

ANCORA SUI *GOÛTS RÉUNIS*: MICHELE MASCITTI, GIOVANNI ANTONIO GUIDO E L'EREDITÀ DI CORELLI E VIVALDI IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO

BARBARA NESTOLA
Centre de Musique Baroque de Versailles

Izyleček: Obravnavan je proces sprejemanja italijanske inštrumentalne glasbe v Franciji v prvih desetletjih 18. stoletja. Pregledu razširjenosti glasbenih del Corellija in Vivaldija – italijanskih skladateljev, katerih vpliv v Franciji je bil v tistem času najtrajnejši – v obliki notnih izdaj in glasbenih izvedb sledi obravnavo glasbe Michela Mascittija in Antonia Guida, ki pokaže prispevek teh dveh avtorjev k razvoju sonate in solističnega koncerta.

Ključne besede: 18. stoletje, violinska sonata, solistični koncert, italijanski vpliv, glasbene izdaje, izvedbe, glasbeno pokroviteljstvo, Concert spirituel, Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli, Michele Mascitti, Antonio Guido.

Abstract: The subject is the reception of Italian instrumental music in France during the first decades of the eighteenth century. After examining the diffusion of music by Corelli and Vivaldi – the two Italian composers who exerted the most durable influence on the French at this time – through publication and performance, the music of Michele Mascitti and Antonio Guido is discussed in order to show the two authors' contribution to the development of the sonata and the solo concerto.

Keywords: eighteenth century, violin sonata, solo concerto, Italian influence, music publishing, musical performance, patronage of music, Concert spirituel, Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli, Michele Mascitti, Antonio Guido.

È un fatto noto che l'Italia e la Francia abbiano intrattenuto una relazione complessa durante il periodo barocco. Nel Seicento i musicisti italiani – compositori e interpreti – varcarono a più riprese le Alpi per trasmettere e far conoscere la loro musica in tutta Europa. A differenza dell'Inghilterra, dei Paesi Bassi o dei Paesi germanici, che avevano mostrato un'apertura alla ricezione dello stile italiano, la Francia si era mostrata refrattaria all'influenza d'oltralpe, soprattutto nell'ambito della musica vocale. Il XVIII secolo si aprì invece all'insegna di un rinnovato interesse per il repertorio italiano, in particolare quello strumentale. Le indagini più recenti sulla nascita dei generi di musica strumentale in Francia hanno messo in evidenza il ruolo svolto in questo processo dai musicisti italiani che arrivarono oltralpe all'inizio del Settecento: accanto ai più noti Sébastien de Brossard, François Couperin, Jean-Féry Rebel e François Duval, gli italiani Michele Mascitti, Antonio Piani, Giuseppe

Fedeli e Giovanni Antonio Guido hanno attirato l'attenzione degli studiosi, beneficiando di una vera e propria riscoperta.¹

Il proposito del presente articolo è di approfondire la questione della ricezione della musica strumentale italiana in Francia durante i primi decenni del Settecento. Come punto di partenza si prenderà in esame la diffusione della musica di Arcangelo Corelli e di Antonio Vivaldi, i due compositori che esercitarono la più durevole influenza sui francesi a quest'epoca. Verrà quindi evocato il ruolo di Michele Mascitti e Giovanni Antonio Guido, due italiani che si stabilirono in Francia all'inizio del secolo sotto la protezione del reggente Philippe d'Orléans, nel consolidamento di nuovi generi strumentali quali la sonata per violino e il concerto solista.

Alla fine del Seicento, la pratica della musica violinistica in Francia non era particolarmente evoluta, proprio a causa dello *status* del violino. Mentre il repertorio per questo strumento era ampiamente diffuso in Italia e nei paesi tedeschi, in Francia la condizione del violino era legata alla pratica orchestrale della musica di scena o al repertorio sacro, dove però non aveva un preciso carattere, data la sua intercambiabilità con altri strumenti acuti come il flauto.² Lo strumento ad arco più in voga in Francia era la viola da gamba, che stava vivendo il suo momento aureo con la produzione di autori come Marin Marais, Jean de Sainte-Colombe, Antoine Forqueray, etc.³ Questa situazione cambiò in modo significativo a cavallo tra i due secoli, quando si manifestò una repentina ricezione del repertorio strumentale italiano. Secondo il compositore e teorico Sébastien de Brossard (1655–1730), «tous les compositeurs de Paris [...] avaient en ce temps-là [1695 ca], pour ainsi dire, la fureur de composer des sonates à la manière italienne.»⁴ A questa riflessione avrebbe fatto eco, poco tempo dopo, quella di Lecerf de la Viéville, il quale affermava che vi erano «non seulement des Musiciens de profession mais des gens de qualité, des

¹ Per una bibliografia selettiva sullo sviluppo della musica strumentale in Francia all'inizio del Settecento cfr.: Carol Henry Bates, *The Early French Sonata For Solo Instruments. A Study in Diversity*, «Recherches sur la musique française classique» 27 (1991–1992), pp. 71–98; Guido Olivieri, «Si suona a Napoli!». *I rapporti fra Napoli e Parigi e i primordi della sonata in Francia*, «Studi musicali» 25/1–2 (1996), pp. 409–427; Samantha Jones, *L'établissement de la sonate à violon seul en France, 1704–1723*, Paris, 1997–1998 (Université de Paris IV, Memoire de Maîtrise). Julie Sadie, *Devils and Archangels. The French fascination with ultramontane music*, in François Couperin. *Nouveaux regards*, Actes des Rencontres de Villecroze, 4–7 octobre 1995, a cura di Huguette Dreyfus e Orhan Memed, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 149–162. Si veda anche Peter Walls, «Sonate, que me veux-tu?». *Reconstructing French Identity in the Wake of Corelli's Op. 5*, «Early Music» 32 (2004), pp. 27–47. Cfr. inoltre Barbara Nestola, *Giovanni Antonio Guido e il petit motet all'inizio del Settecento: dal dessus al violino solo*, in *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, vol. II, a cura di Patrizia Radicchi e Michael Burden, Pisa, ETS, 2004, pp. 737–755. Sulla figura di Leclair si veda il volume collettivo *Jean-Marie Leclair: virtuose et compositeur (1697–1764)*, Versailles, CMBV, 2005. Cfr. anche l'introduzione di Mary Cyr a Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, *Instrumental Works*, New York, The Broude Trust, 2008, pp. XIII–XXXVII.

² B. Nestola, *Giovanni Antonio Guido*, op. cit., pp. 741–743.

