

**La Musique
Dangereuse**

Marco Mencoboni
al clavicembalo storico
dell'Accademia
di Francia in Roma

composizioni di
Jean-Philippe Rameau,
Armand-Louis Couperin,
François Couperin,
Claude-Benigne Balbastre,
Pancrace-Nicolas Royer

E lucevan le stelle Records
in collaborazione con
Dolcini Associati
Ramberti Arti Grafiche

Jean Philippe Rameau		
(1683 - 1764)		
1. Ouverture du Pigmalion (trascr. Balbastre)	4'53"	Les Vieux galants et les Tresorieres Suranées
2. Les Sauvages	1'54"	Les Coucoux Benevoles La Jalousie Taciturne
Armand Louis Couperin		La Frenesie, ou Le Desespoir
(1727 - 1789)		Cinquième ordre
3. l'Affligée	5'21"	6. La Dangereuse (<i>sarabande</i>)
François Couperin		
(1668 - 1733)		Neuvième ordre
Second ordre		7. La Seducante
4. La Voluptueuse (<i>rondeau</i>)	2'32"	Claude Benigne Balbastre
Treizième ordre		(1727 - 1799)
5. Les Folies Françaises, ou les Dominos*	8'13"	8. La Courteille
La Virginité		Pancrace Nicolas Royer
La Pudeur		(1705 - 1755)
L'Ardeur		9. L'Amable (<i>rondeau</i>)
L'Esperance		10. Le Vertigo (<i>rondeau</i>)
La Fidélité		11. La Marche des Scytes (<i>rondeau</i>)
La Persévérance		
La Langueur		
La Coqueterie		

Le musiche	2	<i>The music</i>	2
François Boucher	4	<i>François Boucher</i>	22
Maria Rosaria Valazzi		<i>Maria Rosaria Valazzi</i>	
La Musique Dangereuse ovvero il dominio della follia	6	<i>La Musique Dangereuse or the reign of folly</i>	24
Aronne Mariani		<i>Aronne Mariani</i>	
Fonti	38	Sources	38
Colophon	40	Colophon	40

Maria Rosaria Valazzi

François Boucher,
Fanciulla distesa,
Reclining Maiden,
(detail, part.) 1752,
Alte Pinakothek,
München.

La pittura di François Boucher, lieve e scintillante, costituisce l'espressione più piena di quella vita di corte, ricca di fascino e di ambiguità, che caratterizzò la Francia di Luigi XV. Sembra priva di profondità, volta piuttosto ad esaltare i valori dell'armonia cromatica, della leggerezza, della facilità decorativa. Ma il linguaggio artistico elaborato dal pittore è frutto di una grande cultura e curiosità intellettuale.

Nato a Parigi nel 1703, la prima educazione di François Boucher si svolge presso il padre e poi presso il pittore Lemoine. Ma la vasta attività di disegnatore per l'incisore Cars e il viaggio in Italia (1727-1731) gli forniscono un'amplissima rete di riferimenti pittorici, che vanno dagli olandesi ai veneziani. Questi ultimi in particolare, dai grandi decoratori come Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini, Tiepolo, alla pastellista Rosalba Carriera, sono i più ammirati, insieme ai classicisti secenteschi - Albani e Domenichino - e ai grandi decoratori barocchi, da Pietro da Cortona a Luca Giordano.

Dal 1743, quando viene accolto all'Accademia, l'attività del pittore è intensa: prepara disegni per tappezzerie, decorazioni per le dimore dei ricchi aristocratici, scenografie teatrali. Queste ultime, sebbene pressoché integralmente perdute, possono essere considerate tuttavia come la chiave di lettura per la sua attività pittorica più specifica, in cui, con temi biblici e paesaggi, compaiono in grande abbondanza scene mitologiche e pastorali. François Boucher divenne così il pittore prediletto di Madame de Pompadour, la favorita di Luigi XV.

Dal 1760 la fortuna dell'artista è in declino, e dopo la sua morte, avvenuta nel 1770, la sua pittura, così legata a un certo tipo di società e di valori, sembra assurgere a simbolo di quanto la Francia della Rivoluzione avrebbe distrutto.

Ma la reale qualità di un discorso artistico straordinariamente ricco, articolato, complesso ha permesso che la fortuna critica di François Boucher



Aronne Mariani

“Allora mi amate, non posso dubitarne... Ah, caro Fronsac, quanto siete pericoloso!”. È così che la duchessa di ** manifesta la sua prossima resa all'accerchiamento voluttuoso dell'irresistibile Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duca di Richelieu, maresciallo di Francia.

Dangereux. In questo aggettivo sta tutta la raffinata retorica della passione amorosa che percorre la coscienza di un secolo come il XVIII° dominato, nello stesso tempo, dall'ordine borghese e dall'ostentazione libertina, dalla magnificenza della società nobiliare come dalla corruzione etica e biologica dei suoi esponenti, dalla venerazione della ragione e dal trionfo delle convinzioni, dal bisogno di rottura delle regole relazionali ma anche dall'emarginazione fobica della “diversità” (follia).

Il Duca di Richelieu - nipote del celebre Cardinale e unico francese a contendere a Luigi XIV il privilegio di incarnare l'immagine del proprio secolo - ne è con la sua costituzionale ambivalenza comportamentale ed ideologica, una testimonianza esistenziale di indiscutibile valore. Impulsivamente combattuto tra la fede nelle prerogative nobiliari e la promozione degli ideali egualitari dell'illuminismo, tra il timore della contaminazione e gli amori “plebei” consumati nei *petit appartement* che egli contribuirà a rendere usanza presso la gente del suo rango, tra il bisogno di far rispettare l'ordine e quello di trasgredire, tra le continue promesse di eterna fedeltà e l'impossibilità di attribuire valore se non a ciò che vive nell'istante, tra il risparmio delle proprie risorse e la dissipazione “eroica” delle proprie energie, il longevo maresciallo offrirà un modello letterario tanto alla tenerezza irrequieta di Cherubino (Beaumarchais) quanto alla perfidia insolente di Valmont (Laclos). E subito va detto che Cherubino e Valmont sono i lati percepibili, come in un “giano-bifronte”, di una medesima materia erotico-cerebrale che nel XVII° e XVIII° secolo esce dall'informe.

Ma la percezione della *dangereusité delle liaisons d'amour*, per l'universo destabilizzante e mostruoso che esse possono portare alla luce, è qualcosa

di assai più nevralgico per la coscienza dell'età classica della cultura europea. E vale la pena di analizzare la portata anche se l'obiettivo di queste note è quello di introdurre una splendida raccolta di musiche settecentesche giocate sull'evocazione degli stati d'animo che accompagnano l'esperienza amorosa. Anche perché il valore delle pièces selezionate (soprattutto quelle di François Couperin) vanno ben oltre lo spirito sagace dell'edonismo mondano. Sotto l'ingegnoso gusto dell'imitazione e la cornice dello stile galante, esse ospitano l'umore sotterraneo del misterioso dominio esercitato dalle passioni che mai come nella Francia dei lumi furono sminuzzate, codificate, descritte, venerate ed esorcizzate. Nel mettere sotto la sigla di *La Musique Dangereuse* si dichiara l'intenzione di mostrare come la musica ha partecipato all'operazione di costruzione di un sistema delle passioni, come essa ha agito, con mezzi esclusivi ma a fianco delle altre arti e dentro il costume, nell'ideazione di un linguaggio complesso che aveva per obiettivo quello di rendere possibile un preciso universo erotico. Ma per arrivare a questa semplice conclusione dobbiamo percorrere un tratturo tortuoso e abbondantemente coperto d'erba.

