

**Zeitschrift:** La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère  
**Herausgeber:** Association des musiciens suisses  
**Band:** 8 (1914)  
**Heft:** 1

**Artikel:** L'opéra à Rome : sous le pontificat d'Urbain VIII : (1623-1644) [à suivre]  
**Autor:** Prunières, Henry  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068615>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La Vie Musicale

Directeur : Georges Humbert

Organe officiel, pour la Suisse romande, de l'Association des Musiciens suisses.  
Chaque collaborateur est personnellement responsable de ses articles.

**SOMMAIRE :** *L'opéra à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644)*, I, HENRY PRUNIÈRES. — *Association des Musiciens Suisses*. — *Ce que quelques musiciens pensent de la diffusion de « Parsifal »*, P. M. — *Hugo Riemann*, l'auteur du « Dictionnaire de musique » (portrait hors-texte). — *La Musique à l'Etranger : Allemagne*, M. MONTANDON ; *Belgique*, MAY DE RÜDDER ; *France*, GUSTAVE DORET. — *La Musique en Suisse : Vaud*, G. H. ; *Neuchâtel*, CL. DP. — *La Musique et les Livres*. — *Echos et Nouvelles*. — *Nécrologie*.

#### Avis important.

A nos lecteurs, nous rappelons que les prochains numéros de la *Vie Musicale* paraîtront le 10 de chaque mois. — A nos collaborateurs, que leurs articles doivent nous parvenir le 1<sup>er</sup> du mois, au plus tard.

## L'Opéra à Rome SOUS LE PONTIFICAT D'URBAIN VIII<sup>1</sup>

(1623-1644)

### I

Tandis que triomphaient à Paris le *Cid* et *Cinna*, que les honnêtes gens disputaient des mérites de M. Descartes et qu'en la Chambre bleue d'Arthénice, Voiture et Chapelain faisaient assaut de bel esprit, la société italienne se livrait à une orgie de musique. A Rome, à Florence, à Venise, à Naples, on était en proie à une passion quasi maladive pour les opéras. Les nombreux théâtres de Venise étaient combles chaque soir vers le temps du Carnaval et, à Rome, l'opéra, patronné par le Pape Urbain VIII, excitait un enthousiasme qui touchait à la folie. Des princes

<sup>1</sup> Extrait d'un ouvrage qui va paraître incessamment, sur *L'opéra italien en France avant Lulli*, 1 vol. gr. in-8<sup>0</sup> de 516 p. avec suppl. musical. — Champion, éd., Paris.

de l'Eglise mettaient leur gloire à monter des mélodrames, à en écrire eux-mêmes les livrets ; des moines paraissaient sur le théâtre sans exciter ni surprise, ni indignation.

Le « style représentatif » avait été révélé, dès 1600, aux habitants de Rome, par le réformateur florentin Emilio del Cavaliere. La *Rappresentazione di anima e di corpo* n'avait d'ailleurs pas été accueillie avec grand enthousiasme. Comme l'*Eumelio*, chanté quelques années plus tard, cette œuvre avait déplu par son austérité, par sa gravité religieuse, à un public plus sensible à la beauté de la forme qu'à la justesse de l'expression dramatique. Les compositeurs romains se montraient très hostiles aux théories de la Camerata Bardi, ils reprochaient à celles-ci de sacrifier la musique à la poésie et semblaient peu disposés à renoncer à la pratique de l'art madrigalesque. Bientôt pourtant, l'écho des magnificences théâtrales de Florence et de Mantoue vint éveiller leur curiosité. Plus d'un parmi eux s'essaya à pratiquer le style récitatif et, en 1619, le romain Stefano Landi fit représenter devant la cour pontificale *La Morte d'Orfeo*.

