorie de musique", che sarebbe stata più tardi

18. L'importanza della testimonianza diretta di Bouchard non è soltanto nella sua particolareggiata e competente descrizione dello spettacolo. Nel manoscritto del suo *Journal* (parte I) ritrovato nella Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts a Parigi, sul finire del secolo XIX, fu rinvenuto infatti il libretto a stampa con le sue annotazioni. Oltre al libretto per la ripresa del *Sant'Alessio* il 19 gennaio 1634 (in occasione della visita di Alexander Carlo Vasa, fratello del re di Polonia) nella partitura musicale, edita da Masotti nello stesso 1634, furono inserite otto stampe realizzate da François Collignon (*Prospettive delle Scienze della famosissima Rappresentatione di S. Alessio fatta dall'Em.mo Sig. Card. Barberino nel Palazzo della Cancelleria in Roma*, Roma, Giovan Domenico Rossi, 1634) che permettono di apprezzare i costumi e le scene di Francesco Guitti. Cfr. Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome...*, Appendix XXXIII, p. 270, e il Catalogo della Mostra: *Barockissimo! les Arts Florissants en scène...*. Si veda anche Davide Daolimi, "La drammaturgia al servizio dell'opera. Le 'volubili scene' dell'opera barberiniana", in *Il Saggiatore musicale*, 13/1, 2006, p. 5-61.

19. "Lequel fit ce jugement ci du Tedesquin, qu'il sçavoit fort bien jouer de la theorbe, et qu'il avoit une grande theorie de musique, mais qu'il ne reussissoit pas bien à la pratique, n'ayant aucune facilité ni promptitude" (*ibid.*, p. 152).

condivisa da padre Kircher.²⁰ In ogni caso Bouchard, che deve aver ascoltato o forse addirittura conosciuto Kapsperger, non dette molto peso al giudizio di Landi, a giudicare da quel che scriverà nel 1634 a Marin Mersenne:

Giovan Girolamo, detto il Tedeschino, et qui est le plus scavant compositeur en musique qui soit ici, m'a montré un livret in-folio de 10 ou 12 feuilles qu'il a fait autrefois imprimer dont le tiltre est: *2^o Libro d'intavolatura di Lauto, Chitarrone* etc., où il enseigne la methode de faire les passages, mais il fait ce livre là 12 escus d'or, et semble qu'encore ne voudroit-il pas le donner. Ce mesme G.Girolamo apprend à chanter avec la gamme abbregee, comme l'on fait aujourd'hui en France, c'est à dire F fa ut, G sol ré ut etc. La pluspart des autres maîtres de Rome monstrent la gamme de la main F ut, A ré B mi etc., mais tous en general se servent des trois clefs ordinaires. Voici l'accord d'Italie pour ce qui est des luts, cistres, guitarres, tiorbes et violes que Giovan Girolamo m'a donné.²¹

II. — IL VIAGGIO NEL REGNO DI NAPOLI (DA MARZO A OTTOBRE 1632)²²

Può sorprendere lo scarso interesse manifestato da Bouchard per le musiche di Roma nel suo primo anno trascorso nella capitale dello Stato pontificio, rispetto alla massa di annotazioni di primaria importanza che offre il *Journal* per gli otto mesi trascorsi a Napoli nel 1632 e che esamineremo in questa rapida rassegna. Noteremo tuttavia che le musiche romane vengono a volte nominate per compararle a quelle ascoltate a Napoli,²³ giudicate da Bouchard molto diverse e lontane da qualsiasi altra tradizione italiana, quasi vicine al gusto francese.

20. "Nobilis Musicus Hieronymus Caspergerus Germanus, innumerabilium ferè qua scriptorum, qua impressorum voluminum Musicorum editione clarissimus, qui ingenio pollens maximo, ope aliarum scientiarum, quarum peritus est, musicae arcana feliciter penetravit" (Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, I, lib.VII, p. 586). Su questa personalità di rilievo della musica romana della prima metà del Seicento rinviamo alla tesi dottorale di Anne-Marie Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581-1651): Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel*, Università di Leiden, 2012 (cita l'episodio raccontato da Bouchard e lo commenta a p. 98), in attesa dell'uscita di una monografia su Kapsperger annunciata dalla stessa autrice.

21. Cfr. *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux minime*, a cura di Cornélius de Waard, Paris, 1955, IV, p.5; A.-M. Dragosits, *Giovanni Girolamo Kapsperger...*, p. 98. Mersenne utilizzerà le informazioni ricevute da Bouchard nella sua opera a stampa (*Harmonie Universelle*, Paris, 1636), ma senza citare la fonte.

22. Il *Voyage dans le Royaume de Naples*, insieme con il *Voyage dans la Campagne de Rome*, è accolto nel volume II del *Journal* nell'edizione a cura di Emanuele Kanceff, Torino 1977 (*Œuvres de Jean-Jacques Bouchard, II*): d'ora in avanti citato come *Journal II*.

23. "Bouchard parla esplicitamente di una sorta di gara o di emulazione tra Napoli e Roma ed i rispettivi abitanti, ma "il n'y a point de doute qu'elle est supérieure à Rome pour ce qui est de la beauté et oportunité du site, du majestueus aspect et bel ordre de ses rues et églises et maisons [...] Rome d'autre costé la surpasse en beaucoup de choses" (*Journal II*, p. 259).

Bouchard parte da Roma il 13 marzo 1632 in compagnia del nipote del monaco Campanella e presentandosi come un italiano, negli abiti e sul lasciapassare, per non avere problemi nello stato spagnolo di Napoli. Entra in città il 17 marzo, trionfalmente, dalla Porta Reale da cui si apre la via Toledo, ancor oggi il centro pulsante della metropoli, stravolto dalla quantità di folla per strada e dal rumore “à cause de l’habitude qu’il avoit au silence et à la solitude de Rome”.²⁴ Ben fornito di lettere di raccomandazione (scritte da Cassiano Del Pozzo e altri influenti romani), Bouchard viene alloggiato con l’aiuto del Nunzio papale nel monastero di San Pietro a Majella (che due secoli più tardi sarebbe divenuto sede dell’attuale Conservatorio di Napoli).

