

Abstracts e Résumés

dell'Introduzione e degli Interventi

**Pubblichiamo di seguito gli Abstracts e i Résumés - che ci sono pervenuti - ognuno con la sua traduzione per l'utilità di chi naviga nel Sito AAIFF.*

Per il suo particolare interesse di ricerca pubblichiamo anche il Résumé della relazione di Matthieu Franchin (Sorbonne Université, Institut de Recherche en Musicologie) che per motivi di forza maggiore non ha potuto comunicarci i risultati delle sue importanti indagini.

Altre informazioni negli Appels à contribution di fabula:

<https://www.fabula.org/actualites/101622/les-deux-baptiste-moliere-et-lulli-lully.html>

Gli Interventi saranno pubblicati in un prossimo numero della Rivista "Civiltà musicale" a cura di Barbara Innocenti e Marco Lombardi.

La grave malattia di Georges Forestier gli ha impedito di ultimare e inviare il suo testo che ha aperto il Convegno.

Georges Forestier ci ha lasciato il 18 aprile 2024.

ABSTRACT INTRODUZIONE

MARCO LOMBARDI, *Dall'Archivio dell'Istituto Francese di Firenze: la Sezione Musicale, Rolland, Luchaire, Levi Malvano, Prunières, Lulli*

La scoperta dell'atto di nascita di Lulli da parte di Levi Malvano dello staff dell'IFF, scoperta poi pubblicizzata da Prunières, è la punta di iceberg di tutta una serie di ricerche intraprese nell'ambito dell'Istituto, per condurre alla scientificamente legittimata Sezione musicale, pendant di altre Sezioni universitarie (come attuali piccoli Dipartimenti) create all'Istituto quali le Linguistiche, Storico-sociali, e Letterarie. L'indagine sul Patrimonio musicale presente in biblioteche e archivi fiorentini affidata al giovane Prunières, borsista nell'anno accademico 1907-1908 presso l'Istituto Francese di Firenze garantisce infatti presso le autorità politiche, amministrative ministeriali e universitarie, il ben fondato (economico e culturale) di una Sezione musicale nell'Istituto di piazza Ognissanti trovandosi a Firenze molto materiale di studio e ricerca relativamente ai rapporti musicali italo-francesi e franco-italiani. La Sezione sarà diretta a distanza da Romain Rolland e in presenza dall'allievo Paul-Marie Masson, e successivamente dal solo Masson fino al 1920, anno che segna la chiusura della parte scientifica mantenendo la parte didattica concernente la storia della musica con lezioni, conferenze-ascolto, e performance relative rivolte a studenti e a grande pubblico.

MARCO LOMBARDI, *Les Archives de l'Institut Français de Florence : la Section Musique, Rolland, Prunières, Lully*

La découverte de l'acte de naissance de Lully par Levi Malvano du personnel de l'IFF, découverte médiatisée plus tard par Prunières, n'est que la pointe de l'iceberg de toute une série de recherches entreprises au sein de l'Institut, pour aboutir à la section Musique scientifiquement légitimée, pendant à d'autres Sections universitaires telles que la linguistique et la littérature. Une enquête confiée à Prunières lui-même et menée par lui dans les archives et bibliothèques florentines garantit en effet le bien-fondé d'une section musicale à l'Institut de la Piazza Ognissanti, car à Florence il y a beaucoup de matériel d'étude et de recherche concernant les relations musicales italo-françaises et franco-italiennes. La Section sera dirigée à distance par Romain Rolland et en présence de l'élève Paul-Marie Masson, puis par Masson seul jusqu'en 1920, année qui marque la clôture de la partie scientifique tout en maintenant la partie didactique concernant l'histoire de la musique.

ABSTRACTS E RÉSUMÉS INTERVENTI

GEORGES FORESTIER, *Molière, théâtre et musique: avant, pendant et après Lully*

Dès les années de L'illustre Théâtre Molière et ses amis intégraient des morceaux de ballet dans les entractes de certaines de leurs pièces de théâtre et Molière semble avoir participé et même dansé lui-même dans des Ballets de Cour durant les années 1640 et 1650. A partir du milieu des années 1660 on assiste à la mainmise progressive de Molière sur le versant « dramatique » du ballet de Cour qu'il remodèle à sa main pour en faire ce qui s'appellera finalement en 1670 la comédie-ballet et la question se pose de savoir si cette prise de pouvoir aurait pu se faire sans la complicité d'un Lully, manifestement fatigué des « desseins » conventionnels imaginés depuis quinze ans par le poète Benserade pour les ballets de Cour classiques. La 2e question à laquelle on tentera de répondre est celle de savoir s'il y a eu brouille ou non en 1672 entre les deux hommes, alors que de nombreux indices laissent entendre que si tout a changé avec la naissance de l'opéra français, rien n'a changé pour Molière qui poursuit dans la même voie avec la bénédiction (provisoire?) d'un Lully passé à autre chose...