³ Joseba Berrocal, *La viole et sa musique*, in *Marin Marais violiste à l'opéra (1656–1728)*, a cura di Benoît Dratwicki, Versailles, CMBV, 2006, pp. 43–51.

⁴ *La Collection Sébastien de Brossard. 1655–1730, Catalogue édité par Yolande de Brossard*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 515.

Prélats qui ne chantent plus et ne font plus jouer chez eux que des Pièces Italiennes, des Sonates.»⁵ Lo stesso François Couperin, nella prefazione all'edizione delle *Nations* (1726), affermava di aver composto *La Pucelle*, una delle sonate della raccolta, durante l'ultimo decennio del secolo precedente, intorno al 1692.⁶

È a quest'epoca che si ascrive la nascita dell'estetica dei *goûts réunis*. L'espressione, che designa un vasto movimento di sintesi tra i diversi elementi costitutivi del linguaggio musicale francese e italiano, deriva dal titolo della raccolta omonima di sonate di Couperin pubblicata nel 1724.⁷ L'autore vi spiega come «le goût italien et le goût français ont partagé depuis longtemps (en France) la République de la Musique ; à mon égard, j'ai toujours estimé les choses qui le méritaient, sans acception d'auteurs, ni de nation ; et les premières sonades italiennes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragèrent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ni aux ouvrages de monsieur de Lully.»⁸ In effetti, verso la fine del Seicento, le opere di Corelli, soprattutto le sonate, cominciarono a diffondersi al di là delle Alpi, trovando anche in Francia un terreno fertile ed un'accoglienza favorevole. La musica di Corelli e, più tardi, quella di Vivaldi, avrebbe costituito per i francesi un punto di riferimento e un modello, coadiuvato nella diffusione sull'insieme del territorio dai due elementi chiave che furono l'esecuzione in luoghi di concerto e l'edizione. Un ruolo complementare nel processo di diffusione fu inoltre svolto dai mecenati e da personalità coinvolte attivamente nel promuovere la musica italiana, come il reggente Philippe d'Orléans o il finanziere Pierre Crozat.

Prima ancora di essere pubblicate a Parigi all'inizio del Settecento, le sonate di Corelli erano già note in Francia, dove probabilmente circolavano già durante gli anni Novanta del secolo precedente nell'ambito della corte inglese degli Stuart, esiliata a Saint-Germain-en-Laye.⁹ La musica di Corelli figurava inoltre nella biblioteca di Luigi XIV, dove veniva raccolta e copiata almeno dal 1695 sotto la supervisione di André Danican Philidor, responsabile, insieme a François Fossard, delle collezioni musicali della biblioteca reale.¹⁰ Le sonate a tre op. 1 e 2, edite rispettivamente a Roma nel 1681 e nel 1685,¹¹

⁵ Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, vol. II, Bruxelles, Foppens, 1705, pp. 53–54.

⁶ François Couperin, *Les Nations, Sonades et suites de symphonies en trio*, Paris, Boivin, 1726, p. [I] (RISM A/I : C 4277).

⁷ François Couperin, *Les Goûts réunis ou Nouveaux concerts à l'usage de toutes les sortes d'instruments*, Paris, Boivin, Leclerc, 1724 (RISM A/I : C 4275) .

⁸ F. Couperin, *Les Goûts réunis*, op. cit., p. [I].

⁹ Si veda l'articolo di Edward T. Corp, *The Exiled Court of James II and James III. A Centre of Italian Music in France, 1689–1712*, «Journal of the Royal Musical Association» 120/II (1995), pp. 216–231 e 225–226.

¹⁰ Ne è testimone il manoscritto *Recueil de Plusieurs belles pieces de Simphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'aisné ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens de la musique de sa M[ajesté] Second tome 1695* (F–Pn Rés F 533), che contiene tre sonate di Corelli: cfr. pp. 186–189, 190–192 e 194–196.

¹¹ Arcangelo Corelli, *Sonate a tre, doi violini, e violone, o arcileuto, col basso per l'organo*, Roma, Giovanni Angelo Mutij, 1681 (RISM A/I: C 3658) e *Sonate da camera a tre, doi violini e violone, o cimbalo [...] opera seconda*, Roma, Giovanni Angelo Mutij, 1685 (RISM A/I; C 3693).

furono pubblicate a Parigi da Ribou intorno al 1700,¹² mentre l'op. 5 vide la luce per i tipi di Foucault nel 1701, appena un anno dopo la prima edizione italiana (Roma, 1700).¹³ Segno evidente che nell'ultimo decennio del Seicento la circolazione della musica di Corelli si era intensificata negli ambienti italiofilo parigini. Se a cavallo tra i due secoli la moda italiana portava il nome di Corelli, durante gli Anni Venti del Settecento avrebbe rivestito i tratti di Vivaldi. La circolazione della sua musica è attestata in Francia già negli anni precedenti, soprattutto attraverso le edizioni olandesi. Il primo editore francese a pubblicare musica di Vivaldi fu Charles-Nicolas Leclerc, detto «Le cadet», a più di trent'anni di distanza dalle prime edizioni di Corelli. Intorno al 1736 dette alle stampe *L'Estro armonico*,¹⁴ seguito da diversi opus, tutti stampati in maniera pressoché illegale: *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1739),¹⁵ le 12 sonate in trio (1739)¹⁶ e le 6 sonate per violoncello (1740).¹⁷

Come si è già accennato, la diffusione capillare della musica strumentale italiana fu resa possibile anche grazie attraverso la nascita delle prime istituzioni di concerti che promuovevano regolarmente l'esecuzione del «nuovo» repertorio italiano. Una personalità di rilievo impegnata in questo senso fu il finanziere Pierre Crozat. Dopo un viaggio a Roma negli anni 1714–1715, durante il quale ebbe occasione di assistere ai concerti che avevano luogo nel palazzo del cardinale Pietro Ottoboni, Crozat fondò il suo proprio circolo, chiamato *Les Concert des Mélodiphètes*, con il patrocinio del principe di Conti.¹⁸ Si trattava di un'associazione che promuoveva concerti pubblici gratuiti e che ottenne un successo immediato. Il repertorio comprendeva sia musica francese che italiana, privilegiando le composizioni da camera come sonate e cantate. Tra gli interpreti figuravano principalmente aristocratici o borghesi dilettanti, cui non disdegnavano di associarsi musicisti professionisti, secondo una consuetudine che andava diffondendosi progressivamente in quegli anni.

Ma la più importante istituzione francese di concerti del Settecento è indubbiamente il *Concert spirituel*.¹⁹ La sua fondazione risale al 1725 e, secondo la definizione che ne dette Jean-Jacques Rousseau, «tient lieu de spectacle public durant le temps où les autres

¹² RISM A/I: C 3687 e RISM A/I: C 3724.

