

Un spectacle d'inspiration française donné en 1701 à la cour de Suède : le "Ballet mis en musique" par Andreas Düben

Autor(en): **La Gorce, Jérôme de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **28 (2004)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868941>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UN SPECTACLE D'INSPIRATION FRANÇAISE
DONNÉ EN 1701 À LA COUR DE SUÈDE:
LE „BALLET MIS EN MUSIQUE“ PAR ANDREAS DÜBEN

par JÉRÔME DE LA GORCE

Le 6 février 1701, selon le calendrier julien, en usage à cette époque en Suède, mais le 16 de ces mois et an dans le royaume de France, un ballet „mis en musique“ par Andreas Düben fut représenté à Stockholm, au palais Wrangel servant alors de résidence royale. „Meslé de chants héroïques“, comme l'indique l'un des titres qu'on lui donna, il fut conçu pour célébrer à la Cour la victoire remportée peu de temps auparavant par Charles XII sur les Moscovites près de Narva.

Aujourd'hui qualifié de „Ballet de Narva“, ce divertissement est connu par deux sources principales en langue française, imprimées à Stockholm en 1701: un livret prêt à être diffusé dès le 4 février, soit deux jours avant la création du spectacle,¹ et une partition publiée quelques mois plus tard, le 10 avril.² Dès 1919, l'ouvrage n'a pas manqué de retenir l'attention de plusieurs musicologues, notamment de Gunnar Jeanson et Tobias Nordlind.³ Si dans ces travaux rédigés en suédois l'influence française et celle de Lully ont été mentionnées, aucun exemple tiré du répertoire lyrique et dramatique, auquel se seraient référés les différents auteurs, n'a cependant été cité. C'est pourquoi, il nous a paru judicieux de revenir sur ce ballet afin de mieux préciser la place qu'il occupa lors de son apparition en Scandinavie.

Pour bien comprendre l'influence qu'exerça la France à cette occasion, il convient d'abord de rappeler, à l'aide de documents parfois inédits, dans quel contexte fut créé le spectacle. Contrairement aux fêtes publiques données la veille sur l'ordre de Charles XII dans une seule journée et dans tout le pays,⁴ le ballet monté au palais royal était réservé à une assistance restreinte, à une élite sociale parlant généralement la langue de Molière. D'après une lettre de Daniel Cronström,⁵ l'interprétation de la danse aurait été également assurée par les

¹ *Ballet meslé de chants heroïques. Représenté par ordre de Sa Majesté La Reyne Douairiere sur le Theatre du Palais Royal, à Stockholm, le 6. Fevrier 1701, avec à la fin de la dernière page: „Imprimé dans l'Imprimerie de Burchardi, le 4 Fevrier l'Ann (sic) 1701“.*

² *Ballet représenté par ordre de Sa Majesté La Reine Douairiere sur le Theatre du Palais Royal à Stockholm le 6 Fevrier 1701. Mis en Musique par M: Andréas Düben Maître de la Musique du Roy, Stockholm, Imprimé dans l'Imprimerie de Michel Laurelio le 10 Avril 1701.*

³ Gunnar Jeanson, „Var första opera och den Rosidorska Teatertruppen i Sverige“, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, (1) 1919, 4-39; Tobias Nordlind, *Fran Tyska Kyrkans Glansdagar*, t. 3 (1660-1720), Stockholm 1945, 273-329.

⁴ D'après la lettre du 16 février 1701 de Bogu, chargé à Stockholm de la correspondance diplomatique. Paris, Archives des Affaires étrangères, C. P. Suède 90.

