



STRAVAGANZA D'AMORE!

THE BIRTH OF OPERA AT THE MEDICI COURT

PYGMALION
RAPHAËL PICHON

STRAVAGANZA D'AMORE!

La nascita dell'opera alla corte dei Medici

La naissance de l'opéra à la cour des Médicis / *The birth of opera at the Medici court*
1589-1608

Musiques / *Musics*

Lorenzo Allegri (1567-1648), Antonio Brunelli (1577-1630),
Giovanni Battista Buonamente (c.1595-1642), Giulio Caccini (1551-1618),
Emilio de' Cavalieri (avant 1550-1602), Girolamo Fantini (1600-1675),
Marco da Gagliano (1582-1643), Cristofano Malvezzi (1547-1599),
Luca Marenzio (1553-1599), Alessandro Orologio (c.1550-1633),
Jacopo Peri (1561-1633), Alessandro Striggio (c.1536-1592).

Textes / *Texts*

Giovanni de' Bardi (1534-1612), Gabriello Chiabrera (1552-1638),
Giovanni Battista Guarini (1538-1612), Cristoforo Castelletti (?-1596),
Laura Lucchesini (1550-c.1597), Lotto del Mazza (?-1597),
Giovanni Battista Pigna (1523-1575), Ottavio Rinuccini (1562-1621).

Reconstitution : Raphaël Pichon & Miguel Henry

Pygmalion
Raphaël Pichon

CD 1

Primo Intermedio

All'imperio d'Amore

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 1 | | 1. Stravaganza d'Amore! - Toccata – <i>La Renuccini</i> (Girolamo Fantini) | 1'47 |
| 2 | | 2. O fortunato giorno , a 30 – <i>La Pellegrina</i> - Florence, 1589, intermedio VI (Cristofano Malvezzi-Ottavio Rinuccini) | 3'12 |
| 3 | | 3. Ineffabile ardore , a 6 – <i>Il Rapimento di Cefalo</i> - Florence, 1600 (Giulio Caccini-Gabriello Chiabrera) | 1'07 |
| 4 | | 4. O che felice giorno , a voce sola (Giulio Caccini-Anonyme)
SOPHIE JUNKER | 4'20 |
| 5 | | 5. Ineffabile ardore , a 6 – <i>Il Rapimento di Cefalo</i> - Florence, 1600 (Giulio Caccini-Gabriello Chiabrera) | 1'00 |
| 6 | | 6. La dipartita é amara , a 4 (Luca Marenzio-Giovanni Battista Pigna)
MAÏLYS DE VILLOUTREYS, LUCILE RICHARDOT, ZACHARY WILDER
DAVY CORNILLLOT, SAFIR BEHLOUL, RENAUD BRES | 2'13 |
| 7 | | 7. Ineffabile ardore , a 6 – <i>Il Rapimento di Cefalo</i> (Giulio Caccini-Gabriello Chiabrera)
MAÏLYS DE VILLOUTREYS, DEBORAH CACHET, LUCILE RICHARDOT
ZACHARY WILDER, DAVY CORNILLLOT, VIRGILE ANCELY | 0'54 |
| 8 | | 8. Non avea Febo ancora , a voce sola (Antonio Brunelli-Ottavio Rinuccini)
RENATO DOLCINI | 1'33 |
| 9 | | 9. O giovenil ardire , a 8 – <i>I Fabii</i> (Alessandro Striggio-Lotto del Mazza)
Comédie de Lotto del Mazza donnée pour le baptême d'Eleonora de' Medici, fille de Francesco I et de Jeanne d'Autriche, Florence, 1568, intermedio II | 2'16 |
| 10 | | 10. Donne, il celeste lume , a 9 – <i>Stravaganza d'Amore</i> (Luca Marenzio-Cristoforo Castelletti)
Comédie de Cristoforo Castelletti, Rome, Palazzo Boncompagni, 1585, acte IV,
"Madrigale che si cantò nell fine dell'Atto" | 2'56 |

Secondo Intermedio

La Favolla d'Apollo

Scena prima : La discesa d'Apollo

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 11 | | 11. Dal vago e bel sereno , a 6 – <i>La Pellegrina</i> (Cristofano Malvezzi-Giovanni de' Bardi ?)
Florence, 1589, intermedio VI | 5'18 |
| 12 | | 12. O qual risplende , a 6 – <i>La Pellegrina</i> (Cristofano Malvezzi-Ottavio Rinuccini)
Florence, 1589, intermedio VI
MAÏLYS DE VILLOUTREYS, DEBORAH CACHET, LUCILE RICHARDOT
ZACHARY WILDER, DAVY CORNILLLOT, NICOLAS BROOYMANS | 1'36 |
| 13 | | 13. Ohimè che veggio , a 5 – <i>La Dafne</i> - 1608, scène 1 (Marco da Gagliano-Ottavio Rinuccini)
MAÏLYS DE VILLOUTREYS, DEBORAH CACHET, LUCILE RICHARDOT
DAVY CORNILLLOT, NICOLAS BROOYMANS | 1'26 |

Scena seconda : Apollo con il serpente

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | 14. Qui di carne si sfama , a 12 – <i>La Pellegrina</i> (Luca Marenzio-Ottavio Rinuccini)
Florence, 1589, intermedio III
LUCILE RICHARDOT, ZACHARY WILDER | 2'21 |
| 15 | 15. Apollo affronta il serpente , a 6 (Alessandro Orologio) | 1'02 |
| 16 | 16. Poi giacque estinto al fine – <i>La Dafne</i> - 1608, scène 1 (Marco da Gagliano-Ottavio Rinuccini) | 1'09 |
| 17 | 17. O mille volte , a 8 – <i>La Pellegrina</i> (Luca Marenzio-Ottavio Rinuccini)
Florence, 1589, intermedio III | 2'07 |

Scena terza : Gli Amori di Apollo e Dafne

- | | | |
|----|--|------|
| 18 | 18. Piangete, o ninfe – <i>La Dafne</i> - 1608, scène 5 (Marco da Gagliano-Ottavio Rinuccini)
MAÏLYS DE VILLOUTREYS, DEBORAH CACHET, LUCIANA MANCINI
ZACHARY WILDER, DAVY CORNILLOT, VIRGILE ANCELY | 4'25 |
| 19 | 19. Sinfonia , a 6 – <i>La Pellegrina</i> (Cristofano Malvezzi-Ottavio Rinuccini)
Florence, 1589, intermedio IV | 2'34 |
| 20 | 20. Un guardo, un guard'appena – <i>La Dafne</i> - 1608, scène 6 (Marco da Gagliano-Ottavio Rinuccini) | 6'23 |
| 21 | 21. Bella ninfa fuggitiva , a 5 – <i>La Dafne</i> - 1608, scène 6 (Marco da Gagliano-Ottavio Rinuccini)
SOPHIE JUNKER, MAÏLYS DE VILLOUTREYS, LUCIANA MANCINI | 2'26 |

CD 2

Terzo Intermedio Le Lagrime d'Orfeo

Scena prima : Le Nozze

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 22. Gagliarda , a 6 – <i>Primo ballo della Notte d'Amore</i> (Lorenzo Allegri) | 1'16 |
| 2 | 23. Al canto, al ballo , a 5 – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 1 (Jacopo Peri / Giulio Caccini - Ottavio Rinuccini) | 2'38 |

Scena seconda : La Morte d'Euridice

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | 24. Lassa, che di spavento – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 2 (Jacopo Peri-Ottavio Rinuccini)
LUCIANA MANCINI | 6'22 |
| 4 | 25. Non piango e non sospiro – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 2 (Jacopo Peri-Ottavio Rinuccini)
RENATO DOLCINI | 1'55 |
| 5 | 26. Cruda morte / Sospirote, aure celesti – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 2 (Jacopo Peri-Ottavio Rinuccini)
LUCILE RICHARDOT, ZACHARY WILDER, DEBORAH CACHET, MAÏLYS DE VILLOUTREYS | 4'23 |

Scena terza : L'Inferno

6		27. Sinfonia , a 6 / Spirto del Ciel – <i>Primo ballo della Notte d'Amore</i> (Lorenzo Allegri)	1'21
7		28. Funeste piagge – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 4 (Giulio Caccini-Ottavio Rinuccini) RENATO DOLCINI	4'39
8		29. Udite, lagrimosi spirti d'Averno (Luca Marenzio-Giovanni Battista Guarini)	4'19
9		30. Trionfi oggi pietà / O fortunati miei – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 4 (Giulio Caccini-Ottavio Rinuccini) VIRGILE ANCELY, SAFIR BEHLOUL	4'06

Scena quarta : L'Apoteosi d'Orfeo

10		31. Gioite al canto mio – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 5 (Jacopo Peri-Ottavio Rinuccini) RENATO DOLCINI	1'21
11		32. Ma che più , a 5 – <i>L'Euridice</i> - 1600, scène 5 (Jacopo Peri-Ottavio Rinuccini)	1'13

Quarto Intermedio

Il Ballo degli reali amanti

12		33. Ballo del Granduca , a 7 (Giovanni Battista Buonamente)	4'27
13		34. Dolcissime sirene , a 6 – <i>La Pellegrina</i> - Florence, 1589, intermedio I (Cristofano Malvezzi-Ottavio Rinuccini)	1'40
14		35. A voi, reali amanti , a 15 – <i>La Pellegrina</i> - Florence, 1589, intermedio I (Cristofano Malvezzi-Ottavio Rinuccini)	4'04
15		36. Coppia gentil , a 6 – <i>La Pellegrina</i> - Florence, 1589, intermedio I (Cristofano Malvezzi-Ottavio Rinuccini) MAÏLYS DE VILLOUTREYS, DEBORAH CACHET, LUCILE RICHARDOT ZACHARY WILDER, RENAUD BRES, NICOLAS BROOYMANS	1'10
16		37. O che nuovo miracolo , a 5/a 3 – <i>La Pellegrina</i> - Florence, 1589, intermedio VI (Emilio de' Cavalieri-Laura Lucchesini) SOPHIE JUNKER, MAÏLYS DE VILLOUTREYS, LUCIANA MANCINI	5'27

Édition : Nicolas Sceaux & Loïc Chahine, 2016

Pygmalion
Raphaël Pichon

Stravaganza d'Amore!

En 1607 est créé *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi pour l'ouverture du carnaval à Mantoue, une œuvre pionnière dans le genre de l'art lyrique, dont la puissance ne cesse de fasciner musiciens et mélomanes plus de quatre cents ans plus tard ! Dans quel contexte un tel chef-d'œuvre a-t-il pu naître, paré d'une telle beauté, pourvu d'une expression si profonde et d'une architecture aussi parfaite, mais par-dessus tout atteindre ce dramatisme inouï, alors même que la forme opératique n'en était qu'à ses balbutiements ? C'est précisément ce questionnement qui est à l'origine de ce projet discographique et qui m'a permis de découvrir les étonnantes productions musicales dramatiques qui ont précédé *L'Orfeo*, notamment celles qui étaient données à la cour des Médicis à Florence, sorte de laboratoire d'une richesse inimaginable, parfois même déroutante, où l'on peut déceler en germe de nombreux éléments contenus dans le grand *Orfeo*. Au tournant du ^{xvi}e siècle, c'est bien dans la cité médicéenne que se concentre l'un des moments les plus fascinants de l'histoire de la musique et de l'art occidental : la naissance de l'opéra.

En nous concentrant sur les années reliant la création des intermèdes de *La Pellegrina* (1589) à la représentation florentine de la *Dafne* de Marco da Gagliano (1611), nous avons réuni dans quatre intermèdes fantasmés – inspirés de la forme incomparable de l'*intermedio* en vogue à cette période – certains des plus beaux, si ce n'est troublants, exemples des prémices de l'opéra. Du madrigal dans son plus simple appareil à la polychoralité la plus grandiloquente, de la monodie en chanson au premier *recitar cantando*, en passant par les incomparables *sinfonie* et autres musiques de ballet, nous avons puisé à une source des plus abondantes ! Elle nous abreuve de multiples "témoignages" des années fastes, où les effectifs dépassaient parfois l'entendement, révélant une richesse sonore instrumentale à la croisée des grandes bandes d'instruments de la Renaissance et de la création de l'orchestre... Citons quelques-uns de ces compositeurs : Giulio Caccini, Jacopo Peri, Cristofano Malvezzi, Marco da Gagliano, Luca Marenzio, Emilio de' Cavalieri, etc. Certains d'entre eux étaient réunis en *camerate*, académies florentines d'esthètes, poètes, musiciens et philosophes, en quête d'un nouveau langage. Au cœur des festivités somptueuses savamment orchestrées par la dynastie médicéenne à Florence, chacun à sa manière contribuait à l'invention d'un nouveau genre, dont le grand dessein était d'exprimer en musique et au plus près la diversité des sentiments humains.

Les Médicis, régnant depuis 1531 en qualité de ducs sur la ville de Florence, avaient compris mieux que quiconque le pouvoir social et politique des arts, tout particulièrement celui de la musique, qui leur assuraient une aura sur Florence et l'Italie et bien au-delà. Au cours du ^{xvi}e siècle, les ducs Cosme et François vont s'attacher au développement de toutes sortes de festivités en musique, notamment les cérémonies consacrées au traditionnel carnaval. Les *canti di mestieri*, *canti carnascialeschi*, *trionfi* et autres *mascherate* vont devenir les cérémonies incontournables de Florence. Partant du palais ducal, les artistes de la cour, affublés de costumes divers, défilèrent dans les rues de Florence à la rencontre du peuple, au son de musiques vocales et instrumentales auxquelles s'ajoutent des décors toujours plus somptueux et inventifs. Ces "mises en scène" visent bel et bien à saisir les habitants de stupéfaction. Après l'évocation grivoise des métiers de la ville, on y célèbre les figures allégoriques, puis les figures mythologiques – ainsi, les premières mascarades consacrées à Orphée dans les années 1570. Miroir de la vie quotidienne et de la culture populaire, ces spectacles vont peu à peu devenir le reflet des préoccupations de la cour et marquer la cité des Médicis d'une empreinte puissante et reconnaissable. Tantôt un refrain, tantôt une mélodie s'échappe, circulant de bouche à oreille jusqu'à un succès réel et populaire... De cette empreinte sonore du pouvoir ducal naîtra un talent consommé des Médicis pour le mécénat artistique. Chaque événement à la cour donnera lieu à des fêtes toujours plus luxueuses, où tous les arts seront réunis. Pour les compositeurs de la cour, ces événements médicéens en plein essor représenteront l'occasion unique de faire entendre leurs dernières innovations musicales ou *nuove musiche*.

L'apothéose de ces fêtes grandiloquentes aura lieu en 1589, pour la célébration du mariage de Ferdinand I^{er} de Médicis et Christine de Lorraine. Pendant plusieurs semaines, fêtes profanes et fêtes sacrées se succéderont, enchaînant banquets, réceptions, feux d'artifices, mascarades, joutes, naumachies, jeux, messes, oratoires et processions. La clé de voûte de ces célébrations nuptiales ? La représentation de *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli, une pièce de théâtre sur le mariage au sein de laquelle seront représentés six intermèdes musicaux des meilleurs compositeurs. Au cours de ces intermèdes, des moyens inouïs et spectaculaires sont déployés au travers des machineries, des costumes, des chorégraphies et même des vaporisations de senteurs s'inspirant des thèmes représentés ! "Émerveillé" ou "stupéfait", le public conquis en oublie le principal : la pièce de théâtre. La voie est alors ouverte pour élaborer un drame entièrement mis en musique, chanté, dansé et agrémenté de machineries des plus inventives et des plus surprenantes. Dans une fin de siècle tournée vers l'humanisme dont Florence est la capitale, c'est en direction des figures mythologiques, plus touchantes et sensibles, que vont se tourner les regards, afin de tenter pour la première fois de représenter sur la scène et en musique tous les aspects de l'âme humaine. Tous les ingrédients sont en place pour la naissance d'un nouveau genre, l'opéra !

Argument commenté

Un véritable laboratoire fut mis en place à Florence au tournant des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles qui poussa les compositeurs et les poètes à faire cohabiter plusieurs formes d'expression musicale : madrigaux de styles et envergures variés, grands chœurs polyphoniques, chansons, puis premières monodies et *lamenti*. Sur le modèle des générations précédentes, les compositeurs poursuivent leur recherche sur l'espace sonore et la spatialisation du son, comme la prolifération des échos au sein des premières monodies, ou encore les madrigaux faisant dialoguer sept chœurs indépendants ! Comment raconter aujourd'hui cette histoire, restaurer cette aventure riche et pléthorique, parfois déroutante mais incroyablement saisissante ?

La solution retenue pour cet enregistrement vise à créer de toutes pièces une grande fresque imaginaire, semblable à un parcours initiatique, qui accomplirait la réunion de ces multiples œuvres.

La grandiloquence et l'effervescence des fastes médicéens sont traduites par les deux grands intermèdes ouvrant et clôturant cet enregistrement : exubérants, ils démontrent la diversité et la magnificence d'une époque follement libre, où la stupéfaction et l'émerveillement – *meraviglia e stupore* – sont les effets espérés sur l'auditoire. Au centre de notre enregistrement, deux récits traitant de figures mythologiques, déterminantes à cette époque, sont recréés et racontés sur le modèle de deux petits opéras, montrant l'évolution à la fois stylistique et philosophique d'une période résolument tournée vers l'humanisme : Orphée triomphera grâce à sa sensibilité, son pouvoir expressif et son chant capable "d'émouvoir jusqu'aux bêtes les plus féroces de la forêt".

On trouvera ci-dessous un argument détaillé dont le propos est de raconter de façon aussi vivante et aussi vibrante que possible la manière dont l'opéra a pris naissance à la cour des Médicis à Florence.

Primo Intermedio - All'imperio d'Amore / L'Empire de l'Amour

Stravaganza d'Amore! Le jour se lève sur la cité resplendissante de Florence. De l'une des fenêtres du palais ducal, un chantre entonne l'un de ces nombreux refrains – entrés désormais dans la culture populaire de la ville – à la gloire de l'Amour. Ce jour est particulier car c'est celui qui lance les festivités autour du mariage du grand-duc Ferdinand I^{er} de Médicis et Christine de Lorraine. Naturellement, les nobles cornets et sacqueboutes prennent part à l'ouverture des cérémonies qui doivent se dérouler sur plusieurs semaines et qui s'annoncent extrêmement festives (1). La foule en liesse puis les dieux eux-mêmes célèbrent ce jour béni, vantant les vertus de ce mariage qui renforce l'aura de leur cité sur le monde (2). Aujourd'hui, c'est l'empire de l'Amour que l'on fête à travers une véritable mosaïque musicale déclinant le sentiment amoureux sous toutes ses formes : le retour de

l'être aimé (4), la séparation la plus douloureuse (6), où encore la moquerie d'un amour bien naïf (8 – écho-bouffe d'Antonio Brunelli du très célèbre *Lamento della ninfa* de Claudio Monteverdi passé désormais à la postérité). Le refrain *Ineffabile ardore* (3, 5, 7) – l'un des rares vestiges du premier opéra de Giulio Caccini, *Il Rapimento di Cefalo*, créé en 1600 pour le mariage de Marie de Médicis et Henri IV – nous transporte d'œuvre en œuvre jusqu'au sommet des voûtes célestes de l'ardeur amoureuse. Devant la puissance de l'amour, les démons de la jalousie surgissent dans un double chœur à la sonorité agressive, reconnaissant leur défaite et la suprématie de l'amour (9). L'extravagance de cet amour, contenue dans tout regard féminin, peut à nouveau être portée au firmament, dans un madrigal à double chœur au plus proche des *affetti* du texte, et au milieu duquel s'insère à nouveau en cantus firmus le célèbre refrain *Stravaganza d'Amore!* (10). Que vive l'amour, et longue vie aux nouveaux époux de la cité resplendissante de Florence !

Secondo Intermedio - La Favola d'Apollo / La Fable d'Apollon

Scena prima - La Discesa d'Apollo

Jupiter, dans un élan de compassion pour l'angoisse des hommes, décide d'envoyer Apollon sur terre. Apollon, dieu immortel au cœur de pierre, est la figure la plus célèbre et la plus adulée de la fin de la Renaissance. Porteur à la fois du don suprême de l'Harmonie et du Rythme, mais aussi de celui du Chant et de la Danse, c'est dans un hymne de joie à l'élégance contenue qu'il apparaît posé sur une nuée céleste (11). Les bergers et les nymphes se réjouissent de son arrivée et invitent tous les hommes à écouter l'harmonie divine qui émane de sa lyre (12).

Scena seconda - Apollo con il serpente

Interrompant les festivités, un affreux et terrible serpent apparaît brusquement, menaçant la foule. Les bergers et les nymphes effrayés invoquent Apollon de terrasser le monstre avec l'une de ses flèches aiguisées (13). Encadrée par deux bergers stupéfaits et observant la scène, la foule, répartie dans un double chœur d'une grande théâtralité, décrit avec les bergers le serpent vomissant du feu. La foule implore alors le roi du ciel de le sauver de cet affront (14). Puis survient le combat pythique en lui-même, mimé, dansé et illustré par une *Intrada* instrumentale d'Alessandro Orologio qui, par son opposition entre deux groupes instrumentaux acérés, semble décrire un combat sans pitié (15) dont Apollon s'avèrera le gagnant. Celui-ci s'exprime enfin pour se vanter de sa victoire sans appel et rassurer les habitants qui, débarrassés de ce monstre impitoyable, peuvent de nouveau vivre sereinement (16). On assiste alors à une véritable scène de liesse : les bergers et les nymphes laissent exploser, en un virevoltant double chœur, leur joie face au souvenir des terribles méfaits du serpent, et exaltent la bravoure du dieu Apollon (17).

Scena terza - Gli amori di Apollo e Dafne

Désormais sur terre, Apollon veut goûter aux plaisirs humains, mais s'étant ouvertement moqué d'Amour lui-même, il se voit décocher en retour une flèche d'or le rendant ardemment amoureux de la jeune nymphe Daphné. Elle-même s'est vue atteinte par une flèche de plomb, la rendant totalement insensible aux avances d'Apollon. Poursuivie par ce dernier et désespérée, elle trouve l'aide nécessaire auprès de son père, le dieu fleuve Pénée, qui la métamorphose en laurier. Alertés par une messagère saisie par cette métamorphose, nymphes et bergers pleurent amèrement la disparition de la belle Daphné (18). Apollon déplore à son tour la perte de sa chère nymphe ; il peine à se livrer entièrement, plaignant plutôt le sort qui sera réservé à ce laurier, désormais sacré à ses yeux (19). Les bergers et les nymphes concluent cet épisode par un chœur alterné de ritournelles – élégie pour la belle Daphné –, implorant l'Amour lui-même de ne jamais connaître une telle destinée (20).

Terzo intermedio - Le Lagrime d'Orfeo / Les Larmes d'Orphée

Dans leur quête de traduire toujours au plus près les sentiments humains, les élites florentines vont se tourner vers une autre figure mythologique plus encline à épouser ces nouveaux desseins. C'est Orphée, demi-dieu, qui à travers son amour pour Eurydice aura désormais le privilège des poètes et des musiciens.

Scena prima - Le Nozze

Au son d'une gaillarde endiablée (22), les bergers et les nymphes dansent et célèbrent en même temps les noces d'Orphée et Eurydice (23).

Scena seconda - La Morte d'Euridice

Coup de théâtre ! La nymphe Daphné surgit en messagère, précédée de l'un des premiers cris de désespoir de l'histoire de la musique ; elle vient annoncer la mort d'Eurydice, mordue par un serpent (24). Ce message bouleversant d'humanité offre au compositeur Jacopo Peri la possibilité d'un langage harmonique des plus audacieux, au plus près des vers d'Ottavio Rinuccini – celui-là même qui écrira le livret de l'*Arianna* de Monteverdi, dont seul le vibrant *lamento* nous est parvenu. Orphée est terrassé par la nouvelle, sans même pouvoir verser la moindre larme. Dans son désespoir, il émet le seul désir possible, celui de mourir afin de rejoindre l'être à jamais perdu (25). Une coryphée se joint aux nymphes et aux bergers dans une implacable marche funèbre, élégie pour la noble Eurydice, arrachée par la mort au plus beau jour de sa vie (26).

Scena terza - L'Inferno

Orphée se présente au seuil des enfers, dans l'espoir d'être celui qui réussira pour la première fois à convaincre Pluton de laisser remonter un défunt sur terre. Ainsi, il s'adresse aux ombres de l'enfer dans un *lamento* dont le refrain, toujours plus bouleversant, ouvrira la voie aux futurs grands *lamenti* des opéras romains et vénitiens du premier baroque (28). La puissance de son chant qu'il accompagne de sa noble lyre est telle que les âmes en peine présentes aux enfers vont à leur tour appuyer son discours, dans un madrigal déroutant d'expressivité. Le compositeur Luca Marenzio y laisse entrevoir un chemin harmonique diaboliquement éloquent et d'une tristesse infinie, rappelant les expériences d'un Gesualdo (29) ! Dans un tohu-bohu percussif infernal apparaît Pluton, le maître des lieux : touché par la grâce du chant d'Orphée, il se laisse convaincre de lui rendre son Eurydice. À leur tour, les démons infernaux serviteurs du dieu Hadès s'exclament devant l'exploit d'Orphée, premier entre tous les humains à ramener un mort à la vie. Les furies referment la grotte infernale, laissant Orphée et Eurydice s'échapper (30).

Scena quarta - L'Apoteosi d'Orfeo

De nouveau à la lumière du ciel cristallin, Orphée livre un brillant air de jubilation, vantant la richesse inouïe de son chant et la joie de sa victoire sur la mort (31). Après un court *Canario* instrumental de Lorenzo Allegri (32), les bergers et les nymphes se joignent à la fête dans un ultime chœur, tiré de l'*Euridice* d'Ottavio Rinuccini et Jacopo Peri. "Époux heureux, élève au ciel la palme et le trophée !"

Quarto Intermedio - Il Ballo degli reali amanti Le Ballet des amants royaux

Lorsqu'en 1589 se déroulèrent les festivités du mariage de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine, c'est Emilio de' Cavalieri qui était nommé maître de musique des six intermèdes encadrant la pièce de théâtre *La Pellegrina*. Le compositeur n'écrira lui-même qu'une seule pièce, véritable moment clé des intermèdes : le grand *Ballo* conclusif, qui, dans un tourbillon rythmique inimitable sur une basse obstinée, clôturait la soirée par une chorégraphie réglée, mettant en mouvement la totalité des musiciens investis. Le succès de ce *Ballo* fut tel que la basse obstinée composée par le maître connaîtra une grande renommée, bien au-delà des frontières. Des compositeurs tels que Sweelinck, Kapsberger ou Banchieri vont plus tard se réapproprier l'œuvre rebaptisée "Aria di Firenze" ou encore "Ballo del Granduca". Sa version instrumentale signée de Giovanni Battista Buonamente nous sert ici de fil rouge, ouvrant et clôturant dans sa version vocale notre dernier intermède.

Les festivités des noces ducales touchent à leur fin : après le récit des histoires fabuleuses d'Apollon et d'Orphée, un dernier grand *ballo* vient conclure notre enregistrement. Dans une profusion sonore orchestrale totale, les variations instrumentales sur l'"Aria di Firenze" entraînent l'assistance dans un ultime climat de fête (33). Ce sont désormais les dieux eux-mêmes qui prennent la parole pour rendre hommage aux amants royaux et célébrer leur splendeur (34) dans une variété de climats, d'images et d'affects soulignée par l'écriture en triple chœur (35). Convoquant les étoiles, le soleil et la lune, la pièce se referme sur la répétition d'une dizaine de mesures au magnifique contrepoint rappelant les plus grandes pages de la musique de la Renaissance.

Après une ultime révérence d'un petit groupe de courtisans au couple royal (36) vient le grand ballet final qui fait office de véritable "feu d'artifice" rythmique comme s'il s'agissait d'emmener la foule nombreuse jusqu'à la transe (37). L'ardeur amoureuse y est célébrée dans la liesse la plus frénétique.

RAPHAËL PICHON

Les fêtes à la cour des Médicis au XVI^e siècle : des *intermedii* à l'opéra

Tout au long du XVI^e siècle, Florence fut un véritable laboratoire du mouvement humaniste, courant intellectuel et culturel qui s'attacha à mettre l'homme au centre de l'univers, notamment en se réappropriant et revivifiant la culture des Anciens, alors considérée comme le fondement même de cette philosophie. À Florence, les idéaux humanistes étaient discutés dans le cadre de cercles réunissant intellectuels et artistes, sous la protection des grandes familles aristocratiques. À l'exemple d'une première Académie platonicienne, fondée en 1459 par Cosimo de' Medici (Côme l'Ancien) et Marsilio Ficino (Marsile Ficin) et dispersée en 1521, Cosimo I avait fondé, en 1540, l'*Accademia degli Umidi*, devenue en février 1541 l'*Accademia Fiorentina o Società di Eloquenza*. Sur la question spécifique de l'union de la poésie et de la musique, qui constituait l'une des grandes préoccupations des humanistes, le comte Giovanni de' Bardi, lui-même poète et musicien créa, vers 1570, la *Camerata Fiorentina*, suivie, à la fin des années 1580, par la *Camerata* du comte Jacopo Corsi.

Les réflexions et expériences menées dans le cadre de ces cercles se reflétaient dans les nombreuses fêtes commandées par la principale famille de Florence, les Médicis – devenus seigneurs héréditaires en 1532 –, et plus particulièrement trois de ses représentants : Cosimo I, duc de Florence (1537-1569) et premier grand-duc de Toscane (1569-1574), puis ses fils Francesco I et Ferdinando I, dont les règnes successifs (1574-1587, 1587-1609) marquèrent l'apogée de la Renaissance florentine. Donnés en temps de carnaval, pour célébrer un événement dynastique (mariage, naissance, etc.) ou rehausser avec magnificence l'éclat d'une visite officielle, *canti carnascialeschi*, *trionfi*, *mascherate*, épithalames ou autres madrigaux de circonstance étaient prétextes à exalter la puissance de la famille. Mais ce sont surtout les *intermedii* qui constituent le plus éclatant reflet des idéaux humanistes, et notamment cette recherche de l'alliance parfaite de la poésie et de la musique, symbole de concorde et d'harmonie que tous cherchaient alors à recréer. Cette tradition des *intermedii*, qui se développa tout particulièrement à Florence durant tout le XVI^e siècle, marqua un pas décisif vers l'opéra.

La tradition des *intermedii*

À l'imitation du théâtre antique, les *intermedii* constituaient des divertissements intercalés entre les actes de pièces de théâtre, dans des appareils visuels fastueux, prétextes à des développements allégoriques à la gloire de la dynastie. Née dans le dernier tiers du XV^e siècle, dans les milieux aristocratiques et princiers humanistes de Ferrare, Mantoue puis Florence, la tradition des *intermedii* procède de l'évolution et du mélange de formes musicales populaires, tels que le *strambotto* et la *frottola*, ou plus savantes, comme le madrigal,

chantées en polyphonie ou à une voix accompagnée aux instruments. Les compositeurs d'*intermedii* n'eurent de cesse d'exploiter dans leurs divertissements à la fois le potentiel spectaculaire de la polyphonie, dans des développements toujours plus grandioses, mais aussi toute la puissance expressive de la musique, et notamment les ressorts d'une nouvelle manière de chanter en monodie accompagnée, destinée à ressusciter la récitation des Anciens.

Conçus pour divertir les spectateurs entre les actes des comédies, ces *intermedii* connurent dès la première moitié du XVI^e siècle un essor considérable. La place de la musique et du merveilleux dans les représentations théâtrales prit un caractère toujours plus grandiose et spectaculaire, grâce notamment au génie des décorateurs et aux progrès de la machinerie théâtrale. Voyant le potentiel artistique et politique de ces *intermedii*, les puissantes familles princières de la moitié nord de l'Italie, comme les Gonzague (Mantoue), les Este (Ferrare), les Médicis (Florence) ou encore la cour pontificale, en favorisèrent l'évolution et le succès. Les *intermedii* finirent par occuper tant de place qu'ils devinrent un spectacle dans le spectacle, destiné à éblouir les spectateurs.

L'essor des *intermedii* florentins

Ce genre spectaculaire devint rapidement un outil essentiel de la politique artistique des Médicis, et la chronologie des fêtes florentines montre l'importance qu'il prit tout au long du XVI^e siècle.

Les premiers grands *intermedii* florentins furent conçus pour célébrer les noces du duc Cosimo I avec Éléonore de Tolède, en juillet 1539. Rehaussées de madrigaux allégoriques composés par les meilleurs musiciens des Médicis – Francesco Corteccia, Costanzo Festa, Matteo Rampolini, Pietro Masacone et Baggio Moschini –, sur des textes de Giovanni Battista Strozzi et Giovanni Battista Gelli, les fêtes culminèrent le 9 juillet avec une représentation d'*Il Commodo*, comédie d'Antonio Landi agrémentée d'*intermedii* composés par Francesco Corteccia. Par leur caractère spectaculaire, leur ampleur sonore sans précédent et une dimension dramatique nouvelle, ceux-ci constituèrent une évolution importante.

En novembre 1544, les membres de l'*Accademia fiorentina* firent représenter *Il Furto* de Francesco d'Ambra, avec *intermedii* de Corteccia (textes de Ugolino Ugolini). Dès lors, aucune fête organisée en l'honneur des Médicis ne se passera d'*intermedii*. Avec Corteccia, Alessandro Striggio, "gentiluomo mantovano" et musicien de grand talent attaché au service des Médicis entre 1559 et 1584 environ, eut une influence décisive dans l'évolution des *intermedii*, dont il renforça encore le caractère spectaculaire par des madrigaux polychoraux de grande ampleur. Durant les décennies 1560-1570, c'est lui qui fut chargé d'écrire les *intermedii* donnés à la cour lors de fêtes somptueuses qui reflétèrent toute la puissance de la dynastie des Médicis. En décembre 1565, le mariage de

Francesco, fils de Cosimo I et futur Francesco I, avec Jeanne d'Autriche, furent organisées d'importantes festivités au cours desquelles on donna une représentation de *La Cofanaria* de Francesco d'Ambra, avec *intermedii* de Francesco Corteccia et Alessandro Striggio. Deux ans plus tard, le baptême d'Eleonora, fille du couple princier, fut célébré avec faste et Striggio composa des *intermedii* pour la représentation de la comédie *I Fabii* de Lotto del Mazza. Le compositeur fournit encore des *intermedii* pour *La Vedova*, comédie de Giovanni Battista Cini donnée à l'occasion de la visite à Florence, en 1569, du frère de Jeanne d'Autriche, le grand-duc Charles II d'Autriche-Styrie. Cette même année, la politique de Cosimo I, nommé par le pape premier grand-duc de Toscane, atteignit son apogée.

Le grand-duc Francesco I poursuivit l'œuvre de son père, tout particulièrement en matière de politique culturelle. En 1579, son mariage, en secondes noces, avec Bianca Cappello, donna lieu à de nombreuses festivités rehaussées de musiques d'Alessandro Striggio, Giulio Caccini, Piero Strozzi, Maffeo Veniero ou encore Claudio da Correggio. Ces fêtes bénéficièrent certainement des recherches humanistes menées dans le cadre de la *Camerata Fiorentina*. Créé vers 1570 – la première réunion connue date de 1573 –, ce cercle réunissait autour du comte Giovanni de' Bardi musiciens, poètes et intellectuels désireux de faire revivre l'esprit et la lettre de la musique des Anciens, et notamment la récitation chantée, à travers des réflexions et expérimentations sur l'union de la poésie et de la musique. Parmi les membres de cette *camerata* figurent notamment les musiciens Alessandro Striggio, Piero Strozzi, Vincenzo Galilei, Emilio de' Cavalieri, Francesco Cini, Cristofano Malvezzi, bientôt rejoints par Giulio Caccini et Jacopo Peri ; ainsi que de nombreux poètes, parmi lesquels Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera ou encore Giovanni Battista Strozzi. D'autres artistes participèrent très probablement, de près ou de loin, à ces réunions, comme le compositeur brescien Luca Marenzio, célèbre dans toute l'Europe pour ses madrigaux, et qui fut au service de Ferdinando I entre 1587 et 1589.

