

# ANTONIA BEMBO

(Venise ca 1640 – Paris ca 1720)

Article de Bertrand POROT

Musicologue, professeur émérite de l'université de Reims-CERHIC

/ Mars 2026

Le parcours affectif et professionnel de cette musicienne vénitienne présente encore de nombreuses zones d'ombre, en raison du peu de sources conservées, surtout en France où elle semble vivre assez discrètement. Toutefois l'étude magistrale d'Anne Fontijn, fondée sur des documents d'archives, fait désormais autorité et éclaire bien des aspects de la biographie de cette musicienne mystérieuse<sup>1</sup>.

Antonia Bembo compte comme une des compositrices les plus remarquables au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle : elle prend la suite d'autres comme Maddalena Casulana, Barbara Strozzi, etc., et, en France, précède Élisabeth Jacquet de La Guerre, de vingt ans sa cadette.

Son existence mouvementée est révélatrice d'une personnalité que l'on pourrait qualifier de proto féministe. Mariée à un noble vénitien, elle fuit son mari violent et escroc pour se réfugier à Paris ; elle y mène une vie plutôt retirée et consacrée à la composition.

Antonia Padoani Bembo est née vers 1640 à Venise. Son père, Giacomo Padoani (1603-1666) est docteur en médecine et diplômé de l'université de Padoue, installé à Venise en 1641.

A l'occasion d'un projet d'engagement à la cour du duc Charles II de Mantoue, il vante les qualités de sa fille pour y occuper aussi un poste. Antonia jouit en effet d'une excellente éducation : elle maîtrise le latin et la musique. Elle chante, joue du clavecin et compose, toutes qualités qu'elle a acquises auprès du célèbre Francesco Cavalli (1602-1676), maître de chapelle à Saint-Marc de Venise et compositeur d'opéras.

À l'époque, ce type d'éducation, où la musique joue un rôle prépondérant, constitue de la part des parents un investissement pour les filles, pensé en vue d'un mariage ou d'un emploi dans une cour : il s'agit, en quelque sorte, d'une « dot intangible » (Suzanne Cusik). Mais pour Antonia, les tractations entre son père et Charles II ne se concrétisent pas, et la famille reste à Venise.

En août 1658, lors d'une magnifique cérémonie, Antonia se marie avec Lorenzo Bembo (1637-1703). Il appartient à une ancienne famille de la noblesse vénitienne. Cette dernière connaît des revers financiers : une union avec un riche médecin, aussi un notable, lui est donc tout-à-fait profitable.

L'entente entre les époux Bembo est de courte durée en raison du caractère de Lorenzo qui, d'après les sources, est violent, voleur et infidèle. Une première fille Diana naît, toutefois, en octobre 1663, suivi de deux garçons, Andrea en février 1665 et Giacomo en novembre 1666. L'année suivante, Lorenzo part pour la guerre contre les Turcs à Candia (la Crète). Il laisse sa famille sans ressources pendant cinq ans et, à son retour, le couple se sépare.

En raison de cette union toxique, Antonia veut mettre encore plus de distance entre elle et son époux et décide de partir de Venise. Elle est peut-être aidée par Francesco Corbetta (1615-1681), un célèbre guitariste à la carrière internationale. Il a tissé des liens avec Antonia et sa famille depuis longtemps et l'a sûrement connue comme chanteuse à Venise.

La dédicace à Louis XIV des *Produzioni armoniche*, premières des compositions d'Antonia, fait allusion à son arrivée et à son installation à Paris, sans doute durant l'hiver 1677 : « La renommée de Votre Majesté [...] m'a décidé à quitter mon pays, ma famille et mes amis. [...] Arrivée à la cour il y a plusieurs années, j'ai été présentée à Votre Majesté comme chanteuse de quelque talent et vous avez voulu m'entendre ; [...] Votre Majesté a eu la bonté de me gratifier d'une pension grâce à laquelle je pouvais rester dans la communauté de



Musicienne XVIII<sup>e</sup>, atelier de Charles-Antoine Coypel (1694-1752)  
Collection privée, Vendu par la galerie Thierry Matranga.

<sup>1</sup> Anne Fontijn, *Desperate Measures: The Life and Music of Antonia Padoani Bembo*, New York, Oxford University Press, 2006.

Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, jusqu'à ce que l'occasion se présente d'habiter dans un logement plus approprié. Désormais dans ce saint refuge, obtenu grâce à la munificence de Votre Majesté, j'ai fait quelques compositions de musique<sup>2</sup> ».

Antonia révèle donc ses motivations musicales en France : elle se présente comme une chanteuse de « quelque talent » et fait mention de son métier de compositrice, évoquant par là son destin, non de femme violentée, mais de musicienne. Aucune source toutefois ne mentionne des prestations ultérieures à la cour, au moins comme interprète.