GEORGES FORESTIER, *Molière, teatro e musica: prima, durante e dopo Lulli*

Fin dagli anni dell'illustre Théâtre, Molière e i suoi amici inserivano brani di balletto negli intervalli tra gli atti di alcune delle loro pièces, e sembra che tra il 1640 e il 1650 Molière abbia partecipato ai Balletti di Corte se non addirittura vi abbia lui stesso danzato. A partire dalla metà degli anni Sessanta del Seicento si assiste al progressivo impossessarsi da parte di Molière sul versante "drammatico" del Balletto di Corte che rimodella a suo modo per farne ciò che alla fine, nel 1670, si chiamerà la commedia-balletto. Ci si pone così la prima domanda nel tentativo di sapere se questa 'presa di potere' si sarebbe potuta effettivamente realizzare senza la complicità di un Lulli, chiaramente stanco delle "proposte" convenzionali immaginate nei quindici anni

precedenti dal poeta Benserade per i Balletti di Corte classici. La seconda domanda alla quale cercheremo di rispondere è relativa alla possibilità di sapere se nel 1672 c'è stato o no uno scontro tra i due, mentre numerosi indizi lasciano supporre che se tutto è cambiato con la nascita dell'Opera francese, nulla è cambiato per Molière che prosegue per la sua strada con la benedizione (provvisoria?) di un Lully passato ad altro...

ANNICK FIASCHI-DUBOIS, *Les deux Baptiste dans la correspondance de Madame de Sévigné 1626-1696): Du théâtre parlé au théâtre chanté*

Notre proposition s'attachera à étudier les lettres de Mme de Sévigné qui évoquent la collaboration des « deux Baptiste » et tout particulièrement celles qui consacrent l'avènement de la tragédie en musique née de la collaboration, durant plus de dix ans des deux amis séparés par l'attribution au seul Baptiste Lully de son invention.

ANNICK FIASCHI-DUBOIS, *I due Baptiste nella corrispondenza di Madame de Sévigné (1626-1696): Dal teatro parlato al teatro cantato*

Il mio intervento prende in considerazione le lettere di Madame de Sévigné che evocano la collaborazione dei due Baptiste. E in particolare quelle lettere che segnano l'avvento della tragedia in musica nata dalla collaborazione per più di dieci anni dei due amici inimicati dall'attribuzione di questa invenzione al solo Lully.

JEAN-LUC ROBIN, *Philosophie des « deux Baptiste »*

Ce colloque sur les « deux Baptiste » fournit l'occasion de reposer la question de la philosophie de Molière sur de meilleures bases : (i) à partir d'un corpus qui exclut les pièces où l'on croit communément localiser une « philosophie » de Molière (ex : *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *Amphitryon*, *Les Femmes savantes*) ; (ii) à partir d'une herméneutique non strictement textuelle, c'est-à-dire qui prend en considération les contraintes dramaturgiques spécifiques à la comédie mêlée et que la grande comédie régulière (« philosophique ») ignore ; (iii) en problématisant systématiquement l'auctorialité moliéresque (ex : *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et de Lully) et donc en rendant caduque l'illusion qu'il existerait une philosophie (ex : épicurisme, scepticisme, libertinage, etc.) parce qu'il n'y aurait au fond qu'un auteur derrière la riche diversité des productions moliéresques. Cette communication ne propose pas de dresser un vague catalogue de philosophèmes, mais plutôt de passer au crible de l'analyse dramaturgique non seulement ces énoncés en apparence les plus philosophiques (sont-ils dramaturgiquement motivés – c'est-à-dire résultent-ils des contraintes de la composition et de la représentation théâtrales – ou immotivés, comme par exemple l'impiété astrologique de Sostrate dans *Les Amants magnifiques*, et donc peut-être des positions idéologiques ?), mais aussi la structuration de la pièce « mêlée » elle-même, comme dans le cas du *Bourgeois gentilhomme* et de *La Comtesse d'Escarbagnas*, dont la dramaturgie spéculaire (en reflet inversé) produit aussi des effets idéologiques.