La musique de cet opéra est peu originale, elle n'est qu'une réplique affaiblie des œuvres que componaient à Florence, vers le même temps, les Caccini, les Gagliano, les Monteverde. On y peut observer pourtant une tendance à mettre les ressources du passé au service du style nouveau. Stefano Landi n'abdicte pas ses qualités de polyphoniste en écrivant son opéra. Les chœurs et les ensembles sont très développés et ont une intensité et une variété d'expression dramatique, qui sont choses neuves dans l'histoire du théâtre lyrique. En revanche, le livret contraste par son insignifiance avec les belles tragédies à l'antique de Rinuccini et de Chiabrera. On trouve ainsi en germe dans la *Morte d'Orfeo* tout ce qui fera la grandeur et aussi tout ce qui fera la faiblesse de l'opéra Barberini.

L'aristocratie romaine ne tarda pas à adopter le nouveau plaisir qui lui venait de Florence. Ce « spectacle de princes », avec ses airs voluptueux, ses intrigues amoureuses, ses décors et ses ballets, ne pouvait manquer de séduire une élite dont la sensualité artistique, non moins que l'affinement intellectuel, était parvenue au plus haut point de développement. Brusquement, grands seigneurs et princes de l'Eglise se prennent d'une véritable passion pour le genre nouveau. Ce n'est pas assez qu'ils organisent des représentations dans leurs palais ou dans leurs vignes. Il faut qu'ils se mêlent du livret, de la musique, de la mise en scène, des costumes. Le cardinal Orazio Lancellotti s'attire

maintes railleries pour la dextérité avec laquelle il habille et déshabille les actrices. De bonne heure on chercha à éviter le scandale en remplaçant sur la scène les femmes par des castrats déguisés en nymphes et en déesses. On s'aperçut par la suite que l'usage des travestis ne faisait que favoriser de singuliers errements, mais il était trop tard pour y remédier, et nous verrons cette habitude monstrueuse subsister en Italie jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le cardinal Borghese fut un des premiers à servir de Mécène à l'art mélo-dramatique. C'est en sa présence que fut chantée dans le palais de Monseigneur Corsini, le 8 février 1620, la charmante *Aretusa* de Filippo Vitali. Neuf cardinaux et de nombreuses dames de l'aristocratie romaine accueillirent l'œuvre avec une grande faveur. La beauté des décors peints par Pompeo Caccini fut pour beaucoup dans ce succès. *L'Aretusa* est un drame musical de technique et d'inspiration florentines ; elle plut malgré sa sobriété, mais ne fit pas école. Nous ne verrons plus éclore à Rome qu'une seule œuvre se réclamant de l'esthétique des Caccini et des Monteverde : la *Galatea* de Loreto Vittori, où vient expirer l'art florentin, dans un suprême effort vers la beauté simple et vraie, vers la noblesse de l'expression dramatique et la grâce souriante. Seul un autre musicien trouvera, quelques années plus tard, des accents d'une inspiration semblable : Lully se dégagera de l'influence des opéras romains et vénitiens pour revenir d'instinct à la tragédie musicale des Monteverde et des Vittori, plus accessible au goût français, épris de naturel et de clarté, que les inventions géniales et extravagantes des Luigi Rossi et des Cavalli.

En 1626, la *Catena d'Adone* du compositeur Mazzocchi affirme la volonté des musiciens romains d'utiliser à leur profit la révolution dramatique de Florence. Le récitatif qui chez Peri, Caccini ou Gagliano, était l'essentiel, se trouve rejeté au second plan. On sent que l'auteur l'écrit avec ennui. Il s'efforce de le réduire au strict minimum, de le faire accepter au spectateur par petits fragments, de l'égayer, d'en rompre l'uniformité en le coupant d'airs, de chansons, de ritournelles, de danses et surtout de chœurs très fouillés et très intrigués qu'il emploie avec un rare bonheur. C'est la revanche de la musique sur la poésie à laquelle les Florentins l'avaient asservie. Par réaction contre les doctrines trop littéraires de la *Camerata*, les compositeurs romains ne verront bientôt plus dans le livret qu'un prétexte à expressions musicales variées, un thème à déclamation, un simple canevas sur lequel ils broderont des fleurs magnifiques. Il va en résulter cette étonnante confusion de

récits pathétiques, de chansons bouffonnes, d'airs grandiloquents, de duetti spirituels et de dialogues burlesques, qui caractérisera l'opéra italien de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Délaissez l'idéal florentin de noble beauté et de raison, les poètes et les musiciens de Rome chercheront surtout à flatter les sens d'un public avide de jouissances.