¹³ Arcangelo Corelli, *Sonate a violino e violone o cimbalo [...] opera quinta*, Roma, Gasparo Pietra Santa, [1700] (RISM A/I: C 3800); Arcangelo Corelli, *Opera quinta da Arcangelo Corelli*, Paris, Henry Foucault, [1700] (RISM A/I: C 3821).

¹⁴ Antonio Vivaldi, *L'Estro armonico. Concerti [...] opera terza*, Paris, Leclerc, [1736 ca.] (RISM A/I: V 2211). Sulle edizioni francesi di Vivaldi e la loro datazione cfr. Sylvie Mamy, *Le printemps d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris par Nicolas Chédeville, Michel Corrette et Jean-Jacques Rousseau*, «Informazioni e studi vivaldiani» 13 (1992), pp. 51–65, 52.

¹⁵ Antonio Vivaldi, *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione. Concerti a quattro e a cinque [...] opera ottava*, Paris, Leclerc, [1739] (RISM A/I: V 2226).

¹⁶ Antonio Vivaldi, *XII Sonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo [...] opera prima*, Paris, Leclerc, [1739] (RISM A/I: V 2194).

¹⁷ Antonio Vivaldi, *VI Sonates, violoncello solo col basso*, Paris, Leclerc, [1740] (RISM A/I: V 2242).

¹⁸ Sylvie Mamy, *Le triomphe des Mélodiphètes. Congiunzioni di Parnaso*, in 4° Festival Vivaldi. *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1982, pp. 93–101.

¹⁹ Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel. 1725–1790*, Paris, Société française de musicologie e Heugel, 1975.

spectacles sont fermés.» La specificità del *Concert spirituel*, per lo meno durante i primi due anni di attività, era di programmare soprattutto musica sacra o strumentale, ma non operistica, visto che la stagione di concerti aveva luogo durante il periodo in cui l'opera era chiusa, periodo che coincideva con le feste religiose (da 20 a 25 giorni l'anno). La musica strumentale italiana trovò spazio senza difficoltà nella programmazione del *Concert spirituel*. Durante il concerto inaugurale, il 25 marzo 1725, fu eseguito il concerto «per la notte di Natale» di Corelli, segno evidente dell'intenzione di rendere omaggio al compositore.²⁰ La *Primavera* di Vivaldi (*L'Estro armonico*) fu invece ascoltata per la prima volta nel 1728 e divenne una delle opere più amate dal pubblico come anche dagli interpreti, rimanendo in repertorio fino al 1763.²¹

Il più noto e facoltoso patrocinatore del gusto italiano in Francia fu Philippe II d'Orléans, reggente dal 1715 – anno della morte di Luigi XIV – al 1723. Già assiduo frequentatore dei *Concerts des Mélophilètes*, il duca ha rivestito un ruolo importante nella ricezione della musica italiana al punto da essere considerato una delle personalità chiave nello svolgimento di questo processo.²² Il nipote di Luigi XIV era anche musicista e compositore. Ricevette lezioni di musica da Marc-Antoine Charpentier, una delle figure più rappresentative del Seicento francese, perfezionandosi in seguito con André Campra, Charles-Hubert Gervais e Antoine Forqueray. Figura eclettica e curiosa, esercitò un'intensa attività di protezione delle arti all'inizio del Settecento, e si distinse per una profonda inclinazione nei confronti della musica italiana. Questo aspetto non è scevro ovviamente da una connotazione politica. Il reggente non temeva di apparire in contrasto con la politica culturale di Luigi XIV, sposando deliberatamente scelte artistiche che l'altro aveva rifiutato, come nel caso della musica italiana. Inoltre, aveva accolto con convinzione l'estetica dei *goûts réunis*. Quest'ottica era condivisa da diversi compositori francesi, come François Couperin, Jean-Baptiste Morin, André Campra, tutti ammiratori incondizionati dello stile italiano e in parte attivi nella cerchia del reggente. Il fenomeno dei *goûts réunis* fu anche incentivato dal fatto che all'inizio del secolo diversi compositori italiani arrivarono in Francia, portando con sé l'eco delle ultime tendenze in materia di musica da camera, tanto vocale che strumentale. Tra di essi si annoverano Michele Mascitti ed Antonio Guido, arrivati a Parigi intorno al 1703, che attirarono l'interesse dei Francesi e furono ammessi al servizio dei principali mecenati dell'epoca.

Michele Mascitti (1663 ca.–1760), di origine abruzzese, trascorse alcuni anni come violinista della cappella reale di Napoli prima di spostarsi in Germania e in Inghilterra, stabilendosi definitivamente a Parigi nel 1704. L'anno stesso del suo arrivo dette alle stampe il primo libro di sonate per violino, evento che il periodico mensile *Mercure galant* non mancò di annunciare con una certa enfasi:

«Mr Michel Mascitti, Italien a fait graver ici un livre de douze sonates. Six à violon seul avec la basse, et six à deux violons avec la basse. Ce livre est dédié à S.A.R.

²⁰ C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, op. cit., p. 232 (doc. n. 1).

²¹ S. Mamy, *Le printemps d'Antonio Vivaldi revu et corrigé à Paris*, op. cit., pp. 52–53.

²² Sul mecenatismo musicale di Philippe d'Orléans si veda Don Fader, *Musical Thought and Royal Patronage of the Italian Style at the Court of Philippe II, Duc d'Orléans (1674–1723)*, Stanford, 2000 (Stanford University, PhD dissertation).

Monsieur le Duc d'Orléans [L'auteur de cet ouvrage s'est acquis beaucoup de réputation depuis qu'il est à Paris. Il a eu le bonheur de plaire au grand prince que je viens de nommer, qui ne se trompe jamais en gens de mérite. Mr Mascitti a eu l'honneur de jouer devant le roi, devant monseigneur le Dauphin, et par conséquent devant toute la cour, dont il a été fort applaudi. Le grand débit de son livre, dont il ne reste presque plus, en fait voir les bontés.]²³

Sin dai primi anni d'attività, il Mercure galant aveva in varie occasioni preso posizione a favore della musica italiana. Una delle strategie editoriali più diffuse consisteva nel fatto di descrivere la performance dei musicisti italiani davanti alla corte o di sottolineare il loro legame con esponenti della famiglia reale o dell'alta aristocrazia. Nel brano in questione, Mascitti viene presentato come appartenente alla cerchia del reggente e, cosa ancora più significativa, capace di suscitare l'approvazione del re e del delfino. Queste informazioni, evidentemente, sono sufficienti per provare le sue qualità di compositore e interprete ed incoraggiare il pubblico di lettori a seguire la sua produzione.

