

Virgilio Mazzocchi

Cantate pour la visite du cardinal Francesco Barberini au *Collegio Romano*

La *Biblioteca Apostolica Vaticana* conserve un intéressant manuscrit portant le titre *Grazie rese all'Ill. et R.mo Sig. Card. Barberino nel ricevimento fattogli in Collegio Romano, poste in musica da Virgilio Mazzocchi* (Barb. Lat. 4322)¹. Ce document contient la partition d'une cantate de Virgilio Mazzocchi pour voix seule, duo, trio et quatuor avec basse continue, intitulée « *Chi mi raddoppia il giorno* » et destinée à louer le cardinal Francesco Barberini lors d'une audience accordée au collège jésuite de Rome. Ce manuscrit doit retenir l'attention. En effet, si les premiers temps de la Compagnie de Jésus ont été marqués par une forte réticence à l'égard de la pratique musicale, les développements de l'ordre ont au contraire accordé à la musique une large place aussi bien sur le plan liturgique que festif. Défenses académiques, remises des prix, théâtre scolaire et cérémonies extraordinaires telles que, singulièrement, les visites de prestige comme celle du cardinal au *Collegio*, ont été l'occasion d'offrir en privé ou en public, outre un vaste océan de productions poétiques, emblématiques et picturales, de nombreuses compositions musicales. De ces dernières, cependant, il ne reste guère de traces matérielles, sinon quelques partitions tout à fait exceptionnelles telles que les pages que compose Johannes Hieronymus Kapsberger (ca. 1580-1661) pour l'*Apotheosis* du père Orazio Grassi à l'occasion de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François-Xavier en 1622, longtemps considé-

¹ Tous nos remerciements à sœur Jacinta Coscia pour son aide lors d'ultimes vérifications alors que les fonds de la Biblioteca Apostolica Vaticana étaient fermés au public.

rées comme l'un des rares exemples italiens d'œuvre complète conservée², et les « *Modi quos expositis in choris* » de Domenico Allegri, exécutés en 1617 lors d'une des défenses académiques au *Collegio Romano*³. La cantate de Virgilio Mazzocchi vient donc s'ajouter à cette courte liste et enrichir profitablement le corpus documentaire à la disposition des chercheurs qui étudient les formes musicales, spectaculaires et cérémonielles de la Compagnie de Jésus.

L'œuvre a échappé à l'*Inventario dei codici Barberiniani musicali* de la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Elle est répertoriée parmi les innombrables volumes des catalogues généraux de la famille Barberini (Barb. Lat). Seul Bernhard Schrammek, dans sa biographie de Virgilio Mazzocchi, s'attarde sur la cantate : il en détaille les pièces, donne de brèves explications des textes mis en musique et propose de succinctes analyses descriptives des pièces 14 et 15, comme échantillons de la variété musicale de Mazzocchi, entre homophonie et techniques fuguées⁴. Il convient toutefois de revenir plus en détails sur cette œuvre et de l'envisager dans le contexte jésuite romain de son exécution.

² Cf. Emilio SALA et Federico MARINCOLA, « La musica nei drammi gesuitici: il caso dell'«Apotheosis sive consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii» », dans Actes du colloque *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa* (Rome, 26-29 octobre 1994), Maria CHIABÒ et Federico DOGLIO (dir.), Rome, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995, p. 389-405. Une analyse de la pièce a été réalisée par Bruna FILIPPI, « Grandes et petites actions au Collège romain. Formation rhétorique et théâtre jésuite au XVII^e siècle », dans Maria Antonietta VISCEGLIA et Catherine BRICE (dir.), *Cérémonial et rituel à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)*, Rome, École française de Rome (*Collections de l'École française de Rome*, 231) 1997, p. 177-199. Cf. également, Richard BÖSEL et al., *Orazio Grassi. Architetto e matematico gesuita. Un album conservato nell'Archivio della Pontificia Università Gregoriana a Roma*, Rome, Argos, 2004, p. 222-274.

³ Domenico ALLEGRI, *Music for an Academic Defense (Rome, 1617)*, Antony JOHN, Louise RICE, Clare WOODS (éd.), A-R Editions (coll. *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 134), 2004.

⁴ Cf. Bernhard SCHRAMMEK, *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597-1646)*, Cassel, Bärenreiter, 2001, p. 65-70.

I. LES DEUX PROTAGONISTES : VIRGILIO MAZZOCCHI ET LE CARDINAL FRANCESCO BARBERINI

À l'instar de son frère Domenico, Virgilio Mazzocchi, né à Civita Castellana en 1597, s'installe à Rome. Son aîné lui aurait enseigné la musique⁵. En 1628, Virgilio est *maestro di cappella* du *Seminario Romano* ; l'année suivante, il dirige la *cappella Giulia*. Enfin, depuis 1635 – et peut-être déjà avant – jusqu'à la fin de sa vie, Mazzocchi est au service du cardinal Francesco Barberini, qui emploie à la même époque Frescobaldi⁶. Depuis son retour de Florence en 1634, ce dernier est donc à la fois sous la direction de Virgilio Mazzocchi à *San Pietro* et son collègue chez le cardinal.

Plusieurs éléments témoignent de la position des frères Mazzocchi à Rome. Le théoricien Giovanni Battista Doni (1594-1647), au service lui aussi du cardinal Francesco Barberini, leur dédicace le cinquième *discorso* de ses *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica*⁷. Andrea Bontempi (1624-1705), dont Virgilio Mazzocchi fut le professeur de chant, et Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) attestent de la célébrité de Virgilio dans la ville pontificale. Dans sa *Notitia de contrappuntisti*, vaste fresque historique compilée à partir de 1695, Pitoni énumère les principales étapes de la carrière de Virgilio Mazzocchi :

Nacque in Civita Castellana della famiglia antica de' Mazzocchi fu maestro di cappella della Basilica di S. Giovanni in Laterano di Roma dall'anno 1625 insino all'anno 1629, successore nel posto ad Antonio Maria Abbatini, poi maestro di cappella della basilica di S. Pietro in Vaticano succeduto nel posto a Pavolo A-

⁵ Outre Bernhard Schrammek, cité ci-dessus, cf. l'ébauche biographique élaborée au début du siècle par Antonio CARDINALI, *Cenni biografici di Domenico e Virgilio Mazzocchi*, Subiaco, Tipografia dei monasteri, 1926.

⁶ Cf. Frederick HAMMOND, « Girolamo Frescobaldi and a Decade of Music in Casa Barberini: 1634-1643 », dans Friedrich LIPPMANN (dir.), *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte XII*, Cologne, Arno Volk (coll. *Analecta musicologica*, 19) 1979, p. 94-124.