⁵ Lettre du 29 mars/8 avril 1701. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska Samlingen, E 5714 (1700-1702).

membres des familles aristocratiques admises dans l'entourage du souverain, comme cela fut le cas par la suite dans d'autres divertissements organisés à Stockholm. Cette pratique, qu'on remarque en Allemagne, à Wolfenbüttel, dès le dernier quart du XVII^e siècle, est un héritage du ballet de cour, mais aussi d'habitudes qu'avaient prises en France entre 1680 et 1685 le Dauphin et d'autres personnes de qualité lors des représentations de comédies-ballets à Saint-Germain-en-Laye et de plusieurs opéras à Versailles.⁶ A Stockholm, en 1701, la comtesse Tessin et sa fille âgée seulement de dix ans auraient participé, selon Cronström, aux entrées prévues dans l'ouvrage célébrant la dernière victoire de Charles XII.⁷

Ce succès militaire fut non seulement reconnu par Louis XIV, mais aussi apprécié d'une partie de la population française. D'après un courrier diplomatique daté du 26 janvier 1701, „la cour de France et tout Paris“ s'en seraient réjouis.⁸ Cette bonne entente entre les deux pays était loin d'être négligeable au moment où allait éclater la guerre de Succession d'Espagne. A la cour de Suède, elle ne consistait pas uniquement en une alliance politique: elle s'accompagnait depuis déjà plusieurs années d'intenses relations culturelles sous l'impulsion du „surintendant et ordonnateur général des maisons et bâtiments du roi“, Nicodème Tessin le jeune.⁹

Après deux séjours en France, ce célèbre architecte avait fait venir de Paris, à partir de 1693, pour les besoins de la cour de Suède, toutes sortes de modèles témoignant du dernier goût afin de réaliser des cheminées, des meubles, des tapisseries, un carrosse d'apparat, un superbe vaisseau. Dès 1699, il s'était également préoccupé des divertissements royaux: des décors de théâtre avaient été importés et une troupe de comédiens français, dirigée par Claude Guillemois de Rosidor et comprenant des chanteurs, des instrumentistes et des danseurs, s'était rendue à Stockholm, engagée par Tessin pour y donner des œuvres de Corneille, Molière, Racine, Dancourt et Regnard. Tout ce répertoire était agrémenté d'ouvertures, de pièces vocales et d'entrées de ballet, interprétées par les gagistes de la compagnie recrutée, avec le concours des musiciens de la Chapelle du roi de Suède.¹⁰

A la Cour, Tessin ne manqua pas de tirer parti de ce personnel quand il fut chargé en 1701, „par ordre de Sa Majesté la reine Douairière“, dont il était le Chambellan, de préparer le ballet célébrant la victoire de Narva. Son rôle dans ce spectacle est évoqué dans une lettre de son correspondant en France, Daniel Cronström, auquel il avait fait parvenir le livret:

⁶ Voir notre *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, 250-253, 260, 262, 298.

⁷ D'après la lettre du 29 mars/8 avril 1701 (voir note 5).

⁸ Lettre de Bogu. Paris, Archives des Affaires étrangères, C. P. Suède 90.

⁹ Voir la correspondance publiée en partie par Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck: *L'Art en France et en Suède (1693-1718), Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström*, Stockholm 1964.

¹⁰ Consulter à ce sujet, Frederik A. Dahlgren, *Anteckningar om Stockholms Theatrar*, Stockholm 1866, 14. Je remercie Monsieur Jan Heidner de m'avoir signalé cette publication.

„J'ai été surpris, Monsieur, du Ballet que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer. Il est assez considérable pour que les préparatifs en eussent d'en faire quelque bruit. Cependant, je n'en ai rien su. Le sujet en est fort ingénieux, surtout la scène des médecins. Le spectacle en doit avoir été magnifique. Enfin, il est de bonne main, étant de vos productions et c'est tout dire“.¹¹

Ces propos peuvent d'abord laisser supposer que Tessin contribua à la magnificence de la représentation. On sait qu'il s'intéressait à la machinerie théâtrale. En 1687, lors de son voyage à Paris, il s'était plu à décrire les procédés utilisés par Berain à l'Opéra pour renouveler les décors et créer les effets les plus réussis.¹² Le livret du divertissement monté à Stockholm en 1701 en mentionne pourtant peu. Au milieu de la scène, le Temple d'Esculape s'ouvre pour révéler la statue assise de ce dieu de la médecine pendant un oracle, puis il se referme. Plus loin, toujours au centre du plateau, une „ferme“, c'est-à-dire un grand portant garni de toile peinte s'évide à son tour pour permettre au public de découvrir cette fois „la gloire dans une nuée“. Tout cela reste limité aux derniers plans et n'est guère très original. On peut même se demander s'il ne s'agit pas de simples réemplois.