La pubblicazione del primo libro di sonate²⁴ diede al suo autore una popolarità immediata: in pochi anni Mascitti, chiamato in Francia semplicemente Michel o Miquel, venne paragonato a Corelli e ad Albinoni. Il poeta Jean de Serré de Rieux aveva visto in lui l'erede ideale di Corelli e lo evoca in questi termini nel poema intitolato *La Musique* (1714): «Déjà par ce chemin l'orgueilleuse Italie / a versé sur nos sens son aimable folie. / Corelli par ses sons eleva tous les cœurs, / Des deux Muses Michel allia les douceurs».²⁵ Quest'affermazione sembra fare eco a quanto pubblicato un anno prima nelle pagine del *Mercure galant*: «Les Corelli, les Albinoni, les Miquel, et plusieurs autres ont produit dans ce caractère des pieces qui seront immortelles, et où peu de gens peuvent atteindre».²⁶

Certamente la prolificità di Mascitti contribuì a consolidare la sua reputazione. Tra il 1704 e il 1738 pubblicò nove libri di sonate.²⁷ Osservando la lista dei dedicatari, si capisce che il compositore era al tempo stesso noto ai grandi mecenati internazionali, come l'elettore di Baviera Massimiliano II (op. 4, 1711) o il cardinale Pietro Ottoboni (op. 5, 1714), come anche perfettamente integrato negli ambienti italo-filari parigini: l'op. 1 porta la dedica al Reggente (1704), mentre l'op. 8 (1731) e l'op. 9 (1738) sono dedicate rispettivamente a Marguerite Legendre d'Armeny e a suo marito Antoine Crozat, marchese du Châtel, fratello di Pierre Crozat.

Se si percorre l'elenco delle edizioni di sonate per violino solo pubblicate dall'inizio del Settecento fino al 1723, anno in cui vide la luce il primo libro di sonate di Jean-Marie Leclair, si può osservare che Mascitti è tra i compositori più rappresentativi: sei libri di sonate pubblicati tra il 1704 e il 1722, una cifra che supera quelle dei prolifici François

²³ *Mercure galant*, Novembre 1704, p. 272.

²⁴ Per la descrizione dettagliata di tutti i libri di sonate di Mascitti e del loro contenuto, si rimanda a Barbara Nestola, *Catalogo delle edizioni francesi di Michele Mascitti*, Versailles, CMBV, 2006 (pubblicazione elettronica): <http://philidor.cmbv.fr/catalogue/intro-mascitti>. Nei paragrafi successivi, la sigla MiM seguita da un numero rinvia al numero di catalogo corrispondente alla sonata o al concerto citato.

²⁵ Jean de Serré de Rieux, *La Musique*, Lyon, A. Laurens, 1714, p. 24.

²⁶ *Mercure galant*, Novembre 1713, pp. 21–22.

²⁷ B. Nestola, *Catalogo delle edizioni francesi di Michele Mascitti*, op. cit.

Duval o Jean-Baptiste Senaillé. Certamente la tabella qui riprodotta non testimonia delle diverse raccolte manoscritte che pure circolavano all'epoca, ma si tratta comunque di una produzione importante, che contribuì a rendere Mascitti un punto di riferimento nel repertorio per violino solista.

Raccolte di sonate per violino solo pubblicate in Francia dal 1704 al 1723.

Data	Autore	Titolo
1704	Michele Mascitti	Sonates pour violon et bc, op. I
1704	François Duval	Sonates pour violon et bc, livre I
1706	Michele Mascitti	Sonates pour violon et bc, op. II
1706	François Duval	Sonates pour violon et bc, livre III
1707	Elisabeth Jacquet de La Guerre	Sonates pour violon et bc
1707	Charles de La Ferté	Sonates pour violon et bc, livre I
1707	Michele Mascitti	Sonates pour violon et bc, op. III
1707	Joseph Marchand	Sonates pour violon et bc
1708	François Duval	Sonates pour violon et bc, livre IV
1708	Jean-François Dandrieu	Sonates pour violon et bc, op. 2
1710	Jean-Baptiste Senaillé	Sonates pour violon et bc, livre I
1711	Antoine Dornel	Sonates pour violon et bc, op. 2
1711	Michele Mascitti	Sonates pour violon et bc, op. IV
1712	Jean-Baptiste Senaillé	Sonates pour violon et bc, livre II
1713	Jean-Féry Rebel	Sonates pour violon et bc, livre II
1713	Jacques-Christophe Huguenet	Sonates pour violon et bc, op. 1
1714	Michele Mascitti	Sonates pour violon et bc, V
1715	François Duval	Sonates pour violon et bc, livre V
1715	Louis Francoeur	Sonates pour violon et bc, livre I
1716	Jean-Baptiste Senaillé	Sonates pour violon et bc, livre III
1718	François Duval	Sonates pour violon et bc, livre VI
1719	Jacques Aubert	Sonates pour violon et bc, livre I
1720	François Francoeur	Sonates pour violon et bc
1720	Gabriel Besson	Sonates pour violon et bc, livre I
1721	Jean-Baptiste Senaillé	Sonates pour violon et bc, livre IV
1721	Jacques Aubert	Sonates pour violon et bc, livre II
1722	Michele Mascitti	Sonates pour violon et bc, op. VI
1722	Joachim Michau Chamborn	Sonates pour violon et bc, livre I
1723	Martin Denis	Sonates pour violon et bc, livre I
1723	François Bouvard	Sonates pour violon et bc, livre I
1723	Jean-Marie Leclair	Sonates pour violon et bc, livre I, op. 1

Anche dopo la pubblicazione delle sonate di Leclair (1723), considerate come la cristallizzazione del modello della sonata per violino in Francia, Mascitti proseguì con l'edizione di altri tre libri, segno che la sua produzione continuava ad essere apprezzata e a mantenere vivo il mercato. I nove libri contengono complessivamente 116 sonate, la maggior parte per violino solo e basso. L'op. 7 (1727) contiene anche quattro concerti "a sei parti" modellati sul genere del concerto grosso. Da un punto di vista propriamente stilistico, la musica di Mascitti è palesemente ispirata a quella di Corelli. Eppure, nel lungo periodo trascorso in Francia si era impregnato dei tratti stilistici della musica francese.