Le danger apparaît déjà dans la *Catena d'Adone*. La pièce dont le sujet est tiré de la fameuse *Prigione d'Adone* du Cavalier Marino, est fort éloignée par l'esprit, comme par la forme, des tragédies florentines. Un sens symbolique s'attache à l'action romanesque et lui prête tout au moins l'apparence de la profondeur. On voit défiler dans cette œuvre un grand nombre de scènes déjà familières aux librettistes du temps et qui seront répétées durant plus d'un siècle dans tous les opéras représentés en Europe : Jardins enchantés où des voix invisibles charment le héros, Antre de Vulcain où des Cyclopes chantent en battant l'enclume, Forêt profonde où l'écho répond à l'amant qui se désespère. Les décors prennent une importance qu'ils n'avaient pas à Florence ; ils vont bientôt accaparer l'attention au détriment de la musique. Enfin, subissant l'influence du marinisme ambiant, le poète use volontiers de certains procédés tels que les substitutions de personnages, qui seront la ressource suprême de tous les librettistes à court d'expédients.

La *Catena d'Adone* est le premier opéra qui porte l'empreinte du génie romain. Dans quelques années va surgir une autre œuvre où s'exprimera, d'une manière presque symbolique, la lutte qui se livre dans la conscience de certains artistes entre l'idéal de vertu religieuse qui les inspire et la nécessité de se conformer aux goûts d'une aristocratie mondaine et libertine, en quête de jouissances sensuelles. Cette œuvre, le *San' Alessio*, va se produire au<sup>2</sup> monde sous le patronage des Barberini, c'est-à-dire de ceux qui vont le plus contribuer à asservir le drame musical à la loi du plaisir.

Bien qu'Urbain VIII occupât le trône pontifical depuis 1623, et que ses neveux fussent pourvus de hautes situations politiques et diplomatiques, les Barberini n'avaient pas encore exercé d'influence personnelle sur l'opéra. Ils s'intéressaient pourtant aux mélodramas qui se donnaient à Rome, chaque année, à l'occasion de fêtes particulières ou vers le temps du Carnaval. La *Sirena* du poète Tronsarelli avait été chantée, en 1629, au mariage de Don Taddeo Barberini, préfet de Rome, avec Donna Anna Colonna, et, la même année, la *Diana schernita* de Cornacchioli avait été dédiée à ce prince. Mais jusque-là les Barberini ne faisaient que tenir leur rang dans la lutte magnifique que se livraient les

grandes familles de Rome, car toutes organisaient, avec plus ou moins d'éclat, des représentations d'opéra.

Au point de vue de l'histoire dramatique, le mécénat des Barberini ne commence vraiment qu'après l'achèvement du fastueux théâtre qu'ils ont fait éléver à grands frais et son inauguration solennelle en 1632. A dater de ce jour, les Barberini vont, durant un quart de siècle, exercer sur l'opéra une influence constante. Prenant à leurs gages compositeurs, librettistes, machinistes et chanteurs, ils leur imposeront leurs idées et leurs goûts personnels. Epris de somptuosité, ils créeront à leur usage une forme dramatique nouvelle, seulement ébauchée par les Florentins : l'opéra à machines. C'est sous leur mécénat que la tragédie lyrique en pleine décadence, et cédant chaque jour davantage à l'envahissement de la musique pure et de la mise en scène, devint l'*opéra*, le plus sensuel et le plus pompeux des spectacles.