Antonia a sans doute joui d'appuis et d'aides de compatriotes comme Corbetta, mais aussi d'une communauté, bien implantée à Paris : les Comédiens Italiens et leur troupe. Ils et elles ont toujours gardé des contacts avec leur pays d'origine, y recrutant des artistes pour leurs spectacles. Il est possible qu'Antonia ait été logée chez l'un d'entre eux à son arrivée à Paris.

Antonia avait laissé trois enfants en Italie : une fille aînée et deux garçons. Ces derniers sont pris en charge par son mari, mais la compositrice suit encore de près sa fille Diana, comme le montrent les lettres adressées aux couvents qui assurent son éducation. Antonia y avait déposé ses propres biens et bijoux afin de subvenir aux frais de sa pension. Sa fille se marie en octobre 1694 avec Iseppo Bessi, un bourgeois vénitien. Son contrat prévoit qu'elle doit payer les frais de la prison pour son père, jusqu'à la fin de ses jours qui a lieu en 1703. Ce dernier, en effet, s'était rendu coupable de vol, détournement d'argent et corruption dans son dernier poste auprès des douanes vénitiennes.

À Paris, Antonia loge à la Petite Union Chrétienne ; celle-ci est dirigée par les Filles de l'Union chrétienne, une communauté séculière fondée en 1652 par saint Vincent de Paul. En 1683, elles ouvrent une nouvelle maison rue de la Lune, pour y accueillir des femmes pensionnaires, notamment pour celles séparées de leur mari. Elles peuvent y jouir d'appartements autonomes, et n'observent pas les règles conventuelles. Dans ce cadre, il est possible qu'Antonia ait pu transmettre son savoir musical aux sœurs de la communauté. De plus sa musique religieuse a pu y être interprétée : hymnes, petits motets, *Te Deum*.

La production profane d'Antonia témoigne aussi de liens qu'elle a pu tisser à Paris : elle met en musique des poèmes amoureux des ses compatriotes italiens Brigida Fedeli et Marc-Antoine Romagnesi. Elle compose également *Les Sept psaumes de David* sur des paraphrases d'Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711), une peintre, poétesse et musicienne. Elle tenait un salon à l'époque où Antonia compose ses *Sept psaumes* (vers 1710) : leur collaboration a pu conduire à les y exécuter.

Comme pour sa date de naissance, la date de la mort d'Antonia Bembo demeure inconnue : en juin 1724, sa fille demande le paiement de la dot de sa mère, morte sans testament à Paris. C'est donc avant cette date qu'elle décède, vers 1720 selon les estimations de Fontijn.

La production d'Antonia Bembo ne figure qu'en manuscrits, conservés à la Bibliothèque nationale de France : elle est l'autrice de six recueils et d'un opéra, *Ercole amante*. Elle a composé pour la plupart des genres vocaux de l'époque : serenata, airs, cantate sacrée et profane, grand et petit motet, *Te Deum*, enfin un opéra. Elle y utilise trois langues : le latin, l'italien et le français. Son style italien est caractéristique de ce pays et reflète sûrement son talent de chanteuse : virtuosité vocale, écriture mélismatique et figuraliste, harmonie recherchée. À partir du troisième livre, son style est plus empreint de musique française, notamment dans les motets et les *Sept psaumes de David*.

---

2 Antonia Bembo, *Produzioni armoniche*, dédicace, manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale, département musique, Rés. Vm1 117, f. 4-5.



Rue de la Lune (quartier Bonne-Nouvelle, 75002) où se tenait la Petite Union chrétienne habitée par A Bembo à Paris  
Par Mbzt – Travail personnel, CC BY-SA 3.0



Quartier natal d'A Bembo à Venise : San Pantalon

## ERCOLE AMANTE : UNE ŒUVRE ITALIENNE EN FRANCE

L'opéra d'Antonia est composé sur un livret de l'abbé Buti, qui a déjà servi à Cavalli lors des fêtes données en l'honneur du mariage de Louis XIV en 1662. Il s'agit sûrement d'un hommage à son maître à qui elle a peut-être voulu se mesurer. Mais la dédicace, ainsi qu'un madrigal dédié au roi, montre également la gratitude de la musicienne envers Louis XIV qui l'a secourue et accueillie en France. Elle est la seule de ses œuvres à porter une date : 1707.

