

THE FIRST EVER OPERA

ARTS

JACOPO PERI  
**EURIDICE**



GLORIA BANDITELLI  
GIAN PAOLO FAGOTTO  
MARIO CECCHETTI  
GIUSEPPE ZAMBON  
SERGIO FORESTI  
ROSSANA BERTINI  
MONICA BENVENUTI  
FURIO ZANASI  
PAOLO DA COL

ENSEMBLE ARPEGGIO  
ROBERTO DE CARO

*authentic*

Other available recordings with Early Music on ARTS Red Line



**BBC** music  
★ ★ ★ ★ ★

**47513-2 Giacomo Carissimi  
Jonas, Dives malus, Beatus Vir**

with *Silvia Piccolo, Roberta Invernizzi, Elisabetta Tiso, Renzo Bez, Annemieke Cantor, Marco Beasley, Vincenzo Di Donato, Gerhard Nennemann, Fulvio Bettini, Furio Zanasi, Antonio Abete, Akim Schwesig*  
Coro della Radio Svizzera, Sonatori della Gioiosa Marca,  
Diego Fasolis

"The most attractive features of this new issue are the excellence of the choir and the lively spirit in which the music is conveyed to the listener" *BBC Music Magazine*

★★★★★ in *BBC Music Magazine*

★★★★★ in *BBC Music Magazine*

"Superb!": 5 Diapasons in the French magazine *Diapason*

"Magnificent ... The CD is a recommendation by all means for its artistic quality, and of course, due to its price" *Scherzo*



**47399-2 Biagio Marini, Pietro Torri – Canzonette; Trastulli**  
with *Tania d'Althann, Gian Paolo Fagotto, Accademia Claudio Monteverdi, Hans Ludwig Hirsch*

"A Recommendation ... The only version available" *Scherzo*

"Thank you to the voices" *CD Classica*

JACOPO PERI  
(1561-1633)

## EURIDICE

Tragedia di Ottavio Rinuccini (1562-1621) – Musiche di Jacopo Peri  
Tragedy by Ottavio Rinuccini (1562-1621) – Music by Jacopo Peri

EURIDICE / NINFA III / TRAGEDIA / PROSERPINA

**Gloria Banditelli**, Mezzosopran / mezzosopran

ORFEO

**Gian Paolo Fagotto**, Tenor / ténor / tenore

AMINTA / RADAMANTO

**Marco Cecchetti**, Tenor / ténor / tenore

ARCETRO

**Giuseppe Zambon**, Contertenor / Kontratenor / contre-ténor / controtenore

CARONTE / PASTORE

**Sergio Foresti**, Bass / Baß / basse / basso

DAFNE / NINFA II

**Rossana Bertini**, Soprano / Sopran

NINFA I / VENERE

**Monica Benvenuti**, Soprano / Sopran

PLUTONE

**Furio Zanasi**, Bass / Baß / basse / basso

TIRSI

**Paolo Da Col**, Tenor / ténor / tenore

ENSEMBLE ARPEGGIO

**Roberto De Caro**

*Conductor / Dirigent / Chef d'orchestre / Direttore*

# ENSEMBLE ARPEGGIO

Elena Spotti, *Harp / Harfe / harpe / arpa semplice*

Mara Galassi, *Double harp / Doppelharfe / double harpe / arpa doppia*

Andrea Bornstein, Roberto De Caro, *Recorder / Blockflöte / flûte à bec*

Margherita Degli Esposti, Paolo Faldi, Alida Oliva, *flauto dolce*

Patrizio Focardi, Silvia Mondino, *Violin / Violine / violon / violino*

Emanuela Marcante, *harpichord, organ / Cembalo, Orgel / Clavecin, orgue / clavicembalo, organo*

Zeno Zaccaria, *Spinnet / Spinett / spinette / spinetta*

Maurizio Less, *Lyra, double-bass viol / Leier, Kontrabaßviola / Lyre, contrebasse / lira, violone*

Robert Cascio, *Lute / Laute / luth / liuto*

Riccardo Farolfi, *baroque guitar, chitarino / Barockgitarre, Chitarino / guitare baroque, chitarino / Chitarra barocca, chitarino*

Terell Stone, *Theorbo / Theorbe / théorbe / tiorba*

Vittorio Ghielmi, Bettina Hoffmann, *Viola da Gamba / Gambe / Viole de Gambe*

*Coordination and organisation / Koordination und Organisation  
coordination et organisation / coordinamento e organizzazione*

**Riccardo Farolfi**

## ***Choruses / Chöre / chœurs / cori***

Monica Benvenuti, *Soprano / Sopran*

Rossana Bertini, *Soprano / Sopran*

Gloria Banditelli, *Mezzosoprano / Mezzosopran*

Giuseppe Zambon, *Countertenor and tenor / Kontratenor und Tenor / Contre-ténor et ténor / Contratenore e tenore*

Mario Cecchetti, *Tenor / ténor / tenore*

Paolo Da Col, *Tenor / ténor / tenore*

Sergio Foresti, *Bass / Baß / basse / basso*

## ***Choruses of Hades / Höllenchöre / chœurs des Enfers / cori infernali***

Monica Benvenuti, *Soprano / Sopran*

Rossana Bertini, *Soprano / Sopran*

Gloria Banditelli, *Mezzosoprano / Mezzosopran*

Giuseppe Zambon, *Countertenor and tenor / Kontratenor und Tenor / Contre-ténor et ténor / Contratenore e tenore*

Mario Cecchetti, *Tenor / ténor / tenore*

Paolo Da Col, *Tenor / ténor / tenore*

Sergio Foresti, *Bass / Baß / basse / basso*

Stefano Falqui, *Tenor / ténor / tenore*

Carlo Alberto Veronesi, *Tenor / ténor / tenore*

Cristiano Tavassi, *Bass / Baß / basse / basso*

# Euridice

## CD 1

T.T. 51.48

### PROLOGO

- 1 Io, che d'alti sospir vaga e di pianti  
*(La Tragedia)* 5.02

### SCENA I

- 2 Ninfe, ch'i bei crin d'oro  
*Pastore del coro (Aminta)* 2.04
- 3 Vaghe ninfe amorose  
*(Ninfa del coro, Ninfa I)* 0.55
- 4 Donne, ch'a' miei diletta  
*(Euridice)* 1.03
- 5 Credi, ninfa gentile  
*(Aminta, pastore del coro)* 0.51
- 6 In mille guise e mille  
*(Euridice)* 1.09
- 7 Al canto, al ballo, all'ombra, al prato adorno  
*(Coro)* 3.12

### SCENA II

- 8 Antri, ch'a' miei lamenti  
*(Orfeo)* 2.55
- 9 Sia pur lodato il ciel, lodato Amore  
*(Arcetro)* 1.59
- 10 Tirsi viene in scena sonando la presente Znfonia  
*(Tirsi)* 1.49
- 11 Deh come ogni bifolco, ogni pastore  
*(Arcetro)* 0.41
- 12 Lassa! Che di spavento e di pietate  
*(Dafne)* 3.28
- 13 Per quel vago boschetto  
*(Dafne)* 4.15

- 14 Non piango e non sospiro  
*(Orfeo)* 1.57
- 15 Ah! Mort'invid'è ria  
*(Arcetro)* 1.27
- 16 Sconsolati desir, gioie fugaci  
*(Aminta)*
- 17 Cruda morte, hai / Pur potesti  
*(Coro, Ninfa I)* 6.17

### SCENA III

- 18 Se fato invido e rio  
*(Arcetro)* 0.55
- 19 Con frettoloso passo  
*(Arcetro)* 4.15
- 20 Io che pensato aveva di starmi ascoso  
*(Arcetro)* 3.20
- 21 Se de' boschi i verdi onori  
*(Coro)* 1.21
- 22 Poi che dal bel sereno  
*(Pastore del coro, Aminta)* 1.14

## CD 2

T.T. 49.50

### SCENA IV

- 1 Scorto da immortal guida  
*(Venere)* 1.01
- 2 L'oscuro varc'onde siam giunti e queste  
*(Venere)* 1.49
- 3 Funeste piagge, ombrosi orridi campi  
*(Orfeo)* 7.20
- 4 Ond'è cotanto ardire  
*(Plutone)* 2.22
- 5 Dhe, se la bella diva  
*(Orfeo)* 2.05

6	Dentro l'infemal porte <i>(Plutone)</i>	3.44
7	O re, nel cui sembante <i>(Proserpina)</i>	1.34
8	A sì soavi preghi <i>(Orfeo)</i>	1.36
9	Sovra l'eccelse stelle <i>(Caronte)</i>	2.18
10	Trionfi oggi pietà ne' campi infemi <i>(Plutone)</i>	2.11
11	Poi che gl'eterni imperi <i>(Deità d'Inferno)</i>	2.24

## SCENA V

12	Già del bel carro ardente <i>(Arcetro)</i>	1.16
13	Voi, che sì ratt' il volo <i>(Aminta)</i>	4.31
14	Quand'al tempio n'andaste, io mi pensai <i>(Aminta)</i>	1.34
15	Chi può del cielo annoverar le stelle <i>(Aminta)</i>	2.37
16	Gioite al canto mio, selve frondose <i>(Orfeo)</i>	1.11
17	Quella, quella son'io per cui piangeste <i>(Euridice)</i>	3.09
18	Modi or soavi or mesti <i>(Orfeo)</i>	0.39
19	Felice semideo, ben degna prole <i>(Aminta)</i>	1.29
20	RITORNELLO STRUMENTALE	0.46
21	Biond'arcer, che d'alto monte <i>(Tutto il Coro)</i>	4.09

## JACOPO PERI'S EURIDICE AND THE BEGINNINGS OF OPERA

Jacopo Peri's setting of Ottavio Rinuccini's pastoral eclogue *Euridice* is the earliest opera to survive complete. It was first performed in 1600 in a room on one of the upper floors of the Pitti Palace in Florence before a small audience of some 200 specially invited guests as a part of the celebrations accompanying the marriage of Maria de' Medici to the French king Henri IV.

This first drama set completely to music from beginning to end did not, however, spring full blown from Peri's imagination. *Euridice* came about as a result of twenty-five and more years of debate and discussion in Italian intellectual circles about a number of subjects related to music and the theater: debate and discussion that centered around neo-Platonic ideas about the nature of music and its power to move people; about the nature of ancient Greek music; and about the propriety of various new literary genres that grew up in the later sixteenth century, and especially pastoral drama.

The chief genre of theatrical music in sixteenth-century Italy came to be the *intermedii* that separated the five acts of many comedies. Some *intermedii* consisted of no more than a madrigal or instrumental composition (with the singers and instrumentalists performing either on stage or behind the scenes) that marked quite simply the division of a play into acts and the passing of time. When, however, plays were given to celebrate some important political event, such as the wedding of a member of a ruling family, the *intermedii* were quite elaborate, each one a *tableau vivant* consisting of one or more dances, songs and choruses. Many of these more elaborate *intermedii* were unified in theme. Those for Bibbiena's *La Calandria* performed in Lyons in 1548, for example, on the occasion of Henry II's visit to the city, portrayed the ages of iron, bronze, silver and gold.

Perhaps no set of *intermedii* in the sixteenth century was as famous or as elaborate as those performed in Florence in 1589 as a part of the celebrations for the marriage between Ferdinand de' Medici and Christine of Lorraine. Count Giovanni de' Bardi supervised the production; Emilio de' Cavalieri was responsible for selecting the music (composed mostly by Cristofano Malvezzi and Luca Marenzio, but with notable contributions by Peri, Antonio Archilei, Bardi, Giulio Caccini and Cavalieri himself); and the sets and costumes were designed by Bernardo Buontalenti. Bardi chose as

the theme for the 1589 *intermedii* the power of music, a subject he had been discussing with his friends and colleagues for almost twenty years. The neo-Platonic theme of the harmony of the spheres, and the final gift of rhythm and harmony by the gods to mankind, framed the *intermedii*, which included *tableaux* portraying the rivalry between the Muses and the Pierides, Apollo's victory over the serpent Python, and the story of Arion and the dolphin. More than any other set of *intermedii*, those of 1589 suggest the extent to which the scenic display and musical extravagance of these interludes overshadowed the comedies they were originally supposed to accompany.

Many of the academies that grew up in Italy during the sixteenth century debated literary questions. Perhaps there was no more lively a topic among Italian intellectuals than the propriety of the several new genres that came into being during the century, and especially whether or not to accept into the literary canon the new epic poetry of Ariosto (Orlando Furioso) and Tasso (*Gerusalemme liberata*) and the new genre of pastoral drama that began with Tasso's *Aminta* (1573) and Guarini's *Il pastor fido* (first published in 1589 but completed some years earlier). Music played an important if subsidiary role in both genres. Stanzas of Ariosto were set either as madrigals or in the older Italian tradition of declamation to some musical formula, often a repeating set of conventional chords. Music also played an important role in Guarini's *Pastor fido*, for antique shepherds - like gods and goddesses - were more given to singing than mere mortals. There was even some debate among the academicians about whether ancient Greek tragedy had been sung throughout. The nature of ancient Greek music also became a topic for investigation in late sixteenth-century Italy.

Vincenzo Galilei, the Florentine lutenist and confidante of Bardi, for example, learned what he knew about Greek music from his friend, the Roman antiquarian Girolamo Mei. Galilei, however, was less interested in exactly reproducing the ancient music than he was in learning to recapture the ability to move people's emotions through music. He understood that he could only rediscover the affective power of music through eliminating complex counterpoint. He recommended that composers take account of the simplicity of popular music, and that they copy natural speech patterns, observing carefully how various classes of people in various emotional states actually speak. Galilei claimed that he was the first to write in a genuinely new musical style, setting excerpts from Dante and the

Lamentations of Jeremiah, compositions that do not survive. The 1589 Florentine intermedii dramatically depicting the power of music in the ancient world led directly to the first attempts at setting plays to music from beginning to end, for all of the first operas deal with mythological stories in which music plays a leading role: Ottavio Rinuccini's *Dafne*, set to music (mostly lost) in 1598 by Peri with Jacopo Corsi (Bardi's successor in Florence as intellectual leader), a play set to music again a decade later by Marco da Gagliano; Rinuccini's version of the Orpheus legend, set to music both by Peri and by Caccini; and Alessandro Striggio's reworking of the same legend, set to music by Claudio Monteverdi for a performance in Mantua in 1607.

All the debates, discussions and musical experiments of the previous twenty years - the well-established tradition of courtly intermedii as well as various attempts to set isolated dramatic scenes to music, and the concern about the nature of pastoral drama as well as the desire to rediscover the ancient emotional power of music - finally bore fruit at the celebrations in Florence for the marriage of Maria de' Medici to Henri IV of France in 1600. The occasion was not, however, a complete success so far as many of the participants were concerned. Giulio Caccini, Peri's great rival at the Florentine court, was commissioned to write music for the grandest of the works to be presented, *Il Rapimento di Cefalo*, from which only a few fragments have survived; the performance seems not to have aroused any great enthusiasm from its audience. Emilio de' Cavalieri, who supervised the production of Peri's *Euridice*, was unhappy that the sets were not completely finished by the time of the performance. Count Bardi had negative things to say about the choice of plays and the music: the subject matter, he complained, was not appropriate for a wedding, and the music sounded like the chanting of lamentations; but then, he was doubtless comparing the events of 1600 with those he himself had organized in 1589, before he left Florence in disgust. And Peri cannot have been happy that Caccini would not allow his students and members of his family who took part to sing Peri's music, so the first performance of *Euridice* actually mixed passages by both composers. Nor can Peri have been happy about the fact that Caccini subsequently composed music for the remainder of the play and rushed his version of the complete opera into print before Peri could do so.

In short, it would not have been clear to a member of the

audience in 1600 just how significant for the history of music the events they witnessed would become. It is only in retrospect that we have come to see what a strong work, musically and dramatically, Peri's *Euridice* actually is. Its strengths depend not a little on the fact that it is a relatively short chamber opera, intended for performance in a small room, and first given for a small audience of cognoscenti. Within the opera's five short scenes, Peri managed to create a rich variety of music that is always responsive to the dynamics of the drama. It is simply not true to regard the opera as proceeding in unrelieved recitative - speaking in song - from beginning to end. Each of the scenes closes with a formal chorus in the manner of older intermedii. The choruses range from the joyous dancing song in celebration of the impending wedding of Orpheus and *Euridice* that ends the opening scene (*Al canto, al ballo*), through the impassioned lament for the death of *Euridice* (*Sospirate, aure celesti*) that ends the second scene, the dance-like song of hope (*Se de boschi i verdi onori*) that ends the third scene, and the atmospheric echo chorus of the gods in Hell (*Poi che g'eterni imperi*) that ends the fourth scene. Cavalieri doubtless created the elaborate finale (*Blond'arcier, che d'alto monte*) in imitation of the similar finale he had devised for the 1589 intermedii. Both were sung and danced to five-part choruses alternating with three-part instrumental and vocal interludes. Moreover, Peri interrupted the conversational flow of the recitative twice for simple strophic songs: the country bumpkin *Tirsi's* *Nel pur ardor* in the second scene, a naively charming rustic interlude that throws into sharp relief *Daphne's* subsequent anguished account of *Euridice's* death; and *Orpheus's* exultant, *«Gioite al canto mio»*, the first words he utters after he returns from Hell with his beloved *Euridice*. Even within what we might suppose to be the musically constricting confines of simple recitative, Peri made a sharp distinction between the relatively neutral conversations among the nymphs and the shepherds and the emotional high points of the opera, which he appropriately and characteristically set as recitative: *Daphne's* heart-rending account of *Euridice's* death, beginning *«Per quel vago boschetto»*; *Orpheus's* lament (*«Non piango e non sospiro»*), which moves from stark shock through grief to a strong resolve to join his beloved; and *Orpheus's* plea before the gates of Hell, *«Funeste piagge»*, with its refrain *«Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno»*, the song that wins him back *Euridice*.