Eros e follia. Dalla salvezza alla perdizione.

C'è un filo che collega *eros* e follia, sfida e repressione, perdita di sé e segregazione, sessualità e devianza e che fa di questi estremi le coordinate di un sistema etico nelle cui viscere si disegna il senso di colpevolezza tipico del mondo moderno. Il filo, è vero, è antico (*eros* e *thanatos*) ma quello che cambia nell'epoca del Re Sole è il tracciato delle costellazioni che definiscono il bene e il male, il decoro e l'indecenza, il merito e la punizione.

A cambiare le misure e le proporzioni dell'universo settecentesco dei valori contribuisce sensibilmente il mutamento della posizione intellettuale e sociale verso la follia (Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*), una condizione invariabilmente connessa con l'*eros*.

In epoche precedenti la follia aveva occupato una posizione di dominio. Dapprima si presenta come dominio-sintesi delle potenze tragiche, violente, oscure e irriducibili del mondo o come anticipazione del trionfo della morte. Nel Rinascimento essa regna sulle passioni e sulle debolezze umane, guida uno stuolo di compagne (Erasmus, *Elogio della Follia*) come la Filautia, l'Adulazione, l'Oblivio, la Pigrizia, la Voluttà, la Mollezza e due divinità come la Buona Tavola e il Sonno Profondo. Essa, pur addomesticata, indica comunque, fino alla metà del '600, non un preciso stato clinico proprio di alcuni uomini ma una dimensione connaturata all'uomo in quanto tale, una natura inalienabile delle sue passioni, delle sue azioni e, persino, della sua saggezza. Anzi è proprio quando l'uomo va verso Dio che compie un'esperienza radicale della follia (doppia: quella del mondo per il santo e quella del santo per il mondo), si affaccia su un "abisso di sragione" (Foucault). Anche l'arte, del resto, che altro è se non un frutto della follia?

Ma nell'uomo che si appresta a costruire un secolare monumento alla "dea Ragione" non ci sarà presto più posto per la follia. L'esperienza "classica" della follia coincide con l'annullamento della sua funzione propulsiva e con l'attribuzione ad essa di poteri minacciosi per la stabilità dell'ordine borghese. Con una spaventosa semplificazione, la follia designerà a questo punto numerose categorie di individui che vivono non solo "privi di memoria e di intelletto", ma che perdono se stessi nella miseria, nell'ignoranza, nell'alcol, nel trascinarsi apatico dei loro giorni, nella dissolutezza dei costumi, nel disprezzo o nell'indifferenza del decoro e delle istituzioni sociali.

Per costoro, a partire dalla seconda metà del '600 (il decreto che fonda l'Hôpital Général di Parigi è del 1656) si aprono le porte di un nuovo, e mai sperimentato prima di allora, inferno. È l'epoca del grande internamento, della reclusione di massa. A prescrivere questo universo di tenebre è proprio il Re Sole. Centinaia di strutture destinate un tempo all'isolamento dei lebbrosi divengono il perimetro dove un popolo multiforme e confuso viene segregato.

In momenti di acuta recessione economica negli istituti di Parigi verrà internato più dell'uno per cento della popolazione. L'occidente fa così esperienza di un mondo correzionario dove medicina, lavoro manuale e regole etico-religiose si mescolano per generare un rimedio universale ad una patologia diagnosticata dall'orrore per la "pigrizia" e le disarmonie sociali che ne conseguono.

Un posto a parte ed estremamente significativo, nella vasta famiglia dei folli sarà occupato da coloro che intrattengono relazioni eterodosse con la sessualità. Spiriti deboli, ragazze incorreggibili, individui che vivono in promiscuità extra matrimoniale, padri dissipatori, sifilitici, prostitute, sodomiti, libertini: sono carne dominata dalla carne, dalla pigrizia e dai vizi sono figure irriducibili all'universo delle relazioni ammesse nella società.

L'esperienza estrema dell'*eros* (e l'*eros* è sempre in qualche modo un'esperienza estrema), nel contesto sociale del tempo, è percepita come un avvicinamento all'abisso abitato dalla follia e dai suoi tragici rimedi.

Tra l'amore e la ragione esiste dunque un nuovo equilibrio e, come riconoscerà più tardi la psicanalisi, la follia germoglia sul terreno della sessualità turbata e, a sua volta, la sessualità viene posta sulla linea di demarcazione che separa la follia dalla ragione. È quest'ultima che si incarica di difendere il sistema della famiglia e, con essa, quello del patrimonio, una precauzione che fu cara anche al duca di Richelieu che da questo sistema ha avuto garantita l'integrità di un patrimonio altrimenti ridotto in brandelli da un padre libertino.

La sacralità dell'amore in quanto tale perde il potere di impegnare per se stesso a favore della forma contrattuale-razionale dell'amore normato dal matrimonio. Qui niente deve indurre nel pericolo di far allentare i vincoli dell'ordine patrimoniale sul quale si regge lo stesso ordine sociale. Tutto ciò che può minare la missione conservatrice della cellula organizzativa per eccellenza deve essere, se non dominato, almeno occultato. L'amore coniugale (quello

François Boucher,
Fanciulla distesa,
Reclining Maiden,
(detail, part.) 1752,
Alte Pinakothek, München.

di Eleonora-Fidelio) perviene ad una forma intermedia di relazione erotica: sorvegliata, discreta, fedele, attenta dunque a cercare la felicità dirigendo il cuore e a non accogliere i germi della trasgressione che possono venire dalla passione tenebrosa. Questa è *dangereuse* per eccellenza.

Ma anche indipendentemente dal contesto lecito o meno entro cui viene consumato, lo stesso atto sessuale, così come è descritto negli scandalosi libri relegati nell'Enfer della Biblioteca Nazionale di Parigi, come perdita di sé, come estasi corporea, come sospensione momentanea della ragione, è *dangereux*. Soprattutto se questa esperienza della *vertigo* amorosa, per il fatto di averla provata, diventa un obiettivo cui l'uomo sacrifica il proprio ingegno e le proprie sostanze. E per questo le delizie amorose sono percepite come un frutto proibito per gli integrati nel sistema sociale, e come promessa da assaporare per lo più al di fuori del giardino coniugale per i libertini che vi dedicano la loro opera e i loro giorni. Correndo dei pericoli, d'accordo, ma certi di impugnare un'arma davvero efficace contro il tormento della noia: la malattia mortale del "secondo stato" all'epoca dei lumi.