En 1583, en vue des futurs mariages des princesses Eleonora et Virginia de' Medici, on donna une comédie de Giovanni Fedini, *Le Due Persilie*, avec des *intermedii* d'Alessandro Striggio, Stefano Rossetto, Costantino Arrighi, Cristofano Malvezzi et Jacopo Peri. Les deux mariages, célébrés respectivement en 1584 et 1586, donnèrent encore lieu à d'importantes magnificences. Pour celui d'Eleonora, fille de Francesco I et Jeanne d'Autriche, avec le duc de Mantoue Vincenzo I Gonzaga, les festivités furent rehaussées de madrigaux de Giovanni de' Bardi, sur des textes de Giovanni Battista Strozzi. Pour les noces de Virginia, fille naturelle de Cosimo I et Camilla Martelli, avec Cesare d'Este, duc de Modène et de Reggio, on donna une représentation de *L'Amico fido*, comédie de Giovanni de' Bardi, agrémentée d'*intermedii* d'Alessandro Striggio, Cristofano Malvezzi, et de Bardi lui-même. À cette occasion, on inaugura le nouveau Teatro Mediceo degli Uffizi (Théâtre des Offices), conçu par l'architecte et décorateur Bernardo Buontalenti et pourvu de machines ingénieuses qui permettaient des spectacles grandioses.

Les fêtes de 1589

C'est en 1589 que cette tradition florentine des *intermedii* connut son apogée, avec les six somptueux divertissements imaginés par le comte Bardi pour agrémenter *La Pellegrina*, comédie de Girolamo Bargagli vieille d'une dizaine d'années, mais que l'on reprit à l'occasion des noces du grand-duc Ferdinando I avec la princesse Christine de Lorraine, petite-fille de la reine de France Catherine de Médicis.

Reprenant les fables et thèmes antiques emblématiques du courant humaniste, et plus particulièrement ceux célébrant le pouvoir et l'influence de la musique – l'harmonie des Sphères ; la joute entre les Muses et les Piérides ; le combat d'Apollon contre le serpent Python ; les Enfers ; le chant d'Arion ; le retour de l'Harmonie, garanti par Apollon et Bacchus –, les *intermedii* de *La Pellegrina* réunirent les nombreux acteurs des académies florentines, et notamment la *Camerata Fiorentina*. Sous la conduite d'Emilio de' Cavalieri, gentilhomme musicien devenu en 1588 surintendant des divertissements du grand-duc de Toscane, les meilleurs musiciens (Cristofano Malvezzi, Antonio Archilei, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Luca Marenzio, Cavalieri lui-même) et poètes (Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Strozzi, Giovanni de' Bardi, Laura Lucchesini) issus des cercles humanistes florentins s'associèrent pour fournir des pièces instrumentales, des madrigaux dans la grande tradition polyphonique – dont ils constituent en quelque sorte l'apothéose –, mais aussi des récits en monodie accompagnée, exploitant tous les ressorts expressifs d'une nouvelle manière de chanter, plus proche du texte (*stile rappresentativo*), qui visait à ressusciter, en la réinterprétant, la récitation chantée (*recitar cantando*) des Anciens.

Tout à la gloire des Médicis, l'ensemble, donné avec faste le 2 mai 1589 dans le Teatro Mediceo degli Uffizi, exaltait les idéaux humanistes de concorde et d'harmonie, dans des fresques somptueuses rehaussées de saisissants effets acoustiques qui magnifiaient la scénographie de l'architecte, peintre, sculpteur et ingénieur Bernardo Buontalenti.

Premiers opéras

Par leur variété et leur nouveauté, par un mariage équilibré de la polyphonie, portée à son plus haut degré de magnificence, et de la monodie naissante, sans oublier les musiques instrumentale et de danse, les *intermedii* de 1589 ouvrirent la voie à un théâtre intégralement chanté. C'est en effet encore à Florence que l'on vit, en cette fin du *cinquecento*, les premiers exemples de ce spectacle total, cet idéal musical que les humanistes n'avaient eu de cesse de recréer pour faire revivre une certaine idée du théâtre antique, modèle parfait de l'alliance entre la poésie et la musique.

À l'occasion des noces, en 1600, de Marie de Médicis, nièce du grand-duc Ferdinando I, avec le roi de France Henri IV, on donna deux pièces intégralement en musique : *Il Rapimento di Cefalo* de Gabriello Chiabrera, avec une musique majoritairement de Giulio Caccini (avec des chœurs de Stefano Venturi del Nibbio, Luca Bati et Piero Strozzi), dont seule la scène finale ("Ineffabile ardore") est conservée ; et *L'Euridice*, de Jacopo Peri, sur un poème d'Ottavio Rinuccini (dont Caccini, rival de Peri, proposa en parallèle sa propre

mise en musique). Composé d'un prologue, de cinq actes et d'un épilogue, *Il Rapimento di Cefalo*, sur le sujet des amours de l'Aurore et de Céphale, constitua le point culminant des célébrations florentines et fut représenté avec faste au Teatro Mediceo degli Uffizi le 9 octobre, devant 3 000 seigneurs et 800 dames. Trois jours plus tôt, *L'Euridice* de Peri et Rinuccini avait été donnée devant un auditoire plus restreint, dans le cadre privé du palais Pitti. Peri lui-même y chanta le rôle d'Orphée, entouré d'autres chanteurs de la cour, comme Giulio Caccini et sa fille Francesca. Cette *Euridice* combinait des sections en monodie accompagnée, en duo ou petits ensembles vocaux, qui permettaient une conduite soutenue du drame, et des passages plus divertissants composés de chœurs polyphoniques et de *balli* instrumentaux, plus directement hérités des *intermedii*.

Quelques années plus tôt, en 1596 ou 1597 – la date reste incertaine –, Rinuccini et Peri avaient composé un premier essai d'une pièce intégralement mise en musique, *La Dafne*, jouée devant un public restreint chez le comte Corsi, et dont il ne reste là aussi que quelques fragments. Le poème fut repris, légèrement modifié, par le Florentin Marco da Gagliano, qui le mit en musique pour les Gonzague de Mantoue, alliés des Médicis. Créée en 1608 à l'occasion des noces de Francesco Gonzaga, fils du duc Vincenzo, avec Marguerite de Savoie, cette *favola in musica* fut redonnée à Florence en 1611 chez Don Giovanni de' Medici, fils naturel de Cosimo I et d'Eleonora d'Albizzi. Inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, le poème conte les amours d'Apollon et de la nymphe Daphné. Consacré par sa victoire sur Python, évoquée dans le prologue et résumée en une courte scène au début de la *favola*, le dieu, après avoir défié Cupidon, fut condamné à aimer éperdument la nymphe, elle-même rendue indifférente par le fils de Vénus. L'ouvrage montre ainsi un dieu plus humain, loin des vaines préoccupations de gloire, clamant ses sentiments, attaché à se faire aimer d'une simple créature de la nature et à chanter la force invincible de l'amour.

D'Apollon à Orphée

Un changement important s'était en effet opéré autour de 1600. Alors que le mythe d'Apollon et sa figure triomphante avait dominé en filigrane la symbolique mythologique des fêtes florentines du *cinquecento*, depuis les noces de Cosimo I en 1539 – s'accompagnant à la lyre, Apollon reliait par ses chants les différents tableaux du divertissement allégorique présenté durant le banquet nuptial – à celles de Ferdinando I en 1589, la revivification du mythe d'Orphée, avec les deux *Euridice* de Peri et Caccini mais aussi *L'Orfeo* composé par Claudio Monteverdi pour les Gonzague en 1607, avait accompagné un changement dans la hiérarchie des valeurs et de la symbolique.

Tous deux mythiques joueurs de lyre, Apollon et son fils Orphée constituaient les symboles de cette union entre poésie et musique, préoccupation permanente des humanistes. Si le premier, antique symbole cosmique de l'harmonie de l'univers mais aussi de la puissance guerrière, incarnait une conception divine de la perfection, Orphée exprimait, à travers ses chants et ses vers déclamés au son de sa lyre, la vérité profonde de l'âme humaine, symbolisant

le triomphe de l'art et de l'esprit sur les lois implacables de la nature. Par la puissance de son chant, Orphée dompte les bêtes sauvages, charme les créatures infernales et fait plier Pluton et Proserpine. Sa quête de son épouse Eurydice aux Enfers, élément emblématique du mythe, symbolise la puissance de l'amour défiant l'inéluctable mort. Grâce au chantre philosophe, la poésie et la musique devinrent de véritables symboles de la force civilisatrice de l'homme, acteur de sa propre destinée face aux éléments immuables de la nature. À travers la figure d'Orphée, la naissance de l'opéra marquait ainsi l'apogée des idéaux humanistes, de la représentation du dieu triomphant, symbole de la puissance divine et donc exemplaire, à celle du héros profondément humain, avec ses imperfections et toute sa fragilité.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)

L'“invention” de la monodie

La vocalité de la Renaissance a connu un développement parmi les plus originaux de l'histoire de la musique : épanouie sous l'égide de la polyphonie, elle céda la place vers la fin du xvi^e siècle à l'avènement de la monodie accompagnée. Cette véritable “invention” était destinée à s'imposer dans les nouveaux genres vocaux de l'époque baroque, comme l'opéra, l'oratorio et la cantate. Plutôt qu'un cheminement linéaire, il faut imaginer ce processus comme une convergence d'éléments différents, répondant à des exigences particulières et liés à des circonstances spécifiques, de nature esthétique, géographique ou socio-politique.

Le genre musical le plus cultivé en Italie pendant la Renaissance était le madrigal. Si la première moitié du xvi^e siècle avait été marquée par les œuvres de maîtres d'outremonts (Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Cyprien de Rore), une nouvelle génération de compositeurs italiens avait pris la relève pendant les décennies suivantes. Ce passage de témoin eut un impact significatif sur l'évolution du madrigal. Les compositeurs étant pour la plupart de langue maternelle italienne, ils pouvaient songer davantage à la question de l'adhérence entre musique et texte. De nouvelles voies expressives étaient ainsi explorées, tant dans l'harmonie que dans le développement d'une vocalité moderne, virtuose et exubérante. L'évolution du genre et la conséquente demande de nouveaux textes poétiques étaient si importantes que l'on commença à écrire expressément des poèmes destinés à la composition musicale. On ne se limitait pas à reprendre les textes de la tradition, d'auteurs comme Pétrarque, Bembo ou l'Arioste, mais on considérait aussi la production contemporaine, avec une prédilection pour le Tasse, Guarini et, plus tard, Marino.

Les principales villes italiennes rivalisaient entre elles pour s'assurer la présence des compositeurs les plus réputés et des interprètes en mesure d'exécuter convenablement ce nouveau répertoire, destiné surtout à des chanteurs professionnels : ainsi, les cours de Mantoue et Ferrare, mais aussi Venise, Naples et Rome, devinrent des centres de production, d'édition et de diffusion du madrigal. Parmi les compositeurs les plus représentatifs de la nouvelle vague, on compte Luca Marenzio, Giaches de Wert, Carlo Gesualdo et, bien évidemment, Claudio Monteverdi. Leurs œuvres montrent ouvertement le changement du style qui prit graduellement place dans les dernières décennies du siècle, à travers des évolutions esthétique et technique qui marqua la transition entre la Renaissance et le Baroque. La transposition en musique de la parole en était l'intention dominante, visant au rendu des “affetti” (les “états d'âme”) et des références naturalistes des textes. Les compositeurs affectionnaient donc les “madrigalismes”, ou figuralismes, consistant à peindre le sens d'un mot à travers sa transposition musicale (ex. une vocalise pour évoquer le vent, des notes aiguës pour désigner le ciel, des dissonances pour exprimer la tristesse ou la douleur, etc.). S'inscrivant dans la tradition de la polyphonie imitative ou homorythmique, ce procédé avait cependant l'inconvénient de ne pas assurer l'intelligibilité des paroles et de ne pouvoir donc rendre d'une manière appropriée les différentes nuances

et les subtilités des textes. Les premières expériences monodiques viseront, entre autres, à résoudre l'impasse rétablissant la prééminence de la parole sur la musique.

Bien avant la création des premiers opéras au début du XVII^e siècle, il existait une pratique du chant à voix seule. Elle se déclinait en une variété de formes témoignant de la complexité de son évolution tout au long des XV^e et XVI^e siècles. À Florence, pendant le carnaval ou à l'occasion des célébrations en plein air, on faisait défiler dans la ville des cortèges où résonnaient des chansons à l'unisson, dites *canti carnascialeschi*. On répétait une même musique sur plusieurs strophes de texte. À la différence du madrigal ou d'autres genres polyphoniques, l'origine des *canti carnascialeschi* se situait dans la tradition populaire, même si à la fin du XV^e siècle quelques poètes ou des hommes de lettres amateurs, tel Laurent de Médicis, avaient écrit des poèmes pour ce genre de musique. Parallèlement, sur le versant polyphonique, surtout dans le genre de la villanelle ou de la *frottola*, s'affirmait progressivement une nouvelle tendance consistant dans l'interprétation des œuvres à une voix. Généralement, il s'agissait de la plus aiguë de l'effectif, à qui était confiée la ligne mélodique la plus expressive et aboutie. L'exécution des autres voix était assurée par un instrument polyphonique, soit à cordes pincées (luth, théorbe, harpe...), soit à clavier (clavecin, orgue...). Même le madrigal fut concerné par cette pratique, due non seulement à des questions concrètes – la nécessité d'adapter les effectifs selon les circonstances – mais aussi à un phénomène concomitant : l'affirmation de la figure du chanteur soliste professionnel. La cour de Ferrare était devenue célèbre à cet égard vers la fin du siècle, grâce à un ensemble connu sous le nom de *Concerto delle dame*. Institué par le duc Aphonse II d'Este, il acquit une renommée considérable, encensé par les contemporains et célébré par artistes, poètes et musiciens. Il était constitué à l'origine par Laura Peverara, Isabella et Lucrezia Bendidio, suivies par Vittoria Bentivoglio, Livia d'Arco et Anna Guarini, la fille du célèbre poète. Issues d'un milieu privilégié, instruites dans l'art de la conversation comme dans ceux de la musique et du chant, les dames se produisaient devant un public choisi et restreint. Alessandro Striggio, l'un des compositeurs attirés des Médicis, séjourna à la cour de Ferrare en 1584. Après avoir expressément écrit des œuvres pour elles, il envoya la musique à Florence pour que Giulio Caccini puisse l'interpréter. Il n'était en effet pas aisé de pouvoir entendre les dames en dehors de Ferrare, le duc en étant fort jaloux. Elles n'étaient autorisées à quitter la cour que dans des cas exceptionnels, comme en 1586 lorsqu'elles chantèrent à Florence dans les spectacles pour le mariage de César d'Este avec Virginia de Médicis. Wert, Gesualdo, Marenzio, Monteverdi contribuèrent activement à leur répertoire, leur consacrant des pages virtuoses et exigeantes. Luzzasco Luzzaschi, organiste et maître de la musique du duc de Ferrare, fit imprimer en 1601 les *Madrigali per cantare e sonare a uno, a doi e tre soprani*, véritable témoignage de leurs qualités vocales : tessiture aiguë, ambitus large, parfaite maîtrise des diminutions. Le recueil renferme des œuvres pour une à trois voix, mais aussi un autre trait d'originalité étroitement lié au développement de la monodie : une partie d'accompagnement pour clavier entièrement notée.

La monodie "moderne", façonnée au début du XVII^e siècle, ne serait en effet pas telle sans l'avènement de la basse continue. Partie instrumentale grave ayant la fonction de soutenir l'ensemble des voix et des instruments au-dessus, elle trouva son origine dans la partie séparée de basse vocale utilisée par les claviéristes pour accompagner les œuvres polyphoniques, réalisant à l'instrument l'enchaînement harmonique résultat du croisement des voix. En 1602, le terme *basso continuo* fit sa première apparition dans un recueil imprimé, les *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci. Con il basso continuo per sonar dell'organo* de Ludovico Viadana qui explique dans la préface son intention de formaliser une pratique déjà existante et répandue. Dès les dernières décennies du XVI^e siècle, la question de la monodie accompagnée était au cœur des préoccupations d'un cercle florentin d'intellectuels, poètes et musiciens connu sous le nom de "Camerata Bardi", dont faisaient partie, entre autres, Emilio de' Cavalieri, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini et Jacopo Peri. Dans la culture de la Renaissance, la référence à l'idéologie classiciste était constante, notamment dans la théorisation et la formalisation des nouvelles pratiques artistiques. Les membres de la Camerata s'interrogeaient sur la musique vocale dans la Grèce classique et son pouvoir d'expression. D'après leurs réflexions, la musique des anciens avait pu atteindre des sommets inégalés grâce à la monodie, le langage le plus adapté à la représentation des passions. Le *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei, sorte de manifeste théorique de ces idées, prônait la supériorité de la musique ancienne, respectueuse de la forme et capable de mettre en valeur le sens de chaque mot, tout en assurant son intelligibilité. En opposition à la polyphonie couramment pratiquée, les florentins proposaient donc un nouveau style de chant soliste accompagné par les instruments. Ainsi, imaginant recréer les conditions techniques de la musique grecque, les "modernes" auraient pu redonner vie à l'idéal d'expression des "anciens". Le pendant pratique du *Dialogo* de Galilei était le recueil des *Nuove musiche* de Giulio Caccini (1602), contenant des airs et des madrigaux à voix seule. Compositeur, pédagogue, théoricien et chanteur accompli, Caccini était sans doute la personnalité la plus marquante et représentative de cette nouvelle génération de musiciens intellectuels. Dans la célèbre préface des *Nuove musiche*, il met en garde contre les dérives du chant polyphonique et excessivement orné, responsable de la non intelligibilité du texte et, par conséquent, de l'impossibilité d'émouvoir l'auditeur. Il évoque une nouvelle typologie de chant soliste, qui donnerait l'impression de "parler presque en harmonie", réduisant et maîtrisant les ornements et utilisant l'accompagnement d'un instrument pour la partie de basse. Caccini choisit le terme "sprezzatura" pour indiquer la façon d'interpréter cette musique. Dérivé du *Libro del Cortegiano* de Baltassare Castiglione (1524), le mot désignait un trait indispensable du parfait courtisan, cette attitude naturelle et gracieuse, apparemment dépourvue d'efforts qui était au contraire le résultat d'un travail élaboré de maîtrise et de connaissance de soi.

L'évolution de la musique vocale de la polyphonie vers la monodie se reflète également dans les somptueux spectacles donnés à Florence pendant le xvi^e siècle pour célébrer les grands événements dynastiques, notamment les mariages qui contribuaient au renforcement du pouvoir politique des Médicis par de nouvelles alliances. Les intermèdes surtout, interpolations de chant, musique et danse parmi les actes d'œuvres dramatiques parlées (tragédies, comédies, pastorales), prenaient des proportions de plus en plus importantes, jusqu'à atteindre le statut de spectacles à part entière, avec un large usage de machines, changements de décors, de costumes. En 1539, à l'occasion du mariage de Côme de Médicis avec Éléonore de Tolède, on fit représenter *Il Commodo*, une comédie d'Antonio Landi, avec des intermèdes mis en musique principalement par Giovanni Battista Strozzi et Francesco Corteccia. Même si quelques-unes des interventions chantées étaient pour voix seule, la tradition polyphonique y restait largement dominante, privilégiant la forme du madrigal homorythmique. L'apogée des spectacles florentins furent toutefois les intermèdes de *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli, donnés en 1589 pour le mariage de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine. On fit alors appel à un plus grand nombre de compositeurs, en comparaison avec les intermèdes de 1539 :

Giovanni Bardi, Emilio de' Cavalieri, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Antonio Archilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini et d'autres auteurs non identifiés. Ici, la tradition polyphonique, représentée principalement par Marenzio et Malvezzi, s'épanouit jusqu'à choisir la forme d'œuvre polychorale, dont la grandiloquence reflétait les ambitions de ce spectacle princier. Par contraste, les airs solistes de Peri, Caccini et Cavalieri annonçaient la vocalité baroque naissante. Du point de vue littéraire, les intermèdes de 1589 anticipaient aussi des thématiques propres aux premiers livrets d'opéra, par exemple par le choix du mythe d'Apollon (1^{er} et 6^e intermèdes). Protagoniste de deux *Dafne*, celle de Peri (1598 ?) et celle de Marco da Gagliano (1608), Apollon intervient aussi dans l'apothéose finale de *L'Orfeo* de Monteverdi (1607). Au mythe d'Apollon, père d'Orphée, étaient en outre reliées les *Euridice* de Peri (1600) et de Caccini (1602), dont la première avait été créée pour le mariage du roi de France Henri IV avec Marie de Médicis. Dans cette œuvre, la polyphonie céda enfin la place au chant soliste, désormais en mesure de saisir pleinement les subtilités du texte dans des pages emblématiques comme le monologue d'Orphée *Non piango e non sospiro*.

BARBARA NESTOLA
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)

Florence au Cinquecento

Repères chronologiques

- 1492 Mort de Lorenzo de' Medici (Laurent le Magnifique), seigneur de Florence. Son fils, Piero II, lui succède.
- 1494-1512 L'armée du roi de France Charles VIII envahit l'Italie en 1494 ; elle entre à Florence en novembre. Exil de Piero II de' Medici (1494) ; rétablissement de la République, dirigée par le moine Girolamo Savonarola (1494-1498), puis par le *condottiere* Piero Soderini (1498-1512).
- 1504 Le *David* de Michelangelo Buonarroti (Michel-Ange) est placé à l'entrée du Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio), comme une allégorie du triomphe de la République sur la tyrannie.
- 1512 Soutenus par le pape Jules II (Giuliano della Rovere), les Habsbourg réinstallent les Médicis à la tête de Florence : Giovanni et Giuliano II de' Medici, co-seigneurs.
- 1513 Giovanni de' Medici élu pape (Léon X).
- 1516 Lorenzo II de' Medici, seigneur de Florence.
- 1519 Mort, à Florence, de Lorenzo II de' Medici ; Giulio de' Medici, seigneur de Florence (1519-1523).
Naissance de Cosimo de' Medici (futur Cosimo I), fils de Ludovico di Giovanni de' Medici, dit Giovanni delle Bande Nere (branche cadette des Médicis), et de Maria Salviati.
- 1520 Début des travaux, par Michel-Ange, de la *Sagrestia Nuova* (nouvelle sacristie) de la basilique San Lorenzo, église des Médicis à Florence, destinée à abriter les tombeaux familiaux.
- 1521 Dispersion de l'Académie platonicienne fondée en 1459 par Cosimo de' Medici (Côme l'Ancien) et Marsilio Ficino (Marsile Ficin).
- 1523 Giulio de' Medici élu pape (Clément VII) ; Alessandro et Ippolito de' Medici, co-seigneurs de Florence (1523-1527).
- 1524 Début de la construction, dans l'enceinte du couvent San Lorenzo à Florence, de la *Biblioteca Medicea Laurenziana*, par Michel-Ange, Bartolomeo Ammannati et Giovanni Battista del Tasso.
- 1527 Les Médicis chassés de Florence ; rétablissement de la République.
Mort à Florence de Niccolò Machiavelli (Machiavel).
- 1529-1531 Siège de Florence par l'armée de Charles Quint, soutenu par le pape Clément VII (Giulio de' Medici) ; rétablissement des Médicis à la tête du gouvernement : Alessandro de' Medici, seigneur de Florence.

- 1532 Création du duché héréditaire de Florence : Alessandro de' Medici (1510-1537), premier duc.
- 1533 Mariage de Catarina de' Medici, fille de Lorenzo II de' Medici, avec le fils de François I^{er} de France (futur Henri II).
- 1537 Mort d'Alessandro de' Medici, assassiné par son cousin Lorenzino (ou Lorenzaccio). Début du règne de Cosimo I.
- 1538 Révolte des Strozzi, ancienne et noble famille florentine, contre les Médicis.
- 1539 Mariage de Cosimo I avec Eleonora de Toledo (1522-1562) : importantes festivités auxquelles participent, notamment, les musiciens Francesco Corteccia, Costanzo Festa, Matteo Rampolini, Pietro Masacone et Baggio Moschini, et les poètes Giovanni Battista Strozzi et Giovanni Battista Gelli ; représentation d'*Il Commodo* d'Antonio Landi, avec *intermedii* de Francesco Corteccia.
Francesco Corteccia nommé organiste de San Lorenzo, église des Médicis.
- 1540 Création (1^{er} novembre) par Cosimo I de l'*Accademia degli Umidi*, qui devient, le 23 février 1541, l'*Accademia Fiorentina o Società di Eloquenza*. Francesco Corteccia, organiste de San Lorenzo, église des Médicis, est nommé *maestro di cappella*.
- 1544 Représentation, à l'*Accademia Fiorentina* puis devant Cosimo I, d'*Il Furto*, comédie de Francesco d'Ambra, avec *intermedii* de Francesco Corteccia (textes d'Ugolino Martelli).
- 1549 Cosimo I rachète à Florence le Palazzo Pitti et en fait sa résidence principale ; importants travaux dirigés par les architectes Giorgio Vasari et Bartolomeo Ammannati. Les jardins sont confiés à Niccolò Tribolo, qui y crée notamment le jardin de Boboli. À sa mort (1550), les travaux sont poursuivis sous la direction de Bernardo Ammannati.
- 1550 Giorgio Vasari publie *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (dédicace à Cosimo I).
- 1555 Cosimo I annexe Sienne.
- 1560 Cosimo I charge Vasari de construire à Florence, dans le prolongement du Palazzo Vecchio, un bâtiment destiné à regrouper tous les services (*uffizi*) de son administration. Les travaux, poursuivis à partir de 1574 par Bernardo Buontalenti et Alfonso Parigi, s'achèveront en 1581.
- 1562 Mort d'Eleonora de Toledo, épouse de Cosimo I.
- 1563 Création, par Cosimo I et Giorgio Vasari, de l'*Accademia delle Arti del Disegno* (Académie du Dessin), première académie artistique d'Europe. Michel-Ange, puis Tiziano Vecellio (le Titien) et Jacopo Robusti (le Tintoret) en sont les premiers présidents.
- 1564 Mort de Michel-Ange. Naissance, à Pise, de Galileo Galilei, fils du musicien Vincenzo Galilei.

- 1565 Construction, par Giorgio Vasari, d'un *corridoio* couvert reliant le Palazzo Vecchio, siège du gouvernement, et le Palazzo Pitti, résidence principale des Médicis.
Mariage de Francesco de' Medici (1541-1587), fils de Cosimo I (et futur Francesco I), avec Jeanne d'Autriche (1547-1578) : importantes festivités avec, notamment : *La Cofanaria* de Francesco d'Ambra, avec *intermedii* de Francesco Corteccia et Alessandro Striggio (textes de Giovanni Battista Cini).
- 1566-1567 Alessandro Striggio, musicien influent de la cour des Médicis, est envoyé à Vienne, Munich, Paris et Londres, par le duc Cosimo I et son fils Francesco. Il part avec sa fameuse *Missa sopra "Ecco si beato giorno"* à 40 et 60 voix, peut-être composée pour le mariage de Francesco de' Medici en 1565.
- 1567 Baptême d'Eleonora (1567-1611), fille de Francesco de' Medici et de Jeanne d'Autriche : parmi les festivités, représentation d'*I Fabii* de Lotto del Mazza, avec *intermedii* d'Alessandro Striggio.
Naissance, à Crémone, de Claudio Monteverde (Monteverdi).
- 1569 Cosimo I nommé grand-duc de Toscane par le pape Pie V (Antonio Michele Ghislieri).
Visite à Florence du grand-duc Charles II d'Autriche-Styrie (1540-1590) : importantes festivités, avec, notamment, représentation de *La Vedova* de Giovanni Battista Cini, avec *intermedii* d'Alessandro Striggio.
- 1571 Ouverture au public de la *Biblioteca Medicea Laurenziana*, bibliothèque privée des Médicis.
Mort de Francesco Corteccia. Cristofano Malvezzi lui succède comme *maestro di cappella* de San Lorenzo.
- 1573 Première réunion connue, chez le comte Giovanni de' Bardi, de la *Camerata Fiorentina*, réunissant musiciens, poètes et intellectuels humanistes désireux de faire revivre la lettre et l'esprit de la musique des Anciens. En feront partie, notamment : les musiciens Giulio Caccini, Piero Strozzi, Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Emilio de' Cavalieri, Francesco Cini, Cristofano Malvezzi, Alessandro Striggio, etc. ; les poètes Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Strozzi, etc.
- 1574 Mort de Cosimo I. Début du règne de Francesco I, son fils aîné.
Mort de l'architecte Giorgio Vasari.
- 1575 Fondation de la cité portuaire de Livorno, par l'architecte Bernardo Buontalenti.
- 1577 Cristofano Malvezzi nommé *maestro di cappella* de la cour de Toscane.
- 1578 Mort de Jeanne d'Autriche, première épouse de Francesco I.
- 1579 Mariage (2^{des} noces) de Francesco I avec Bianca Cappello (1548-1587) : nombreuses festivités, avec musique d'Alessandro Striggio, Giulio Caccini, Piero Strozzi, Maffeo Veniero, Claudio da Correggio, etc.
- 1581 Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*. Dans ce traité, Galilei, membre actif de la *Camerata Fiorentina*, critique les théories musicales de son époque, fustige la musique polyphonique et prône la musique monodique, seule capable de restituer la vérité musicale des Anciens.
- 1582 (1583) Fondation à Florence de l'*Accademia della Crusca*, pour la codification et l'unification de la langue italienne, par Giovanni Battista Deti, Antonio Francesco Graziani, Bernardo Canigiani, Bernardo Zanchini et Bastiano de' Rossi.
- 1583 Pour célébrer les futurs mariages des princesses Eleonora et Virginia de' Medici, représentation (parmi les festivités) de *Le Due Persilie* de Giovanni Fedini, avec *intermedii* d'Alessandro Striggio, Stefano Rossetto, Costantino Arrighi, Cristofano Malvezzi, Jacopo Peri.
- 1584 Mariage d'Eleonora de' Medici (1566-1611), fille de Francesco I et de Jeanne d'Autriche, avec Vincenzo I Gonzaga (1562-1612), 4^e duc de Mantoue : nombreuses festivités, incluant des madrigaux de Giovanni de' Bardi (textes de Giovanni Battista Strozzi), nombreuses *mascherate*, etc.
- 1586 Mariage de Virginia de' Medici (1568-1615), fille naturelle de Cosimo I et Camilla Martelli, avec Cesare d'Este (1561-1628), duc de Modène et de Reggio : importantes festivités, avec notamment la représentation de *L'Amico fido* de Giovanni de' Bardi, avec *intermedii* d'Alessandro Striggio, Cristofano Malvezzi, Giovanni de' Bardi.
- 1587 Mort de Francesco I. Début du règne de Ferdinando I, second fils de Cosimo I.
- 1588 Fondation de l'*Opificio delle Pietre dure*, académie de marqueterie précieuse (marbre, pierres semi-précieuses), spécialité florentine.
Emilio de' Cavalieri nommé surintendant des divertissements de la cour.
Le chanteur et compositeur Jacopo Peri entre au service du grand-duc Francesco.
- 1589 Mariage de Ferdinando I avec Christine de Lorraine (1565-1637), petite-fille de Catherine de Médicis : importantes festivités, avec notamment la représentation de *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli, avec *intermedii* imaginés par Giovanni de' Bardi, et conçus par les poètes et musiciens de la *Camerata Fiorentina*, alors à son apogée.
- 1591 Mort du luthiste et compositeur Vincenzo Galilei.
- 1592 Mort d'Alessandro Striggio.
- 1597 (1598) Jacopo Peri (Ottavio Rinuccini), *La Dafne*, première œuvre dramatique intégralement en musique (musique perdue).
- 1599 Mort de Cristofano Malvezzi et de Luca Marenzio.
- 1600 Mariage de Maria de' Medici, fille de Francesco I et de Jeanne d'Autriche, avec Henri IV de France. Parmi les festivités : Jacopo Peri (Ottavio Rinuccini), *L'Euridice* (6 octobre) ; Giulio Caccini, Stefano Venturi del Nibio, Luca Bati, Piero Strozzi (Gabriello Chiabrera), *Il Rapimento di Cefalo* (9 octobre).

- 1601 Giulio Caccini fait paraître à Florence sa propre mise en musique de *L'Euridice* de Rinuccini. Sa version sera donnée en 1602, à l'occasion de la visite à Florence des cardinaux Montalto et Del Monte.
- 1605 Début de la construction, sous la direction de Bernardo Buontalenti puis Matteo Nigetti, de la *Cappella dei Principi* (chapelle des princes) dans la basilique San Lorenzo.
- 1607 Claudio Monteverdi (Alessandro Striggio le jeune), *L'Orfeo, favola in musica* donnée à Mantoue pour les Gonzague.
- 1608 Mariage de Cosimo (futur Cosimo II), fils de Ferdinando I et de Christine de Lorraine, avec Marie-Madeleine d'Autriche (1589-1631).
Marco da Gagliano (Ottavio Rinuccini), *La Dafne, favola in musica* donnée à Mantoue pour le mariage de Francesco Gonzaga, fils du duc Vincenzo, avec Marguerite de Savoie (1589-1655).

- 1609 Mort de Ferdinando I. Début du règne de Cosimo II (meurt en 1621).
- 1611 *La Dafne* de Marco da Gagliano est redonnée à Florence chez Don Giovanni de' Medici, fils naturel de Cosimo I et d'Eleonora d'Albizzi.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)

Stravaganza d'amore, extravagance des métamorphoses :

Apparat et décors des fêtes florentines à la fin du XVI^e siècle

L'apparat et les décors des fêtes princières en Italie au XVI^e siècle étaient d'une magnificence que l'on peine aujourd'hui à imaginer. Nous en avons des traces, par des dessins, des gravures, des relations ou des récits de voyageurs. Ces fêtes princières, événements politiques, étaient héritières d'une tradition médiévale – très active en particulier à la cour de Bourgogne au XV^e siècle – d'échange entre le Prince et ses sujets, dans un système de don et contre-don : le Prince manifeste à la ville son "bon gouvernement", sa victoire, l'assurance de la permanence de la dynastie, etc. La ville accueille le Prince en route pour la guerre, ou victorieux, la princesse qui va épouser le prince, etc. Pour ces occasions, la ville entière était parée, décorée, pendant plusieurs jours, voire plusieurs semaines. Les lettrés humanistes protégés par les princes, en particulier les Medici, apportèrent un élément nouveau à la magnificence de ces fêtes : le charme de l'illusion. Ils utilisèrent pour les décors des comédies et intermèdes en musique des effets de trompe-l'œil et de perspective que les peintres italiens, à la suite de Giotto, Piero della Francesca ou Alberti avaient expérimentés dans la peinture depuis le XIV^e siècle. Le plaisir du spectateur venait du "charme trompeur" [*inganno*] offert par la perspective et des métamorphoses qu'elle donnait à voir. Comment étaient parées les salles palatiales pour ces spectacles ? D'où et comment regardait-on ? Que regardait-on alors ?