Le théâtre des Barberini ouvrit ses portes, le 23 février 1632, en plein Carnaval. Une foule immense l'assiégea. Plus de trois mille personnes purent pénétrer dans la vaste salle « tendue de satin rouge, bleu et jaune » et couverte d'un dais gigantesque. Les Barberini faisaient les honneurs de leur théâtre, se tenant à l'entrée pour faire admettre leurs amis ou les personnages considérables qu'ils reconnaissaient ; ils les accompagnaient eux-mêmes dans la salle et s'efforçaient de les placer de leur mieux. Le cardinal Francesco engageait courtoisement les spectateurs à se serrer pour permettre aux nouveaux arrivants de s'asseoir. Son frère, le cardinal Antonio, petit bossu, tour à tour affable et violent, maintenait l'ordre dans l'assistance et recourait volontiers aux moyens extrêmes. Un diplomate rapporte l'avoir vu rosser d'importance et jeter dehors à coups de bâton un de ses invités qui lui avait paru manquer de politesse. Cette rude discipline n'était pas inutile avec un public surexcité par les libations et les excès de toutes sortes auxquels engageait la menace du Carême. La salle était remplie de gens d'Eglise qui n'avaient pas fêté moins joyeusement que les autres l'avénement du Carnaval. Aussi leur tenue manquait-elle de recueillement. Les *porporati* poussaient des exclamations d'admiration passionnée en contemplant les « jeunes pages ou chastrés di cappella », tous « beaux en perfection » auxquels étaient confiés les rôles de femmes et d'anges. Car la pièce qui mettait de si belle humeur les hôtes de Barberini, n'était pas tirée, comme on pourrait croire, de quelque fable licencieuse de l'Antiquité, — à la manière de cette *Diana schernita* représentée peu d'années auparavant et où abondaient les situations scabreuses, — mais de la vie édifiante de Saint Alexis, dont elle contait les épreuves et la gloire.

Voulant se consacrer à Dieu, Alexis fuit le monde. Il revêt la robe de bure d'un moine et, ainsi caché, dans son propre palais, subit la cruelle épreuve de voir ses parents et sa femme pleurer sa perte. Il va succomber à la tentation de se montrer à eux quand Dieu lui fait la grâce de le rappeler à lui.

Le sujet était beau et riche en situations dramatiques, neuves et fortes. Il rompait avec la monotonie et la grâce apprêtée des pastorales mythologiques auxquelles se plaisaient les disciples des Florentins, hantés par le souvenir de l'Antiquité grecque. En vain Marco da Gagliano avait-il tenté de sortir des voies frayées en portant à la scène l'histoire de Sainte Ursule, les Florentins n'avaient pas paru comprendre le parti que l'opéra pouvait tirer de sujets historiques, religieux et nationaux. Pourtant la Légende Dorée était encore plus populaire dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle que les amours des divinités païennes ou que certains faits de l'histoire ancienne dont allaient bientôt s'emparer les librettistes vénitiens. Monseigneur Rospigliosi, dont la plume élégante avait écrit le poème du *San Alessio*, avait repris la tentative de Marco da Gagliano. Il avait eu le bonheur de rencontrer en Stefano Landi un musicien capable de comprendre et d'exprimer tout ce que le sujet contenait de religieux et d'humain.

Stefano Landi présente le type accompli du musicien romain. Formé, comme Domenico Mazzocchi, à la rude discipline du contrepoint figuré, il accepte le style récitatif sans délaisser pour cela les ressources de l'art madrigalesque dont il connaît les secrets. On peut lui reprocher justement une certaine sécheresse, une forme souvent anguleuse, un récitatif parfois monotone et inexpressif, on ne saurait nier que ses œuvres décèlent une foi et une élévation de pensée qu'on chercherait en vain dans les compositions frémissantes de vie et d'une plastique si parfaite, des Luigi Rossi et des Cesti.

La technique de Stefano Landi n'est point négligeable et constitue un progrès manifeste sur celle des Florentins. On trouve pour la première fois peut-être, dans le *San Alessio*, un air régulier à deux parties, un duetto bien mené. Les chœurs sont traités avec une entente remarquable de l'effet dramatique et l'orchestre exécute de vastes symphonies d'un grand effet décoratif. La musique du *San Alessio* a « de l'énergie, un sentiment simple et profond, un caractère vraiment chrétien<sup>1</sup> ».

