

Zeitschrift:	La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber:	Association des musiciens suisses
Band:	8 (1914)
Heft:	2
 Artikel:	L'opéra à Rome : sous le pontificat d'Urbain VIII
Autor:	Prunières, Henry
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1068619

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: 12.01.2026

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

L'Opéra à Rome

SOUS LE PONTIFICAT D'URBAIN VIII¹

II

L'influence de l'aristocratie romaine que nous avons vue s'exercer sur la mise en scène de jour en jour plus fastueuse et plus compliquée, sur les livrets dont les épisodes fantastiques et burlesques se multiplient au détriment de l'intérêt dramatique et de la raison, agit encore plus manifestement sur l'évolution de la musique pure. Le triomphe de l'opéra eut pour effet de déchaîner dans Rome une véritable folie de musique. « Notre siècle qui a connu les anciens délires de la salle Vendadour et les pèlerinages récents en Bavière, se fait à peine l'idée de la fureur musicale de ces temps, où la puissance de la nouveauté s'ajoutait au charme irrésistible de la musique sur des esprits raffinés, alanguis et voluptueux² ». On chante partout : au théâtre, à l'église, dans les salons, à table, en promenade. La Signora Leonora Baroni attire en sa maison une foule d'admirateurs enthousiastes de sa voix. Le cavalier Loreto Vittori plonge ceux qui l'écoutent dans un état d'exaltation à peine croyable : certains suffoqués par l'émotion doivent écarter leurs vêtements pour pouvoir respirer. Sa renommée est si grande qu'un jour le peuple, afin de l'entendre, brise les portes du palais où il chante et, pénétrant dans la salle du concert, en expulse cardinaux, nobles et prélat, afin de prendre leurs places.

C'est surtout au temps du Carnaval que la musique sévit à Rome. Des chars, remplis de chanteurs et d'instrumentistes, parcourent les rues et la foule les suit avidement. On se presse dans les couvents où des religieuses aux voix enchanteresses charment les auditeurs. Les uns prétendent que la Vérovia du Spirito Santo est toujours sans rivale, d'autres lui préfèrent la religieuse de Santa Lucia in Silice. Les nonnes de San Silvestro, celles de Santa Chiara et celles de Monte Maguapoli sont renommées pour leurs chants harmonieux. Les représentations d'opéra des *Padri ministri degli inferni* sont aussi fort courues. Ces moines

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

² Romain Rolland, *L'opéra en Europe*, p. 149.

chantent et jouent avec non moins d'aplomb que des professionnels. Seuls quelques gens austères se plaignent de la corruption qu'engendre ce cabotinage. Lorsque le pape, ému des excès commis par les pères, se verra contraint de dissoudre la congrégation, il ne manquera pas de gens pour s'indigner de cette décision rigoureuse.

La passion de l'opéra, dans la Ville Eternelle, prend l'aspect d'une véritable maladie. Elle atteint tout le monde depuis le pape jusqu'au dernier de ses sujets. Les castrats illustres se voient comblés d'honneurs. Loreto Vittori devient chevalier de Jésus-Christ par la volonté expresse d'Urbain VIII. Marc Antonio Pasqualini, chanoine de Sainte-Marie Majeure, est l'objet de luttes et de convoitises entre les grandes familles de Rome. Cependant des protestations s'élèvent de divers côtés contre la corruption des mœurs musicales. Salvator Rosa qui n'est pas seulement un grand peintre, mais aussi un poète et un compositeur de talent, dénonce, dans une de ses satires, le mal que font à la musique ses interprètes indignes. Il s'en prend surtout aux castrats dont il raille en termes fort crus les mœurs infâmes, à « cette engeance vicieuse et servile, cette engeance sans pudeur et sans foi, source de toute luxure et de tout déshonneur ». Il se plaint de les entendre à l'église chanter sur la lyre un *miserere* avec les mêmes accents, les mêmes gestes auxquels ils auraient recours pour interpréter un rôle de théâtre. A dire vrai, l'allure mondaine des œuvres autorisait un peu ce déploiement de moyens extérieurs.