JEAN-LUC ROBIN, *Filosofia dei due Baptiste*

Questo Convegno sui due Baptiste ci fornisce l'occasione di affrontare di nuovo la questione della filosofia di Molière ma su basi migliori: (i) a partire da un corpus che esclude le pièces di Molière in cui si crede comunemente di poter riscontrare la presenza di una "filosofia" di Molière (per es. *Dom Juan, Il Misanthropo, Anfitrione, Le intellettuali*); (ii) a partire da un'ermeneutica non strettamente testuale, e cioè che prende piuttosto in considerazione le norme drammaturgiche specifiche della commedia "mista" e che la grande commedia regolare ("filosofica") ignora; (iii) rendendo sistematicamente problematica l'autorialità di Molière (per es. *Il Borghese gentiluomo* di Molière e Lulli) e rendendo di conseguenza caduca l'illusione che esista una filosofia (per es. epicureismo, scetticismo, libertinismo ecc.) per il fatto che in fondo non ci sarebbe che un solo autore dietro la ricca diversità della produzione molieriana. Questa comunicazione non si propone di redigere un approssimativo catalogo dei filosofemi, ma piuttosto di passare al vaglio dell'analisi drammaturgica non soltanto gli enunciati apparentemente più filosofici (sono essi effettivamente motivati - sono cioè il risultato di norme cogenti relative alla composizione teatrale e alla sua rappresentazione - o immotivate, come ad esempio l'empietà astrologica di Sostrato negli *Amanti magnifici*, e quindi forse delle prese di posizione ideologiche?), bensì anche la strutturazione della stessa pièce "mista" nel caso del *Borghese gentiluomo* e della *Contessa d'Escarbagnas*, la cui drammaturgia speculare (a riflesso rovesciato) produce anch'essa degli effetti ideologici.

DAVID SCHWAEGER, *Gérard Corbiau, metteur en scène des « deux Baptiste » dans Le Roi Danse*

Notre communication voudrait mettre en valeur, en s'appuyant sur de courts extraits vidéos, la qualité tout à la fois artistique et historique remarquable de cette œuvre cinématographique dans la mise en scène qu'elle fait de la relation entre Molière et Lully. Afin d'en souligner l'intérêt heuristique évident pour les études sur le XVIIIème siècle français, comme italien. En mettant en évidence d'abord, la manière dont elle montre, comme peu d'œuvres contemporaines sur le « Siècle de Louis XIV » le font, le projet monarchique qui a présidé à cette rencontre : le désir d'un roi de faire de son règne un spectacle symbolique, artistique et politique qui réunit et fait graviter autour de lui toute « la jeune France ». La manière ensuite dont elle dépeint les étapes de la construction d'une relation personnelle et artistique entre les deux hommes. La façon enfin dont elle en campe, avec délicatesse et sens du tragique, mais sans jamais céder sur l'histoire, la fin programmée.

DAVID SCHWAEGER, *Gérard Corbiau, regista dei due Baptiste in Le Roi Danse*

Il mio intervento intende valorizzare, basandosi su brevi estratti video, la notevole qualità allo stesso tempo artistica e storica di quest'opera cinematografica nella sua rappresentazione del rapporto intercorso tra Molière e Lulli. Lo scopo è di sottolineare l'evidente interesse euristico di questo lavoro per gli studi sul Seicento sia francese che italiano, mettendo all'inizio in evidenza il modo con cui il film mostra, come poche opere contemporanee sul Secolo di Luigi XIV fanno, il progetto monarchico che ha presieduto l'incontro fra i due: il desiderio di un re di fare del suo regno uno spettacolo simbolico,

artistico e politico che riunisce e fa gravitare attorno a lui tutta la « Francia giovane »; e successivamente il modo con cui lo stesso film dipinge con precisione le tappe della costruzione di una relazione personale e artistica tra i due uomini ; e infine la maniera con la quale quest'opera cinematografica fa risaltare, con delicatezza e senso del tragico, ma senza mai rinunciare alla storia, la fine programmata di tale relazione

JEROME DE LA GORCE, *La brouille entre Molière et Lully*

Les historiens du théâtre travaillant sur les deux Baptistes, Molière et Lully, n'ont pas manqué de remarquer qu'après une collaboration riche en chefs-d'œuvres et en succès durables, les rapports entre les deux créateurs se dégradèrent brusquement par un désaccord évident, qualifié aujourd'hui de "brouille". Comment des artistes aussi protégés de Louis XIV furent-ils conduits à connaître une telle situation ? L'objectif de cette communication sera de proposer la réponse la plus vraisemblable à cette question en se référant à des sources contemporaines : registre de La Grange, correspondance moins connue conservée dans les archives de Florence, rivalités supposées entre compositeurs, analyses de partitions.