⁷ Giovanni Battista DONI, *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica, di Gio. Battista Doni. con due trattati; l'uno sopra i tuoni e modi veri, l'altro sopra i tuoni o armonie degl'antichi, et sette discorsi sopra le materie piu principali della musica o concernenti alcuni instrumenti nuovi praticati dall'autore*, Rome, Andrea Fei, 1640, f. 339.

gostini. Fu insigne compositore di armonie ecclesiastiche e fu quello che introdusse nelle Chiese un stile assai più vago del tempo passato e molto dilettevole di grosso e di concerto. Tra l'altre composizioni l'inni, che prima si cantavano in stile quasi da cappella, li rese giocondi et ariosi. Fu ancora ottimo compositore in porre canzoni volgari, comedie, et oratorii et altro in musica da camera. Ne fa menzione il Bon-tempi, parte p[ri]ma dell'Historia musica al foglio 170, dove dice « Virgilio Mazzocchi professore insigne e maestro di cappella di San Pietro in Vaticano, il quale ha dato nuovi lumi a questa scienza di musica »⁸. Fece molti scolari e portò la sua professione con gran decoro; fu di costumi amabili, piccolo di statura e pieno di corpo e morì nel mese di ottobre in sua patria, circa l'anno 1645 o 1646. Lasciò in stampa delle sue opere :

Il p[ri]mo lib[ro] de' mottetti, opera I, stampata in Roma per il Grignani l'anno 1640. Il libro de' salmi a 2 cori, stampato in Roma per il Grignani l'anno 1648, opera postuma

(Biblioteca Apostolica Vaticana, Capp. Giulia I, 1, f. 601-602)⁹.

⁸ Angelini Gio. Andrea BONTEMPI, *Historia Musica, nella quale si ha piena cognitione della Teorica, e della Pratica Antica della musica Harmonica; secondo la dottrina de' Greci, i quali, inuentata prima da Iubal avanti il Diluio, e poi dopo ritrouata da Mercurio, la restituirono nella sua pristina, & antica dignità: E come dalla Teorica, e dalla Pratica antica sia poi nata la Pratica moderna, che contiene la Scienza del Contrapunto. Opera non meno utile, che necessaria a chi desidera di studiare in questa scientia. Di Gio. Andrea Angelini Bontempi Perugino*, Pérouse, Costantini, 1695. Un autre compositeur romain laisse un témoignage sur Virgilio Mazzocchi : il s'agit du polémiste et compositeur de canons énigmes Romano Micheli, qui rapporte avoir parlé au « già peritissimo, e cortese Musico Sig. Virgilio Mazzocchi » dans sa préface aux canons musicaux *In honore del nome di Gesù e Maria*, Rome, Mascardi, 1652.

⁹ La *Notizia* a fait l'objet d'une édition ; cf. Giuseppe Ottavio PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, Cesare RUINI (éd.), Florence, Leo S. Olschki (coll. *Studi e testi per la storia della musica*, 6), 1988. Pour la notice relative à Virgilio Mazzocchi, cf. *idem*, p. 275.

La notice, détaillée en comparaison avec d'autres rédigées par Pitoni, présente un compositeur de musique sacrée et profane, qui s'illustre comme instigateur de la *prima pratica*. Le prédécesseur de Mazzocchi au poste de *maestro di cappella* à *San Pietro*, Paolo Agostini (1583-1629), passe à la postérité pour avoir séduit Urbain VIII par une messe à 48 voix dans la veine du baroque colossal¹⁰. Mazzocchi ne dénigre pas ce style. Il est admiré par ses contemporains tant pour ses messes et ses motets à six et à huit chœurs dans la tradition palestrinienne que pour son initiative nouvelle consistant à disposer de nombreux chœurs au sommet du dôme de *San Pietro* à la fin des années 1630¹¹.

Francesco Barberini (Florence 23 septembre 1597-Rome 10 décembre 1679), dédicataire de la cantate « *Chi mi raddoppia il giorno* », est un personnage clé de la vie romaine. Florentin, issu de deux familles nobles par son père, Carlo Barberini, et sa mère, Costanza Magalotti, il est surtout le neveu d'Urbain VIII (1623-1644), qui l'élève à la pourpre cardinalice lorsqu'il accède au trône pontifical. Francesco devient alors secrétaire d'État, en charge des affaires politiques et diplomatiques du Saint-Siège. En 1627, son oncle le nomme à la tête des richesses bibliographiques et archivistiques vaticanes et lui cède, l'année suivante, la responsabilité de toute la politique pontificale extérieure. Le personnage démontre avec brio son pouvoir dans la ville de Rome¹² et devient un des agents principaux de la magnificence des Barberini.

En 1624, l'année où Johann Kapsberger (1580-1651) met en musique les *Poemata* d'Urbain VIII¹³, le cardinal fonde son *Accademia* de musique et poésie. Le pontificat d'Urbain VIII et le patronage des cardinaux Francesco et Antonio Barberini signent en outre de fastes heures de l'opéra romain à partir des années

¹⁰ BAV, Barb. Lat. 4730-4739, LII, 7, f. 874 : Andrea NICOLETTI, *Della vita di Papa Urbano VIII*.

¹¹ Cf. Wolfgang WITZENMANN, « Mazzocchi, Virgilio », dans Stanley SADIE et John TYRRELL (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en ligne] (<http://www.oxfordmusiconline.com>), mise à jour le 2 juillet 2009.

¹² Cf. Peter RIETBERGEN, *Power and religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leyde, Brill (coll. *Studies in Intellectual History*, 135), 2006.

¹³ Iohann Hieronymus KAPSBERGER, *Poemata et carmina composita a Maffeo Barberini olim S.R.E.Card. nunc autem Urbano octavo P.O.M., musicis modis aptata*, Rome, Soldi, 1624.

1630¹⁴. Une biographie, écrite en 1712 par Arcangelo Spagna, le neveu du plus ancien serviteur du cardinal, fait de celui-ci le bienfaiteur des familles nobles de Rome et de nombreuses églises qu'il restaure¹⁵. Francesco, selon Spagna, soutient les œuvres qui distribuent des médicaments aux pauvres de tout Rome ; il fait construire des chandeliers en argent pour l'église du *Gesù* à la demande des pères jésuites... La liste des œuvres de charité occupe la plupart des pages de sa biographie. Francesco patronne également généreusement les arts, commandant un nombre infini de tableaux et sculptures pour sa galerie du *Palazzo Barberini* à Giacinto Brandi (1621-1691), à Pietro da Cortona (1596-1669), au Bernin (1598-1680), à Andrea Sacchi (1599-1661)...¹⁶

2. LES CONDITIONS DE COMPOSITION DU MS. BARB. LAT. 4322

Le ms. Barb. Lat. 4322 n'est pas daté et c'est en vain que nous avons cherché dans les différentes archives du Collège encore conservées des traces de l'événement. Toutefois, le titre, *Grazie rese all'Ill.mo et R.mo Sig. Card. Barberino nel ricevimento fattogli in Collegio Romano, poste in musica da Virgilio Mazzocchi*, et la dédicace du compositeur au cardinal Francesco Barberini indiquent clairement les circonstances de sa composition et de son exécution au *Collegio Romano* :

¹⁴ Cf. Margaret K. MURATA, *Operas for the Papal Court*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press (coll. *Studies in Musicology*, 39) 1981, p. 5 et suivantes ; Frederick HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994.