Dès cette époque, on peut observer un profond changement dans l'esprit des musiciens. Alors que Monteverdi ou Domenico Mazzocchi s'efforçaient de traduire musicalement des textes intéressants par eux-mêmes, les Carissimi, les Luigi Rossi, les Cesti se montrent indifférents à la qualité des vers. Ils composent d'admirables mélodies sur des livrets et des poèmes insipides.

On s'est longtemps représenté Carissimi comme une sorte de préraphaélite de la musique. Homme pieux, austère, on se le figurait composant avec recueillement, à l'ombre d'un cloître, ses oratorios d'une foi robuste et naïve. Supposer de la naïveté créatrice chez un contemporain de Salvator Rosa, c'était bien mal connaître l'époque. Quant à la foi, elle se manifestait sous des formes exaltées et morbides dont la Sainte Thérèse du Bernin est infiniment plus représentative que les toiles d'un Fra Angelico. En fait Carissimi, dont l'influence fut immense et qui attira à son école des musiciens de l'Europe entière, donna le dernier coup à l'art palestrinien dont les maîtrises de

Rome avaient conservé pieusement la tradition. Plus que tout autre, Carissimi contribua à donner un caractère mondain à la musique religieuse. Certes on trouve parfois dans ses *Histoires Sacrées* des accents d'une rare intensité dramatique, des pages d'une majestueuse et sombre puissance, mais trop souvent on sent chez lui le métier, un manque de sincérité et d'enthousiasme qui rend pénible l'étude prolongée de ses œuvres, en dépit de l'habileté technique qu'elles manifestent. Carissimi ne fut d'ailleurs pas exclusivement un musicien d'église, il composa des opéras et d'innombrables cantates profanes qui lui valurent une réputation européenne.

La cantate triomphe dans les salons romains, vers 1640. C'est une courte scène dramatique qui permet à un ou plusieurs virtuoses de faire admirer la souplesse et la beauté de leur voix. Elle se compose de plusieurs morceaux, de rythmes et de mouvements différents, soudés adroitement ensemble par de courts récitatifs. Les sujets sont variés. C'est souvent un petit tableau : une magicienne évoque les divinités infernales, le Dédain, déguisé en charlatan, vend aux chalands des remèdes contre l'Amour. C'est aussi parfois tout un petit drame psychologique : un amant rebuté se lamente sur la cruauté de sa dame, il veut se tuer, mais la raison se fait dans son cœur : il brise ses fers et célèbre la liberté reconquise.

Ces poèmes sont en général d'une extrême mièvrerie, mais prêtent à l'expression des sentiments les plus divers. La cantate devient, au siècle de l'opéra, l'équivalent de ce qu'était le madrigal dans l'art polyphonique du XVI^e siècle. Ce n'est pas un genre plus faux, ni moins légitime que celui-là. Insupportable fadaise quand il est traité par un musicien sans talent, il peut donner des chefs-d'œuvre entre les mains d'un homme de génie. On oublie alors les paroles médiocres, les idées rebattues, pour ne plus songer qu'à la musique expressive, vivante, et d'une forme achevée. La cantate, c'est le triomphe de la musique pure, de la mélodie aux belles lignes sur le récitatif assujetti aux exigences du texte. Au reste, il n'y a pas que des phrases toutes faites dans les cantates, il y a aussi l'expression des sentiments les plus naturels et les plus vrais du cœur humain : le désir, l'espérance, la détresse, la joie, le désespoir.