Mascitti ha dato un suo personale contributo al concetto dei *goûts réunis* sviluppando una scrittura che federa elementi stilistici italiani e francesi, forte degli apporti di una scuola strumentale di recente formazione. Tra i casi degni d'interesse, la sonata op. 5 N. 12, detta *Psyché* (MiM.065) ha la forma di un *divertissement* in dieci sezioni, ognuna delle quali introdotta da una didascalia che fa riferimento alle vicende di Amore e Psiche. Il Concerto a sei parti op. 7 N. 12 (MiM.092) si compone di due soli movimenti: ad un *Vivace* in forma di danza segue una *Passacaglia variata* di oltre trecento battute, che può essere considerata a giusto titolo come un simbolo del sincretismo di cui sopra: per ogni ripetizione del segmento del basso, si alternano all'acuto sezioni di ispirazione francese e italiana che mettono in risalto da un lato il gusto per gli ornamenti, il movimento danzante – nello stile del menuet – e dall'altro una forte identità ritmica e la ricerca di effetti melodici attraverso l'uso della dissonanza.

Un ruolo complementare a quello di Mascitti fu svolto da Giovanni Antonio Guido, figura dalla produzione più eclettica, che ha contribuito alla definizione del concerto per violino solista. Guido nacque a Genova nella seconda metà del XVII secolo. La sua famiglia si trasferì successivamente a Napoli, dove il giovane intraprese la propria formazione musicale: nel 1683 era infatti iscritto al Conservatorio della Pietà dei Turchini.²⁸ Negli anni Novanta entrò a far parte dei musicisti della Cappella Reale, lavorando al tempo stesso come copista di musica.

La prima fonte che fa riferimento alla presenza di Guido in Francia è un articolo del *Mercure galant* del 1703, che descrive un concerto tenuto a Fontainebleau in onore della regina d'Inghilterra: «Le soir pendant le souper, où étoit la Reine d'Angleterre, il y eut un concert de musique italienne exécuté par deux illustres musiciens de Rome, nommez Pasqualini, qui furent accompagnés par les sieurs Antonio et Baptiste excellents violons attachez à Monseigneur le duc d'Orléans, et par le sieur Marchand ordinaire de la musique du roi, très singulier pour la basse de violon».²⁹ I due «illustri musicisti di Roma» sono i castrati Pasqualino Tiepoli e Pasquale Betti, entrambi cantori della cappella pontificia, inviati appositamente dal cardinale Pietro Ottoboni in Francia presso il duca d'Orléans.³⁰

A Parigi Guido fu quindi accolto nel circolo di musicisti del Reggente Philippe d'Orléans, divenendo noto soprattutto come violinista. Le cronache del *Mercure galant*, in cui viene chiamato semplicemente «Antonio», parlano di lui come un virtuoso di questo strumento. Due sonate per violino apparvero in una antologia stampata ad Amsterdam nel 1710.³¹ A Parigi una raccolta di sei sonate per violino e continuo vide la luce nel 1726.³² Sempre in Francia furono editi gli *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni dell'anno*, su cui ritorneremo in maniera dettagliata. Altre informazioni su musica strumentale da lui

²⁸ Tutte le informazioni sull'attività di Guido a Napoli derivano da G. Olivieri, «*Si suona a Napoli!*», op. cit.

²⁹ *Mercure galant*, Octobre-Novembre 1703, p. 209.

³⁰ D. Fader, *Musical Thought and Royal Patronage*, op. cit., p. 292.

³¹ *Sonate a tre violini e violone e basso continuo di Giovanni Ravenscroft, alias Rederi inglese opera seconda. Seconde édition corrigée [...] augmentée de quatre sonates, deux de M. A. Guido et deux de M. P. Marchitelli*, Amsterdam, E. Roger, [1710] (RISM B/II: p. 366).

³² Antonio Guido, *Sonates à violon seul avec accompagnement de basse et clavecin, livre I*, Paris, Boivin, 1726 (RISM A/I: G 5038).

composta, oggi perduta, derivano dal repertorio del *Concert spirituel*. Va ricordato infine il libro di «petits motets», stampato a Parigi nel 1707, che segna una piccola rivoluzione nell'ambito di questo genere musicale, poiché in esso si trova l'impiego del violino solo in quanto tale, e non come generico *dessus* strumentale.³³

I documenti sinora noti collocano la morte di Guido dopo il 1728. In effetti, l'ultima informazione datata che lo riguarda si riferisce ad una esecuzione di sue musiche al *Concert spirituel* il 23 marzo 1728.³⁴ Le notizie che è stato possibile reperire per gli anni successivi permettono di far avanzare la data della morte al decennio seguente. Un articolo del *Mercure de France* del 1729 dichiara che un *Te deum* composto da Guido fu eseguito nel settembre dello stesso anno, in occasione della nascita del Delfino: «Mr le Chevalier d'Orléans, Grand-Prieur de France, a fait chanter le samedi 17. de ce mois, dans l'église paroissiale du Temple, un Te Deum, en musique, à Grand Choeur, de la composition du sieur Antonio, ci-devant Violon du feu S.A.R. qui fut fort applaudi».³⁵ Il nome di Guido appare ancora associato a quello delle grandi famiglie aristocratiche francesi, anche dopo il decesso del duca d'Orléans nel 1723: il Gran Priore di Francia Jean-Philippe d'Orléans era uno dei figli illegittimi del Reggente, evidentemente in contatto con i musicisti della cerchia paterna.

Per quanto riguarda le date della vita di Guido, se il *Te deum* menzionato dal *Mercure de France* potrebbe sottintendere che il compositore fosse già morto nel 1729 e che solo la sua musica fosse stata eseguita in quella occasione, un altro elemento autorizza a credere che nel decennio successivo egli fosse ancora vivo. Gli *Scherzi armonici sopra le quattro stagioni dell'anno* furono pubblicati senza data.³⁶ L'opera è dedicata dal compositore al conte Louis d'Ayen. Nella dedica Guido si rivolge ad Ayen dichiarando che questi era

³³ Antonio Guido, *Mottetti ad una e più voci con sinfonia, opera prima*, Paris, Foucault, 1707 (RISM A/I: G 5037). Sull'uso del violino, cf. B. Nestola, *Giovanni Antonio Guido*, op. cit. Per quanto riguarda invece la musica vocale più in generale, restano due arie, un duetto e tre cantate conservate nel manoscritto D 11588 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Il volume contiene estratti d'opere, arie e cantate di Scarlatti, Bononcini e altri autori non ancora identificati. Non è escluso pensare che possa essere appartenuto allo stesso compositore: Guido aveva lavorato anche come copista, ed avrebbe potuto redigere il volume, portandolo con sé in Francia. Segno dell'interesse che il compositore mostrava nei confronti della nascente estetica della musica da camera vocale nella terra ospite, tra 1710 e 1711 tre cantate francesi apparvero ad Amsterdam per i tipi di Estienne Roger.