¹⁵ BAV, Archivio Barberini, Indice I, 747 : Arcangelo SPAGNA, *Lucino Fagiani mio zio, il più antico servitore che egli avesse, e sino dal tempo che studiava nel Collegio Romano da giovinetto*, 1712. Pour les éléments donnés ici en exemple, cf. f. 10-11v et 12.

¹⁶ Arcangelo Spagna n'est pas un bon informateur de la richesse musicale de la vie du cardinal Barberini, il ne rapporte rien de ses intérêts musicaux si ce n'est deux détails : la commande de la construction d'une tribune munie de deux orgues pour l'église de *San Lorenzo in Damaso* et la responsabilité qui lui incombe par la volonté d'Alexandre VII (1655-1667) des préparatifs lors de la venue de la reine Christine de Suède en 1656, en particulier la représentation de « *La vita humana, dramma musicale* » sur un livret de Giulio Rospigliosi (1600-1669), mis en musique par Marco Marazzoli (ca. 1602-1662) et représenté au *Palazzo Barberini* ; cf. *idem*, f. 12.

All. Ill.mo et R.mo Sig. et Pron. Coll.mo. Il Sig.re
Cardinal Barberino.

Queste grazie non tanto rese a V.S. Ill.ma quanto da
lei accresciute, mentre degnolle della sua grata udièn-
za, ritornano à lei, non trovando ricovero migliore,
che la sua cortesia. Spero sia per mostrare à loro oc-
chio benigno, come già lor diedi cortese orecchio: é
facilmente riconosceralle per cosa sua, essendo vinta
la forma, da me comunque datale in Musica, dalla
materia ampissima, che V. S. Ill.ma a loro porta con
le sue rare doti, e particolarmente con la sua singola-
riss.ma benevolenza della quale restando io obbliga-
tiss.mo servid.re, umilmente le bacio la sacra porpora.
Di V.S. Ill.ma et R.ma // Devot.mo Serv.re Virgilio
Mazzocchi.

L'audience accordée par Barberini au collègue qu'évoque la dédicace n'a rien d'exceptionnel. L'on sait par diverses sources que le cardinal vient régulièrement honorer de sa présence les institutions romaines des jésuites, essentiellement à l'occasion de manifestations spectaculaires ou cérémonielles¹⁷. Francesco Barberini, en effet, est proche de la Compagnie de Jésus, à l'image du reste de sa famille, généreuse bienfaitrice et protectrice de l'ordre. Comme son oncle et ses frères, Francesco a étudié la théologie et la philosophie au *Collegio Romano*¹⁸ et a conservé, après son élévation à la pourpre, d'étroits contacts avec les centres névralgiques dont les jésuites disposent au cœur de Rome. Il assiste ainsi à des représentations théâtrales offertes par les clercs et les pensionnaires du *Seminario Romano* pendant le Carnaval¹⁹. Il lui arrive de venir à

¹⁷ À ce sujet, cf. principalement Rome, Archivio della Pontificia Università Gregoriana (ci-après : APUG), ms. 142 : *Origine del Collegio romano e suoi Progressi*, f. 63v ainsi que ms. 2801 : Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario*, vol. 2, *L'Historia che comincia dall'Anno 1563 nel quale fu fatto il Decreto de Seminarii dal Concilio Tridentino*. Le père Girolamo Nappi (1584-1648) rédige ces annales du Séminaire entre 1640 et 1647, alors qu'il est confesseur du lieu, en compilant divers documents d'archives à sa disposition.

¹⁸ Cf. Maria Grazia IODICE, *Il cardinal Francesco Barberini*, Mémoire inédit, Università degli studi di Roma, 1965, p. 6.

¹⁹ Il est présent, en particulier, aux représentations de *Teobertus* (1634), de *S. Ermenegildo* (1644) et de *Crespo* (1644) ; cf. APUG, ms. 2801 : Girolamo NAPPI, *Annali del Seminari*,

plusieurs reprises assister à la même pièce²⁰ et d'offrir l'assistance artistique d'agents travaillant à son service²¹. Le *Collegio*, lui aussi, recevra ses visites assidues : dédicataire fréquent des thèses académiques qui concluent la formation des étudiants²², Francesco se déplace à l'occasion pour applaudir les jeunes orateurs²³. L'année 1640, premier jubilé d'une Compagnie centenaire, le verra régulièrement en ces lieux comme représentant d'Urbain VIII dont l'ordre célèbre le brillant soutien²⁴.

op. cit., vol. 2, p. 906 et 1056-1058. Les programmes des deux premières tragédies lui sont dédiés : *Scenario del Teodoberto tragedia latina da recitarsi nel Seminario Romano nelle correnti vacanze del Carnevale presentato all'Eminentiss[imo] et Reverendiss[imo] Sig[nore] Cardinale Francesco Barberini vicecancelliere di S. Chiesa*, Rome, Francesco Corbelletti, 1634 et *Prologo e cori del S. Ermenegildo tragedia da rappresentarsi in Seminario Romano nel Carnevale del presente anno 1644 dedicati all'Eminentissimo et Reverendissimo Signor Card. Francesco Barberino vicecancelliere di Santa Chiesa*, Rome, chez les héritiers de Corbelletti, 1644.

²⁰ C'est le cas en 1644, lors de la représentation de *S. Ermenegildo* (APUG, ms. 2801 : Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1058).

²¹ Au cours du carnaval 1644, il offre les services de son architecte, Menghino, pour la « petite action » des plus jeunes pensionnaires. Celui-ci crée sur scène une perspective représentant « un mercato con vaghe apparenze di lumi » ; cf. APUG, ms. 2801 : Girolamo NAPPI, *Annali del Seminari*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1058.