A Napoli Bouchard non fa in tempo ad assistere al Carnevale, che avrebbe potuto confrontare con quello romano, ma entrato nel periodo della Quaresima, si dilunga a descrivere le tante feste religiose pubbliche della città, quasi giorno per giorno: “Les festes, en cette ville, sont plus solennelles et superbes encore qu’à Rome, premierement pour le service, où ils font beaucoup plus de mystere”.²⁵

Le tre feste principali del mese di marzo che Bouchard segnala sono il 19 San Giuseppe (nella chiesa di San Giuseppe e a Santa Maria La Nova), il 21 San Benedetto (a San Severino e Sossio) e il 25 festa mariana (all’Annunziata). Specialmente in quest’ultima occasione gli pare che l’arcivescovo-cardinale di Napoli impieghi nel farvi *cappella* “plus de compliments et reverences qu’à la

24. *Journal II*, p. 179. Il “rumore” della folla, oggi diremmo il *soundscape* della città, era una delle caratteristiche che più colpiva il visitatore che giungeva a Napoli. Lo paragona a un rombo di api il *Forastiero* di Capaccio, la più importante guida della città pubblicata solo due anni dopo il soggiorno di Bouchard e che possiamo comparare in maniera utile al suo *Journal*: “Vado per la città, et [...] veggo per ogni strada, ogni vico ogni cantone, tanta frequenza di popolo che mi urtano, mi calpestando, et ho difficoltà a uscir di loro [...] è un miracolo veder tanta raunanza, e pur le strade non una, o dieci, ma tutte pienissime di gente a piedi, a cavallo, in carrozze, con un susurro per tutto come fusse il bombo dell’ api” (*Il Forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio Academico Ozioso, ne i quali si ragiona delle origini di Napoli [...] Sito e corpo della Città [...] Costumi di habitatori, famiglie nobili e popolari [...] con molte relationi per la materia politica per brevità spiegate*, Napoli, 1634, p. 847). Bouchard nomina esplicitamente *Il Forastiero* di Capaccio come *auctoritas* (per esempio *Journal II*, p. 243) dimostrando di aver perfezionato ed aggiornato il suo diario anche negli anni successivi al viaggio compiuto nel 1632.

25. *Journal II*, p.184. Ho utilizzato alcune delle notizie di Bouchard nel descrivere il calendario de “La città della festa” come primo capitolo del mio volume *Music in seventeenth-century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, 2007 (ristampa London, 2016). Non esisteva fino ad oggi uno studio dettagliato della seconda parte dedicata a Napoli del *Journal* di Bouchard, nonostante l’importanza di queste descrizioni, che avevo già anticipato in alcune note di presentazione dei CD dedicati al Seicento napoletano dal complesso Cappella della Pietà dei Turchini diretto da Antonio Florio (etichette Symphonia, Opus 111 e da ultimo Glossa) e nel volume *Naples. Ville spectacle du 14^{ème} au 19^{ème} siècle, textes et CD*, Paris, 1999.

cappella papale". Inoltre tutte le domeniche si fa "musique très excellente", con intervento della Cappella Reale, per i vesperi a Santa Maria Maggiore, il lunedì per le litanie a San Paolo Maggiore e i giovedì a San Domenico, mentre i sabato alla chiesa di Santa Maria di Loreto. Alla porta delle chiese, durante queste feste: "il y a tousjours un concert de cornets et haut bois dont jouent les esclaves des galeres; et les sonent lors qu'entre ou sort quelque cavalier ou dame de qualité, et lors que l'on fait l'elevation; auquel temps l'on tire aussi quantité de *mortaletti* ou boites".²⁶

Segue una piccola lista di strumenti musicali preferiti dai musicisti napoletani (di cui fa un solo nome, Francesco Lambardi, lasciando un vuoto per inserire un elenco che però non completa):

Les meilleurs compositeurs sont Francesco Lambardi²⁷ [...] Les instruments dont ils se servent aujourd'hui le plus sont espinettes, thiorbes, harpes, qui y sont fort communes, cornets pour le dessus, dont ils jouent fort délicatement et en perfection, et violons, les violes estant presque à cette heure hors d'usage; lesquelles auparavant estoient tellement en vogue que l'on en faisoit continuelles académies chez les grands mesme, lesquelles aujourd'hui sont toutes esteintes, ne se chantant plus qu'aus églises, où en récompense elle est fort fréquente.²⁸

Tuttavia Bouchard non trascura di notare che l'eccellenza nella pratica della musica che aveva caratterizzato la nobiltà napoletana della precedente generazione (quella del principe-compositore Gesualdo, morto nel 1613 ma ancora molto eseguito ed ammirato a Roma nel terzo decennio del secolo) sembrava ormai scomparsa presso i giovani aristocratici:

La musique, la dance, la peinture et autres exercices honestes y sont tellement bannis qu'après avoir recherché curieusement dans tout Naples, je n'ai pu ouïr qu'un meschant concer[t] de quatre ou cinque pauvres malotrus, et n'y a pas aujourd'hui une seule académie de musique, soit bonne ou mauvaïse.

26. *Journal II*, p. 184 (altri riferimenti anche alle p. 401 e 418). Sulla musica di fiati eseguita dagli schiavi delle navi (le galere) cfr. Keith A Larson, "Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento", in *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, 1983, p. 61-77: 67 (con riferimento a Bouchard).

27. È strano che Bouchard cominci la sua lista con Francesco Lambardi, che non risulta tra gli eccellenti compositori napoletani del suo tempo, anche se compare spesso nel milieu musicale più elevato di Napoli, quello del principe Gesualdo. Si conoscono poche notizie: figlio di Camillo Lambardi, maestro della Casa dell'Annunziata, entrò assai giovane come soprano in questa istituzione, poi dal 1607 fu assunto come tenore nella Real Cappella del viceré di Napoli, dove fu promosso ad organista dal 1615 alla morte, avvenuta nel 1642. Era comunque ben introdotto nei circoli aristocratici napoletani e fu maestro presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini (dal 1626) e della chiesa di Santa Maria La Nova (dal 1628).