Le sujet d'*Ercole amante*, tiré des *Trachiniennes* de Sophocle et des *Métamorphoses* d'Ovide, évoque la fin d'Hercule : ce dernier courtise la propre maîtresse de son fils, Iole, fille du roi Eurytyro qu'Hercule a combattu et vaincu. Aidé par Vénus, il n'hésite pas, pour parvenir à ses fins, à tuer le roi, à emprisonner son propre fils Hyllo et à écarter sa femme Déjanire. Après de multiples péripéties, cette dernière, sur le conseil de son serviteur, donne à Iole une tunique teinte du sang du centaure de Nessus, destinée à rendre Hercule fidèle. Mais la tunique brûle le héros et le fait mourir. Jupiter le sauve toutefois en le transportant dans l'Olympe et le marie avec la Beauté, symbole de sa transformation, détaché de toute passion humaine. Le mariage de son fils avec Iole est alors permis, scellant l'amour pur des deux protagonistes.

La compositrice nomme son œuvre « *Tragedia* », sans doute en référence au genre français de la tragédie en musique. Mais sa dette envers le style italien reste la plus forte : l'ensemble de l'œuvre ne porte que très peu d'influences du style français. Respectant le livret de Buti, la compositrice en est bien sûr tributaire. Elle met ainsi en musique les scènes comiques, incarnées notamment par le personnage du Page, selon la tradition de l'opéra vénitien. De même, elle ne ménage pas de divertissements à chaque acte – ces sortes de pauses où s'épanouissent airs, chœurs et danses –, une composante pourtant caractéristique de la dramaturgie française. Seul le dernier acte comporte deux séquences de ce type : la première est une « *Sinfonia* » qui annonce l'arrivée de Junon (V, sc 3). Elle est composée de deux mouvements à l'italienne et de deux danses françaises (canaries et menuet). Dans le finale du même acte, se succèdent deux chœurs, une danse répétée (« Gigue ») et un duo virtuose, évoquant un divertissement de l'opéra français. À la fin des autres actes, ne figure qu'une « Entrée » (une danse). En revanche, l'opéra est précédé d'une ouverture « à la française » en deux volets. Ces quelques touches françaises ne viennent toutefois pas concurrencer vraiment un traitement général d'influence italienne.

L'écriture vocale, en effet, avec ses récitatifs et ses airs, évoque fortement Cavalli, mais avec des différences notables : la compositrice montre un style plus lyrique dans les récitatifs, moins déclamatoires que ceux de son maître. Elle reste toutefois attachée à un traitement en général syllabique et une basse continue assez statique. Les airs quant à eux relèvent du nouveau style concertant qui a cours à cette époque en Italie : ils débutent très souvent par une devise longue – une phrase musicale entonnée par le chant et reprise par les instruments – et instaurent des dialogues entre chant et orchestre, ce dernier accompagnant également la voix.

Contrairement à la mode qui s'établit à l'époque en Italie, Antonia utilise des formes d'air anciennes : soit continue, soit du type AB ou ABA', cette dernière comportant en A' les premiers vers, repris comme un refrain. En effet, tributaire du livret de Buti, la compositrice ne peut déployer la forme *da capo* qui repose, pour les airs, sur un texte ramassé de deux strophes, ce qui n'est pas le cas au XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie.

La compositrice fait usage de la tonalité à des fins expressives : si l'ensemble de son œuvre reste dans les tons les plus usuels, elle n'hésite pas à explorer des zones tonales, encore assez inusitées à l'époque, pour des scènes qu'elle veut mettre en valeur : c'est le cas de *fa* mineur (scène de sommeil, II, 7), *fa* # mineur (air d'Hercule amoureux, V, 2), si majeur et *fa* # majeur (récitatif de Junon annonçant une fin heureuse, V, 4).

Son métier de chanteuse se remarque par de nombreuses séquences en vocalises de trois ou quatre mesures, y compris pour les rôles de basses, en particulier celui d'Hercule, ce qui le rend assez virtuose. De même, elle en parsème les ensembles et les chœurs.