Le memorie del maresciallo di Richelieu sono più un monumento all'intelligenza applicata a rompere la cappa del *tedium vitae* che un inno alla passione amorosa, più un'affermazione della volontà di potenza che un inabissamento nelle segrete stanze dell'agitazione dell'io.

Il pericolo come destino

Dangereux ha dunque una connotazione precisa, concreta e vergognosa nel contesto di cui stiamo parlando. È chiaro, ora, in che senso eros e follia, sfida e repressione, autoannientamento e segregazione, sessualità e devianza mutino la rete di significati che le tiene unite su uno sfondo segnato dalle stimmate dell'angoscia, ancorché non tragica, e della fobia del disordine. Apollo, provvisto di un apparato repressivo senza precedenti, si appresta a



cantare la sua più grande vittoria su Dioniso.

Questa pericolosità insita nel codice genetico di eros trova esempi e sostanza in tutta la letteratura del periodo. Anche la letteratura licenziosa non riesce a sottrarsi alla raffigurazione della sorte maligna che si abbatte sui suoi campioni che ne accettano serenamente le conseguenze in virtù del piacere già riscosso.

Per la terapia della frivolezza e della dissoluzione c'è l'internamento, il riformatorio, il convento. È il destino non solo dell'infelice e impossibile amore di Manon "pericolosa" per il giovane Des Grieux; è la sorte toccata anche alla contadinella che racconta la propria piccante vicenda ne *La Cauchoise o Memorie di una celebre cortigiana*, rinchiusa giovanissima tra le mura della Provvidenza dove suor Prudenza, una grande ex-cortigiana, la inizia alle arti più sottili della prostituzione, per finire non ancora trentenne guastata dalla *vèrolique*, una combinazione morbosa di *vèrole* (sifilide) e *colique* (colica).

Non dissimile è l'esito della scandalosa vicenda di Padre Saturnino, protagonista de *La storia di don Bougre portiere dei certosini*, tra i maggiori romanzi della letteratura erotica. Dopo aver sperimentato tutte le manifestazioni delle potenzialità e dei tabù legati al sesso - dal voyeurismo all'onanismo, dal saffismo alla sodomia, dall'amore di gruppo alle acrobatismo erotico fino a sfiorare l'incesto - il licenzioso certosino trascorre gli ultimi anni privato del proprio strumento di piacere - amputatogli nella pratica di un rimedio chirurgico alla sifilide contratta dalla presunta sorella Susanna - fortificando l'odio per il mondo e pensando all'epitaffio *Hic situs est Don Bougre, fututus, futuit*.

La morte attende anche la bella e sconsolata Madame Michelin consumata da un male oscuro inoculato nel suo cuore dalla passione sorda e incorreggibile per il duca di Fronsac che, a sua volta, paga le sue audacie con tre soggiorni alla Bastille. Lo stesso Don Giovanni, che pure appartiene ad un'altra dimensione tragica, trova nel gusto della varietà e dell'accumulazione delle esperienze amorose un motivo di ineludibile perdizione.

L'amour-goût, la sublimazione di Eros

Eppure il piacere (come il progresso) non può fermarsi, non può arretrare nelle zone del dominio razionale, nella pura immaginazione letteraria. Anche nelle nascoste pieghe dei fatali ed oscuri personaggi di Prevost si resta incatenati alle passioni. Si paga per non poter fuggire, per l'impossibilità di sottrarsi all'esperienza del piacere, per dare alla libido un orizzonte di esistenza.

L'amore così diventa segreto. Si sostanzia in codici linguistici sotterranei, allusivi, obliqui, ambivalenti, ambigui, che nella loro reiterazione originano un universo -che ha qualche attinenza con l'amore cortese - del quale si vedono per lo più frivolezza e bon ton, in cui tutto è depotenziato nella cura ossessiva dei particolari e del cerimoniale del *beau monde*.

Il rischio estremo dell'esperienza erotica, l'abisso di sragione che disvela concorrono alla formazione della grande maschera arcadica: essa si fa complice degli amanti e li protegge dall'annientamento. Del resto il libertinaggio, inteso come evidenza del potere del piacere, non avrà la forza di manifestarsi ed apparire come tale prima che il *divino* marchese De Sade ne scaraventasse gli scandalosi principi nella Justine e nella Juliette, opere che metteranno a nudo la "schiavitù" del libertino.

Avviene, soprattutto nella società ricca e borghese della Francia prerivoluzionaria, che si metta in atto una sorta di mistificazione dell'Eros. L'amore è un ragionevole desiderio. "Il passo che oggi voi fate non è forse volontario? non è il frutto delle vostre riflessioni?" dice Madame de Tourvel a Valmont (P. C. de Laclous, *Les Liaisons dangereuses*, lettera CXXV).

Esso appaga, nella sua forma, non la *libido* ma il bisogno di *sensiblerie*. Per questo è *agréable*, *aimable*, *noble* e confacente al rango. Oppure è un terreno di contesa dove dispiegare le arti militari della conquista senza esclusione di colpi. "...è una vittoria assoluta, ottenuta con una campagna faticosa

e determinata da manovre sapienti” informa sempre il visconte di Valmont la marchesa di Merteuil nella stessa lettera. Oppure trova albergo in un paesaggio ingegnoso fatto di stanze chiuse, di chiavi rubate e perdute, di nascondigli, di passaggi segreti, di miracolosi congegni meccanici che mantengono le promesse di piacere, di travestimenti che ingannano i guardiani del pudore, di strade boschive e di cigli favorevoli che sottraggono gli amanti dall’angoscia della scoperta e dall’ignominia della punizione.

In tutto ciò agisce un meccanismo che ha lo scopo di neutralizzare le scandalose trasformazioni che Eros porta a coloro che egli benedice. I suoi effetti vengono messi sulla bilancia; i rischi pesati, calcolati, analizzati per poter concludere che, anche se ci può perdere nell’estasi amorosa, è conveniente correre il rischio. Gli artifici per attingere al frutto proibito lo rendono frutto dell’abilità e non dell’istinto così come l’occultamento degli amanti rende reversibile la loro perdizione.

Fatto di arguzie, di tecniche di conquista e di esecuzione *l’amour goût* non è solo uno stucchevole modo di addomesticare le passioni; è anche un modo per rendere accettabile l’amore stesso contribuendo a far nascere un sistema delle passioni dove queste mimetizzano l’antitesi con la ragione. Tutto è salvo se è la ragione a compiere il passo che oltrepassa se stessa.

La musica: il linguaggio delle passioni

L’esperienza musicale del 6-700 è pienamente inserita nella dialettica che abbiamo fin qui descritto. Ma i mezzi propri della musica, la scarsa “intelligibilità” dei suoi modi espressivi, l’elevato grado di metaforizzazione che essa realizza, rispetto al linguaggio verbale e pittorico, le consentono di tenere sempre una parte di sé stessa fuori dallo schema sociale che la genera e la giustifica. Un biglietto d’amore può essere scoperto, letto capito da tutti, impugnato come prova. La musica nel fare le veci del linguaggio comune è molto

più libera e può contare su strumenti di rappresentazione tanto più analitici quanto meno sono circoscritti. “Per me i pensieri che la musica esprime sono troppo indefiniti, ma troppo definiti per essere descritti con le parole” noterà più di un secolo dopo Mendelssohn.