La vogue de la cantate allait avoir une influence considérable sur le développement de la musique dramatique. Une nouvelle génération de musiciens entre en scène qui rompt plus ou moins avec les sévères traditions polyphoniques de l'école romaine. Si Carissimi, maître incon-

testé de l'oratorio et de la cantate, se rattache à l'école des Mazzocchi, et des Stefano Landi, ses compatriotes, un petit groupe de compositeurs, napolitains pour la plupart, revendiquent les droits de la mélodie. Ils rejettent au second plan le récitatif, réduit au rôle du lien, indispensable mais fâcheux, qui doit retenir entre eux airs, ariettes, duos et chœurs. Pour eux le livret n'est plus qu'un simple prétexte à beaux discours sonores. La mélodie s'épanche en phrases harmonieusement cadencées, en souples vocalises où la voix du chanteur se déploie librement. L'esthétique de l'opéra napolitain s'élabore. On peut, dès 1640, prévoir la venue prochaine de Provenzale, de Stradella et d'Alessandro Scarlatti.

Ce fut à Rome, dans de petits cénacles d'artistes provinciaux, que commencent à se manifester les tendances nouvelles. Les Napolitains y formaient — comme les Gascons à Paris vers le même temps — une colonie fort importante. La domination espagnole et la pauvreté de leur pays les poussaient à s'exiler. Beaucoup d'entre eux détenaient des charges importantes et protégeaient leurs compatriotes malheureux. Le plus illustre d'entre les Napolitains fixés à Rome était certainement le Bernin, dont le génie inégal et tourmenté plaisait particulièrement à Urbain VIII. Il dispensait aux artistes les places et les commandes, était entouré d'une véritable cour et vivait en grand seigneur magnifique. Il aimait et pratiquait la musique. Evelyn conte qu'un jour il fit représenter un opéra dont il avait peint les décors, sculpté les statues, inventé les machines, composé la musique, écrit le livret. Il avait, bien entendu, construit le théâtre où fut chantée cette œuvre.

Salvator Rosa, lui aussi, était musicien et poète. Il joignait à ces talents celui d'acteur qui avait attiré sur lui l'attention publique avant que sa peinture fût encore estimée. On l'avait vu, au Carnaval de 1638, qui fut un des plus fous du siècle, parcourir les rues déguisé en saltimbanque et exciter par sa verve et ses discours satiriques la curiosité de la foule. Au printemps de cette même année, il s'était installé dans une maison de la Via del Babboino où il recevait un grand nombre d'artistes, de lettrés et de musiciens, parmi lesquels nous trouvons un homme appelé à jouer un rôle considérable dans l'histoire de l'opéra en France : Luigi Rossi.

Luigi était né, en 1598, dans le royaume de Naples, à Torre Maggiore, pauvre bourg du diocèse de San Severo, sans cesse ravagé par les épidémies et les tremblements de terre. Il était, semble-t-il, l'aîné d'une famille de sept enfants. Son frère cadet, Giovan-Carlo, de quelque vingt ans plus jeune que lui, devait se consacrer également à la mu-

sique et s'illustrer par son talent de harpiste. Nous aurons souvent l'occasion de reparler de lui dans la suite.

Luigi n'avait sans doute pas dépassé la quinzième année quand il se rendit à Naples pour étudier le noble art de musique sous la discipline du vieux maître Jean de Macque. En ces premières années du XVII^e siècle, l'art polyphonique brillait à Naples d'un vif éclat, Pomponio Nenna et le célèbre prince de Venosa vivaient encore et leurs madrigaux étaient chantés dans toute l'Italie. Le flamand Jean de Macque, élève de Filippo da Monte, jouissait également d'une grande célébrité. Il n'était pas moins fameux comme organiste que comme compositeur et l'on citait son nom avec ceux de Claudio da Corregio, de Luzzascho Luzzaschi et de Gabrieli lorsqu'on voulait désigner les plus illustres *suo-natori* de l'époque.