28. *Journal II*, p. 185.

La guitarrre seule est fort en règne, que les Napolitains touchent particulièrement bien, et leurs airs réussissent assez bien dessus. Le luth, la viole et autres bons instruments y sont tout à fait laissez.²⁹

Una simile delusione è evidente nei confronti degli intellettuali napoletani. Nonostante la sua scrupolosa elencazione di tutti gli eruditi e letterati conosciuti a Napoli, Bouchard evidenzia la scarsità e l'inaccessibilità delle biblioteche, quasi tutte collocate presso ordini religiosi.³⁰ La sola vera collezione di libri e strumenti di musica da lui visitata in città è quella dello scienziato, erudito e teorico Fabio Colonna, membro dell'Accademia dei Lincei:

Ce Fabio cy, outres les sciences qu'il a possédées, il a eu une merveilleuse dextérité à faire des instruments de mathématique et de musique, ayant fait entre autres au P. Stella³¹ une espinette à cinque rancs de touches au clavier, pour soner dessus les trois genres diatonique chromatique et enarmonique; le neveu du P. Stella a chez lui cet instrument, et lui en ai vu jouer avec fort bel effet. Depuis Fabio fit une autre espinette où il n'y a que trois rangs de touches au clavier, avec quoi prétent faire le mesme effect qu'avec le premier, et a fait imprimer un livre in-4° là dessus, intitulé *De Sambuca*, où il y a tout

29. *Journal II*, p. 267. Solo pochi anni più tardi, in una lettera scritta nel 1638 da Napoli a Bologna al suo concittadino Francesco Albani, il pittore Domenichino esprime la sua delusione perché non aveva trovato in città musicisti in grado di suonare degli strumenti sperimentali che aveva costruito per diletto, un liuto un cembalo e un'arpa in grado di suonare i tre generi della musica greca. Eppure Napoli solo pochi decenni prima era stato il principale centro di creazione e diffusione di analoghi strumenti sperimentali, come dimostra un ironico lamento poetico di Giambattista Basile: "E peo de li stromiente de musece modierne! L'arceleiuto, l'arcesordellina, l'arceceorba e l'arcebordelletto, l'arcechitarra e l'arpa a tre reistre, che malannaggia tante 'menziune!" (*Le Muse Napoletane, Egloga Nona. Calliope ovvero la Museca*, vv. 134-139). Si veda inoltre più avanti la nota relativa allo strumento "inventato" da Fabio Colonna.

30. Ho esaminato queste notizie di Bouchard insieme a quelle riportate nelle fonti coeve, come Capaccio, in Dinko Fabris, "The collection and dissemination of Neapolitan music, c.1600-c.1790", in *New approaches to Naples c.1500-c.1800. The power of place*, dir. Melissa Calaresu and Helen Hills, Farnham, 2013, p. 103-119.

31. Scipione Stella (nato a Napoli tra fine 1558 e inizi 1559) era stimatissimo dal principe Carlo Gesualdo che accompagnò nel viaggio a Ferrara per il suo secondo matrimonio nel 1594: fu considerato il solo tastierista napoletano in grado di suonare l'archicembalo con i tasti spezzati per i tre generi della musica greca di Luzzasco Luzzaschi. Anche per questo, tornato a Napoli, si interessò ad uno strumento altrettanto (o forse più) complesso di quello ferrarese. Tuttavia, entrato nel 1598 nel monastero teatino di San Paolo Maggiore, divenne sacerdote col nome di Padre Pietro Paolo e produsse da allora soltanto musica sacra, fino alla morte avvenuta nel 1629. Tutti i documenti biografici su di lui sono stati pubblicati da Domenico Antonio D'Alessandro, *Per una biografia di Don Pietro Paolo Stella C.R. alias Scipione Stella*, in Scipione Stella, *Inni a cinque voci (Napoli 1610)*, a cura di Flavio Colusso e Domenico Antonio D'Alessandro, Lucca, 2007, p. XI-LIV (segue nello stesso volume una riedizione allargata delle notizie fornite nell'Introduzione di Patrizio Barbieri al facsimile della *Sambuca Lincea* del 1991, cit.). Ulteriori elementi sull'arte tastieristica di Stella ho fornito nel mio saggio *Frescobaldi et les Napolitains: une nouvelle source*, in *A Fresco. Mélanges offerts au Professeur Étienne Darbellay*, a cura di Brenno Boccadoro e Georges Starobinski, Berne, 2013, p. 27-49.

plein de curiositez concernant la musique. Ce second instrument causa une forte querelle entre Fabio et Stella, celui ci pretendant que l'autre luy avoit desrobé son secret.³²

Tornando al calendario delle feste, prima ancora di entrare nel clou della liturgia più spettacolare di Napoli, quella che accompagnava i riti della Settimana Santa, Bouchard è già in grado di analizzare lucidamente le caratteristiche principali della musica sacra napoletana confrontandola con quella romana:

Pour les musiques, elles ne peuvent estre comparées à celles de Rome pour ce qui est de la grande quantité ni de la bonté de voix, y aiant de bien excellent qu'une haute contre nomé Donatello,³³ et une taille nomé Onofrio;³⁴ le reste estant fort mediocre, sur tout pour les dessus qui ont tous naturellement là une voix esclatante et penetrante, privée de la douceur de celles de Rome, les haute contre réussissant mieus qu'à Rome mesme ainsi que l'on a observé su país.