JEROME DE LA GORCE, *Il dissidio tra Molière e Lulli*

Gli storici del teatro che hanno lavorato sui due Baptiste, Molière e Lulli, non hanno mancato di notare che dopo una collaborazione costellata di capolavori e di successi durevoli, i rapporti fra i due creatori si degradarono bruscamente a causa di un evidente disaccordo oggi definito con il termine "dissidio". Come fu che artisti entrambi protetti da Luigi XIV si ritrovarono in una simile situazione? L'obiettivo di questa comunicazione è di proporre una risposta a questo problema che sia la più verosimile riferendoci a fonti contemporanee: Registro di Lagrange, corrispondenza meno conosciuta conservata negli archivi fiorentini, supposte rivalità tra compositori, analisi di spartiti.

GUGLIELMO PIANIGIANI, *Lully, Molière e l'orientalismo musicale: la Cérémonie des Turcs*

La presente relazione intende fare il punto sulle motivazioni che hanno portato alla costruzione della *Cérémonie des Turcs* nel *Bourgeois gentilhomme*. Ciò consente una serie di riflessioni sui rapporti fra la *comédie-ballet* di Molière-Lully e la questione dell'orientalismo secondo le posizioni di Said, riviste alla luce degli studi di Dahlhaus, Betzwieser, Bartoli e Locke.

GUGLIELMO PIANIGIANI, *Lully, Molière et l'orientalisme musical : la Cérémonie des Turcs*

Cette intervention entend faire le point sur les raisons qui ont conduit à la construction de la *Cérémonie des Turcs* dans le *Bourgeois gentilhomme*. Cela permet une série de réflexions sur le rapport entre la *comédie-ballet* de Molière-Lully et la question de l'orientalisme selon les positions de Saïd, revues à la lumière des études de Dahlhaus, Betzwieser, Bartoli et Locke.

CATERINA PAGNINI, *Le Comédies-ballets: una tappa inesplorata alle origini della riforma settecentesca del ballo pantomimo*

In pieno Settecento, sulle orme del maestro Franz Anton Hilverding, sperimentatore della riforma drammaturgica della danza con il suo *ballet d'action*, Gasparo Angiolini, Christoph Willibald Gluck e Raniero de' Calzabigi, animati da una straordinaria quanto pratica comunione di idee e di intenti, portarono alla codificazione definitiva sia della danza pantomima (*Der Steinerne Gastmahl*, 1761) che dell'opera in musica riformata (*Orfeo ed Euridice*, 1762). 'Ripensamento' drammaturgico del ballo teatrale, quasi totalmente ascritto all'*input* del fermento intellettuale illuministico europeo. Non meno importante e privilegiato fu però il lavoro sinergico di un'altra 'triade eccellente', quella composta da Molière, Lully e Beauchamp, codificatori di quel 'meticcio performativo' che furono le *Comédies-ballets*: incontro delle tre arti sorelle, poesia musica danza, in un genere spettacolare ibrido ma dalle finalità drammaturgiche omogenee: una sperimentazione antesignana sulle potenzialità rappresentativo-narrative della danza che poté prendere vita grazie alla conoscenza e alla pratica della coreutica espressiva italiana, sia da parte di Molière che di Lully (entrambi eredi della tradizione dei Comici dell'Arte italiani), alla maestria compositiva di Lully e all'eccellenza del maestro reale Pierre Beauchamp, codificatore della danza accademica.