À Florence, en 1589, pour les noces de Ferdinando de' Medici avec Christine de Lorraine, nièce du roi de France, les festivités durèrent plus d'un mois : entrées solennelles, accueil de la princesse à son arrivée en Toscane (Fig. 1), feux de joie et d'artifices, bals, banquets, tournois (Fig. 2), course de tête, *calcio a livrea*, naumachie dans la cour du Palais Pitti (Fig. 3), représentations théâtrales et intermèdes en musique aux *Uffizi* (Fig. 4 à 8), etc. L'ensemble des sujets du Prince participait aux festivités et assistait aux processions, joutes, tournois. La fête offrait une succession de spectacles, mais ceux que l'on appelle aujourd'hui le *public* ou les *spectateurs* étaient considérés, et se considéraient, comme l'*assistance* : qu'ils soient ambassadeurs, princes alliés, dignitaires ecclésiastiques ou simples sujets, en *assistant* à l'événement politique, ils l'assistaient, parce qu'ils en étaient les témoins et les garants. La disposition scénographique de tous ces spectacles permettait cette *assistance*. Pour regarder un tournoi, une naumachie, un ballet, etc., l'assistance est, dans tous les cas, disposée sur des gradins répartis sur 3 ou 4 côtés d'un rectangle, entourant la zone focale où se joue le spectacle : la place où se déroulent tournois ou naumachies, ou la salle palatiale pour les ballets, banquets et représentations de comédie avec intermèdes en musique.



Fig.1 Jacques Callot (France, 1592-1635), *Le Mariage de Ferdinand I de Toscane et de Christine de Lorraine*, c.1614, estampe, cliché akg-images / Liszt Collection.



Fig.2 Jacques Callot (France, 1592-1635), *Le défilé, Entrée des chars de l'Afrique et de l'Asie* (La guerre d'amour), 1616, eau-forte, cliché akg-images / Liszt Collection.

Cette disposition de l'assistance est aussi celle des salles d'assemblées et de réunion, sur le modèle de la basilique romaine. Membre privilégié de l'assistance, ordonnateur et pivot de la cérémonie, le Prince occupe une place particulière, à la fois inscrite dans l'ordonnance des gradins et, d'autre part, signalée, soulignée, affirmée par une estrade [*teatro*] placée dans l'axe longitudinal de la salle et surmontée d'un dais richement orné.



Fig.3 Naumachie dans la cour du Palazzo Pitti, le 12 mai 1589. Gravure sur cuivre d'Orazio Scarabelli, n° 8 de la série : fêtes et spectacles donnés au mariage du grand-duc Ferdinand I avec Christine de Lorraine. Inv. Nr. 95990 NA, Florence, Galerie des Offices, cabinet des estampes, cliché akg-images / Rabatti & Domingie.

Avec l'émergence de l'illusion offerte par la perspective, le spectacle ne se déroule plus seulement dans le vide central enchâssé par l'assistance, mais aussi sur un autre *teatro* : le théâtre de la fiction, conçu comme un tableau vivant. Puisque la perspective implique un point de vue privilégié, celui du spectateur situé face au tableau, le théâtre-*teatro* pour le tableau vivant, lui aussi surélevé, est situé face au *teatro* du Prince, à l'autre bout du rectangle : les deux *teatri* se répondent en miroir, dans une salle palatiale dont la splendeur "aurait pu éblouir le Phénix¹".

Par la ressemblance que permet la perspective avec la perception visuelle humaine, le nouveau mode de représentation qu'expérimentent les humanistes italiens charme et trompe. Il charme parce qu'il trompe. *Vice versa*, il trompe parce qu'il charme. Tous les récits, relations, descriptions des fêtes insistent sur cette merveilleuse tromperie : l'*inganno*, qui produit ce que le spectateur croit être une métamorphose, de l'inanimé en animé, de la cour du palais Pitti en mer (Fig. 3), de l'obscur en rayonnant, de la nuit en jour, de la ville en rocher, du jardin en mer, etc. (Fig. 5 à 8) : comme "cette invention bizarre de faire danser

1 Bastiano DE ROSSI, *Descrizione dell'apparato* [...], Firenze, 1589, p. 17, [T.d.a.].



Fig.10 Buontalenti Bernardo (Italie, c.1523-1608). Maquette de costume pour *La Pellegrina*, 1589, Apollon et sa lyre. Plume et aquarelle, Florence, Bibliothèque nationale, C.B. 3.53, cliché Scala, Florence, avec l'aimable autorisation du Ministero Beni e Att. Culturali.

les animaux, admirée de tout le peuple avec grande attention²", ou comme ce "ciel étoilé" du premier intermède de *La Pellegrina*, "illuminé d'une lumière si splendide qu'on aurait dit une lumière de Lune", avec des nuages, "qui ressemblaient tant aux vrais, qu'on se demandait s'ils n'allaient pas [...] donner de la pluie.³"

Merveille aussi des costumes, brillant de soie, de velours, d'or, de pierreries, donnant l'impression que les dieux, déesses et nymphes antiques étaient vivants et présents (Fig.10). Merveille enfin des effets de machinerie, qui permettaient de métamorphoser le décor de ville (Fig. 6) en nuée céleste illuminée et scintillante où chantaient les dieux et d'où Apollon s'envolait pour descendre sur terre terrasser le monstre Python et apporter l'harmonie aux hommes (*La Pellegrina*, intermèdes 3 et 6. Fig. 7), aux dauphins de sembler surgir des flots pour sauver Arion (intermède 5), ou à une magicienne de faire son apparition sur un char volant, avant que Lucifer n'émerge des dessous pour dévorer les damnés (intermède 4. Fig. 9). La stupeur et l'émerveillement devant ces machineries et changements de décor sont un leitmotiv de tous récits de fêtes.



Fig.6 Epifanio d'Alfano (Italie, c.1581-1608), d'après Bernardo Buontalenti, *La Pellegrina*, décor du Sixième Intermède, La descente d'Apollon et de Bacchus en compagnie du Rythme et de l'Harmonie, 1589, gravure, cliché New York, Metropolitan Museum of Arts, Harris Brisbane Dick Fund, n° 31.72.5 (16).

2 Camillo RINUCCINI, *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria*, Firenze, Giunti, 1608, p. 53.

3 DE ROSSI (1589), p. 19.

Ces appareils et décors merveilleux étaient imaginés par les architectes-peintres au service des princes : Vasari, Buontalenti ou Giulio Parigi à la cour des Medici. Ils faisaient partie des milieux lettrés, en particulier l'*Accademia della crusca*, où se construisaient les révolutions picturales, architecturales, musicales, littéraires ou scientifiques de l'humanisme et ce que nous appellerions aujourd'hui les arts "d'avant-garde". Ils cherchaient une représentation qui offrit une ressemblance avec ce que perçoit un homme : en devenant un tableau vivant [*scena-quadro*], la scène et le décor surpassaient la peinture, dans le même mouvement de rabattement au niveau humain qu'expérimentaient les musiciens, avec la *rimformazione melodrammatica* et le *recitar cantando*. L'émotion naissait de la ressemblance entre ce que l'on voit ou écoute et la perception humaine du réel. L'émerveillement des spectateurs venait aussi d'une incompréhension, l'artifice étant caché, indiscernable : les architectes-scénographes qui inventaient les décors des fêtes s'attachaient à mettre en œuvre la *sprezzatura*, un principe nouveau, inventé par Castiglione dans son *Libro del Cortegiano*, qui consiste à "user en tout d'une certaine *sprezzatura*, qui cache l'artifice et montre ce que l'on fait, comme venu sans peine et quasi sans y penser."⁴

ANNE SURGERS
Université de Caen Normandie



Fig.7 Bernardo Buontalenti (Italie, c.1523-1608), *La Pellegrina*, projet pour le décor et la machinerie du Quatrième Interède, *L'Enfer*, 1589. Plume et encre brune, aquarelle, sur traits à la pierre noire, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv.867, cliché RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

⁴ Baldassare CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, 1528, Libro I, [b iii], [r.d.a.].



Fig.9 Ludovico Cigoli (Italie, 1559-1613), maquette pour Lucifer, *La Pellegrina*, Quatrième Interède, *Le Pays des démons*, Florence, Galerie des Offices n°123201. Gabinetto Fotografico della Galleria degli Uffizi.



Fig.8 Jacques Callot (France, 1592-1635), Troisième Intermède, *La Libération de Tirrène, La bataille est arrêtée par l'Amour*, décor de Giulio Parigi (1571-1635), 1616, estampe, eau-forte, cliché akg-images / Liszt Collection. Cabinet des estampes, cliché akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Nimatallah.



Fig.5 Jacques Callot (France, 1592-1635), *Soliman*, Premier acte, 1620. Estampe, eau-forte et burin, cliché akg-images / Liszt Collection.



Fig.4 Jacques Callot (France, 1592-1635), *Premier Intermède de La Libération de Tirrène* (décor de Giulio Parigi (1571-1635), 1616), Florence, Galerie des Offices, Cabinet des estampes, cliché akg-images / De Agostini Picture Lib. / G. Nimatallah.

Regards français sur les festivités florentines du mariage de Marie de Médicis et Henri IV⁵

Le 5 octobre 1600, Marie de Médicis épousait à Florence le roi de France Henri IV. En guerre contre le duché de Savoie, ce dernier ne put se déplacer et les noces furent célébrées par procuration. Cette absence du roi ne fut pas sans conséquence sur le souvenir des festivités, dont seul un lointain écho est parvenu auprès du public ultramontain au début du XVII^e siècle.

Les musiciens de cette période, suivis des musicologues, se sont focalisés sur la création le 6 octobre 1600 de *l'Euridice* de Jacopo Peri et Ottavio Rinuccini, une œuvre considérée comme le premier opéra de l'histoire. Ce spectacle a éclipsé dans les mémoires les autres représentations : le *Dialogue de Minerve et Junon* de Battista Guarini et Emilio de' Cavalieri, et *Il Rapimento di Cefalo* de Gabriello Chiabrera et Giulio Caccini – considéré comme le second opéra de l'histoire. La focalisation sur *l'Euridice* de la part des musicologues reflète en partie la façon dont l'œuvre fut reçue par les contemporains. L'opéra fut la seule musique des festivités à être intégralement imprimée et constamment citée en exemple dans les écrits du début du XVII^e siècle. Pour examiner la façon dont les festivités florentines furent perçues en France, il sera donc question du *Dialogue de Minerve et Junon* et du *Rapimento di Cefalo*, afin d'étudier le décalage entre ce que l'on souhaita représenter, ce qui fut représenté et ce qui fut perçu.

Le déroulement des festivités peut être restitué d'après plusieurs sources. En Italie, signalons la *Descrizione delle felicissime nozze*⁶ de Buonarroti, un compte rendu qui propose une narration idéalisée des événements, qui apparaissent tels qu'ils furent pensés par leurs concepteurs et le grand-duc de Toscane. On trouve aussi le récit des chroniqueurs de cour et la correspondance de certains protagonistes qui proposent une vision plus nuancée des événements. La partition et le livret de *l'Euridice* furent imprimés après les noces, de même que les vers du *Rapimento*. Le texte du *Dialogue de Minerve et Junon* fut inséré dans le récit de Buonarroti. Enfin, Caccini publia quelques extraits de la musique du *Rapimento*, mais le reste de la partition est perdue.

En France, on trouve les livrets du *Dialogue de Minerve et Junon* et du *Rapimento*, tous deux publiés en français, le premier traduit par Desportes et le second par Chrétien des Croix⁷. En revanche, le livret de *L'Euridice* ne fut jamais traduit, ce qui reflète la réception très limitée de cet opéra auprès du public français. Signalons aussi la description

des festivités dans le *Journal* de Pierre de l'Estoile⁸ et dans la volumineuse *Chronologie septénaire*⁹ de Pierre Victor Cayet dont certaines sections traitant spécifiquement des noces furent publiées à part et rééditées, preuve de l'intérêt du public français pour cet événement.

La description des spectacles florentins constitue la partie la plus fascinante du récit de Cayet, en raison du décalage entre ce que nous savons et ce qu'il rapporte, notamment dans sa description du banquet, moment d'apothéose où les Médicis s'y célébrèrent somptueusement. Ce banquet fut conclu par le *Dialogue de Minerve et Junon* dans lequel, d'après Buonarroti, Junon reprocha à Minerve de vouloir déranger la tranquillité des noces. Minerve affirma au contraire que "grâce à ses œuvres on trouvait chez ce couple de grands rois du jugement, de la valeur et de la vertu guerrière". Même si une lecture attentive des vers de Guarini révèle que les exploits guerriers d'Henri IV sont constamment exaltés dans le dialogue, la scène n'en reste pas moins centrée sur Marie de Médicis, représentée à la fois comme une figure de reine, d'épouse féconde et de guerrière victorieuse. Henri IV n'apparaît qu'en creux, reflet de son absence.

Quant au récit de Cayet, il trahit une mécompréhension totale, l'observateur n'ayant pas reconnu les personnages mythologiques, ni réussi à interpréter leur dimension symbolique. Tel n'était pas le cas pour Pierre de l'Estoile, qui rapporte que les déesses "chantaient des hymnes à la louange de la Reine".

Il semble bien que le récit de Cayet ait été plus réceptif à tout ce qui représentait la royauté française et la figure du roi, y compris lorsqu'il évoque la musique. Cayet ne mentionne pas *L'Euridice*, mais décrit la représentation du *Rapimento*, commettant des erreurs d'interprétation et ne saisissant pas la spécificité de l'œuvre. Au contraire, la *Descrizione* de Buonarroti insiste sur la nouveauté du langage opératique et souligne à quel point le sujet du *Rapimento*, inspiré du mythe de Céphale et Procris, était adapté aux circonstances. L'évocation des amours extraconjugales d'Henri IV devait être lisible pour les contemporains : Céphale/Henri IV était dépeint en simple mortel, élevé par l'immortelle Aurore/Marie de Médicis.

L'écart entre l'opéra florentin et la description de Cayet se fait particulièrement criant dans l'intermède final. La Renommée, entourée de seize femmes représentant les villes des Médicis, chante les louanges du duc Ferdinand. Le tableau est décrit par Cayet, qui précise cependant que "cesdits seize personnages viennent gratifier à la Reine son Bonheur" – épisode totalement inventé par l'auteur. Il est significatif aussi que Chrétien des Croix remplace ce passage par des vers à la gloire d'Henri IV : "La renommée au lieu qu'à Florence elle chanta les louanges du Grand-Duc dit celles du Roy".

Plus loin, Buonarroti décrit l'apothéose des célébrations où tous les lys étaient réunis :

5 Pour lire l'intégralité de l'article, voir : Catherine Deutsch, "JAMAIS IL N'Y EUT MUSIQUE SI HARMONIEUSE", Le Verger – bouquet 6, novembre 2014.

6 Michelangelo Buonarroti, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Firenze, Marescotti, 1600.

7 Nicolas Chrétien des Croix, *Les Tragédies de N. Chrétien Sieur des Croix Argensteinois*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608. Réimpr. 1607, 1609, 1611, 1612.

8 Pierre De l'Estoile, *Journal inédit du règne de Henry IV, 1598-1602*, éd. Eugène Halphen, Paris, Auguste Aubry, 1862.

9 Pierre Victor Cayet, *Chronologie septénaire de l'Histoire de la paix entre les roys de France et d'Espagne*, Paris, Jean Richer, 1605.

le lys couronné de Florence, qui prenait tout l'espace scénique, le lys français figurant sur trois sphères supérieures et le lys médicéen situé tout en haut. Chez Cayet en revanche, ces différentes stratifications de lys disparaissent pour n'en faire qu'un : les lecteurs pouvaient facilement interpréter l'image du lys comme le symbole de la royauté française.

Alors que les festivités avaient été orchestrées pour valoriser la dynastie médicéenne, la lecture croisée du récit de Cayet et des traductions offre au lecteur français un spectacle bien différent dans lequel Henri IV et la royauté française se retrouvent au cœur du dispositif théâtral, profitant de la magnificence florentine par une réappropriation du contenu symbolique déployé dans ces spectacles.

CATHERINE DEUTSCH*
Université Paris-Sorbonne

Stravaganza d'Amore!

The year 1607 marked the premiere, for the opening of Carnival in Mantua, of Claudio Monteverdi's *Orfeo*, a pioneering work in the operatic genre, one of such power that it continues to enthral musicians and music lovers more than four hundred years later. What was the context in which so great a masterpiece could be born, invested with such beauty, endowed with such profundity of expression and so perfect a structure, and, above all, in which it could attain such unprecedented dramatic force, at a time when the operatic form was still in its infancy? These are precisely the questions that lie at the origin of this recording project. They gave me the opportunity to discover the astonishing musico-dramatic productions that preceded *L'Orfeo*, notably those performed at the Medici court in Florence: these form a sort of laboratory of unprecedented, sometimes even disconcerting richness, in which one may discern the seeds of numerous elements to be found in the great *Orfeo*. There can be no doubt that, at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, it was the city of the Medici that was the main focus of one of the most fascinating moments in the history of music and indeed of western art: the birth of opera.

Concentrating our attention on the years from 1589 to 1611, which are demarcated by the premiere of the *Intermedi* for *La pellegrina* and the performance in Florence of Marco da Gagliano's *Dafne*, we have devised four imaginary 'interludes' – inspired by the incomparable form of the *intermedio* so popular at this period – in which we assemble some of the finest and sometimes most unsettling examples of the first stirrings of opera. We explored the sources in search of austere madrigals and grandiloquent polychorality, of vocal monody and early *recitar cantando*, of incomparable sinfonias and ballet music. All these pieces bear witness to a lavish era when the performing forces were sometimes quite incredible, and revealed to us a rich instrumental sound on the cusp of the transition between the instrumental bands of the Renaissance and the creation of the orchestra. Among the composers we have included are Giulio Caccini, Jacopo Peri, Cristofano Malvezzi, Marco da Gagliano, Luca Marenzio and Emilio de' Cavalieri. Some of these personalities had joined forces in the *camerate*, the Florentine academies of aesthetes, poets, musicians and philosophers, to seek a new language. At the centre of the sumptuous festivities so skilfully organised by the Medici dynasty in Florence, each in his own way contributed to the invention of a new genre with the grand design of expressing in music, as precisely as possible, the diversity of human emotions.

The Medici, who had reigned as dukes over the city of Florence since 1531, understood better than anyone else the social and political power of the arts (and of music in particular), which brought them an aura of prestige not only in Florence and Italy but also much farther afield. In the course of the sixteenth century, Dukes Cosimo and Francesco developed all sorts of musical festivities, notably the ceremonies associated with the traditional Carnival. The *canti di mestieri*, *canti carnascialeschi*, *trionfi* and *mascherate* became indispensable events in Florence. Starting out from the ducal palace, the court performers, dressed up in a variety of costumes, paraded through the streets to greet the citizens with vocal and instrumental music, enhanced by décors that became ever more lavish and inventive, sometimes leaving the inhabitants completely 'amazed' at these 'stagings'. The performances offered bawdy celebrations first of the town's various trades, then of allegorical and finally of mythological figures, as in the first masquerades devoted to Orpheus in the 1570s. These spectacles, initially mirroring everyday life and popular culture, gradually came to reflect the interests of the court and to leave a strong and recognisable mark on the city of the Medici. Sometimes a refrain or a melody escaped from its context and circulated by word of mouth, enjoying genuine popular success. This musical hallmarking of ducal power engendered a consummate Medicean talent for artistic patronage. Each event at court gave rise to ever more luxurious festivities in which all the arts were combined. For the court composers, such constantly changing circumstances offered a unique opportunity to show off their latest musical innovations, or *nuove musiche* to use the contemporary term.

The apotheosis of these grandiose festivities came in 1589, with the celebration of the wedding of Ferdinando I de' Medici and Christina of Lorraine. Over a period of several weeks, sacred and profane events succeeded each other in a round of banquets, receptions, firework displays, masquerades, jousts, mock naval battles, games, masses, orations and processions. The cornerstone of the nuptial celebrations was Girolamo Bargagli's wedding play *La pellegrina*, in the course of which six musical interludes (*intermedi*) by the finest composers were performed. The *intermedi* saw the deployment of unprecedented and spectacular resources in the shape of stage machinery, costumes, choreography, and even vaporisations of scent inspired by the themes represented! This completely subjugated a 'wondering' and 'amazed' audience, which quite forgot the main point of the performance: the play itself. As a result, the way lay open for the elaboration of a drama set entirely to music, sung, danced, and enhanced by the most inventive and surprising stage machinery. In a late sixteenth century focused on humanism, with Florence as its capital, artists looked towards mythological figures, regarded as more touching and appealing, in order to attempt for the first time to represent every aspect of the human soul on stage and in music. The conditions were ripe for the birth of opera.

The programme

At the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, a veritable laboratory was set up in Florence, prompting poets and composers to bring together several forms of musical expression in a single place: madrigals in varied styles and for varied forces, grand polyphonic choruses, songs, and then the first monodies and *lamenti*. Building on the models established by earlier generations, composers continued their experiments with sound-space and the spatialisation of music, as with the proliferation of echo effects in the early monodies, or madrigals featuring dialogue between as many as seven independent choirs! How can we tell this story today, revive this rich and varied adventure, sometimes disconcerting but incredibly gripping?

The solution we chose for this recording was to create from scratch a large-scale imaginary work, resembling an initiatory journey, that would weld these multiple works into a single whole.

The grandiloquence and effervescence of Medicean pomp are conveyed in the two grand *intermedi* that open and close this programme: in their exuberance, they demonstrate the diversity and magnificence of an era of astonishing freedom, when wonder and amazement – *meraviglia e stupore* – were the effects performing artists hoped to produce on their audience. At the core of our recording, we recreate two narratives dealing with mythological figures, of crucial importance at this time, which are related in the form of two short operas that display the stylistic and philosophical evolutions of a period resolutely centred on humanism: Orpheus will triumph thanks to his sensibility, his expressive power and his song, capable of ‘moving even the most savage beasts of the forest’.

There follows a detailed synopsis that aims to relate in as lively a manner as possible the way in which opera was born at the Medici court in Florence.

Primo Intermedio - All'imperio d'Amore / The Empire of Love

Stravaganza d'Amore! Day breaks on the resplendent city of Florence. From one of the windows of the ducal palace, a choirman intones one of the numerous refrains – now part of the city's popular culture – to the glory of Love. This is a very special day, for it marks the start of the festivities surrounding the marriage of Grand Duke Ferdinando I de' Medici and Christina of Lorraine. Naturally, the noble cornetts and sackbuts take part in the opening of the ceremonies, which are to spread over several weeks and promise to be particularly opulent (1). The joyful crowd, then the gods themselves celebrate the happy day, vaunting the virtues of this marriage that will reinforce their city's prestige in the world (2). Today, it is the Empire of Love that is fêted in a veritable musical mosaic that presents the sentiment of love in all its forms: the return of the beloved (4), the most painful separation (6), or even mockery of naïve adoration (8 – a comic echo by Antonio

Brunelli of the famous *Lamento della ninfa* of Claudio Monteverdi, which was to enter posterity as one of the emblematic works of the period). The refrain *Ineffabile ardore* (3, 5, 7) – one of the few remaining fragments of Giulio Caccini's opera *Il rapimento di Cefalo*, written in 1600 for the marriage of Maria de' Medici and Henri IV of France – transports us from one work to another until we reach the celestial heights of amorous ardour. Pitted against the power of Love, the demons of jealousy suddenly loom up in a double chorus full of aggressive sonorities, but are obliged to acknowledge their defeat and the supremacy of Love (9). The extravagance of such love, perceptible in any woman's gaze, can once again be praised to the skies, in a madrigal for double choir adhering closely to the *affetti* of the text, in the middle of which the refrain *Stravaganza d'Amore!* reappears as a cantus firmus (10). Long live Love, and long life to the newlyweds of the splendid city of Florence!

Secondo Intermedio - La Favola d'Apollo / The Tale of Apollo

Scena prima - La Discesa d'Apollo

Jupiter, in a moment of compassion for the anguish of humanity, decides to send Apollo down to earth. The latter, the immortal god with a heart of stone, was the most celebrated and adulated mythological figure of the late Renaissance. Bringing both the supreme gifts of Harmony and Rhythm and those of Song and Dance, he appears atop a celestial cloud to the strains of an elegantly restrained hymn of joy (11). The nymphs and shepherds rejoice at his coming and invite all humankind to listen to the celestial harmony emanating from his lyre (12).

Scena seconda - Apollo con il serpente

Interrupting the festivities, a hideous and terrible serpent abruptly appears and threatens the crowd. The frightened nymphs and shepherds call on Apollo to kill the monster with one of his sharp arrows (13). Framed by the interventions of two dumbfounded shepherds observing the scene, the crowd is divided into a highly theatrical double chorus which, along with the shepherds, describes the serpent belching flames. The crowd implores the King of Heaven to save it from this affront (14). Then comes the Pythian combat itself in mime and dance, represented here by an instrumental *intrada* by Alessandro Orologio, which with its opposition between the scathing sonorities of two instrumental groups seems to describe a merciless struggle (15). A triumphant Apollo finally expresses himself, boasting of his decisive victory and reassuring the inhabitants, who, now rid of this pitiless monster, can once more live in tranquillity (16). We then witness a genuine scene of jubilation: in a victorious, swirling double chorus, the nymphs and shepherds give free rein to their joy as they recall the havoc wreaked by the serpent and exalt Apollo's valour (17).

Scena terza - Gli amori di Apollo e Dafne

Now that he is on earth, Apollo wishes to taste human pleasures, but since he has openly scorned Love (Cupid) himself, the latter avenges himself by firing a golden arrow at him that makes him fall madly in love with the young nymph Daphne. She has been pierced by a lead arrow that makes her totally indifferent to Apollo's advances. In her despair as he pursues her, she turns for help to her father, the river god Peneus, who transforms her into a laurel. Alerted by a messenger who is distraught at this metamorphosis, the nymphs and shepherds weep bitterly over the disappearance of the lovely Daphne (18). Apollo too deplores the loss of his dear nymph, and though he finds it difficult to express the full depth of his feelings, he laments over the destiny of the laurel tree, which is now sacred in his eyes (19). The nymphs and shepherds conclude this episode with a chorus alternating with ritornellos, an elegy for Daphne, begging Love never to let them share the same fate (20).

Terzo intermedio - Le Lagrime d'Orfeo / The Tears of Orpheus

In their attempt to convey human emotions ever more precisely, the Florentine elites turned their attention to another mythological figure more pliant to their new aims. The demigod Orpheus, with his love for Eurydice, now became the privileged protagonist of poets and composers.

Scena prima - Le Nozze

To the sound of a boisterous galliard (22), the nymphs and shepherds dance to celebrate the wedding of Orpheus and Eurydice (23).

Scena seconda - La Morte d'Euridice

Coup de théâtre! The nymph Daphne rushes in – preceded by one of the very first cries of despair in the history of music – to announce the death of Eurydice, bitten by a serpent (24). The message she delivers is a deeply moving and human one, giving the composer Jacopo Peri the opportunity to use an especially bold harmonic language as he espouses every nuance of the verse of Ottavio Rinuccini, later to write the libretto for Monteverdi's *Arianna*, of which only the heartrending *lamento* has survived. Orpheus is overwhelmed by the news, which prevents him even from shedding a single tear, and prompts him, in the depths of despair, to wish only for death so that he may be reunited with his Eurydice (25). Coryphaeus joins the nymphs and shepherds in an implacable funeral march, an elegy for the noble Eurydice, torn from them by Death on the happiest day of her life (26).

Scena terza - L'Inferno

Orpheus presents himself at the gates of the Underworld, in the hope that he will be the first human to persuade Pluto to let a mortal – his Eurydice – return to the light of day. To achieve his end, he addresses the shades of Hell in a *lamento* whose ever more affecting refrain blazes the trail for the great *lamenti* to come in the Roman and Venetian operas of the early Baroque (28). Such is the power of his song, which he accompanies on his noble lyre, that the souls in torment present at the scene support his pleas in a profoundly expressive madrigal. Its composer, Luca Marenzio, here deploys a diabolically eloquent and infinitely sad harmonic scheme that may remind us of the experiments of Gesualdo (29). Now, in an infernal din of percussion, Pluto himself, the ruler of the Underworld, makes his appearance: touched by the grace of Orpheus' song, he lets himself be persuaded to restore Eurydice to him. In their turn, the infernal demons who serve the god of Hades exclaim at the exploit of Orpheus, the first human ever to bring a deceased mortal back to life. The Furies reseal the cavern of Hell after allowing Orpheus and Eurydice to escape (30).

Scena quarta - L'Apoteosi d'Orfeo

Back beneath the light of a crystalline sky, Orpheus performs a brilliant aria of rejoicing, vaunting the unprecedented richness of his singing and the joy of his victory over death (31). After a brief instrumental *canario* by Lorenzo Allegri (32), the nymphs and shepherds join in the celebrations with a concluding chorus, taken from the *Euridice* of Ottavio Rinuccini and Jacopo Peri. 'Happy husband, carry back to daylight the palm and the trophy!'

Quarto Intermedio - Il Ballo degli reali amanti The Ballet of the Royal Lovers

When the festivities for the marriage of Ferdinando de' Medici and Christina of Lorraine were held in 1589, Emilio de' Cavalieri was appointed director of music for the six *intermedi* surrounding the play *La pellegrina*. He himself composed only a single piece, the true climax of the *intermedi*: the grand *ballo* that concluded the evening in an inimitable whirlwind of rhythm over an ostinato bass, to which the entire company of musicians danced to a minutely calculated choreography. Its success was such that the ostinato bass composed by the maestro achieved fame far beyond the frontiers of Tuscany. Composers such as Sweelinck, Kapsberger and Banchieri were later to appropriate it for themselves under the name of 'Aria di Firenze' or 'Ballo del Granduca'. An instrumental version of this piece by Giovanni Battista Buonamente runs as a constant thread throughout our *intermedio*, while the original vocal version opens and closes proceedings.

The marriage festivities are now approaching their end: after the *intermedi* recounting the fabulous tales of Apollo and Orpheus, a grand *ballo* concludes our evening. Amid luxurious orchestral sonorities, the instrumental variations on the *Aria di Firenze* lead all present to join in the festive atmosphere (33). Now the gods themselves intervene to pay tribute to the royal lovers, initially in a magical murmur celebrating the splendour of the newlyweds (34), then in a variety of moods, images and *affetti* facilitated by the texture for three choirs (35). Summoning the stars, the sun and the moon, the piece ends with the repetition of ten bars in magnificent counterpoint reminiscent of the finest compositions of the Renaissance.

After the homage of a small group of courtiers to the royal couple (36) comes the great final ballet, which provides a veritable display of rhythmic fireworks, as if to whip the large crowd into a trance (37). Here ardent love is celebrated in the most frenzied jubilation.

RAPHAËL PICHON
Translation: Charles Johnston

The court entertainments of the Medici in the sixteenth century: from *intermedi* to opera

Throughout the sixteenth century, Florence was a veritable laboratory of humanism, the intellectual and cultural movement that endeavoured to place humankind at the centre of the universe, notably by reappropriating and reviving the culture of the ancient world, then regarded as the very foundation of this philosophy. In Florence, humanist ideals were discussed within the framework of circles that assembled intellectuals and artists under the patronage of the great aristocratic families. Following the example of the first Platonic Academy, formed by Cosimo de' Medici (the Elder) and Marsilio Ficino in 1459 and dissolved in 1521, Cosimo I founded in 1540 the Accademia degli Umidi, which became the Accademia Fiorentina o Società di Eloquenza in February 1541. To deal with the specific question of the union of poetry and music, which constituted one of the chief preoccupations of the humanists, the poet and musician Count Giovanni de' Bardi created the Camerata Fiorentina around 1570. This was followed, in the late 1580s, by the Camerata of Count Jacopo Corsi.

The reflections and experiments undertaken in these circles found an echo in the numerous festive entertainments commissioned by the leading family of Florence, the Medici – who had become hereditary rulers in 1532 – and more particularly three of its members: Cosimo I, Duke of Florence (1537-69) and first Grand Duke of Tuscany (1569-74), then his sons Francesco I and Ferdinando I, whose successive reigns (1574-87, 1587-1609) marked the apogee of the Florentine Renaissance. Given during the Carnival season, to celebrate a dynastic event (weddings, births, etc.) or to emphasise the magnificent pomp of an official visit, such genres as *canti carnascialeschi*, *trionfi*, *mascherate*, epithalamia and occasional madrigals served as pretexts for exalting the family's power. But it is the *intermedi* that constitute the most splendid reflection of humanist ideals, and notably of the quest for the perfect combination of poetry and music, the symbol of concord and harmony that all intellectuals sought at the time. The tradition of the *intermedi*, which developed most especially in Florence and over the entire duration of the sixteenth century, marked a decisive step in the direction of opera.

The tradition of the *intermedi*

In imitation of the ancient theatre, *intermedi* were entertainments inserted between the acts of plays, with sumptuous visual effects, which provided a pretext for allegorical discourses glorifying the dynasty. The tradition of *intermedi*, born in the last third of the fifteenth century in the aristocratic and princely humanist milieux of Ferrara, Mantua, and later Florence, was the product of the evolution and intermingling of popular musical

forms – such as the *strambotto* and the *frottola* – or more learned forms (such as the madrigal), sung in polyphony or by a single voice accompanied by instruments. The composers of *intermedi* consistently exploited the potential of polyphony for spectacle, in ever more grandiose manifestations, but also the full expressive power of music, and notably the mechanisms of a new manner of singing in accompanied monody that was intended to revive the style of recitation of the Ancients.

These *intermedi*, designed to entertain audiences between the acts of comedies, enjoyed considerable expansion from the first half of the sixteenth century onwards. The place of music and the fantastic element in theatrical performances acquired an ever grander and more spectacular character, thanks notably to the genius of set designers and the progress made in the domain of stage machinery. Seeing the artistic and political potential of the genre, the powerful princely families of the northern half of Italy, among them the Gonzagas (Mantua), the Este (Ferrara), the Medici (Florence), as well as the papal court, encouraged its development and ensured its success. *Intermedi* ended up occupying so important a place that they became a spectacle within the spectacle, with the aim of dazzling the spectators.

The rise of the Florentine *intermedi*

This ostentatious genre swiftly became an essential tool of the artistic policy of the Medici, and the chronology of the festivities held in Florence shows the importance it assumed in the course of the sixteenth century.

The first large-scale Florentine *intermedi* were devised to celebrate the wedding of Duke Cosimo I and Eleonora of Toledo in July 1539. Featuring allegorical madrigals composed by the leading musicians in Medici service – Francesco Corteccia, Costanzo Festa, Matteo Rampolini, Pietro Masacone and Baggio Moschini – on texts by Giovanni Battista Strozzi and Giovanni Battista Gelli, the festivities culminated on 9 July in a performance of *Il commodo*, a comedy by Antonio Landi accompanied by *intermedi* composed by Francesco Corteccia. In their spectacular character, their unprecedentedly lavish sonorities and their new dramatic dimension, these pieces represented a significant evolution.

In November 1544, the members of the Accademia Fiorentina put on a performance of Francesco d'Ambra's *Il furto*, with *intermedi* by Corteccia (texts by Ugolino Ugolini). From that time onwards, no celebration organised in honour of the Medici was complete without its *intermedi*. Along with Corteccia, Alessandro Striggio, a 'gentiluomo mantovano' and highly talented composer attached to the service of the Medici between around 1559 and 1584, had a decisive influence on the evolution of the *intermedi*, the spectacular character of which he reinforced by introducing polychoral madrigals on an extremely large scale. During the 1560s and the 1570s, Striggio was given the task of writing the *intermedi* given at court for sumptuous entertainments reflecting the power of the Medici dynasty. In December 1565, lavish festivities were organised for the marriage of Francesco,

son of Cosimo I and future Duke Francesco I, to Joanna of Austria, in the course of which a performance of Francesco d'Ambra's *La cofanaria* was given with *intermedi* by Corteccia and Striggio. Two years later, the baptism of Eleonora, daughter of the princely couple, was celebrated in great pomp and Striggio composed *intermedi* for the staging of Lotto del Mazza's comedy *I Fabii*. The composer also provided *intermedi* for *La vedova*, a comedy by Giovanni Battista Cini produced on the occasion of the visit to Florence, in 1569, of Joanna of Austria's brother, Archduke Karl II of Austria. In that same year, the political fortunes of Cosimo I reached their zenith when the Pope created him first Grand Duke of Tuscany.