Si un doute subsiste au sujet du rôle de Tessin dans le domaine de la scénographie, il semble en revanche qu'il eut une part prépondérante dans la conception générale du spectacle. Il en aurait notamment fourni le sujet, qualifié par Cronström de „fort ingénieux“. Le début de l'ouvrage, tant apprécié de ce contemporain, met en scène le Carnaval, allégorie chargée de rappeler la saison retenue pour la représentation, puis des médecins qui viennent l'examiner et des matassins exprimant les tempéraments colériques et flegmatiques. Or tous ces personnages ne sont pas inconnus: ils ont déjà paru dans *Le Carnaval*, mascarade qu'avait créée Lully en 1675 au théâtre lyrique parisien, les docteurs y étant mentionnés comme „opérateurs“.¹³ Ce divertissement de Lully comportait en outre des extraits de ballets et de comédies-ballets, dont *Monsieur de Pourceaugnac*, qu'était alors en mesure d'interpréter „avec tous ses agréments“,¹⁴ c'est-à-dire avec toute la musique, la troupe de Rosidor à la cour de Suède. Tessin n'ignorait donc pas ce répertoire, notamment l'acte II de la pièce de Molière, suivi de son intermède repris par Lully. Pour le ballet représenté à Stockholm en 1701, il put du reste se référer à la scène 8 de l'œuvre de Molière: deux médecins y tâtent le pouls d'un patient, celui de Pourceaugnac au lieu de celui du Carnaval.

Dans le spectacle préparé par Tessin, conçu comme *Le Carnaval* sans véritable intrigue ni découpage en actes ou en scènes, on remarque d'autres situations

¹¹ Lettre du 29 mars/8 avril (voir note 5).

¹² Voir Roger-Armand Weigert, „Notes de Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687“, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 59 (1933) 220-279.

¹³ *Le Carnaval. Mascarade. Représenté par l'Académie Royale de Musique*. Paris 1675, 15.

¹⁴ *Estat des pièces d'agrément que la troupe jouera et celle [sic] qui sont sur pied dans la troupe de Sa Majesté*. Stockholm, Riksarkivet, Tessinska Samlingen E. 5763.

visiblement inspirées du répertoire dramatique français. Comme la Nymphe de la Seine du prologue d'*Alceste* de Lully, le Carnaval est „languissant“: il attend avec impatience le souverain qu'il vénère, parti sur les champs de bataille. Le succès du „Héros“, Charles au lieu de Louis, est ensuite pareillement annoncé par un „bruit“ de timbales et de trompettes et l'apparition de la Gloire dans une machine céleste. Pour la célébration de la victoire de Narva, à laquelle on assiste après, des analogies évidentes peuvent être observées avec des scènes d'autres tragédies en musique de Lully. Outre la participation de Mars, qu'on voit encore, à l'instar du prologue de *Thésée*, en compagnie de Bellone, des guerriers „tenant“ des „prisonniers enchaînés“ apportent leur concours à ce divertissement héroïque par des chœurs et des danses. On pense ici au triomphe d'Armide dans l'opéra qui porte le nom de cette magicienne, mais plus encore au premier acte de *Bellérophon*, où se succèdent déjà une marche donnant lieu à des évolutions bien ordonnées sur le plateau et la libération de captifs, destinée dans les deux ouvrages à prouver la générosité du prince magnifié et à augmenter l'hommage qu'on lui rend.

Avant ce concert de louanges, l'intervention d'un oracle prononcé par le dieu de la médecine, Esculape, aurait pu cependant surprendre un public français: était-elle nécessaire pour annoncer la guérison du Carnaval et la venue de la Gloire? Cet épisode spectaculaire paraît quelque peu insolite. Doit-il être imputé à Tessin pour créer un nouvel effet de machinerie ou à son collaborateur, François de La Traverse, sieur de Sévigny, chargé de la rédaction des vers français du ballet?