Every performance of Peri's *Euridice* must of necessity be unique, because the composer, following the conventions of his time, did not provide the detailed instructions necessary for us to know precisely what he intended, or what was done in 1600. We do not ever, know for certain what instruments accompanied the singers at the first performance. Peri had printed in his edition of the work only the vocal lines, an accompanying bass, and in a few cases parts for unspecified melody instruments.

In his preface, Peri named only those few of his aristocratic or wellborn friends and patrons who took part in the first performance. Jacopo Corsi played the harpsichord; Signor Don Grazia Montalvo the theorbo; Giovan Battista Jacomelli, called „dal Violino“ because of his great virtuosity on that instrument, played a many-stringed lute; and Giovanni Lapi a large lute. There must, however, have been other instruments in the small ensemble that accompanied the singers of *Euridice*, probably at least a pair of violins or recorders or both to play the ritornelli in the Prologue, those in Tarsi's song intended to emulate the panpipes, and those in the grand finale. The fact that the composer failed to give a precise instrumentation for the work (let alone precise indications about other aspects of performance) suggests that he wished to leave great latitude for the musicians to adapt their performances to suit such individual, circumstances as the acoustical environment, the availability of a specific group of instruments, and the personal taste and idiosyncrasies of the singers. Peri evidently understood that no two performances can or should ever be exactly alike, and he respected the desires of the musicians for whom his edition was intended to take advantage of the imaginative impulses of the moment, those impulses that give a performance liveliness and vitality. It is not only the performance of *Euridice*, though, that is and must be unique. The work itself is unique. Peri was the first to face the same aesthetic, dramatic and musical problems as every other composer of opera throughout the history of music. His solutions in creating an exquisite and moving chamber work, however, were not really followed (nor could they be) by later composers. Sensitive to every nuance of Rinuccini's libretto, Peri wrote a music that mirrored the rhetoric of the words while also embodying their affective content. Through his music, the composer established a reading of the drama that fully reveals its emotional power.

*Howard Mayer Brown*

## EURIDICE: LINES OF AN INTERPRETATION

An archetype, yet a work on its own. Today's revival of *Euridice* requires us first of all to understand this paradox. As a model - which brought together the fruits of many searches for modes of expression, from the musical theories of the first camerata to the academic debates of the „Crusca“ and those about Aristotelian poetics, from new forms of spoken theatre to the various realizations of stile rappresentativo - *Euridice* offered the new musical age a fusion of music, choreography, scenography and literary text that had never before been seen; in emotive terms the literary text was, however, of prime importance, and musical invention was thus essentially a function of dramatic invention. In the archetype Peri and Rinuccini formulate and realize these poetics with particular care and attention; in terms of interpretation, however, *Euridice* does not pose problems of method that are different from those that might arise in any plausible modern revival of seventeenth-century opera; we cannot ignore that peculiar unity and hierarchy of expression, we cannot favour the musical element and abstract it from its full context without losing sight of the work's poetical intention, mortifying and losing the essential artistic merits of the opera.

A discographic version clearly has to resign itself to its inevitable incongruous partiality. And yet it is at least possible to achieve a more comprehensive theatrical dimension if the song, breaking free of models that have been formed in different musical cultures, succeeds in rediscovering its own aim and its own rules in the recitation of the poetic text. This, according to the dictates of Peri and Rinuccini, means first and foremost that the singing must fully respect the phonetic and prosodic norms of „our speech“: an artistic task which naturally reserves special possibilities and responsibilities for Italian performers.

On the other hand, seventeenth-century opera, starting from this common code of expression, exalts differences of aesthetic conception and of artistic sensibility, bringing interpretation up against ineluctable problems of historical and theoretical understanding and of stylistic individuation. It is in this sense that *Euridice* is a work that stands alone and cannot be seen as the fruit of a musical tradition which in some senses it inaugurates, just as it cannot considered the product of its sources. It is significant that not only did Giovanni Bardi disapprove of the creation of the seconda camerata, but also Cavalieri, Monteverdi and Caccini dissented, remarking on its liturgical austerity.

In effect, Euridice is a cathartic rite: tragedy in the Aristotelian sense.

Sixteenth-century tragedy, yet explicitly renewed not only in its modes but also in its destination: catharsis no longer directed towards „ample theatres crowded with people“, but performed to move and persuade the Prince, the Power. With this oratorio twist Peri and Rinuccini reinvent the myth of Orpheus as an allegory on the persuasive power of song, on its humanistic victory over necessity and law. In this respect Euridice has no successors in its own century. True it is, as we often like to say, that in the myth of Orpheus „opera celebrates itself“, yet it is also true that it does not always celebrate the same values, the same image of itself. The Orpheus of Monteverdi, Belli, Landi and Rossi charms wild animals, but is helpless when confronted by the cruel treachery of a self-willed and underhand Power, one that is incomprehensible and unapproachable, and his ultimate failure - for „nothing here below can delight and last“ - is a consolatory apotheosis in a Christianized heaven. If Orpheus remains the symbol of the unprecedented grandeur and wealth of opera, here he is also a symbol of the servitude and wretchedness of the artist.

Interpretation cannot ignore this difference in Euridice, born not of the servile duties and pious fears of court music, but of the proud, humanistic nostalgia of an aristocratic circle and of the hope of spiritual rebirth held out by a grand dynastic event, the „royal wedding“ of Maria de Medici, for which the opera was composed. A terrible decade was coming to a close as the jurisdiction of the Counter-Reformation annexed politics and ethics, philosophy and art: a decade which saw its conclusion and emblem in the execution of Giordano Bruno, burnt at the stake. The diplomatic approach made by Henry IV of Bourbon, the king of religious pacification, to the „camerata“ of Jacopo Corsi - patron of arts, but also leader of a lobby which cautiously-dissented from the political tradition of the Grand Duchy - appears as a token of profound renewal in the Medici regime, of its shaking free of the counter-reformation patterns of devotion and of government guaranteed by the pax hispanica. Overturning the decorative, eulogistic patterns of the style of the Florentine academy - including the Platonic courtly symbolism of Giovanni Bardi's Intermedi - Euridice transfigures this desire for spiritual renewal into the classical myth, the polemical allegory of the artist as a persuader, triumphing over a Power that is „devoid of all pity“. A short-lived utopia, for sure. Soon after Rinuccini was to express through another „tragedy“

- Arianna for Monteverdi - the admission that the reasons of the heart are helpless against the reason of State. In the meantime, however, the humanistic dream stimulated the expressive choices of Euridice, dictating further conditions for its interpretation.

This interpretation calls for a suitable reconstruction of the linguistic link between the poetics of „recitar cantando“ and the specific aesthetic features of Euridice: calm paganism, free of any remnant of allegory, immune to the doleful, pious ambiguities of Monteverdi's Orfeo; Apollonian rational clarity, which excludes excessive use of soft psychological shading; lean essentiality of dramatic developments, making no concession to the Dionysian variants of the myth or to that spectacular multiplication of episodes and characters that seventeenth-century versions were to indulge in. All of this finds its own stylistic shape in controlled classicism, far removed from the counter-reformation bombast of mannerism and from the exorbitant wonders of baroque hedonism, calling forth rather the sober literary and figurative elegance of a lay humanism that lies distant but not forgotten.

In his search for a new expressive model that answers the humanistic need to favour the word, Peri creates within the context of „recitar cantando“, his own distinctive musical idiom whose declared aim is to „imitate speech in song“. For while the artificialous contrapuntal alternation of consonance and dissonance proved quite unsuitable for a natural representation of sentiment, equally inappropriate in their forced vertically were the two-tone harmonic solutions adopted by Caccini among others. Peri entrusts his realisation of Euridice to a monodic, four-chord melody, fruit of the theories of Vicentino, Gallei and Bottigari. Melody dominates the musical discourse and does so exclusively in the service of the „affetti“ expressed in the text, in whose favour the unity and metre of the verse are often sacrificed - quite the opposite of what we find in Caccini's Euridice - hendecasyllables being split into seven and five syllables and vice versa.

This is the stylistic model that I have attempted to respect in interpreting the opera: sober realization of the „continuo“, always dependent on the melody, for as Il Corago points out: „for musical style correct modulation is more necessary than harmonic accompaniment“; controlled rhythmical liberty justified by Peri's own particular semeiographical research - we are thinking, for example, of the frequent use of anacrusis in moments of increased dramatic tension. I have also avoided the use - which

would have been arbitrary given the poetics of Euridicc of „high“ instruments interacting with the voices: with the sole exception of the flute introduced for dramatic reasons in Et ecco un lamp' ardente. Lastly, taking a liberty which is indeed authorised by the sources (Peri, Marco da Gagliano), I have limited the repetition of the instrumental ritornellos in the prologue, the chorus and the final ballet - a repetition which for Peri served a choreographic purpose that is obviously not present here.

## JACOPO PERI: PREFACE TO EURIDICE

Before (gentle readers) I offer you this Music of mine, I deem it fitting to advise you of the reasons that have led me to seek this new manner of singing; for of all human activities the principle and source must be reason. And he who cannot rightly express his reasons shall be thought to have acted on chance. Although we have heard our music on stage, created with marvellous invention by Master Emilio del Cavaliere, before any other of whom we know; nonetheless Masters Iacopo Corsi and Ottavio Rinuccini (as of the year 1594) were pleased that I, using it in another manner, set to music the fable of Dafne, written by Master Ottavio, so that I might offer a simple proof of what the singing of our day could do. Thus, given that I was to deal with dramatic poetry and that the song was to imitate the voice of one who speaks (and to be sure never was speech heard to sing), I judged that the ancient Greeks and Romans (who, in the opinion of many men, were wont to sing entire tragedies on stage) used a harmony, which progressing from that ordinary speech, descended so much from that melody of singing that it assumed the form of a middle thing. This then is the reason why we see that in those poems there was used the iamb, which does not soar like the hexameter, but which is said to progress beyond the limits of familiar discussion. Therefore, setting aside any other form of singing heard heretofore, I devoted myself wholly to the search for the imitation that these poems require; and I considered that the sort of voice which the ancients gave unto singing, called by them diastematic (almost restrained and held back), might in part be accelerated and find a middle way between the suspended, slow pace of song and the brisk gait of our rapid speaking, and thus be adjusted to suit my purpose (just as they too

adjusted it in reading poems and heroic verses), coming closer to that other voice used in discussion which they called continuous: which our modern composers (though perhaps to other ends) have likewise used in their music. I have also heard that in our speaking some voices are intoned in such a manner that harmony may be applied to them, and in the course of speaking pass through many other manners that cannot be intoned, until at last they return to a way which is again suited to the movement of a new consonance. And paying heed to those modes and accents which we use when we complain or rejoice or in other such expressions, I have made the bass move in time, now more now less, according to the emotions. And I have held it twixt the false and the right proportions, until moving over various notes the voice of one who discusses reached the tempo of one who in ordinary speech opens the path to new harmony. This not only so that the course of discussion should not offend the ear (almost stumbling when it encounters restruct strings with more frequent consonances) or that it should not seem in some manner to dance with the motion of the bass, and this principally in sad and serious things, for other lighter things naturally require more frequent movements; no, rather because the use of false proportions would either hinder or hide the advantage that we win from the need to sing every note: which ancient music perhaps did not need. And yet, since I shall not dare to state that this was the song used in Greek and Roman fables, I have deemed it to be the only one that may be used in our music, and be fit for our speech. Therefore, having imparted unto those Gentlemen my opinion, I showed them this new manner of singing, and it was judged pleasing, not merely by Master Iacopo, who had already composed beautiful arias for that speech, but also by Master Piero Strozzi, Master Francesco Cini, and other most informed gentlemen (for music is greatly cultivated by today's nobility), as indeed by that famous lady, whom we might call the Euterpe of our day, Mistress Vittoria Archilei: who has always rendered my music worthy of her singing, embellishing it not only with those clusters and long single and double flights of the voice, which rise up constantly from her quick-silver inspiration, more to respect the fashion of our time than because she believes that they hold the beauty and strength of our singing, adorning it further with those fair and graceful motions that cannot be written, and written cannot be learnt from the writing. It was heard and commended by Master Giovanbattista Iacomelli, who exceedingly excellent in all

parts of music, has almost changed his name to Violin, on which instrument he is admirable; and for three years without interruption it was performed at Carnival to the great delight and universal applause of all those who were present. Yet the present Euridice enjoyed better fortune, not because it was heard by those lords and other valorous men that I have mentioned, and further by Count Alfonso Fontanella and Master Orazion Vecchi, noble witnesses of my thought, but because it was performed before so great a Queen, and so many famous princes of Italy and of France, and was sung by the most excellent musicians of our time. Amongst whom Master Francesco Rasi, nobleman of Arezzo, sang Aminta; Master Antonio Brandi Arcetiro; and Master Melchior Palantrotti Pluto: off-stage the music was played by Gentlemen of noble blood and illustrious for their excellence in music: Master Iacopo Corsi, whom I have named so often, played a harpsichord, and Master Don Grazia Montalvo a chitarone, Master Giovanbattista dal Violino a great lyre, Master Giovanni Lapi a grand lute. And although until then he had done it in the manner that is now revealed, nonetheless Giulio Caccini (called „Romano“), whose excellent merit is known to all, wrote the arias of Euridice and some of the Shepherds and Nymphs of the Chorus; and the choruses *Al canto al ballo*, *Sospirate* and *Poi che gli eterni imperi*: this was done because they were to be sung by persons dependent on him, these arias are to be seen in his composition, printed, however, after this work of mine was performed before Her Most Christian Majesty.

Accept it kindly, gentle readers; and even though I have not in this mode attained the degree that I deemed I might attain (respect for the new having impeded my advance), enjoy it as it is. Indeed I feel that I have accomplished enough, having opened the way to the valour of other men who may tread in my footsteps and reach the glory that has not been my lot. I hope that the use of false proportions, both played and sung boldly and well (having given delight to many gentlemen of merit) shall not displease you, especially in the more disconsolate and grave arias of Orfeo, Arcetiro and Dafne, performed with such grace by Iacopo Giusti, youth of Lucca. And may you all be happy.

## DIE OPER EURYDIKE VON JACOPO PERI UND DIE URSPRÜNGE DES MELODRAMAS

Die Musik, die Jacopo Peri für die Hirtendichtung Eurydike von Ottavio Rinuccini komponiert hat, stellt das erste Melodrama dar, welches sich uns in seiner Gesamtheit bietet. Das Werk wurde im Jahre 1600 in einem Zimmer der oberen Stockwerke des Palazzo Pitti in Florenz vor einem geschlossenen Publikum von 200 Gästen uraufgeführt, wobei die Gäste namentlich anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Maria de' Medici mit dem König von Frankreich, Heinrich IV., eingeladen waren. Dieses erste, vom Anfang bis zum Ende vollständig vertonte Drama, war allerdings nicht nur die Frucht der Phantasie von Peri. Eurydike entstand aufgrund von mehr als 25-jähriger Debatte und Diskussion in den italienischen Zirkeln über eine bestimmte Anzahl von Argumenten in Bezug auf Musik und Theater. Die Diskussionen und Debatten konzentrierten sich auf folgende Fragestellungen: die neuplatonischen Ideen über das Wesen der Musik und deren Vermögen, die Menschen in ihrem Innersten zu rühren; das Wesen der antiken griechischen Musik; die Besonderheit der verschiedenen neuen literarischen Gattungen, besonders des Pastoraldramas, die am Ende des 16. Jahrhunderts entstanden.

Die Intermedien, welche die fünf Akte vieler Komödien unterteilen, wurden zur wichtigsten Gattung der Theatermusik Italiens im 16. Jahrhundert. Manche Intermedien bestanden aus nicht mehr als einem Madrigal oder einer Instrumentalkomposition (Sänger und Musiker traten entweder auf der Bühne oder hinter den Kulissen auf), die einfach nur zur Unterteilung einer Komödie in einzelne Akte und zum Zeitvertreib dienten. Wurden aber Komödien anlässlich wichtiger politischer Ereignisse aufgeführt, wie z.B. die Hochzeit eines Mitglieders der königlichen Familie, so waren die Intermedien äußerst kunstvoll gestaltet, und jede Szene bestand aus ein oder mehreren Tänzen, Liedern und Chören.