Grand Duke Francesco I continued his father's work, and especially his cultural policy. In 1579, his second marriage, to Bianca Cappello, gave rise to extensive festivities with music composed by Alessandro Striggio, Giulio Caccini, Piero Strozzi, Maffeo Veniero and Claudio da Correggio. These entertainments certainly benefited from the humanist experiments carried out in the surroundings of the Camerata Fiorentina. This circle, created around 1570 (the first known meeting dates from 1573), assembled around its leading light, Count Giovanni de' Bardi, a group of musicians, poets and intellectuals who wished to revive both the spirit and the letter of the music of the Ancients, and notably sung recitation, by reflecting on and experimenting with the combination of poetry and music. Among the members of the Camerata were the composers Alessandro Striggio, Piero Strozzi, Vincenzo Galilei, Emilio de' Cavalieri, Francesco Cini and Cristofano Malvezzi, soon joined by Giulio Caccini and Jacopo Peri; there were also numerous poets, including Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera and Giovanni Battista Strozzi. It is very likely that other artists also participated more or less intensively in these meetings, such as the Brescian composer Luca Marenzio, famous throughout Europe for his madrigals, who was in the service of Ferdinando I between 1587 and 1589.

In 1583, to celebrate the forthcoming marriages of princesses Eleonora and Virginia de' Medici, a comedy by Giovanni Fedini, *Le due Persilie*, was performed with *intermedi* by Alessandro Striggio, Stefano Rossetto, Costantino Arrighi, Cristofano Malvezzi and Jacopo Peri. The two weddings, celebrated in 1584 and 1586 respectively, once again offered an opportunity for magnificent spectacle. For the marriage of Eleonora, daughter of Francesco I and Joanna of Austria, with Vincenzo I Gonzaga, Duke of Mantua, the festivities were adorned with madrigals by Giovanni de' Bardi on texts by Giovanni Battista Strozzi. For that of Virginia, illegitimate daughter of Cosimo I and Camilla Martelli, with Cesare d'Este, Duke of Modena and Reggio, there was a production of *L'amico fido*, a comedy by Giovanni de' Bardi with *intermedi* by Alessandro Striggio, Cristofano Malvezzi and Bardi himself. This occasion also marked the inauguration of the new Teatro Mediceo degli Uffizi, conceived by the architect and set designer Bernardo Buontalenti and equipped with ingenious machines that made it possible to mount grandiose spectacles.

The celebrations of 1589

It was in 1589 that the Florentine tradition of *intermedi* attained its zenith, with the six sumptuous entertainments devised by Count Bardi to accompany *La pellegrina*, a comedy by Girolamo Bargagli that was already a decade old but which was revived on the occasion of the wedding of Grand Duke Ferdinando I and Princess Christina of Lorraine, granddaughter of the Queen of France Catherine de Médicis (Catarina de' Medici).

The *intermedi* of *La pellegrina* explored the ancient myths and themes emblematic of the humanist movement, and more especially those that celebrate the power and influence of music: the harmony of the spheres; the rivalry of the Muses and the Pierides; the combat of Apollo against the serpent Python; the Underworld; the song of Arion; and the return to earth of Harmony, vouchsafed by Apollo and Bacchus. They involved the many leading figures in the Florentine academies, and the Camerata Fiorentina in particular. Under the direction of Emilio de' Cavalieri, a gentleman musician who had become superintendent of court entertainments to the Grand Duke of Tuscany in 1588, the finest composers (Cristofano Malvezzi, Antonio Archilei, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Luca Marenzio, Cavalieri himself) and poets (Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Strozzi, Giovanni de' Bardi, Laura Lucchesini) from the ranks of the Florentine humanists joined forces to furnish instrumental pieces, madrigals in the great polyphonic tradition (of which, in a sense, they represent the apotheosis), and also monodic accompanied songs, exploiting all the expressive devices of a new style of singing, cleaving more closely to the text (*stile rappresentativo*), which aimed to revive and reinterpret the sung recitation (*recitar cantando*) of the Ancients.

The *intermedi* as a whole, dedicated to the glory of the Medici and performed amid great splendour in the Teatro Mediceo degli Uffizi on 2 May 1589, exalted the humanist ideals of concord and harmony in sumptuous scenes whose impact was enhanced by striking acoustic effects, set off in turn by the scenography of the architect, painter, sculptor and engineer Bernardo Buontalenti.

The first operas

In their variety and novelty, with a balanced combination of polyphony, here raised to its highest degree of magnificence, and the nascent monody, not forgetting instrumental and dance music, the *intermedi* of 1589 opened the way for an integrally sung form of theatre. And indeed it was once again Florence, at the very end of the Cinquecento, that witnessed the first examples of the total spectacle, the musical ideal that the humanists had constantly striven to recreate in order to breathe new life into a certain idea of the ancient theatre, the perfect model of the alliance between poetry and music.

On the occasion of the wedding, in 1600, of Maria de' Medici, niece of Grand Duke Ferdinando I, to the King of France Henri IV, two dramatic pieces set to music throughout were performed: *Il rapimento di Cefalo*, on a text by Gabriello Chiabrera and with music mostly by Giulio Caccini (but including choruses by Stefano Venturi del Nibbio, Luca Bati and Piero Strozzi), of which only the final scene ('Ineffabile ardore') is extant; and Jacopo Peri's *L'Euridice*, on a poem by Ottavio Rinuccini (of which Caccini, Peri's rival, had simultaneously made his own musical setting). Composed of a prologue, five acts and an epilogue, *Il rapimento di Cefalo*, which deals with the love of Aurora and Cephalus, marked the culmination of the celebrations and was given a lavish production at the Teatro Mediceo degli Uffizi on 9 October, before 3,000 lords and 800 ladies. Three days earlier, the *Euridice* of Peri and Rinuccini had been performed to a smaller audience in the private surroundings of the Palazzo Pitti. Peri himself sang the role of Orpheus, surrounded by other court singers including Giulio Caccini and his daughter Francesca. The work combined sections in accompanied monody, duets or small vocal ensembles, which allowed the drama to flow smoothly, with passages more in the nature of entertainments, composed of polyphonic choruses and instrumental *balli*, which are more directly descended from the *intermedi*.

A few years previously, in 1596 or 1597 (the date is still uncertain), Rinuccini and Peri had made a first attempt at a piece set wholly to music, *La Dafne*, performed before a select audience in the residence of Count Corsi; here too only a few fragments have survived. The poem was taken over and slightly modified by the Florentine composer Marco da Gagliano, who set it to music for the Gonzagas of Mantua, allies of the Medici. This piece, designated *favola in musica*, was premiered in 1608 on the occasion of the marriage of Francesco Gonzaga, son of Duke Vincenzo, to Margaret of Savoy, and subsequently revived in Florence in 1611 in the palazzo of Don Giovanni de' Medici, illegitimate son of Cosimo I and Eleonora of Albizzi. Based on Ovid's *Metamorphoses*, the poem relates Apollo's love for the nymph Daphne. Consecrated by his victory over Python, which is evoked in the prologue and summarily narrated in a brief scene at the start of the *favola*, Apollo subsequently defied Cupid, who thereupon condemned him to love the nymph to distraction while he (Cupid) made her completely indifferent to Apollo's blandishments. Hence the work shows a more human god, far from the vain preoccupations of glory, declaring his feelings, endeavouring to make a simple child of nature love him and hymning the invincible force of love.

From Apollo to Orpheus

For an important shift had occurred around 1600. Whereas the myth of Apollo and his triumphant figure had implicitly dominated the mythological symbolism of the Florentine festivities of the Cinquecento, from the marriage of Cosimo I in 1539 – at which, accompanying himself on the lyre, Apollo linked with his songs the various tableaux of the allegorical entertainment presented during the wedding banquet – to that of Ferdinando I in 1589, the revivification of the myth of Orpheus, with the two *Euridice* settings of Peri and Caccini and also Claudio Monteverdi's *Orfeo*, composed for the Gonzagas in 1607, had accompanied a change in the hierarchy of values and symbolism.

Apollo and his son Orpheus, both of them mythical exponents of the lyre, constituted the symbols of the union between poetry and music that was the constant preoccupation of the humanists. While the former, the ancient cosmic symbol of the harmony of the universe but also of warlike force, embodied a divine conception of perfection, Orpheus, in his songs and poetry declaimed to the sound of his lyre, expressed the deep-seated truth of the human soul, symbolising the triumph of art and the mind over the implacable laws of nature. Through the power of his song, Orpheus tames the savage beasts, charms the creatures of Hell and bends Pluto and Proserpine to his will. His quest for his wife Eurydice in the Underworld, the emblematic element of the myth, symbolises the power of love in defiance of ineluctable death. Thanks to the singer-philosopher, poetry and music became veritable symbols of the civilising force of man, now the agent of his own destiny in the face of the immutable elements of nature. Hence, through the figure of Orpheus, the birth of opera marked the apogee of humanist ideals, from the representation of the triumphant god, symbol of divine power and therefore exemplary, to that of the deeply human hero, with his imperfections and fragility.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)
Translation: Charles Johnston

The 'invention' of monody

The vocal music of the Renaissance underwent one of the most original developments in musical history: it blossomed under the aegis of polyphony, which towards the end of the sixteenth century yielded before the advent of accompanied monody. This genuine 'invention' was destined to establish itself in the new vocal genres of the Baroque period, such as opera, oratorio and the cantata. However the process must be thought of not as a linear progression, but rather as a convergence of different elements, responding to specific requirements and linked to particular circumstances, of an aesthetic, geographical or socio-political nature.

The most widely cultivated musical genre in Renaissance Italy was the madrigal. While the first half of the sixteenth century had been marked by the works of masters from north of the Alps (Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Cipriano de Rore), a new generation of Italian composers had taken over the leading role during the ensuing decades. This transition had a significant impact on the evolution of the madrigal. Since the composers were mostly native Italian speakers, they could devote greater attention to the matter of making the music follow the text more closely. As a result, new expressive paths were explored in both harmony and the elaboration of a modern vocal style, virtuosic and exuberant. The evolution of the genre and the consequent demand for new poetic texts were so significant that writers began to produce poems expressly designed for musical setting. Composers did not restrict themselves to selecting texts from the canon, by authors like Petrarch, Bembo and Ariosto, but also took account of contemporary production, with a predilection for Tasso, Guarini and, later, Marino.

The principal Italian cities vied with each other to obtain the presence of the most renowned composers and of musicians capable of performing this new repertory, aimed above all at professional singers, with the necessary skill: as a result, the courts of Mantua and Ferrara, but also Venice, Naples and Rome, became centres of production, publication and diffusion of the madrigal. Among the most representative composers of the 'new wave' were Luca Marenzio, Giaches de Wert, Carlo Gesualdo and, of course, Claudio Monteverdi. Their works explicitly demonstrate the stylistic shift that gradually took place in the last decades of the century, in an aesthetic and technical evolution marking the transition between the Renaissance and the Baroque. Its dominant intention was the transposition of the word into music, with the aim of rendering the *affetti* (the affections or 'movements of the soul') and the naturalistic references of the texts. Composers therefore favoured 'madrigalisms', or figuralisms, which consisted in 'painting' the meaning of a word by

means of its musical setting (for example, a melisma to suggest the wind, high notes to designate the sky, dissonances to express sadness or happiness, and so on). But, since it remained within the tradition of imitative or homorhythmic polyphony, this device had the disadvantage that it did not ensure the intelligibility of the words and was therefore unable appropriately to convey the diverse nuances and subtleties of the texts. The first experiments with monody sought, among other things, to escape from this impasse by re-establishing the preeminence of words over music.

Solo vocal music was already practised long before the creation of the first operas at the start of the seventeenth century. It was to be found in a variety of forms that bear witness to the complexity of its evolution all through the fifteenth and sixteenth centuries. In Florence, during Carnival or open-air celebrations, processions paraded through the city singing unison songs called *canti carnascialeschi*. The same music was repeated for several strophes of text. Unlike the madrigal or other polyphonic genres, the origins of the *canti carnascialeschi* lay in folk tradition, even if, in the late fifteenth century, a number of poets or amateur men of letters, including Lorenzo de' Medici, had written poems for this type of music. In parallel to this, in the realm of polyphony and above all the genres of the *villanella* and the *frottola*, a new tendency gradually emerged in which the works were performed by solo voice. Generally, it was the highest voice among the available forces that was assigned the most expressive and finished melodic line. The other voices were played by a harmony instrument, either on plucked strings (lute, theorbo, harp, and so forth) or on keyboard (harpsichord, organ, etc.). Even the madrigal was affected by this innovation, which came about not only for practical reasons – the need to adjust performing forces according to circumstances – but also on account of a concomitant phenomenon: the emergence of the figure of the professional solo singer. The court of Ferrara became famous in this respect towards the end of the century, thanks to an ensemble known as the 'Concerto delle dame', founded by Duke Alfonso II d'Este, which gained considerable renown and was highly praised by contemporaries and fêted by artists, poets and musicians. Its original members were Laura Peverara and Isabella and Lucrezia Bendidio, later followed by Vittoria Bentivoglio, Livia d'Arco and Anna Guarini, the daughter of the celebrated poet. These ladies, who came from a privileged milieu and were as well versed in the art of conversation as in those of music and singing, appeared before a small, handpicked audience. Alessandro Striggio, one of the resident composers of the Medici, spent time at the court of Ferrara in 1584. After writing works specifically for the Concerto delle dame, he sent the music to Florence so that Giulio Caccini could sing it. For it was not easy to hear the ladies outside Ferrara, since the Duke jealously guarded his exclusivity over them. They were only authorised to leave the court in exceptional circumstances, as in 1586 when they sang in Florence at the spectacles for the marriage of Cesare d'Este to Virginia de' Medici. Wert,

Gesualdo, Marenzio and Monteverdi all contributed actively to their repertory, composing demanding virtuoso pieces for them. Luzzasco Luzzaschi, organist and director of music to the Duke of Ferrara, published in 1601 his *Madrigali per cantare e sonare a uno, a doi e tre soprani*, which testifies to their vocal qualities: a high tessitura, a wide vocal range and perfect mastery of diminutions. The collection contains works for one to three voices, but also another original feature closely linked to the development of monody: a fully written-out keyboard accompaniment.

For 'modern' monody, as it was fashioned in the early seventeenth century, would not have been what it was without the advent of the basso continuo. This innovation, a low-pitched instrumental part with the function of supporting all the voices and instruments sounding above it, had its origins in the separate vocal bass part used by keyboard players to accompany polyphonic works by realising on the instrument the harmonic progressions resulting from the intersection of the voices. In 1602 the term 'basso continuo' made its first appearance in a printed collection, the *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci. Con il basso continuo per sonar dell'organo* of Ludovico Viadana, who explains in the preface his intention of formalising an existing and already widespread practice. From the final decades of the sixteenth century onwards, the question of accompanied monody lay at the heart of the preoccupations of a Florentine circle of intellectuals, poets and musicians known as the 'Camerata Bardi', whose members included Emilio de' Cavalieri, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini and Jacopo Peri. In Renaissance culture, reference to a classicist ideology was a constant, notably in the theorisation and formalisation of new artistic practice. The members of the Camerata studied the subject of vocal music in Classical Greece and its expressive power. They concluded that the music of the Ancients had been able to reach unequalled heights thanks to monody, the language best suited to representation of the passions. Vincenzo Galilei's *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), a theoretical manifesto, as it were, of these ideas, championed the superiority of ancient music, since it respected the form and was capable of bringing out the meaning of each word while ensuring it was intelligible. In opposition to the polyphony then currently practised, the Florentines therefore proposed a new style of soloistic song accompanied by instruments. In this way, imagining they were recreating the technical conditions of Greek music, the 'Moderns' were purportedly giving a new lease of life to the expressive ideal of the 'Ancients'. The practical counterpart of Galilei's *Dialogo* was Giulio Caccini's collection *Le nuove musiche* (1602), containing arias and madrigals for solo voice. Probably the most influential and representative personality of this new generation of intellectual musicians, Caccini was an accomplished composer, pedagogue, theorist and singer. In the celebrated preface to *Le nuove musiche*, he warns of the abuses of polyphonic and over-ornate vocal music, which he claims are responsible for the unintelligibility of the text and consequently the impossibility of moving the

listener. He discusses a new typology of solo song, which would give the impression of ‘almost speaking in harmony’, reducing and controlling ornaments and making use of an instrumental accompaniment for the bass part. Caccini chooses the term ‘sprezzatura’ to indicate the way such music should be performed. This word, derived from Baldassare Castiglione’s *Libro del Cortegiano* (1524), designated an indispensable characteristic of the perfect courtier, a natural and graceful attitude, apparently effortless but in fact the result of an elaborate process of self-control and self-knowledge.

The evolution of vocal music from polyphony to monody is also reflected in the sumptuous spectacles given in sixteenth-century Florence to celebrate major dynastic events, notably the marriages that helped to reinforce the political power of the Medici through new alliances. The *intermedi* in particular, interpolations of song, music and dance between the acts of spoken dramatic works (tragedies, comedies, pastorales), took on increasingly significant proportions until they attained the status of spectacles in their own right, with extensive recourse to machines, set changes and costumes. In 1539, on the occasion of the marriage of Cosimo de’ Medici to Eleonora of Toledo, *Il commodo*, a comedy by Antonio Landi, was performed with *intermedi* set to music principally by Giovanni Battista Strozzi and Francesco Corteccia. Even if some of the sung sections were for solo voices, the polyphonic tradition still remained largely dominant here, giving pride of place to the form of the homorhythmic madrigal. The apogee of the Florentine spectacles, however, came with the *intermedi* for Girolamo Bargagli’s *La pellegrina*, produced in 1589 for the marriage of Ferdinando de’ Medici and Christina of Lorraine. On this occasion a larger number of composers were used than for the *intermedi* of 1539: Giovanni Bardi, Emilio de’ Cavalieri, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio,

Antonio Archilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini and other, unidentified musicians. Here, the polyphonic tradition, represented chiefly by Marenzio and Malvezzi, expanded to such an extent that the polychoral form was chosen, its grandiloquence reflecting the ambitions of this princely spectacle. By contrast, the solo arias of Peri, Caccini and Cavalieri heralded the nascent vocal forms of the Baroque era. From the literary point of view, the *intermedi* of 1589 also anticipated themes characteristic of the first opera librettos, for example in the choice of the myth of Apollo (in the first and sixth *intermedi*). The same god is the protagonist of two operas entitled *La Dafne*, respectively by Peri (1598?) and Marco da Gagliano (1608), and also intervenes in the final apotheosis of Monteverdi’s *Orfeo* (1607). And the myth of Apollo as father of Orpheus was referenced too in the *Euridice* operas of Peri (1600) and Caccini (1602), the first of which was premiered for the marriage of King Henri IV of France to Maria de’ Medici. In this work, polyphony at last made way for solo song, now capable of fully grasping the subtleties of the text in such emblematic numbers as Orpheus’ monologue ‘Non piango e non sospiro’.

BARBARA NESTOLA
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d’Études supérieures de la Renaissance)
Translation: Charles Johnston

Florence in the Cinquecento

A chronology

- 1492 Death of Lorenzo de' Medici (the Magnificent), ruler of Florence. His son Piero II succeeds him.
- 1494-1512 The army of King Charles VIII of France invades Italy in 1494, entering Florence in November. Exile of Piero II de' Medici (1494); restoration of the Florentine Republic, governed by the monk Girolamo Savonarola (1494-98), then by the *condottiere* Piero Soderini (1498-1512).
- 1504 The statue of David by Michelangelo Buonarroti (Michelangelo) is placed at the entrance of the Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) as an allegory of the triumph of the Republic over tyranny.
- 1512 Supported by Pope Julius II (Giuliano della Rovere), the Habsburgs restore the Medici to power in Florence: Giovanni and Giuliano II de' Medici become joint rulers.
- 1513 Giovanni de' Medici is elected Pope (Leo X).
- 1516 Lorenzo II de' Medici becomes ruler of Florence.
- 1519 Lorenzo II de' Medici dies in Florence; Giulio de' Medici becomes the city's new overlord (1519-23).
Birth of Cosimo de' Medici (the future Cosimo I), son of Ludovico di Giovanni de' Medici, known as Giovanni delle Bande Nere (of the cadet branch of the Medici), and Maria Salviati.
- 1520 Michelangelo begins work on the Sagrestia Nuova (New Sacristy) of the basilica of San Lorenzo (the Medici church in Florence), intended to house the family tombs.
- 1521 Dissolution of the Platonic Academy founded in 1459 by Cosimo de' Medici (the Elder) and Marsilio Ficino.
- 1523 Giulio de' Medici is elected Pope (Clement VII); Alessandro and Ippolito de' Medici become joint rulers of Florence (1523-27).
- 1524 Work begins on the Biblioteca Medicea Laurenziana (Laurentian Library), designed by Michelangelo, Bartolomeo Ammannati and Giovanni Battista del Tasso, in a cloister of the basilica of San Lorenzo.
- 1527 The Medici are driven from the city; restoration of the Republic.
Niccolò Machiavelli dies in Florence.
- 1529-1531 Siege of Florence by the army of the Emperor Charles V, supported by Pope Clement VII (Giulio de' Medici); restoration of the Medici to the head of the government with Alessandro de' Medici as the new ruler.

- 1532 Creation of the hereditary Duchy of Florence: Alessandro de' Medici (1510-37) is the first duke.
- 1533 Marriage of Catarina de' Medici, daughter of Lorenzo II de' Medici, to the son of François I of France (the future Henri II).
- 1537 Death of Alessandro de' Medici, assassinated by his cousin Lorenzino (or Lorenzaccio). Start of the reign of Cosimo I.
- 1538 Revolt of the Strozzi, an ancient and noble Florentine family, against the Medici.
- 1539 Wedding of Cosimo I to Eleonora of Toledo (1522-62): lavish celebrations, with participants including the musicians Francesco Corteccia, Costanzo Festa, Matteo Rampolini, Pietro Masacone and Baggio Moschini, and the poets Giovanni Battista Strozzi and Giovanni Battista Gelli; performance of Antonio Landi's play *Il commodo*, with *intermedi* by Francesco Corteccia.
Francesco Corteccia is appointed organist of San Lorenzo, the Medici church.
- 1540 Creation (1 November) by Cosimo I of the Accademia degli Umidi, which on 23 February 1541 becomes the Accademia Fiorentina o Società di Eloquenza.
Francesco Corteccia, organist of San Lorenzo, is appointed *maestro di cappella* of the church.
- 1544 Performances at the Accademia Fiorentina, then before Cosimo I, of *Il furto*, comedy by Francesco d'Ambra, with *intermedi* by Francesco Corteccia (texts by Ugolino Martelli).
- 1549 Cosimo I purchases the Palazzo Pitti from the city and makes it his principal residence; large-scale alterations supervised by the architects Giorgio Vasari and Bartolomeo Ammannati. Responsibility for the gardens is given to Niccolò Tribolo, who creates the Boboli Gardens there. On his death (1550), work continues under the direction of Bernardo Ammannati.
- 1550 Giorgio Vasari publishes *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (Lives of the Artists), dedicated to Cosimo I.
- 1555 Cosimo I annexes Siena.
- 1560 Cosimo I gives Vasari the task of designing a building prolonging the Palazzo Vecchio and intended to group together all the services (*uffici*) of his administration. Construction work, continued from 1574 by Bernardo Buontalenti and Alfonso Parigi, is completed in 1581.
- 1562 Death of Eleonora of Toledo, wife of Cosimo I.
- 1563 Cosimo I and Giorgio Vasari found the Accademia delle Arti del Disegno (Academy of Drawing), the first artistic academy in Europe. Michelangelo, Tiziano Vecellio (Titian) and Jacopo Robusti (Tintoretto) are the first three presidents.
- 1564 Death of Michelangelo. Birth in Pisa of Galileo Galilei, son of the musician Vincenzo Galilei.

- 1565 Giorgio Vasari builds a covered *corridoio* (corridor) connecting the Palazzo Vecchio, the seat of government, and the Palazzo Pitti, principal residence of the Medici.
Marriage of Francesco de' Medici (1541-87), son of Cosimo I (and future Duke Francesco I), and Joanna of Austria (1547-78): large-scale festivities including *La cofanaria* by Francesco d'Ambra, with *intermedi* by Francesco Corteccia and Alessandro Striggio (texts by Giovanni Battista Cini).
- 1566-1567 Alessandro Striggio, an influential musician at the Medici court, is sent to Vienna, Munich, Paris and London by Duke Cosimo I and his son Francesco. He travels with his famous *Missa sopra 'Ecco si beato giorno'* in 40 and 60 voices, possibly composed for the wedding of Francesco de' Medici in 1565.
- 1567 Baptism of Eleonora (1567-1611), daughter of Francesco de' Medici and Joanna of Austria: the celebrations feature a performance of Lotto del Mazza's *I Fabii* with *intermedi* by Alessandro Striggio.
Birth of Claudio Monteverde (Monteverdi) in Cremona.
- 1569 Cosimo I is named Grand Duke of Tuscany by Pope Pius V (Antonio Michele Ghislieri).
Visit to Florence of Archduke Karl II of Austria (1540-90): notable among the festive events is a performance of *La vedova* by Giovanni Battista Cini, with *intermedi* by Alessandro Striggio.
- 1571 The Biblioteca Medicea Laurenziana, the private library of the Medici, is opened to the public.
Death of Francesco Corteccia. Cristofano Malvezzi succeeds him as *maestro di cappella* of San Lorenzo.
- 1573 First known meeting, at the house of Count Giovanni de' Bardi, of the Camerata Fiorentina, a group of musicians, poets and intellectual humanists who seek to revive the music of the ancient world in letter and spirit. Notable members: the composers Giulio Caccini, Piero Strozzi, Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Emilio de' Cavalieri, Francesco Cini, Cristofano Malvezzi, Alessandro Striggio; the poets Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Strozzi.
- 1574 Death of Cosimo I. Start of the reign of Francesco I, his elder son.
Death of the architect Giorgio Vasari.
- 1575 Foundation of the seaport of Livorno by the architect Bernardo Buontalenti.
- 1577 Cristofano Malvezzi is appointed *maestro di cappella* to the court of Tuscany.
- 1578 Death of Joanna of Austria, first wife of Francesco I.
- 1579 Francesco I remarries, to Bianca Cappello (1548-87): extensive celebrations, with music by Alessandro Striggio, Giulio Caccini, Piero Strozzi, Maffeo Veniero, Claudio da Correggio, etc.
- 1581 Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*. In this treatise, Galilei, an active member of the Camerata Fiorentina, criticises the musical theories of his period, condemns polyphonic music and advocates monody as the only style capable of restoring the musical truth of the Ancients.
- 1582 (1583) Foundation in Florence of the Accademia della Crusca, which aims to codify and unify the Italian language, by Giovanni Battista Deti, Antonio Francesco Graziani, Bernardo Canigiani, Bernardo Zanchini and Bastiano de' Rossi.
- 1583 To celebrate the future marriages of princesses Eleonora and Virginia de' Medici, performance (among other festivities) of *Le due Persilie* by Giovanni Fedini, with *intermedi* by Alessandro Striggio, Stefano Rossetto, Costantino Arrighi, Cristofano Malvezzi, Jacopo Peri.
- 1584 Wedding of Eleonora de' Medici (1566-1611), daughter of Francesco I and Joanna of Austria, to Vincenzo I Gonzaga (1562-1612), fourth Duke of Mantua: the associated celebrations include madrigals by Giovanni de' Bardi (texts by Giovanni Battista Strozzi) and numerous *mascherate*.
- 1586 Marriage of Virginia de' Medici (1568-1615), illegitimate daughter of Cosimo I and Camilla Martelli, to Cesare d'Este (1561-1628), Duke of Modena and Reggio: large-scale festivities, notably performance of Giovanni de' Bardi's *Lamico fido*, with *intermedi* by Alessandro Striggio, Cristofano Malvezzi, Giovanni de' Bardi.
- 1587 Death of Francesco I. Start of the reign of Ferdinando I, second son of Cosimo I.
- 1588 Foundation of the Opificio delle Pietre dure, the academy for stonework in marble and precious and semi-precious stones, a Florentine speciality.
Emilio de' Cavalieri is appointed superintendent of court entertainments.
The singer and composer Jacopo Peri enters the service of Grand Duke Francesco.
- 1589 Marriage of Ferdinando I to Christina of Lorraine (1565-1637), granddaughter of Catarina de' Medici (Catherine de Médicis, Queen of France 1547-59): festivities on a lavish scale, notably featuring the performance of Girolamo Bargagli's *La pellegrina* with *intermedi* devised by Giovanni de' Bardi and written by the poets and musicians of the Camerata Fiorentina, then at its peak.
- 1591 Death of the lutenist and composer Vincenzo Galilei.
- 1592 Death of Alessandro Striggio.
- 1596 (1597) Jacopo Peri (Ottavio Rinuccini), *La Dafne*, the first dramatic work set entirely to music (the music is now lost).
- 1599 Death of Cristofano Malvezzi and Luca Marenzio.

1600	Marriage of Maria de' Medici, daughter of Francesco I and Joanna of Austria, to Henri IV of France. Among the works given during the festivities: Jacopo Peri (Ottavio Rinuccini), <i>L'Euridice</i> (6 October); Giulio Caccini, Stefano Venturi del Nibio, Luca Bati, Piero Strozzi (Gabriello Chiabrera), <i>Il rapimento di Cefalo</i> (9 October).	1608	Marriage of Cosimo (the future Cosimo II), son of Ferdinando I and Christina of Lorraine, to Maria Magdalena of Austria (1589-1631). Marco da Gagliano (Ottavio Rinuccini), <i>La Dafne, favola in musica</i> given in Mantua for the wedding of Francesco Gonzaga, son of Duke Vincenzo, to Margaret of Savoy (1589-1655).
1601	Giulio Caccini publishes his own musical setting of Rinuccini's <i>Euridice</i> in Florence. His version will be performed in 1602, on the occasion of the visit of cardinals Montalto and Del Monte to the city.	1609	Death of Ferdinando I. Start of the reign of Cosimo II (d. 1621).
1605	Building starts on the Cappella dei Principi (Chapel of the Princes) in the basilica of San Lorenzo, under the direction of Bernardo Buontalenti then Matteo Nigetti.	1611	Marco da Gagliano's <i>Dafne</i> is revived in Florence in the palazzo of Don Giovanni de' Medici, illegitimate son of Cosimo I and Eleonora of Albizzi.
1607	Claudio Monteverdi (Alessandro Striggio the younger), <i>L'Orfeo, favola in musica</i> performed in Mantua for the Gonzagas.		

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)
Translation: Charles Johnston

Die höfischen Lustbarkeiten der Medici im 16. Jahrhundert: Von den *intermedii* zur Oper

Das ganze 16. Jahrhundert hindurch war Florenz ein veritables Laboratorium des Humanismus, jener intellektuellen und kulturellen Bewegung, die bestrebt war, den Menschen ins Zentrum des Universums zu rücken, indem sie sich vor allem die zu der Zeit als das wahre Fundament dieser Philosophie geltende Kultur der Antike wieder aneignete und mit Leben erfüllte. In Florenz wurden die humanistischen Ideale in den Kreisen der Intellektuellen und Künstler diskutiert, die sich unter dem Patronat der großen aristokratischen Familien zusammenfanden. Dem Vorbild der von Cosimo de' Medici (dem Älteren) und Marsilio Ficino 1459 gegründeten und 1521 aufgelösten ersten Platonischen Akademie folgend, rief Cosimo I. im Jahr 1540 die Accademia degli Umidi ins Leben, aus der im Februar 1541 die Accademia Fiorentina o Società di Eloquenza hervorging. Um das Jahr 1570 gründete der Dichter und Musiker Graf Giovanni de' Bardi die Camerata Fiorentina mit der Intention, die spezifische Frage der Verbindung von Dichtung und Musik zu erkunden, einem der Hauptanliegen der Humanisten. Und schließlich folgte in den späten 1580er Jahren noch die Camerata des Grafen Jacopo Corsi.

Die in diesen Zirkeln angestellten Betrachtungen und Experimente fanden ihren Widerhall in den zahlreichen festlichen Lustbarkeiten, die die – seit dem Jahr 1532 als Dynastie etablierte – führende Florentiner Familie der Medici veranstaltete; dabei taten sich drei Mitglieder der Familie ganz besonders hervor: Cosimo I., Herzog von Florenz (1537-1569) und erster Großherzog der Toskana (1569-1574) sowie seine Söhne Francesco I. und Ferdinando I., deren aufeinanderfolgende Regierungszeiten (1574-1587 und 1587-1609) den Höhepunkt der Florentinischen Renaissance kennzeichneten. Die während des Karnevals, zur Feier eines dynastischen Anlasses (Hochzeiten, Geburten usw.) oder zur prunkvollen Ausgestaltung eines offiziellen Besuches präsentierten *canti carnascialeschi*, *trionfi*, *mascherate*, Epithalamien und okkasionellen Madrigale dienten der Machterhöhung dieser Herrscherfamilie. Am glanzvollsten spiegelten jedoch die *intermedii* die humanistischen Ideale und speziell die Suche nach der vollkommenen Verbindung von Dichtung und Musik, dem Symbol von Eintracht und Harmonie, um das alle Intellektuellen in jener Zeit bemüht waren. Die Tradition der *intermedii*, die sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts besonders in Florenz herausbildete, markierte einen wesentlichen Schritt auf dem Weg zur Oper.

Die Tradition der *intermedii*

In Anlehnung an das antike Theater waren die *intermedii* zwischen die einzelnen Akte eines Schauspiels eingefügte Unterhaltungen mit aufwendigen visuellen Effekten, die einen Vorwand für allegorische Diskurse zur Glorifizierung der Dynastie boten. Die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts im aristokratischen und fürstlichen humanistischen Milieu von Ferrara, Mantua und später Florenz entstandene Tradition der *intermedii* resultierte aus der Entwicklung und Vermischung von populären musikalischen Formen wie dem *strambotto* und der *frottola* sowie anspruchsvolleren Gattungen wie dem Madrigal, die entweder polyphon gesungen oder von einer einzelnen instrumentalbegleiteten Stimme ausgeführt wurden. Die Komponisten der Intermedien schöpften für das Spektakel der immer grandioseren Veranstaltungen einerseits beharrlich das Potential der Polyphonie aus, nutzten andererseits aber auch die volle Ausdruckskraft der Musik und besonders die Mechanismen einer neuen Art des Sologesangs – die begleitete Monodie, die den Rezitationsstil der Antike zu neuem Leben erwecken sollte.

Diese Intermedien, die das Publikum zwischen den Akten von Komödien unterhalten sollten, nahmen ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beträchtlich an Umfang zu. Die Rolle der Musik und das fantastische Element in den Theateraufführungen wurden immer grandioser und spektakulärer, vor allem dank der genialen Bühnenbildner und der Fortschritte auf dem Gebiet der Bühnentechnik. Als sie das künstlerische und politische Potential dieser Gattung erkannten, förderten die machtvollen Fürstenfamilien der nördlichen Hälfte Italiens, darunter die Gonzaga (Mantua), die Este (Ferrara) und die Medici (Florenz), aber auch der päpstliche Hof, die Entwicklung und den Erfolg dieser Gattung. Den Intermedien fiel schließlich eine solch wichtige Rolle zu, dass sie zu einem Spektakel im Spektakel wurden, mit dem Ziel, die Zuschauer zu verzaubern.