Luigi Rossi fut donc formé à la même école qu'un Monteverdi ou qu'un Mazzocchi. A défaut de ce renseignement biographique, l'examen de ses œuvres suffirait à le faire supposer. Les dissonances hardies, le chromatisme et les modulations imprévues de sa musique trahissent l'influence exercée sur lui par le prince de Venosa. D'autre part, le ton spirituel et enjoué de ses *canzonette* évoque le souvenir des malicieuses et alertes *Villanelle Napoletane* qui se chantaient à voix seule avec accompagnement de luth ou de guitare. C'est dans ces œuvres d'un caractère populaire qu'on trouve le secret de la forme mélodique de Luigi Rossi, plus chantante, plus souple, aux contours plus arrondis que celle des compositeurs florentins et romains du même temps.

A l'école de Jean de Macque, Luigi Rossi apprit la composition, le chant et l'accompagnement au clavecin. Il était, quand il partit pour Rome, vers 1620, un virtuose accompli. Ses talents le firent entrer au service du prince de Sulmona, Marc-Antonio Borghèse, neveu du feu Pape Paul V et grand protecteur des arts. La princesse Donna Camilla Orsini Borghèse avait alors pour harpiste favorite la Signora Costanza da Ponte que le français Maugars devait entendre avec ravissement quelques années plus tard. Luigi Rossi s'éprit de la charmante musicienne et l'épousa, le 3 juillet 1627. A la différence de la plupart des virtuoses romains, Luigi paraît avoir été un homme aux vertus familiales. Il continua d'habiter avec ses beaux-parents une maison de la Piazza Borghèse et, toute sa vie, entretint avec eux et avec ses trois beaux-frères les rapports les plus affectueux. Nous le verrons, au lendemain du triomphe de l'*Orfeo* à Paris, demander à la reine pour seule récompense l'octroi d'une faveur à Marc-Antonio da Ponte, un des frères de sa défunte femme.

Vers 1630, Luigi commence à faire parler de lui. Un magnifique recueil manuscrit de la bibliothèque de Bologne, dédié au seigneur Filippo del Nero, renferme une *canzone* de *Luigi de Rossi di Borghèse*, parmi de nombreuses compositions de Jacopo Peri, Domenico Mazzocchi, Orazio dell' Arpa et autres musiciens de la même époque. En 1640, Luigi est célèbre. Severo Bonini, dans son Discours sur la musique, donne pour successeurs à Mazzochi à Rome et à Monteverdi à Venise, Luigi Rossi et Cavalli. Pietro della Valle, dans sa Lettre sur la musique de son temps, datée du 16 janvier 1640, vante, dans le genre sérieux, la « Canzonetta de Luigi *Orche la notte del silenzio amica* » et J.-B. Doni, si hostile pourtant aux musiciens contemporains, daigne reconnaître la valeur du compositeur napolitain. La cantate où Luigi Rossi pleure la mort de Gustave Adolphe : *Un ferito Cavaliere* se répand dans le monde entier. Au mois d'août 1641, le musicien poète Ottaviano Castelli en adresse une copie à Richelieu et entretient Mazarin du succès de cette œuvre.

Le cardinal Antonio Barberini qui désirait avoir les meilleurs musiciens d'Italie, prit Luigi à son service, dans le courant de l'année 1641. A peine celui-ci avait-il eu le temps de jouir de la faveur du généreux prélat qu'il tomba gravement malade et faillit mourir. Cet événement déplorable contrista Rome et l'agent diplomatique Elpidio Benedetti en touche un mot à Mazarin dans une lettre du 17 novembre 1641 : « Le Signor Luigi, autrefois au service des Borghèse, et à présent très cher au Cardinal Antoine, a été presque abandonné par les médecins, et n'est pas encore hors de danger ».