Viele dieser ziemlich ausgearbeiteten Intermedien bildeten eine thematische Einheit. So verkörperten z.B. die Intermedien zur Oper La Calandria von Bibbiena - uraufgeführt in Lyon anlässlich des Stadtbesuches von Heinrich II. im Jahre 1548 - das Zeitalter des Eisens, der Bronze, des Silbers und des Goldes.

Keine Sammlung von Intermedien war im 16. Jh. berühmter oder ausgeschmückter als jene, welche 1589

als Teil der Festlichkeiten für die Hochzeit von Ferdinando de' Medici mit Christine de Lorraine inszeniert wurden. Graf Giovanni Bardi besorgte die Aufführung und Emilio de' Cavalieri war verantwortlich für die Auswahl der Musik. Letztere wurde von Cristofano Malvezzi und Luca Marenzio komponiert, allerdings lieferten Peri, Antonio Archilei Bardi, Giulio Caccini und Cavalieri selbst bemerkenswerte Beiträge. Die Szenenbilder und Kostüme wurden von Bernardo Bontalenti entworfen. Bardi wählte als Thema für die Intermedien von 1589 die Macht der Musik, ein Argument, über das er mit seinen Freunden und Kollegen seit fast 20 Jahren diskutierte.

Das neuplatonische Thema der Sphärenharmonie und das Abschiedsgeschenk der Götter an das Menschengeschlecht, nämlich Rhythmus und Harmonie, umrahmt die Intermedien. Die darin enthaltenen Szenen stellen die Rivalität zwischen den Muses und den Pieriden, den Sieg Apollos über die Pythonschlange und die Erzählung von Arion und dem Delphin dar. Mehr als jede andere Sammlung dieser Gattung zeigen die Intermedien von 1589 auf, wie der szenische Eindruck und die musikalische Überlegenheit dieser Stilrichtung, die Dramen, für die sie ursprünglich gedacht waren, verdrängten.

Viele der in Italien im 16. Jh. entstehenden Akademien setzten sich mit literarischen Fragestellungen auseinander. Wahrscheinlich gab es unter den Intellektuellen Italiens kein brennenderes Argument als die Besonderheit der neuen und mannigfachen Gattungen, die während dieses Jahrhunderts aufkamen. Es ging aber v. a. darum, ob man im literarischen Kanon die neue epische Poesie von Ariosto (Orlando Furioso) und Tasso (Gerusalemme Liberata) sowie die neue Gattung des Pastoraldramas anerkennen sollte. Die eben genannte Hirtendichtung nahm ihren Anfang mit Aminta von Tasso (1573) und Pastor fido von Guarini (erstmalig im Jahre 1589 veröffentlicht, aber schon einige Jahre zuvor fertiggestellt).

Bei beiden Stilrichtungen spielt die Musik eine wichtige, wenn auch zweitrangige Rolle. Die Dichtung von Ariosto wurde als Madrigal vertont bzw. - innerhalb der ältesten Tradition Italiens der Vortragskunst - in einer beliebigen Musikformel, häufig eine Wiederholung von herkömmlichen Akkorden.

Auch im Pastor fido von Guarini spielte die Musik eine bedeutende Rolle, weil sich die antiken Hirten - so wie die Götter - mehr zum Gesang hingezogen fühlten als die gemeinen Sterblichen.

Unter den Akademikern gab es auch die Diskussion, ob die

antike griechische Tragödie zur Gänze gesungen worden war oder nicht.

Das Wesen der antiken griechischen Musik wurde in Italien im ausgehenden 16. Jh. Gegenstand der Forschung. Vincenzo Galilei z.B., ein florentinischer Lautenspieler und Vertrauter von Bardi, erwarb sich all sein Wissen über die griechische Musik von seinem Freund, dem römischen Antiquitätenhändler Girolamo Mei.

Galilei jedenfalls war nicht so sehr an der exakten Wiedergabe der antiken Musik interessiert als vielmehr daran, sich die Fälligkeit anzuzeigen, die Menschen, mit Hilfe der Musik zur Rührung zu bewegen. Er war sich bewußt daß er die Gefühlskraft der Musik nur dann wiederentdecken konnte, wenn er den komplexen Kontrapunkt fallen ließ. Er legte den Komponisten nahe, die Schlichtheit der volkstümlichen Musik ins den Augen zu verlieren und die natürlichen Redensarten zu übernehmen, wozu sie aufmerksam beobachten sollten, wie die verschiedenen Personen in unterschiedlichen Gemütszuständen wirklich sprechen.

Galilei beteuerte, er sei der erste, der einen wirklich neuen Musikstil vertrete, nachdem er Ausschnitte von Dante und I Lamenti di Geremia (Das Klageged des Jeremias) vertont hatte, Kompositionen, welche verlorengingen.

Die florentinischen Intermedien von 1589 zeichnen auf eindrucksvolle Weise ein Bild von der Macht der Musik in der antiken Welt und rührten schnurstracks zu den ersten Versuchen, die Dramen vom Anfang bis zum Schluß zu vertonen, weil alle frühen Melodramen Erzählungen der Mythologie zum Inhalt haben, in denen die Musik eine grundlegende Rolle spielt: Daphne von Ottavio Rinuccini, verront im Jahre 1598 von Peri gemeinsam mit Jacopo Corsi, dem Nachfolger Bardis als geistiger Führer in Florenz. Dieses Drama ging fast zur Gänze verloren und wurde ein Jahrzehnt später neuerlich von Marco da Gagliano vertont. Ein weiteres Melodrama ist Rinuccinis Fassung der Fabel von Orpheus, die sowohl von Peri als auch von Caccini vertont wurde und schließlich eine Überarbeitung derselben Fabel durch Alessandro Striggio, vertont von Claudio Monteverdi anläßlich einer Aufführung in Mantua im Jahre 1607.

Alle Debatten, Diskussionen und musikalischen Versuche der vorhergehenden 20 Jahre - die gefestigte Tradition der höfischen Intermedien wie auch die verschiedenen Versuche, einzelne dramatische Szenen zu vertonen, das Interesse für das Wesen des Pastoral dramas wie auch der Wunsch, die alte Gefühlsmacht der Musik

wiederzuentdecken - alles dies gipfelte schließlich in den Feierlichkeiten Florenz' anläßlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich im Jahre 1600. Dieser Anlaß war jedoch für viele Teilnehmer kein voller Erfolg. Giulio Caccini, der große Rivale von Peri am florentinischen Hof, wurde beauftragt, für die größte der vorzuführenden Oper, nämlich il rapimento di Cefalo, von der uns nur wenige Fragmente erhalten sind, die Musik zu schreiben. Die Aufführung scheint aber bei seinem Publikum keine große Begeisterung hervorgerufen zu haben. Emilio de' Cavalieri, der die Aufführung der Oper Eurydike von Peri inszenierte, war unzufrieden darüber, daß die Szenenbilder nicht rechtzeitig zur Aufführung fertiggestellt worden waren.

Graf Bardi äußerte sich negativ über die Auswahl der Dramen und der Musik: das Thema - so klagte er - sei für eine Hochzeit ungeeignet und die Musik gleiche einem Klagegesang.

Dann aber verglich er zweifellos die Aufführungen von 1600 mit denen, die er selbst im Jahre 1589 vor seiner Abreise aus Florenz organisiert hatte. Peri konnte nicht erfreut sein über die Tatsache, daß Caccini seinen Studenten und Familienmitgliedern, die an den Festlichkeiten teilnahmen, nicht gestattete, die Musik Peris zu singen. So vereinigte die Erstaufführung der Eurydike tatsächlich Ausschnitte von beiden Komponisten.

Peri konnte außerdem nicht glücklich sein über den Umstand, daß Caccini später die Musik für das restliche Drama komponierte und den Druck seiner Fassung des Gesamtwerkes vorverlegte, noch ehe Peri dasselbe tun konnte.

Das Publikum im Jahre 1600 hätte nicht verstehen können, wie bedeutsam die Ereignisse, deren Zeugen es war, für die Geschichte der Musik sein würden. Erst heute würdigen wir die Oper Eurydike von Peri und erkennen ihren gesamten musikalischen und theatralischen Wert an.

Die Wirkung dieser Oper hängt nicht zuletzt vom Umstand ab, daß es sich hier um eine verhältnismäßig kurzes Kammermusikwerk handelt, die für die Aufführung in einem kleinen Zimmer vor einem ausgewählten Publikum von Musikern gedacht ist. Innerhalb der fünf kurzen Opernszenen gelang es Peri, eine reiche Vielfalt an Musik zu schaffen, welche ja immer für die Dynamik des Dramas verantwortlich ist. Es ist durchaus nicht richtig, dieses Werk für eine Oper zu halten, die mit einem ununterbrochenen Rezitativ - dem recitar cantando - vom Anfang bis zum Ende abläuft. Jede einzelne Szene endet mit einem

formalen Gesang nach Art der alten Intermedien. Die Chorgesänge wandeln sich von einem fröhlichen Lied, welches aus Anlaß der Feierlichkeiten der bevorstehenden Hochzeit zwischen Orpheus und Eurydike getanzt wird und das Finale der Anfangsszene beschließt (*Al canto, al ballo*), zum erbärmlichen Klage lied über den Tod der Eurydike (*Sospirate, aure celesti*), das die zweite Szene beendet, dann zum beinahe Tanzlied der Hoffnung (*Se de boschi i verdi onori*) als Abschluß der dritten Szene und schließlich zum Echo des himmlischen Chores der Götter in der Unterwelt (*Poi che gl' etemi imperi*), das die vierte Szene beschließt.

Zweifelsohne schuf Cavalleri das ausgeschmückte Finale (*Biond' arcier, che d' alto monte*) in Anlehnung an das Finale, welches er für die Intermedien von 1589 konzipiert hatte. Beide wurden in fünf Teilen von Chören getanzt und gesungen, wobei es immer einen Wechsel zwischen rein instrumentalen und gesprochenen Passagen gab. Weiterhin unterbrach Peri zweimal die flüssige Rede des Vortrags mit einfachen strophischen Liedern: mit *Nel pur ardor* des Bäuerleins Tirsi in der zweiten Szene, einem bezaubernden ländlichen und einfältigen Zwischenspiel, welches die nachfolgende angstbesetzte Erzählung Daphnes über den Tod der Eurydike stark hervorhebt; die zweite Unterbrechung geschieht durch das Jubellied *Gioite al canto mio* des Orpheus - die ersten Worte, die er nach seiner Rückkehr aus der Unterwelt an die geliebte Eurydike richtet. Auch innerhalb der Grenzen des einfachen Rezitativs - musikalisch gesehen können wir es uns einschränkend vorstellen - trat Peri eine klare Unterscheidung zwischen den verhältnismäßig neutralen Unterhaltungen der Nymphen und Hirten einerseits und den übrigen gefühlsbetonten Momenten der Oper andererseits, welche er in treffender und charakteristischer Weise als Rezitativ komponierte: die traurige Erzählung Daphnes angesichts des Todes von Eurydike mit dem Anfangslied *Per quel vago boschetto*; der Klagegesang des Orpheus *Non piango e non sospiro*, der von der Bestürzung über den Schmerz bis hin zum festen Entschluß, seine Geliebte zu erreichen, geht; und die inständige Bitte Orpheus' vor den Toren der Unterwelt *Funeste piogge* mit dem Refrain *Lacrimate al mio pianto, ombre d' inferno*, jenes Lied, mit dem er Eurydike zurückerobert.

Jede Aufführung der Eurydike von Peri muß gezwungenermaßen einmalig sein, weil der Komponist nach den Gewohnheiten seiner Zeit nicht die für uns

notwendigen Anweisungen lieferte, um genauestens zu verstehen, was er beabsichtigte oder was im Jahre 1600 vor sich ging.

Wir wissen nicht einmal ganz sicher, welche Instrumente die Sänger bei der Uraufführung begleiteten. In der Erstaufgabe der Oper druckte Peri nur die Töne des Gesangs ab, eine Begleitung des Basses und in einigen Fällen nicht ausführlich beschriebene Melodien für Instrumente.

In seinem Vorwort erwähnte Peri nur manche seiner Freunde aus der Aristokratie oder aus gutem Hause und einige Mäzene, die an der ersten Oper mitwirkten, Jacopo Corsi spielte das Clavicembalo, Don Grazia Montalvo die Thorbe; Giovan Battista Jacomelli, genannt „dal violino“ aufgrund seines außergewöhnlichen Talents auf diesem Instrument, spielte eine Leier mit mehreren Saiten und Giovanni Lapi schließlich eine große Laute. Es müssen aber auch noch andere Instrumente in diesem kleinen Ensemble zur Begleitung der Sänger mitgewirkt haben, wahrscheinlich ein Paar Violinen oder Flöten oder auch beide, um die Kehrreime im Prolog zu begleiten, zudem jene im Gesang von Tirsis, um die Flöten des Pan nachzuahmen und jene im großen Finale. Die Tatsache, daß der Komponist es versäumte, eine genaue Instrumentierung für die Oper (umso weniger genaue Anweisungen bezüglich der anderen Aspekte der Aufführung) anzugeben, regt uns zur Annahme an, daß er den Musikern größte Freiheit gewähren wollte, ihre Darbietungen den persönlichen Verhältnissen und der akustischen Stimmung anzupassen. Ebenso war ihm die Verfügbarkeit einer besonderen Gruppe von Instrumenten sowie die Vorliebe und die persönlichen Kennzeichen der Sänger ein Anliegen. Offensichtlich verstand Peri, daß zwei Aufführungen nicht genau gleich sein konnten und durften und er respektierte die Wünsche der Musiker, für welche die Ausgabe gedacht war, um die momentanen schöpferischen Impulse einzufangen, eben jene Impulse, die einer Aufführung Lebendigkeit und Lebenskraft verleihen. In jedem Fall ist es nicht nur die Aufführung der Eurydike, die einzigartig ist und bleiben muß. Die Oper selbst ist einmalig. Peri war der erste, der sich mit denselben ästhetischen, dramatischen und musikalischen Problemen, wie sie jeder andere Komponist in der Musikgeschichte kennt, auseinandersetzte. Seine Vorschläge, eine auserlesene und ergreifende Kammeroper zu schaffen, wurden - und konnten - jedoch von den nachfolgenden Komponisten nicht wirklich angenommen werden. Peri, der für jede Nuance im Libretto von Rinuccini empfänglich war,

schrieb eine Musik, die einerseits die Redekunst der Worte widerspiegelt und gleichzeitig deren Gefühlseinhalt annahm. Der Komponist hat durch seine Musik eine Lesart des Dramas festgelegt, welche sein emotionales Vermögen vollkommen offenbart.

## EURYDIKE: UMRISSE EINER INTERPRETATION

Ein Archetyp - und doch ein Unikum. Die gegenwärtige Wiedereinsetzung der Oper Eurydike bedarf vor allem des Verständnisses dieses Widerspruchs.