Der Aufstieg der florentinischen *intermedii*

Diese ostentative Gattung wurde rasch zu einem wesentlichen Werkzeug der Kulturpolitik der Medici. Ein Blick auf die Chronologie der in Florenz veranstalteten Festlichkeiten veranschaulicht die Bedeutung, die diese im Verlauf des 16. Jahrhunderts annahmen.

Die ersten großangelegten florentinischen Intermedien wurden für die Hochzeitsfeier von Herzog Cosimo I. und Eleonora von Toledo im Juli 1539 ersonnen. Zur Aufführung kamen allegorische Madrigale der führenden Komponisten im Dienst der Medici – Francesco Corteccia, Costanzo Festa, Matteo Rampolini, Pietro Masacone und Baggio Moschini – auf Texte von Giovanni Battista Strozzi und Giovanni Battista Gelli. Die Festlichkeiten kulminierten am 9. Juli mit der Darbietung einer Komödie von Antonio Landi, *Il commodo*, begleitet von Intermedien aus der Feder von Francesco Corteccia. Mit ihrem spektakulären Gepränge, ihrer bis dahin unübertroffenen verschwenderischen Klangfülle und einer ganz neuen dramatischen Dimension signalisierten diese Werke eine bedeutende Entwicklung.

Im November 1544 veranstalteten die Mitglieder der Accademia Fiorentina eine Aufführung von Francesco d'Ambras *Il furto* mit Intermedien von Corteccia auf Texte von Ugolino Ugolini. Von diesem Zeitpunkt an fand keine zu Ehren der Medici organisierte Festlichkeit ohne ihre *intermedii* statt. Neben Corteccia hatte auch Alessandro Striggio – ein „gentiluomo mantovano“ und hochtalentierter Komponist, der zwischen etwa 1559 und 1584 im Dienst der Medici stand – entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der *intermedii*, deren spektakulären Charakter er noch verstärkte, indem er extrem großdimensionierte mehrstimmige Madrigale einführte. In den 1560er und 1570er Jahren wurde Striggio mit der Komposition der Intermedien beauftragt, die bei Hofe im Rahmen von opulenten Festlichkeiten zur Machtdarstellung der Herrscherfamilie gegeben wurden. Im Dezember 1565 wurden für die Hochzeit von Francesco – dem Sohn Cosimos I. und späteren Herzog Francesco I. – und Johanna von Österreich aufwendige Lustbarkeiten organisiert, in deren Verlauf eine Aufführung von Francesco d'Ambras *La cofanaria* gegeben wurde, mit *intermedii* von Corteccia und Striggio. Zwei Jahre später wurde die Taufe von Eleonora, der Tochter des Fürstenpaars, mit großer Prachtentfaltung gefeiert; diesmal komponierte Striggio *intermedii* für eine Inszenierung von Lotto del Mazzas Komödie *I Fabii*. Des Weiteren schuf er *intermedii* für *La vedova*, eine Komödie von Giovanni Battista Cini, die 1569 anlässlich des Besuchs von Johannas Bruder, Erzherzog Karl II. von Österreich, in Florenz inszeniert wurde. Im selben Jahr erreichte der politische Erfolg von Cosimo I. seinen Höhepunkt – der Papst ernannte ihn zum ersten Großherzog der Toskana.

Großherzog Francesco I. setzte die Arbeit seines Vaters und insbesondere dessen Kulturpolitik fort. 1579 bot seine zweite Eheschließung, mit Bianca Cappello, Anlass zu zahlreichen Festen, zu denen Alessandro Striggio, Giulio Caccini, Piero Strozzi, Maffeo Veniero und Claudio da Correggio die Musik beisteuerten. Diese Unterhaltungen profitierten offensichtlich von den im Umfeld der Camerata Fiorentina durchgeführten humanistischen Experimenten. Bei diesem um das Jahr 1570 ins Leben gerufenen Kreis – die erste dokumentierte Sitzung fand 1573 statt – handelte es um eine um den Grafen Giovanni de' Bardi gescharte Gruppe von Musikern, Dichtern und Intellektuellen, die im wörtlichen wie im übertragenen Sinne die Musik der Antike und besonders die gesungenen Rezitationen wieder zum Lebens erwecken wollte, indem sie die Verbindung von Dichtung und Musik zum Thema ihrer Reflektionen und Experimente machten. Zu den Mitgliedern der Camerata zählten die Komponisten Alessandro Striggio, Piero Strozzi, Vincenzo Galilei, Emilio de' Cavalieri, Francesco Cini und Cristofano Malvezzi, denen sich bald noch Giulio Caccini und Jacopo Peri beigesellten; außerdem wirkten dort auch zahlreiche Dichter mit, darunter Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Guarini, Gabriello Chiabrera und Giovanni Battista Strozzi. Höchstwahrscheinlich nahmen noch weitere Künstler mehr oder weniger regelmäßig an diesen Treffen teil, etwa der aus Brescia stammende und in ganz Europa für seine Madrigale bekannte Komponist Luca Marenzio, der zwischen 1587 und 1589 in den Diensten Ferdinands I. stand.

1583 wurde zur Feier der bevorstehenden Hochzeiten der Prinzessinnen Eleonora und Virginia de' Medici die Komödie *Le due Persilie* von Giovanni Fedini mit *intermedii* von Alessandro Striggio, Stefano Rossetto, Costantino Arrighi, Cristofano Malvezzi und Jacopo Peri aufgeführt. Die beiden Hochzeiten fanden 1584 und 1586 statt und boten weitere Gelegenheiten für prachtvolle Spektakel. Die Festlichkeiten anlässlich der Eheschließung von Eleonora, der Tochter von Francesco I. und Johanna von Österreich, mit dem Herzog von Mantua Vincenzo I. Gonzaga wurden ausgeschmückt mit Madrigalen von Giovanni de' Bardi auf Texte von Giovanni Battista Strozzi. Zur Hochzeit der illegitimen Tochter von Cosimo I. und Camilla Martelli, Virginia, mit Cesare d'Este, dem Herzog von Modena und Reggio, gab es eine Produktion der Komödie *L'amico fido* von Giovanni de' Bardi mit *intermedii* von Alessandro Striggio, Cristofano Malvezzi und wiederum Bardi. Zu diesem Anlass wurde auch das neue Teatro Mediceo degli Uffizi eingeweiht, das von dem Architekten und Bühnenbildner Bernardo Buontalenti entworfen und mit raffinierten Maschinen ausgestattet war, mit denen sich grandiose Spektakel in Szene setzen ließen.

Die Festlichkeiten von 1589

Im Jahr 1589 erreichte die florentinische Tradition der *intermedii* ihren Zenith mit sechs von Graf Bardi entworfenen prachtvollen Unterhaltungen zur Begleitung von *La pellegrina*, einer Komödie von Girolamo Bargagli; das Theaterstück war schon ein Jahrzehnt zuvor entstanden, wurde aber anlässlich der Hochzeit von Großherzog Ferdinando I. und Prinzessin Christina von Lothringen, der Enkelin der französischen Königin Catherine de Médicis (Catarina de' Medici), erneut auf die Bühne gebracht.

Die *intermedii* zu *La pellegrina* greifen die für die humanistische Bewegung emblematischen antiken Fabeln und Themen auf; insbesondere solche, die die Macht und den Einfluss der Musik feiern – die Harmonie der Sphären, die Rivalität zwischen den Musen und den Pieriden, den Kampf des Apollo gegen die Schlange Python, die Unterwelt, den Gesang des Arion und die von Apollo und Bacchus versprochene Rückkehr der Harmonie zur Erde. Sie involvierten die zahlreichen führenden Persönlichkeiten der Florentiner Akademien, insbesondere der Camerata Fiorentina. Unter der Leitung von Emilio de' Cavalieri, einem Edelmann und Musiker, der 1588 Oberintendant der Hoflustbarkeiten des Großherzogs der Toskana wurde, fanden sich die besten Komponisten (Cristofano Malvezzi, Antonio Archilei, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Luca Marenzio sowie Cavalieri selbst) und Dichter (Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Strozzi, Giovanni de' Bardi, Laura Lucchesini) aus den Reihen der florentinischen Humanisten zusammen, um Instrumentalstücke, Madrigale in der großen polyphonen Tradition (deren Apotheose sie in gewissem Sinne repräsentieren) sowie monodische Gesänge mit Continuo-Begleitung bereitzustellen, die sämtliche Ausdrucksmittel eines neuen Gesangsstils ausloteten, sich enger an den Text anlehnten (*stile rappresentativo*) und damit den rezitierenden Gesang der Antike (*recitar cantando*) wiederbelebten und neu interpretierten.

Insgesamt verherrlichen die dem Ruhm der Medici gewidmeten, am 2. Mai 1589 im Teatro Mediceo degli Uffizi dargebotenen *intermedii* die humanistischen Ideale von Eintracht und Harmonie in opulenten Bildern, deren Wirkung noch verstärkt wurde durch verblüffende akustische Effekte, die wiederum durch die Bühnenbildgestaltung des Architekten, Malers, Bildhauers und Ingenieurs Bernardo Buontalenti äußerst wirkungsvoll in Szene gesetzt wurden.

Die ersten Opern

Mit ihrer Vielseitigkeit und Neuartigkeit und mit ihrer ausgewogenen Kombination von Polyphonie – hier bis zur größtmöglichen Prachtentfaltung gesteigert – und aufkeimender Monodie sowie, nicht zu vergessen, der Instrumental – und der Tanzmusik bereiteten die *intermedii* von 1589 den Weg für eine durchgehend gesanglich dargestellte Form des Theaters. Und tatsächlich war es wiederum Florenz, das am Ende des Cinquecento Zeuge der ersten Beispiele dieses umfassenden Spektakels wurde, des musikalischen Ideals, um dessen Neuschöpfung die Humanisten sich unermüdlich bemüht hatten in dem Versuch, einer bestimmten Idee des antiken Theaters neues Leben einzuhauchen – dem perfekten Modell einer Allianz zwischen Dichtung und Musik.

Anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici, der Nichte Großherzog Ferdinando I., mit dem französischen König Henri IV. im Jahr 1600 wurden zwei durchkomponierte dramatische Werke aufgeführt: Zum einen *Il rapimento di Cefalo*, zu dem Gabriello Chiabrera den Text lieferte, während die Musik weitgehend von Giulio Caccini stammt – allerdings finden sich auch Chöre von Stefano Venturi del Nibbio, Luca Bati und Piero Strozzi (von diesem Werk ist nur die letzte Szene, „Ineffabile ardore“, überliefert); und zum anderen Jacopo Peris *L'Euridice* auf ein Gedicht von Ottavio Rinuccini (das Peris Rivale Caccini zur gleichen Zeit ebenfalls in Musik gesetzt hatte). *Il rapimento di Cefalo* besteht aus einem Prolog, fünf Akten und einem Epilog und handelt von der Liebe zwischen Aurora und Cephalus; das Werk bildete den Höhepunkt der Feierlichkeiten und wurde am 9. Oktober vor 3000 Herren und 800 Damen am Teatro Mediceo degli Uffizi aufwendig inszeniert. Drei Tage zuvor war vor einem kleineren Publikum im privaten Rahmen des Palazzo Pitti die *Euridice* von Peri und Rinuccini aufgeführt worden. Peri selbst sang die Rolle des Orpheus, umgeben von weiteren Hofsängern, darunter auch Giulio Caccini und seine Tochter Francesca. Das Werk kombinierte monodische Abschnitte mit Instrumentalbegleitung, Duette und kleine Vokalensembles, die die dramatische Entwicklung geradlinig voranbrachten, mit Passagen, die eher Unterhaltungscharakter hatten und sich aus polyphonen Chören und instrumentalen *balli* zusammensetzten; letztere gingen unmittelbar auf die *intermedii* zurück.

Einige Jahre früher, 1596 oder 1597 (das Datum ist noch nicht gesichert), hatten Rinuccini und Peri einen ersten Versuch unternommen, ein vollständig in Musik gesetztes Stück zu schreiben – *La Dafne*, das in der Residenz des Grafen Corsi einem ausgewählten Publikum dargeboten wurde; auch hier sind nur einige wenige Fragmente erhalten. Die Dichtung wurde von dem Florentiner Komponisten Marco da Gagliano aufgegriffen, der sie für die Gonzaga von Mantua vertonte, die mit den Medici verbündet waren. Dieses Werk trug die Bezeichnung *favola in musica* und wurde 1608 anlässlich der Hochzeit von Francesco Gonzaga, dem Sohn von Herzog Vincenzo, mit Margaret von Savoyen uraufgeführt und ein weiteres Mal 1611 in Florenz im Palazzo von Don Giovanni de' Medici, dem illegitimen Sohn von Cosimo I. und Eleonora von Albizzi, dargeboten. Die Dichtung basiert auf Ovids *Metamorphosen* und handelt von Apollos Liebe zu der Nymphe Daphne. Bestärkt durch seinen Sieg über Python – auf diese Geschichte wird im Prolog verwiesen, außerdem wird sie in einer kurzen Szene am Beginn der *favola* zusammenfassend erzählt –, bietet Apollo in der Folge Cupido die Stirn, der ihn daraufhin dazu verdammt, die Nymphe bis zum Wahnsinn zu lieben, während er (Cupido) dafür sorgt, dass sie von Apollos Schmeicheleien völlig unberührt bleibt. Damit zeigt das Werk eine eher menschliche Gottheit, weit entfernt von der eiteln Beschäftigung mit dem eigenen Ruhm; Apollo erklärt seine Gefühle, er versucht, ein einfaches Naturwesen für sich einzunehmen und preist die unbezwingbare Kraft der Liebe.

Von Apollo zu Orpheus

Tatsächlich hatte sich um das Jahr 1600 ein bedeutender Wandel vollzogen. Während der Mythos des Apollo und seiner triumphalen Figur implizit die mythologische Symbolik der Florentiner Festlichkeiten des Cinquecento dominiert hatte, von der Hochzeit des Cosimo I. im Jahr 1539 – bei der Apollo, sich selbst auf der Lyra begleitend, mit seinem Gesang die verschiedenen Tableaus der während des Hochzeitsbanketts dargebotenen allegorischen Unterhaltungen miteinander verknüpfte – bis zu der von Ferdinando I. im Jahr 1589, war die Wiederbelebung des Orpheus-Mythos (siehe die beiden *Euridice*-Vertonungen von Peri und Caccini sowie auch Claudio Monteverdis 1607 für die Gonzaga geschaffenen *Orfeo*) mit einem Wechsel in der Hierarchie der Werte und der Symbolik einhergegangen.

Die beiden mythischen Lyraspieler Apollo und sein Sohn Orpheus waren die Symbole der Vereinigung von Dichtung und Musik, mit der die Humanisten sich beständig beschäftigten. Während Ersterer – das antike kosmische Symbol der universellen Harmonie, aber auch der kriegerischen Kräfte – ein göttliches Konzept der Perfektion verkörperte, brachte Orpheus in seinen zum Klang der Lyra deklamierten Liedern und Gedichten die tief verankerte Wahrheit der menschlichen Seele zum Ausdruck, die den Triumph der Kunst und des Geistes über die unerbittlichen Gesetze der Natur symbolisieren. Mit der

Macht seines Gesangs bezwingt Orpheus die wilden Tiere, betört die Kreaturen der Hölle und macht sich Pluto und Proserpina gefügig. Seine Suche nach seiner Gattin Eurydike in der Unterwelt, das emblematische Element des Mythos, symbolisiert die Fähigkeit der Liebe, dem unvermeidlichen Tod zu trotzen. Dank dieses Sängers und Philosophen wurden Dichtung und Musik zu veritablen Symbolen der zivilisierenden Kraft des Menschen, der nun im Angesicht der unveränderlichen Elemente der Natur zum Schmied seines eigenen Schicksals wurde. Somit markiert die Geburt der Oper mittels der Figur des Orpheus den Gipfel humanistischer Ideale, von der Repräsentation der triumphierenden Gottheit – Symbol göttlicher Macht und damit von exemplarischer Bedeutung – bis zu der des zutiefst menschlichen Helden mit all seinen Fehlern und seiner Zerbrechlichkeit.

THOMAS LECONTE
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)
Übersetzung: Stephanie Wollny

Die „Erfindung“ der Monodie

Die Vokalmusik der Renaissance hat eine der eigenwilligsten Entwicklungen der Musikgeschichte durchlaufen: Sie erblühte unter der Ägide der Polyphonie, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts der aufkommenden begleiteten Monodie wich. Diese genuine „Erfindung“ sollte sich in den neuen Vokalgattungen des Barock etablieren, etwa der Oper, dem Oratorium und der Kantate. Allerdings handelte es sich bei diesem Prozess weniger um einen geradlinigen Verlauf als vielmehr um die Bündelung verschiedener Elemente, die auf bestimmte Vorgaben reagierten und mit bestimmten Bedingungen ästhetischer, geographischer oder sozio-politischer Natur verknüpft waren.

In der italienischen Renaissance war die am weitesten verbreitete musikalische Gattung das Madrigal. Während die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts von Meistern aus Regionen nördlich der Alpen bestimmt wurde (Philippe Verdelot, Adrian Willaert, Cipriano de Rore), übernahm in den folgenden Jahrzehnten eine neue Generation italienischer Komponisten die Führung. Dieser Übergang hatte wesentliche Auswirkungen auf die Entwicklung des Madrigals. Da die Mehrzahl der Komponisten im italienischen Sprachraum aufwuchs, konnten sie ihre Aufmerksamkeit besonders auf die enge Abstimmung von Musik und Text richten. So wurden neue Wege der Expressivität erkundet, sowohl im Blick auf die Harmonik als auch in der Erarbeitung eines modernen Vokalstils voller überbordender Virtuosität. Die Entwicklung der Gattung und die entsprechende Nachfrage nach neuen Dichtungen waren so signifikant, dass die Dichter begannen, poetische Texte ausdrücklich zur Vertonung zu produzieren. Die Komponisten beschränkten sich bei der Wahl ihrer Texte nicht auf Autoren des Kanons wie Petrarca, Bembo und Ariost, sondern griffen auch auf zeitgenössische Schöpfungen zurück; dabei zeigten sie eine Vorliebe für Tasso, Guarini und später auch Marino.

Die wichtigsten Städte Italiens wetteiferten darum, die berühmtesten Komponisten zu verpflichten, ebenso wie Interpreten, die das neue Repertoire beherrschten, welches sich primär an entsprechend ausgebildete professionelle Sänger wandte. In der Folge wurden die Höfe von Mantua und Ferrara, aber auch Venedig, Neapel und Rom Zentren der Produktion, Veröffentlichung und Verbreitung des Madrigals. Zu den führenden Komponisten der „neuen Strömung“ zählten Luca Marenzio, Giaches de Wert, Carlo Gesualdo und natürlich Claudio Monteverdi. Ihre Werke veranschaulichen den Stilwandel, der sich in den letzten Dekaden des Jahrhunderts schrittweise vollzog und der mit ästhetischen und kompositionstechnischen Umwälzungen einherging, die den Übergang von der Renaissance zum Barock kennzeichnen. Ihre primäre Intention war die Umsetzung des Wortes in Musik mit dem Ziel, die *affetti* (die „Seelenzustände“) und

die in den Texten enthaltenen naturalistischen Bezüge wiederzugeben. Die Komponisten bevorzugten daher „Madrigalisten“ oder Figuren, die die Bedeutung eines Begriffs mittels seiner musikalischen Umsetzung „malten“ (so sollte zum Beispiel ein Melisma den Wind andeuten, hohe Töne den Himmel darstellen, Dissonanzen Traurigkeit oder Freude ausdrücken usw.). Da all dies aber innerhalb der traditionellen imitativen oder homorhythmischen Polyphonie geschah, hatte dieses Verfahren den Nachteil, dass die Verständlichkeit der Worte nicht gewährleistet war und die verschiedenen textlichen Nuancen und Feinheiten daher nicht angemessen vermittelt werden konnten. Die ersten Experimente mit der Monodie suchten unter anderem, dieser ausweglosen Situation zu entkommen, indem sie die Vormachtstellung des Wortes gegenüber der Musik wiederherstellten.

Solistische Vokalmusik gab es schon lange, bevor im frühen 17. Jahrhundert die ersten Opern entstanden. Sie fand sich in einer Vielfalt von Formen, die die Komplexität ihrer Entwicklung im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts bezeugen. In Florenz zogen während der Karnevalszeit oder anderer Freiluftveranstaltungen Prozessionen mit Unisono-Gesängen durch die Stadt, die man als *canti carnascialeschi* bezeichnete. Dabei wurden mehrere Textstrophen auf dieselbe Musik gesungen. Im Gegensatz zum Madrigal oder anderen polyphonen Gattungen lagen die Ursprünge der *canti carnascialeschi* in der folkloristischen Tradition, auch wenn im späten 15. Jahrhundert verschiedene Dichter oder Amateur-Literaten, darunter auch Lorenzo de' Medici, für diese Art von Musik Gedichte verfasst hatten. Parallel hierzu zeichnete sich auf dem Gebiet der Polyphonie und dort besonders in den Gattungen der *villanella* und der *frottola* ein neuer Trend ab, diese Werke solistisch auszuführen. Im Allgemeinen wurde der höchsten der zur Verfügung stehenden Stimmen die expressivste und am stärksten ausgearbeitete Melodielinie zugewiesen. Die übrigen Partien wurden von einem Akkordinstrument gespielt, entweder einem Zupfinstrument (Laute, Theorbe, Harfe oder dergleichen) oder auf einem Tasteninstrument (Cembalo, Orgel usw.). Auch das Madrigal war von dieser Neuerung betroffen, die nicht nur durch praktische Umstände bedingt war – der Notwendigkeit, die zur Verfügung stehenden Kräfte der jeweiligen Situation anzupassen –, sondern auch durch ein zur gleichen Zeit aufkommendes Phänomen: das Auftauchen des professionellen Solosängers. Der Hof von Ferrara erlangte gegen Ende des Jahrhunderts in dieser Hinsicht Berühmtheit dank des von Herzog Alfonso II. d'Este gegründeten Ensembles „Concerto delle dame“, das zu hohem Ansehen kam, von den Zeitgenossen mit Lob überhäuft und von Künstlern, Dichtern und Musikern gleichermaßen gefeiert wurde. Seine ursprünglichen Mitglieder waren Laura Peverara sowie Isabella und Lucrezia Bendidio, später folgten Vittoria Bentivoglio, Livia d'Arco und Anna Guarini, die Tochter des gefeierten Poeten. Diese Damen, die einem privilegierten Milieu entstammten und in der Konversationskunst ebenso beschlagen waren wie in der Musik und im Gesang, traten vor einem kleinen erlesenen Publikum

auf. Alessandro Striggio, einer der Hauskomponisten der Medici, verbrachte 1584 einige Zeit am Hof von Ferrara. Nachdem er einige Werke eigens für das Concerto delle dame geschrieben hatte, sandte er die Musik nach Florenz, damit Giulio Caccini sie ebenfalls singen konnte. Denn es war nicht leicht, diese Sängerinnen außerhalb Ferraras zu hören, da der Herzog höchst eifersüchtig über sie wachte. Sie durften den Hof nur in Ausnahmefällen verlassen, etwa 1586, als sie im Rahmen der Darbietungen anlässlich der Hochzeit von Cesare d'Este und Virginia de' Medici in Florenz auftraten. Wert, Gesualdo, Marenzio und Monteverdi wirkten aktiv an der Erweiterung ihres Repertoires mit und widmeten ihnen anspruchsvolle virtuose Werke. Der Organist und Musikdirektor des Herzogs von Ferrara Luzzasco Luzzaschi veröffentlichte im Jahr 1601 seine *Madrigali per cantare e sonare a uno, a doi e tre soprani*, die die stimmlichen Qualitäten des Ensembles bezeugen – hohe Lage, großer Stimmumfang und eine perfekte Beherrschung von Diminutionen. Die Sammlung enthält Werke für eine bis drei Stimmen, weist zudem aber noch einen weiteren mit der Entwicklung der Monodie eng verbundenen Aspekt auf – eine voll ausgeschriebene Partie für ein begleitendes Tasteninstrument.

Die sich im frühen 17. Jahrhundert herausbildende „moderne“ Monodie hätte sich ohne die Einführung des Basso continuo in dieser Form nie entwickeln können. Diese Neuerung, eine Instrumentalpartie in tiefer Lage mit der Funktion, alle über ihr erklingenden Vokalstimmen und Instrumente zu unterstützen, hatte ihren Ursprung in der eigenständigen Vokalbasspartie, die von Cembalisten und Organisten zur Begleitung polyphoner Werke verwendet wurde, indem sie auf dem Instrument die sich aus dem Zusammenspiel der Stimmen ergebenden harmonischen Fortschreitungen ausführten. Der Begriff *basso continuo* tauchte zum ersten Mal 1602 in der gedruckten Sammlung *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci. Con il basso continuo per sonar dell'organo* von Ludovico Viadana auf, der im Vorwort sein Vorhaben erklärt, eine bereits existierende und verbreitete Praxis zu formalisieren. In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurde die Frage der begleiteten Monodie zu einem zentralen Anliegen der Überlegungen eines als „Camerata Bardi“ bekannten Kreises von Florentiner Intellektuellen, Dichtern und Musikern, zu dessen Mitgliedern unter anderem Emilio de' Cavalieri, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini und Jacopo Peri zählten. In der Kultur der Renaissance stellte die Rückbeziehung auf die klassische Antike eine Konstante dar, besonders bei der theoretischen Untermauerung und Formalisierung neuer künstlerischer Praktiken. Die Mitglieder der Camerata setzten sich mit dem Gesang der griechischen Klassik und dessen Ausdrucksmöglichkeiten auseinander. Ihre Reflektionen führten zu der Erkenntnis, dass die Musik der Antike dank der Monodie, dem zum Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen geeignetsten Medium, beispiellose Höhen erreichen konnte. Vincenzo Galileis *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), eine Art theoretisches Manifest dieser Ideen, propagierte die Überlegenheit der antiken Musik, weil sie die Form des Textes respektierte und zugleich vermochte, die

Bedeutung jedes einzelnen Wortes zur Geltung zu bringen sowie dessen Verständlichkeit zu gewährleisten. Die Florentiner schlugen daher anstelle der zu ihrer Zeit praktizierten Polyphonie einen neuen Stil des solistischen Gesangs mit Instrumentalbegleitung vor. In dem Glauben, die technischen Bedingungen der griechischen Musik nachzubilden, erweckten die „Modernen“ damit angeblich das Ausdrucksideal der „Antiken“ zu neuem Leben. Das praktische Gegenstück zu Galileis *Dialogo* war Giulio Caccinis Sammlung von Arien und Madrigalen für Solostimme *Le nuove musiche* (1602). Caccini, ein versierter Komponist, Pädagoge, Theoretiker und Sänger, war wohl die einflussreichste und repräsentativste Persönlichkeit dieser neuen Generation. In seinem berühmten Vorwort zu *Le nuove musiche* warnt er vor den Auswüchsen polyphoner und übermäßig ausgezierter Vokalmusik, die seiner Meinung nach für die mangelnde Textverständlichkeit verantwortlich sind und damit auch für die Unmöglichkeit, den Zuhörer zu rühren. Er erörtert eine neue Typologie des Sologesangs, die den Eindruck vermittelt, „gleichsam durch die Harmonie zu sprechen“, wobei Verzierungen limitiert und reglementiert werden, während die Basslinie mit einer instrumentalen Begleitung versehen wird. Zur Beschreibung, wie eine solche Musik auszuführen ist, verwendet Caccini den Begriff „sprezzatura“. Dieser aus Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* (1524) entlehene Ausdruck umreißt eine unverzichtbare Eigenschaft des vollendeten Höflings, eine natürliche und anmutige Haltung, die scheinbar mühelos ist, tatsächlich aber aus einem bis ins Einzelne durchdachten Prozess der Selbstkontrolle und Selbsterkenntnis resultiert.

Die Entwicklung der Vokalmusik von der Polyphonie zur Monodie spiegelt sich auch in den aufwendigen Festlichkeiten, die im 16. Jahrhundert in Florenz zur Feier der großen dynastischen Ereignisse veranstaltet wurden, namentlich der Hochzeiten, mit denen die politische Macht der Medici durch neue Allianzen bekräftigt wurde. Besonders die *intermedii*, zwischen den Akten gesprochener dramatischer Werke (Tragödien, Komödien, Schäferspiele) eingeschobene Lieder, Musiken und Tänze, nahmen immer größere Proportionen an, bis sie den Status eigenständiger Spektakel erreichten, bei denen Maschinen, wechselnde Bühnenbilder und Kostüme ausgiebig zum Einsatz kamen. Im Jahr 1539 wurde anlässlich der Hochzeit Cosimo de' Medicis mit Eleonora von Toledo Antonio Landis Komödie *Il commodo* mit hauptsächlich von Giovanni Battista Strozzi und Francesco Corteccia vertonten *intermedii* präsentiert. Auch wenn einige der gesungenen Abschnitte solistisch ausgeführt wurden, dominierte in weiten Teilen noch die polyphone Tradition, wobei die Form des homorhythmischen Madrigals den Ehrenplatz einnahm. Der Höhepunkt der Florentiner Spektakel kam jedoch mit den *intermedii* zu Girolamo Bargaglis Schauspiel *La pellegrina*, das 1589 für die Hochzeit von Ferdinando de' Medici und Christina von Lothringen inszeniert wurde. Im Vergleich zu den Intermedien von 1539 wurde bei diesem Unterfangen eine weitaus größere Anzahl von Komponisten beschäftigt – Giovanni Bardi, Emilio de' Cavalieri, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Antonio Archilei, Jacopo Peri und Giulio Caccini sowie weitere Musiker, die bisher nicht

identifiziert werden konnten. Hier wurde die vor allem von Marenzio und Malvezzi vertretene polyphone Tradition bis zur Mehrchörigkeit erweitert, deren Prachtentfaltung die Ambitionen dieses fürstlichen Spektakels reflektierte. Im Gegensatz hierzu kündigten die Soloarien von Peri, Caccini und Cavalieri die aufkeimenden vokalen Gattungen der Barockzeit an. Aus literarischer Sicht nahmen die Intermedien von 1589 auch bereits typische Sujets der ersten Opernlibretti vorweg, etwa bei der Wahl des Mythos des Apollo (im ersten und sechsten Intermedium). Dieselbe Gottheit taucht auch als Protagonist in zwei mit dem Titel *La Dafne* versehenen Opern von Peri (1598?) und Marco da Gagliano (1608) auf und interveniert in der letzten Apotheose von Monteverdis *Orfeo* (1607). Überdies nehmen auch die *Euridice*-Opern von Peri (1600) und Caccini (1602) auf den Mythos von Apollo als Vater des Orpheus Bezug, wobei das erstgenannte Werk für die Hochzeit des französischen Königs Henri IV. mit Maria de' Medici geschrieben wurde. In dieser Komposition wich die Polyphonie endgültig dem Sologesang, der nunmehr imstande war, die textlichen Feinheiten solch emblematischer Nummern wie den Monolog des Orpheus „Non piango e non sospiro“ angemessen wiederzugeben.

BARBARA NESTOLA
Centre de musique baroque de Versailles
(CNRS, Centre d'Études supérieures de la Renaissance)
Übersetzung: Stephanie Wollny

PREMIER INTERMÈDE
L'Empire de l'Amour

1. L'Extravagance de l'Amour ! – Toccata

2. O fortunato giorno, a 30

Ô jour heureux,
Puisque la terre et le ciel
Chantent ensemble la joie et l'espoir,
Mais combien sera-t-il encore plus resplendissant
Quand seront rétablies,
Grâce à Ferdinand, toutes les coutumes royales,
Et que, déployant ses ailes éternelles,
Volant d'un pôle à l'autre,
La Renommée répandra son nom !

3. Ineffabile ardore, a 6

Ardeur ineffable
Qui appelle le cœur aux demeures célestes.

4. O che felice giorno

Ô jour heureux,
Ô joyeux retour
Qui ravive un cœur jadis éteint !
Quelle douceur je ressens,
Ô ma lumière, ô ma vie,
Ô ma joie infinie.
Voici mon bien-aimé revenir,
Et embellir ces rivages ;
Voici se tourner agréablement
Le regard que j'admire.
Beaux yeux, yeux chéris,
Yeux plus brillants que le soleil.
Je ressens dans mon âme
Non pas de la peine mais de la joie ;
Voici revenir ma belle et claire
Étoile brillante,
Le soleil revient, la brise revient,
Revient celui qui me revivifie.
Ce dieu qui enflamme les cœurs
Adoucit ma vie ;
L'Amour, qui me l'avait ravi,
Me rend maintenant son beau visage,
Mon cœur, mon bien,
Mon réconfort et mon espoir.

5. Ineffabile ardore, a 6

Ardeur ineffable
Qui appelle le cœur aux demeures célestes.

6. La dipartita é amara, a 4

La séparation est douloureuse,
Mais parce qu'est douce et chère
La venue du retour,
Du jour malheureux
Du triste départ
Nait ma joie.

PRIMO INTERMEDIO
All'Imperio d'Amore

1. Stravaganza d'Amore! – Toccata

2. O fortunato giorno, a 30

O fortunato giorno,
poiché di gioia e speme
lieta canta la terra e'l ciel insieme,
ma quanto fia più adorno
quando farà ritorno
per Ferdinando ogni real costume
e con eterne piume
da l'uno e l'altro Polo
la Fam'andrà col suo gran nome a volo.

3. Ineffabile ardore, a 6

Ineffabile ardore
ch'agli alberghi del ciel richiama il core.

4. O che felice giorno

O che felice giorno,
o che lieto ritorno,
ravviva il cor già spento.
Quanta dolcezza sento,
o mia luce, o mia vita,
o mia gioia infinita.
Ecco'l mio ben ritorna,
e queste rive adorna;
ecco ne lieto il giro
del bel guardo ch'io miro.
Occhi belli, occhi cari,
occhi del sol più chiari.
Or ben prov'io nel petto
non dolor ma diletto;
torna la chiara e bella
mia rilucente stella,
torna il sol, torna l'aura,
torna chi mi restaura.
Dolce or mia vita rende
quel dio ch'i cori accende;
Amor che l'avea tolto
or mi rende il bel volto,
il mio cor, il mio bene,
il mio conforto e speme.

5. Ineffabile ardore, a 6

Ineffabile ardore
ch'agli alberghi del ciel richiama il core.

6. La dipartita é amara, a 4

La dipartita è amara,
ma perch'è dolce e cara
la giunta del ritorno,
da l'infelice giorno
de la partenza ria
nasce la gioia mia.

FIRST INTERMEDIO
The Empire of Love

1. The extravagance of love! – Toccata

2. O fortunato giorno, a 30

Oh auspicious day,
when Earth and Heaven
sing cheerfully together of joy and hope!
But how much more resplendent it will be
when Ferdinando restores
all the royal customs,
and, opening her eternal wings,
Fame flies from pole to pole
spreading his great name!

3. Ineffabile ardore, a 6

Ineffable ardour
that summons the heart to the heavenly dwellings!

4. O che felice giorno

Oh what a happy day,
what a joyful return
that revives the faint heart!
What delight I feel,
O my light, O my life,
O my infinite joy!
Behold, my beloved returns
and adorns these shores;
behold, he turns joyfully on us
the fair gaze that I admire.
Beautiful eyes, cherished eyes,
eyes brighter than the sun.
Now I feel in my breast
not sorrow but delight;
my shining star returns
bright and fair,
the sun returns, the breeze returns,
all that revives me returns.
Now that god who sets hearts ablaze
makes life sweet for me;
Love, having deprived me of it,
now restores to me his fair countenance,
my heart, my blessing,
my comfort and hope.

5. Ineffabile ardore, a 6

Ineffable ardour
that summons the heart to the heavenly dwellings!