²² Par ordre chronologique, *Heroica Juventutis Pinacoteca Excell[entiss]imo Principi F. A. Barberino S[anc]tiss[imi] D[omi]ni Nostri Urbani VIII fratris filio dicata. Et modulis musicis celebrata dum Josephus Rubeus ex S. Angelo in Vado Philosophicas Theses defenderet in Collegio Romano Societatis Jesu*, Rome, chez les héritiers de Bartolomeo Zannetti, 1626 ; *Lauretum gloriae apibus cultricibus aratum Eclogae ad modos musicos dictae Eminentiss[imi] Principi Francisco Barberino S.R.E. Vice Cancellario inter Philosophicas disputationes Francisci Rengi a S. Leone*, Rome, Fr. Corbelletti, 1632 ; J. CARAFFA, *Peripateticae Philosophiae Pronunciata Francesco Cardinali Barberino*, 1635 (cité dans APUG, ms. 2801 : Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario*, *op. cit.*, vol. 2, p. 916-917) ; *Theses Philosophicas Eminentissimo Principi S.R.E. Card. Vicecancellario Francesco Barberino dum in Collegio Romano Philosophica laurea donaretur Antonius de Effectis*, Rome, Fr. Corbelletti, 1637 etc.

²³ En 1631, Francesco Barberini vient applaudir la « grande action » en philosophie et en théologie de Francesco dell'Arme ; cf. APUG, ms. 2801 : Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario*, *op. cit.*, vol. 2, p. 848-849. De même, le cardinal assistera à l'épreuve de doctorat de Lorenzo Raggi, neveu d'un clerc de la chambre pontificale, en 1636 ; cf. *idem*, p. 924. Sont alors composés et publiés des vers en l'honneur du cardinal : *Seculum Barberinum sive Aetas aurea ad Musicos numeros decantata auspiciis Eminentiss[imi] ac Reverendiss[imi] Principis Francisci Card[inalis] Barberini R.E. Vicecancell[arii] Dum pro laurea Philosophica disputaret Laurentius Raggius Genuensis in Collegio Romano Societatis Iesu*, Rome, Fr. Corbelletti, [1636].

²⁴ APUG, ms. 142, f. 63v ainsi que f. 73v et suivants.

Comment, toutefois, déterminer précisément la date de l'audience accordée par Barberini au collègue qu'évoque la dédicace et, par la même occasion, la date de composition de la cantate de Mazzocchi ? De récentes recherches ont montré que les premières traces avérées de collaboration entre le cardinal et le compositeur remontent à 1635²⁵. Mazzocchi ne cesse par la suite de participer aux événements musicaux de la famille Barberini. Il est responsable de l'ensemble musical du cardinal et de son *Accademia*²⁶. Il dirige les chanteurs et le célèbre ensemble de violes qui se produit tant en privé qu'en public, à l'*Accademia* et au Quirinal. Une commande de vingt-et-un instruments à cordes pour Mazzocchi est passée en 1636²⁷. Virgilio est par ailleurs actif dans plusieurs églises mineures sous le patronage des Barberini.

Par son activité de compositeur au service des Barberini, Mazzocchi a également la charge des *intermedi* musicaux des pièces montées dans différents palais. Il compose, en 1640, la musique pour les *intermedi* de la tragédie de Sénèque, « *Troades* », produite par les cardinaux Antonio et Francesco Barberini. L'année suivante, Francesco Barberini s'occupe du mariage de Marc Antonio Colonna et Isabella Gioieni : on y joue « *La Genoinda* » au *Palazzo della Cancelleria*, devant des centaines de personnes et, à nouveau, Mazzocchi est responsable des *intermedi* musicaux, comme pour le carnaval de l'année 1643, où Francesco Barberini produit « *Sancta Susanna* », donné par les étudiants du Séminaire de *San Pietro* au *Palazzo Rusticucci*.

Il serait tentant de supposer que la cantate a été rédigée à la faveur de cette intense activité de Mazzocchi au service de la politique de prestige de Francesco. L'influent cardinal se rend au *Collegio* et le compositeur couche sur le papier une musique en son honneur. Les jésuites et leur entourage ont, avec régularité, montré leur talent rhétorique à louer la famille des Barberini en général, et Francesco en particulier. Le texte mis en musique recèle toutefois quelques passages clés donnant à penser, comme l'avait déjà pressenti Bernhard Schrammek, que la cantate a été composée bien avant le recrutement de Maz-

²⁵ Cf. Frederick HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, op. cit., p. 78.

²⁶ Le répertoire joué à l'*Accademia* est à la fois fait de madrigaux, tels ceux du franco-flamand Philippe de Monte (1521-1603), et de musique pour ensemble à cordes. La seule œuvre composée directement pour l'Académie est le recueil de madrigaux du frère de Virgilio, Domenico Mazzocchi, les *Madrigali à cinque voci* parus à Rome en 1638 et dédiés au cardinal Francesco Barberini.

²⁷ Cf. Frederick HAMMOND, *Music and Spectacle in Baroque Rome*, op. cit., p. 96.

zocchi par Francesco, à une époque où le musicien n'est pas encore actif auprès du cardinal mais bien au service ... des jésuites. L'insistance de la première partie de la cantate sur la couleur pourpre, qui teinte l'aurore et se réverbère dans le ciel, son usage répété de locutions et d'adverbes situant l'accession au cardinalat par Francesco dans une actualité récente, de même que l'allusion possible à sa prise en charge de la politique étrangère du Vatican permettent de le supposer.

3. VIRGILIO MAZZOCCHI ET LE COLLEGIO ROMANO

Virgilio Mazzocchi est nommé *maestro di cappella* du Séminaire romain en 1628²⁸. Cette fonction le charge de la direction musicale de l'institution²⁹. Le Séminaire, fondé en 1565 dans la lignée des décisions tridentines et confié à la direction des jésuites, était un lieu de formation de prêtres et devait, à ce titre, assurer un enseignement liturgique de qualité. Le maître de chapelle a donc comme obligation principale de former les étudiants au *canto fermo*³⁰. Il leur

²⁸ Ricardo G. VILLOSLADA, « Algunos documentos sobre la musica en el antiguo Seminario romano », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 31, 1962, p. 126, doc. 1.

²⁹ Sur la musique dans les lieux romains de formation dirigés par la Compagnie de Jésus, cf. Raffaele CASIMIRI, « “Disciplina musica” e “Maestri di cappella” dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma », *Note d'archivio*, 12, 1935 ; 15, 1938 et 16, 1939. Sur le *Seminario romano*, cf. encore T. Franck KENNEDY, « The Musical Tradition at the Roman Seminary during the first Sixty Years », dans Actes du colloque *Bellarmino e la Controriforma* (Sora, octobre 1986), Luigi GUGLIA et al. (dir.), Sora, Centro di Studi Sorani, 1990, p. 629-660 ; sur le *Collegio Germanico*, cf. Thomas D. CULLEY, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome-St Louis, Jesuit Historical Institute-St-Louis University, 1970 (coll. *Sources and Studies for the History of the Jesuits*, 2), 1970 ; sur le collège anglais, cf. Graham DIXON, « Music in the Venerable English College in the early baroque », dans Actes du colloque *La Musica a Roma attraverso le fonti d'archivi* (Rome, 4-7 juillet 1992), Bianca Maria ANTOLINI, Arnaldo MORELLI et Vera Vita SPAGNOLO (dir.), Lucques, Libreria Musicale Italiana (coll. *Strumenti della ricerca musicale collana della Società Italiana di Musicologia*, 2), 1994, p. 469-478.