CATERINA PAGNINI, *Les Comédies-ballets : une scène inexplorée aux origines de la réforme de la danse pantomime au XVIIIe siècle*

Au milieu du XVIIIe siècle, sur les traces du maître Franz Anton Hilverding, expérimentateur de la réforme dramaturgique de la danse avec son *ballet d'action*, Gasparo Angiolini, Christoph Willibald Gluck et Raniero de' Calzabigi, animés d'un extraordinaire et pratique communion d'idées et d'intentions, sont arrivés à la codification définitive de la danse pantomime (*Der Steinerne Gastmahl*, 1761) et de l'opéra dans la musique réformée (*Orfeo ed Euridice*, 1762). « Repenser » dramaturgique de la danse théâtrale, presque totalement attribuée à l'apport du bouillonnement intellectuel des Lumières européennes. Cependant, non moins important et privilégié fut le travail synergique d'une autre « excellente triade », celle composée de Molière, Lully et Beauchamp, codificateurs de cette « hybridation performative » que furent les *Comédies-ballets* : rencontre des trois arts frères, poésie, musique danse, dans un genre hybride spectaculaire mais aux visées dramaturgiques homogènes : une expérimentation précurseur sur le potentiel représentatif-narratif de la danse qui a pu prendre vie grâce à la connaissance et à la pratique de la choréutique expressive italienne, tant de Molière que de Lully (tous deux héritiers de la tradition des Comédiens Italiens de l'Art), à la maîtrise compositionnelle de Lully et à l'excellence du maître royal Pierre Beauchamp, codificateur de la danse académique.

BENEDETTA BARTOLINI, *L'influenza italiana nell'apparato estetico-politico di Psyché di Molière e Lully*

La collaborazione tra Molière e Lully era una garanzia di successo presso la corte e, al tempo stesso, una forma di sperimentazione nelle arti apprezzate dal re. Come dice Prunières nel suo *L'opéra italien en France avant Lully*: « [...] il est certain que la comédie-ballet, leur création [celle de Molière et Lully], était de beaucoup la plus intéressante et la plus viable de toutes les tentatives mélodramatiques provoquées en France par l'influence des opéras italiens » (Paris, Champion, 1913, p. 369). Lungo il percorso di questo binomio artistico, dove collocare, dunque, un'opera che spinge la sperimentazione all'estremo, cercando comunque di proporre un'estetica che corrisponda al gusto dell'epoca? In quest'ottica *Psyché* rappresenta un unicum, sia nella storia del teatro che in questa collaborazione teatrale.

Struttureremo il nostro intervento sulla base del carattere ibrido dell'opera, considerandola da un lato come una produzione a metà strada tra la *comédie-ballet*, genere di cui Molière era esperto, e la *tragédie lyrique*, genere creato da Lully, ma dall'altro come irriducibile all'associazione di questi due generi. Lo scopo sarà di mostrare come questo spettacolo trovi nella sperimentazione collettiva la sua armonia stilistica e la chiave del suo successo presso il pubblico.

Per tale proposito, analizzeremo *Psyché* attraverso due elementi determinanti nella sua composizione, ovvero la sua definizione rispetto ai generi teatrali contemporanei e la sua "contaminazione" attraverso le fonti e le risorse italiane. Questi due elementi, secondo la prospettiva del nostro intervento, sono rappresentativi del carattere collaborativo di tale opera che, pur essendo una pièce di "passaggio" tra i due generi, è esemplificativa di un momento unico nella storia del teatro del diciassettesimo secolo. La nostra analisi si svilupperà, quindi, in due tempi: dapprima con l'osservazione dei diversi generi che sono presi in causa per la definizione di *Psyché*, così come l'incontro di due stili, quello tragico e quello comico, e poi, partendo dal rapporto tra testo parlato e testo cantato, con l'osservazione dell'influenza italiana attraverso la musica di Lully e le fonti contemporanee sul soggetto di *Psyché*.

BENEDETTA BARTOLINI, *L'influence italienne dans l'apparat esthétique et politique de Psyché de Molière et Lully*

La collaboration entre Molière et Lully était une garantie de succès à la cour et, parallèlement, une forme d'expérimentation au travers des arts aimés par le roi. Comme le dit Prunières dans *L'opéra italien en France avant Lully* : « [...] il est certain que la comédie-ballet, leur création [celle de Molière et Lully], était de beaucoup la plus intéressante et la plus viable de toutes les tentatives mélodramatiques provoquées en France par l'influence des opéras italiens » (Paris, Champion, 1913, p. 369). Dans le courant de ce parcours artistique en duo, quelle place, donc, donner à une œuvre qui pousse l'expérimentation à son extrême tout en cherchant à proposer une esthétique correspondant au goût de l'époque ? Dans cette optique, *Psyché* représente un unicum, et dans l'histoire du théâtre et dans cette collaboration théâtrale. Nous structurerons notre démarche autour du caractère hybride de *Psyché*, en la considérant comme une production