³⁴ C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, op. cit., p. 234 (doc. n. 52).

³⁵ *Mercure de France*, Septembre 1729, p. 3322.

³⁶ SCHERZI ARMONICI / sopra / Le quattro stagioni [sic] dell'anno / CONCERTI / A 3. violini, flauti, hautbois, cimbalo, bassi di viola e violoncello / DEDICATI / ALL'ILL.^{MO} SIG.^R CONTE D'AYEN / Primo capitano [sic] delle Guardie del Re, Governatore della Provincia del / Rossillon, della Città e fortezza di Perpignan, Governatore e Capitano della / Caccia di S. Germano in Laye. Dopo L'Ecce.^{mo} Sig.^t Duca di Noailles suo Sig.^t / Padre, e Maestro di Campo del Regimento [sic] di Noailles Cavalleria. / DA GIO : ANTONIO GUIDO / Opera Terza / Gravez par Mad.elle De Caix. / Le prix en blanc 2.^{te} / A VERSAILLES / Se vendent chez / L'Auteur rue de la Pompe a l'hostel de Noailles. / A PARIS / [Se vendent chez] Le Sr Boivin March.d rue S.t Honoré à la Regle d'Or. / Le S.r Le Clerc March.d rue du Roule à la Croix d'Or. / Avec Privilege du Roy (RISM A/I: G 5039). Si tratta di cinque parti staccate, nominate rispettivamente *violino primo*, *violino secondo*, *violino terzo*, *violoncello o contrabbasso*, *cimbalo o basso di viola*.

«occupé sur le Rhin dans les exercices de la guerre, sous le regard d'un père illustre».³⁷ Questa frase è riconducibile ad un preciso momento storico. Louis d'Ayen era figlio del più noto André Maurice, duca di Noailles e Maresciallo di Francia. Secondo il *Catalogue des Généraux français* di La Roque, nel 1733 il duca di Noailles «servit dans l'armée de Berwick et après la mort de ce maréchal au siège de Philisbourg, il fut crée Maréchal de France le 14 juin 1734».³⁸ Seguendo l'esempio del padre, anche Louis d'Ayen intraprese una carriera militare, partecipando insieme a questi alla guerra di successione polacca durante l'inverno 1733–1734: «En 1733, il obtint un brevet de capitaine des gardes du corps pour servir en cette qualité conjointement avec son père qui en avait le commandement. Il se trouva au siège de Kehl, en 1733, à l'attaque des lignes d'Ettlingen et au siège de Philisbourg en 1734».³⁹ Padre e figlio si trovavano insieme nei mesi invernali tra 1733 e 1734, periodo al quale si riferiscono le parole di Guido. La morte del compositore è dunque da considerare posteriore al 1733.

Gli *Scherzi armonici* di Guido ci sono pervenuti in un unico esemplare, conservato alla Bibliothèque du Conservatoire di Bruxelles, sotto la segnatura 7377. Al frontespizio seguono una pagina con dedicatoria, una prefazione e un ciclo di quattro poemi in lingua francese, uno per ogni stagione dell'anno, dal titolo *Les caractères des saisons*. Questo elemento rimanda immediatamente al più noto antecedente degli *Scherzi* di Guido, le *Quattro stagioni* vivaldiane, stampate ad Amsterdam nel 1725: la parte di violino principale contiene, dopo il frontespizio e la dedica, quattro «sonetti dimostrativi».⁴⁰ La prossimità con il modello si osserva inoltre nella composizione tipografica dell'edizione: in Vivaldi le diverse sezioni dei movimenti, indicate con lettere dell'alfabeto, sono delimitate da uno o più versi dei sonetti. Inoltre, si trovano spesso aggiunte testuali non presenti nei sonetti ma ad essi ispirate, quasi come fossero titoli (*Il gardellino*, *L'ubriaco*, etc.). La soluzione scelta da Guido si avvicina più a questa seconda opzione: nella partitura degli *Scherzi* si trovano frammenti estratti dai poemi che hanno funzione di titolo all'inizio dei singoli movimenti, e di sottotitolo quando delimitano una sezione all'interno di un movimento. Dal punto di vista stilistico, gli *Scherzi* non si ispirano comunque solo a Vivaldi. Guido si trovava ormai in Francia da quasi trent'anni al momento della pubblicazione, e non poteva ignorare la realtà musicale contemporanea, che si riflette nel ricorso a numerosi movimenti di danza o nell'ispirazione pastorale (come la *Musette* all'interno del *Printemps*).

Gli *Scherzi* di Guido rappresentano una tappa importante nell'evoluzione del genere del concerto solistico in Francia. Come già accennato precedentemente, ancora all'inizio del secolo il violino era considerato uno strumento non idiomático, intercambiabile con il flauto o l'oboe. Compositori come Joseph Bodin de Boismortier o Michel Corrette si erano cimentati nel genere del concerto, pubblicando una serie di raccolte a partire dal 1727. Tuttavia, viene lasciata ancora all'interprete la possibilità di scegliere tra il violino e il flauto e soprattutto, che si tratti di una scrittura a quattro o cinque parti, tutte hanno la stessa importanza e non si osserva ancora l'emergenza del solista. Bisognerà aspettare

³⁷ *Scherzi armonici*, op. cit., p. [I].

³⁸ Louis de la Roque, *Catalogue historique des généraux français, connétables, maréchaux de France, lieutenants généraux, maréchaux de camp*, vol. II, Paris, A. Desaide, 1896, p. 15.

³⁹ L. de la Roque, *Catalogue historique*, op. cit., p. 83.

⁴⁰ I testi dei poemi di entrambe le raccolte sono stati trascritti in appendice.

gli anni Trenta per assistere all'affermazione dell'indipendenza del violino rispetto agli altri strumenti acuti nell'ambito del concerto e alla progressiva definizione del suo ruolo come strumento solista.