³⁰ Les *regole del mastro di cappella* ou définition de ses fonctions au sein du Séminaire ont été recopiées par le père Nappi dans sa *Parte prima delli Annali del Seminario romano quale contiene varii catalogi de Nomi, Cognomi, Patria, Anni, de Giovani di Seminario. In oltre alcune*

donnait également, après le repas, une heure de *canto figurato*. Les leçons, par ailleurs, sont régulièrement mises en pratique. Chaque jour, le *maestro* doit faire chanter par ses élèves, dans la salle commune, trois ou quatre motets. Le mardi et le vendredi, toutefois, le *canto figurato* est remplacé par le plain chant : les bancs de la salle sont alors enlevés pour que tous chantent debout³¹. Le mercredi et le dimanche, après le repas du soir, le *maestro* peut encore organiser un concert de viole.

Le maître de chapelle du Séminaire est en outre responsable de la direction liturgique à l'église du *Gesù*³². Sa présence y est requise tous les dimanches ainsi qu'aux jours de fête *duplex* pour y chanter la messe et les vêpres. Il doit également assurer le renouvellement des pièces liturgiques en proposant des compositions³³. Les archives du *Gesù* conservent ainsi un livre de pièces composées par les *maestri di cappella* du Séminaire : on y dénombre une série de titres attribués à Virgilio Mazzocchi parmi lesquels deux *Dixit Dominus*, respectivement à 12 et à 16 voix, un *Magnificat* à 16 voix et un *Confitebor* à 12 voix³⁴. Le livre de comptes de la fabrique montre par ailleurs qu'en 1628, Mazzochi a reçu l'importante somme de 76,40 écus pour composer et diriger une musique consacrée aux martyrs de la Compagnie³⁵. Cette année-là, la fabrique finance largement les manifestations musicales en l'honneur des saints jésuites : les célébrations pour Ignace de Loyola, François-Xavier, canonisés six ans plus tôt, de même que pour le bienheureux François Borgia sont l'occasion de nouvelles compositions.

Outre les clercs venus chercher l'excellence d'une formation à la prêtrise, le Séminaire accueillait depuis 1573 des jeunes pensionnaires, élèves au *Collegio*, enfants de familles nobles ou riches, proches d'importants cardinaux. À ceux-ci

regole et consuetudini antiche e moderne dello stesso Seminario. Di più alcune Vite de Giovani che si sono educati nel medemo ; cf. APUG, ms. 2800, p. 377 et 464.

³¹ Cf. APUG, ms. 2800, Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario, op. cit.*, vol. 1, p. 468 (*Circa la musica nell'anno 1602*).

³² Cf. Graham DIXON, « Musical Activity in the Church of the Gesù in Rome during the Early Baroque », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 49, 1980, p. 323-337.

³³ Cf. Rome, Archivum Romanum Societatis Iesu (ci-après : ARSI), vol. 2006, f. 102v : « A di 23 detto [settembre], al m[ae]stro di Capella per una muta di libri di antifone per la Chiesa, sc. 1, 20 ».

³⁴ Cf. ARSI, Chiesa del Gesù, vol. 1049.

³⁵ Cf. ARSI, vol. 2006, f. 100v-103v : « A di 7 detto [febbraio], al m[ae]stro di Capella del Sem[ina]rio per la musica de n[ost]ri martiri sc. 76,40 ».

était dispensé l'enseignement du *canto figurato* par un maître de chapelle extérieur³⁶. C'était au *maestro* principal, toutefois, que revenait la tâche d'organiser et d'encadrer les activités musicales liées à la formation de ces convicts : il assurait ainsi concert et chant d'ensemble offerts pour les remises de prix, défenses de thèse et autres moments clés de la vie des congrégations qui réunissaient ces jeunes gens³⁷. Il composait aussi les *intermedi* des pièces de théâtre traditionnellement organisées au Séminaire pendant le Carnaval, contrepoids chrétien aux festivités paganisantes. C'est ainsi que l'année où Mazzocchi est en charge de la chapelle du Séminaire, il compose la musique pour la tragédie « *Crispus* » de Bernardino Stefonio représentée au *Collegio Romano* pour la première fois en 1596³⁸, éditée à Rome en 1601, et notamment reprise au *Seminario Romano* en 1628³⁹. La partition, perdue, est remaniée dans son œuvre la plus célèbre, « *Chi*

³⁶ Cf. Ricardo G. VILLOSLADA, « Algunos documentos sobre la musica en el antiguo Seminario romano », art. cit., p. 113.

³⁷ Cf. APUG, ms. 2800, Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario*, op. cit., vol. 1, p. 377.

³⁸ Nombre d'auteurs, à la suite de Carlos Sommervogel (*Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles, Schepens, 1896, t. 7, col. 1528), datent cette première représentation en 1597. Le père Girolamo Nappi, toutefois, dans ses annales du Séminaire rédigées au milieu du XVII^e siècle, reprend l'événement pour l'année 1596 : « In collegio Romano si fece quest'anno la prima volta la Tragedia Crispo del P. Bernardino Stefonio [...] » ; cf. Girolamo NAPPI, *Annali del Seminario*, op. cit., vol. 2, p. 429. De même, les annales du *Collegio*, rédigées à la fin du XVII^e siècle, rapportent l'événement pour l'année 1596 ; cf. APUG, ms. 142, f. 50v. Bruna Filippi suit cette datation ; cf. Bruna FILIPPI, *Il teatro degli argomenta. Gli scenari del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Rome, Institutum Historicum S. I., 2001, p. 113-119.

³⁹ Le *Crispus* de Stefonio sera joué à Rome à six reprises. À l'occasion de la programmation de 1628 pour laquelle Mazzocchi a composé la musique, est imprimé un programme comprenant, outre l'argument général de la pièce, le résumé des cinq actes ainsi que les noms des pensionnaires du Séminaire à qui avaient été confiés les multiples rôles : *Argomento del Crispo tragedia latina da recitarsi in Seminario Romano l'anno MDCXXVIII, disteso da D. Ansaldo Grimaldi, convittore del Seminario Romano*, Rome, Giacomo Mascardi, 1628, con licenza de' Superiori (BAV, Loreto IV.3(6)). On notera que si la musique est alors l'œuvre de Mazzocchi, c'est Carlo Cecchelli qui se charge de la composition musicale pour la représentation de 1644. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le texte de Stefonio sera discuté par le recteur jésuite du Séminaire grec de Rome dans une défense dédiée au cardinal Francesco Barberini : Tarquinio GALLUZZI, *Rinovazione dell'antica tragedia, e difesa del Crispo: discorso all'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Card. Barberino*, Rome, imprimerie vaticane, 1633 ; cf. Marco LIVERA, *Le Crispus (1597) du père jésuite Bernardino Stefonio et la reprise christianisée du mythe de Phèdre dans le théâtre français et italien entre les XVI^e et XVII^e siècles*, Thèse de doctorat, Université de Turin et Université de Savoie, 2004 ; Margaret

*soffre sperì*⁴⁰ ». Vraisemblablement, peut-on ajouter à son actif, en cette même année, la composition de la cantate « *Chi mi raddoppia il giorno* » à la gloire de Francesco Barberini.