Luigi se croyant perdu fit appeler un notaire, le 14 novembre, et lui dicta son testament. Cet acte nous fait pénétrer dans la vie intime du musicien. Il laisse toute sa fortune à sa « femme bien aimée » sous réserve d'un certain nombre de legs à ses parents et amis. A son jeune frère Giovan Carlo qui l'a depuis peu rejoint à Rome, il donne un diamant, une grosse émeraude, une bague et un clavecin à deux claviers ; à son très cher ami D. Marc' Antonio Pasqualini, le fameux castrat de la chapelle pontificale, plusieurs tableaux dont un du Guerchin ; à la Sra Anna Maria Manfroni une guitare espagnole, à ses frères, à ses beaux parents, à tous ses amis, parmi lesquels est nommé le poète Giovanni Lotti, des sommes d'argent et de petits souvenirs. Quant à ses manuscrits musicaux, il les laisse à son patron, le cardinal Antonio Barberini, qu'il supplie de veiller sur son jeune frère et sur sa femme.

Luigi triompha de la maladie. Le 1^{er} janvier 1642, il figure aux

côtés du cavalier Loreto Vittori, de Marc' Antonio Pasqualini, de Filippo Vitali et de Marco Marazzoli sur la liste des musiciens du cardinal Antonio. Luigi, à cette époque, est véritablement l'homme du jour. Son talent de chanteur est non moins prisé que ses dons de compositeur et il n'y a pas de fête où il ne soit convié. On en peut juger par une curieuse lettre où le Padre Michele Mazarini décrit à son frère avec amertume les réjouissances sans nombre qui se font à Rome au Carnaval de 1642. La vie s'y passe en festins, en spectacles, en bals, en concerts. Une folie de plaisir s'est emparée de la Ville Eternelle. Ce qu'il y a de pire, c'est que les grands donnent l'exemple et ne savent même pas garder leur rang. Ainsi, l'autre jour à un banquet donné par les Sacchetti au Landgrave et à quelques nobles romains, on avait convié aussi M. le Cardinal Antonio. Celui-ci étant arrivé en compagnie du Cavalier Panico, de Marc' Antonio Pasqualini et de Luigi le musicien, ne les a-t-il pas fait asseoir tous les trois à la même table que le prince, les comtes et les marquis ? Quel exemple ! A coup sûr, Mazarin dut sourire en lisant la lettre de son frère. Il n'était pas homme à partager son indignation. Ami personnel du musicien poète Ottaviano Castelli, ami, sinon amant, de la divine Leonora Baroni, il connaissait fort bien le monde des chanteurs et des compositeurs de Rome et n'eut éprouvé aucune humiliation à s'asseoir au milieux d'eux à la table d'un banquet. Il est vrai qu'il n'était pas si bien né que les Sacchetti, les Barberini ou les Mattei !

Luigi Rossi devait être, à ce moment, dans tout le feu de la composition de son opéra *Il Palazzo Incantato d'Atlante* dont Monseigneur Giulio Rospigliosi avait écrit le libretto. Depuis la construction du théâtre des *quattro fontane*, le futur pape Clément IX n'avait cessé de fournir de poèmes religieux, mythologiques ou comiques les compositeurs au service des Barberini. Il avait en dernier abordé avec un grand succès le genre de la comédie musicale. Mais comprenant sans doute que le tempérament lyrique et élégiaque de Luigi Rossi s'accorderait mieux d'une action romanesque que de scènes tirées de la vie populaire, il prit pour sujet de son nouvel opéra les malheurs d'Angélique, retenue prisonnière dans le palais enchanté d'Atlante, et les efforts des chevaliers chrétiens pour la délivrer.

Le cardinal Antonio Barberini tint à honneur de monter l'œuvre de son nouveau favori avec un luxe inouï. Le 11 janvier, Ottaviano Castelli écrit à Mazarin que le cardinal consacre tout son temps aux préparatifs de l'opéra et y dépense des sommes folles. Rien qu'en bois

pour faire les modèles des machines et des décors on a gaspillé plus de 800 écus. Le 23, il note qu'on travaille avec fureur aux costumes. Le bruit court qu'ils seront les plus beaux qu'on ait encore vus sous le pontificat d'Urbain VIII. Quant aux chanteurs, ce sont les meilleurs de Rome, mais ils ne paraissent pas fort satisfaits de leurs rôles. La musique de Luigi manque de variété, elle est douloreuse et mélancolique depuis la première mesure jusqu'à la dernière, et le spectacle durera sept heures ! Quel accueil recevra cet opéra si grave, d'un public mis en joyeuse humeur par le Carnaval et plus disposé à rire qu'à pleurer ?