In quanto arte, essa è uno degli artifici (Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704) della mente umana anche sul terreno della seduzione, una macchina capace di rappresentare la miriade di sensazioni che percorrono l’anima scossa, una balestra che lancia le promesse del piacere per coloro che si lasciano penetrare dalle sue allucinazioni. Alle capacità allusive, essa sa aggiungere una retorica originale della persuasione.

La musica finisce con l’essere un travestimento delle passioni, una cifra che sa far giungere messaggi precisi e comprensibili solo al cuor gentile, all’animo sensibile e in qualche modo compromesso con l’animo di chi dentro la musica nasconde l’invito. C’è una sorta di orfismo nell’ossessione con cui i musicisti francesi torniscono, abbelliscono, infiorano le loro frasi nella ricerca della sfumatura che, da sola, cambia i codici referenziali. Il suo scopo vero è che, priva di immaginazione oggettiva, la musica può rappresentare l’irrappresentabile. “Il musicista imita i toni, gli accenti, i sospiri, le inflessioni della voce e infine tutti quei suoni con l’aiuto dei quali la natura stessa esprime i suoi sentimenti e le passioni. [La musica possiede] una forza meravigliosa per commuoverci. ...[i suoni sono] i segni stessi della passione istituiti dalla natura”. (J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, 1719).

La Musique Dangereuse o dell’iniziazione erotica

Passiamo ora parlare del CD anche se, in un certo senso, ci sarà poco da dire alla luce delle di quanto detto; perché esso si risolverà, e si deve risol-

François Boucher,
Riposo di Diana
uscita dal bagno,
Diana reposing
after her bath,
(detail, part.) 1742,
Louvre, Parigi.

vere, in un'esperienza in qualche modo intima, accordando al clavicembalo di Rameau, di Couperin, di Balbastre e di Royer, il ruolo di un meraviglioso pretesto per gettare luce su una delle forme con le quali l'uomo del settecento europeo percepisce la propria intimità erotica, in continuità ed in contrasto con l'uomo moderno.

In effetti qui si trovano raccolte musiche che, fuori dall'intenzione *dange-reuse* che si mette in luce, possono essere eseguite (e lo sono senza dubbio state) da fanciulle di buona famiglia senza che un turbamento sfiori i loro sogni o che, semplicemente, nessuno sospetti il misterioso turbamento riposto nel loro grembo. E questo sancisce il pieno raggiungimento degli obiettivi mimetici che stanno alla loro base. Tuttavia non può sfuggire l'inquietudine e la malinconia amorosa del rondeau che François Couperin dedica a *La Voluptueuse*

La galanteria dell'*amour goût* è senza dubbio la patina che si stende su queste pagine ma occorre non dimenticare mai che sullo sfondo del bel mondo delle corti si agita lo spettro della follia, dell'internamento e della punizione; e che questo sfondo dà a queste chicche di bon ton musicale una carica insospettabilmente provocatoria ed eversiva. La rappresentazione che ne riceviamo non è il puro specchio dell'*esprit de société* di una classe agiata che fa del piacere e della mondanità il suo scopo ultimo anche se dissimulato sotto il privilegio del rango e il rigore dell'etichetta. Perché in fondo qui si toccano corde dell'animo che non si possono esaurire nel gioco delle *boiseries* che decorano una lussuosa *garçonnière*, dove il libertino mette in scena le sue prodezze.

La successione che poi l'interprete ha istituito, seguendo anche lo spirito della coreografia immaginaria tipica della gran parte della musica francese del periodo, tra i promettenti titoli delle 22 brevi confessioni clavicembalistiche conferma, anzi, all'insieme un che di licenzioso e di inconfessabile. Con un gradualismo quasi raciniano, dall'*Ouverture du Pigmalion* a *La Marche des*



Scythes, sono inequivocabilmente individuate le tappe ideali di un rito iniziatico ed esoterico con tutto il timore e tremore che questo comporta.

L'incipit, non potrebbe essere diversamente, tocca al corteggiatore-pigmalion, (J.-P. Rameau, *Ouverture du Pigmalion*, trascritta da Balbastre) l'uomo esperto che si avventura sulla preda ancora spiritualmente informe per plasmarla secondo il proprio modello. "Vi ringrazio di amarmi, avete formato la mia anima che era un caos...Quel che sono lo devo a voi,....Via amo alla follia, cuore mio" scrive al Richelieu Madame de La Popelinière (Casimir Carrère, *Les Amours "scandaleuses" du Maréchal duc de Richelieu*, 1980).

Un vero Pigmalion ha sempre successo, nell'*esprit française* dell'epoca, perché sa applicare il suo genio alla materia informe, agli esseri primordiali cui alludono *Les Sauvages* (secondo track) che Rameau descrive ne *Les Indes Galantes*. La donna arricchita dalle nuove attenzioni educative conquista la consapevolezza delle privazioni. É *Affligée* (Armand-Louis Couperin) e *Voluptueuse* (François Couperin), desidera e prende coscienza del piacere.

Qui si apre una parentesi dedicata alle topiche sentimentali che François Couperin raduna, non certo casualmente, sotto il nome di *Les Folies Françaises, ou les Dominos*. La donna avvicinata, educata, corteggiata, trasforma la propria interiorità in una galleria dove si avvicendano e si accalcano i sentimenti. Siamo in pieno nel mito di Eros e Psiche: Eros simbolizza il piacere e Psiche l'anima tentata di conoscere l'amore. É questa tentazione che apre le porte a quei "personaggi" strani che sono che sono *La Virginité, La Pudeur, L'Ardeur, L'Espérance, La Fidelité, La Persévérance, La Langueur, La Coquetterie, Les Vieux Galants, Les Coucous Benevoles, La Jalousie Taciturne, La Frénésie, ou Le Désespoire*. L'insieme di questi personaggi costituisce una declinazione analitica e moderna dell'invisibile potenza dell'*epithumia* platonica. Ciascuno di loro si presenta sotto il dominio-maschera (Dominos è qui usato nell'accezione di maschera carnevalesca, un "dominio-protezione" dunque) di un colore. Si