Als Muster, in welchem die Ergebnisse vieler ausdrucksbetonter Untersuchungen ineinanderfließen, angefangen von den Musiktheorien der „prima camera“ zu den Diskussionen der Accademia della Crusca und zu denen über die aristotelische Poetik, von den neuen Formen des gesprochenen Theaters bis hin zu den verschiedenen Ausführungen des „stile rappresentativo“, vermittelt Eurydike dem neuen musikalischen Zeitalter die Erfahrung einer bislang unbekanntem Verknüpfung von Musik, Choreographie, Bühnenbildnerlei und literarischem Text, wobei der gefühlsmäßige Vorrang sicherlich letzterem gebührt. Man kann also behaupten, daß die musikalische Idee ganz im Dienste der dramatischen Erchtung steht. Peri und Rinuccini gestalten und verwirklichen solchertei Poetik im Archetyp mit außergewöhnlicher Strenge; aber von diesem Standpunkt aus stellt uns die Interpretation der Eurydike vor keine größeren methodischen Probleme als jede andere stichhaltige moderne Wiedereinsetzung der Melodramen des 17. Jahrhunderts: man darf nicht von jener eigentümlichen Einheit und ausdrucksvollen Hierarchie absehen, man darf die musikalische Gegebenheit weder bevorzugen noch verselbständigen. Tut man es dennoch, so verfälscht man die poetischen Intentionen, man tötet und vernichtet die wesentlichen künstlerischen Werte der Oper. Die Schallplattenausgabe muß sich natürlich der eigenen unangemessenen Voreingenommenheit beugen. Und dennoch ist es zumindest möglich, eine verständlichere Theaterdimension wachzurufen, wenn der Gesang, befreit von abgelagerten Modellen verschiedener Musikkulturen, in der poetischen Textrezitation seinen eigentlichen Sinn und seine eigenen Regeln wiederentdeckt. Nach der Meinung von Peri und Rinuccini bedeutet das für den Gesang v.a. völlige Übereinstimmung mit den

phonetischen und prosodischen Normen unserer Sprache: eine künstlerische Aufgabe, die den italienischen Interpreten natürlich besondere Möglichkeiten, aber auch eine gewisse Verantwortung erweist. Wenn man andererseits von dieser gemeinsamen Ordnung im Ausdruck ausgeht, so hebt das Melodrama des 17. Jahrhunderts die Unterschiede zwischen den ästhetischen Anschauungen und dem künstlerischen Empfinden hervor, was für die Interpretation unausweichliche Probleme mit sich bringt. Es geht dabei um das historische und theoretische Verständnis und um die stilistische Identifizierung. Gerade in diesem Sinne stellt die Oper Eurydike ein Unikum dar, das man weder auf die musikalische Tradition, welche es in gewisser Hinsicht eröffnet, noch auf seine Quellen zurückführen kann. Bezeichnenderweise mißbilligt nicht nur Giovanni Bardi die Schaffung der „seconda camera“, sondern auch Cavalieri, Monteverdi und Caccini sind damit nicht einverstanden, was sich durch die Betonung der liturgischen Strenge zum Ausdruck bringen. Tatsächlich ist Eurydike ein läuternder Ritus: eine Tragödie im Sinne des Aristoteles, Es ist eine Tragödie aus dem 16. Jahrhundert, die aber nicht nur in der Ausdrucksweise, sondern ausdrücklich auch in ihrer Bestimmung erneuert ist: eine Läuterung, die sich nicht mehr in geräumigen Theatern an das zahlreiche Volk richtet, sondern vielmehr zur Ergriffenheit und Überredung des Herrschers und der Macht gefeiert wird. Mit jener rhetorischen Wendung erfinden Peri und Rinuccini den Mythos von Orpheus neu wie eine Allegorie der überzeugenden Tugend des Gesangs, seines klassischen Sieges über die Notwendigkeit und das Gesetz. Darin findet Eurydike in ihrem Jahrhundert keinen Nachfolger. Wenn sich nämlich - wie man es gerne wiederholt - im Mythos von Orpheus, der sehr häufig wiederaufgegriffen wird, „das Melodrama selbst verherrlicht“, so rühmt es jedoch nicht immer dieselben Werte und diese Vorstellung von sich selbst. Die Oper Orpheus von Monteverdi und Belli, von Landi und Rossi zählt die wilden Raubtiere, erweist sich aber gegenüber den grausamen Betrügereien einer launenhaften und heimtückischen Macht als wehrlos. Unverständlich, unnahbar und die Besiegeler der Niederlage - weil „nichts hier unten erfreut und Bestand hat“ - ist die tröstliche Vergöttlichung an einem christianisierten Himmel. Wenn Orpheus ein Symbol für die außerordentliche Größe und Fülle des Melodramas ist, so ist das Werk hier auch ein Symbol der Knechtschaft und Armut des Künstlers. Die Interpretation darf diesen



Unterschied zu Eurydike nicht leugnen. Entstanden ist die Differenz nicht aufgrund der Dienstaufträge und der ehrerbietigen Ängste des Hofmusikers, sondern aufgrund der überheblichen humanistischen Sehnsüchte eines aristokratischen Zirkels und der Hoffnungen auf eine Neugestaltung, die durch ein großes dynastisches Ereignis, nämlich die Hochzeit von Maria de Medici, bestärkt wurden. Diesem Anlaß wurde das Werk auch gewidmet. Damals ging ein furchtbares Jahrzehnt im Prozeß der Aufgliederung von Politik und Ethik, Philosophie und Kunst an die Rechtsprechung der Gegenreformation zu Ende: ein Jahrzehnt, welches seinen Abschluß und sein Sinnbild im Tod von Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen fand. Die diplomatische Annäherung der „camerata“ von Jacopo Corsi – ein Mäzen, aber auch Führer einer Lobby, die andersdenkend war als die politische Tradition des Großherzogs – an Heinrich von Bourbon, den König der religiösen Aussöhnung, erscheint wie ein Zeichen einer tiefgreifenden Erneuerung der Medici-Herrschaft, einer Lösung von den durch die „pax hispanica“ garantierten gegenreformatorischen Beispielen von Ergebenheit und Herrschaft. Eurydike zerstört die schmückenden und rühmenden Muster des florentinischen Formalismus einschließlich des platonähnlichen höfischen Symbolismus der von Giovanni Bardi konzipierten Intermedien - und gestaltet die Hoffnungen auf eine Wiedergeburt im klassischen Mythos um, in der umstrittenen Allegorie des Künstlers als Überzeuger, der über eine Macht triumphiert, die „bar jeder Barmherzigkeit“ ist. Das ist ohne Zweifel eine kurzlebige Utopie. Später wird Rinuccini eine andere Tragödie, nämlich Arianna von Monteverdi, mit dem Zugeständnis betrauen, daß die Gründe des Herzens nichts gegen die Staatsräson vermögen. Unterdessen aber innerviert der humanistische Traum die ausdrucksbetonte Wahl der Eurydike, indem sie der Interpretation letzte Bedingungen auferlegt. Es handelt sich in der Tat darum, die sprachliche Verbindung zwischen der Poetik des „recitar cantando“ und den eigenümlichen ästhetischen Gründen der Oper Eurydike angemessen wiederzugeben: der heitere und restlose Paganismus der Allegorie ohne die ergebene Zweideutigkeit des Orpheus von Monteverdi; eine apollinische rationale Transparenz, die allzuviel zarte psychologische Färbungen ausschließt; die bloße Wesentlichkeit der Dramenentwicklung ohne Zugeständnis an die dionysischen Abwandlungen des Mythos und an die eindrucksvollen Vermehrungen

von Episoden und Persönlichkeiten, denen sich die erneuten Untersuchungen des 17. Jahrhunderts hingeben. Dies alles findet seine eigene stilistische Summe in einem maßvollen Klassizismus, der fern von jeder gegenreformatorischen Geschwollenheit des Manierismus und den übertriebenen Wunderwerken des barocken Hedonismus ist. Vielmehr beschwört dieser Klassizismus die schlichten literarischen und darstellenden Erlesenheiten eines längst vergangenen, aber keineswegs vergessenen weltlichen Humanismus. Auf der Suche nach einem neuen ausdrucksstarken Muster, welches nach humanistischer Art das Wort hervorhebt, schafft Peri im Bereich des „recitar cantando“ seinen eigenen, besonderen musikalischen Wortschatz, dessen ausdrückliches Ziel darin liegt, „imitar col canto chi parla“ (den Sprechenden singend nachzuahmen). Wenn sich nämlich einerseits der gekünstelte Kontrapunktwechsel zwischen Konsonanzen und Dissonanzen für eine naturgemäße Gefühlsbeschreibung als vollkommen ungeeignet herausgestellt hatte, so erwiesen sich andererseits nicht einmal die z. B. von Caccini übernommenen ditonalen harmonischen Lösungen aufgrund ihrer zwingenden Vertikalität als angemessen. Peri, ein Nachahmer der Theorien von Vicentino, Galilei und Bottrigari, vertraut die Verwirklichung der Eurydike vielmehr einer Melodie in monodisch-tetrachordischem Stil an. In der musikalischen Ausführung steht die Melodie im Vordergrund, sie hängt vollkommen von den durch den Text ausgedrückten Affekten ab, denen auch häufig die Einheit und die Sieszenze zugunsten einer Zersplitterung des Elfsilbers in Sieben- und Fünfsilber und umgekehrt geopfert werden. Hierin finden wir einen Gegensatz zur Eurydike von Caccini. Bei der Interpretation der Oper habe ich dieses stilistische Maß zu befolgen versucht: eine einfache Ausführung des „basso continuo“, der immer und auf jeden Fall ganz von der Melodie abhängt, weil - wie Il Corago lehrt, „der Musikstil eine angepaßte Modulation mehr braucht als eine vollkommene Harmonie“; eine beschränkte rhythmische Freiheit, die aufgrund der besonderen semiographischen Untersuchung über Peri gerechtfertigt ist - man denke z.B. an die häufige Verwendung der Anakrusis in den Augenblicken von größter dramatischer Spannung. Überdies habe ich die Einsetzung von „hohen“ Instrumenten vermieden, die sich mit den Stimmen gegenseitig abwechseln - was bezüglich der Poetik der Eurydike eigenmächtig gewesen wäre. Die einzige Ausnahme bildet die Flöte in „Et ecco

un lamp'ardente" wegen ihrer dramatischen Funktion. Schließlich habe ich aus einer gewissen Freiheit heraus, die im übrigen aber von den Quellen her (Peri, Marco da Gagliano) genehmigt ist, die Wiederholung der instrumentalen Refrains im Prolog, im Chor und im Schlußballett eingeschränkt - eine Wiederholung, die von Peri aus choreographischen Motiven vorgeschrieben wurde, welche hier offensichtlich fehlen.

Peri als "Orpheus" in der Uraufführung der Oper "Euridice"



## EURIDICE DE JACOPO PERI ET LES ORIGINES DE L'OPERA

La partition composée par Jacopo Peri pour l'élogue pastorale de Ottavio Rinuccini *Euridice*, est le premier opéra qui soit parvenu jusqu'à nous dans sa version intégrale.

Il fut représenté pour la première fois en 1600 dans une pièce de l'un des étages supérieurs du Palais Pitti à Florence, devant un public limité de 200 convives spécialement invités aux fêtes organisées pour célébrer le mariage de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV.

Ce premier drame entièrement mis en musique du début à la fin, ne fut seulement le fruit de l'imagination de Peri. *Euridice* fut le résultat de plus de 25 ans de débat et de discussion dans les milieux intellectuels italiens à propos d'un certain nombre de sujets en rapport avec la musique et le théâtre: débat et discussion qui tournaient autour des idées néo-platoniciennes sur la nature de la musique et son pouvoir d'engendrer des émotions; sur la nature de la musique grecque antique, et sur l'opportunité de différents nouveaux genres littéraires qui se développaient à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, et en particulier de la pastorale.

Le principal genre de musique théâtrale dans l'Italie du 16<sup>ème</sup> siècle était constitué par les intermèdes qui séparaient les 5 actes de nombreuses comédies. Certains intermèdes n'étaient composés que d'un madrigal ou composition instrumentale (avec les chanteurs et les instrumentistes qui se produisaient soit sur la scène, soit dans les coulisses) qui marquaient simplement la division d'une pièce en actes et l'écoulement du temps.

Cependant, quand les pièces étaient jouées pour célébrer quelque événement politique important, comme le mariage d'un membre de la famille régnante, les intermèdes étaient très élaborés, chacun était un tableau vivant composé d'une ou plusieurs danses, de chants et chœurs. Un grand nombre de ces intermèdes très élaborés possédaient une unité thématique. Ceux pour la Calandria de Bibbiena, représentée à Lyon en 1548 par exemple, à l'occasion de la visite de Henri II, retraçaient l'âge de fer, du bronze, de l'argent et de l'or.

Au 16<sup>ème</sup> siècle, aucun groupe d'intermèdes ne fut aussi célèbre ou aussi élaboré que ceux représentés à Florence en 1589 à l'occasion des célébrations organisées pour le mariage de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine. Le comte Giovanni de Bardi dirigea la production; Emilio

de Cavalieri fut chargé de choisir la musique (pour la plupart composée par Cristoforo Malvezzi et Luca Marenzio, mais avec le concours considérable de Peri, Antonio Archilei, Bardi, Giulio Caccini et Cavalieri lui-même); les décors et les costumes furent dessinés par Bernardo Buontalenti. Comme thème pour les intermèdes de 1589, Bardi choisit le pouvoir de la musique, un sujet dont il discutait avec ses amis et collègues depuis presque 20 ans.

Le thème néo-platonicien de l'harmonie des sphères, et le don final du rythme et de l'harmonie fait par les dieux à l'humanité, servaient de cadre aux intermèdes qui comprenaient des tableaux représentant la rivalité entre les Muses et les Piérides, la victoire d'Apollon sur le serpent Phylon, et l'histoire de Arion et du dauphin. Plus que tout autre groupe d'intermèdes, ceux de 1589 montrent comment l'apparat scénique et les extravagances musicales des ces interludes éclipsaient les comédies que, à l'origine, ils étaient censés accompagner.

Un grand nombre d'académies qui prirent de plus en plus d'importance en Italie au 16ème siècle, discutaient de questions littéraires. Parmi les intellectuels italiens, le sujet qui donna lieu aux discussions les plus animées fut sans aucun doute l'opportunité des différents nouveaux genres qui naquirent pendant ce siècle, et en particulier s'il fallait accepter ou non dans les canons littéraires la nouvelle poésie épique de Ariosto (Orlando Furioso) et de Tasso (Gerusalemme Liberata) et le nouveau genre de la pastorale qui vit le jour avec Aminta de Tasso (1573) et Il Pastor Fido de Guarani (publié pour la première fois en 1569 mais achevé quelques années auparavant).

La musique joua un rôle important bien que secondaire dans l'un et l'autre genre. Les stances de Ariosto furent mises en musique à la fois comme madrigaux et, dans la plus vieille tradition déclamative italienne, comme formule musicale, souvent la répétition d'une série d'accords conventionnels.

La musique joua aussi un rôle important dans Il Pastor Fido de Guarani, car les antiques bergers - comme les dieux et les déesses - étaient plus portés pour le chant, que les communs mortels.

Parmi les académiciens, il y eut aussi quelques débats pour savoir si l'antique tragédie grecque était entièrement chantée.

La nature de la musique antique grecque aussi devint un sujet d'études en Italie à la fin du 16ème siècle.

Vincenzo Galilei, luthiste florentin et confident de Bardi, par exemple apprit ce qu'il savait de la musique grecque par

un ami, l'antiquaire romain Gerolamo Mei. Cependant, Galilei était moins intéressé à la reproduction exacte de la musique antique qu'il ne l'était à retrouver le moyen pour toucher les émotions à travers la musique. Il s'aperçut qu'il ne pouvait redécouvrir le pouvoir affectif de la musique qu'en éliminant le complexe contrepoint. Il recommanda aux compositeurs de tenir compte de la simplicité de la musique populaire, et de copier les modèles naturels du discours, en observant attentivement comment les différentes classes sociales parlaient selon les divers états d'âme. Galilei revendiqua le fait d'avoir été le premier à écrire dans un style musical franchement nouveau, ayant mis en musique des extraits de Dante et „Les Lamentations de Jérémie“, compositions aujourd'hui disparues.

Les intermèdes florentins de 1589 qui peignaient de façon dramatique le pouvoir de la musique dans le monde antique, portèrent directement aux premières tentatives de mettre en musique des pièces du début à la fin, puisque tous les premiers opéras ont un rapport avec des histoires mythologiques dans lesquelles la musique joue un rôle primordial: Dafne de Ottavio Rinuccini, mise en musique (en grande partie disparue) en 1598 par Peri avec l'aide de Jacopo Corsi (le successeur de Bardi à Florence comme chef de file des intellectuels), une pièce de nouveau mise en musique dix ans plus tard par Marco de Gagliano; la version de Rinuccini de la légende d'Orphée mise en musique à la fois par Peri et par Caccini et, le remaniement de Alessandro Striggio de la même légende, mise en musique par Claudio Monteverdi pour une représentation à Mantoue en 1607.

Tous les débats, les discussions et les expériences musicales des 20 années précédentes - la tradition bien enracinée des intermèdes de court ainsi que les différentes tentatives de mettre en musique de simples scènes dramatiques, et l'intérêt pour la nature de la pastorale, ainsi que le désir de redécouvrir l'antique pouvoir émotionnel de la musique donnèrent leurs fruits au cours des célébrations pour le mariage de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV à Florence en 1600. Cependant, pour de nombreux participants, l'occasion ne fut pas un succès total. Giulio Caccini, le grand rival de Peri à la cour florentine, fut chargé d'écrire la musique pour la plus importante des œuvres qui devraient être représentées, Il Rapimento di Cefalo, dont seulement quelques fragments nous sont parvenus; la représentation ne semble pas avoir suscité beaucoup d'enthousiasme de la part des spectateurs. Emilio

de Cavalieri, qui dirigea la production, de Euridice de Peri fut mécontent parce que les décors n'étaient pas complètement terminés au moment de la représentation. Le Comte Bardi exprima quelque perplexité à propos du choix des pièces et de la musique: il fit observer que le sujet n'était pas approprié pour un mariage et que la musique ressemblait à un chant de lamentations. Mais sans doute comparait-il les événements de 1600 avec ceux qu'il avait lui-même organisés en 1589 avant de quitter Florence profondément dégoûté. Quant à Peri, il ne pouvait pas accepter que Caccini ne permettait pas à ses élèves et aux membres de sa famille participants de chanter la musique de Peri, c'est ainsi que la première représentation mêlait des passages des deux compositeurs. En outre, Peri pouvait difficilement accepter le fait que Caccini ait, par la suite, composé la musique pour le reste de la pièce et qu'il ait fait imprimer en toute hâte sa version de l'Opéra complet, avant que Peri ne puisse le faire lui-même. En fait, le public de cette année 1600, ne pouvait pas comprendre combien les événements dont ils étaient témoins auraient été importants pour l'histoire de la musique. Seul le recueil que nous possédons aujourd'hui nous permet de comprendre la grande importance de l'Euridice de Peri ainsi que sa valeur musicale et dramatique. Son intensité dépend aussi beaucoup du fait que c'est un opéra de chambre relativement court, destiné à être joué dans une petite pièce et qui fut représenté pour la première fois devant un public restreint de connaisseurs.