32. *Journal II*, p. 304. Fabio Colonna, nato a Napoli nel 1567 e morto nel 1640, fu il primo e più prestigioso accademico napoletano dei Lincei. Le sue pubblicazioni in svariati campi del sapere (dal macrocosmo al microcosmo, grazie alla diffusione parallela dei telescopi e dei microscopi) gli valsero una stima internazionale. In campo musicale, tuttavia, non erano note sue competenze prima dell'uscita della *Sambuca Lincea ovvero dell'Istromento musico perfetto Lib.III* (Napoli, Costantino Vitale, 1618; dedicato al papa Paolo V Borghese). L'accusa di plagio che causò secondo Bouchard una "forte querelle" del Linceo con Scipione Stella (su di lui si veda nota successiva), è stata provata dalla riproduzione e studio, curati meticolosamente da Patrizio Barbieri, di un esemplare della *Sambuca Lincea* custodito nella Library of Congress di Washington (Music Dept., ML697.A2C75) che reca annotazioni autografe dello stesso Stella, che contraddice e accusa con veemenza di plagio e falsità Colonna. Cfr. *La Sambuca Lincea ovvero dell'Istromento musico perfetto, con annotazioni critiche manoscritte di Scipione Stella (1618-22)*, a cura di Patrizio Barbieri, Lucca, 1991 (Introduzione, p. VII-XXV e Appendice con trascrizione e facsimili delle annotazioni di Stella, p. XXVI-XXIX).

33. Donatello Coia, conosciuto come "uno dei più perfetti cantori d'Italia" era un castrato contralto nato a Itri nel 1600 che aveva cominciato a cantare nella cappella della Casa dell'Annunziata nel 1617 prima di partire per il nord Italia. Era stato richiamato da Venezia a Napoli nel 1628 e da allora fece parte della Real Cappella del viceré fino alla morte avvenuta durante la peste del 1656. Notizie su di lui in Salvatore Di Giacomo, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, Palermo, 1924, p. 35-sg.; Ulisse Prota-Giurleo, "Aggiunte ai "Documenti per la storia dell'arte a Napoli", in *Il Fuidoro*, II, 1955, p. 273-279: 275; Dinko Fabris, *Andrea Falconieri Napoletano. Un liutista-compositore del Seicento*, Roma, 1987, p. 65; p.186-sg.; Ulisse Prota-Giurleo, *I Teatri di Napoli nel secolo XVII* [opera postuma], Napoli, 2000, III, p. 186-187.

34. Onofrio Gioioso o Gioiosa, nato nel 1606 in un borgo contadino, era entrato già a 12 anni nel 1618 come soprano nella Real Cappella, facendovi poi tutta la carriera successiva come il più grande tenore del suo tempo, interrotta dalla pazzia intervenuta nel 1660, come ricordano *I Giornali di Napoli* di Innocenzo Fuidoro (Giugno 1660): "Venne una frenesia ad Onofrio Gioioso, musico delli primi di questo tempo che cantava da tenore, che simile Iddio lo può creare, et era d'umore malinconico, e diceva che lui era morto, e perciò non voleva più cantare, e pur viveva" (cit. in D. Fabris, *Music in seventeenth-century Naples...*, p. 41). Il destino del cantante Gioioso, morto soltanto cinque anni più tardi, nel dicembre 1665, sembra confermare il giudizio di Bouchard sul "grain de folie" che tutti i napoletani sembravano possedere (si veda più avanti). Documenti biografici riportati, in U. Prota-Giurleo, *I Teatri di Napoli nel secolo XVII...*, p. 219.

Pour le concert, il n'est ni si bon ni si plein qu'à Rome; car le plus qu'il ait paru en tout ce temps là, ç'a esté quatre chœurs, mais fort mal fournis; et le plus qui se chante d'ordinaire est à quatre voix simples, et encore le plus souvent à trois et à deux et à une, et c'est là principalement qu'excelle la musique napolitaine par l'invention de mille fugues, pauses et reprises, et surtout par les mouvements bizarres et allegres, chantant la plus part des motets sur des tons gais et folastres et en airs du païs, qui est molle, melancholique et modeste, avec quelque ordre et suite.

Le chanter napolitain, tout au contraire, est esclatant et come dur, non trop gai à la verité, mais fantasque et escervelé, plaisant seulement par son mouvement prompt, estourdi et bizarre et qui tient beaucoup de l'air françois. Et se peut dire que le chant napolitain est un composé d'air françois et sicilien, pour ses mouvements legers d'un costé, et de l'autre pour ses souspirs et tirades mélancholiques, estant au reste extravagantissime pour ce qui est des passages, de la suite et uniformité, qu'il ne garde aucunement, courant, puis s'arrestant tout court, sautant de bas en haut et de haut en bas, et jettant avec effort toute la voix, puis tout à coup la reserrant; et c'est proprement *in hac frequenti mutatione et reciprocatione latitudinis seu crassitudinis, et exilitatis vocis* que se reconnoît le chant napolitain.³⁵

In questa efficace sintesi, inserita nel diario tra i primi giorni del suo soggiorno a Napoli, Bouchard esprime il suo stupore per la grande differenza di “sonorità” riscontrata negli organici napoletani rispetto alle grandi esecuzioni corali, dolci e piene, delle chiese di Roma. Più che i cori, sono infatti i piccoli gruppi di cantanti solisti, con voci squillanti e “dure” che sembrano provenire dal canto popolare, a caratterizzare i timbri fantasiosi e bizzarri delle pagine liturgiche napoletane. Invece delle grandi masse composte e armoniose delle esecuzioni policorali concertate, tipiche delle cappelle romane, al viaggiatore le musiche sacre napoletane ricordano i minimi organici del *petit motet* francese e lo stile “fantasque et escervelé” dei cantanti napoletani “tient beaucoup de l'air françois”. Tuttavia, se le esecuzioni pubbliche delle musiche liturgiche o anche, come vedremo più avanti, popolari richiamano il gusto francese, la corte del viceré spagnolo non può che riflettere un *imprinting* iberico, avvertibile soprattutto nei “*festino* et comedie en son palais, où toute la noblesse se treuvoit, principalement les dames, qui dançoient entre elles sans homes excepté le viceroi”.³⁶ La commedia cui assiste Bouchard nel Palazzo Reale, durante una tipica “festa a ballo”, era “moitié italienne et moitié espagnole” ed è giudicata noiosa e “barbare”.