La tâche effectuée par ce comédien de la troupe de Rosidor ne manque pas de retenir l'attention. Elle laisse supposer une bonne connaissance du métier de poète lyrique, comme l'avait remarqué Cronström dans sa lettre envoyée de Paris à Tessin:

„Je ne sais si vous avez fait les vers, mais il y en a que les bons faiseurs d'ici ne désavoueraient pas“.¹⁵

A l'instar de Quinault, Sévigny facilita le travail du compositeur en faisant alterner des alexandrins avec des vers irréguliers, souvent de huit ou neuf pieds. Son style est en outre inspiré de celui où avait excellé le proche collaborateur de Lully:

„En vain dans ces beaux lieux, ma saison me ramène,
Je n'y vois plus comme autrefois
Les plaisirs et les jeux obéir à ma voix,
On me reconnaît avec peine,
Au temps où je devrais triompher à mon tour
Je n'entends célébrer que le nom de Bellone.
Charles, pour elle a quitté ce séjour
Loin de lui chacun m'abandonne
Et seul et méprisé, je languis dans sa cour“.

¹⁵ Lettre du 29 mars/8 avril 1701 (voir note 5).

Plus loin, le chœur des guerriers emprunte même plusieurs mots à celui de la Renommée et de sa suite au début du prologue d'*Isis*:

Sévigny, *Ballet de Narva* :

Chantons sa valeur éclatante
Publions partout son grand cœur

Toute la Suède est triomphante
Mais c'est à lui qu'elle doit son bonheur.

Quinault, *Prologue d'Isis* :

Publions en tous lieux
Du plus grand des Héros la Valeur
trionphante,
Que la Terre et les Cieux
Retentissent du bruit de sa gloire
éclatante.

Pour la mise en musique de ses vers, Sévigny aurait pu également conseiller le compositeur suédois Andreas Düben. Dans sa lettre envoyée à Tessin, Cronström manifesta en effet sa surprise quand il apprit quel était l'auteur de la partition:

„Pour Monsieur Düben, j'avoue que je n'attendais pas de lui une telle réussite dans une langue que Luigi et Lorenzani après vingt ans de séjour en France n'ont osé mettre en musique, faute d'en savoir toutes les délicatesses“¹⁶.

La remarque de Cronström est intéressante, même si elle n'est pas tout à fait exacte. Luigi Rossi, appelé par Mazarin à Paris pour y monter en 1647 son opéra italien intitulé *L'Orfeo*, regagna définitivement Rome en 1649¹⁷ et si Paolo Lorenzani demeura plus longtemps en France, il n'attendit pas vingt ans pour y donner sa tragédie en musique *Orontée*, composée sur un livret écrit dans la langue du pays qui l'avait accueilli¹⁸.

Quant au maître de chapelle à la cour de Suède, Düben, il ne se rendit jamais, à notre connaissance, en France, mais bénéficia probablement pour accomplir sa tâche de l'aide des musiciens de la troupe de Rosidor, habitués à interpréter les intermèdes du répertoire qu'ils donnaient à Stockholm. Düben se soucia de respecter la prosodie du livret qu'on lui confia. La partition qu'il publia l'atteste et retient l'attention à bien d'autres égards.

A l'instar de celles que diffusait à Paris Christophe Ballard à la même époque, elle offre un format oblong et des dimensions permettant à des particuliers de la poser avec commodité sur le pupitre de leur clavecin. Afin de faciliter leur exécution à cet instrument, elle livre également pour les chœurs une réduction importante de leur composition, sans les parties intermédiaires, s'inspirant encore de l'exemple fourni par Ballard. L'imprimeur installé en

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Voir Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris 1913, 146.

¹⁸ Voir Henry Prunières, „Paolo Lorenzani à la cour de France (1678–1694)“, *La Revue Musicale*, X (1^{er} août 1922), pp. 97–120, ainsi que notre article, „Deux compositeurs en rivalité à Paris et à la cour de Louis XIV: le Florentin Lully et le Romain Lorenzani“, in: Delia Gambelli et Letizia Narci Cagliano (éds.), *Le théâtre en musique et son double (1600–1762)*, Paris 2005, 67–83.

Suède, Michel Laurelio, va même plus loin que Ballard dans son souci d'économiser de l'espace: il se dispense de reproduire dans ces ensembles les dessus instrumentaux et les basses vocales, laissant ainsi supposer pour ces parties des doublures systématiques et rigoureuses.