La tavola sottostante schematizza la pubblicazione dei primi concerti per violino solista in Francia negli Anni Trenta del Settecento:

Data	Autore	Titolo
[1733–34]	Giovanni Antonio Guido	<i>Scherzi armonici sopra le quattro stagioni dell'anno</i>
1734	Jacques Aubert	<i>Concertos à quatre violons et violoncelle op. 17</i>
1737	Jean-Marie Leclair	<i>Six concertos à tre violini, alto e basso op. 7</i>
1739	Jacques Aubert	<i>Concertos à quatre violons et violoncelle op. 26</i>

Se l'ipotesi di datazione degli *Scherzi armonici* di Guido tra fine 1733 e inizio 1734 è corretta, si tratta dei primi concerti solistici pubblicati in Francia. Questo elemento permette di rivedere l'opinione corrente che ritiene l'op. 17 di Jacques Auber (1734) come la raccolta pionieristica di questo genere.⁴¹

L'organico degli *Scherzi* può apparire atipico ad un primo approccio, soprattutto a causa dell'impiego di tre violini senza la viola. Mentre la formula a 3 violini, viola e basso era abbastanza comune all'epoca (Haendel, Vivaldi, ma anche Corrette e Leclair ne fanno uso), il fatto di rinunciare alla viola sembra da ascrivere piuttosto ad un contesto di sperimentalismo in materia di organici orchestrali. A titolo d'esempio, si citeranno altre opere di un compositore vicino a Guido sia geograficamente che cronologicamente: i *Concertos à quatre violons et violoncelle op. 17 e op. 26* di Aubert, pubblicati rispettivamente nel 1734 e 1739.⁴² Come nel caso degli *Scherzi*, nonostante l'ambiguità di un titolo che elenca tutte le parti come se avessero la stessa importanza, si tratta di concerti in cui al primo violino viene affidato un ruolo di solista, mentre gli altri hanno soprattutto una funzione di ripieno. Nel 1737 Leclair dà alle stampe la prima raccolta di *Six concertos à tre violini, alto e basso op. 7*, seguita dalla seconda serie del 1743 (*op. 10*).⁴³ A quest'altezza, l'identità del concerto per violino solista è ormai definita sia da un punto di vista della strumentazione (che integra l'uso della viola) che da quello stilistico, che continua a guardare a Vivaldi come al principale punto di riferimento del genere.

Dal quadro che si è tracciato si possono trarre alcune considerazioni. La presenza di compositori italiani in Francia all'inizio del Settecento, in piena propagazione dell'estetica dei *goûts réunis*, ha contribuito alla ricezione e allo sviluppo dei nuovi generi di musica strumentale quali la sonata e il concerto solista. Michele Mascitti e Antonio Guido, approfittando di una posizione privilegiata garantita dall'appartenenza alla cerchia del reggente Philippe d'Orléans e da un progressivo consenso di pubblico, hanno portato avanti questo processo in una serie di tappe: in primo luogo, sono stati vettori diretti del nuovo linguaggio ultramontano elaborato da Corelli e Vivaldi; inoltre, hanno realizzato

⁴¹ Richard Maunder, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woolbridge, Rochester (NY), The Boydell Press, 2004, p. 214.

⁴² RISM A/I: A 2797 e A 2798.

⁴³ RISM A/I: L 1322 e L 1329.

una sintesi personale tra la cultura musicale italiana e quella francese, appropriandosi di elementi stilistici che hanno integrato in maniera stabile nelle proprie composizioni; infine, la loro produzione costituisce un importante anello di congiunzione tra la ricezione della musica italiana (è bene ricordare che Corelli e Vivaldi erano noti attraverso l'edizione e la circolazione della loro musica e che nessuno dei due aveva mai varcato le frontiere francesi) e la formazione della scuola strumentale francese che si sarebbe consolidata negli anni centrali del Settecento intorno alla personalità di Jean-Marie Leclair.

APPENDICE

**Trascrizione dei poemi introduttivi alle Quattro stagioni di Antonio Vivaldi
(Amsterdam, Le Cène, 1725 ca.)**

Sonetto Dimostrativo sopra il Concerto Intitolato La
PRIMAVERA del Sig.re D. ANTONIO VIVALDI

Giunt'è la Primavera e festosetti
La salutan gl'augei con lieto canto,
E i fonti allo spirar de' zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto

Vengon' coprendo l'aer di nero am[m]anto
E lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti.
Indi taccendo questi, gl'augelletti;
Tornan di nuovo al lor canoro incanto:

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme'l caprar col fido can a lato.

Di pastoral zampogna al suon festante
Danzan ninfe e pastor nel tetto amato
Di primavera all'apparir brillante.

Sonetto Dimostrativo Sopra il Concerto Intitolato
L'ESTATE del Sig.re D. ANTONIO VIVALDI

Sotto dura stagion dal sole accesa
Langue l'uom, langue'l gregge, ed arde il pino;
Scioglie il cucco la voce, e tosto intesa
Canta la tortorella e'l gardellino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
Muove Borea improvviso al suo vicino;
E piange il pastorel, perche sospesa
Teme fiera bor[r]asca, e'l suo destino;
Toglie alle membra lasse il suo riposo
Il timore de' lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il stuol furioso!

Ah che pur troppo i suoi timor son veri
Tuona e fulmina il ciel e grandinoso
Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

Sonetto Dimostrativo Sopra il Concerto Intitolato
L'AUTUNNO Del Sig.re D. ANTONIO VIVALDI

Celebra il vil[l]anel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere

Fa' ch'ogn'uno tralasci e balli e canti
L'aria che temperata da piacere,
E la stagion ch'invita tanti e tanti
D'un dolcissimo sonno al bel godere

I cacciator alla nov'alba a caccia
Con corni, schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belva, e seguono la traccia;

Già sbigottita, e lassa al gran numore
De' schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, ma oppressa muore.

Sonetto Dimostrativo Sopra il Concerto Intitolato
L'INVERNO Del Sig.re D. ANTONIO VIVALDI

Aggiacciato tremor tra nevi algenti
Al severo spirar d'orrido vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel soverchio gel battere i denti;

Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
Cam[m]inar sopra'l ghiaccio, e a passo lento
Per timor di cader gersene intenti;
Gir forte sdruzzolar, cader a terra
Di nuovo ir sopra'l ghiaccio e correr forte
Sin ch'il ghiaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco Borea, e tutti i venti in guerra
Quest'è'l verno, ma tal che gioia apporta.

**Trascrizione dei poemi introduttivi agli Scherzi armonici sopra le quattro stagioni
dell'anno di Giovanni Antonio Guido (Paris, Mlle de Caix, 1733–1734).**

LES CARACTERES DES SAISONS

Le Temps vole, mortels, nous volons avec luy ;
La nuit succède au jour et fait place à l'aurore,
Chaque saison s'enfuit et s'empresse d'éclore ;
Goutons les doux plaisirs, nous vivons aujourd'hui.