35. *Journal II*, p. 184-185.

36. *Journal II*, p. 425. Sulle “feste a ballo” o *festini* alla corte vicereale di Napoli durante il Seicento cfr. Dinko Fabris, “Spettacoli e opera in musica alla corte di Napoli fino all'arrivo di Alessandro Scarlatti (1649-1683)”, in *La scena del Re. Il teatro di corte del palazzo reale di Napoli*, a cura di Patrizia Di Maggio e Paologiovanni Maione, Napoli, 2014, p. 100-114.

Nel descrivere le intense cerimonie musicali della Settimana Santa a Napoli, Bouchard traccia una vera e propria mappa dei luoghi della musica in città. Peraltro le sue informazioni sui continui giri nelle chiese principali del complesso musicale della Real Cappella del viceré, la più prestigiosa istituzione musicale cittadina, coincidono e si completano con le istruzioni cerimoniali ufficiali chiamate in spagnolo *etiquetas*, che per utile coincidenza furono compilate solo due anni più tardi, nel 1634, da José Raneó.³⁷ Questi fornisce una lista delle principali chiese di Napoli dove la corte spagnola si doveva recare durante l'anno accompagnata dai musicisti della Real Cappella:³⁸

Gesù Nuovo
 Monteoliveto
 San Domenico Maggiore
 San Severino e Sossio
 Santa Casa dell'Annunziata
 San Luigi di Palazzo
 San Pietro Martire
 Santa Casa degli Incurabili
 San Lorenzo Maggiore
 San Giovanni a Carbonara
 Santa Maria la Nuova
 Carmine Maggiore
 Donnaregina
 Santa Patrizia
 Sant'Agostino
 San Geronimo alla monache
 Donnaromita
 Madonna di Piedigrotta
 Nostra Signora di Costantinopoli
 Santa Teresa agli Studi
 San Paolo Maggiore
 Santa Maria di Loreto
 Santa Maria della Sanità
 Nostra Signora della Via
 San Gennaro

37. Pubblicate modernamente: José Raneó, "Etiquetas de la Corte de Nápoles [1634]" a cura di A. Paz y Medía, in *Revue Hispanique*, 27, 1912, p. 1-284. Le *etiquetas* di Raneó e altre fonti coeve, tra cui anche la cronaca di Bouchard, sono state ampiamente utilizzate nel mio saggio "The Royal Chapel in the Etiquettes of the Viceregal Court of Naples during the eighteenth century", in *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe* [ed. spagnola Madrid, 2001], ed. inglese a cura di José Carreras, Bernardo J. Garcia, Woodbridge, 2005, p. 162-172. Cfr. anche D. Fabris, *Music in seventeenth-century Naples...*, p. 10, 14 e 18.

38. Cfr. José Raneó, *Etiquetas de la Corte de Nápoles*, cit. e D. Fabris, "The Royal Chapel...", p. 168. La mobilità della corte del viceré riproduceva in un ambito soltanto cittadino il complesso cerimoniale dei continui giri tra le Cappelle Reali dell'intera Spagna della corte itinerante del re.

La descrizione di Bouchard dei riti della Settimana Santa a Napoli parte dal mercoledì santo (che nel 1632 era il 7 aprile) nella cappella di Palazzo Reale:³⁹

La plus belle musique que se fasse est au vieus palais, à la chapelle du viceroi
[...]

Le soir, à une heure de nuit, se dirent ténèbres à l'oratoire de St Jan des Florentins, où la plus part des musiciens du palais se treuvèrent. La musique fut assez bone, mais courte, car ils ne chantèrent que les respons et antienes et une seule leçon...

Il giovedì santo prevedeva un evento solenne all'arcivescovado, con chiusura di tutti i negozi della città, ma Bouchard si reca ad ascoltare la messa al Palazzo Reale insieme al viceré e alla viceregina, assistendo alla cerimonia del lavaggio dei piedi a dodici poveri da parte del rappresentante del re. L'unico evento musicale di cui riporta notizia avviene di sera:⁴⁰

L'après disnée il fut ouir ténèbres à la congrégation que les cavaliers napolitains font *al Giesù Nuovo* dans une salle particuliere, où les Jesuits ont attiré tant de noblesse que les six dernieres leçons furent chantées par six princes. La musique fut fort bone.

Anche il venerdì santo l'evento sonoro ricordato da Bouchard è serale:

L'après disnée, il fut ouir les tenèbres du viceroi; la musique fut assez mediocre, horsmis à la fin, qu'il y eut un echo repetant trois, et quatre fois, qui fut excellent. La chapelle où le viceroi estoit, et où il vient toutes les fois qu'il oit la messe en public, est dans le vieus chasteau, au bout de la salle; cette chapelle est médiocrement grande, toute incrustée de marbre blanc, avec sept ou huit grandes statues de mesme fort bien faites. [...]

Aux deux costez il y a come deus chapelles vis à vis l'une de l'autre: dans celle de main gauche est l'orgue et le lieu des musiciens; elle estoit ce jour là toute plein de cavaliers; dans l'autre est le lieu du viceroi, divisé en deus estages; celui d'en hault est tout bouché de treillis de bois, et d'ordinaire la vicereine s'y met avec ses femmes pour n'estre pas vue.⁴¹

Nelle pagine seguenti Bouchard descrive accuratamente le due processioni più importanti del Triduo sacro a Napoli. La prima, detta "della Solitaria" perché partiva dalla Cappella della Confraternita della Solitaria, una piccola chiesa della nazione spagnola in prossimità del Palazzo Reale, si svolgeva la sera del venerdì santo con i nobili spagnoli che portavano in giro per la città i "Misterij della Passione" ossia statue con i simboli dei vari momenti della Passione di

39. *Journal II*, p. 186.

40. *Ibid.*, p. 186.

41. *Ibid.*, p. 187.