6. La dipartita é amara, a 4

Parting is bitter,
but since the moment of reunion
is sweet and dear,
the unhappy day
of sad separation
is a source of joy to me.

ERSTES INTERMEDIUM
Das Reich der Liebe

1. Extravanz der Liebe! – Toccata

2. O fortunato giorno, a 30

Oh glückseliger Tag,
da die Erde und der Himmel gemeinsam singen,
von Freude und Hoffnung,
doch wie viel strahlender wird er sein,
wenn wieder belebt sind einst
dank Ferdinand alle königlichen Bräuche,
und seine ewigen Flügel entfaltend,
von einem Pole zum anderen fliegend,
wird der Ruhm seinen Namen weit verbreiten!

3. Ineffabile ardore, a 6

Unaussprechliche Glut
die das Herz in himmlische Gefilde ruft.

4. O che felice giorno

Oh glückseliger Tag,
oh glückliche Wiederkehr
die ein schon erloschenes Herz mit Freude füllt!
Welch' eine Zärtlichkeit ich spüre,
oh du mein Licht, mein Leben,
oh meine unendliche Freude.
Seht, mein Geliebter kehrt heim,
und zieret diese Ufer;
es wendet sich so fein
der Blick, der mir so lieb.
Schöne Augen, geliebte Augen,
Augen, strahlender als die Sonne.
In meiner Seele spüre ich
nicht Schmerzen, sondern Freude;
Mein schöner, strahlender Stern
ist heimgekehrt,
die Sonne kehrt zurück, die Brise erhebt sich neu
es kehrt zurück, der mich mit Leben füllt.
Dieser Gott, der die Herzen entzündet,
versüßet mir das Leben;
Amor, der ihn mir genommen,
gibt mir sein schönes Antlitz nun zurück,
mein Herz, mein Liebstes,
mein Seelentrost und all mein Hoffen.

5. Ineffabile ardore, a 6

Unaussprechliche Glut,
die das Herz in himmlische Gefilde ruft.

6. La dipartita é amara, a 4

Die Trennung ist schmerzlich,
doch da so süß und teuer
das Nahen des
glückseligen Tages ist,
nährt dieser triste Abschied
nur meine Freude.

7. Ineffabile ardore, a 6

Ardeur ineffable
Qui appelle le cœur aux demeures célestes.

8. Non avea Febo ancora

Le Soleil ne s'était pas encore
Levé sur la terre,
Quand une jeune fille
Quitta sa demeure.
Malheureuse, non, elle ne peut plus jamais,
Souffrir tant de froideur.
Sur son visage pâle
Transparent sa douleur,
Et elle poussait souvent
Un grand soupir de son cœur.
Malheureuse, non, elle ne peut plus jamais, *etc.*
Ainsi, piétinant les fleurs
Elle errait par-ci, par-là
Pleurant comme cela
Ses amours perdus :
Malheureuse, non, elle ne peut plus jamais, *etc.*
"Amour", disait-elle, s'arrêtant
En regardant vers le ciel,
"Où, où est la fidélité
Que le traître me jura ?"
Malheureuse, non, elle ne peut plus jamais, *etc.*
"Fais qu'il revienne à moi,
Amour, tel qu'il le fut,
Ou bien mets fin à mes jours,
Pour que j'arrête de me tourmenter."
Malheureuse, non, elle ne peut plus jamais, *etc.*
Ainsi, par des plaintes malheureuses
Elle exprimait sa douleur ;
Ainsi l'amour des amants courtois
Se mélange à la froideur.
Malheureuse, non, elle ne peut plus jamais, *etc.*

9. O giovenil ardore, a 8

Ô hardiesse juvénile,
Folie qui cherche aujourd'hui
Avec une arme légère et peu de force
Non à blesser mais à défaire
La dure carapace de tant de monstres féroces,
Viens donc, hélas,
Tu ne t'approches pas souvent d'ici.

10. Donne, il celeste lume, a 9

Dames, la lueur céleste
De vos yeux, si doucement resplendissante,
Enflamme nos cœurs ;
Mais l'âme au milieu de grandes et vives flammes
Ne se défait pas, au contraire,
L'extravagance de l'amour se nourrit et vit d'elles :
Qu'elle brûle éternellement, sans jamais déchirer un

[cœur.

7 | 7. Ineffabile ardore, a 6

Ineffabile ardore
ch'agli alberghi del ciel richiama il core.

8 | 8. Non avea Febo ancora

Non avea Febo ancora
recato al mondo il dì,
che del suo albergo fuora
una donzella uscì.
Miserella, ah più no, no,
tanto gel soffrir non può.
Sul pallidetto volto
scorgeasi il suo dolor,
spesso gli venia sciolto
un gran sospir dal cor.
Miserella, ah più no, *etc.*
Sì calpestando i fiori
errava or qua or là,
e i suoi perduti amori
così piangendo va:
Miserella, ah più no, *etc.*
"Amor", dicea, e il piè
mirando il ciel fermò,
"dove, dov'è la fé
che'l traditor giurò?"
Miserella, ah più no, *etc.*
"Fa ch'ei ritorni mio,
Amor, com'ei pur fu,
o tu m'ancidi, ch'io
non mi tormenti più."
Miserella, ah più no, *etc.*
Sì tra sdegnosi pianti
sfogava il suo dolor;
sì dei gentili amanti
misto è col gelo amor.
Miserella, ah più no, *etc.*

9 | 9. O giovenil ardore, a 8

O giovenil ardore,
folle che con lieve arme e minor forza
la durissima scorza
di tanti mostri e sì fieri si sforza
non pur oggi ferire
ma disfar, vien pur, lasso,
tu non conduci in qua tropp'il tuo passo.

10 | 10. Donne, il celeste lume, a 9

Donne, il celeste lume
de gl'occhi vostri, che sì dolce splende,
i nostri petti accende;
ma l'alma dentro a le gran fiamme vive
non sface, anzi di lor si nutre e vive
stravaganza d'amore:
ch'arda in eterno, e mai non strugga un core.

7. Ineffabile ardore, a 6

Ineffable ardour
that summons the heart to the heavenly dwellings!

8. Non avea Febo ancora

Phoebus had not yet
brought day to the world,
when a damsel came
out of her house.
Unhappy maid, ah, no, no,
she can no longer bear such coldness.
On her pallid countenance
her grief could be perceived;
often she uttered
a heavy sigh from the heart.
Unhappy maid, ah, no, no . . .
Thus, treading on the flowers,
she wandered to and fro,
and lamented her lost love
in these words:
Unhappy maid, ah, no, no . . .
'Love,' she said, gazing
on the sky and checking her step,
'where, where is the fidelity
the deceiver swore to me?'
Unhappy maid, ah, no, no . . .
'Love, make my beloved return to me,
as he used to be,
or else slay me, that I
may torment myself no longer.'
Unhappy maid, ah, no, no . . .
Thus amid angry complaints
she poured forth her grief;
thus in gentle lovers
love mingles with ice.
Unhappy maid, ah, no, no . . .

9. O giovenil ardore, a 8

O mad, youthful daring,
that attempts today with light weapons
and little force
not merely to wound but to destroy
the thick skin of so many fierce monsters,
come now; alas
you do not often come this way.

10. Donne, il celeste lume, a 9

Ladies, the celestial light
of your eyes, that shines so sweetly,
sets our hearts aflame;
but the soul, amid the brightly flickering flames,
is not destroyed; rather, the extravagance of love
is nourished and thrives on them,
so that it burns eternally and never consumes a heart.

7. Ineffabile ardore, a 6

Unaussprechliche Glut,
die das Herz in himmlische Gefilde ruft.

8. Non avea Febo ancora

Die Sonne hatte sich noch nicht
über der Erde erhoben,
als ein junges Mädchen
ihr Haus verließ.
Die Unglückselige konnte länger nicht
die eisige Kälte noch ertragen.
Unter der Blässe ihres Gesichts
schien auf ihr Schmerz,
und immer wieder entrang sich
ein großes Seufzen ihrem Herzen.
Die Unglückselige konnte länger nicht, *etc.*
So irrte sie umher,
auf Blumen tretend, hier und da,
und weinte der verlorenen Liebe
bittere Tränen nach:
Die Unglückselige konnte länger nicht, *etc.*
„Amor“, sprach sie, indem sie anhielt
und auf zum Himmel blickte,
„wo, wo ist die Treue nur,
die der Verräter mir schwor?“
Die Unglückselige konnte länger nicht, *etc.*
„Mach, dass er wieder zu mir kommt,
Amor, so, wie er einst gewesen,
oder setz meinem Leben gleich ein Ende,
dass meine Qual nicht länger währt.“
Die Unglückselige konnte länger nicht, *etc.*
So fasste sie mit unglücklichen Klagen
ihren Schmerz in Worte;
so ist die höfische Liebe
nur allzu oft gemischt mit Kälte.
Die Unglückselige konnte länger nicht, *etc.*

9. O giovenil ardore, a 8

Oh jugendliche Kühnheit,
Wahn, der mit leichter Waffe und wenig Kraft
heute nicht zu verletzen,
sondern zu schützen sucht
die harte Schale vor lauter grausamen Monstern
komm doch, so komm,
du lenkst nicht oft die Schritte her in unsere Gefilde.

10. Donne, il celeste lume, a 9

Damen, das himmlische Licht
eurer Augen, die so zart leuchten,
entfacht die Flamme unserer Herzen;
Doch die Seele inmitten dieser hoch lodernen
fällt nicht entzwei, denn vielmehr nährt die [Flammen
Extravaganz der Liebe
von ihnen sich, und lebt durch sie:
auf dass sie ewig leuchte, und nie ein Herz zerstören mag.

DEUXIÈME INTERMÈDE
La Fable d'Apollon

Scène première
La Descente d'Apollon

11. Dal vago e bel sereno, a 6
Du haut d'un beau ciel serein
Où le soleil ne change jamais les saisons,
Où les lys et les violettes ne disparaissent pas
À cause du froid,
Formons des danses joyeuses
Pour embellir et parer le monde
En ce jour heureux.

12. O qual risplende, a 6
Tel un nuage resplendissant
De vives couleurs dans le ciel,
Accourez, bergers
Et vous aussi, gracieuses, joyeuses
Et belles nymphes, accourez, avisées et rapides,
Au doux son de l'harmonie céleste.

13. Ohimè che veggio, a 5

BERGERS ET CHŒUR
Hélas, que vois-je ? Ô dieu immortel,
Voici l'horrible serpent :
Que la force divine éteigne ce monstre infernal.
Ô trait béni, regardez le sang,
Ô archer glorieux !
Ah, monstre féroce, ne tombes-tu pas encore, exsangue ?
Arme ton arc puissant avec une nouvelle flèche.
Vole, vole, perçante,
Brise son dos affreux,
Touche-le au cœur, là où siège la vie.

Scène seconde
Apollon et le serpent

14. Qui di carne si sfama, a 12
Ici se nourrit de chair
L'épouvantable serpent, dans ce lieu
Il vomit des flammes et du feu, il siffle et rugit,
Ici il ravage l'herbe et les fleurs.
Mais où est le monstre féroce ?
Jupiter a peut-être entendu nos pleurs.
Ô père, roi du ciel,
Tourne ton regard compatissant
Vers Délos malheureuse
Qui demande ton secours, pleurant et t'implorant,
Lance l'éclair et la foudre
Pour la venger
Du monstre cruel qui la dévore.

15. Apollo affronta il serpente, a 6

SECONDO INTERMEDIO
La Favola d'Apollo

Scena prima
La Discesa d'Apollo

11. Dal vago e bel sereno, a 6
Dal vago e bel sereno
ove non cangia mai stagion il Sole,
ove non vengon meno
per soverchio di gel gigli e viole,
moviam liete carole
in questo dì giocondo
per arricchiare per adornar il mondo.

12. O qual risplende, a 6
O qual risplende nube
nell'aria e di sì bei colori,
accorrete pastori
e voi, vezzose e liete
belle ninfe, accorrete accorte e preste
al dolce suon dell'armonia celeste

13. Ohimè che veggio, a 5

PASTORI E CORO
Ohimè che veggio, o divo, o nume eterno,
ecco l'orribil angue:
spenga forza del ciel mostro d'inferno.
O benedetto stral, mirate il sangue,
o glorioso arciero!
Ah, mostro fero, ancor non cadi esangue?
Arma di nuovo stral l'arco possente.
Vola, vola pungente,
spezza l'orrido tergo,
giungilo al cor dove ha la vita albergo.

Scena seconda
Apollo con il serpente

14. Qui di carne si sfama, a 12
Qui di carne si sfama
lo spaventoso serpe, in questo loco
vomita fiamm'e foco e fischia e rugge,
qui l'erb'e i fior distrugge.
Ma dov'è 'l fiero mostro?
Fors'avrà Giove udito il pianto nostro.
O padre, re del cielo
volgi pietosi gl'occhi
a l'infelice Delo,
a te dimand'aita e piang'e plora,
movi lampo e saetta
a far di lei vendetta
contr'il mostro crudel che la divora.

15. Apollo affronta il serpente, a 6

SECOND INTERMEDIO
The Tale of Apollo

Scene One
The Descent of Apollo

11. Dal vago e bel sereno, a 6
From the fair and serene sky
where the sun never changes season,
where lilies and violets do not faint
from excessive cold,
let us form joyous round dances
on this day of gladness
to enrich and adorn the world.

12. O qual risplende, a 6
Just as a cloud sparkles
with beautiful colours in the sky,
hasten hither, shepherds,
and you too, fair nymphs so graceful and gay, hasten
hither, nimbly and swiftly
to the sweet sound of celestial harmony.

13. Ohimè che veggio, a 5

SHEPHERDS AND CHORUS
Alas, what do I see, O deity, O eternal god?
Behold the hideous serpent!
Let Heaven's strength extinguish the monster from Hell.
O blessed dart, look upon the blood,
O glorious archer!
Ah, savage monster, do you still not fall lifeless?
Reload your powerful bow with a new arrow!
Fly, fly and pierce it; shatter its horrible back;
strike it in the heart, where its life takes refuge.

Scene Two
Apollo and the Serpent

14. Qui di carne si sfama, a 12
Here the fearsome serpent
feeds on flesh; in this place
it belches flames and fire, and hisses and roars;
here it devastates grass and flowers.
But where is the savage monster?
Perhaps Jupiter has heard our prayers.
O Father, King of Heaven,
turn your merciful eyes
on unfortunate Delos,
who beseeches your aid, and weeps and wails:
hurl thunderbolts and lightning
and avenge the isle
against the cruel monster that devours her.

15. Apollo affronta il serpente, a 6

ZWEITES INTERMEDIUM
Die Sage von Apollo

Erste Szene
Der Abstieg Apollos

11. Dal vago e bel sereno, a 6
In den Höhen eines schönen heiteren Himmels,
wo niemals die Sonne die Jahreszeiten ändert,
wo Lilien und Veilchen nie verblühen
durch Frost und Kälte,
dort wiegen wir uns fröhlich im Tanze,
um die Welt zu zieren und zu schmücken
in diesen frohen Tagen.

12. O qual risplende, a 6
Welch' eine strahlende Wolke
Aus lebhaften Farben schwebt am Himmel,
eilet herbei, ihr Hirten,
und so auch ihr, liebliche, fröhliche
und anmutige Nymphen, eilet herbei, oh kommt
zum süßen Klang himmlischer Harmonie. [nur schnell,

13. Ohimè che veggio, a 5

HIRTEN UND CHOR
Ach weh, was muss ich sehen? Oh unsterblicher Gott,
die grauenvolle Schlange:
auf dass göttliche Kraft dies höllisch' Monster niederringe.
Oh, heiliger Streich, schaut all das Blut,
oh du, glorreicher Bogenschütze!
Oh, grauenvolles Monster, bist du noch nicht gefallen,
[leer von Blut?
Bestücke deinen Bogen mit noch stärk'rem Pfeil
Fliege, fliege, durchbohre sie,
brich ihr das fürchterliche Rückgrat,
triff sie ins Herz, dort, wo das Leben haust.

Zweite Szene
Apollo und die Schlange

14. Qui di carne si sfama, a 12
Hier nährt vom Fleische sich
die abscheuliche Schlange, an diesem Orte
speit sie Flammen und Feuer, sie zischt und heult,
hier rodet sie Gras und Blumen.
Doch wo ist das grausame Monster?
Hat Jupiter wohl unsere Klagen gehört?
Oh Vater, König des Himmels,
wende deinen gnädigen Blick
hin zum unglückseligen Delos
der dich um Beistand bittet, mit Weinen und mit Flehen,
schick deinen Blitz und deinen Donner,
um ihn zu rächen, ihn zu schützen,
vor dem grausamen Monster, das ihn verschlingt.

15. Apollo affronta il serpente, a 6

16. Poi giacque estinto al fine

APOLLON
Puis enfin gît éteint
Sur le sol recouvert de sang,
Grâce à mon arc invaincu, l'horrible serpent.
Rassurés, retournez dans les bois,
Nymphes et bergers, allez dans les prés, confiants,
Plus jamais les flammes ni le venin
N'infecteront l'air cristallin de leur horrible haleine.
Que les belles couleurs reviennent
Sur les joues des amoureux ;
Que le cœur s'apaise et le visage s'adoucisse :
Je viens d'arracher l'âme et le souffle au serpent cruel.

17. O mille volte, a 8

Ô jour mille et mille fois
Heureux et joyeux,
Ô villes heureuses,
Ô collines heureuses à qui est donné
De voir l'horrible serpent
Déverser son âme et son sang,
Lui qu'avec le feu et le venin
Dépouilla le pré des fleurs et le bois de ses feuillages.
Chantons donc et dansons gaiement
En rendant grâce aux dieux, dont la gloire est éternelle,
Pour une si joyeuse victoire.

Scène troisième Les Amours d'Apollon et Daphné

18. Piangete, o ninfe

NYPHPE DU CHŒUR
Pleurez, nymphes, et que l'Amour pleure avec vous,
Repliez vos ailes, vents du ciel,
Et vous, pieux et tristes,
Arrêtez votre cours argenté, ô sources, ô fleuves,
Pleurez dans les cieux, dieux immortels.

DEUX BERGERS
Nous ne verrons plus
La blonde chevelure d'or fin dénouée au vent.
Hélas ! On n'entendra plus dans l'écrin
De perles et de rubis résonner sa belle voix.
Hélas ! Déjà la splendeur de ses beaux yeux
Est éclipée et éteinte.

CHŒUR
Pleurez, nymphes, et que l'Amour pleure avec vous.
Où est la belle main, où le beau sein, où,
Où le beau visage ?
Et où est le doux sourire,
Où est l'éclat serein de son regard ?

16 | 16. Poi giacque estinto al fine

APOLLO
Poi giacque estinto al fine
in sul terren sanguigno
da l'invitt'arco mio l'angue maligno.
Securi itene al bosco,
ninfe e pastori, ite securi al prato:
non più fiamma e toscò
infetta 'l puro ciel l'orribil fiato.
Tornin le belle rose
nelle guance amorose;
torni tranquillo il cor, sereno 'l volto:
io l'alma e 'l fiato al crudo serpe ho tolto.

17 | 17. O mille volte, a 8

O mille volte, mille
giorno lieto e felice,
o fortunate ville,
o fortunati colli a cui pur lice
mirar l'orribil'angue
versar l'anima e 'l sangue
che con fiamma e toscò
spogliò il prato di fior, di frond' il bosco.
Cantiamo dunque a l'amoroso ballo
rendendo grazie ai dei d'eterna gloria,
di sì lieta vittoria.

Scena terza Gli Amori di Apollo e Dafne

18 | 18. Piangete, o ninfe

NINFA DEL CORO
Piangete, o ninfe, e con voi pianga Amore,
raccogliete le penne, aure celesti,
e voi, pietosi e mesti,
fermate i piè d'argento, o fonti, o fiumi,
lagrimate ne l'alto, eterni numi.

DUE PASTORI
Sparse più non vedrem di quel fin oro
le bionde chiome a 'l vento.
Ah! Né più s'udirà tra 'l bel tesoro
di perle e di rubin l'alto concento.
Ah! Ch' eclissato e spento
è del ciglio seren l'almo splendore.

CORO
Piangete, o ninfe, e con voi pianga Amore.
Dov'è la bella man, dove il bel seno,
dove, dove il bel viso?
E dov'è il dolce riso,
dov'è del guardo il lampeggiar sereno?

16. Poi giacque estinto al fine

APOLLO
Now at last it lies dead
on the blood-soaked ground,
that evil serpent, thanks to my unvanquished bow.
Go back to the woods in safety,
nymphs and shepherds, go safely to the meadows:
no longer will flames and venom
infect the pure air with their vile breath.
Let lovely pink return
to lovers' cheeks;
let the heart grow calm, the countenance serene;
I have robbed the cruel serpent of its soul and its breath.

17. O mille volte, a 8

O thousand upon thousandfold
happy and joyful day,
O fortunate houses,
O fortunate hills to which it is given
to see the horrible serpent
yield up its soul and its blood,
that creature which with its fire and its venom
stripped the meadows of their flowers, the woods
[of their leaves].
Let us therefore sing at the ball of love,
giving thanks to the gods whose glory is eternal for so
joyous a victory.

Scene Three Apollo's Love for Daphne

18. Piangete, o ninfe

A NYMPH FROM THE CHORUS
Weep, O nymphs, and let Love weep with you!
Fold your wings, heavenly breezes,
and you, O fountains, O rivers,
pitiful and sad, cease your silvery course;
weep on high, immortal gods!

TWO SHEPHERDS
No longer will we see those blond tresses of fine gold
flying in the wind.
Alas! No longer will we hear her beautiful voice
amid the fine treasure of pearls and rubies.
Alas! For eclipsed and extinguished
is the noble splendour of her serene eyes.

CHORUS
Weep, O nymphs, and let Love weep with you!
Where is the lovely hand, where the lovely bosom,
where, where the lovely countenance?
And where is the sweet smile,
where the serene radiance of her gaze?

16. Poi giacque estinto al fine

APOLLO
Da liegt nun endlich, ausgelöscht,
im eigenen Blute auf dem Boden,
dank meines unbesiegbaren Bogens die fürchterliche
Kehrt zurück in die Wälder, beruhigt nun, [Schlange.
Nymphen und Hirten, geht hin auf eure Weiden, habt
nie wieder werden Flammen noch das Gift [Vertrauen,
die reine Luft mit ihrem ätzenden Odem durchsetzen.
Auf dass die schöne Färbung kehre rasch zurück
auf der Verliebten Wangen:
auf dass die Herzen sich besänftigen, Gesichter heiter
[wieder werden:
ich hab dem Untier Herz und Atem ausgerissen.

17. O mille volte, a 8

Oh tausend und tausendfach glücklich
und heiterer Tag,
oh glückliche Städte.
oh glückliche Hügel, denen es gegeben war,
zu sehen, wie die fürchterliche Schlange
ihr Blut verlor, die Seele ausgehaucht,
das Untier, das mit Gift und Feuer,
die Wiesen ihrer Blumenpracht beraubte, die Wälder
Lasst uns nun singen, ausgelassen tanzen, [ihres
Laubes.und feiern unsere Götter für ihren ewigen
für ihren so freudigen Sieg. [Ruhm,

Dritte Szene Die Liebe von Apollo und Daphne

18. Piangete, o ninfe

NYPHPE AUS DEM CHOR
Weinet, oh Nymphen, und Amor weine mit euch,
schließt eure Flügel wieder, himmlische Winde,
und ihr, fromm und traurig,
haltet ein in eurem silbrigen Fluge, oh Quellen, oh Flüsse,
weinet im Himmel, oh unsterbliche Götter.

ZWEI HIRTEN
Nie wieder werden wir die blonde Haarpracht,
den feinen gold'nen Schopf im Winde wehen sehn.
Oh weh, nie wieder wird man in dem Schrein
aus Perlen und Rubin die schöne Stimme schallen hören.
Oh weh, schon ist das Strahlen ihrer Augen
verdunkelt und erloschen.

CHOR
Weinet, oh Nymphen, und Amor weine mit euch.
Wo ist die schöne Hand, der schöne Busen,
wo dieses wundervolle Gesicht?
Wo ist das süße Lächeln,
wo das heitere Blitzen ihres Blicks?

BERGER DU CHŒUR
Ah larmes, ah douleur !
Pleurez, nymphes, et que l'Amour pleure avec vous.

CHEUR
Pleurez, nymphes, et que l'Amour pleure avec vous.

19. Sinfonia, a 6

20. Un guardo, un guard'appena

APOLLON
Un regard, juste un regard
Un seul regard, hélas,
J'ai adressé à ton beau visage serein
Avant que, dédaigneuse, tu ne me fuies.
Beauté naïve, quelle fut ta crainte ?
Tu ne savais pas encore
Que les dieux du ciel ne peuvent pas te nuire.
Dans le haut du ciel
Je ne pourrai plus jamais conduire le char ardent de
Malheureux et endeuillé, [lumière,
Tournant le regard vers tes branches chargées,
Sans appeler mille fois ton beau nom.
Nymphes dédaigneuses et réservées,
Toi qui, fuyant l'amour d'un dieu du ciel,
Changeas ta belle chevelure en laurier vert,
Que je puisse encore te rendre hommage et t'aimer ;
Pour toujours à mes cheveux d'or
Tes feuilles et tes branches formeront une guirlande ;
Mais hélas, si dans ces feuillages tu entends mes pleurs,
Écoute ma noble lyre
Demander pour toi les dons du ciel.

Que mon arbre n'ait à souffrir ni de la chaleur ni du froid,
Que l'éclat de sa brillante émeraude soit éternel,
Et que jamais la colère du ciel ne l'offense.
Que les beaux cygnes de Dirce et les grands rois
Portent sur leurs cheveux des guirlandes
Et des frises de branches verdoyantes en guise d'honneur.
Que jamais importuns troupeau ni berger
Ne la dépouillent ni la privent de son beau manteau vert ;
Qu'à son ombre agréable les nymphes et les déesses
Passent leurs jours heureux en chantant doucement.

21. Bella ninfa fuggitiva, a 5

CHEUR
Belle nymphe fuyante,
Libérée et privée
De son voile mortel et noble,
Réjouis-toi, nouvelle plante
Chaste et belle,
Chère au monde, et chère au ciel.
Tu ne te soucies pas des nuages et du tonnerre,
Tu couronnes
Les cygnes, les rois et les dieux du ciel,
Que le ciel se glace ou s'enflamme,

PASTORE DEL CORO
Ahi lagrime, ahi dolor!
Piangete, o ninfe, e con voi pianga Amore.

CORO
Piangete, o ninfe, e con voi pianga Amore.

19 | 19. Sinfonia, a 6

20 | 20. Un guardo, un guard'appena

APOLLO
Un guardo, un guard'appena,
un guardo appena, ahi lasso,
affissai ne la fronte alma e serena
che disdegnosa, ohimè, volgesti il passo.
Semplicità beltà qual tema avesti?
Non sapevi ancora
che offesa non puon far gli dei celesti.
Non mai nell'alto polo
volgerò della luce il carro ardente
che, misero e dolente,
gli occhi girando alle frondose chiome
non chiami mille volte il tuo bel nome.
Ninfa sdegnosa, e schiva,
che fuggendo l'amor d'un dio del cielo
cangiasti in verde lauro il tuo bel velo,
non fia però ch'io non t'onori ed ami,
ma sempre al mio crin d'oro
faran ghirlanda le tue fronde e' rami;
ma deh, se in questa frond'odi il mio pianto,
senti la nobil cetra
quai doni a te dal ciel cantando impetra.

Non curi la mia pianta, o fiamma, o gelo,
sian del vivo smeraldo eterni i pregi
né l'offenda già mai l'ira del cielo.
I bei cigni di Dirce, e i sommi regi
di verdeggianti rami al crin famoso
portin segno d'onor ghirlande e fregi.
Gregge mai né pastor sia che noioso
del verde manto suo la spogli, e prive;
alla grat'ombra il di lieto, e gioioso
traggan dolce cantando e ninfe, e dive.

21 | 21. Bella ninfa fuggitiva, a 5

CORO
Bella ninfa fuggitiva,
sciolta e priva
del mortal suo nobil velo,
godì pur pianta novella
casta e bella,
cara al mondo, e cara al cielo.
Tu non curi e nemi e tuoni
tu coronai
cigni, regi e dèi celesti
geli il cielo o 'nfiammi e scaldi,

A SHEPHERD FROM THE CHORUS
Ah, tears! Ah, grief!
Weep, O nymphs, and let Love weep with you!

CHORUS
Weep, O nymphs, and let Love weep with you!

19. Sinfonia, a 6

20. Un guardo, un guard'appena

APOLLO
A glance, a single glance,
one single glance, alas,
did I direct upon that serene and noble face
before, disdainful nymph, you fled from me!
Ingenuous beauty, what were you afraid of?
You did not yet know
that the celestial gods cannot do harm.
Up in highest Heaven
I will never drive the blazing chariot of light
without, as I wretchedly and sorrowfully
turn my eyes towards to those leafy tresses,
calling out your lovely name a thousand times.
Shy and disdainful nymph,
who as you fled the love of a god from Heaven
transformed your beautiful hair into a green laurel,
let it not come to pass that I can no longer love and
for evermore your leaves and branches [honour you:
will form a garland for my golden hair;
but ah, if you hear my weeping amid those leaves,
hearken to my golden lyre
as it beseeches for you the gifts of Heaven.

Let not my tree suffer from fire or frost,
let the splendours of its bright emerald be eternal,
and let the wrath of Heaven never harm it.
Let the beautiful swans of Dirce and illustrious kings
wear garlands and ornaments of verdant branches
on their renowned heads as a token of honour.
Let envious flocks or shepherds
never despoil and deprive it of its green mantle;
in its pleasant shade let nymphs and goddesses
cheerfully spend their days, singing sweetly.

21. Bella ninfa fuggitiva, a 5

CHORUS
Lovely, elusive nymph,
freed and despoiled
of your noble mortal veil,
rejoice, new plant,
chaste and fair,
dear to the world and dear to Heaven.
You care not for clouds and thunder;
you crown
swans, kings and celestial gods,
whether the skies freeze or heat and catch fire;

HIRTE AUS DEM CHOR
Oh, Tränen, oh Schmerz!
Weinet, oh Nymphen, und Amor weine mit euch.

CHOR
Weinet, oh Nymphen, und Amor weine mit euch.

19. Sinfonia, a 6

20. Un guardo, un guard'appena

APOLLO
Einen Blick, nur einen Blick
Einen einzigen Blick, oh weh,
hab ich gerichtet auf dein schönes, heit'res Antlitz
bevor du, Schmähhliche, dich von mir wendetest.
Arglose Schöne, was war dein Befürchten?
Du wusstest noch nicht,
dass des Himmels Götter dir nicht schaden können.
In die Höhen des Himmels
werde nie wieder ich den gleißenden Sonnenwagen lenken
vom Glück verlassen, schmerzzerfüllt, [können,
den Blick gerichtet auf deine dichtbelaubten Äste
ohne tausend Male deinen schönen Namen zu rufen.
Schmähhliche, hartherzige Nympe,
du, die du, eines himmlischen Gottes Liebe fliehend,
dein schönes Haar in grünen Lorbeer hast gewandelt,
auf dass ich immer noch dich lieben und verehren kann;
für immer werden auf meinem gold'nen Haar
deine Blätter und die Zweige eine Girlande bilden;
doch wehe, wenn in diesen Blättern du mein Weinen hörst,
höre meine erhabene Laute
für dich die Gaben des Himmels erbitten.

Auf dass mein Baum weder Hitze noch Kälte erleiden müsse,
dass der Schimmer seines leuchtenden Smaragden ewig sei,
und dass des Himmels Wüten ihn niemals beleidige.
Auf dass die schönen Schwäne von Dirce und die großen
Auf ihrem Haar Girlanden tragen [Könige
Und Zierde aus grünenden Äste als Zeichen der Ehre,
dass nie mehr Herden noch Hirten begierig
ihnen den schönen grünen Mantel nehmen,
dass in seinem erquickenden Schatten die Nymphen und
[Göttinnen
glückliche Tage verbringen und fröhlich singen mögen.

21. Bella ninfa fuggitiva, a 5

CHOR
Schöne fliehende Nympe,
befreit und erlöst
von ihrem tödlichen noblen Schleier,
freue dich, neue Pflanze
keusch und schön,
der Welt so teuer, und teuer dem Himmel.
Du sorgst dich nicht um Wolken und um Donner,
du krönst
die Schwäne, die Könige und Götter des Himmels,
ob der Himmel gefriert oder entflammt,

D'émeraudes
 Tu t'habilles toujours, heureuse.
 Réjouis-toi de ces dons divins,
 Tes qualités pourtant
 Je ne les envie pas ni ne les désire.
 Moi, si jamais le trait doré
 De l'amour m'assaille,
 Je ne veux pas de guerre avec un dieu.
 Ne tolère pas, Amour courtois
 Qu'une âme froide
 Se moque de mon ardeur.
 Ne permets pas que sur une plage ou sur un rivage
 Un cœur infidèle
 M'abandonne, amoureuse.

TROISIÈME INTERMÈDE Les Larmes d'Orphée

Scène première Les Noces

22. Gagliarda, a 6

23. Al canto, al ballo, a 5

CHEUR
 Aux chants, aux danses, aux arbres ombragés,
 Aux beaux rivages heureux [au pré orné,
 Bergers, accourez tous,
 Chantant doucement en ce jour si bienheureux.

UN BERGER DU CHEUR
 Déesse des forêts, et nymphes des bois,
 Satyres et vous, sylvains,
 Quittez vos filets et vos chiens,
 Venez au son des eaux ruisselantes.

CHEUR
 Aux chants, aux danses, *etc.*

UNE NYMPHE DU CHEUR
 Belle mère de l'amour, du haut du ciel
 Descends vers nos réjouissances,
 Et avec tes beaux enfants
 Traverse les nuages et le ciel sur des ailes dorées.
 Aux chants, aux danses, *etc.*
 Que des ruisseaux et des fleuves de lait pur coulent,
 Que chaque roseau sauvage
 Distille du miel et de la manne,
 Et vous, dieux des cieus, versez de l'ambrosie.
 Aux chants, aux danses, *etc.*

di smeraldi
 lieta ognor t'adorni e vesti.
 Godi pur de' doni egregi,
 i tuoi pregi
 non t'invidio e non desio.
 Io se mai d'amor m'assale
 aureo strale
 non vo' guerra con un dio.
 Non soffrir, cortese Amore
 che'l mio ardore
 prenda a scherno alma gelata,
 non soffrir ch'in spiaggia o'n lido
 cor infido
 m'abbandoni, innamorata.

TERZO INTERMEDIO Le Lagrime d'Orfeo

Scena prima Le Nozze

1 | 22. Gagliarda, a 6

2 | 23. Al canto, al ballo, a 5

CORO
 Al canto, al ballo, all'ombre, al prato adorno,
 alle bell'onde e liete
 tutti, o pastor, correte
 dolce cantando in sì beato giorno.

PASTORE DEL CORO
 Selvaggia diva, e boscherecce ninfe,
 satiri e voi, silvani,
 reti lasciat' e cani,
 venite al suon delle correnti linfe.

CORO
 Al canto, al ballo, all'ombre, *etc.*

NINFA DEL CORO
 Bella madre d'amor, dall'alto coro
 scendi a' nostri diletti
 e co' bei pargoletti
 fendi le nubi e 'l ciel con l'ali d'oro.
 Al canto, al ballo, all'ombra, *etc.*
 Corran di puro latte e rivi e fiumi,
 di mel distilli e manna
 ogni selvaggia canna,
 versat' ambrosia e voi celesti numi.
 Al canto, al ballo, all'ombra, *etc.*

and in emeralds,
 ever joyful, you clothe and deck yourself.
 Rejoice in your illustrious gifts!
 And yet your merits
 I neither envy nor desire.
 If ever Love's golden dart
 should assail me,
 I want no war with a god.
 Kind Love, do not let
 a frigid soul
 mock my ardour;
 do not let an unfaithful heart
 abandon my lovesick person
 on some beach or shore.