On ne manque pas également de remarquer l'absence de la plupart des compositions réservées à l'orchestre, c'est-à-dire l'ouverture, deux „symphonies“ dont une „fort lugubre“ et six danses, si l'on y inclut la marche pour les guerriers. Leur titre et la place qu'occupaient ces diverses pièces dans le spectacle ont été cependant bien indiqués, permettant de savoir avec précision le moment de leur intervention.

Pourquoi Düben se dispensa-t-il de les faire imprimer avec le reste de la musique? Il faut probablement écarter l'idée qu'il en est l'auteur. S'il les avait écrites, il n'aurait pas manqué, surtout deux mois après la représentation, de les joindre dans sa partition aux pages vocales. Restent deux possibilités. Les entrées de ballet seraient d'abord confiées, avec quelques autres morceaux instrumentaux, à un spécialiste, comme cela avait été le cas dans les divertissements donnés pendant la jeunesse de Louis XIV. En Suède, le „maître à danser“ engagé en 1699 dans la troupe de Rosidor, François Benard, était chargé d'enseigner son art, de l'exercer lui-même sur scène, mais aussi de „composer les ballets“, tâche qu'il sera également tenu d'assurer à la Cour, „chez Sa Majesté“, selon le contrat qu'il signera à Stockholm avec les comédiens français, le 1er juillet 1701.¹⁹ Rien ne prouve cependant qu'il conçut les airs, même s'il était capable de les jouer au violon, et son rôle aurait été plutôt limité à celui de chorégraphe. La dernière hypothèse, la plus vraisemblable à nos yeux, est qu'à l'instar du répertoire donné en Suède par la troupe de Rosidor, les danses et d'autres pièces d'orchestre seraient des réemplois, extraits d'œuvres connues, de comédies-ballets et d'opéras, permettant à la bonne société de la Cour, notamment à la famille de Tessin, de se produire plus facilement dans un spectacle.

La partition diffusée en 1701 par Düben n'est en outre pas la seule à être privée de ces pages essentielles. Celle du *Ballet des Saisons*, imprimée à Paris par Christophe Ballard, quelques années auparavant, en 1695, présentait déjà cette particularité. L'auteur, Pascal Collasse, avait emprunté l'ouverture et tous les airs de ballet à la production de Lully, mais dans sa publication, il ne jugea pas „à propos de mêler la musique“ de son maître à la sienne, désirant ainsi témoigner l'admiration qu'il portait à „cet excellent homme“ et mieux respecter la famille du compositeur défunt.²⁰ Dans la première édition du *Ballet des Saisons*, il s'était cependant gardé de mentionner les titres des morceaux manquants.

¹⁹ *Traité et nouveau contract de la Troupe des Comediens du Roy*, Stockholm, Tessinska Samlingen, E. 5763.

²⁰ *Ballet des Saisons mis en musique par Monsieur Collasse, Maistre de Musique de la Chapelle du Roy*, Paris, Christophe Ballard, 1695, (avis „Au lecteur“, adressé par Collasse en tête de sa partition).

Les indications fournies par Düben ne permettent malheureusement pas de tirer beaucoup de conclusions. Quelle source se cacherait derrière la „Chaconne pour les médecins“ ou „l'Entrée pour les colériques“? D'après sa place dans la partition, la „Marche pour les Guerriers“ était certainement conçue en ut majeur et devait, du fait de cette tonalité propre, selon Charpentier, à décrire un caractère „gai et guerrier“,²¹ requérir des trompettes et des timbales. Ce constat demeure cependant trop général pour procéder à une identification. Seule, „l'Entrée des Combattants“ pourrait être rapprochée de la danse écrite en sol majeur, intitulée „Les Combattants“,²² qu'on trouve dès le premier intermède de *Monsieur de Pourceaugnac*, et à laquelle la troupe de Rosidor recourait pour monter cette comédie-ballet.