Cristo. Questa processione è aperta da un personaggio vestito da pellegrino “qui sone une trompette fort lugubrement sur le mesme ton qu’ils sonent lors qu’ils menent pendre quelqu’un”, mentre tutto intorno ai carri dei Misteri sono accese delle lampade e candele e davanti ad ogni carro “marche un chœur de musique”.⁴² L'altra processione, detta “del Battaglino”,⁴³ è giudicata molto più bella di quella degli spagnoli anche perché si snoda più a lungo per una grande parte della città e inoltre “d’espace en espace il y avoit sur des eschafauts des chœurs de musique d’instruments et de voix”.

Una delle immagini più caratteristiche, raccolta da Bouchard come una fotografia istantanea, è il coro di bambini vestiti da angeli che si esibisce davanti al vicere:⁴⁴

Une troupe de petis garçons des plus beaux que l’on avoit pu trouver, vestus en anges avec ailes au dos et cierges aus mains, lesquels dancèrent devant le viceroi; puis vint le premier mystere accompagné de son chœur de musique, et de ses luminaires [...].

La magnificence estoit en la quantité de cierges et de musiciens et joueurs de toute sorte d’instruments, dont il y avoit au moins 15 ou 16 gros chœurs [...]. En somme, tant pour la quantité et beauté des dames et autres regardantes, come aussi de processionants, que pour cette grande multitude de luminaires et musiques qui fait dans les tenebres de la nuit un effet mille fois plus admirable que l’on ne sçauroit s’imaginer, l’on peut dire que cette procession se mérite d’estre mise au nombre des choses <les> plus remarquables et singulieres de l’Europe.

La domenica di Pasqua, dopo un'altra processione organizzata dagli spagnoli per la Resurrezione di Cristo, la festa più importante si svolge fuori Napoli, con una folla enorme composta soprattutto degli strati sociali più popolari, intorno

42. *Ibid.*, p. 188-190.

43. *Ibid.*, p. 190-193. Il nome si riteneva derivasse dal nobile Pompeo Battaglino, fondatore nel 1616 della cappella della Santissima Concezione a Montecalvario, da cui partiva la processione la sera del sabato santo seguendo il carro principale (denominato appunto “del Battaglino”) che recava una statua della Madonna, accompagnato da cori di strumentisti e cantanti. Cfr. Alfonso Fiordelisi, “La processione e il carro di Battaglino”, in *Napoli nobilissima*, XIII, 1904, p. 33-37, 54-57, 75-78.

44. Vestire dei bambini cantori con ali d'angelo era una pratica diffusa in tutta Europa fin dal tardo Medioevo, ma a Napoli divenne particolarmente evocativa con l'apertura dei quattro antichi conservatori dal primo Seicento, che fornivano centinaia di giovanissimi cantanti e strumentisti per le tante processioni e feste liturgiche cittadine (nei documenti amministrativi dei conservatori sono spesso registrate spese per le “vesti degli angiolilli”). Pochi anni prima dell'arrivo di Bouchard, nei *Diurnali di Scipione Guerra*, in data 23 giugno 1624, è ricordata una festa pubblica con un “catafalco con molti cori di angeli [...] E, finito il canto de' primi, si vide aprire come una nube, da dove calarono altri angeli similmente cantando e suonando. E. discesi quelli e continuando la loro armonia, si videro innalzare nella nube i primi angeli che avevano cantato” (cit. in D. Fabris, *Music in seventeenth-century...*, p. 123 e 149).

alla chiesa della Madonna di Pugliano, preservata dalle eruzioni del Vesuvio, dove “ce n'estoit autre chose que dances, festins, musiques de guittarres, cornemuses et hautbois, foires et autres resjouissances, qui paroissent d'autant plus belles qu'elles se faisoient parmi les ruines qu'a causé le Vésuve tout autour de cette église”.⁴⁵ E' interessante notare che il soggiorno di Bouchard si sia svolto a ridosso di un avvenimento che aveva atterrito e cambiato la sensibilità del popolo napoletano, la terribile eruzione del Vesuvio del dicembre 1631 che aveva rischiato di distruggere la città, salvata per quello che si riteneva l'intervento miracoloso di San Gennaro, per questo assunto allora a principale protettore di Napoli. Il viaggiatore infatti non manca di annotare nel suo diario⁴⁶ “cette costume qui a esté introduite seules[ent] depuis le dernier embrasement du Vésuve que les femmes ne chantent plus de chansons vulgaires mais seulement les litanies et autres oraisons à la Vierge”.

Assai simile è l'atmosfera registrata nel successivo mese di maggio per una delle feste più care ai napoletani, la “traslatione di San Gennaro”. Nella processione serale sono portate in giro, tra una folla immensa, le teste di dodici santi protettori della città e le famose ampolle con il sangue di San Gennaro in cui si compie annualmente il miracolo della coagulazione, preparato con musiche adeguate, “après quelques motets chantez par la musique du viceroy et quelques oraisons dites”.⁴⁷

Nei mesi successivi di giugno e luglio sono registrate ancora affollate processioni religiose che, per la bella stagione, si dirigono verso il mare dove cominciano parallelamente le feste estive chiamate “spassi di Posillipo”. Quando le processioni giungono in vista delle navi ormeggiate nel porto, queste espongono stendardi e bandiere “sonants leurs trompettes et cornets” e fanno fuoco a salve con tutta l'artiglieria. Una delle feste più amate dai napoletani è quella di San Giovanni a mare, dove si porta anche il viceré a cavallo con tutta la corte e in cui non mancano le sirene, simbolo sonoro della città di Napoli:⁴⁸ “il y a par les rues tout plein d'eschaufaus sur lesquels se font plusieurs belles représentations de jeunes enfans qui dancent et chantent vestus en anges, ou en deitez antiques; il y avoit entre autres une mer fort bien représentée, d'où sortoit trois for beaux garçons desguisez en syrènes fort proprement, et qui chantoient divinement”.⁴⁹

45. *Journal II*, p. 195.

46. *Ibid.*, p. 282.