Ces craintes étaient fondées et ni les réelles beautés de la musique, ni les voix enchanteresses de Loreto Vittori, de Marc Antonio Pasqualini, de Mario Savioni, de Francesco Bianchi, ni les costumes somptueux, ni les machines surprenantes n'empêchèrent le public de se morfondre et de regretter les comédies musicales que lui avaient données les années précédentes Vergilio Mazzocchi et Marco Marazzoli. Le 27 février, M. de Lionne exprimait l'avis unanime en écrivant à Mazarin : « Nous fûmes hier à la Comédie de M. le Cardinal Antoine : le sujet est le Palazzo d'Atlante de l'Arioste. La dépense en est belle et la pièce est merveilleusement bien chantée, mais elle ne laisse pas d'être extrêmement ennuyeuse parce qu'elle est toute sérieuse et il n'y a rien d'entremeslé comme dans celle du Maréchal d'Estrée ». La critique assurément est juste du point de vue théâtral et dramatique. En pur musicien, Luigi Rossi n'a pas songé qu'il importait de ménager des contrastes dans son œuvre. Il n'a pas su, comme le fera si adroitement Lulli, trente ans plus tard, délasser par des airs joyeux, des danses animées, l'esprit des auditeurs, fatigués d'entendre des amants malheureux se plaindre de la rigueur du sort. Il s'exhale de la partition du *Palazzo d'Atlante* une infinie tristesse. Luigi, quand il l'écrivit, gardait-il de sa lutte avec la maladie et de ses souffrances passées une invincible mélancolie, ou bien son génie était-il naturellement porté à l'expression de sentiments élégiaques et dououreux ? Il semble bien que cet homme affable, d'une politesse raffinée, fut un triste. Ses *conzonette* les plus gaies ont je ne sais quoi de voilé et de languissant. Jamais on ne trouve chez Luigi de ces morceaux de franche bouffonnerie qui égayent les opéras d'un Francesco Cavalli. Il sourit parfois, mais ne rit guère aux éclats. C'est dans les situations les plus pathétiques qu'il donne sa mesure.

Si l'on examine la partition du *Palazzo d'Atlante* au seul point de vue musical, on est surpris par la nouveauté des tendances qui s'y ma-

nifestent. La mélodie, que l'abus des machines et des décorations avait réduite au rôle ingrat d'une déclamation aride et sans grâce, triomphe du récitatif. Les musiciens ont pris, au concert, pleine conscience de sa puissance émotive. Ils savent qu'elle peut toucher le cœur des auditeurs par la seule vertu de sa beauté. Dès lors, ils cessent de l'unir à la poésie et la laissent fleurir à côté d'elle. Luigi n'ose rompre ouvertement avec le récitatif, mais il s'efforce d'en restreindre l'usage et lui donne, en certains endroits particulièrement pathétiques, une forme mélodique très accentuée. On sent bien qu'il le supporte avec impatience. Luigi n'est vraiment lui-même que lorsqu'il peut traiter toute une scène à la manière d'une vaste cantate, en enchaînant des airs désespérés, des duos amoureux, des ariettes gracieuses par de courtes phrases récitatives. L'opéra gagne ainsi en beauté plastique ce qu'il perd en intérêt dramatique. L'influence de la virtuosité vocale se fait aussi très fortement sentir. Pourtant le désir de mettre en valeur les voix des chanteurs n'entraîne pas encore le musicien à abuser des roulades et des traits. Les ornements et les vocalises ont toujours un caractère expressif, ce ne sont jamais de simples exercices d'acrobatie. Enfin l'orchestre, qui jusque-là ne jouait qu'un rôle extérieur, intervient maintenant pour renforcer ou compléter l'impression dramatique. Il peint la fuite incessante de l'onde, coupe de traits plaintifs les lamentations des amants.