THIRD INTERMEDIO The Tears of Orpheus

Scene One The Wedding

22. Gagliarda, a 6

23. Al canto, al ballo, a 5

CHORUS
 To song, to dance, to the shade and the flowery
 to the bright laughing streams, [meadow,
 hasten all of you, shepherds,
 singing sweetly on so blest a day.

A SHEPHERD FROM THE CHORUS
 Forest goddess, and wood nymphs,
 satyrs and sylvans,
 leave your snares and dogs,
 and come to the sound of running waters.

CHORUS
 To song, to dance, to the shade . . .

A NYMPH FROM THE CHORUS
 Beauteous Mother of Love, from the lofty vault
 descend upon our celebrations,
 and with your cupids
 rend the clouds and the skies with your golden wings.
 To song, to dance, to the shade . . .
 Let the rivers and streams flow with pure milk,
 and each wild reed
 distil honey and manna.
 And you, celestial gods, pour out ambrosia for us!
 To song, to dance, to the shade . . .

mit Smaragden,
 froh schmückst und kleidest du dich allezeit.
 Freu dich an diesen göttlichen Gaben,
 an deinen Vorzügen
 ich neide sie dir nicht, noch begehre ich sie.
 Ich, sollte mich der goldene Pfeil der Liebe
 jemals treffen,
 dann will ich keinen Krieg mit einem Gott.
 Und dulde nicht, edler Amor,
 dass eine kalte Seele
 sich über meine Glut belustigt.
 Erlaube nicht, dass an einem Strande oder Ufer
 ein ungetreues Herz
 mich jäh verlässt, Geliebte.

DRITTES INTERMEDIUM Die Tränen des Orpheus

Erste Szene Die Hochzeit

22. Gagliarda, a 6

23. Al canto, al ballo, a 5

CHOR
 Zu den Gesängen, zu den Tänzen, zu den
 [schattigen Bäumen, den geschmückten Wiesen,
 zu den schönen fröhlichen Flüssen
 Hirten, eilet allesamt herbei,
 singt sanft ein Lied an diesem wundervollen Tag.

EIN HIRT AUS DEM CHOR
 Göttin der Wälder, und Nymphen der Forste,
 Satyre und ihr, Waldmenschen
 Verlasst eure Netze und eure Hunde
 Kommt herbei zum Klang der rauschenden Bäche.

CHOR
 Zu den Gesängen, zu den Tänzen, *etc.*

EINE NYMPHE AUS DEM CHOR
 Schöne Mutter der Liebe, aus dem hohen Himmel
 Steige herab, zu unseren Freuden,
 und mit deinen schönen Kindern
 durchquere die Wolken und den Himmel auf goldenen
 Zu den Gesängen, zu den Tänzen, *etc.* [Flügeln.
 Dass Bäche und Flüsse aus reiner Milch fließen mögen,
 dass jedes wilde Schilf
 Honig und Manna fließen lasse,
 und ihr, Götter der Himmel, vergießet Ambrosia,
 [euren Göttertrank.
 Zu den Gesängen, zu den Tänzen, *etc.*

Scène seconde
La Mort d'Eurydice

24. Lassa, che di spavento

CORYPHEE
Hélas, que d'épouvante et de pitié
Mon cœur se glace dans ma poitrine.
Malheureuse beauté,
Comment t'es-tu soudainement effondrée ;
Hélas, si un éclair ou une foudre
S'enfuit rapidement dans la nuit sereine,
La vie humaine agite ses ailes
Encore plus précipitamment vers le jour fatal.
Dans ce bois agréable
Où la source des lauriers
Coule lentement arrosant les fleurs,
S'entretenait aimablement
La belle mariée avec ses compagnes,
Qui la violette, qui la rose
Pour former des guirlandes à ses cheveux
Cueillaient dans le pré, en retirant les épines aiguës,
Et qui, se reposant
Sur le rivage fleuri,
Chantait doucement au murmure des ondes.
Mais la belle Eurydice
Dansait en posant ses pieds sur la verte prairie,
Quand, sort âpre et cruel,
Un serpent affreux et féroce
Qui se cachait gisant entre les fleurs et l'herbe,
Mordit son pied avec une dent si vénéneuse
Qu'elle pâlit soudainement,
Comme un rayon de soleil obscurci par un nuage,
Et du profond du cœur,
Avec un soupir mortel,
Si épouvantable, hélas, elle le repoussa,
Et comme si elles avaient des ailes,
Toutes les nymphes accoururent au son douloureux
De sa voix, et elle, exsangue,
S'effondra dans les bras des autres,
Pendant que son beau visage et sa chevelure dorée
Se couvraient d'une sueur plus froide que la glace.
Puis on entendit ton nom
Résonner sur ses lèvres froides et tremblantes
Et, le regard tourné vers le ciel,
Le visage blême, les beaux traits éteints,
Il ne resta qu'un gel immobile de tant de beauté.

25. Non piango e non sospiro

ORPHÉE
Je ne pleure ni soupire,
Ô ma chère Eurydice,
Car je ne puis ni soupirer ni pleurer,
Cadavre malheureux,
Ô mon cœur, ô mon espoir, ô paix, ô vie,
Hélas, qui t'a enlevée à moi,
Qui, hélas ? Où es-tu allée ?
Bientôt tu verras

Scena seconda
La Morte d'Euridice

3 | 24. Lassa, che di spavento

CORIFEA
Lassa, che di spavento e di pietate
gelami il cor nel seno.
Miserabil beltate,
come in un punto ohimè venisti meno;
ahi che lampo, o baleno
in notturno seren ben ratto fugge,
ma più rapida l'ale
affretta umana vita al di fatale.
Per quel vago boschetto
ove rigando i fiori
lento trascorre il fonte degl'allori,
prende dolce diletto
con le compagne sue la bella sposa,
chi violetta, o rosa
per far ghirlande al crine
togliea dal prato, e dall'acute spine,
e qual posando il fianco
su la fiorita sponda
dolce cantava al mormorar dell'onda.
Ma la bella Euridice
movea danzando il piè sul verde prato,
quando ria sorte acerba,
angue crudo e spietato,
che celato giacea tra fiori e l'erba,
punse il piè con sì maligno dente
ch'impallidì repente
come raggio di sol che nube adombri,
e dal profondo core
con un sospir mortale,
si spaventoso, ohimè, sospinse fore
che quasi avesse l'ale
giunse ogni ninfa al doloroso suono,
ed ella in abbandono
tutta lasciassi allor nell'altrui braccia,
spargea il bel volto e le dorate chiome
un sudor viepiù freddo assai che ghiaccio.
Indi s'udio il tuo nome
tra le labbra sonar fredde e tremanti
e volti gl'occhi al cielo
scolorito il bel viso, e i bei sembianti
restò tanta bellezza immobil gelo.

4 | 25. Non piango e non sospiro

ORFEO
Non piango e non sospiro,
o mia cara Euridice,
che sospirar, che lagrimar non posso,
cadavero infelice,
o mio core, o mia speme, o pace, o vita,
ohimè, chi mi t'ha tolto
chi mi t'ha tolto, ohimè, dove se' gita?
Tosto vedrai ch'invano

Scene Two
The Death of Eurydice

24. Lassa, che di spavento

CORYPHEUS
Woe is me! With terror and pity
my heart freezes in my breast!
Ah, wretched beauty,
how in an instant you have vanished!
Alas, the lightning flash
races swiftly across the calm night sky,
but faster still is the wing
that hastens human life towards its fatal day!
In that charming little grove
where, watering the flowers,
the laurel brook flows slowly,
the lovely bride was taking sweet pleasure
with her companions.
Some picked violets or roses
to make garlands for their hair
from the meadow or from the sharp thorns;
others, lying down
on the flowery bank,
sang sweetly to the murmuring of the brook.
Meanwhile fair Eurydice
was dancing gracefully on the green meadow
when – oh evil, bitter fate!
– a cruel, pitiless serpent
that lay concealed among the flowers and grass
bit her foot with such an evil fang
that she suddenly grew pale,
like a sunbeam overcast by a cloud,
and from the depths of her heart,
in a mortal sigh,
she uttered so fearsome an 'Alas!'
that, as if they had wings,
all the nymphs came hastening at the pitiful sound,
and she, languishing
swooned in their arms.
Over her lovely face and her golden hair
there came a sweat colder than ice.
And then we heard your name
issuing from her cold and trembling lips,
and, her eyes turned heavenwards,
her fair face and features drained of colour,
so much beauty was no more than motionless ice.

25. Non piango e non sospiro

ORPHEUS
I do not weep, nor do I sigh,
my dear Eurydice,
for I am incapable of weeping or sighing.
O unhappy corpse!
O my heart, my hope, my peace, my life,
alas, who has taken you from me?
Who has taken you from me, alas, where have
[you gone?

Zweite Szene
Der Tod Euridices

24. Lassa, che di spavento

KORYPHÄE
Oh weh, vor Schrecken und Mitleid
erfriert das Herz mir in der Brust.
Unglückselige Schönheit,
wie bist du so plötzlich nur vergangen;
oh weh, so schnell ein Blitz und Donner
auch in der heitern Nacht entwindet,
das Menschenleben schlägt seine Flügel
noch viel schneller hin zum letzten Tag.
In diesem angenehmen Wald,
wo die Quelle des Lorbeers
langsam fließt und alle Blumen netzt,
da scherzte freundlich einst
die schöne Braut mit ihren Gespielinnen,
und suchte Veilchen, Rosen
um Kränze für ihr Haar zu winden
pflückte auf Wiesen, brach die spitzen Dornen ab,
und sang, am blühenden Ufer
des fröhlichen Flusses ruhend,
ganz sanft zum Murmeln dieser Wellen.
Doch die schöne Eurydice
Tanzte und setzte ihre Füße auf die grüne Wiese,
als, bitteres grausames Schicksal,
eine schreckliche wilde Schlange,
die sich versteckt hielt zwischen Blumen und Gras,
ihren Fuß mit so giftigem Zahne biss,
dass sie sogleich erblasste,
einem Sonnenstrahl gleich, verdeckt von einer Wolke,
und aus der Tiefe ihres Herzens,
mit einem tödlichen Seufzen,
so erschreckend, oh weh, stieß sie sie weg,
und so, als wenn sie Flügel hätten,
eilten die Nymphen herbei beim schmerzlichen Klang
und sie, das Blut war ihr entflossen, [ihrer Stimme,
ließ fallen sich in der Anderen Arme,
während ihr wundervoll Gesicht und ihre gold'nen Haare
bedeckten sich mit Schweiß, kälter als das Eis.
Dann hörte man deinen Namen
widerhallen von den kalten, zitternden Lippen
und, den Blick zum Himmel gerichtet,
das Gesicht totenblass, die schönen Züge erloschen,
und blieb nichts als ein starrer Frost von all der
[Schönheit.

25. Non piango e non sospiro

ORPHEUS
Ich weine nicht, noch seufze ich,
oh meine geliebte Eurydice,
denn ich kann weder seufzen noch weinen,
unglückseliger Leichnam,
oh mein Herz, oh meine Hoffnung, oh Frieden und
oh weh, wer hat dich mir genommen, [oh Leben,
wer, oh weh? Wo bist du hingegangen?
Bald wirst du sehen,

Que tu n'as pas appelé en vain ton époux en mourant,
Je ne suis pas loin,
Je viens, ô ma vie chérie, ô ma mort chérie.

26. Cruda morte / Sospirate, aure celesti

DAPHNÉ

Mort cruelle, ah, comment as-tu pu
Assombrir un si beau regard ?

CHCEUR

Soupirez, brises célestes,
Versez des larmes, ô bois, ô champs.

UN BERGER DU CHCEUR

Ce beau visage, noble et éblouissant,
Où l'Amour a posé son siège,
Tu l'as rendu blême,
Dépourvu de lys et de roses.

CHCEUR

Soupirez, brises célestes,
Versez des larmes, ô bois, ô champs.

UNE NYMPHE DU CHCEUR

L'éclat de deux yeux noirs
Qui éclipsent toutes les étoiles dans la comparaison,
Une chevelure d'or, une joue rosée,
Que vaut-il, hélas, contre la mort ?

CHCEUR

Soupirez, brises célestes,
Versez des larmes, ô bois, ô champs.

TRIO

Un nocher admirable, fort et assuré,
Sait éviter la furie des mers
Et pourtant, le génie des mortels
Ne peut rien pour empêcher le coup de la mort.

CHCEUR

Soupirez, brises célestes,
Versez des larmes, ô bois, ô champs.

Scène troisième Les Enfers

27. Sinfonia, a 6 – Spirto del Ciel

28. Funeste piagge

ORPHÉE

Rivages funestes, champs ténébreux et horribles
Qui n'avez jamais vu scintiller ou briller
Les étoiles ni le soleil,
Résonnez tristement
Au son de mes paroles affligées,
Pendant que je déplore avec vous

non chiamasti morendo il tuo consorte,
non son, non son lontano
io vengo, o cara vita, o cara morte.

5 | 26. Cruda morte / Sospirate, aure celesti

DAFNE

Cruda morte, ahi, pur potesti
oscurar sì dolci lampi.

CORO

Sospirate, aure celesti,
lagrimate, o selve, o campi.

PASTORE DEL CORO

Quel bel volto almo fiorito
dove Amor suo seggio pose
pur lasciasti scolorito
senza gigli, e senza rose.

CORO

Sospirate, aure celesti,
lagrimate, o selve, o campi.

NINFA DEL CORO

Fiammeggiar di negre ciglia
ch'ogni stella oscuri in prova,
chioma d'or, guancia vermiglia
contr'a morte, ohimè, che giova.

CORO

Sospirate, aure celesti,
lagrimate, o selve, o campi.

TRIO

Bel nocchier costante e forte
sa schernir marino sdegno,
ahi, fuggir colpo di morte
già non val mortal ingegno.

CORO

Sospirate, aure celesti,
lagrimate, o selve, o campi.

Scena terza L'Inferno

6 | 27. Sinfonia, a 6 – Spirto del Ciel

7 | 28. Funeste piagge

ORFEO

Funeste piagge, ombrosi orridi campi,
che di stelle, o di sole
non vedeste giammai scintill'e lampi,
rimbombate dolenti
al suon dell'angosciose mie parole,
mentre con mesti accenti

Soon you will see that it was not in vain that,
dying, you called for your husband.
I am not far away;
I come, O dear life, O dear death.

26. Cruda Morte / Sospirate, aure celesti

DAPHNE

Cruel Death, alas, you were capable
of darkening such tender eyes!

CHORUS

Sigh, O celestial breezes!
Weep, O woods, O fields!

A SHEPHERD FROM THE CHORUS

That lovely, noble, blooming face,
where Love had chosen to reside,
you have left drained of colour,
deprived of lilies and roses.

CHORUS

Sigh, O celestial breezes!
Weep, O woods, O fields!

A NYMPH FROM THE CHORUS

Flashing dark eyes
that eclipse every star in comparison,
golden hair, crimson cheeks,
against death, alas, what do they avail?

CHORUS

Sigh, O celestial breezes!
Weep, O woods, O fields!

TRIO

The skilled helmsman, constant and strong,
knows how to brave the sea's wrath.
But, alas, to escape death's blow
is beyond mortal skill.

CHORUS

Sigh, O celestial breezes!
Weep, O woods, O fields!

Scene Three The Underworld

27. Sinfonia, a 6 – Spirto del Ciel

28. Funeste piagge

ORPHEUS

Baleful shores, shadowy, horrid plains,
which have never seen the twinkling stars
or the sun's light,
dolefully echo
to the sound of my anguished words,
while in sad strains

du hast nicht umsonst deinen Mann im Sterben
ich bin nicht weit, [gerufen,
ich komme, du, mein liebes Leben, oh allerliebste Tote.

26. Cruda morte / Sospirate, aure celesti

DAPHNE

Grausamer Tod, oh, wie konntest du
so einen schönen Blick verdunkeln?

CHOR

Wehet, oh himmlische Lüfte,
vergießet Tränen, oh Wälder, oh Felder.

EIN HIRT AUS DEM CHOR

Dies schöne Gesicht, edel und blühend
wo Amor seine Heimat hat genommen,
du hast es blass gemacht,
beraubt der Lilien und der Rosen.

CHOR

Wehet, oh himmlische Lüfte,
vergießet Tränen, oh Wälder, oh Felder.

EINE NYMPHE AUS DEM CHOR

Das Strahlen zweier schwarzer Augen,
die alle Sterne in den Schatten stellen,
das gold'ne Haar, die rosigen Wangen,
was können sie denn, oh weh, gegen den Tod?

CHOR

Wehet, oh himmlische Lüfte,
vergießet Tränen, oh Wälder, oh Felder.

TRIO

Ein schöner Steuermann, stark und fest,
weiß des Meeres Wüten zu besänftigen
und doch, der Geist der Sterblichen
vermag den Todesstoß nicht zu verhindern.

CHOR

Wehet, oh himmlische Lüfte,
vergießet Tränen, oh Wälder, oh Felder.

Dritte Szene Die Hölle

27. Sinfonia, a 6 – Spirto del Ciel

28. Funeste piagge

ORPHEUS

Finstere Ufer, düstere, schreckliche Felder,
die ihr nie Sterne noch Sonne
jemals hell leuchten saht,
hallet nur traurig wider
bei meinen gequälten Worten,
während ich mit euch beweine

La perte de ma bien-aimée par de tristes chants,
Et vous, ah, par pitié de la douleur
Qui demeure à jamais dans mon cœur,
Versez des larmes à mes pleurs, ombres de l'enfer.

Hélas, aux aurores
Le soleil de mes yeux s'est couché,
Malheureux, et en ce moment-même
Où j'ai cru pouvoir me réchauffer de ses beaux rayons,
La mort a éteint sa douce lumière, et seul, refroidi,
Je suis resté dans les pleurs et la douleur,
Comme un serpent en hiver dans un champ gelé,
Versez des larmes à mes pleurs, ombres de l'enfer.

Et toi, tant qu'il plut au ciel
Lumière de mes yeux,
Devenus des fontaines et des fleuves après ton départ,
Que fais-tu dans les ténèbres obscures,
Peut-être es-tu affligée et pleures-tu
Le sort cruel et tes amours malheureuses ?

Ah, si une étincelle
De cet amour si précieux chauffe encore ton cœur,
Écoute, ma vie, écoute,
Quels pleurs et quelles plaintes
Verse ton cher Orphée de son cœur,
Versez des larmes à mes pleurs, ombres de l'enfer.

29. Udite, lagrimosi spirti d'Averno

CHEUR
Écoutez, esprits larmoyants de l'Averne,
Écoutez un sort inouï de peine et de tourment,
Voyez une affection cruelle
Sous une apparence pieuse :
Sa douleur, plus cruelle que l'Enfer.
Car une seule mort
Ne peut combler votre appétit cruel,
Et sa propre vie est désormais
Une perpétuelle mort.
Vous lui ordonnez de vivre pour que sa vie
Devienne chaque jour le réceptacle de mille morts.

30. Trionfi oggi pietà

PLUTON
Que la pitié triomphe aujourd'hui dans les terres
Et que ce soit par la gloire et le mérite [infernales],
De tes larmes, de ton chant merveilleux.
Ô ministres immortels de mon palais,
Escortez dans la sombre demeure
L'amant fidèle jusqu'à sa femme.
Descends, aimable amant,
Descends, heureux et confiant
Dans nos demeures,

il perduto mio ben con voi sospiro,
e voi deh per pietà del mio martiro,
che nel misero cor dimora eterno,
lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

Ohimè che sull'aurora
giunse all'ocaso il sol de gl'occhi miei,
misero, e su quell'ora
che scaldarmi a bei raggi mi credei
morte spense il bel lume, e freddo, e solo
restai fra pianto, e duolo
com'angue suole in fredda spiaggia il verno,
lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

E tu, mentre al ciel piacque,
luce di questi lumi
fatti al tuo dipartir fontan'e fiumi
che fai per entro i tenebrosi orrori,
forse t'affliggi, e piagni
l'acerbo fato, e gl'infelici amori.

Deh, se scintilla ancora
ti scalda il sen di quei sì cari ardori,
senti mia vita, senti,
quai pianti, e quai lamenti
versa il tuo caro Orfeo dal cor interno
lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

8 | 29. Udite, lagrimosi spirti d'Averno

CORO
Udite, lagrimosi spirti d'Averno,
udite nova sorte di pena e di tormento,
mirate crudo affetto
in sembianze pietose:
la sua pena, crudel più dell'Inferno,
perch'una sola morte
non può far sazia la vostra ingorda voglia,
e la sua vita è quasi
una perpetua morte.
Comandate ch'ei viva, perché la vita sua
di mille morti il di ricetto sia.

9 | 30. Trionfi oggi pietà

PLUTONE
Trionfi oggi pietà ne' campi inferni,
e sia la gloria e'l vanto
delle lagrime tue, del tuo bel canto.
O della reggia mia ministri eterni,
scorgete voi per entro all'aere scuro
l'amator fido alla sua donna avanti.
Scendi, gentil amante,
scendi lieto e sicuro
entro le nostre soglie,

I sigh with you for my lost beloved.
And you, I pray you, in pity for my torment,
which in my wretched heart remains eternal,
weep at my grief, ye shades of Hell.

Alas, at its very dawn
the sun of my eyes has reached its setting.
Woe is me! At the very hour
when I thought to warm myself in its lovely rays,
Death extinguished its flame, and cold and alone
I was left, amid tears and sorrow,
like a serpent on the cold hillside in winter.
Weep at my grief, ye shades of Hell.

And you who, as long as it pleased Heaven,
were the light of these eyes, which
when you departed, became fountains and rivers,
what are you doing amid these dark horrors?
Perhaps you grieve, and lament
your harsh destiny and your ill-fated love.

Ah, if a spark of these dear ardours
can still warm your breast,
listen, my life, listen
to what complaints and what laments
your dear Orpheus pours forth from his inmost
Weep at my grief, ye shades of Hell. [heart.

29. Udite, lagrimosi spirti d'Averno

CHORUS
Hear, you doleful spirits of Avernus,
hear a new destiny of pain and torment!
Behold a cruel love
beneath a mask of mercy,
its pain harsher than Hell!
For a single death
cannot satisfy your greedy appetite,
and his life is like
a perpetual death.
You order him to live, so that his life
may become home to a thousand deaths.

30. Trionfi oggi pietà

PLUTO
Let pity triumph today in the infernal fields,
and let the glory and the merit be attributed
to your tears and your fine song.
O eternal ministers of this kingdom,
through the dark air
guide the faithful lover to his lady.
Descend, noble lover,
descend, happy and secure,
into our domain,

meiner Geliebten Verlust mit traurigem Lied.
Und ihr, oh, aus Mitleid mit dem Schmerz
der ewiglich in meinem Herzen bleibt,
vergießet Tränen bei meinem Weinen, Schatten der
[Hölle.

Oh weh, wie jung noch,
ist die Sonne meiner Augen verlöschen,
ich Unglückseliger, und im gleichen Moment,
wo ich glaubte, mich an ihren schönen Strahlen zu
[erwärmen,
hat der Tod ihr zartes Licht gelöscht, und allein, in aller
[Kälte
blieb ich in Tränen zurück mit meinem Schmerz,
wie eine Schlange im Winter in einem frostigen Feld,
vergießet Tränen bei meinem Weinen, Schatten der
[Hölle.

Und du, wie es dem Himmel gefiel,
du Licht meiner Augen,
die Tränenbrunnen sind geworden nach deinem
was tust du in diesen düst'ern Schatten [Weggang,
bist du vom Gram gebeugt, und weinst du
das grausam Schicksal deiner unglücklichen Lieben?

Oh, wenn ein Funke
von dieser edlen Liebe dein Herz noch wärmt, so höre,
[mein Leben, höre,
welch ein Weinen und welche Klagen sich entringen
dem Herzen deines lieben Orpheus,
vergießet Tränen bei meinem Weinen, Schatten der
[Hölle.

29. Udite, lagrimosi spirti d'Averno

CHORUS
Lauscht, tränenreiche Geister von Averno,
lauschet einem unerhörten Schicksal voll Schmerzen
eine schreckliche Liebschaft [und Qualen, seht
in scheinbar mildem Gewande:
ihr Schmerz, grausamer als die Hölle, denn
ein einziger Tod
kann eure furchtbare Gier nicht stillen,
und ihr eigenes Leben ist nunmehr
ein ständiger Tod.
Ihr befiehlt ihm zu leben, auf dass sein Leben
jeden Tag das Sammelbecken Toter werde.

30. Trionfi oggi pietà

PLUTO
Auf dass das Mitleid heute in den höllischen Ländern
[triumphiere,
und dass dies sei durch den Ruhm und das Verdienst
von deinen Tränen, von deinem wunderbaren Gesang.
Oh, unsterbliche Minister meines Palastes
begleitet in die düstere Behausung
den treuen Liebenden zu seiner Frau.
Steige hinab, edler Liebender
steige hinab, glücklich und sicher

Et ramène ton épouse adorée
Vers le ciel pur et cristallin.

CHCEUR D'OMBRES ET DIVINITÉS INFERNALES

PREMIER CHCEUR

Saturne ayant été
Par ses fils, hautains,
Privé du ciel,
De cette obscurité nocturne,
Aucune âme ne revint jamais
Vers les doux rayons du ciel.

RÉPONSE

Jamais le pied d'un mortel
Ne se posa sur nos terres,
Car l'espoir d'obtenir grâce
Ne naquit jamais
Dans cet abyme
Où la pitié ne touche ni n'émeut.

UNE DES FURIES

Maintenant, armé d'un plectre suave
Et d'une lyre dorée,
Par une cadence larmoyante
Un amant demande en chantant
Que sa bien-aimée
Revoie le ciel et revive.

PREMIER CHCEUR

Ainsi triomphèrent en guerre
La lyre d'Orphée et ses chants,
Ô enfants de la terre,
Retenez votre ardeur et votre mérite,
Vous qui n'êtes pas tous fils
De celui qui gouverne le soleil.

LES DEUX CHCEURS

Descendre jusqu'aux profondeurs obscures
C'est peut-être une entreprise facile
Mais combien est-il difficile, ah, combien,
De revenir en haut.
Il n'est donné qu'aux grandes âmes
De tenter une entreprise aussi incertaine.

Scène quatre L'Apothéose d'Orphée

31. Gioite al canto mio

ORPHÉE

Réjouissez-vous à mon chant, bois épais,
Réjouissez-vous, collines aimées, et que tout autour
Résonne l'écho des vallées profondes.
Mon beau soleil paré de rayons a ressurgi,
Et avec ses beaux yeux dont il offense Délos,

e la diletta moglie
teco rimena al ciel sereno e puro.

CORO D'OMBRE E DEITÀ D'INFERNO

PRIMO CORO

Poi che gl'eterni imperi
tolto dal ciel Saturno
partirò i figli alteri
da quest'orror notturno,
alma non tornò mai
del ciel a' dolci rai.

RIPOSTA

Unqua né mortal piede
calpestò nostre arene,
che d'impetrar mercede
non nacque al mondo speme
in quest'abisso dove
pietà non punge e muove.

UNA DELLE DEITÀ

Or di soave plectro
armato e d'aurea cetra
con lagrimoso metro
canoro amante impetra,
ch'il ciel rivegga e viva
la sospirata diva.

PRIMO CORO

Si trionfaro in guerra
d'Orfeo la cetra e i canti,
o figli della terra,
l'ardir frenar'e i vanti,
tutti non sete prole
di lui che regge il sole.

I CORI INSIEME

Scender al centro oscuro
forse fia facil opra
ma quanto, ah, quanto è duro
indi poggiar poi sopra.
Sol lice alle grand'alme
tentar sì dubbie palme.

Scena quarta L'Apotheosi d'Orfeo

10 | 31. Gioite al canto mio

ORFEO

Gioite al canto mio, selve frondose,
gioite, amati colli, e d'ogni intorno
eco rimbombi dalle valli ascose.
Risorto è il mio bel sol di raggi adorno,
e co' begl'occhi onde fa scorno a Delo,

and take your beloved wife back with you
to the serene and pure sky.

CHORUS OF INFERNAL SHADES AND DEITIES

FIRST CHORUS

Ever since the eternal empires,
on Saturn's banishment from Heaven,
were divided among his haughty sons,
no soul until now
from these nocturnal horrors
had returned to the sky's sweet rays.

RESPONSE

Nor had mortal foot
ever trodden our shores,
for no hope of obtaining mercy
had been conceived
in this abyss where pity
does not touch or move.

ONE OF THE DEITIES

Now, armed with a mellifluous plectrum
and a golden lyre,
in plaintive strains
a loving singer begs
for the goddess he sighs for
may see the sky and live once more.

FIRST CHORUS

Thus, in this contest,
Orpheus' lyre and his songs triumphed.
O sons of the earth,
restrain your temerity and your boasts.
You are not all offspring
of the god who rules over the sun.

BOTH CHORUSES

To descend to the dark centre of the Earth
is perhaps an easy task.
But ah, how hard it is
thence to return to the world above!
It is permitted only to great souls
to strive for such uncertain laurels.

Scene Four The Apotheosis of Orpheus

31. Gioite al canto mio

ORPHEUS

Rejoice at my song, leafy woods;
rejoice, beloved hills, and from all around
let Echo resound from the hidden valleys.
My fair sun has risen again, adorned with rays,
and, with eyes so lovely as to shame even Delos,

in unsere Behausung
und nimm deine angebetete Geliebte mit
hinauf zum reinen, klaren Himmel.

CHOR DER SCHATTEN UND DER HÖLLISCHEN GÖTTER

ERSTER CHOR

Seit Saturn
zum Himmel das ewige Reich erhob
und seine Söhne verließen, hochmütig,
diese nächtliche Finsternis,
wird keine Seele je zurückkehren
zu den sanften Strahlen des Himmels.

ANTWORT

Niemals setzte ein Sterblicher seinen Fuß
auf diese Erde,
denn die Hoffnung, das Mitleid zu erlangen
wurde nicht geboren
in diesem Abgrund,
wo das Mitleid nie sich regt.

EINE DER FURIEN

Jetzt, ausgerüstet mit einem zarten Plektrum
und einer goldenen Leier.
Durch eine weinende Kadenz
bittet ein Liebender mit Singen,
dass seine Geliebte
nochmals den Himmel sehe und noch zum Leben
[wiederkehre.

ERSTER CHOR

So triumphierten im Kriege
die Leier von Orpheus und seine Lieder.
Oh, Kinder der Erde,
bezähmet euern Eifer, euren Stolz,
ihr, die ihr nicht alle Söhne seid
dessen, der den Himmel regiert.

DIE ZWEI CHÖRE

Hinabsteigen bis in die dunklen Tiefen,
das mag ein leichtes Unterfangen sein,
aber wie schwer ist es, oh, wie sehr,
nach oben dann zurückzukehren.
Es ist nur den großen Seelen gegeben,
so ungewisse Unternehmung zu versuchen.

Vierte Szene Die Apotheose des Orpheus

31. Gioite al canto mio

ORPHEUS

Erfreut euch an meinem Gesang, ihr dichten Wälder,
erfreut euch, geliebte Hügel, auf dass ringsumher
das Echo der tiefen Täler widerhalle.
Meine schöne Sonne, geschmückt mit lauter Schatten,
[ist wieder da,

Il redouble la flamme de l'âme et la lumière du jour,
Assujettissant à l'amour la terre et le ciel.

32. Ma che più, a 5

CHCEUR

Mais quoi de plus ? Si au rivage obscur
Orphée descend, hardi,
Armé uniquement de sa lyre,
Et que du royaume ténébreux,
Époux heureux,
Il élève au ciel la palme et le trophée ?

QUATRIÈME INTERMÈDE Le Ballet des Amants royaux

33. Ballo del Granduca, a 7

34. Dolcissime sirene, a 6

Sirènes suaves,
Retournez au ciel, et entre temps
Formons en chantant une douce mélodie.
Jamais Argos, Chypre, ou Délos
Ne virent autant de splendeur.

35. A voi, reali amanti, a 15

À vous, amants royaux,
Nous, les dieux du ciel, cédon tous.
Pour elle, non seulement Flore prospère,
Mais elle se pare aussi de perles et de rubis ;
pour vous, grand Duc,
L'Arne a des ondes d'argent pur et des rivages d'or.
Formons donc des guirlandes en l'honneur de si
[grands souverains,
Et que les fleurs et les ornements soient célestes,
Que sur leur front royal se tressent des étoiles,
Le soleil, la lune et des choses encore plus hautes et belles.

36. Coppia gentil, a 6

Couple charmant d'amants fortunés,
Pour qui non seulement le monde
Se fait joyeux et festif,
Mais, flamboyant d'un zèle amoureux,
Le ciel aussi chante en riant et en se réjouissant.

37. O che nuovo miracolo, a 5/a 3

Quel nouveau miracle !
Voici descendre sur terre,
Dans un céleste et grand spectacle,
Les dieux qui animent le monde.
Voici Hyménée et Vénus
Poser leur pied sur terre.
Du grand héros qui par une loi favorable
Gouverne et soutient l'Étrurie

raddoppia foco all'alme e luce al giorno,
e fa servi d'amor la terra e'l cielo.

11 | 32. Ma che più, a 5

CORO

Ma che più? S'al negro lito
scende ardito
sol di cetra armato Orfeo,
e del regno tenebroso
lieto sposo
porta al ciel palma e trofeo.

QUARTO INTERMEDIO Il Ballo degli reali amanti

12 | 33. Ballo del Granduca, a 7

13 | 34. Dolcissime sirene, a 6

Dolcissime sirene,
tornate al cielo e'ntanto
facciam cantando a gara un dolce canto.
Non mai tanto splendore
vid'Argo, Cipr'o Delo.

14 | 35. A voi, reali amanti, a 15

A voi, reali amanti
cediam noi tutti, gran numi del cielo.
Per lei non pur s'infiora,
ma di perl'e rubin s'ingemma Flora,
di pur'argento ha l'onde
Arno, per voi, gran Duc'e d'or le sponde.
Tessiam dunque ghirlande a sì gran regi,
e sian di paradiso i fior e i fregi,
a lor fronte real s'intrecci stelle,
e sol e luna e cos'alt'e più belle.

15 | 36. Coppia gentil, a 6

Coppia gentil d'avventuros'amanti
per cui non pur il mondo
si fa liet'e giocondo,
ma fiammegiante d'amoroso zelo
canta ridendo e festeggiando il Cielo.

16 | 37. O che nuovo miracolo, a 5/a 3

O che nuovo miracolo,
ecco che in terra scendono,
celesti alto spettacolo,
gli dei che il mondo accendono.
Ecco Imeneo e Venere
col piè la terra or premere.
Del grande eroe che con benigna legge
Etruria affrena e regge

redoubles the soul's flame and the day's brightness
and makes Earth and Heaven slaves to love.

32. Ma che più, a 5

CHORUS

But what more need be said, when Orpheus
boldly descends to the dark shore,
armed only with his lyre,
and from the gloomy realm
that happy husband
carries back to daylight the palm and trophy?

FOURTH INTERMEDIO The Ballet of the Royal Lovers

33. Ballo del Granduca, a 7

34. Dolcissime sirene, a 6

Sweetest of sirens,
return to Heaven, and in the meantime
let us vie with each other to sing a mellifluous song.
Such splendour was never seen
in Argos, Cyprus, or Delos.