A l'intérieur des cinq courtes scènes de l'opéra, Peri réussit à créer une riche variété de musique qui est toujours sensible à la dynamique du drame. Il est faux de considérer cet opéra comme un continuuel récitatif monotone discours chanté - du début à la fin. Chacune des scènes se termine par un chœur formel à la manière des anciens intermèdes. Les chœurs varient de la joyeuse chanson à danser pour célébrer l'imminent mariage d'Orphée et Euridice, qui achève la scène d'ouverture (*Al canto, al ballo*), à la lamentation passionnée pour la mort d'Euridice (*Sospirate, aure celeste*) qui achève la seconde scène, à la chanson de l'espérance ressemblant à une danse (*Se de boschi i verdi onni*) qui achève la troisième scène, à l'écho perturbé du chœur des Dieux aux Enfers (*Poi che gl'eterni imperi*) qui achève la quatrième scène.

Sans aucun doute, Cavalieri créa-t-il le final recherché (*Blon d'ardor, che d'alto monte*) en imitant le finch qui'il avait lui-même imaginé pour les intermèdes de 1589. L'un et l'autre furent chantés et dansés en chœurs de cinq

parties qui alternaient avec trois parties instrumentales et des interludes vocaux. En outre, Peri interrompit deux fois le rythme conventionnel du récitatif par de simples strophes chantées: *„Nel pur ardor“* du rustre paysan Tirsi dans la seconde scène, une interlude rustique charmant et naïf qui fait ressortir le récit angoissé de la mort d'Euridice que Daphné raconte tout de suite après; et *Gioite al canto mio* d'un Orphée exultant, premiers mots prononcés après son retour des Enfers avec sa bien-aimée Euridice.

Même à l'intérieur des limites du simple récitatif qui, on peut aisément le comprendre, était musicalement contraignant, Peri fit une nette distinction entre les conversations relativement neutres entre les nymphes et les bergers, et les forts moments émotionnels de l'opéra qu'il composa de façon tout à fait approprié et caractéristique comme récitatif: l'affligeant récit de Daphné racontant la mort d'Euridice commençant avec *Per quel vago boschetto*; la lamentation d'Orphée *Non piango e non sospiro*, qui passe à travers la douleur de l'épouvante à la ferme résolution de rejoindre sa bien-aimée; et la complainte d'Orphée devant les portes des Enfers, *Funeste piaggi, avec son refrain Lacrimati al mio piante, ombra d'inferno*, chanson qui lui permet de reconquérir Euridice. Chaque représentation de l'Euridice de Peri doit nécessairement avoir été unique, parce que le compositeur, selon les habitudes de l'époque, ne nous a pas fourni les instructions nécessaires pour que nous sachions exactement ce qu'il avait l'intention de faire ou ce qu'il fit en 1600. Nous ne savons même pas de façon sûre, quels instruments accompagnaient les chanteurs au cours de la première représentation. Dans la première édition de son oeuvre, Peri indiqua seulement les lignes du chant, un accompagnement à la basse, et dans certains cas, des parties pour instruments mélodiques non précisés. Dans sa préface, Peri nomme seulement quelques-uns des amis aristocrates ou de bonne famille et des mécènes qui participèrent à la première représentation. Jacopo Corsi joua du clavecin, Signor Don Grazia Montalvo du théorbe; Giovanni Battista Jacomelli, appelé *„dal violino“* à cause de sa grande virtuosité avec cet instrument, joua sur une grosse lyre à plusieurs cordes et Giovanni Lapa un grand luth. Cependant il devait y avoir d'autres instruments dans le petit ensemble qui accompagna les chanteurs d'Euridice, probablement au moins quelques violons ou flûtes à bec, ou l'un et l'autre pour jouer les ritournelles du Prologue, celles de la chanson de Tirsi

destinées à imiter les flûtes de Pan et celles dans le grand final. Le fait que le compositeur ait négligé de donner une instrumentation précise pour l'œuvre (sans parler de l'absence d'indications précises sur d'autres aspects de la représentation) semble signifier qu'il souhaitait laisser aux musiciens une grande liberté pour adapter leurs exécutions aux circonstances particulières comme l'environnement acoustique, la disponibilité d'un groupe spécifique d'instruments, le goût personnel et les caractéristiques individuelles des chanteurs.

De toute évidence, Peri avait compris que deux représentations ne pouvaient ni ne devaient être semblables, et il respecta les désirs des musiciens dans son édition conçue pour tirer partie des impulsions créatrices du moment, impulsions qui donnent à toute représentation vivacité et vitalité.

Cependant, quoi qu'il en soit, ce n'est pas seulement la représentation d'Euridice qui est et doit être unique; l'œuvre elle-même est unique. Peri fut le premier à affronter les problèmes esthétiques, dramatiques et musicaux que tous les autres compositeurs d'opéra affrontèrent après lui. Ses solutions qui créent une œuvre de chambre délicate et émouvante, n'ont toutefois, pas été réellement suivies (difficilement auraient-elles pu l'être) par les compositeurs qui vinrent après lui. Sensible à chaque nuance du livret de Rinuccini, Peri écrivit une musique qui reflétait la rhétorique des mots tout en concrétisant leur contenu affectif. A travers sa musique, le compositeur a établi une lecture du drame qui révèle pleinement son pouvoir émotionnel.

## EURIDICE: LIGNES D'UNE INTERPRÉTATION

Un archétype, et cependant un „unicum“. La présente reprise d'Euridice requiert avant tout la compréhension de ce paradoxe. En tant que modèle - où viennent confluer les résultats de nombreuses recherches expressives, depuis les théories du premier cénacle ou „prima camerata“ en passant par les débats des académiciens de la Crusca et à ceux qui traitent de la poétique aristotélicienne, depuis les nouvelles formes du théâtre parlé jusqu'aux différentes réalisations du „style représentatif“ - Euridice transmet à la nouvelle ère musicale l'expérience d'un mélange inédit de musique, de chorégraphie, de scénographie et de texte littéraire, où c'est ce dernier que revient de toute façon

la primauté de l'émotion, et où par conséquent l'invention musicale est essentiellement fonction de l'invention dramatique. Dans l'archétype, Peri et Rinuccini formulent et réalisent cette poésie avec une rigueur toute particulière; mais de ce point de vue, l'interprétation d'Euridice ne pose pas de problèmes de méthode différents de n'importe quelle reprise moderne plausible des mélodrames du XVII<sup>e</sup> siècle: on ne peut faire abstraction de cette particulière unité et hiérarchie expressive, on ne peut privilégier ni concéder une autonomie à la donnée musicale sous peine de mystifier les intentions poétiques, de mortifier et de disperser les valeurs artistiques essentielles de l'opéra. L'édition discographique doit évidemment se résigner à son insuffisante partialité. Toutefois est-il au moins possible d'évoquer une dimension théâtrale plus comprehensive si le chant, se libérant des modèles provenant de la sédimentation de cultures musicales hétérogènes, redécouvre dans la récitation du texte poétique son propre but et ses propres règles. Et ceci signifie avant tout, selon le vouloir de Peri et de Rinuccini, pleine adhésion du chant aux normes phonétiques et prosodiques de notre langue: une tâche artistique qui réserve naturellement aux interprètes italiens des possibilités et des responsabilités bien spéciales. D'autre part, à partir de ce code expressif commun, le mélodrame du XVII<sup>e</sup> siècle exalte les différences de conceptions esthétiques et de sensibilité artistique, posant à l'interprétation des problèmes incontournables de compréhension historique et théorique et de caractérisation stylistique. C'est bien dans ce sens qu'Euridice constitue un „unicum“, ne pouvant être reconduite à la tradition musicale que par ailleurs elle inaugure, tout comme elle ne peut être reconduite à ses sources. Il est significatif que Giovanni Bardi n'était pas le seul à désapprouver la création de la seconde „camerata“, mais que Cavaleri, Monteverdi et Caccini aussi la critiquaient, lui reprochant son austérité liturgique. Euridice est en effet un rite purificateur: une tragédie au sens aristotélicien du terme. Tragédie du XVI<sup>e</sup> siècle cependant, explicitement renouvelée non seulement dans ses modes mais aussi dans sa destination: purification qui s'adresse non plus au grand public des vastes théâtres, mais qui est célébrée pour l'émotion et la persuasion du Prince, du Pouvoir.

C'est par ce biais oratoire que Peri et Rinuccini réinventent le mythe d'Orphée comme allégorie de la vertu de persuasion du chant, de sa victoire humanistique sur la

nécessité et sur la loi. Sous cet aspect, Eurydice n'a pas de continuateurs dans son siècle. Si en effet, comme on aime à le répéter, «le mélodrame se célèbre lui-même», dans le mythe d'Orphée si souvent repris, il n'en célèbre pas toujours pour autant les mêmes valeurs, la même image de soi. L'Orphée de Monteverdi et Belli, de Landi et Rossi apprivoise les fauves, mais il est désarmé devant les ruses cruelles d'un Pouvoir capricieux et soumois, incompréhensible et hors d'atteinte, et le sceau de la défaite - puisque «rien ici-bas ne divertit et dure» - consiste dans l'apothéose consolatoire d'un Ciel christianisé. Si Orphée est de toute façon le symbole de la grandeur et de la richesse inouïes du mélodrame, il est également ici le symbole de la servitude et de la misère de l'artiste. L'interprétation ne peut ignorer cette différence d'Eurydice, qui est née non pas des tâches serviles et des pieuses anxiétés du musicien de cour, mais des orgueilleuses nostalgies humanistiques d'un cercle aristocratique et des espoirs de palingénésie encouragés par un grand événement dynastique, celui des noces royales de Marie de Médicis, auxquelles l'opéra fut offert. C'était alors la fin d'une décennie terrible dans le processus d'annexion de politique et éthique, philosophie et art à la juridiction de la contre-réforme: une décennie qui trouvait sa conclusion et son symbole dans la condamnation au bûcher de Giordano Bruno. A la «Camerata» de Jacopo Corsi - mécène mais également chef d'un lobby prudemment opposée à la tradition politique du grand-duché - le rapprochement diplomatique avec Henri de Bourbon, le roi de la pacification religieuse, apparaît comme le gage d'un profond renouvellement du régime médicéen, de son rachat par rapport aux paradigmes contre-réformistes de dévotion et de gouvernement garantis par la pax hispanica. Renversant les modules ornementaux et élogieux de l'académisme florentin - y compris le platonisant symbolisme de cour des Intermèdes officiés par Giovanni Bardi - Eurydice transfigure ces espoirs de palingénésie du mythe classique, dans l'allégorie polémique de l'artiste qui a le pouvoir de persuader, et qui triomphe d'un pouvoir «dépouillé de toute pitié». Une brève utopie, certes. Peu de temps après, Rinuccini reconnaîtra dans une autre «tragédie» - Ariane, pour Monteverdi - que les raisons du cœur ne peuvent rien contre la raison d'Etat. Mais entre temps, le rêve humanistique imprègne les choix expressifs d'Eurydice, dictant à l'interprétation d'ultérieures conditions. Il s'agit en effet de restituer d'une manière adéquate le rapport linguistique entre la poétique de la «récitation chantée»

et les particulières raisons esthétiques d'Eurydice: le paganisme serein et sans résidus de l'allégorie, exempt des douloureuses ambiguïtés dévotives de l'Orphée de Monteverdi; l'apollinienne transparence rationnelle, qui exclut de trop délicats coloris psychologiques; l'essentielle dépouillée des développements dramatiques, sans concessions aux variantes dyonisiaques du mythe et à la multiplication spectaculaire des épisodes et des personnages, auxquelles s'abandonneront les relectures du XVII<sup>e</sup> siècle. Tout ceci trouve sa propre marque stylistique en un classicisme contrôlé, éloigné des redondances contre-réformistes du maniérisme et des exorbitante merveilles de l'édonisme baroque, plutôt évocateur des sobres élégances littéraires et figuratives d'un humanisme profane dépassé mais non oublié. A la recherche d'un nouveau module d'expression privilégiant la parole à la manière humanistique, Peri crée, dans la cadre de la «récitation chantée», un langage musical qui lui est propre et particulier, dont je but explicite est «d'imiter qui parle par le chant». En effet, si d'un côté l'artificieuse alternance contrapuntique de consonances et de dissonances se révélait totalement inadaptée à une représentation naturelle des sentiments, de l'autre, les solutions harmoniques ditonales adoptées par exemple par Caccini ne l'étaient pas moins, à cause de leur verticalité coercitive. C'est au contraire à une mélodie de type monodique-tétracordale que Peri, épigone des théories de Vicentino, Gallei, Bottrigari, confie la réalisation d'Eurydice. Une mélodie d'hégémonie dans le discours musical et en fonction absolue des «inclinations» exprimées par le texte, auxquelles sont même souvent sacrifiés l'unité et les accents du vers - contrairement à ce qui se passe dans l'Eurydice de Caccini - avec la fragmentation de l'endécasyllabe en heptamètre et pentasyllabe et vice-versa. J'ai essayé de me conformer à cette mesure stylistique dans l'interprétation de l'opéra: sobre réalisation du «continuo», de toute façon toujours en fonction de la mélodie, puisque, comme recommandait Il Corago «pour le style musical, la modulation ajustée fait plus que la pleine harmonie»; une liberté rythmique mesurée justifiée par la particulière recherche sémiographique de Peri - qu'on pense, par exemple, à l'emploi fréquent de l'anacrouse dans les moments de plus grande tension dramatique. J'ai en outre évité l'usage - qui eût été arbitraire par rapport à la poétique d'Eurydice - d'instruments «alti» en interaction avec les voix: à la seule exception de la flûte introduite en fonction

dramatique dans Et ceco un lamp' ardente.  
Enfin, selon une liberté par ailleurs autorisée par les sources  
(Peri, Marco da Gagliano), j'ai limité la reprise des refrains  
instrumentaux dans le prologue et dans le chœur et ballet  
final - une reprise dictée par Peri pour des raisons  
coréographiques bien évidemment absentes ici.

## L'EURIDICE DI JACOPO PERI E LE ORIGINI DEL MELODRAMMA

La musica composta da Jacopo Peri per l'egloga  
pastorale Euridice di Ottavio Rinuccini rappresenta il primo  
melodramma che giunge a noi completo.

Fu rappresentato per la prima volta nel 1600 in una stanza  
dei piani superiori di Palazzo Pitti a Firenze davanti ad un  
pubblico ristretto di 200 ospiti invitati per i festeggiamenti  
delle nozze di Maria de' Medici con il Re di Francia Enrico IV.  
Questo primo dramma musicato interamente dall'inizio alla  
fine non fu comunque frutto soltanto della fantasia di Peri.  
Euridice nacque da oltre 25 anni di dibattito e discussione  
nei circoli intellettuali italiani su un certo numero di  
argomenti in relazione alla musica e al teatro: discussioni  
e dibattiti che si accentravano attorno alle idee neo-  
platoniche sulla natura della musica ed il suo potere di  
commuovere; sulla natura della musica greca antica; e sulla  
proprietà dei vari nuovi generi letterari crescenti alla fine del  
sedicesimo secolo, specialmente il dramma pastorale.

Gli intermedii che separavano i cinque atti di molte commedie  
divennero il genere principale della musica teatrale nell'Italia  
del sedicesimo secolo. Alcuni intermedii consistevano in  
non più di un madrigale o composizione strumentale (in cui  
cantanti e strumentisti si esibivano o sul palco o dietro le  
quinte) che segnavano semplicemente la divisione di una  
commedia in atti ed il passare del tempo. Quando,  
comunque, venivano rappresentate delle commedie per  
importanti eventi politici, come il matrimonio di un membro  
della famiglia reale, gli intermedii erano molto elaborati, ogni  
quadro consisteva in una o più danze, canzoni e cori.

Molti di questi intermedii più elaborati possedevano un'unità  
tematica. Quelli per La Calandria di Bibbiena rappresentata  
a Lione nel 1548, per esempio, in occasione della visita di  
Enrico II alla città, raffiguravano l'età del ferro, bronzo,  
argento, oro. Nel secolo XVI, nessuna serie di intermedii  
fu forse più famosa o elaborata di quelli rappresentati a  
Firenze nel 1589 come parte delle celebrazioni per le nozze  
di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena.

Il Conte Giovanni Bardi curò la produzione e Emilio de'  
Cavalieri fu responsabile di selezionare la musica (composta  
da Cristofano Malvezzi e Luca Marenzio, ma con notevoli  
contributi di Peri, Antonio Archilei Bardi, Giulio Caccini e del  
Cavalieri stesso); le scene e i costumi furono disegnati da  
Bernardo Buontalenti. Bardi scelse come tema per gli intermedii  
del 1589 il potere della musica, un argomento che egli  
discuteva con i suoi amici e colleghi da quasi vent'anni.

Il tema neoplatonico dell'armonia delle sfere, e il dono finale degli dei all'umanità del ritmo e dell'armonia, incomincia gli intermedi, che includono quadri raffiguranti le rivalità fra le Muse e le Pieridi, la vittoria di Apollo sul serpente Pitone, e la storia di Arione e il delfino. Più di ogni altra serie di intermedi, quelli del 1589 mostrano a qual punto il loro effetto scenico e la loro originalità musicale oscurarono i drammi per i quali essi erano stati originariamente ideati.