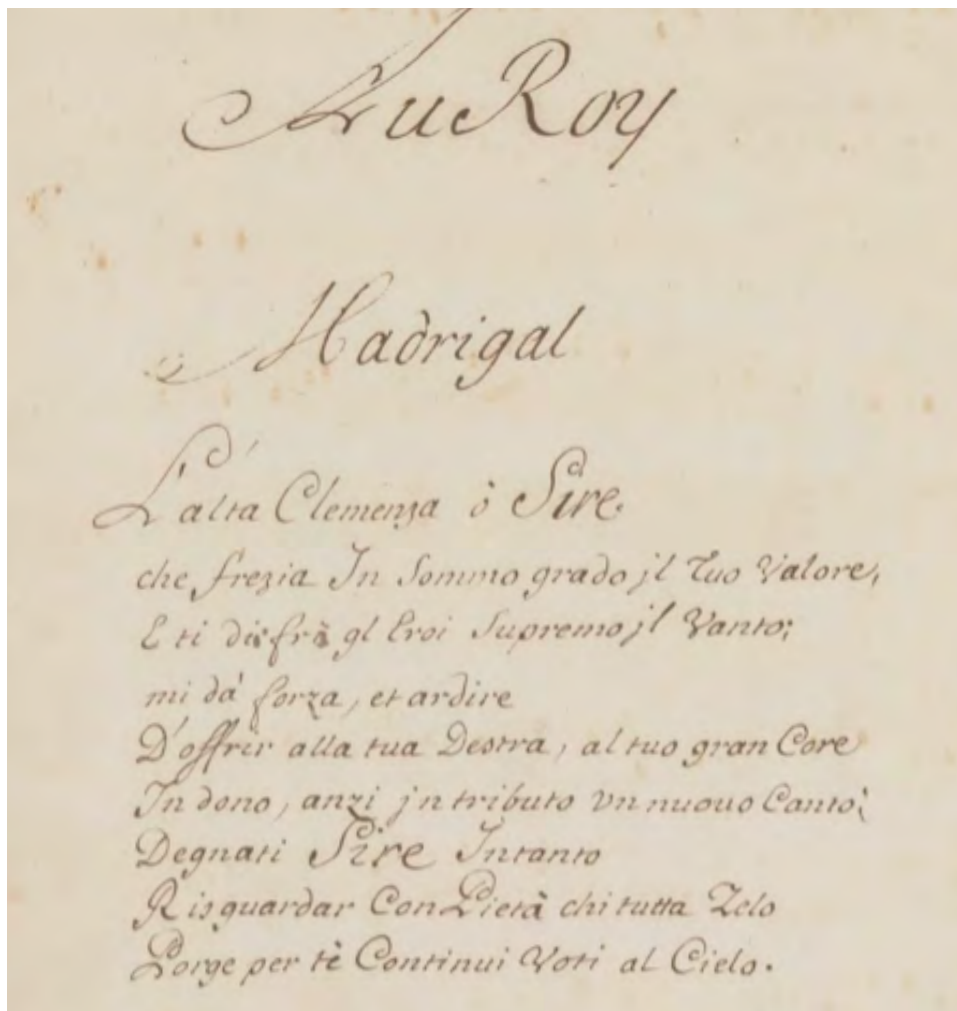
Le style d'Antonia ne correspond donc pas à celui de la tragédie en musique française, fondée sur le récitatif, simple ou accompagné, alors que les airs, en général assez courts, sont réservés aux divertissements. De plus le style concertant de la compositrice n'est pas d'usage encore en France, du moins dans le corps de la tragédie, afin de ne pas interrompre la déclamation tragique.

Il n'en reste pas moins que son opéra est une œuvre ambitieuse quant aux moyens exigés : de nombreux chœurs et ensembles (duos, quatuor) l'agrémentent, suivant en cela le livret original de Buti qui avait sans doute voulu sacrifier au goût français attaché à ce type d'interventions. Les chœurs sont à cinq parties réelles : deux de dessus, une de haute-contre, une de taille et une de basse (doublée par la basse continue). De même l'orchestre complet demande six parties : deux de dessus de violon, trois parties d'alto, enfin une de basse, doublée par la basse continue. Cet orchestre, hérité de la tradition italienne, est celui de Cavalli dans *l'Ercole amante* donné en France en 1662 : il se distingue de l'orchestre français à cinq parties, avec une seule partie de dessus de violon. Dans la *Sinfonia* déjà



citée, une composition en trio, la compositrice demande explicitement des « flauti », c'est-à-dire les flûtes traversières baroques : leur emploi constitue un apport français car elles sont très appréciées dans ce pays. Cette indication permet sans doute de les insérer dans d'autres séquences de l'opéra, bien qu'elles n'y soient pas spécifiquement demandées. Pour accompagner les airs, Antonia utilise volontiers le trio à l'italienne : deux violons et basse (avec la basse continue).

Ainsi, devant ces caractères majoritairement ultramontains, on peut se demander dans quel but Antonia a composé cet opéra : le destinait-elle à un concert privé d'un mécène, voire à la cour ? À l'époque, le roi s'était toutefois détourné de l'opéra, sous l'influence dévote de Mme de Maintenon. De même, une programmation à l'Opéra de Paris semble exclue : la dramaturgie et le style d'Antonia, surtout pour une « tragédie », sont bien trop éloignés de l'esthétique française alors en vogue – sans compter bien sûr l'obstacle de la langue italienne. Est-ce tout simplement une œuvre de « maîtrise », une composition de cabinet qui devait démontrer tout le talent de la compositrice retirée et solitaire ? Des questions qui pour l'instant restent sans réponses, bien dignes de la personnalité encore mystérieuse d'Antonia.



Madrigal à Louis XIV, *Ercole amante*, page de titre, Paris, BnF, département musique, Rés. Vm<sup>4</sup> 10.



Francesco Zurbaran, Mort d'Hercule, 1634, Musée du Prado