tratta di una scelta che tradisce l'esoterismo di queste pagine perché non v'è dubbio che a Couperin sono presenti tutti i valori simbolici della tavolozza cromatica. Al conturbante couleur d'invisible proprio della *Virginité*, seguono il *couleur de Roze* (la fragilità) associato al pudore, l'*Incarnat* (la pelle come mutevole testimone della passione) appaiato con l'ardore, il *Vert* (il risveglio primaverile della vita) accoppiato con la speranza. Il *Bleu*, segno insieme di freddezza e purezza non può che accompagnare la comparsa della fedeltà, la promessa che non può mancare in nessun amore. Il *Gris del lin* (colore ambiguo che prelude al nuovo) è la tonalità nella quale si dispiega la perseveranza. *Le Domino violet*, frutto del rosso ctonio (sotterraneo) e del blu è il colore che simbolizza l'alchimia, la trasformazione degli elementi, tiene sotto la sua protezione l'abbandono del languore. La policromia dei *Diferens Dominos*, l'alternanza dei colori e degli stati sono il modo d'essere della civetteria mentre i *Dominos poupres et feuilles mortes*, rispettivamente i colori del tramonto del giorno (venir meno delle forze) e dell'autunno (venir meno della vita), rappresentano *Les Vieux Galants*. I cuculi benevoli (*Les Coucous* richiamano, nello stesso tempo, l'uccello sotto la cui specie Zeus ebbe ragione amorosa di Hera, ma anche il compassionevole stato del "cornuto") sono sotto i solari, aurei ed eterni *Dominos Jaunes*. La gelosia taciturna sta invece rannicchiata nel nebbioso e torbido *Domino gris de Maure*. La frenesia e la disperazione trovano nel *Noire*, segno insieme della terra (caduta) e della germinazione (rinascita), l'habitat del loro manifestarsi.

L'arte evocativa, la capacità di "centrare" i moti dello spirito con l'uso sapiente di ornamenti trova in queste pagine uno dei più fedeli specchi dello stile francese.

Dopo la magistrale teoria dei sentimenti, degli stati d'animo tocca alle tipologie femminili sfilare nel corteo iniziatico. *La Dangereuse*, *La Seduisante* (le pièces sono ancora di Couperin), *La Courteille* (ne è autore Balba-

François Boucher,
Leda e il cigno,
Leda and the Swan,
(detail, part.) 1741,
Nationalmuseum,
Stoccolma.

stre) e *L'Aimable* (il ritratto è di Pancrace-Nicolas Royer) sono modi d'essere dell'animo femminile. Anche qui la gradazione non è casuale e, dopo la donna "amabile", non resta che assaporare il piacere vertiginoso dell'amore (Le Vertigo) e celebrare il trionfo con la *Marche des Scythes*, il popolo "felice" che probabilmente per primo conobbe, facendo bruciare su pietre incandescenti dei semi di canapa, gli effetti esaltanti e "divini" degli stupefacenti.

La ricchezza di invenzione, di stimoli, di penetrazione che si percepiscono da queste dolci fatiche musicali meritano ulteriori ricerche e approfondimenti. Anche l'erotismo musicale, come in parte è accaduto a quello letterario, deve



Maria Rosaria Valazzi

François Boucher,
Silvia inseguita
dal lupo ferito,
Sylvia chased by
the wounded wolf,
(detail, part.) 1756,
Musée des Beaux-Arts,
Tours.

The painting of François Boucher is the perfect expression of the ambiguity of life at court during the reign of King Louis XV of France. It may appear to be principally concerned with chromatic harmony and lightness of touch, simply decorative, but the language employed is the synthesis of immense culture and unlimited intellectual curiosity.

Born in Paris in 1703, Boucher began painting under the direction of his father, before studying with Lemoine. Work undertaken for the engraver, Cars, and a visit to Italy, provided an ample range of references which included both the Dutch and Venetian schools, the latter being particularly influential. Boucher admired the work of the great 'decorators', Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini and Tiepolo, the pastels of Rosalba Carriera, the 'classicists', Albani and Domenichino, and the greatest Baroque painters, from Pietro da Cortona to Luca Giordano.

After acceptance by the Academy in 1743, he designed tapestries, planned interior decorations for rich aristocrats, and worked on theatre sets. While the latter have been entirely lost, they are the key to the artist's life. He worked on Biblical scenes and landscapes, as well as producing a vast number of pastoral and mythological paintings. With such subjects, François Boucher became the favourite painter of Madame de Pompadour, King Louis XV's mistress.

The artist's fortunes declined after 1760, and following his death in 1770, his painting, which had been so closely bound the values of a specific social class, came to represent everything that the French Revolution hoped to sweep away.

However, the true qualities of this extraordinarily complex artist have



Aronne Mariani

*“You love me, I have no doubt of it... My dear Fronsac, how terribly dangerous you are!”. With these words, the Duchess of ** prepares to surrender herself to the irresistible charms of Louis-François-Armand de Vignerot de Plessis, Duke of Richelieu, Marshal of France.*

Dangereux. The adjective expresses all the refined rhetoric of amorous behaviour in the eighteenth century, an age dominated on the one hand by bourgeois values, by libertine ostentation on the other, the magnificence of noble society contrasting starkly with the ethical and the biological corruption of its members. If Reason was venerated, if conviction triumphed, the need was also felt to break with traditional behavioural rules, and yet, at the same time, there was a frantic fleeing from the “diverse”, from madness.

The Duke of Richelieu - nephew of the famous Cardinal, the only Frenchman who shares the privilege of embodying the spirit of the age with King Louis XIV - is a figure of some importance, given the constitutional ambivalence of his behaviour and his ideology. Veering wildly between defence of the hereditary rights of the nobles and the promotion of ideals of equality which characterised the Age of Enlightenment, torn between the fear of physical contagion and the pleasures of “plebian” affairs in petit appartement that he did so much to popularise among the members of his own class, contending the need to respect the law with the desire to transgress, promising eternal fidelity, yet living for the instant, determined to conserve all of his energies while dissipating his passions all the more ‘heroically’, the long-lived Marshal provides the literary model as much for the tender disquiet of Beaumarchais’s Cherubino as for the insolent perfidy of Laclos’s Valmont. These creations represent the visible and perceptible extremes of the seventeenth and eighteenth century mentality, a sort of two-faced mask of Janus expressing the erotic-cerebral possibilities which seemed to to be taking shape.

However, perception of the dangereusité of these amorous liaisons, the

monstrosity of which were cruel and destabilising, was even more profoundly disturbing for European culture in the Augustan age. It is worth our while to examine this background in relationship to the splendid music presented here, as it reflects the playful state of mind associated with the experience of love. Furthermore, the merit of the pieces selected (especially those of François Couperin) goes far beyond the worldly hedonism of popular wisdom. Beneath the ingenious taste for imitation and the formal aspects of the “gallant” style of the music, we discover a world dominated by mysterious passions, those same passions which had been minimised, codified, analysed, venerated and exorcised in the France of the period. By the title La Musique Dangereuse, the intention is to demonstrate the part played by music in constructing an elaborate system of the passions, and analyse how music operated by its own means and in conjunction with the other arts in the evolution of a complex language which contributed to the creation of a precise erotic universe.

Eros and Folly. From Salvation to Perdition.

If we trace a line which connects eros and madness, daring and repression, loss of self and withdrawal from the world, sexuality and perversion, we can identify the extreme parameters of an ethical system which harbours within its innards that sense of guilt so typical of the modern world. The line is ancient (eros and thanatos), but what has changed during the reign of the Sun King is the definition of right and wrong, decorum and indecency, reward and punishment.