LE PRINTEMPS

Le triste hyver n'est plus, le Printemps prend sa place
Tout renaît avec luy, tout rit sur nos coteaux ;
Les ruisseaux dans leurs cours, ne trouvent plus de glace
& les champs sont ouverts aux bondissants troupeaux

Le tendre rossignol, par de charmants ramages,
Se plaint dans ses amours, ou chante son bonheur ;
Tous les autres oyseaux en différents langages,
Expriment comme luy les secrets de leur cœur

Quel son frappe les airs ? la trompette bruyante
Avertit les guerriers, annonce les combats
Volez, héros, volez à la gloire éclatante,
D'une victoire insigne ou d'un noble trépas

Et vous heureux bergers, accordez vos musettes
Les brebis à leur gré paissent de toutes parts ;
Les danses, les chansons dans vos douces retraites,
Font naître autant de feux, que les tendres regards.

L'ÉTÉ

L'air s'enflâme : Phoëbus dans sa course brillante
A déjà rencontré le Lion en courroux.
Zéphire disparaît, la campagne brûlante
Ne laisse plus chanter d'oiseaux que les coucous.

Vole à notre secours, o Cérès adorable,
Viens honorer nos champs par tes divins appas
Tempère du soleil la chaleur redoutable
Qu'il dore nos moissons & ne brûle pas

Elle descend ; déjà tout ressent sa présence
Célébrons ses bienfaits par de tendres accords :
Les moissonneurs chaumez au sein de l'abondance,
Commencent pour sa gloire à cueillir ses trésors.

Les faunes, les sylvaains et les nymphes badines
Retrouvent le Printemps dans le milieu des bois
Quelles danses, quels ris, quelles chansons divines !
La triste Echo les suit et répond à leur voix.

L'Amant respectueux attend la nuit obscure
Son amoureux martyr éclate dans les airs
& n'osant raconter les peines qu'il endure,
Il fait parler pour luy d'agréables concerts

Mais un soudain éclair interrompt son hommage
Le ciel gronde, des feux mille fois redoublez
Annoncent à la terre un violent orage,
& des pâles mortels tous les sens sont troublez

L'AUTOMNE

Célébrons à l'envy le retour de l'Automne
Suivons les doux plaisirs et les Jeux dans les champs
Flore n'y règne plus mais la riche Pomone
Nous offre au lieu de fleurs, le plus dignes presens

J'entends les cris confus et les ris des Bacchantes
Reconnoissez Silène à sa tonante Voix
Du puissant Dieu du vin, dans leurs fureurs charmantes
Ils goutent les faveurs, et chantent les exploits.

Dans les bras du Someil, le troupe s'abandonne
Bachus vient d'assoupir tous leurs sens enchanter
O ! Buveurs fortunés, le sceptre et la couronne
Valent-ils les plaisirs qui vous sont présentés ?

Mais quel bruit importun si matin les réveille ?
Les Cors font retentir tous les bois d'alentour
Les Chasseurs et les Chiens d'une ardeur sans pareille
Bruslent de terrasser plus d'un Monstre en ce jour

Le Cerf épouvanté ne voit plus de retraite
Il vole et veut en vain échapper au trépas
La force l'abandonne et pleurant sa défaite
Il se livre aux Vainqueurs qui ne l'épargnent pas.

L'HYVER

La saison des frimats attriste la nature
Le soleil affaibli se dérobe à nos yeux
La terre aux animaux n'offre au lieu de pâture
Que neiges & glaçons qu'ils trouvent en tous lieux

Le cruel Aquilon nous déclare la guerre
Quels affreux sifflemens mugissent dans les airs !
Eöle furieux pour ravager la terre
De ses sujets mutins a-t-il brisé les fers ?

Prenez soin de vos jours, ô tremblante vieillesse,
Le souffle de Borée est funeste pour vous
A peine la chaleur de la verte jeunesse
Peut-elle prévenir l'effet de son courroux.

Cependant nos Guerriers dans de brillantes fêtes
Au milieu de l'hiver amènent les beaux jours
Tout promet à leurs vœux les plus belles conquêtes
Ils en ont pour garant la Mère des Amours.

Laissons gronder les Vents, bannissons la tristesse
Les Dieux les plus charmans préviennent nos désirs
Livrons nous aux festins, aux jeux, à la tendresse
L'hiver qui glace tout ranime les Plaisirs.

ŠE O »ZDRUŽENIH OKUSIH«: MICHELE MASCITTI, GIOVANNI ANTONIO GUIDO IN DEDIŠČINA CORELLIJA IN VIVALDIJA NA FRANCOSKEM V PRVI POLOVICI 18. STOLETJA

Povzetek

Razprava se poglobljeno ukvarja z vprašanjem recepcije italijanske inštrumentalne glasbe v Franciji v prvih desetletjih 18. stoletja. Ta fenomen je vsaj glede rojstva in razvoja sonate ter koncerta dovolj dobro raziskan. Znano je, da je Corellijeva in Vivaldijeva glasba v procesu asimilacije predstavljala izhodiščno točko in je bila vzor najpomembnejšim predstavnikom porajajoče se francoske inštrumentalne »šole« (Couperin, Leclair itd.). Pri tem sta pomembno vlogo pri razvejanju širitvi tega repertoarja po Franciji igrala predvsem dva dejavnika, po eni strani notne izdaje in po drugi izvedbe te glasbe na »javnih« koncertnih prizoriščih. Dodati je treba seveda tudi fenomen pokroviteljstva pomembnih osebnosti, kot je bil na primer vojvoda Filip Orleanski, francoski regent med 1715 in 1723, ki je bil znan podpornik italijanskega okusa v Franciji v prvih desetletjih 18. stoletja. Prispevek se osredotoča prav na dva skladatelja regentovega kroga, Michela Macittija in Antonia Guida. Oba izhajata iz neapeljske šole in sta v Francijo prišla na začetku stoletja. Sprejeta sta bila v krožek Filipa Orleanskega skupaj s skladatelji, kot so André Campra, Nicolas Bernier, Jean-Baptiste Morin in drugi. Michele Mascitti izstopa po številnih sonatah, predvsem za solo violino, ki so zbrane v devetih knjigah, izdanih med 1704 in 1738. Antonio Guido pa je poleg običajnih zvrsti vokalne glasbe, kot sta kantata in motet, pisal tudi violinske sonate in solistične koncerte. Poleg njune ustvarjalnosti, razčlenitve in sinteze elementov italijanskega in francoskega stila, je prikazan prispevek obeh skladateljev k ustalitvi obeh novih inštrumentalnih zvrsti v Franciji.