La musique réservée à l'orchestre dans la partition qu'a publiée Düben est limitée à quatre „ritournelles“ en trio. Comme les „préludes“ de Collasse dans le *Ballet des Saisons*, elles ne sauraient être dissociées des pièces vocales qu'elles précèdent et qu'elles servent à introduire. L'une d'elles réclame pour les deux dessus soutenus par le „Basso continuo“ le concours de „hautbois“, seuls instruments mentionnés par Düben. Conçues toutes d'un seul tenant, elles sont écrites comme celles de Lully, tantôt de manière horizontale avec des entrées en imitation, tantôt verticalement en livrant souvent des successions de tierces aux deux parties supérieures.

Les pages confiées aux chanteurs solistes sont de structure bipartite. Accompagnées par le *continuo*, elles peuvent également bénéficier de la participation de deux dessus instrumentaux. On le constate au début de l'air du Carnaval, „Affreuse mélancolie“, mais dans ce cas, comme dans presque tous ceux laissés par Lully révélant de semblables compositions, les basses vocale et instrumentale sont doublées. On ne manque pas de remarquer parfois, au cours d'une même section, des changements de mesure facilitant la mise en musique des paroles, habitude bien française depuis les récits des ballets de cour jusqu'aux nombreux récitatifs des opéras de Lully et de ses successeurs. Dans l'ouvrage de Düben, ce dernier mode d'expression, privilégié pour faire progresser une action dramatique, n'a pas été adopté, mais on peut y déceler son influence dans l'intervention de la Gloire, „Mortels, reconnaissez la gloire“, avec des notes répétées soutenues par des valeurs longues et plus loin, dans celle de Mars, „Malgré la tempête importune“, au ton particulièrement déclamatoire.

Les chœurs témoignent également de l'influence du répertoire lyrique français. On y relève pour le dernier d'entre eux entonné par Bellone, „Que la Victoire le suive toujours“, la pratique du canevas permettant dans ce finale à „tous les

²¹ Voir le chapitre, „Energie des modes“, dans les règles de composition proposées par Charpentier. Reproduit par Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris 2004, 491.

²² LWV 41/7. Nous adoptons ici les numéros du catalogue thématique des œuvres de Lully, établi par Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing 1981.

personnages“ de danser sur sa musique. Comme dans de nombreux divertissements d'opéras donnés à Paris et à la cour de Louis XIV, les paroles ont dû être ajoutées sur un air de ballet déjà composé, inversant ainsi la démarche du poète et celle de l'auteur de la partition. Autre signe révélateur d'habitudes courantes en France, l'adoption de la forme en rondeau pour les guerriers qui rendent hommage au roi de Suède, leur permettant de répéter sur les mots, „Unissons nos cœurs et nos voix“, une mélodie facile à mémoriser, choisie en guise de refrain et destinée à inciter le public à la chanter.

Outre des procédés généralement adoptés par Lully, on peut remarquer dans le ballet de Düben des références plus précises à l'œuvre du compositeur florentin. Dès le début de la pièce vocale interprétée après l'ouverture, la „Plainte du Carnaval“, on ne peut s'empêcher de penser aux célèbres adieux de Cadmus à Hermione²³ (exemples musicaux 1 et 2). Outre la même tonalité, le dessin mélodique confié dans les premières mesures au chant et le choix de l'harmonie pour l'accompagnement à la basse continue sont suffisamment proches de ceux qu'on observe dans la tragédie en musique *Cadmus et Hermione* pour penser qu'ils étaient bien connus de Düben.

Ex. musical 1: Düben, *Ballet de Narva*, Plainte du Carnaval.

Ouverture

Plainte de Carnaval

Carnaval.

En vain dans ces beaux lieux ma fai sons-me rà maine je n'y voy

plus comme autre Fois les plai firs & les jeux obeir à ma voix on me recon

²³ LWV 49/31.

Ex. musical 2: Lully, *Cadmus et Hermione* (Acte II, scène 3), Adieux de Cadmus à Hermione.