The factor which radically altered the weights and measures of the seventeenth century world, according to Michel Foucault in The History of Madness in the Classical Age, was the changing intellectual and social attitude to madness, a condition which seems to have been invariably derived from eros.

Previously, madness had been held in greater consideration as a realm

of tragic potential, violent and obscure, outside reality, an anticipation of the ultimate triumph of death. In the Renaissance, Madness was thought to reign over human passions and weaknesses, ruler of a motley band of companions identified by Erasmus in his Elogy of Madness as Self-Love, Forgetfulness, Adulation, Sloth, Voluptuousness and Weakness of Character. The idols of this world were Good Table and Deep Sleep. This sort of personification suggests the fact that until the middle of the seventeenth century madness was not considered to be the precise clinical state of an individual, but rather an intrinsic element of the human experience, an essential part of Man's nature which governed his passions, his behaviour and even his wisdom. At the same time, when a person turns to God he demonstrates a radical form of madness (the relationship between the saint and his world alters dramatically, as does the relationship of the world towards the saint): he confronts an "abyss of irrationality" (Foucault). And what is Art, if not the fruit of lunacy?

As the desire grew to build an enduring monument to the "Goddess of Reason", no place remained for such extravagance. Indeed, in the classical age, the experience of madness came to be seen as essentially negative, cancelling out the propulsive force of nature and threatening the stability of the social order. By a terrible process of simplification, madness came to be identified with various categories of individuals who lived "without memory or intellect", lost in their own misery and ignorance, wallowing in alcohol or the apathetic suffering of their meaningless lives, in debauched living, despising decorum, or simply indifferent to it and all of the other social conventions.

From the second half of the seventeenth century onwards (the General Hospital of Paris was founded in 1656), these individuals found themselves in a new sort of hell. Forced committal to the institution began on a large scale, a descent into a universe of gloom sanctioned by the Sun King himself. Hundreds of buildings which had formerly housed lepers became the designated centres for isolating a large, mixed population of mental ailments. Indeed, in a period

of acute economic recession, more than 1% of the entire population of Paris was confined there. Thus, a correctional world was created where medicine, forced labour and a sort of socio-religious ethic were applied as remedies to a pathology which was diagnosed essentially as a state of "laziness", together with the social ills which it nurtured.

Within this extended community of madness, particular attention was paid to those who displayed an unorthodox attitude to sexual mores. Weak spirits, hardened youths, individuals living promiscuously outside marriage, dissipated fathers, syphilitics, prostitutes, sodomites, libertines: flesh driven by the flesh, or by sloth, by vice in all its forms, was declared to be beyond the human pale, outside the bounds of the socially acceptable.

Within the social context of the period, extreme erotic behaviour (eros must always be, in some respects, extreme) was considered to be close to the boundary, the abyss, where madness lies together with its tragic consequences.

Thus, a new equilibrium was established between love and reason. As the more recent science of psychoanalysis has pointed out, the seeds of madness flourish on the rich soil of disturbed sexuality, to the extent that sexuality itself is often used to demarcate the line which separates madness from sanity. The latter assumed the role of defending the family, and, consequently, the patrimony of that same institution, a precaution dear to the Duke of Richelieu, who would, otherwise, have found his inheritance greatly reduced by the excesses of his own libertine father.

As a result, love for its own sake lost ground to the rational and contractual requirements of marital bonding. No relaxing of this grip could be permitted for fear of disturbing the patrimonial order on which society itself was based. Any deviancy which threatened to weaken the conservative nature of the organisational cell par excellence had to dominated, or, at least, removed from sight. Conjugal love (the love of Eleonora and Fidelio) became a necessary

intermediary for the erotic state; it was conformist, discreet, faithful, careful to seek out happiness by directing the human heart into acceptable roles, avoiding any sort of transgression which might lead to perversity of passion. This was dangereux in the extreme.

At the same time, and independently of the legal context, the sexual act as described in the scandalous books relegated to the enfer of the Bibliothèque Nationale of Paris, with its loss of self-control, the ecstasy of the flesh, the temporary suspension of reason, were all equally dangereux. Most of all, when the experience of human passion becomes an objective for which a man is prepared to sacrifice his genius and his being. In this case, the delights of amorous behaviour are viewed by those who are restrained by marriage as forbidden fruits, a taste of what could be by the libertines who devoted their lives and their works to l'amour, running risks, of course, but brandishing a powerful weapon against the torments of boredom, the deadly disease of the "second estate" in the Age of Reason.

The memoirs of Marshal Richelieu resemble more closely an attempt to break with the tedium of everyday life than any concentrated intellectual effort to describe the delights of amorous passion, a declaration of the desire for potency rather than a descent into the darker regions of the human soul.

Danger as a form of destiny.

Dangereux has, thus, a precise connotation, both concrete and shameful, within the context of our discussion. It should be clear at this point, the means by which eros and madness, daring and repression, suppression of self, segregation, sexuality and deviancy, influence the range of interpretations which condemn them to be viewed against a background marked by the stigmata of anxiety, though not of tragedy, and the fear of disorder. Apollo, provided with the means of repression on an unprecedented scale, prepares to celebrate the great victory won from Dionysius.

The danger inherent in the genetic code of eros can be found scattered throughout the literature of the period. Even the most licentious of writing is unable to escape the evil destiny which falls inevitably from the skies, and even seems to serenely accept disgrace in repayment of the pleasures enjoyed.

The price to be paid for frivolity and dissolution is committal, isolation in the reformatory or the convent. This is the fate of impossible and "dangerous" love: Manon's passion for the young Des Grieux; the countrygirl who tells her own spicy tale in La Cauchoise, the Memoirs of a Celebrated Courtesan, having been segregated within the walls of la Providence by Sister Prudence, an ex-courtesan, and initiated by her into the subtle arts of the prostitute, only to be killed at the age of thirty by vèrolique, a combination of syphilis and colic.

The "hero" of L'Histoire de Père Bougre, one of the greatest novels in its genre, comes to a similar end. After having explored all the avenues of sexuality - from voyeurism to masturbation, lesbianism, sodomy, acrobatic orgies, incest - the licentious monk is condemned to pass the final years of his life deprived of the instrument of his pleasure following a surgical operation intended to combat the syphilis which he has contracted from his presumed sister, hating the world and composing his own epitaph: Hic situs est Don Bougre, fututus, futuit.

Death also awaits the beautiful but discontented Madame Michelin, suffering for her dark passion with regard to the Duc de Fronsac, while he is punished for his misdemeanours by spending three periods of imprisonment in the Bastille. Don Giovanni may well belong to a different tragic dimension, but even he finds inexhaustible pleasure and unavoidable retribution in the variety and the accumulation of sexual experience.

L'amour goût, the sublimation of Eros

François Boucher,
Silvia guarisce
Fillide dalla puntura
di una vespa,
Sylvia helps
Phyllide remove
the wasp's sting,
(detail, part.)
Banca di Francia
Parigi.