À cette date, le neveu du pape a été progressivement élevé par son oncle aux plus hautes fonctions : cardinal, secrétaire d'État, bibliothécaire et archiviste du Vatican, responsable de la politique extérieure pontificale, il est aussi en possession de fiefs et d'abbayes qui lui assurent d'opulents revenus. Dans le livre de ses dépenses quotidiennes pour l'année 1628, on relève l'achat d'une chaîne d'or pour le peintre Guido Reni (1575-1642), les paiements de sculpteurs et de peintres, de nouvelles épées, de plantes pour les jardins du palais – noisetiers, oliviers, cyprès – de couronnes, de literies de soie, de diamants offerts au conte Bentivoglio, d'horloges et d'instruments géométriques, de vin d'Ischia, de restaurations de statues antiques, d'un *cimbalo*⁴¹... Aucun mention, toutefois, de la belle copie de la partition de Mazzocchi aux quelques éléments en couleur et à la feuille d'or : peut-être faut-il y voir un don du *Collegio* ?

Par ailleurs, les sources romaines relatives à l'année 1628 ne disent rien d'une éventuelle audience du cardinal. Tout juste les *Avvisi di Roma* rapportent-ils que, cette année-là, Francesco Barberini assiste au mois de juin, avec vingt-sept autres cardinaux, à la défense des conclusions philosophiques de Francesco Rapaccioli, jeune Romain élève au *Collegio*⁴². Conformément à l'usage, ce dernier lui a dédié l'événement en lui adressant des louanges intitulées « *Hesperia modulatio* » ou mélodie occidentale⁴³. Probablement la lecture de sa dédicace a-

K. MURATA, « Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome », *Early Music History*, 4, 1984, p. 101-134 ainsi que Bruna FILIPPI, *Il teatro degli argomenti*, op. cit., p. 113-119.

⁴⁰ BAV, Barb. Lat. 4386 : *Comedia, Chi soffre sperì. Poesia dell'Ill. Mons. Rospigliosi, posta in musica dalli sig. Virgilo Mazzocchi et Marco Marrazzoli, rappresentata nel teatro Barberini*.

⁴¹ BAV, Archivio Barberini, Computisteria 66, livre des dépenses quotidiennes du cardinal Francesco Barberini.

⁴² « Giovedì dopo pranzo in q[ues]to Collegio Romano furono sostenute conclusioni di Filosofia dal Signor Francesco Rapaccioli Romano et dedicate all'Illustrissimo Barberino, che ci intervenne con 27 Cardinali » ; cf. BAV, Urb. Lat., 1098, I, *Avvisi di Roma 1628 [janvier-juillet]*, f. 314.

⁴³ *Hesperia modulatio ad Ill^m Principem Franciscum Card. Barberinum in Philosophicis disputationibus Francisci Rapaccioli Romani*, Rome, Francesco Corbelletum, 1628. La même année, un autre élève, Florido Alessi, dédie au cardinal une couronne de sonnets princiers : Florido

t-elle été encadrée de pauses musicales : fanfares, concerts, motets punctuaient traditionnellement les cérémonies académiques⁴⁴. Néanmoins, il semble évident que la cantate n'a pas été composée pour cette circonstance car les textes mis en musique par le *maestro di Cappella* pour les défenses entretenaient des liens étroits avec le sujet soutenu, ce qui n'est pas le cas ici⁴⁵.

4. LA CANTATE *CHI MI RADDOPPIA IL GIORNO*

Le manuscrit présente des letrines de couleurs bleues, rouges et or, disposant les abeilles des armes de la famille Barberini dans les entrelacs. Les références aux Barberini apparaissent en lettres d'or dans le texte mis en musique : *Francesco, Barberino, Barberini* et dans la dixième pièce du volume, *Carlo* (1562-1630). Cette référence au père du cardinal constitue un indice supplémentaire corroborant la datation de l'œuvre musicale.

Les textes sont de circonstance : remerciements et louanges au cardinal se succèdent. Un certain nombre de références historiques se cachent dans la trame du discours poétique, telles les allusions fréquentes à la ville des fleurs, Florence, dont les armes sont le lys rouge sur fond blanc, ainsi qu'à la cité des honneurs et la ville des sept collines, Rome (section n° 1). Les références mythologiques s'entrecroisent également, de l'Hélicon, retraite des muses (n° 1, 4 et 9), à Hercule auquel est comparé le cardinal (n° 1)⁴⁶.

ALESSI, *Corona [di sonetti] de Principi viventi di Florido Alessi. All'Illustrissimo e reverendissimo Signore Francesco Cardinale Barberino nipote de N.P. Papa Urbano Ottavo*, Rome, 1628.

⁴⁴ Louise RICE, « Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defense », dans John W. O'MALLEY, Gauvin Alexander BAILEY, Steven J. HARRIS et T. Frank KENNEDY (dir.), *The Jesuits. Culture, Sciences and the Arts, 1540-1773*, Toronto-Buffalo-Londres, Toronto University Press, 1999, p. 158-159.

⁴⁵ Ces louanges prennent comme argument central Hesperus ou Lucifer, astre brillant intensément tant le matin que le soir. Le recours à l'astre lumineux permet à l'étudiant de chanter l'éclat de Francesco Barberini, gloire de la terre et lumière de Rome. Il n'est guère possible d'établir de liens précis entre ces louanges traditionnelles et le texte de la cantate.

⁴⁶ Le texte de la cantate est édité en introduction à l'édition moderne ; cf. page 197-202 de ce volume.

4.1. DISTRIBUTION VOCALE

La cantate fait se succéder dix-neuf airs et récitatifs pour voix seule, duos, trios et quatuors avec accompagnement à la basse continue. La composition, pour trois voix de soprano et un ténor, met clairement l'accent sur le registre aigu, celui des exécutants vraisemblables de l'œuvre au *Collegio*, de jeunes garçons.