à mi-chemin entre la comédie-ballet, genre maîtrisé par Molière, et la tragédie lyrique, genre créé par Lully, mais irréductible à l'association de ces deux genres. Le but sera de montrer comment cette pièce trouve dans l'expérimentation collective son harmonie stylistique et la clé de son succès auprès du public. Pour ce propos, nous analyserons *Psyché* au travers de deux éléments déterminants dans sa composition, c'est-à-dire la définition par rapport aux genres dramatiques contemporains et la "contamination" de l'œuvre par les sources et ressources italiennes. Ces deux éléments, dans la perspective de notre intervention, sont représentatifs du caractère collaboratif de cette œuvre, qui, tout en étant une pièce de "passage" entre les genres, est exemplaire d'un moment unique dans l'histoire du théâtre au XVIIe siècle.

Notre analyse se développera en deux temps : l'observation des différents genres qui sont mis en place pour la définition de *Psyché*, ainsi que la rencontre de deux styles, le tragique et le comique, et puis, en partant du rapport entre texte parlé et texte chanté, celle de l'influence italienne au travers de la musique de Lully, ainsi qu'au travers des sources contemporaines sur le sujet de *Psyché*.

DONATELLA RIGHINI, *Il mito di Fedra nel teatro musicale grazie al modello di tragédie-lyrique di Lully*

Da Euripide a Sofocle e poi a Seneca, passando per citazioni in altri autori, i 18 frammenti di *Fedra*, tutti di tradizione indiretta, hanno trasmesso questo mito nei secoli e hanno influenzato soggetti teatrali e operistici. Nel nostro intervento parleremo soprattutto del Seicento e del Settecento e dello scenario culturale che fa da sfondo all'utilizzo del mito di Fedra nel melodramma francese con Jean-Philippe Rameau, veicolato dal teatro di Racine e ispirato dal modello della *tragédie-lyrique* codificato da Jean-Baptiste Lully (da noi denominato alla francese poiché in quegli anni era in quella sua veste di naturalizzato che operava).

Indicativamente la struttura dovrebbe essere:

- 1) introduzione sui frammenti del mito di Fedra dalla tragedia greca agli autori romani.
- 2) La riscoperta del mito come fonte per soggetti teatrali e operistici nell'Arcadia e in Francia.
- 3) Influenza dell'ambiente culturale francese del Seicento nella scelta della librettistica anche del melodramma italiano.
- 4) Il mito di Fedra e le varianti del soggetto nel teatro francese (da Seneca attraverso Racine) e nel melodramma.
- 5) Il modello della *tragédie lyrique* di Lully nella drammaturgia musicale di Rameau, affinità e differenze.

DONATELLA RIGHINI, *Le mythe de Phèdre sans le théâtre musical grâce au modèle de la tragédie lyrique de Lully*

D' Euripide à Sophocle puis à Sénèque, en passant par des citations chez d'autres auteurs, les 18 fragments de *Phèdre*, tous issus de la tradition indirecte, ont transmis ce mythe au

fil des siècles et influencé les sujets théâtraux et lyriques. Dans notre intervention, nous parlerons principalement des XVIIe et XVIIIe siècles et du contexte culturel de l'utilisation du mythe de Phèdre dans le mélodrame français avec Jean-Philippe Rameau, véhiculé par le théâtre de Racine et inspiré par le modèle de la tragédie lyrique codifiée par Jean-Baptiste Lully (en 1661, Giovanni Battista Lulli est naturalisé français sous le nom de Jean-Baptiste Lully).

A titre indicatif, la structure devrait être la suivante :

- 1) introduction sur les fragments du mythe de Phèdre depuis la tragédie grecque jusqu'aux auteurs romains.
- 2) La redécouverte du mythe comme source de sujets théâtraux et de l'opéra en Arcadie et en France.
- 3) Influence du milieu culturel français du XVIIe siècle dans le choix des livrets, même pour le mélodrame italien.
- 4) Le mythe de Phèdre et les variantes du sujet dans le théâtre français (de Sénèque à Racine) et dans le mélodrame
- 5) Le modèle de la tragédie lyrique de Lully dans la dramaturgie musicale de Rameau, affinités et différences.