Pleasure (like progress) cannot stand still, nor be tamed by Reason, within the literary imagination. Even the secretive and dangerous characters created by Prevost are obliged to pay the wages of passion. They pay for their incapacity to resist, for failure to subtract themselves from the pleasures of passion, for making sexual desire the extreme horizon of their existence.

In such circumstances, love becomes secretive, expressing itself in obscure linguistic codes which are allusive, indirect, ambivalent and ambiguous, and which create a world of their own by frequent repetition - a universe which is not dissimilar to the world of courtly love - in which all seems to be frivolous and mannerly, a society debilitated by an obsessive attention to the forms and the ceremonials of the beau monde.

The extreme riskiness of erotic experience, and the profound abyss of reasoned thought which it reveals, leads to the formation of extreme mannerism, which both assists the lovers and saves them from destruction. Indeed, libertine behaviour as an expression of the manipulative power of the senses would have to wait for the arrival on the scene of the divine Marquis de Sade. In committing the scandalous principles of Justine and Juliette to paper, the author opened our eyes to the slave-like behaviour of the libertine.

In the rich, middle-class society of pre-revolutionary France, a sort of mystification of the passions took place. To love and be loved is a reasonable desire, after all. "The step that you are about to take, is it not of your own free will? Is it not the result of your own desires?" says Madame de Tourvel to Valmont (P. C. de Laclos, Les Liaisons Dangereuses, letter CXXV).

This argument accounts more for form than for substance, and for this reason it is agreeable, acceptable, refined, and wholly suited to its social class. At the same time, it prescribes a battle-ground where the art of conquest is to be fought with no blows excluded. "Absolute victory is the aim," Valmont informs the Marchioness of Merteuil in the same letter, "complete success



after an exhausting campaign in the field and a knowledgeable disposition of one's forces." On a more domestic level, love is housed in an ingenious mansion full of closed rooms, lost and stolen keys, secret passageways and marvellous mechanical devices which guarantee the pleasures of love, providing disguises which easily fool the guardians of the public good, and woodland paths and covered by-ways which protect the lovers from the anxiety of discovery and the shame of punishment.

A mechanism is at work here, operating to neutralise the scandalous transformations which Eros brings to those whom he blesses. The risks are put in the balance, weighed and calculated, and while there is a danger of losing oneself in the ecstasy of love, it is worthwhile to run that risk. The means to achieve the forbidden fruit are the result of ability, not simply of instinct, and the secretiveness of the affair means that perdition is not always inevitable.

A combination of wit, refined technique, and sureness of execution, l'amour goût is not merely a cloying method of defusing the passions, it is also a means of making passion itself acceptable, creating a system of the passions which camouflages the very antithesis in a cloak of Reason. All is safe when Reason itself is the ruling passion.

Music, the language of the senses

The musical experience of the seventeenth and eighteenth centuries played a full role in the dialectic which we have described. At the same time, the means employed by music, the difficulty of "reading" into its expressive modes, the elevated degree of metaphor which it expresses in comparison with the medium of verbal language or painting, isolate musical language from the social schema which generate it and give it life. A billet-doux can be so easily found, so easily read and understood, so easily used as conclusive proof of misdoing. By taking the place of linguistic expression, music is far more free

and can call upon a wider range of “voices”, it is all the more analytical for being less circumscribed. “In my opinion,” Mendelssohn wrote over a hundred years later, “the ideas expressed by music are all too vague, yet all too precise, to be described in words.”

Inasmuch as it is an art (Lecerf de la Vieville, Comparaison de la musique italienne et de la musique française, 1704), music is an artifice of the human mind. It may be employed either to seduce or as a means of representing the myriad sensations that can overwhelm the human spirit, a Cupid’s bow firing off promises of pleasure to those in the grip of amorous thoughts. Apart from being allusive, the rhetoric of music possesses the power to persuade.

Music becomes the essence of the passions, a cypher capable of carrying precise and comprehensible messages to the receptive heart, the sensitive soul responding to the invitation hidden beneath the surface. There is something essentially Orphic in the obsessive tendency of French musicians to shape, polish and beautify their phraseology in endless search of the refinement that is capable within itself of altering the terms of reference. The intention, given the suppression of the objective imagination, is nothing less than to represent the unrepresentable. “The musician imitates the tone, the accents, the sighs, the very inflection of the human voice, adding all of those sounds with the help of which nature itself expresses its sentiments and passions... [Music possesses] a marvellous power to move us... [its sounds] are those of the passions instituted by nature.” (J.B. Du Bos, Réflexions critiques sur la peinture et la poésie, 1719)

La Musique Dangereuse - erotic intitation

And so we come to the recording, having already said much of what might be said at this point. The music aims, as it must inevitably aim, at providing an experience which is in some measure intimate, assigning to the harpsichord of Rameau, Couperin, Balbastre and Royer, the task of unveiling one of

the means by which eighteenth century European man expressed his erotic impulses, a measure of the continuity and, at the same time, the difference of the modern experience.

If we look beyond the dangereux, we find music which was almost certainly enjoyed by the young daughters of the very best families without in the least threatening the tranquility of their lives, or betraying the mystery which the very core of the music conceals. Indeed, this fact would seem to sanction the success with which the composers reached their objectives. Nonetheless, the pervasive sense of melancholy of the rondo which François Couperin dedicated to La Voluptueuse is disquieting.

The gallantry of the amour-goût is without doubt the patina which covers these pages, though it should never be forgotten that the spectres of madness, confinement and punishment were hovering on the fringes of the beau monde, nor that this element adds an electrical charge which is unsuspected and provoking, subversive of what might otherwise appear to be simply an exercise in refined musical taste. And yet, the message we receive is not simply a mirror-image of rich people whose lives were dedicated to leisure and worldliness while hiding their vices beneath the privileges of their class. Some deeper chord is plucked than the lascivious game being played out behind the screens in the libertine's love nest.

The order implicit in the performer's choice, faithful to the spirit of the fantastic choreography which is typical of most of the French music of the period, as the promising titles of the 22 brief musical confessions performed here suggests, hints at the licentious and the unconfessable. Employing a progression which is almost worthy of Racine, from the Ouverture de Pygmalion to La Marche des Scythes, the stages of an esoteric initiation are outlined with all the fear and the nervousness which such a rite entails.

The introduction, as the nature of initiation suggests, commences with the suitor-Pygmalion (J-P. Rameau, Ouverture de Pygmalion, transcribed by

Balbastre), the predator who goes in search of the spiritually unformed prey, modelling her in his own shape. "I thank you for loving me, for giving shape to the chaos of my soul... What I am, you made me... I love you madly, my heart," *Madame de la Popelinière* wrote to *Richelieu* (*Casimir Carrère*, *Les amours "scandaleuses" du Maréchal Duc de Richelieu, 1980*).