47. *Ibid.*, p. 201.

48. *Ibid.*, p. 401. Sul simbolo musicale delle sirene rinvio a Dinko Fabris, *Partenope da sirena a regina. Il mito musicale di Napoli*, Barletta, 2016.

49. Conosciamo un brano dedicato alle tre sirene che secondo la tradizione napoletana erano state sconfitte da Ulisse (Leucosia, Ligeia e Partenope, quest'ultima fondatrice mitica di Napoli), che può dare una idea della musica ascoltata da Bouchard: *L'aria di tre sirene* di Giovanni Maria Trabaci, maestro della Real Cappella del viceré di Napoli, inserita nel libretto *Breve racconto della*

Le altre feste principali cui partecipa tutta la popolazione di Napoli (la festa dei marinai per la Madonna a Chiaia e l'altra di Piedigrotta in agosto, Santa Lucia a mare la prima domenica di settembre, e simili), sono annotate in pochi righe e senza indicazioni sulla musica, probabilmente perché in tutto simili alle precedenti.⁵⁰ L'ammirazione di Bouchard echeggia quella di tanti viaggiatori europei, che scoprivano a Napoli un tipo di bellezza urbana assai diversa da quella elegante e raffinata delle cento città e borghi italiani del Nord. Colpiscono la folla, il rumore, la vastità di una città che contava quasi trecentomila abitanti ("il n'y a point de doute que Naples eût esté l'une des plus grandes villes du monde"), ma anche il suo lato oscuro, melanconico e misterioso "et assez semblable à Paris, auquel elle ne le cede gueres".⁵¹ Ed è forse questo carattere simile al francese che attira le sue simpatie, come si legge in questa sorprendente analisi della personalità dei napoletani:⁵²

Tous les Napolitains son estrangement escervelez et ont tous un grain de folie. C'est un espece d'esprit justement come ceus de Gascogne, et je ne vis jamais deus nations mieus se ressembler que ces deus là; et en toutes leurs actions j'ai remarqué cette folie ou furie françoise, dont tous les Italiens et principalement les Romains parlent tant [...] et tant d'autres façons et costumes françoises ont resté dans Naples, principalement parmi la noblesse, qu'au commencement que j'y arrivai il me sembloit estre à Paris; et voit on encore cela, qu'il n'y a point de nation en Italie avec laquelle les François ayent plus de sympathie qu'avec les Napolitains, laquelle est aussi réciproque de leur costé.

Il viaggiatore francese del Seicento sembra anticipare i suoi connazionali dei due secoli successivi, dal presidente De Brosse a Stendhal, che ribadiranno le affinità tra Napoli e Parigi, "le sole due capitali". Ma Jean-Jacques Bouchard è forse anche il primo illustre viaggiatore che abbia riportato la frase, poi divenuta proverbiale, sul carattere ambiguo e quasi demoniaco dei napoletani: "Napoli è un paradiso abitato di diavoli".⁵³

Dinko FABRIS
Université de la Basilicate (Matera, Italie)

Festa a Ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata della Maestà Cattolica di Filippo III d'Austria, re della Spagna, alla presenza dell'Illustriss. et Excellentiss. sig. duca di Ossuna, Viceré del Regno, nella Real Sala di Palazzo al I di marzo 1620 (Napoli, 1620) che contiene anche la partitura delle musiche (facsimile e descrizione in D. Fabris, *Partenope da Sirena a Regina...*, p. 115-119).

50. *Journal II*, p. 425-426.

51. *Ibid.*, p. 242.

52. *Ibid.*, p. 268.

53. *Ibid.*, p. 282.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Ouverture</i> par WILLIAM CHRISTIE	7
<i>Introduction</i> par BERNARD DOMPNIER, CATHERINE MASSIP et SOLVEIG SERRE	9
<i>Faire rayonner la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles</i> par VINCENT BERTHIER DE LIONCOURT	13
<i>Sur les chemins, vers la connaissance. Per angusta ad augusta</i> par GEORGIE DUROSOIR	17
<i>Rencontre à Royaumont</i> par VALÉRIE DE WISPELAERE	29

Première partie

TRANSMETTRE : CATALOGUES ET COLLECTIONS

<i>Les motets et le culte. Réflexions sur le catalogue des œuvres de Sébastien de Brossard</i> par BERNARD DOMPNIER	35
<i>L'œuvre de Marc-Antoine Charpentier dans la collection de Sébastien de Brossard</i> par CATHERINE CESSAC	47
<i>Les motets à grand chœur de Michel-Richard de Lalande du fonds Sainte-Élisabeth à Mons</i> par FABIAN BALTHAZART	61
<i>Un reliquat de la collection Decroix</i> par LAURENCE DECOBERT	71

<i>Un fonds musical conservé aux Archives départementales du Puy-de-Dôme</i> par FRANÇOISE TALVARD	87
« <i>Son goût dominant étoit pour les traités singuliers en tout genre et les pièces fugitives</i> ». <i>Regards sur la collection musicale de M. Barré, auditeur des comptes</i> par THOMAS VERNET.....	101
Deuxième partie	
DES SOURCES À L'INTERPRÉTATION	
<i>The Entrée Royale and the Exaudiat te Dominus in Early Seventeenth-Century France. Evidence from Chicago, Newberry Library, Case MS 5123</i> by PETER BENNETT	113
<i>Observations sur les cadences et la prosodie dans les Meslanges de sujets chrestiens d'Étienne Moulinié</i> par GÉRARD GEAY	127
<i>Les récits et airs spirituels d'Étienne Moulinié (1624): une expressivité contrariée ?</i> par ANNIE CŒURDEVEY	143
<i>L'atelier de l'analyste. Lecture à la table d'un air de Sébastien Le Camus, Pleurez mes yeux pleurez</i> par MATHILDE VITTU	155
<i>L'enseignement de la basse continue en France au XVII^e siècle: du rôle des exemples musicaux</i> par MARIE DEMEILLIEZ	169
<i>Marc-Antoine Charpentier and the Double Reeds: Adapting to New Technology</i> by SHIRLEY THOMPSON	187
<i>Le chanoine au village. Sébastien de Brossard et le Processional à l'usage des paroisses du diocèse de Meaux (1724)</i> par XAVIER BISARO.....	199
<i>Lalande's Theatrical Motets: Did the Sun King Approve?</i> by LIONEL SAWKINS	213