Molte accademie che crebbero in Italia durante il XVI secolo discutevano di questioni letterarie. Forse non vi fu argomento più acceso tra gli intellettuali italiani delle caratteristiche dei nuovi e molteplici generi che sorsero durante il secolo, e specialmente se accettare o no nel canone letterario la nuova poesia epica di Arrostò (Orlando Furioso) e di Tasso (*Gerusalemme Liberata*) e il nuovo genere di dramma pastorale che cominciò con l'*Aminta* del Tasso (1573) e il *Pastor fido* del Guarini (pubblicato per la prima volta nel 1589 ma completato alcuni anni prima).

La musica giocò un ruolo importante sebbene secondario in entrambi i generi. I versi di Ariosto furono musicati o come madrigali o, nella più antica tradizione italiana della declamazione, secondo formule che prevedevano l'impiego di un gruppo ripetuto di accordi convenzionali. La musica ebbe pure un ruolo importante nel *Pastor fido* di Guarini, perché i pastori antichi - come gli dei - erano più portati per il canto dei comuni mortali.

Ci fu anche discussione tra gli accademici se l'antica tragedia greca fosse interamente cantata. La natura della musica greca antica divenne argomento d'indagine nell'Italia del tardo secolo XVI Vincenzo Galilei, liutista fiorentino e confidente del Bardi, per esempio, imparò ciò che sapeva della musica greca dal suo amico, l'antichista romano Girolamo Mei.

Galilei comunque, fu non tanto interessato all'esatta riproduzione della musica antica quanto ad apprendere l'abilità di commuovere la gente attraverso la musica. Si accorse che era soltanto mediante l'eliminazione del contrappunto complesso poteva riscoprire il potere affettivo della musica.

Raccomandava ai compositori di tenere conto della semplicità della musica popolare e di copiare i modelli naturali del discorso, osservando attentamente come parlavano effettivamente le varie persone in differenti stati e motivi. Galilei sosteneva di essere il primo a scrivere in uno stile musicale autenticamente nuovo, musicando estratti da Dante e i Lamenti di Geremia, composizioni che sono andate perdute.

Gli intermedi fiorentini del 1589, che dipingevano in modo suggestivo il potere della musica nel mondo antico, conducevano direttamente ai primi tentativi di musicare i drammi dall'inizio alla fine, poiché tutti i primi melodrammi trattano storie della mitologia in cui la musica ha un ruolo fondamentale: Dafne di Ottavio Rinuccini messa in musica (quasi tutta persa) nel 1598 da Peri con Jacopo Corsi (il successore di Bardi come leader intellettuale a Firenze), un dramma rimusicato un decennio più tardi da Marco da Gagliano; la versione di Rinuccini della favola di Orfeo musicata sia da Peri che da Caccini e una rielaborazione di Alessandro Striggio della stessa favola, musicata da Claudio Monteverdi per una rappresentazione in Mantova nel 1607.

Tutti i dibattiti, discussioni e sperimenti musicali dei precedenti ventennio - la consolidata tradizione degli intermedi di corte come anche i vari tentativi di musicare singole scene drammatiche e l'interesse per la natura del dramma pastorale come anche il desiderio di riscoprire l'antico potere emotivo della musica - finalmente diedero i loro frutti nei festeggiamenti di Firenze per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia nel 1600.

Per molti dei partecipanti l'occasione non fu comunque un successo completo. A Giulio Caccini, grande rivale di Peri alla corte fiorentina, fu commissionato di scrivere musica per la più grande delle opere da rappresentare, il rapimento di Cefalo, del quale ci giungono solo pochi frammenti; la rappresentazione non sembra aver sollevato grande entusiasmo nel pubblico.

Emilio de' Cavalieri, che curò la produzione dell'*Euridice* di Peri, si lamentò che le scene non fossero terminate in tempo per la rappresentazione.

Il conte Bardi, prima di lasciare Firenze contrariato, ebbe da ridire sulla scelta del dramma e della musica: il soggetto, obbietto, non era adatto per un matrimonio e la musica sembrava un canto lamentoso, paragonando certamente gli eventi del 1600 con quelli che egli stesso organizzò nel 1589.

Peri era contrariato dal fatto che Caccini non permettesse ai propri studenti e ai membri della sua famiglia, che partecipavano alle celebrazioni, di cantare la musica da egli composta, così la prima rappresentazione di *Euridice* effettivamente miscelava passaggi di entrambi i compositori. Tantomeno Peri poteva essere pago del fatto che successivamente Caccini compose la musica per il resto del dramma e affrettò la stampa della sua versione dell'opera completa prima che Peri potesse fare altrettanto.



Il pubblico nel 1600 non avrebbe potuto capire quanto significativi per la storia della musica sarebbero stati gli eventi di cui erano testimoni. E' soltanto oggi che apprezziamo l'Euridice di Peri, riconoscendone tutta la valenza musicale e teatrale. La sua forza dipende non poco dal fatto che è un'opera da camera relativamente breve, ideata per la rappresentazione in una piccola stanza ed eseguita per un ristretto pubblico di conoscitori.

All'interno delle cinque brevi scene dell'opera, Peri riuscì a creare una ricca varietà di musica che è sempre responsabile delle dinamiche del dramma. Non è affatto giusto considerare questa come un'opera che procede con recitativo ininterrotto - il recitar cantando - dall'inizio alla fine. Ciascuna scena chiude con un coro formato secondo i canoni dei vecchi intermedi. I cori variano dalla gioiosa canzone danzata in celebrazione delle imminenti nozze di Orfeo ed Euridice al termine della scena iniziale („Al canto, al ballo“); al lamento pietoso per la morte di Euridice („Sospirate, aure celesti“) che chiude la seconda scena; la quasi-danza, canzone della speranza („Se de boschi i verdi onori“) che chiude la terza scena, e l'eco del coro d'atmosfera degli dei nell'Inferno („Poi che gl'eterni imperi“) che termina la quarta scena.

Il Cavaliere indubbiamente creò l'elaborato finale („Biond'arcier, che d'alto monte“) in imitazione dei finale che ideò per gli intermedi del 1589. Entrambi furono ballati e cantati da cori in cinque parti che alternavano tre parti strumentali e interludi vocali. Inoltre, Peri interruppe due volte il fluido dialogare del recitato con semplici canzoni strofiche: Nel pur ardor del contadinotto Tirsi nella seconda scena, un incantevole interludio rustico ed ingenuo che da forte risalto al successivo racconto della morte di Euridice cantato da Dafne, e l'resultante Gioite al canto mia di Orfeo, le prime parole che pronuncia al suo ritorno dall'inferno con l'amata Euridice.

Anche all'interno dei confini del recitativo semplice, che possiamo immaginare musicalmente limitanti, Peri fece una netta distinzione tra le conversazioni relativamente neutre tra le ninfe e i pastori e gli alti punti emotivi dell'opera, che egli, in modo appropriato e caratteristici compose come recitativo: il racconto accorato di Dafne circa la morte di Euridice. Per quel vago boschetto: il lamento di Orfeo (Non piango e non sospiro), che va dallo sgomento attraverso il dolore alla ferma risoluzione di raggiungere la sua amata; la supplica di Orfeo davanti alle porte dell'inferno, Funeste piagge, con il ritornello Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno, il canto con cui riconquista Euridice. Ogni

rappresentazione dell'Euridice di Peri deve essere necessariamente unica, perché il compositore, seguendo le consuetudini del suo tempo, non fornì le istruzioni a noi necessarie per conoscere precisamente ciò che intendeva, o cosa fu fatto nel 1600. Non sappiamo neppure per certo quali strumenti accompagnarono i cantanti nella prima rappresentazione. Nella prima edizione dell'opera Peri stampò soltanto le linee del canto, un accompagnamento del basso, e in alcuni casi per strumenti melodici non specificati.

Nella sua prefazione, Peri nominò soltanto alcuni dei suoi amici aristocratici o di buona famiglia e mecenati che presero parte alla prima. Jacopo Corsi suonò il clavicembalo, il Signor Don Grazia Monrallo la tiorba; Giovan Battista Jaccomelli, chiamato „dal violino“ a causa del suo grande talento violinistico, suonò un lirone a più corde; e Giovanni Lapi un grande liuto.

Ci devono essere stati altri strumenti, comunque, in quel piccolo ensemble che accompagnò i cantanti di Euridice, probabilmente un paio di violini o flauti oppure entrambi per suonare i ritornelli nel Prologo, quelli nella canzone di Tirsi intesi per imitare i flauti di Pan, e quelli nel gran finale.

Il fatto che il compositore mancò di dare una precisa strumentazione per l'opera (tantomeno delle precise indicazioni circa gli altri aspetti della rappresentazione) suggerisce che egli desiderava lasciare ai musicisti ampia libertà di adattare le loro esecuzioni a seconda delle esigenze individuali e dell'acustica dell'ambiente, della disponibilità di un gruppo specifico di strumenti, del gusto e delle caratteristiche individuali dei cantanti. Peri evidentemente comprese che due rappresentazioni non dovevano e non potevano essere esattamente uguali, ed egli rispettò i desideri dei musicisti per i quali l'edizione era ideata per cogliere gli impulsi creativi del momento, quegli impulsi che danno vivacità e vitalità ad una rappresentazione. Non è soltanto la rappresentazione di Euridice, comunque, che è e deve essere unica. L'opera stessa è unica, Peri fu il primo ad affrontare gli stessi problemi estetici, drammatici e musicali di ogni altro compositore nella storia della musica.

Le sue soluzioni nel creare un'opera da camera squisita e commovente, comunque, non furono realmente seguite (né potevano esserlo) dai compositori successivi. Sensibile ad ogni sfumatura del libretto di Rinuccini, Peri scrisse una musica che rispecchiava la retorica delle parole e nel contempo incorporava il loro contenuto affettivo. Attraverso la sua musica, il compositore ha stabilito una

lettura del dramma che rivela pienamente il suo potere emotivo.

## L'EURIDICE: LINEE DI UN'INTERPRETAZIONE

Un archetipo, eppure un unicum. La restituzione odierna dell'Euridice richiede innanzi tutto la comprensione di questo paradosso. Come modello - nel quale confluiscono i risultati di molte ricerche espressive, dalle teorie musicali della „prima camerata“ ai dibattiti cruscanti ed a quelli sulla poetica aristotelica, dalle nuove forme del teatro parlato alle varie realizzazioni dello „stile rappresentativo“ -

L'Euridice trasmette alla nuova età musicale l'esperienza di un inedito intreccio di musica, coreografia, scenografia e testo letterario, in cui comunque il primato emotivo spetta a quest'ultimo e in cui pertanto l'invenzione musicale è essenzialmente funzione dell'invenzione drammatica.

Nell'archetipo Peri e Rinuccini formulano e realizzano tale poetica con un particolare rigore; ma da questo punto di vista l'interpretazione dell'Euridice non pone problemi di metodo diversi da ogni plausibile restituzione moderna dei melodrammi secenteschi: non si può prescindere da quella peculiare unità e gerarchia espressiva, non si può preleggere e autonomizzare il dato musicale, sotto pena di mistificare le intenzioni poetiche, di mortificare e disperdere valori artistici essenziali dell'Opera. L'edizione discografica ovviamente deve rassegnarsi alla propria incongrua parzialità. E tuttavia è almeno possibile evocare una più comprensiva dimensione teatrale se il canto, liberandosi dai modelli sedimentati da culture musicali eterogenee, riscopre nella recitazione del testo poetico il proprio fine e le proprie regole. E questo innanzi tutto vuol dire, secondo il dettato di Peri e Rinuccini, piena adesione del canto alle norme fonetiche e prosodiche della „nostra favella“: un compito artistico che naturalmente riserva speciali possibilità e responsabilità agli interpreti italiani.

D'altro lato a partire da questo comune codice espressivo, il melodramma secentesco esalta le differenze di concezioni estetiche e di sensibilità artistica, ponendo all'interpretazione problemi non eludibili di comprensione storica e teorica e di individuazione stilistica. Appunto in questo senso l'Euridice costituisce un unicum, non riducibile alla tradizione musicale che per altri versi inaugura così come è irriducibile alle sue fonti. Significativamente non solo Giovanni Bardi disapprova la creazione della „seconda

camerata“, ma anche Cavalieri, Monteverdi e Caccini dissentono, rilevandone l'austerità liturgica. In effetti l'Euridice è rito catartico: tragedia, aristotelicamente. Tragedia cinquecentesca, però, esplicitamente innovata non solo nei modi, ma anche nella destinazione: catarsi rivolta non più „negli ampi teatri al popol folto“, ma celebrata per la commozione e persuasione del Principe, del Potere.

Con tale torsione oratoria Peri e Rinuccini reinventano il mito di Orfeo come allegoria della virtù persuasiva del canto, della sua vittoria umanistica sulla necessità e sulla legge. In questo l'Euridice non ha continuatori nel suo secolo. Se infatti, come si ripete volentieri, nel mito di Orfeo tante volte rivisitato „il melodramma celebra se stesso“, esso però non celebra sempre i medesimi valori, la stessa immagine di sé. L'Orfeo di Monteverdi e Belli, di Landi e Rossi ammansisce le fiere, ma è inermi di fronte ai crudeli inganni di un Potere capriccioso e subdolo, incomprensibile e inavvicinabile e il suggello della sconfitta - poiché „nulla quaggiù diletta e dura“ - è l'apoteosi consolatoria in un Gelo cristianizzato. Se Orfeo è comunque simbolo dell'inaudita grandezza e ricchezza del melodramma, qui è anche simbolo della servitù e miseria dell'artista. L'interpretazione non può ignorare questa differenza dell'Euridice, nata non dalle incombenze servili e dalle pie ansie del musico cortigiano, ma dalle orgogliose nostalgie umanistiche di un circolo aristocratico e dalle speranze di palinogenesi incoraggiate da un grande evento dinastico, i „regi imeni“ di Maria de' Medici, ai quali l'opera fu offerta. Si concludeva allora un decennio terribile nel processo dell'annessione di politica ed etica, filosofia ed arte alla giurisdizione della Controriforma: un decennio che trovava conclusione e simbolo nel rogo di Giordano Bruno. Alla „camerata“ di Jacopo Corsi - mecenate, ma anche capo di una lobby cautamente dissidente dalla tradizione politica del granducato - l'accostamento diplomatico ad Enrico di Borbone, il re della pacificazione religiosa, appare come il pegno di un profondo rinnovamento del regime mediceo, del suo riscatto dai paradigmi controriformisti di devozione e di governo garantiti dalla pax hispanica. Soverciando i moduli esornativi ed encomiastici dell'accademismo fiorentino - compreso il platonizzante simbolismo cortigiano degli Intermedi officiati da Giovanni Bardi - l'Euridice trasfigura queste speranze di palinogenesi nel mito classico, nell'allegoria polemica dell'artista persuasore, trionfante su un Potere „nudo d'ogni pietà“. Una breve utopia, certamente. Di lì a poco Rinuccini affiderà ad un'altra „tragedia“ - Arianna, per Monteverdi - l'ammissione che

nulla possono le ragioni del cuore contro la ragion di Stato. Ma intanto il sogno umanistico innerva le scelte espressive dell'Euridice, dettando ulteriori condizioni all'interpretazione. Si tratta infatti di restituire adeguatamente il nesso linguistico tra la poetica del "recitar cantando" e le peculiari ragioni estetiche dell'Euridice: il paganesimo sereno e senza residui dell'allegoria, immune dalle dolenti ambiguità devote dell'Orfeo monteverdiano; l'apollinea trasparenza razionale, che esclude troppo morbide coloriture psicologiche; la spoglia essenzialità degli sviluppi drammatici, senza concessioni alle varianti dionisiache del mito e alla moltiplicazione spettacolare di episodi e personaggi, cui indulgeranno le rivisitazioni secentesche. Tutto ciò trova la propria cifra stilistica in un controllato classicismo lontano dai turgoi controriformisti del manierismo e dalle esorbitanti meraviglie dell'edonismo barocco, evocatore piuttosto delle sobrie eleganze letterarie e figurative di un umanesimo profano remoto ma non dimenticato. Alla ricerca di un nuovo modulo espressivo umanisticamente privilegiante la parola. Peri crea, nell'ambito del "recitar cantando", il proprio, peculiare linguaggio musicale, il cui fine esplicito è di "imitar col canto chi parla".

Se infatti da una parte l'artificioso alternarsi contrappuntistico di consonanze e dissonanze si mostrava del tutto inadeguato ad una naturale rappresentazione dei sentimenti, dall'altro neanche risultavano adeguate, per la loro coercitiva verticalità, le ditonali soluzioni armoniche adottate, per esempio, da Caccini. E invece ad una melodia di stampo monodico tetracordale che Peri, epigono delle teorie di Vicentino, Galilei, Bottrigari, affida la realizzazione dell'Euridice. Una melodia egemone nel discorso musicale e in assoluta funzione degli "affetti" espressi dal testo, ai quali vengono sovente sacrificati anche l'unità e gli accenti del verso - al contrario di quanto avviene nell'Euridice di Caccini - con la frammentazione dell'endecasillabo in settenario e quinario e viceversa.