Within the French conventions of the epoch, a true Pygmalion always succeeds, knowing precisely how to measure his genius to the task at hand, the capture of Les Sauvages (track 2) as they are portrayed by Rameau in Les Indes Galantes. Woman is enriched by her newly-acquired knowledge of privation. She is Affligée (Armand-Louis Couperin) and Voluptueuse (François Couperin), she wants to know more about pleasure.

Here a secondary discourse is dedicated to the sentiments which François Couperin collects, most certainly intentionally, under the collective title of Les Folies Françaises, ou Les Dominos. The woman who has been approached, wooed and won, achieves a new inner self and becomes a sort of gallery in which the sentiments combat and combine. The myths of Eros and Psyche are fully elaborated: Eros symbolises pleasure, while Psyche is the soul which aspires to the knowledge of love. The temptation opens the door to that strange group of "figures": La Virginité, La Pudeur, L'Ardeur, L'Espérance, La Fidélité, La Persévérance, La Langueur, La Coquetterie, Les Vieux Galants, Les Coucous Benevoles, La Jalousie Taciturne, La Frénésie, ou La Désespoir. Together, these characters constitute an analytical declension which is extremely modern in defining the invisible power of the Platonic epithumia. Each one is presented within the dominion (Dominos) of a colour. The choice itself reveals the esoteric nature of these pages, as there can be no doubt that Couperin himself was fully aware of the symbolic values of the chromatic table. Virginity is represented by transparency, while the colour pink (fragility) is associated with modesty, carnation (the flesh as a visible sign of passion) with ardour,

green (the Spring wakening of life) is coupled with hope. Blue, which represents both coldness and purity, cannot but accompany the appearance of fidelity, the promise of which no love can ignore. Linen grey (an ambiguous colour which suggests the new) is the tonality which signifies perseverance. Violet is the colour symbolising alchemy, the transformation of the elements, the abandonment of languor. The polychrome hues of the Diferens Dominos, the alternating colours, represent the various states of coquettishness, while the Dominos pourpres et feuilles mortes, respectively the colours of dawn (when the spirits fail), and of autumn (when life ebbs away), represent Les Vieux Galants. The good-willed cuckoos (in the form of which bird Zeus seduced Hera) are the yellows, Dominos Jaunes, of the sun, daybreak, and eternity. Taciturn jealousy hides beneath the torbid, cloudy Domino gris de Maure. Frenzy and desperation are found in black, symbol of the Earth (and the Fall), as well as germination (or re-birth).

The art of evocation, the capacity to delineate the moods of the human spirit by means of ornamentation, finds one of its most faithful mirrors in these pieces in the French style.

Following on from the the masterly dipiction of the theory of the senses, female types are next portrayed: La Dangereuse, La Seduisante (these pieces are also by Couperin), La Courteille (by Balbastre), L'Aimable (a portrait by Pancrace-Nicolas Royer). Once again, the gradations are intentional. Afterwards, nothing more remains but to sample the dizzying pleasures of love (Le Vertigo), and celebrate the triumph in the Marche des Scythes, the "happy" race which may have been the first to experience the exhilarating and 'divine' effects of the narcotics that they burned on their altars.

The richness of invention and wealth of suggestion of this music deserves to be the subject of further study and research. Erotism, whether in the field of literature or of music, should be freed from the enfer where it continues

to languish.

Jean-Philippe Rameau,

Paris, Bibliothèque
Nationale,
MS D11.717
Pièces de clavecin...
œuvre premier.

Jean Baptiste

Christophe Ballard,
1741.

Armand-Louis Couperin,

Pièces de clavecin,
Paris, auteur,
Mme Boivin, Le Clerc
(gravé par Labassée)

François Couperin,

Pièces de clavecin,
livres 1-4, *Paris,*
auteur, Boivin,
Le Clerc. 1713, 1717,
1722, 1730.

Claude-Benigne Balbastre,

Pièces de clavecin, pre-
mier livre, *Paris,*
auteur et aux adresses
ordinaires (gravé par
Mlle Vendôme, imprimé
par Montulay) 1759.

Panrace-Nicolas Royer,

Pièces de clavecin, pre-
mier livre, *Paris,*
auteur, Mme Boivin,
*Le Clerc (gravé par Labas-
sée) 1746.*

Ideato e prodotto da Marco Mencoboni per E lucevan le stelle records, Macerata/Pesaro, Italia **Presa del suono** Paolo Mencoboni per E lucevan le stelle records **Assistenza musicale** Guido Morini **Assistente alla produzione** Paola Cimatti **Luogo di registrazione** Villa Medici, 21- 22 Aprile 1991, per gentile concessione dell' Accademia di Francia, Roma **Clavicembalo fiammingo** di anonimo del diciassettesimo secolo, restaurato da Franco Barucchieri, Firenze **Copertina** François Boucher, *Fanciulla distesa*, 1752, olio su tela, Alte Pinakothek, München **Masterizzazione** Paolo Mencoboni, E lucevan le stelle records **Testi originali** Maria Rosaria Valazzi, Aronne Mariani **Traduzioni** Michael G. Jacob **Ufficio stampa** Maria Chiara Mazzi **Copywriter** Stefano Mariani **Progetto grafico** Dolcini associati Pesaro, (Massimiliano Patrignani, Leonardo Sonnoli) **Stampa del CD** Optimes, l'Aquila **Stampato** da Ramberti arti grafiche, Rimini, su Fedrigoni Symbol avorio 150 gr/mq, testo composto in Franklin Gothic. **Si ringraziano** Jean Marie Drot e gli amici dell'Accademia di Francia a Roma, per l'ospitalità concessa a Villa Medici; Rossana Santi Speranza e Marta 'Cita' Mastrolia Monini per aver partecipato alla realizzazione di questo lavoro; e Katrin Buttkus per averlo ispirato.

Conceived and produced by Marco Mencoboni for E lucevan le stelle records, Macerata/Pesaro, Italy **Original sound recording** Paolo Mencoboni for E lucevan le stelle records **Musical assistance** Guido Morini **Production assistant** Paola Cimatti **Recording location** Villa Medici, 21-22th April, 1991, thanks to Accademia di Francia, Roma **Flemisch Harpsichord** by anonymous of the seventeenth century, restored by Franco Barucchieri, Firenze **Cover** François Boucher, *Reclining Maiden*, 1752, oil on canvas, Alte Pinakothek, München **Digital Mastering** Paolo Mencoboni, E lucevan le stelle records **Original texts** Maria Rosaria Valazzi, Aronne Mariani **Translations** Michael G. Jacob **Copywriter** Stefano Mariani **Graphics** Dolcini associati Pesaro, (Massimiliano Patrignani, Leonardo Sonnoli) **CD printing** Optimes, l'Aquila **Printed** by Ramberti Arti Grafiche Rimini, on Fedrigoni Symbol Ivory 150 gr/mq, text printed in Franklin Gothic. **Thanks are due to** Jean-Marie Drot and the Friends of the Accademia di Francia in Rome for their hospitality at the Villa Medici; thanks also to Rossana Santi Speranza and Marta 'Cita' Mastrolia Monini for having contributed to the finalisation of this project, and to Katrin Buttkus who inspired it.