Mazzocchi opte pour une concentration progressive des effectifs : la majorité des sections solistes, en récitatif pour la plupart, se concentrent durant la première moitié de l'œuvre. À mesure que se déploie le texte, s'impose la distribution en chœurs de trois ou de quatre voix, dont la sonorité brillante se fait l'écho du fervent et solennel hommage rendu au cardinal. Ainsi, seules trois brèves sections pour ténor interrompent les quatuors et les trios des sections 9 à 19. Les trois sections finales de la cantate sont par ailleurs sensiblement plus longues que les précédentes.

Partie 1	1 v.	Ut 3	Tenor (T)
Partie 2	3 v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	Soprano (S), S, T
Partie 3	1 v.	Ut 4	T
Partie 4	3 v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	SSS
Partie 5	iv.	Ut 4	T
Partie 6	iv.	Ut 1	S
Partie 7	iv.	Ut 1	S
Partie 8	iv.	Ut 1	S
Partie 9	4v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1, Ut 4	SSST
Partie 10	4v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1, Ut 4	SSST
Partie 11	iv.	Ut 4	T
Partie 12	3 v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	SSS
Partie 13	iv.	Ut 4	T
Partie 14	3v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	SSS

Partie 15	3v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	S S S
Partie 16	iv.	Ut 4	T
Partie 17	3v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	S S T
Partie 18	3v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1	S S T
Partie 19	4v.	Ut 1, Ut 1, Ut 1, Ut 4	S S S T

4.2. SIGNES DE MENSURATION

Cinq sections de la cantate font appel au signe de prolation majeure indiqué C , associé à la proportion $\frac{3}{2}$. Ces indications de mensuration, bien qu'assez rares chez ses contemporains, sont toutefois utilisées par Girolamo Frescobaldi (1583-1643) notamment⁴⁷.

Les sections binaires de la cantate, marquées C , ne posent aucun problème particulier, le signe déterminant de manière tout à fait orthodoxe l'imperfection des brèves et des semi brèves. Les sections ternaires, réunissant le signe C à la proportion $\frac{3}{2}$, appellent en revanche un commentaire relatif à la lecture de la prolation opérée par le compositeur. Considérant que la prolation majeure induit une subdivision de la semi brève en trois minimes, le *tactus* se trouverait dès lors allongé d'un tiers. Or, la présence de la proportion *sesquialtera* affirme l'équivalence du groupe de trois minimes à un couple de minimes en *tactus normale* « *alla semibreve* ».

⁴⁷ Dans les deux livres de *Toccate* de Frescobaldi, Étienne Darbellay relève dix-neuf cas de prolation majeure indiquée par le même signe, associé le plus souvent avec $\frac{3}{2}$ et quelques fois avec $\frac{3}{4}$; cf. Étienne DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci di Girolamo Frescobaldi. Genesi delle edizioni e apparato critico*, Milan, Edizioni Suvini Zeboni, 1988, p. 2. L'analyse présentée ici, relative à l'utilisation par Mazzocchi du signe C et de la proportion $\frac{3}{2}$, doit beaucoup à l'éclairage que jette le riche commentaire de Darbellay sur les *Toccates* et *Capricci* de Frescobaldi; cf. *idem*, p. 1-8. Nous remercions vivement Aurelio Bianco d'avoir attiré notre attention sur cette publication et sur les similarités d'usage de la notation mensurale chez ces deux compositeurs.

Un autre élément de notation, également utilisé par Frescobaldi, confirme la réelle intention d'une prolation majeure battue « *alla semibreve* » : la présence de semi minimales à l'aspect de blanches caudées. Ces « croches blanches » se superposent par ailleurs à plusieurs reprises à des brefs passages en *hemiola minor* : des semi brèves et des minimales noircies lèvent alors pour une courte durée la perfection. Comme le théorise déjà Brunelli en 1609, l'objectif des croches caudées est d'éviter la confusion possible entre la semi minimale normale et la minimale noire, identiques graphiquement⁴⁸.

Dans les passages où est utilisée cette notation de blanches caudées, on ne s'étonnera en outre pas de l'absence régulière de *punctus perfectionis* pour les semi brèves, rendues parfaites par l'indication de la prolation majeure. C'est le cas à la section 18 de la cantate. Cette observation n'a toutefois pas de valeur généralisatrice. Dans la partie 2 de la cantate, la perfection de la semi brève est presque systématiquement confirmée par la présence d'un tel point tandis que dans la partie 17, il est parfois présent, parfois omis. Les barres verticales traversant l'édition originale de manière très régulière lèvent toute ambiguïté.

L'activité de Mazzocchi, tout comme celle de Frescobaldi, son exact contemporain, prend place à une période de transformations touchant aux signes de mensuration et à la conception des valeurs qui mèneront progressivement à la notation moderne⁴⁹.

Partie 1	C
Partie 2	C – C $\frac{1}{2}$
Partie 3	C
Partie 4	C $\frac{1}{2}$ – C
Partie 5	C

⁴⁸ Pour un commentaire sur cet usage, associé à l'époque à la prolation parfaite, cf. Antonio BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari*, Florence, Timan, 1606, p. 30 ; cité dans Étienne DARBELLAY, *Le Toccate e i Capricci di Girolamo Frescobaldi*, op. cit., p. 7-8.

⁴⁹ Sur ce mouvement, amorcé dès les années 1530 ; cf. Marie-Noël COLETTE, Marielle POPIN et Philippe VENDRIX, *Histoire de la notation musicale du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Minerve (coll. *Musique ouverte*), 2003, p. 171-172.

Partie 6	C
Partie 7	C
Partie 8	C
Partie 9	C † – C
Partie 10	C
Partie 11	C
Partie 12	C
Partie 13	C
Partie 14	C
Partie 15	C
Partie 16	C
Partie 17	C †
Partie 18	C †
Partie 19	C

4.3. ÉLÉMENTS FORMELS ET STYLISTIQUES

Sur un plan thématique, trois sections pour voix seule (n° 6, 7 et 8) sont liées, par l'enchaînement de leur texte à la strophe de la section suivante. Ainsi, le derniers vers respectif des sections 6 et 7 est repris comme premier vers des parties 7 et 8, en en développant le sens. À titre d'exemple, la fin de la strophe n° 6 « a sostener eletto in gran parte / la machina stellante / del Vaticano Atlante » annonce le début de la section n° 7 « Del Vaticano Atlante / Ercol novello a cui son lievi scherzi ». Les paroles ouvrant la section n° 6 clôturent en outre la n° 8, « e tace la pittura loquace », renforçant l'unité de ces trois airs. Il est intéressant de remarquer qu'à ces liens textuels correspondent des gestes musicaux récurrents. Ainsi, le mouvement mélodique et cadenciel du dernier vers de la section 6 sert, en partie tout du moins, de matériel au premier vers de la partie

sui-vante pour dé-velop-per une idée musi-cale nou-velle. Maz-zoc-chi ne pro-cède pas dif-fé-remment dans les sec-tions 7 et 8 :

Partie 6, mesures 12-14

12

S
lan - te del va - ti - ca - no At - lan - tel

BC
lan - te del va - ti - ca - no At - lan - tel

Partie 7, mesures 1-3

1

S
Del va - ti - ca - no At - lan - te Er - col no - vel - lo,

BC
Del va - ti - ca - no At - lan - te Er - col no - vel - lo,

Partie 7, mesures 16-19

16

S
scri - vi men - tre fa - vel - - li o scri - vi.