A questa misura stilistica ho cercato di attenermi nell'interpretazione dell'opera: sobria realizzazione del "continuo", sempre e comunque in funzione della melodia, giacché, come ammonisce Il Corago, "per lo stile musico fa più di bisogno l'aggiustata modulazione che la ripiena armonia"; una misurata libertà ritmica giustificata dalla particolare ricerca semiografica periana - si pensi, ad esempio, al frequente impiego dell'anacrusi nei momenti di maggior tensione drammatica. Ho inoltre evitato l'uso - che sarebbe stato arbitrario rispetto alla poetica dell'Euridice -

di strumenti "alti" interagenti con le voci: con la sola deroga del flauto introdotto in funzione drammatica in Et ceco un lamp'ardente.

Infine, secondo una libertà d'altra parte autorizzata dalle fonti (Peri, Marco da Gagliano), ho limitato la reiterazione dei ritornelli strumentali nel prologo e nel coro e ballo finale - una reiterazione dettata da Peri per ragioni coreografiche qui ovviamente assenti.

Roberto De Caro

## JACOPO PERI: PREFAZIONE ALL'EURIDICE

Prima ch'io vi porga (benigni lettori) queste Musiche mie, ho stimato convenermi farvi noto quello che m'ha indotto a ritrovare questa nuova maniera di canto: poichè di tutte le operazioni humane la ragione debbe essere principio e fonte. E chi non può renderla agevolmente, da a credere d'aver' operato a caso. Benchè dal signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' signori Iacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594), che io, adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne, dal signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra. Onde, veduto che si trattava di poesia drammatica e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinion di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana. E questa è la ragione, onde veggiamo in quelle poesie haver' havuto luogo il ballo, che non s'innalza come l'esametoro, ma pure è detto avanzarsi oltr'a' confini de' ragionamenti familiari. E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi; e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano dastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio (come

l'accomodavano anch'essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellavano: il che i nostri moderni (benché forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro. Conobbi, parimente, nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre molte che non si intonano, finché si ritorni ad altra capace di movimento di nuova consonanza. Et havuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, hor più hor meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finché, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nei parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuovo concerto. E questo non solo perché il corso del ragionare non ferisse l'orecchio (quasi intoppando negli incontri delle ripercosse corde, dalle consonanze più spesse) o non paresse in un certo modo ballare al moto del basso, e principalmente nelle cose o meste o gravi, richiedendo per natura l'altre più liete più spessi movimenti: ma ancora perché l'uso delle false, o scernesse o ricoprissi quel vantaggio che s'aggiugne dalla necessità dell'intonare ogni nota: di che, per ciò fare, potevan forse haver manco bisogno l'antiche musiche. E però, si come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella. Onde fatta udire a quei Signori la mia opinione, dimostrarli loro questo nuovo modo di cantare, e piacque sommamente, non pure al signor Iacopo, il quale haveva di già composte arie bellissime per quella tavola, ma al signor Piero Strozzi, al signor Francesco Cini, et ad altri molti intendentissimi gentilhuomini (ché nella nobiltà fiorisce hoggi la musica), come anco a quella famosa, che si può chiamare Euterpe dell'età nostra, la signora Vittoria Archilei: la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le musiche mie, adomandole non pure di quei gruppi e di quei lunghi giri di voce semplici e doppi, che dalla vivezza dell'ingegno suo son ritrovati ad ogn'ora, più per ubbidire all'uso de' nostri tempi, che perché ella stimi consistere in essi fa bellezza e la forza del nostro cantare, ma anco di quelle e vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere, e scrivendole non s'imparano da gli scritti. L'udi e la commendò messer Giovanbattista Iacomelli, che in tutte le parti della musica eccellentissimo, ha quasi cambiato il suo cognome col Violino, in cui egli è mirabile; e per tre anni continui che nel

carnovale si rappresentò, fu udita con sommo diletto e con applauso universale ricevuta da chiunque vi si ritrovò. Ma hebbe miglior ventura la presente Euridice, non perché la sentirono quei Signori et altri valorosi huomini, ch'io nominali, e di più il signor conte Alfonso Fontanella et il signor Crazio Vecchi, testimoni nobilissimi del mio pensiero, ma perché fu rappresentata ad una Regina sì grande, et a tanti famosi principi d'Italia e di Francia, e fu cantata da' più eccellenti musici de' nostri tempi. Tra i quali il signor Francesco Rasi, nobile aretino, rappresentò Aminta; il signor Antonio Brandi Arcetro; et il signor Melchior Palantrotti Plutone: e dentro alla scena fu sonata da Signori per nobiltà di sangue e per eccellenza di musica illustri; il signor Iacopo Corsi, che tanto spesso ho nominato, sonò un gravicembalo, et il signor Don Grazia Montalvo un chitarrone, Messer Giovanbattista del Violino una fra grande, Messer Giovanni Lapi un liuto grosso. E benché fin all'ora l'havessi fatta nel modo appunto che hora viene in luce, nondimeno Giulio Caccini (detto Romano) il cui sommo valore è noto al mondo, fece l'arie d'Euridice et alcune del Pastore e Ninfe del Coro; e de' cori Al canto al ballo, Sospirate e Poi chi gli etemi imperi: e questo perché dovevano esser cantate da persone dipendenti da lui, le quali arie si leggono nella sua composta e stampata pur dopo che questa mia fu rappresentata a sua Maestà Cristianissima. Ricevetela però benignamente, cortesii lettori; e benché io non sia arrivato, con questo modo, fin dove mi pareva di poter giugnere (essendo stato freno al mio corso il rispetto della novità), graditela in ogni modo; e forse avverrà ch'in altra occasione io vi dimostri cosa più perfetta di questa. Intanto mi parà d'haver fatto assai, havendo aperta la strada al valor'altrui di camminare, per le mie orme, alla gloria, dove a me non è dato di poter pervenire. E spero che l'uso delle false, sonate e cantate senza paura, discretamente, et appunto (essendo piacute a tanti e sì valorosi huomini) non vi saranno di noia, massime nell'arie più meste e più gravi d'Orfeo, d'Arcetro e di Dafne, rappresentata con molta grazia da Iacopo Giusti, fanciulletto lucchese. E vivete lieti.

## PROLOGO

### LA TRAGEDIA

- 1 Io che d'alti sospir vaga e di pianti,  
spars'or di doglia hor di minacce il volto,  
fei negl'ampi teatri al popol folto  
scolorir di pietà volti e sembianti,
- 2 non sangue sparso d'innocenti vene,  
non ciglia spente di tiranno insano,  
spettacolo infelice al guardo humano,  
canto su meste e lacrimose scene.
- 3 Lungi via, lungi pur da' regii tetti  
simulacri funesti, ombre d'affanni:  
ecco i mesti coturni e i foschi panni  
cangio e desio ne i cor più dolci affetti.
- 4 Hor s'avverrà che le cangiate forme  
non senza alto stupor la ferra ammiri,  
tal ch'ogni alma gentil ch'Apollò ispiri  
del mio novo cammin calpesti l'orme,
- 5 Vostro, regina, fia cotanto alloro  
qual forse anco non colse Atene o Roma,  
fregio non vil su l'onorata chioma,  
fronda febea fra due corone d'oro.
- 6 Tal per voi torno e con sereno aspetto  
ne' reali imeni m'adorno anch'io  
e su corde più liete il canto mio  
tempo, al nobile cor dolce diletto.
- 7 Mentre Senna real prepara intanto  
alto diadema onde il bel crin si fregi  
e i manti e' seggi de gl'antichi regi,  
del tracio Orfeo date l'orecchie al canto.

## PROLOGUE

### TRAGEDY

- 1 I, who eager for loud sighs and tears  
My face now filled with sorrow,  
now with threats,  
Once made the faces of the crowd  
in great theatres  
Turn path with pity,
- 2 No longer of blood shed by innocent veins,  
Nor of eyes put out by the insane Tyrant,  
Un happy spectacle to human sight,  
Do I sing now on a gloomy  
and tear-filled stage.
- 3 Away, away from this royal house,  
Funeral images, shades of sorrow!  
Behold, I change my gloomy buskins  
and dark robes  
To awaken in the heart sweeter emotions.
- 4 Should it now come to pass  
that the world admire,  
With great amazement,  
these changed forms,  
So that every gentle spirit  
that Apollo inspires  
Will tread in the tracks of my new path,
- 5 Yours, Queen, will be so much laurel  
That perhaps not even Athens  
or Rome gathered more,  
An ornament worthy  
of those honored tresses,  
a frond of Phoebus between  
between two crowns of gold
- 6 Thus changed, I return; serenely,  
I, too, adorn myself for the Royal wedding,  
And temper my song with happier notes,  
Sweet delight to the noble heart.
- 7 While the royal Seine prepares  
A noble crown to decorate  
the beautiful hair,  
And the mantle and throne of  
the ancient Kings,  
Listen to the singing of Orpheus of Thrace.

## SCENA PRIMA

PASTORE DEL CORO (AMINTA)  
Ninfe ch'i bei crin d'oro  
sciogliete liete allo scherzar de' venti  
e voi, ch'almo tesoro  
dentro chiudete a' bei rubini ardenti  
e voi, ch'all'alba in ciel togliete i vanti,  
tutte venite, o pastorelle amanti;  
e per queste fiorite alme contrade  
risuonin liete voci e lieti canti.  
Oggi a somma beltade  
giunge sommo valor santo imeneo.  
Avventuroso Orfeo,  
fortunata Euridice,  
pur vi congiunse il ciel: o di felice!

NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH I)  
Raddoppia e fiamm'e lumi  
al memorabil giorno,  
Febo, ch'il carro d'or rivolgi intorno.

PASTORE DEL CORO (AMINTA)  
E voi, celesti numi,  
per l'alto ciel con certo moto erranti,  
rivolgete sereni  
di pace e d'amor pieni  
alle bell'alme i lucidi sembianti.

NINFA DEL CORO (NINFA I)  
Vaghe ninfe amoroze,  
inghirlandate il crin d'alme viole  
dite liete e festose:  
"Non vede un simil par d'amanti il Sole!"

PASTORE DEL CORO  
Non vede un simil par d'amanti il Sole!

ARCETRO  
Non vede un simil par d'amanti il Sole!

REPLICA A 5 TUTTO IL CORO  
Non vede un simil par d'amanti il Sole!

EURIDICE  
Donne, ch'a' miei diletta  
rasserenate sì lo sguardo e 'l volto,

## SCENE ONE

SHEPHERD OF THE CHORUS (AMINTA)  
Nymphs, whose beautiful golden hair  
Is loosened by the playful wind,  
And you, whose great treasure  
Is hidden by beautiful burning rubies,  
And you, who are more glorious  
than the dawn,  
Come all of you, pastoral lovers;  
In this dear countryside,  
covered with flowers  
Happy voices and happy songs resound.  
Today to consummate beauty  
Blessed Hymenaeus joins  
consummate valor.  
Adventurous Orpheus,  
Fortunate Euridice,  
Heaven joins you together; o happy day!

NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH I)  
Double your flames and rays  
On this memorable day,  
Phoebus as your golden chariot  
makes its rounds.

SHEPHERD OF THE CHORUS (AMINTA)  
And you, heavenly deities,  
Running your fixed course in the skies.  
Turn serenely  
Your shining faces, filled with love and peace;  
Toward these beautiful souls.

NINFA DEL CORO (NYMPH I)  
Beautiful Nymphs, filled with love,  
Your hair garlanded with violets,  
Sing happily and joyously:  
The sun has never seen such a pair of lovers!

SHEPHERD OF THE CHORUS  
The sun has never seen such a pair of lovers!

ARCETRO  
The sun has never seen such a pair of lovers!

ALL THE CHORUS  
The sun has never seen such a pair of lovers!

EURIDICE  
Ladies, who became my pleasure  
Show such cheerful looks and faces,

che dentro a' vostri petti  
tutto rassembra il mio gioir raccolto,  
deh come lieta ascolto  
i dolci canti e gl'amorosi detti,  
d'amor, di cortesia graditi affetti!

NINFA DEL CORO (NINFA II)

Qual in sì rozzo core  
alberghi alma sì tera, alma sì dura,  
che di sì bell'amor l'alta ventura  
non colmi di diletto e di dolcezza?

AMINTA, PASTORE DEL CORO

Credi, ninfa gentile,  
pregio d'ogni bellezza,  
che non è fera in bosco, augello in fronda  
o muto pesce in onda  
ch'oggi non formi e spiri  
dolcissimi d'amor sensi e sospiri;  
non pur son liete l'alme e lieti i cori  
de' vostri dolci amori.

EURIDICE

In mille guise e mille  
crescon le gioie mie dentro al mio petto,  
mertr'ognuna di voi par che scintilli  
dal bel guardo seren gioia e diletto.  
Ma deh, compagn'amate,  
là tra quell'ombre grate  
movian di quel fiorito almo boschetto  
e quivi, al suon de' limpidi cristalli,  
taren liete carole e lieti balli. of the limpid strema

CORO (NINFA I)

Itene liete pur: noi qui, fra tanto  
che sopraggiunga Orfeo,  
l'ore trapasseren con lieto canto.

*Partesi Euridice e Dafne con altre ninfe del Coro*

CORO

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

So that within your breasts  
everything mirrors my intense joy,  
How happily I listen  
To your sweet songs, and amorous sayings,  
It is not filled with delight and sweetness?

NYPHS OF THE CHORUS (NYMPH II)

In what rude heart  
Is there a soul so mean and hard,  
That, at rare fortune of such a beautiful love  
It is not filled with delight and sweetness?

AMINTA, SHEPHERD OF THE CHORUS

Believe me, gentle Nymph,  
Graced with every beauty,  
There is not a beast in the forest,  
a bird in the trees,  
Nor a mute fish in the strema,  
That today is not inspired and informed  
By the sweetest feelings, and sighs of love;  
The souls and hearts of the lovers  
Are not the only happy things today.

EURIDICE

A thousand fold  
My joy increases within me,  
While laughter and delight sparkle  
From the serene face of all of you.  
But, beloved companions,  
Let us go to the pleasing shade  
Of that flowering woods,  
And there to the sound  
of the limpid strema  
Let us sing happy songs and dance.

CHORUS (NYMPH II)

Go there happily: while we here,  
Expecting Orpheus's arrival,  
Will pass the time with a happy song.

*Euridice e Dafne depart with the other  
nymphs of the chorus*

CHORUS

To sing, to dance, to shade,  
to the festive meadow,  
To the happy streams,  
O shepherds, all of you, hasten,  
Singing sweetly on such a blessed day.  
To sing, to dance,...

**NINFA DEL CORO (NINFA I)**

Selvaggia diva e boschereccie ninfe,  
satiri e voi, silvani,  
rete lasciate e cani;  
venite al suon delle correnti linfe.

**CORO**

Al canto...

**PASTORE DEL CORO (AMINTA)**

Bella madre d'Amor, dall'alto coro  
scendi a' nostri diletta,  
e co' bei pargoletti  
fendi le nubi e 'l ciel con l'ali d'oro.

**CORO**

Al canto...

**ALTRA NINFA CORO (NINFA II)**

Corrin di puro latte e rivi e fiumi,  
di mel distilli e manna  
ogni selvaggia canna;  
versate ambrosia e voi, celesti numi.

**CORO**

Al canto...

**SCENA SECONDA****ORFEO**

Antri, ch'a' miei lamenti  
rimbombaste dolenti, amiche piaggie  
e voi, piante selvaggie,  
ch'aoe dogliose rime  
piegaste per pietà l'altère cime,  
non fia più nol che la mia nobil cetra  
con fiebil canto a lagrimar v'alletti:  
ineffabil mercede, aimi diletta  
Amor cortes'oggi al mio piant'impetra  
Ma deh, perché si lente  
Del bel carr'immortal le rot'accese  
per l'eterno cammin tardono il corso?  
Sferza, padre cortese,  
a' volanti destrier le gropp'el dorso,  
spegni nell'onde omai,

**NYMPH (NYMPH I)**

Goddess of the woods,  
and woodland nymphs,  
Satyrs, and you, Sylvans,  
Leave your dogs, and snares;  
And come to the sound  
of the running streams.

**CHORUS**

To sing, to dance,...

**SHEPHERD OF THE CHORUS (AMINTA)**

Beautiful mother of Love,  
from your heights  
Descend to our festivities,  
And with you!\*" cupids  
Rend the clouds and heavens  
with your golden wings.

**CHORUS**

To sing, to dance,...

**ANOTHER NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH II)**

Let rivers and streams flow with pure milk,  
And every woodland reed  
Distill honey and manna;  
Pour ambrosia, you too, celestial Gods!

**CHORUS**

To sing, to dance,...

**SCENE TWO****ORPHEUS**

Caverns, which to my mournful lament  
Resounded, friendly shores,  
And you, wild plants,  
Who at the sound of my sorrowful rhymes  
Bowed your haughty tops with pity.  
No longer will my noble lyre  
Move you to tears with its plaintive song:  
With ineffable mercy into great delight  
Courtly Love has today changed my plaint.  
But, alas, why so slowly  
Do the burning wheels of the beautiful  
immortal chariot  
Wend their way along the eternal path?  
Courteous Father, whip  
The backs and croups of the flying steeds,



spegni o nascondi fiammeggianti rai.