MATTHIEU FRANCHIN, *La postérité des œuvres de Molière/Lully : la question des sources musicales (XVIIe-XVIIIe siècles)*

Genre emblématique du théâtre musical du XVIIe siècle, la comédie-ballet mise au point par Molière et Lully connaît une grande fortune sur la scène des théâtres parisiens, et de province, entre la fin du XVIIe siècle, et tout le XVIIIe siècle. En dépit des restrictions imposées par l'Opéra, on sait en effet que les Comédiens Français n'ont pas cessé de représenter la plupart de ces comédies avec leurs intermèdes, en conservant, dans un certain nombre de cas, la musique originale de Lully. En plus des sources d'archives (notamment les registres, avec la notation des dépenses occasionnées pour l'emploi de musiciens et de danseurs), cela est attesté par les nombreuses sources musicales aujourd'hui conservées dans les fonds de plusieurs bibliothèques, et issues de troupes de théâtre alors en activité sous l'Ancien Régime : on peut citer le fonds, assez bien connu, de la Comédie-Française, mais aussi ceux de Bordeaux, d'Avignon, et d'Agen, qui conservent plusieurs partitions pour les œuvres de Molière/Lully, datées entre la fin du XVIIe siècle et les dernières décennies du XVIIIe siècle.

Le but de cette communication est de livrer l'inventaire de ces sources que nous avons eu l'occasion de recenser dans le cadre de notre travail de doctorat, avec la mise au jour d'un certain nombre d'inédits. Bien qu'elles aient été assez peu étudiées, en raison de leur caractère « secondaire » par rapport aux sources primaires qui servent aujourd'hui de base à l'établissement des éditions critiques des œuvres de Lully, ces partitions sont néanmoins très importantes pour comprendre la fortune de la musique de Lully, durant le XVIIIe siècle, auprès des troupes théâtrales (et du public) qui continuent de jouer ces pièces de théâtre mêlées de musique et de danse. Ces sources musicales posent également de nombreuses questions sur les conditions de représentation, la fortune du modèle de la comédie-ballet et de sa dramaturgie. Il conviendra d'interroger la façon dont ces troupes se sont réappropriées cet héritage des « deux Baptiste », que ce soit par le choix de la

fidélité aux formes originales, ou, au contraire, par celui de réarranger voire de recomposer complètement ces moments musicaux et chorégraphiques.

MATTHIEU FRANCHIN, *La posterità delle opere di Molière/Lully : la questione delle fonti musicali (XVII-XVIII secolo)*

Genere emblematico del teatro musicale del Seicento, la commedia-balletto messa a punto da Molière e Lully ha una grande fortuna sulla scena dei teatri di Parigi e Provincia tra la fine del Seicento e per tutto il Settecento. Di contro alle restrizioni imposte dall'Opera, si sa in effetti che i Comédiens Français non hanno smesso di rappresentare la maggior parte di queste commedie con i loro intermezzi, conservando, in un certo numero di casi, la musica originale di Lully. Inoltre, dei documenti d'archivio (in particolare i registri, con le annotazioni di spesa relativa al pagamento di musicisti e ballerini), fatto attestato dalle numerose fonti musicali oggi conservate nei Fondi di parecchie biblioteche, e derivate dalle compagnie teatrali ancora attive durante l'Antico Regime: possiamo citare il Fondom assai noto, della Comédie Française, ma anche i Fondi di Bordeaux, d'Avignone, e d'Agen, che conservano parecchi spartiti delle opere di Molière/Lully, datati tra la fine del Seicento e gli ultimi decenni del Settecento.

Lo scopo di questa comunicazione è di consegnare l'inventario di quelle fonti che abbiamo avuto l'occasione di recensire nel quadro del nostro lavoro dottorale, con la presentazione di un certo numero di inediti. Benché assai poco studiati, a causa del loro carattere "secondario" rispetto alle fonti primarie che oggi sono basilari per poter realizzare edizioni critiche delle opere di Lully, questi spartiti sono nondimeno molto importanti per capire la fortuna della musica di Lully, durante il Seicento, presso le truppe di teatro (e il pubblico) che continuano a rappresentare queste opere teatrali in cui la musica è miscidata con la danza. Queste fonti musicali aprono allo stesso tempo numerose questioni sulle condizioni di rappresentazione, sulla fortuna del modello della commedia-balletto e della sua drammaturgia. Converrà interrogarci sul modo con cui queste truppe hanno fatto propria l'eredità dei due Baptiste, scegliendo di rimanere fedeli alle forme originali o, al contrario, riaccomodando se non riscrivendo completamente questi momenti musicali e coreografici.