BC
scri - vi men - tre fa - vel - - li o scri - vi.

Partie 8, mesures 1-4

The musical score shows two staves. The top staff is for Soprano (S) and the bottom for Bass (BC). Both are in common time (C). The Soprano part starts with a first ending bracket (1) over the first measure. The lyrics are: Men-tre fa - vel - li o scri - vi, sgor- gar.

D'autres sections sont à considérer comme des « paires », en raison de leurs similitudes textuelles et musicales. C'est le cas des sections 4-9, 14-15 et 17-18, répondant à une même structure métrique respective. Les parties 4 et 9 sont en outre composées sur un texte analogue, à l'exception du dernier vers, sans pour autant que le sens général en soit affecté. La strophe n° 9 compte toutefois une voix supplémentaire (ténor) et une mesure de moins que la strophe n° 4. Outre les premières mesures, presque identiques, des traits caractéristiques très semblables composent les deux sections. Ils sont conçus pour les vers inlassablement répétés en imitation « ma la corona », « che d'Elicona », « il fior ci dona » – motif descendant d'une seconde dans la partie 4 et ascendant d'une tierce dans la partie 9 –, de même que pour le dernier vers « prima ne cinga i crini » (et son vers correspondant « prima ne ha cinga i crini »). La dernière pièce de la cantate (n° 19), si elle reprend certains des mêmes éléments textuels, recourt cependant pour l'action, « Dunque cediamo / dunque tacciamo / dunque ammiriamo », non plus à l'imitation mais à l'homophonie, sur des rythmes pointés concourant à donner à cette ultime section son caractère brillant et enjoué. Les parties 14 et 15, conçues pour une même distribution vocale mais sur un texte différent, ont en commun leur ossature harmonique et mélodique, quoique légèrement variée. Les sections 17 et 18 sont, à l'exception de quelques brefs passages, parfaitement semblables. Dans la strophe n° 18, Mazzocchi modifie quelques motifs, recourant à la diminution des valeurs (mes. 10 et mes. 23-24, sopranos 1 et 2) et enrichissant certaines progressions harmoniques, (mes. 2, soprano 2). Enfin, le mouvement mélodique et harmonique des sections n° 3, 6 et 11 incite à les rapprocher également.

Les parties pour trio ou quatuor vocal recèlent les éléments les plus intéressants de la cantate dont l'écriture se caractérise par une grande simplicité et une relative modestie de moyens, qui peuvent surprendre dans le chef d'un compositeur tel que Mazzocchi, dont le vocabulaire peut se révéler riche et varié. Il est néanmoins possible de pointer quelques effets de contrastes ou de dissonances générés à des fins expressives tels que l'ajout d'annotations relativement modernes, les *piano* et *forte*, dans la pièce n° 15 (*Questi rai son de tuoi lumi*). Dans ce trio de soprano, l'effet théâtral typiquement baroque semble bel et bien poursuivi. Aux *piano* et *forte*, se superpose un mouvement harmonique ramenant à la cadence en sol, sur laquelle se termine d'ailleurs la plupart des sections de la cantate. Ce trio fait se succéder plus d'une technique en déployant les effets : les trois voix entrent toutes en solistes, la première sur un motif musical de deux mesures qu'inversera la seconde, suivie de l'entrée solo de la dernière, les trois sopranos se partageant le texte : « Questi rai son de tuoi lumi » dit la première, « Qui rimirai tuoi costumi » poursuit la seconde, « del tuo sol prendi gl'effetti » conclut la troisième signant la fin des énoncés solistes avant le début imitatif d'une deuxième partie du trio. Le motif musical élaboré sur les paroles « E i pregi tuoi gradisci e i nostri affetti » est repris en canon aux trois voix avant qu'une autre cellule mélodique soit traitée en imitation libre dans ce jeu théâtral sur les *piano* et *forte*, les *affetti* des protagonistes dont parle le texte se confondant avec les *effetti* produits tant par la musique que par le cardinal associé au soleil et à ses effets.

Mazzocchi exploite cette combinaison de techniques musicales dans d'autres pièces, ce qui lui permet d'accentuer des éléments textuels, tout en conférant le plus souvent à chaque vers un traitement qui lui est propre. Dans les pièces n° 4 et n° 9, le compositeur opte pour un série d'entrées successives des voix solistes selon un procédé comparable à celui énoncé pour la pièce n° 15. Au vers suivant, les trois sopranos se réunissent sur « il fior de' Barberini ! », à la suite de quoi, deux motifs (et leurs variations) s'enchevêtrent à toutes les voix. C'est la même acclamation homorythmique que l'on retrouve naturellement sur « alle glorie Barberini » à la section 12, conçue toute entière sur une alternance de passage solistes et homophoniques. Cette acclamation se superpose par deux fois à une montée diatonique à la basse continue, figurant le sommet de la gloire « barbérinienne », face à laquelle l'on se doit de s'incliner.

Le compositeur mise donc sporadiquement sur quelques effets, certes générés de manière relativement variée par les procédés contrapuntiques (de l'imitation libre au *fugato* et à l'homophonie), par des jeux d'effectif, des déplacements et

des animations rythmiques, des figuralismes, quelques rares passages concertants et par l'usage de la basse, tantôt *obbligato*, tantôt plus indépendante. Ces passages expressifs s'inscrivent toutefois au sein d'une écriture qui se rattache par bien des aspects au style madrigalesque. Enfin, à l'instar de nombreuses cantates de l'époque, la partition est truffée de tournures mélodiques récurrentes (répétées à l'identique, en diminution...) dont l'exploitation traduit la variété du style de Mazzocchi.

Cette œuvre de circonstance et de remerciement constitue indéniablement un précieux témoignage de la musique entendue au *Collegio Romano*.

Émilie Corswarem, musicologue et chargée de recherches F.R.S.-F.N.R.S. (Université de Liège)

Annick Delfosse, historienne et chargée de recherches F.R.S.-F.N.R.S. (Université de Liège)

Laurence Wuidar, musicologue et chargée de recherches F.R.S.-F.N.R.S. (Université libre de Bruxelles)