Cadmus

Je vais par - tir, — belle Her - mi - o - ne, Je vais e - xé - cu -

3
ter ce que l'A-mour m'or don - ne

Plus frappantes sont les analogies constatées dans l'air de Bellone, „O ciel, redonne le repos à ce parfait Héros“, et sa ritournelle, avec une page non moins fameuse de Lully: la plainte de Cloris dans la comédie-ballet, *George Dandin*²⁴ (exemples musicaux 3 et 4, p. 120/121). Ici encore, on remarque la tonalité d'ut mineur, considérée comme „obscur et triste“ par Charpentier²⁵ et souvent utilisée par Lully pour décrire les situations pathétiques, puis une mesure à trois temps, notamment celle à 3/2, héritée de l'Italie, enfin des contours mélodiques et des enchaînements harmoniques comparables pour le commencement de l'introduction instrumentale et de l'intervention qui lui succède, confiée à un rôle féminin écrit dans un registre de dessus ou de bas-dessus. Comme dans l'exemple précédent, Düben change la première note du chant afin de créer cette fois un autre effet dramatique en recourant d'emblée à un intervalle ascendant de sixte mineure sur le mot „ciel“, alors que Lully avait préféré mettre en valeur le terme „mortelles“ par une dissonance, une septième majeure. Malgré les différences qu'on observe, en particulier pour ce qui suit, car il ne s'agit ni d'un plagiat ni même d'une parodie, les réminiscences sont ici suffisantes pour y déceler le modèle auquel s'est référé Düben.

Le „Ballet de Narva“ est donc bien d'inspiration française, non seulement sur le plan musical, mais aussi dans le domaine dramatique et littéraire avec des situations et des vers imités de ceux de Quinault et le répertoire dont il est le plus proche demeure celui des comédies-ballets et des opéras de Lully, antérieurs à 1680. Sous l'impulsion de l'activité de la troupe de Rosidor à Stockholm, Düben recourut à des procédés utilisés dès cette période par son illustre prédécesseur florentin. Cela ne l'aurait pas empêché de connaître le *Ballet des Saisons* de Collasse et de subir les méthodes pratiquées en France depuis le milieu du XVIIe siècle pour monter les ballets, en voyant son rôle limité à la composition des pièces vocales.

²⁴ LWV 38/5.

²⁵ Voir note 21.

Ex. musical 3: Lully, *George Dandin* (Deuxième intermède), Plainte de Cloris.

Measures 1-4 of the piece. The score consists of three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a mix of quarter and eighth notes. A flat sign (b) is placed above the first measure of the middle treble staff. A plus sign (+) is placed above the eighth measure of the middle treble staff. The bass staff contains a series of notes with figured bass notation: b, 6/4, 7, 6/4, 7, 6, 7, 6/4.

Measures 5-8 of the piece. The score consists of three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music continues with quarter and eighth notes. A plus sign (+) is placed above the eighth measure of the top treble staff. The bass staff contains a series of notes with figured bass notation: 7, 6/4, 7, 6, b, 4, 3q, b, 6.

Measures 9-12 of the piece. The score consists of three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music continues with quarter and eighth notes. A plus sign (+) is placed above the eighth measure of the top treble staff. The bass staff contains a series of notes with figured bass notation: b, q, b, 6, q.

Measures 13-16 of the piece. The score consists of three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music continues with quarter and eighth notes. The bass staff contains a series of notes with figured bass notation: 7, 6, b, 6, q, 6, 5b.

17

Cloris
Ah, mor-

21

tel - les dou - leurs! Qu'ai - je

24

plus à pré - ten - dre?

Ex. musical 4: Düben, *Ballet de Narva*, Air de Bellone.

Rittournelle Trio.

Bellonne seul.

O Ciel redonne le repos a ce parfait He ros ou s'il faut que L'en

Vie de nouveaux contre luy Rani me fa fu reur fait que toute fa vie

soit fui vie du grand nom de vain quer

L'Entrée de Combattants recommense.

Dr.

Malgré tant d'influence française, le spectacle auquel il apporta son concours en 1701 n'est pas dénué d'originalité. Le mélange des genres qu'il procure en mettant en scène des personnages comiques et héroïques, l'introduction inattendue d'un oracle et le langage beaucoup plus concis de Düben par rapport à celui de Lully devaient certainement contribuer, avec quelques effets de machinerie et des danses interprétées par la bonne société de la Cour, à créer un divertissement varié, contrasté, vivant, équilibré, capable de soutenir sans cesse l'attention du public et de l'émerveiller. Des qualités qu'on ne saurait uniquement attribuer à des Français, mais aussi à Tessin, Düben et à d'autres talents du royaume de Suède.