35. A voi, reali amanti, a 15

To you, royal lovers,
we, the great gods of Heaven, all yield.
For Christina, Flora does not merely deck herself
in flowers, but also in pearls and rubies;
for you, great Duke,
the Arno has pure silver streams and golden banks.
Let us therefore weave garlands to such great rulers,
and let the flowers and decorations be of celestial
let their royal brows be entwined with stars, [beauty,
the sun and moon, and other fair and lofty things.

36. Coppia gentil, a 6

Noble pair of fortunate lovers,
for whom not only the world
becomes merry and joyful,
but Heaven too, ablaze with with loving zeal,
sings, laughs and rejoices.

37. O che nuovo miracolo, a 5/a 3

Ah, what a new miracle!
Behold, the gods who give life to the world
come down to earth:
what a grand and celestial sight!
See, Hymen and Venus
now set foot on earth.
Jupiter has heard in Heaven
of the unblemished zeal shown

und mit ihren schönen Augen, mit denen sie Délos
[beleidigt,
verdoppelt sie die Flamme der Seele und des Lichts des
[Tages,
unterwirft sich die Liebe die Erde und den Himmel.

32. Ma che più, a 5

CHORUS

Doch was noch mehr? Wenn an die dunklen Ufer
Orpheus hinabsteigt, kühn,
bewaffnet nur mit seiner Leier
aus dem finsternen Königreich.
Glücklicher Bräutigam,
erhebe zum Himmel die Palme und die Trophäe.

VIERTES INTERMEDIUM. Das Ballett der königlichen Liebenden

33. Ballo del Granduca, a 7

34. Dolcissime sirene, a 6

Oh sanfte Sirenen,
kehrt zurück in den Himmel, und in der Zwischenzeit
lasst uns mit Liedern einen Wettstreit singen.
Solch eine Pracht
sahen nie Argos, nicht Zypern noch Délos.

35. A voi, reali amanti, a 15

Euch, königlichen Liebenden,
gestatten wir, alle Götter des Himmels, dies doch.
Für sie blüht nicht nur Flora,
sie schmückt sich auch mit Perlen und Rubinen;
für euch, großer Fürst
hat Arno Silberwellen, sind seine Ufer goldverziert.
Lasst uns daher Girlanden bilden zu Ehren dieser großen
die Blumen, Zierden, sollen himmlisch sein, [Herrscher,
auf ihren königlichen Stirnen sich Sterne flechten,
die Sonne, der Mond und noch viel höh're, schöne Dinge.

36. Coppia gentil, a 6

Edles Paar beglückter Liebender,
für die nicht nur die Welt
sich froh und festlich macht,
sondern auch, vor Liebesseifer in Flammen,
der Himmel, froh und lachend singt.

37. O che nuovo miracolo, a 5/a 3

Dieses neue Wunder,
das auf die Erde niedersteigt,
ein großes, himmlisches Spektakel,
die Götter, die die Welt entflammen.
Hier setzen Hymen und Venus
ihren Fuß auf die Erde.
Vom großen Helden, der durch ein günstiges Gesetz
Etrurien regiert und unterstützt.

Jupiter a entendu dans les cieux
Le zèle immaculé,
Et depuis son trône sacré
Il ordonne la danse et le chant.

RÉPONSE

Que portes-tu, noble troupe
Parant la terre immobile ?
Nous portons le beau et le bon s'abritant dans
Pour rendre la terre semblable au paradis. [le ciel

Reviendra-t-il le siècle d'or,
Reviendra-t-il,
Et toute la lumière éclatante
De la coutume royale ?

Quand il arrivera que les maux
Fuiront et se détruiront,
À l'apparition soudaine
De ce nouveau soleil,
On verra fleurir
Les lys et les violettes.
Ô saison heureuse, heureuse Flore !

Arne, tu seras pleinement comblé
Pour le mariage de Lorraine.

Ô nouvelle flamme reluisante d'amour !

C'est la flamme ardente
Qui suscitera l'amour
Dans les âmes éteintes.

Voici l'Amour et Flore
Enflammant et rendant le ciel amoureux.

Pour l'épouse royale
Les nymphes et les bergers forment
Une couronne triomphale
Avec les plus belles fleurs.

Ferdinand avance maintenant heureux et fier.

La vierge charmante brûle d'un feu sacré
Et s'approche du jeu de l'amour.

Dieux, dévoilez-nous la descendance royale.

Des demi-dieux naitront
Et rendront heureux
Chaque recoin du monde.

Que les cygnes gardent,
Dans ces rivages, les gloires
Des Médicis et de Lorraine éternellement vivantes.

udito ha Giove in cielo
il purissimo zelo,
e dal suo seggio santo
manda il ballo e il canto.

RISPOSTA DEL BALLO

Che porti, o drappel nobile
ch'orni la terra immobile?
Portiamo il bello e il buon che in ciel si serra
Per far al paradiso ugal la terra.

Tornerà d'auro il secolo,
tornerà il secol d'oro
e di real costume
ogni più chiaro lume?

Quando verrà che fuggirino
i mali e si distruggirino,
di questo nuovo Sole
nel subito apparire
e i gigli e le viole
si vedranno fiorire.
O felice stagion, beata Flora!

Arno, ben sarai tu beato a pieno
per le nozze felici di Loreno.

O novella d'amor fiamma lucente!

Questa è la fiamma ardente
che infiammerà di amore
ancor l'anime spente.

Ecco ch'Amor e Flora
il ciel arde e innamora.

A la sposa reale
corona trionfale
tessin ninfe e pastori
dei più leggiadri fiori.

Ferdinando or va felice, altero.

La vergine gentil di santo foco
arde e si accinge a l'amoroso gioco.

Voi, dei, scoprite a noi la regia prole.

Nasceran semidei
che renderan felice
del mond'ogni pendice

Serbin le glorie
i cigni in queste rive
di Medici e Loreno eterne e vive.

by the great hero who rules and guides Etruria
with his benign laws,
and from his sacred throne
ordains dancing and singing.

RESPONSE

What do you bring, O noble company,
to adorn the motionless Earth?
We bring the beauty and goodness that reside in
to make the Earth the equal of Paradise. [Heaven

Will the golden age return,
will it truly return,
with all the radiant light
of royal customs?

When it comes to pass
that evil flees away and is destroyed
by the sudden appearance
of this new sun,
we shall see
the lilies and violets blossom.
Oh happy season, blessed Flora!

Arno, you will be showered with blessings
by this happy marriage with Lorraine.

Oh new flame shining with love!

This is the ardent flame
that will kindle love
even in extinguished souls.

Behold, Cupid and Flora
set the skies ablaze with love!

For the royal bride,
the nymphs and shepherds
weave a crown of triumph
with the prettiest of flowers.

Ferdinando comes forward now, happy and proud.

The noble virgin burns with sacred fire
and prepares herself for the game of love.

O gods, tell us of the royal offspring.

Demigods will be born,
who will bring happiness
to every corner of the world.

Let the swans keep
the glories of Medici and Lorraine
alive for ever on these shores.

Jupiter hat in den Himmeln gehört
den unverfälschten Eifer,
und von seinem heiligen Thron
schickt er uns Tanz und Gesang.

ANTWORT

Was bringt ihr da, ihr edle Truppe,
das die gelähmte Erde schmückt?
Wir bringen das Schöne und das Gute, das im
[Himmel wohnt,
um die Erde dem Paradiese ähnlich zu machen.

Wird das goldene Jahrhundert wiederkehren,
wird es wiederkommen,
und all das gleißende Licht
nach königlichem Brauch?

Wenn es soweit ist, dass das Schlechte
entflieht und ist zerstört,
wird man beim plötzlichen Erscheinen
dieser neuen Sonne
erblühen sehen
die Veilchen und die Rosen.
Oh, glückselige Zeiten, glückselige Flora!

Arno, bald wirst du entlohnt
mit der Heirat Lothringens.

Oh, neue leuchtende Flamme der Liebe!

Das ist die brennende Flamme
die die Liebe heraufbeschwört
in den erlosch'nen Seelen.

Und siehe, Amor und Flora
entflammen und machen den Himmel lieben.

Für die königliche Braut
bilden die Nymphen und die Hirten
eine triumphierende Krone
aus den schönsten Blumen.

Ferdinand geht nun voran, glücklich und stolz.

Die feine Jungfrau entbrennt in heil'gem Feuer
Und nähert sich dem Spiel der Liebe.

Gott, enthüllt uns die königliche Abkunft.

Halbgötter werden geboren
und jeden Winkel der Erde
werden sie glücklich machen.

Dass die Schwäne in diesen Wassern
den Ruhm der Medici und Lothringens
erhalten, ewig und lebendig.

Ces merveilleuses nouvelles
 Nous narrerons à Jupiter ;
 Maintenant, couple royal,
 Le ciel te rend immortel.
 Que les chênes distillent du miel,
 Que coulent des fleuves de lait,
 Que les âmes reluisent d'amour
 Et abhorrent les vices impies,
 Que Clio tisse l'histoire
 De ces gloires éternelles !
 Que les nymphes et les bergers
 Conduisent des danses agréables
 Dans ces vallées amènes,
 Et élèvent au ciel les honneurs de l'Arne !
 Que Jupiter bénin soit favorable
 À vos vœux les plus grands !
 Chantons heureux les louanges
 De Christine et Ferdinand !

*Établissement des textes poétiques et traduction : Barbara
 Nestola, CNRS*

Le meraviglie nuove
 noi narremo a Giove;
 or te, coppia reale,
 il Ciel rende immortale.
 Le quercie or mel distillino
 e latte i fiumi corrino,
 d'amor l'alme sfavillino
 e gli empi vizi aborrino,
 e Clio tessa l'istorie
 di così eterne glorie.
 Guidin vezzosi balli
 fra queste amene valli,
 portin ninfe e pastori
 dell'Arno al ciel gli onori.
 Giove benigno aspiri
 ai vostri alti disiri.
 Cantiam lieti lodando
 Cristina e Ferdinando.

We shall tell these wonderful tidings
 to Jupiter;
 now, O royal couple,
 Heaven makes you immortal.
 Now let the oaks distil honey
 and the rivers flow with milk;
 let hearts sparkle with love
 and abhor impious vices,
 and let Clio relate the history
 of such eternal glories.
 Let graceful dances be performed
 in these pleasant valleys,
 and let nymphs and shepherds
 exalt the Arno's honour to the skies.
 Let benign Jupiter
 grant your dearest wishes.
 Let us joyfully sing the praises
 of Christina and Ferdinando.

Translation: Charles Johnston

Von diesen wunderbaren Neuigkeiten
 werden wir Jupiter erzählen:
 jetzt, königliches Paar,
 macht dich der Himmel unsterblich.
 Dass die Eichen Honig lassen fließen,
 dass Ströme aus Milch sich ergießen,
 dass die Seelen von Liebe erstrahlen
 und sie die Laster verabscheuen,
 dass Clio die Geschichte
 dieses ewigen Ruhmes webe.
 Dass die Nymphen und die Hirten
 die feinsten Tänze tanzen
 in diesen lieblichen Tälern,
 und erheben zum Himmel die Ehre des Arno.
 Dass der gütige Jupiter günstig sei
 Euren sehnlichsten Wünschen.
 Singen wir glücklich das Loblied
 Von Christine und Ferdinand.

Übersetzung: Sophia Simon

Orientation bibliographique

Bibliography

ALAZARD, Florence, *Art vocal, art de gouverner : La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Minerve (coll. "Építome musical", Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours), 2002.

ALAZARD, Florence, "D'une forme dramatique à une forme narrative : les 'descriptions' d'intermèdes en Italie à la fin du XVI^e siècle", *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 14/2 (1996), p. 217-235.

BARTOLI BACHERINI, Maria Adelaide (éd.), "*Per un regale evento*": *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Firenze, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Centro Di, [2000].

BROWN, Howard Mayer, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, Rome, American Institute of Musicology, 1973.

BUTCHART, David S., "The Festive Madrigals of Alessandro Striggio", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 107 (1980), p. 46-59.

BUTCHART, David S., "The Letters of Alessandro Striggio: An Edition with Translation and Commentary", *Royal Musical Association Research Chronicle*, 23 (1990), p. 1-78.

CARTER, Tim, "Rediscovering *Il Rapimento di Cefalo*", *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9/1 (2003).
En ligne, <http://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html>.

Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power, éd. J. R. MULRYNE, Maria Ines ALIVERTI & Anna Maria TESTAVERDE, Farnham, Ashgate (coll. "European Festival Studies: 1450-1700"), 2015.

CHATER, James, "Poetry in the Service of Music: The Case of Giovambattista Strozzi the Younger (1551-1634)", *The Journal of Musicology*, 29/4 (2012), p. 328-384.

CUMMINGS, Anthony M., *The Politicized Muse: Music for Medici Festivals, 1512-1537*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992.

CUMMINGS, Anthony M., "Music for Medici Festivals: Some Additional Works Recovered", *Musica Disciplina*, 56 (2011), p. 275-334.

CUSICK, Suzanne G., *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

DEUTSCH, Catherine, "JAMAIS IL N'Y EUT MUSIQUE SI HARMONIEUSE" : regards français sur les festivités florentines du mariage de Marie de Médicis et Henri IV, *Le Verger – bouquet* 6, novembre 2014.
En ligne, <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/01/Verger-6-Deutsch.pdf>.

EINSTEIN, Alfred, *The Italian Madrigal*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1949, 3 vols.

FENLON, Iain, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

FENLON, Iain & James HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; rééd. 2013.

GHISI, Federico, *Feste musicali della Firenze medicea (1480-1589)*, rist. anast. Firenze, 1939 ; rééd. Firenze, Forni, 1999.

GHISI, Federico, "Un aspect inédit des Intermèdes de 1589 à la cour médicéenne", *Les Fêtes de la Renaissance I*, actes des Journées internationales d'études, Royaumont, 8-12 juillet 1955, éd. Jean JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS (coll. "Le chœur des Muses"), 1956, p. 145-152.

HARNESSE, Kelley, *Echoes of Women's Voices: Music, Art and Female Patronage in Early Modern Florence*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

KATRITSKY, M. A., "A German Description of the Florentine *Intermedii* of 1565", *Italian Studies*, 52 (1997), p. 63-93.

KATRITSKY, M. A., "The Florentine *Entrata* of Joanna of Austria and Other Entrate Described in a German Diary", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59 (1996), p. 148-173.

KIRKENDALE, Warren, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze, Olschki, 1993.

'*La Pellegrina*' et les Intermèdes, Florence-1589 : Aby Warburg, *Les costumes de scène pour les Intermèdes de 1589 ; Bastiano de Rossi, Description de l'appareil et des Intermèdes [...] lors des noces de Ferdinando Medici et Christine de Lorraine*, trad. & éd. Anne SURGERS, Vignon, Lampsaque (coll. "Studiolo-essais"), 2010.

LEPRI, Nicoletta, "Spettacolo della memoria e memoria dello spettacolo: Arte e mito mediceo nelle feste Fiorentine del 1565", actes du colloque international de jeunes chercheurs "La question du sens", Paris, Université Paris-Sorbonne, E.A. 4081, "Rome et ses Renaissances", 28-29 juin 2012, *Camenulae*, 11 (octobre 2014).
En ligne, <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/07LEPRIBatDEF.pdf>.

MINNOR, Andrew C. & Bonner MITCHELL, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, Columbia, University of Missouri Press, 1968.

MITCHELL, Bonner, "Les Intermèdes au service de l'État", *Les Fêtes de la Renaissance III*, actes du Colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, éd. Jean JACQUOT & Élie KONIGSON, Paris, Éditions du CNRS (coll. "Le chœur des Muses"), 1975, p. 117-131.

NAGLER, Alois M. & George HICKENLOOPER, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, Boston, Da Capo Press (coll. "Music Reprint Series"), 1976.

C'est au sein de la Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles que **Raphaël Pichon** commence sa formation musicale qui se poursuit par des études de chant, violon et piano au sein des Conservatoire à Rayonnement Régional et Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Jeune contre-ténor, ses expériences le mènent à chanter sous la direction de Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman et Geoffroy Jourdain avec lequel il aborde la création contemporaine.

C'est en 2006 qu'il fonde Pygmalion qu'il dirige depuis. Chœur et orchestre sur instruments d'époque, le répertoire de l'ensemble se nourrit des filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms, Rameau à Gluck et Berlioz. Avec cet ensemble – aujourd'hui associé à l'opéra de Bordeaux – il est invité dans les grands festivals où il se distingue par son interprétation du répertoire sacré de Bach et les tragédies lyriques de Rameau. Le succès de la production de *Dardanus* (Rameau) mis en scène par Michel Fau à l'opéra de Bordeaux a été l'un des événements marquants de 2015, alors que 2016 était jalonné par quatre grandes productions : l'*Orfeo* de Rossi à l'Opéra national de Lorraine et à l'Opéra royal de Versailles, une *Passion selon saint Matthieu* de Bach à Bordeaux, Versailles, Dijon et Cologne, *Zoroastre* de Rameau au Festival d'Aix-en-Provence au Theater an der Wien, Montpellier, Beaune et Versailles et *Elias* de Mendelssohn à la Philharmonie de Paris, Bordeaux, Toulouse et Evian.

En 2010, Raphaël Pichon faisait ses débuts dans le répertoire lyrique avec une production de *L'Opera seria* à Nantes (Gassmann), puis par une production scénique de la *Passion selon saint Jean* de Bach à Amsterdam. Il dirige depuis de grandes formations internationales tout en élargissant son répertoire avec *Les Noces* (Stravinsky), la *Messe en ut mineur* (Mozart), *Un requiem allemand* (Brahms) ou encore *Elias* de Mendelssohn.

Ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence en 2014 étaient consacrés à une nouvelle production scénique de Katie Mitchell, *Trauernacht*, repris au DNO d'Amsterdam, à Valence, Paris, Arras et Lisbonne.

Il est depuis invité par l'Orchestre de Chambre de Lausanne, le Scottish Chamber Orchestra, Les Violons du Roy, le DSO Berlin, l'Opéra de Zurich, MusicAeterna à Perm. Après les *Messes brèves*, une *Messe en si mineur* de Bach et une version de *Dardanus* de Rameau parues chez Alpha, Raphaël Pichon enregistre pour harmonia mundi depuis 2014 : la *Köthener Trauermusik* de Bach, *Castor et Pollux* de Rameau, *Rheinmädchen*, une nouvelle version de *Dardanus* en DVD et l'*Orfeo* de Luigi Rossi sont le fruit de cette collaboration. Aux côtés de Sabine Devieille, un enregistrement dédié à Mozart et aux sœurs Weber est paru chez Erato.

Cette discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opernwelt*), Diapason d'or de l'année, Choc de *Classica*, *ffff* de *Télérama*, Victoires de la musique 2015, Edison Klassiek award 2016, Grand prix de l'académie Charles-Cros 2016, ou Best Classical Recording 2016 pour Forbes...

Né de la réunion d'un chœur et d'un orchestre sur instruments historiques, **Pygmalion** a été fondé par Raphaël Pichon en 2006. Son répertoire se nourrit des filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz.

En résidence à l'Opéra national de Bordeaux, Pygmalion se produit régulièrement sur les plus grandes scènes françaises (Philharmonie de Paris, Opéra royal de Versailles, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy...) et internationales (Cologne, Francfort, Amsterdam, Pékin, Hong Kong, Shenzhen, Barcelone, Bruxelles...).

La *Köthener Trauermusik*, les *Passions* de Bach, les versions tardives des tragédies lyriques de Rameau, la *Grande Messe en ut mineur* et un programme dédié aux sœurs Weber de Mozart, *Stravaganza d'Amore* – qui évoque la naissance de l'Opéra à la cour des Médicis –, *Elias* de Mendelssohn, ainsi qu'une trilogie chorale consacrée au canon, du romantisme au xx^e siècle font partie des projets qui ont marqué récemment le public et la presse.

Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme Katie Mitchell, Michel Fau ou Jetske Mijnsen, qui ont renouvelé l'approche d'œuvres comme les cantates de Bach (*Trauernacht*), *Dardanus* de Rameau ou encore l'*Orfeo* de Rossi.

Après les *Messes brèves* de Bach et une version de *Dardanus* de Rameau parues chez Alpha, Pygmalion enregistre pour harmonia mundi depuis 2014 : la *Köthener Trauermusik* de Bach, *Castor & Pollux* de Rameau, *Rheinmädchen*, une nouvelle version de *Dardanus* en DVD et *Stravaganza d'Amore*, ainsi qu'un DVD de l'*Orfeo* de Luigi Rossi, sont le fruit de cette collaboration. Aux côtés de Sabine Devieille, un enregistrement dédié à Mozart et aux sœurs Weber est paru chez Erato.

Cette discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opern Welt*), Diapason d'or de l'année, Choc de *Classica*, *ffff* de *Télérama*, Victoires de la musique 2015, Edison Klassiek Award 2016, Grand prix de l'Académie Charles-Cros 2016, ou Best Classical Recording 2016 pour Forbes...

Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine et par la Ville de Bordeaux.

Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2017-2019), Pygmalion reçoit le soutien d'EREN Groupe, de la Fondation Bettencourt Schueller, de Mécénat Musical Société Générale, ainsi que de la Région Île-de-France. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

"Pygmalion, qui fête ses 10 ans en 2016, a d'ores et déjà tenu ses belles promesses." *Le Monde*

Raphaël Pichon began his musical training at the Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles and went on to study singing, the violin and the piano at the Conservatoire à Rayonnement Régional and Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. As a young countertenor he sang under the direction of Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, and Geoffroy Jourdain with whom he performed contemporary works. In 2006 he founded Pygmalion, which he has directed ever since. The repertoire of this choir and period-instrument orchestra is nurtured by the filiations that link Bach to Mendelssohn, Schütz to Brahms, and Rameau to Gluck and Berlioz. Along with this group – now an associate ensemble at the Opéra de Bordeaux – he is invited to appear at leading festivals, where he has attracted attention with his interpretations of the sacred music of Bach and the *tragédies lyriques* of Rameau. The success of the production of the latter's *Dardanus* directed by Michel Fau at the Opéra de Bordeaux was one of the noted events of 2015, while 2016 featured four large-scale productions: Luigi Rossi's *Orfeo* at the Opéra National de Lorraine and the Opéra Royal de Versailles, Bach's *St Matthew Passion* in Bordeaux, Versailles, Dijon and Cologne, Rameau's *Zoroastre* at the Festival d'Aix-en-Provence and Theater an der Wien and in Montpellier, Beaune and Versailles, and Mendelssohn's *Elias* at the Philharmonie de Paris and in Bordeaux, Toulouse and Évan. Raphaël Pichon made his operatic debut in 2010 with a production of Florian Gassmann's *L'Opera seria* in Nantes, followed by a staged version of Bach's *St John Passion* in Amsterdam. Since that time he has conducted major international ensembles while expanding his repertoire to include such works as Stravinsky's *Les Noces*, Mozart's C minor Mass, Brahms's *Ein deutsches Requiem* and Mendelssohn's *Elias*.

His debut at the Festival d'Aix-en-Provence in 2014 saw him conducting a new production by Katie Mitchell, *Trauernacht*, which was subsequently revived at the DNO in Amsterdam and in Valence, Paris, Arras and Lisbon.

Since then he has received invitations from the Orchestre de Chambre de Lausanne, the Scottish Chamber Orchestra, Les Violons du Roy, the DSO Berlin, the Opernhaus Zürich and MusicAeterna in Perm, among others.

After releasing the complete *Missae breves* of Bach and a version of *Dardanus* for Alpha, Raphaël Pichon has recorded for harmonia mundi since 2014, a collaboration that has so far produced Bach's *Köthener Trauermusik*, Rameau's *Castor et Pollux*, *Rheinmädchen*, a new version of *Dardanus*, Rossi's *Orfeo* (both on DVD), and the present release, *Stravaganza d'Amore*. Also released recently was *Mozart and the Weber Sisters* with Sabine Devieille (Erato).

This discography has received prizes in France and abroad, including a Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opernwelt*), Diapason d'Or de l'Année, Choc de *Classica*, *ffff* de *Télérama*, a Victoire de la Musique 2015, an Edison Klassiek Award 2016, a Grand Prix de l'Académie Charles Cros for 2016, and Best Classical Recording 2016 on Forbes.

Founded by Raphaël Pichon in 2006, **Pygmalion** is the product of the union between a choir and a period-instrument orchestra. Its repertoire is nurtured by the filiations that link Bach to Mendelssohn, Schütz to Brahms, and Rameau to Gluck and Berlioz.

Pygmalion is in residence at the Opéra National de Bordeaux and appears regularly at the leading venues in France (Philharmonie de Paris, Opéra Royal de Versailles, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy) and internationally (Cologne, Frankfurt, Amsterdam, London, Beijing, Hong Kong, Shenzhen, Barcelona, Brussels).

Among its recent projects to have earned public and critical attention are J. S. Bach's *Köthener Trauermusik* and Passions, the late versions of Rameau's *tragédies lyriques*, Mozart's C minor Mass and a programme of his music for the Weber sisters, *Stravaganza d'Amore!* (the birth of opera at the court of the Medici), Mendelssohn's *Elias*, and a choral trilogy devoted to the canon from the Romantic era to the twentieth century.

Pygmalion works with stage directors such as Katie Mitchell, Michel Fau and Jetske Mijnsen, who have brought an innovative approach to works including the Bach cantatas (*Trauernacht*), Rameau's *Dardanus* and Luigi Rossi's *Orfeo*.

After releasing the complete *Missae breves* of Bach and a version of *Dardanus* for Alpha, Pygmalion has recorded for harmonia mundi since 2014, a collaboration that has so far produced Bach's *Köthener Trauermusik*, Rameau's *Castor et Pollux*, *Rheinmädchen*, a new version of *Dardanus*, Rossi's *Orfeo* (both on DVD), and the present release, *Stravaganza d'Amore*. Also released recently was *Mozart and the Weber Sisters* with Sabine Devieille (Erato).

The ensemble's discography has received prizes in France and abroad, including a Gramophone Award 2016, CD des Monats (*Opernwelt*), Diapason d'Or de l'Année, Choc de *Classica*, *ffff* de *Télérama*, a Victoire de la Musique 2015, an Edison Klassiek Award 2016, a Grand Prix de l'Académie Charles Cros for 2016, and Best Classical Recording 2016 on Forbes.

Pygmalion is in residence at the Opéra National de Bordeaux. It receives aid from the Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine and the Ville de Bordeaux.

Pygmalion is Associate Ensemble at the Opéra Comique (2017-19), and receives support from EREN Groupe, the Fondation Bettencourt Schueller, Mécénat Musical Société Générale, and the Région Île-de-France. Pygmalion is in residence at the Fondation Singer-Polignac.

'Pygmalion, which celebrates its tenth anniversary in 2016, has already lived up to its early promise.' *Le Monde*

Raphaël Pichon begann seine musikalische Ausbildung an der Maîtrise des Petits Chanteurs de Versailles und studierte anschließend Gesang, Violine und Klavier am Conservatoire à Rayonnement Régional und am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Als junger Kontratenor sang er unter der Leitung von Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman und Geoffroy Jourdain, mit dem er zeitgenössische Werke aufführte.

Im Jahr 2006 gründete er das Ensemble Pygmalion, das er seither leitet. Das Repertoire dieses Chors und Barockorchesters speist sich aus den Traditionslinien, die Bach mit Mendelssohn, Schütz mit Brahms und Rameau mit Gluck und Berlioz verbinden. Neben seiner Arbeit mit dieser Gruppe – die gegenwärtig Partner-Ensemble an der Opéra de Bordeaux ist – wird er regelmäßig zu den führenden Festivals eingeladen, wo er mit seinen Interpretationen der geistlichen Musik von Bach und der *tragédies lyriques* von Rameau Aufmerksamkeit erregt hat. Der Erfolg seiner Produktion von Rameaus *Dardanus* unter der Regie von Michel Fau an der Opéra de Bordeaux war eines der bemerkenswerten kulturellen Ereignisse des Jahres 2015, während 2016 vier großformatige Produktionen realisiert wurden: Luigi Rossis *Orfeo* an der Opéra National de Lorraine und der Opéra Royal de Versailles, Bachs Matthäus-Passion in Bordeaux, Versailles, Dijon und Köln, Rameaus *Zoroastre* auf dem Festival d'Aix-en-Provence und an der Philharmonie de Paris sowie Mendelssohns *Elias* im Rahmen einer Europatournee.

2010 feierte Raphaël Pichon sein Operndebüt mit einer Inszenierung von Florian Gassmanns *L'Opera seria* in Nantes, gefolgt von einer Bühnenfassung von Bachs Johannes-Passion in Amsterdam. Seither hat er eine Reihe von großen internationalen Ensembles dirigiert und dabei sein Repertoire um Werke wie Stravinskys *Les Noces*, Mozarts C-Moll-Messe, Brahms' *Ein deutsches Requiem* und Mendelssohns *Elias* erweitert.

Bei seinem Debüt auf dem Festival d'Aix-en-Provence 2014 dirigierte er eine Neuinszenierung von Katie Mitchell, *Trauernacht*; das Werk wurde anschließend an der Niederländischen Oper in Amsterdam sowie in Valence, Paris, Arras und Lissabon erneut zur Aufführung gebracht.

Nach Veröffentlichungen der vier *Missae breves* von Bach und einer Fassung von *Dardanus* bei Alpha realisiert Pygmalion seit 2014 Produktionen bei harmonia mundi; bisherige Ergebnisse dieser Zusammenarbeit sind Bachs *Köthener Trauermusik*, Rameaus *Castor et Pollux*, *Rheinmädchen*, eine neue Fassung von *Dardanus*, Rossis *Orfeo* (beides auf DVD) sowie die vorliegende Veröffentlichung, *Stravaganza d'Amore*. Außerdem erschien jüngst bei Erato *Mozart and the Weber Sisters* mit Sabine Devieilhe. Diese Diskographie wurde in Frankreich und anderswo mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter im Jahr 2016 ein Gramophone Award, die Auszeichnung „CD des Monats“ (*Opernwelt*), der Diapason d'Or de l'Année, der Choc de *Classica*, der *ffff* de *Télérama*, ein Victoire de la Musique 2015, ein Edison Klassiek Award 2016, ein Grand Prix de l'Académie Charles Cros für 2016 sowie Best Classical Recording 2016 der Zeitschrift Forbes.

Im Jahr 2006 gründete er das **Ensemble Pygmalion**, das er seither leitet. Das Repertoire dieses Chors und Barockorchesters speist sich aus den Traditionslinien, die Bach mit Mendelssohn, Schütz mit Brahms und Rameau mit Gluck und Berlioz verbinden. Neben seiner Arbeit mit dieser Gruppe – die gegenwärtig Partner-Ensemble an der Opéra de Bordeaux ist – wird er regelmäßig zu den führenden Festivals eingeladen, wo er mit seinen Interpretationen der geistlichen Musik von Bach und der *tragédies lyriques* von Rameau Aufmerksamkeit erregt hat. Der Erfolg seiner Produktion von Rameaus *Dardanus* unter der Regie von Michel Fau an der Opéra de Bordeaux war eines der bemerkenswerten kulturellen Ereignisse des Jahres 2015, während 2016 vier großformatige Produktionen realisiert wurden: Luigi Rossis *Orfeo* an der Opéra National de Lorraine und der Opéra Royal de Versailles, Bachs Matthäus-Passion in Bordeaux, Versailles, Dijon und Köln, Rameaus *Zoroastre* auf dem Festival d'Aix-en-Provence und an der Philharmonie de Paris sowie Mendelssohns *Elias* im Rahmen einer Europatournee.

2010 feierte Raphaël Pichon sein Operndebüt mit einer Inszenierung von Florian Gassmanns *L'Opera seria* in Nantes, gefolgt von einer Bühnenfassung von Bachs Johannes-Passion in Amsterdam. Seither hat er eine Reihe von großen internationalen Ensembles dirigiert und dabei sein Repertoire um Werke wie Stravinskys *Les Noces*, Mozarts C-Moll-Messe, Brahms' *Ein deutsches Requiem* und Mendelssohns *Elias* erweitert.

Bei seinem Debüt auf dem Festival d'Aix-en-Provence 2014 dirigierte er eine Neuinszenierung von Katie Mitchell, *Trauernacht*; das Werk wurde anschließend an der Niederländischen Oper in Amsterdam sowie in Valence, Paris, Arras und Lissabon erneut zur Aufführung gebracht.

Nach Veröffentlichungen der vier *Missae breves* von Bach und einer Fassung von *Dardanus* bei Alpha realisiert Pygmalion seit 2014 Produktionen bei harmonia mundi; bisherige Ergebnisse dieser Zusammenarbeit sind Bachs *Köthener Trauermusik*, Rameaus *Castor et Pollux*, *Rheinmädchen*, eine neue Fassung von *Dardanus*, Rossis *Orfeo* (beides auf DVD) sowie die vorliegende Veröffentlichung, *Stravaganza d'Amore*. Außerdem erschien jüngst bei Erato *Mozart and the Weber Sisters* mit Sabine Devieilhe. Diese Diskographie wurde in Frankreich und anderswo mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter im Jahr 2016 ein Gramophone Award, die Auszeichnung „CD des Monats“ (*Opernwelt*), der Diapason d'Or de l'Année, der Choc de *Classica*, der *ffff* de *Télérama*, ein Victoire de la Musique 2015, ein Edison Klassiek Award 2016, ein Grand Prix de l'Académie Charles Cros für 2016 sowie Best Classical Recording 2016 der Zeitschrift Forbes.

Pygmalion, Raphaël Pichon

Déjà parus / Already available

Also available digitally / Également disponibles en version digitale



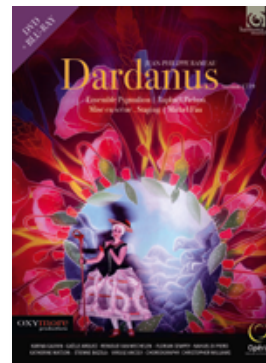
J. S. BACH
Köthener Trauermusik
BWV 244a
CD HMC 902211



J.-P. RAMEAU
Castor et Pollux
2 CD HMC 902213.14



SCHUBERT / SCHUMANN
BRAHMS / WAGNER
Les Filles du Rhin-
Rheinmädchen
CD HMC 902239



J.-P. RAMEAU
Dardanus
BD+DVD HMD 985951.52



à Skip Sempé

Ce projet a été conçu dans le cadre de la résidence de Pygmalion
à la Fondation Royaumont.

Raphaël Pichon et Pygmalion
tiennent à remercier

le Festival de la Chaise-Dieu, le Festival de Sablé et Château de Versailles Spectacles
qui ont accueilli ce programme.

Thomas Leconte et Barbara Nestola, Pâris Mouratoglou et tous les membres
du conseil d'administration de Pygmalion
ainsi que ses fidèles soutiens Eren Groupe, la Fondation Bettencourt Schueller,
Mécénat Musical Société Générale, l'Adami et la Copie privée.



Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux et est subventionné par la
Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine et la Ville de Bordeaux.
Pygmalion reçoit le soutien d'EREN Groupe, de la Fondation Bettencourt Schueller,
de Mécénat Musical Société Générale, ainsi que de la Région Île-de-France.
Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Co-production harmonia mundi et Pygmalion

Enregistrement octobre-novembre 2016, Versailles, Chapelle royale

Direction artistique et montage : Aline Blondiau

Prise de son et mastering : Hugues Deschaux

(sauf n°s 8, 16, 20, 25 & 28 : Olivier Rosset)

Conseillère linguistique : Barbara Nestola

Édition musicale : Nicolas Sceaux & Loïc Chahine, 2016

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Bernardo Buontalenti (Italie, c.1523-1608), Maquette de costumes pour

La Pellegrina, 1589, Couple de Delphes. Plume, encre brune et aquarelle,

Florence, Bibliothèque nationale, C.B. 3.53,

avec l'aimable autorisation du Ministero Beni e Att. Culturali.

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902286.87