<i>Jean-Féry Rebel's</i> Caractères de la danse: <i>Aspects of Musical Interpretation</i> by GEOFFREY BURGESS.....	227
<i>Hommage de l'élève au maître: que nous enseignent les motets de Joseph Michel refondus par Pierre-Louis Pollio?</i> par NATHALIE BERTON-BLIVET	237
<i>Rameau and the Tax Farmers: Authenticating the Paroles qui ont précédé le Te Deum (1744)</i> by GRAHAM SADLER	259
<i>Pergolesi's Stabat mater in Paris and Lyon: One Choral Arrangement or Two?</i> by BEVERLY WILCOX	273
Troisième partie	
MUSIQUE, VERBE, IMAGES	
<i>Autour de la lyre d'Apollon: images versaillaises d'un souverain épris de musique</i> par ALEXANDRE MARAL	289
<i>"Pour chanter des histoires et des sonnets, et particulièrement les choses sublimes et relevées". La lira nella prassi musicale del Seicento romano</i> di ARNALDO MORELLI	295
<i>Les prosodies française et latine d'Étienne Moulinié</i> par OLIVIER BETTENS	311
<i>Mersenne, philosophe chrétien et théoricien de la musique</i> par BRIGITTE VAN WYMEERSCH.....	321
<i>Monsieur Descartes par Étienne Loulié : sur la réception du Compendium musicæ dans la seconde moitié du XVII^e siècle</i> par THÉODORA PSYCHOYOU.....	335
<i>Espaces sociaux et stratégies discursives de l'Exposé détaillé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solemnité de Jean-François Le Sueur (1787)</i> par THIERRY FAVIER	351

<i>Desmarest sous le masque de Lully</i> par FLORENCE GÉTREAU	377
<i>Un portrait méconnu de J. S. Bach?</i> par GILLES CANTAGREL	395
Quatrième partie	
MUSIQUE À LA SCÈNE. THÉÂTRE ET DANSE (XVII ^e -XIX ^e SIÈCLE)	
<i>Le débat sur le chœur ancien: Louis Ladvocat et la poétique de l'opéra</i> par LAURA NAUDEIX	411
<i>Atys, Adonis et l'Adone: aux sources du livret de Quinault</i> par CÉLINE BOHNERT	423
<i>Echoes of Allegories Past in Lully's Phaéton</i> by LOIS ROSOW	439
<i>Quinault entre deux Académies: de l'Académie française à l'Académie royale de musique ou comment réviser la chronologie des opéras de Lully</i> par BUFORD NORMAN	451
<i>Le retour de Louis, le repos de Louis. Célébrer le roi en petits opéras (1683-1700)</i> Par JEAN-PHILIPPE GROSPERRIN	463
<i>La musique de scène, un produit invendable? Aperçu des éditions de Christophe Ballard (1693-1713)</i> par LAURENT GUILLO	487
<i>L'Énone de Pietro Torri: une pastorale héroïque oubliée</i> par MANUEL COUVREUR	501
<i>Un maître à danser de province: Pierre Allain dit Dupré (1701-1772) et sa Méthode chorégraphique</i> par SYLVIE GRANGER	515
<i>News from France: Burney's Bias and Grétry's Popularity</i> by DAVID CHARLTON	527
<i>L'air narratif dans l'opéra-comique</i> par HERBERT SCHNEIDER.....	539

La Petite Fadette. <i>Opéra-comique by Théophile Semet</i> by BRUCE GUSTAFSON	555
--	-----

Cinquième partie

MUSICIENS EN SOCIÉTÉ EN FRANCE ET EN ITALIE (XVII^e-XVIII^e SIÈCLE)

<i>La musica nel Journal de voyage a Roma e Napoli di Jean-Jacques Bouchard (1631-1632)</i> di DINKO FABRIS	577
<i>La princesse des Ursins, princesse étrangère à Rome et sujette loyale du roi de France (1675-1701)</i> par ANNE-MADELEINE GOULET	595
<i>Antoine Boesset (1587-1643): essai de biographie</i> par THOMAS LECONTE.....	609
« Votre tres humble, et tres obeissant serviteur ». <i>Les dédicaces dans les livres de clavecin français du règne de Louis XIV</i> par OLIVIER BAUMONT	623
<i>Diffuser et vendre la musique: le cas du premier livre de Pièces de clavecin de François Couperin (1713-1748)</i> par DENIS HERLIN.....	639
<i>La salle de concert de l'Académie de Lyon (1724-1856)</i> par BÉNÉDICTE HERTZ	651
<i>Antoine Dauvergne en privé: quelques éclairages biographiques</i> par RAPHAËLLE LEGRAND.....	669
<i>De la nomination des maîtres de musique à la collégiale Notre-Dame de Dole (1671-1770)</i> par JEAN-PAUL C. MONTAGNIER	683
<i>Quelques aspects de la vie musicale en Lorraine à l'aune du dépouillement du fonds de Vienne (AD Meurthe-et-Moselle)</i> par YVES FERRATON	695
<i>La place de la musique dans les divertissements à la cour de Lunéville sous Stanislas</i> par RENÉ DEPOUTOT.....	699

<i>Bien chanter et mal parler. Médisances, indiscipline et violences chez les musiciens d'Église de Louis XIV à la Révolution</i> par YOURI CARBONNIER.....	719
--	-----

ÉPILOGUE

<i>Souvenirs</i> par MARCELLE BENOIT	729
<i>Merci!</i> par JÉRÔME CORREAS.....	731
<i>Bibliographie des travaux de Jean Duron</i>	733
<i>Index des noms</i>	739
<i>Table des matières</i>	753