Par ses qualités comme par ses défauts, le *Palazzo d'Atlante* est le prototype des opéras de Provenzale et de Scarlatti. Il est la première manifestation de l'esthétique napolitaine. On ne saurait trop attribuer d'importance à cette œuvre qui marque l'avènement d'une école nouvelle, celle des cantatistes romano-napolitains, plus épris de beauté formelle que de vérité dramatique, plus préoccupés de pureté mélodique que d'exacte déclamation lyrique. Luigi Rossi sera regardé comme un maître par tous les compositeurs de cantates qui commencent à faire parler d'eux, vers 1640. Il sera l'interprète du nouvel idéal qui va bientôt se répandre à travers l'Italie et l'Europe.

Le rôle personnel de Luigi dans la création et la diffusion du style de la cantate fut considérable. Non moins célèbre comme chanteur que comme auteur, il tenait dans sa maison une sorte d'Académie musicale où fréquentaient, au témoignage d'un contemporain, les meilleurs virtuoses de Rome. Ses amis, Marc Antonio Pasqualini, Marco Marazzoli, Loreto Vittori, Mario Savioni, s'y retrouvaient et y chantaient leurs compositions. Ces concerts devaient être d'un puissant intérêt, car le

jeune castrat Atto Melani, venu à Rome pour y étudier la musique et admis par Luigi à assister aux séances de l'Académie, écrit au grand duc de Toscane qu'il y a plus appris en quelques séances qu'il n'a fait durant tout le temps qu'il est demeuré à Rome jusqu'à ce jour. Dès lors, on comprend mieux l'influence exercée par Luigi sur ses contemporains. Des cénacles ont toujours préparé les révolutions artistiques et celui de Luigi Rossi paraît avoir été un des plus actifs et des plus féconds dont l'histoire musicale ait conservé le souvenir.

Luigi écrivit à cette époque une multitude de cantates, de chansons et d'ariettes que nous retrouvons disséminées dans les recueils manuscrits du temps avec les compositions de ses émules ou de ses disciples : Marazzoli, Carissimi, Tenaglia, Marc Antonio Pasqualini, Mario Savioni, Cesti et surtout Carlo Caproli del Violino, grand artiste dont nous aurons tout particulièrement à nous occuper par la suite.

Ce fut sans doute aussi avant son voyage en France que Luigi composa un oratorio dans le genre, nouveau alors, des Histoires Sacrées. *Giuseppe Figlio di Giacobbe* eut un très grand succès dans Rome et fit de son auteur, pour un temps, le rival de Carissimi, dont la glorieuse carrière commençait seulement. Cette faveur était méritée, et l'œuvre de Luigi témoignait de qualités musicales dont les maîtres romains étaient en général assez dépourvus. L'abondance des idées mélodiques, la souplesse du récitatif expressif et chantant, contrastaient avec la sécheresse et la raideur des récits de Landi, de Mazzocchi, ou même de Carissimi. Le poème était l'œuvre d'un personnage qui jouera un grand rôle dans la suite de cette étude : l'abbé Buti, protonotaire apostolique, docteur en droit canon et l'un des principaux secrétaires du Cardinal Antonio Barberini.

Malgré leurs succès auprès du grand public, peu d'œuvres de Luigi Rossi furent livrées à l'impression de son vivant. On trouve pourtant des airs spirituels de sa composition dans un recueil publié par Bianchi en 1640 et, en 1646, quelques cantates dans les *Ariette di Musica raccolte da Florido de Silvestris*.

Lorsque ce dernier ouvrage parut, Luigi Rossi se préparait à passer en France où l'appelait son protecteur le cardinal Antonio Barberini, contraint de s'exiler pour échapper aux persécutions d'Innocent X.

HENRY PRUNIÈRES.