C'étaient là des qualités peu faites pour être appréciées par la foule enfiévrée et joyeuse qui remplissait la salle. Le librettiste en avait eu

<sup>1</sup> Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 135.

l'intuition, et, pour mettre un peu de gaîté dans ce drame austère, il avait écrit le rôle bouffon du page Martio, introduit un ballet de paysans et donné au décorateur mainte occasion de déployer ses talents. Malgré ces précautions, le public laissa sans doute paraître quelque ennui à l'audition de cet opéra édifiant, puisque le cardinal Antonio déclina d'en renforcer l'élément pittoresque.

Au Carnaval de 1633 et à celui de 1634, on vit reparaître le *San Alessio* complètement transformé. Un second page, Curtio, venait y faire assaut de lazzi avec Martio. Le Diable, pour tourmenter Alexis, se livrait à mille facéties, et prenait la forme d'un ours afin d'épouvanter le saint homme récalcitrant. Enfin le Bernin, qui s'était chargé des machines et des décors, avait opéré de tels prodiges que le drame religieux d'antan avait fait place à une sorte de féerie à grand spectacle. Sous cette forme nouvelle, le *San Alessio* eut un succès retentissant. Chanté au mois de janvier 1634, en présence d'un prince de Pologne, il remporta un tel triomphe que les Barberini se résolurent à commémorer cet événement en faisant luxueusement éditer la partition qui se répandit à travers le monde.

La formule de l'opéra romain était trouvée, on allait s'y tenir durant une dizaine d'années. Les sujets religieux permettaient de multiplier les scènes surnaturelles et fantastiques. Les miracles, les apparitions, les interventions célestes, qui abondaient dans la Légende Dorée, se prêtaient à merveille aux machines surprenantes imaginées par les architectes du temps. Il suffit de lire les comptes-rendus contemporains des représentations du *San Alessio* et de la *Vita di Santa Teodora* (1635 et 1636) pour constater que, dès cette époque, les décors, les vols, les changements de scènes, les costumes et les ballets constituaient aux yeux des Romains le principal attrait des opéras. En 1637, l'*Erminia sul Giordano* consacra le triomphe de la conception mélodramatique des Barberini.

On peut dire que le véritable auteur de l'*Erminia* ne fut ni Monseigneur Rospigliosi qui en écrivit le livret, ni Michel Angelo Rossi qui en composa la musique, mais l'architecte Giutti de Ferrare que les Barberini chargèrent du soin de brosser les décors et d'inventer les machines. La pièce est une succession de tableaux très courts qui ravissent les yeux, occupent l'esprit et laissent à peine le temps au spectateur d'écouter la musique. Celle-ci est d'ailleurs fort pauvre. Cavalli et Lully sauront se servir de l'orchestre pour compléter l'illusion du décor, et, suivant les nécessités de l'action, écriront des symphonies infernales, pastorales ou

marines ; Michel Angelo Rossi laisse passer sans commentaire les prestigieuses fantasmagories du livret. Armide peut invoquer les furies et les déchaîner sur le camp des chrétiens, une pluie de grêle s'abattre sur la scène, l'enfer s'ouvrir et laisser voir ses démons et ses spectres, l'orchestre se tait. Comme l'observe fort justement M. Romain Rolland, « Michel Angelo Rossi disparaît derrière ses machines, il leur doit son succès ».

La *Vita di Santa Teodora* avait été le dernier drame religieux représenté sur le théâtre des Barberini. L'opéra ayant gagné les couvents et les *Padri ministri degli inferni* ayant donné avec succès une *Santa Maria Maddalena*, Urbain VIII avait décidé de réserver aux moines les *rappresentazioni spirituali* et de choisir pour son théâtre des sujets moins austères. Dès lors, c'est le Tasse, l'Arioste, et surtout Marini qui sont mis au pillage par les poètes romains. En même temps apparaît la *comédie musicale*, dans laquelle va triompher Marco Marazzoli, compositeur attitré des Barberini. Nous n'avons pas à entrer dans le détail de ces œuvres, notre dessein n'étant pas de retracer l'histoire de l'opéra italien, mais de montrer comment se constitua l'esthétique de l'opéra à machines que Mazarin devait s'efforcer de faire triompher en France.

*(A suivre)*

HENRY PRUNIÈRES.