Bella madre d'Amor, dall'onde fuora  
sorgi e la notte ombrosa  
di vaga luce scintillando indora.  
Venga, deh venga omai la bella sposa  
tra 'l notturno silenzio e i liet'orrori  
a temprar tante fiamm'e tant'ardori.

ARCETRO

Sia pur lodato il ciel, lodato Amore,  
ché d'allegrezza colmo  
pur nella front'un di ti viddi'l core.

ORFEO

O mio fedel, né pur picciola stilla  
A gl'occhi tuoi traspare  
dell'infinito mare  
Che di dolcezza Amor nel cor mi stilla.

ARCETRO

Hor non ti riede in mente  
quando fra tante pene  
io ti dicea sovente:  
"Amat' il cor di generosa spene,  
ché de' fedeli amanti  
non ponno al fin delle donzelle i cori  
sentir senza pietà le voci ei pianti"?  
Ecco ch'ai tuoi dolori  
pur s'ammolliro al fine  
del disdegnoso cor gl'aspri rigori.

ORFEO

Ben conosc'hor che tra pungenti spine  
tue dolcissime rose,  
Amor, serbi nascose; or veggio e sento  
che per farne gioir ne dai tormento.

*Tirsi viene in scena suonando  
la presente Sinfonia con un Triflauto,  
e canta la seguente stanza:  
salutando Orfeo di poi s'accompagna  
con gli altri del Coro,  
e con tale strumento fu sonata*

Let your lights be put out,

And the waves at last extinguish  
or hide your flaming rays.  
Beautiful Mother of Love,  
rise from the waves,  
And gild the shadowy night  
With a beautiful sparkling light.  
Come then, come at last, beautiful wife,  
In the nocturnal silence  
To quench so many flames  
and so much ardor.

ARCETRO

Let Love and Heaven alone be praised,  
for the happiness of your heart  
I see mirrored in your face at last.

ORPHEUS

O my friend, not even a small drop  
Can you see through your eyes  
Of that infinite sea of sweetness  
That Love distills in my heart

ARCETRO

Do you remember  
That when you despaired  
I often said to you:  
Arm you heart with generous hope,  
For, if the lovers are faithful,  
The hearts of young ladies  
cannot in the end  
Hear their complaints without pity?  
Thus, in answer to your english  
Softened at last were  
The harsh severities of that disdainful heart

ORFEO

Now I know well that among  
the sharpest thorns  
Your sweetest roses  
Are hidden, Love; I can see and feel now  
That giving joy is the aim of your torments.

*Tirsi enter, plays the following Sinfonia  
on his panpipes,  
and sings the following strophes.  
He then greets Orpheus,  
and joins the others of the chorus.  
And with his instrument she plays.*

1 TIRSI

Nel pur ardor della più bella stella  
aurea taccilla, di bel foc'accendi  
e qui discendi su l'aurate piume,  
giocondo nume, e di celeste fiamma  
l'anime infiamma.

- 2 Lieto imeneo d'alta dolcezza un nembro  
trabocca in grembo a' fortunati amanti  
e tra bei canti di soavi amori,  
sveglia nei cori una dolce aura, un riso  
di paradiso.

ARCETRO

Deh come ogni bifolco, ogni pastore  
a' tuoi lieti imenei  
scopri il piacer ch'entro racchiud'il core.

TIRSI

Del tuo beato amor gl'alti contenti  
crescano ogn'or, come per pioggia suole  
l'onda gonfiar de' rapidi torrenti.

ORFEO

E per te, tirsi mio, rimeni il Sole  
sempre la notte ei di lieti e ridenti.

*Dafne ritorna in scena sola.*

DAFINE

Lassa! Che di spavento e di pietate  
gelarmi il cor nel seno!  
Miserabil beltate,  
com'in un punto, ohimè, venisti meno.  
Hail! Che lampo o baleno  
in notturno seren ben ratio fugge,  
mai più rapida l'ale  
affretta humana vita al di fatale.

ARCETRO

Oimè! Che fia giammai?  
Pur or tutta gioiosa  
al fonte degl'allor costei lasciai.

1 TIRSI

With the pure ardor of  
the most beautiful star,  
A gilded torch lit by a beautiful fire,  
And descending here to us on golden wing,  
Joyous God, and with celestial flames.  
The soul is set on fire.

- 2 Happy Hymenaeus infuses  
the most exceeding sweetness  
inside the breasis of the fortunate lovers,  
And amidst joyous songs of pleasant loves  
A gentle breeze stirs in their hearts,  
A smile from heaven.

ARCETRO

See how every rustic, every shepherd,  
At your happy wedding  
Discovers the pleasures hidden  
within his heart,

TIRSI

May the great joys of your blessed love  
Constantly increase, just as by rain  
The streams are swollen into rapid torrents.

ORPHEUS

And for you, my Tirsi, may the sun  
Always bring back laughing  
and happy nights and days.

*Daphne returns alone to scene.*

DAFINE

Alas! what pity and terror  
Freeze my heart within my breast!  
Miserable beauty,  
Alas, how is that  
in an instant you failed?  
Ahi as a flash of lightning  
Swiftly disturbs the quiet night  
and disappears,  
But even more rapidly, human life  
Hurries its, flight toward the day of death.

ARCETRO

Alas! What has happened?  
But a moment ago, I left this girl  
All full of joy near the brook of laurels.

DAFNE  
O giorno pien d'angoscia e pien di guai!

ORFEO  
Qual così ria novella  
turba il tuo bel semblante  
in così lieto di, gentil donzella?

DAFNE  
O del gran Febo e delle sacre dive  
pregio sovran', di queste selve onore,  
non chieder la cagion del mio dolore.

ORPHEUS  
Nirifa, deh sia contenta  
ridir perché t'affanni,  
Chè taciuto martir troppo tormenta.

DAFNE  
Com'esser può giamai  
ch'io narri e ch'io riveli  
sì miserabil caso? O fato o Ciel!  
Deh, lasciami tacer, troppo il saprai.

ARCETRO  
Di' pur: sovente del timor l'affanno  
è dell'istesso mal più grave assai.  
\*Nel testo: "Men grave assai", evidente refuso

DAFNE  
Troppo più del timor fia grave il danno.

ORFEO  
Ah! Non sospender più l'alma turbata.

DAFNE  
Per quel vago boschetto,  
ove rigando i fiori  
lento trascorre il fonte degl'allori,  
prende a dolce diletto  
con le compagne sue la bella sposa.  
Chi violetta o rosa  
per far ghirlandi al crine  
togliea dal prato o dall'acute spine  
e qual posand'il fianco  
su la fiorita sponda  
dolce cantava al mormorar dell'onda

DAPHNE  
O day filled with anguish and woe.

ORPHEUS  
What bad news  
Disturbs your beautiful face  
On this happy day, gentle maiden?

DAPHNE  
O Worthy sovereign of great Phoebus  
and the sacred Muses  
Honored of these woods,  
Do not ask the reason for my sorrow.

ORPHEUS  
Nymph, be pleased  
To tell us why you are troubled.

DAPHNE  
How can I ever  
Explain, and reveal  
Such an unhappy event? o fate, o heavens!  
Let me be silent,  
for you will know too much

ARCETRO  
Tell us: often the fear of sorrow  
is worse\* than knowing the truth.  
\*In the original text: "Men grave assai", is clearly a mistake

DAPHNE  
The catastrophe is much more serious  
than the fear of it.

ORPHEUS  
Ah! do not keep in suspense  
the troubled soul.

DAPHNE  
In that beautiful little woods,  
Where through the meadow  
The brook or laurels flowed slowly,  
nourishing the flowers,  
the beautiful bride took sweet delight  
With her companions.  
Violets and roses  
To make garlands for their hair,  
They picked from the meadow  
and from among the thorns,  
While others, bending

Ma la bella Euridice  
movea danzando il piè sul verde prato,  
quand'ahi, rìa sorte acerba!  
Angue crudo e spietato,  
che celato giacea tra' fiori e l'erba,  
punsele il piè con sì maligno dente  
ch'impallidì repente  
come raggio di Sol che nube adombri  
e dal profondo core,  
con un sospir mortale,  
sì spaventoso chimè sospinse fuore  
che, quasi havesse l'ale,  
giunse ogni Ninfa al doloroso suono  
et ella in abbandono  
tutta lasciossi all'or nell'altrui braccia.  
Spargea il bel volto e le dorate chiome  
un sudor viè più fredd'assai che ghiaccio,  
indi s'udio 'l suo nome  
tra le labbra sonar fredd' tremanti  
e, volti gl'occhi al cielo,  
scolorito il bel volto e bei sembianti,  
restò tanta bellezza immobil gielo.

ARCETRO

Che narì, ohimè! Che sento?  
Misera ninfa e più misero amante,  
spettacol di miseria e di tormento!

ORFEO

Non piango e non sospiro,  
o mia cara Euridice,  
che sospirar, che lacrimar non posso.  
Cadavero infelice,  
o mio core, o mia speme, o pace, o vital!  
Ohimè! chi mi t'ha tolto,  
Chi mi t'ha tolto, ohimè! Dove sei gita?  
Tosto vedrai ch'invano  
non chiamasti morendo il tuo consorte.  
Non son, non son lontano:  
io vengo, o cara vita, o cara morte!

ARCETRO

Ahi! Mort'invìd'è rìa,  
così recidi il fior dell'altrui speme?

Over the flowering banks,  
Sang sweetly to the murmuring  
of the stream;  
The beautiful Euridice  
danced gracefully across the green meadow,  
When, o bitter evil fate!  
A cruel and implacable snake,  
Who lay concealed among the flowers  
and the grass.  
Bit her foot with such evil teeth,  
That she paled suddenly  
Like the sunlight veiled by clouds,  
And from the bottom of her heart  
Came a mortal sigh  
So terrifying, alas!  
That, as though they had wings,  
Every nymph came rushing  
at that pitiful sound,  
And she, nearly senseless,  
Fell into their arms.  
From her beautiful face and golden hair  
Came a sweat colder than ice;  
And then your name was heard  
To sound from her cold and trembling lips,  
And, her eyes turned to heaven,  
Her beautiful face without color,  
So much beauty became a lifeless object.

ARCETRO

What do you tell, alas! what do I hear?  
Unhappy nymph, and more unhappy lover,  
Spectacle of misery and torment!

ORPHEUS

I do not weep, nor do I sigh,  
My dear Euridice,  
For I am unable to sigh or weep.  
Unhappy corpse,  
O my heart, my hope, o peace, o life!  
Alas! who has taken you from me,  
Who has taken you from me?  
Where have you gone?  
Soon you will see that not in vain  
Did you call, while dying,  
your lover's name.  
I am not far away:  
I come, o dear life, o dear death.

ARCETRO

Ah! cruel and envious death,  
How can you thus pluck

Così turbi d'amor gl'almi diletti?  
Lasso! Ma indarno ai venti,  
ove morte n'assal, volan le strida.  
Fia più senno il seguirlo, acciò non vinto  
da soverchio dolor se stesso uccida.

DAFNE

Va' pur ch'ogni dolor si fa men grave,  
ove d'amico fido  
reca conformo il ragionar soave.

*Qui tornano le compagne di Euridice con Aminta.*

NINFA DEL CORO (NINFA I)

Dunque è pur ver che scompagnate e sole,  
tornate, o donne mie  
senza la scorta di quel vivo Sole?

AMINTA

Sconsolati desir gioie fugaci,  
o speranze fallaci!  
E chi creduto havrebbe  
in sì breve momento  
veder il Sol d'ogni bellezza spento?

NINFA (NINFA I)

Bel dì, ch'in sul mattin sì lieto apristi,  
deh, com'avanti sera  
nube di duol t'adomb'oscura e nera!  
O gioie, o risi, o canti  
fatti querele e pianti!

NINFA (TIRSI)

O voi cotanto alteri  
per fior di giovinezza  
e voi, che di bellezza  
sì chiari pregi havete,  
mirate, donne mie, quel che voi sete.

CORO (NINFA I)

Cruda morte, hai! Pur potesti  
oscurar sì dolci tempi:  
sospirate, aure celesti,

the flower of others' hope?

How can you thus disturb  
souls filled with love?  
Alas! but in vain on the winds,  
Our cries rise up, where death strikes.  
It will be wise to follow Orpheus, to see  
that he does not kill himself,  
overcome by excessive grief.

DAPHNE

Go, for every grief is made less intense,  
When a faithful friend  
Brings comfort through sweet words.

*Here Euridice's companions return with Aminta.*

NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH I)

It is thus true that alone  
and unaccompanied  
You return, my ladies,  
Without the companionship  
of that lively sun?

AMINTA

Frustrated desires, fleeting joys,  
Vain hopes!  
And who would have believed  
That in such a short moment  
We would see the sun shorn  
of every beauty?

NYMPH (NYMPH II)

Beautiful day, you began so happily  
this morning,  
But, alas, before evening,  
Clouds of mourning cover you in shade  
and darkness!  
O joys, o pleasures, o songs,  
Turned to lamentation and weeping!

NYMPH (TIRSI)

O you, so proud  
In the flower of your youth,  
And you,  
Who had such peerless beauty,  
Consider now my ladies, what you are.

CHORUS (NYMPH I)

Cruel Death, alas, you could  
Darken such bright light:  
Sigh, celestial breezes,

lacrimate, o selve, o campi.

*Risposta del Coro a 5*

CORO

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

- 1 NINFA DEL CORO (NINFA I)  
Quel bel voltolino fiorito,  
dove amor suo seggio pose,  
pur lasciaste scolorito,  
senza gigli e senza rose.

CORO

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

- 2 NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH III)  
Fiammeggiar di negre ciglia  
ch'ogni stella oscura in prova,  
chioma d'or, guancia vermiglia,  
contr'a mort' ohimè che giova?

CORO

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

- 3 NINFA DEL CORO  
S'Appennin nevoso il tergo  
spira giel che l'onde affrena,  
lieto foco in chiuso albergo  
dolce april per noi rimena.

CORO

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

- 4 NINFA DEL CORO (NINFA III)  
Quando a'rai dei Sol cocenti  
par ch'il ciel s'infiamenti  
fresco rio d'onde lucenti  
torna il di lieto e giocondo.

CORO

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

- 5 NINFA DEL CORO (NINFA I)  
Spoglia sì di fiamma e toscò

Weep, woods and fields.

*Reply of the 5 Chorus*

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

- 1 NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH I)  
That lovely face so filled wish flowers,  
Where love had placed its throne,  
you have drained of color,  
robbed of lilies and roses.

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

- 2 NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH III)  
Flashing black eyes  
That made every star seem dim,  
Golden hair, vermilion cheeks,  
Against Death, alas, what help are these?

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

- 3 NYMPH II  
When the banks of the snowy Appennines  
Breathe ice that holds back the streams,  
Then a happy fire in a closed hut  
Brings back sweet April for us.

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

- 4 NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH III)  
When the rays of the scorching sun  
Seem to light up heaven and earth,  
Then a refreshing stream  
with shining waves  
Makes the day again be happy and gay.

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

- 5 NYMPH II, NYMPH III, AND TIRSI  
A powerful charm can rob

forte carne empio serpente,  
ben si placa in selva o in bosco  
fier leon nell'ira ardente.

CORO

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

DUE NINFE E UN PASTORE DEL CORO  
(NINFA I, NINFA II, TIRSI)

6 Ben nocchier costante e forte  
sa schermir marino sdegno.  
Ah! Fuggir colpo di morte  
già non vai mortal ingegno.

CORO

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

*Torna Arcetro, e dice*

### SCENE TERZA

ARCETRO

Se fato invido e rio  
di queste amate piaggie à spent' il sole,  
donne, ne riconsola  
che per celeste aita  
il nobile pastor rimaso è in vita.

CORO (NINFA III)

Benigno don degl'immortali Dei,  
se vive pur da tanta angoscia oppresso;  
ma tu perché non sei  
in sì grand'uopo al caro amico appresso?

ARCETRO

Con frettoloso passo,  
come tu sai, dietro li tenni, or quando  
da lungi il viddi che dolente e lasso  
sen già com'huom d'ogn'allegrezza in bando,  
il cors'alquant'allento,  
pur tuttavia da lungi,  
tenend'al suo cammin lo sguardo intento;  
et ecco al loco ei giunge  
dove fe' morte il memorabil danno.

the impious serpent  
Of flame and poison;  
So, too, in the woods and forests  
The proud lion in its burning anger  
is quieted.

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

TWO NYMPHS AND A SHEPHERD OF CHORUS  
(NYMPH I, NYMPH II, AND TIRSI)

6 A good pilot, constant and strong;  
Knows how to escape the wrath of the sea.  
But, Ah! to escape death's blow  
Is beyond mortal's skill.

CHORUS

Sigh, celestial breezes,...

*Arcetro returns, and says*

### SCENE THREE

ARCETRO

Although wicked and envious Fate  
Has extinguished the sun  
on these beloved shores,  
Conso!e yourselves, ladies,  
That, thanks to celestial help,  
The noble shepherd remains alive.

CHORUS (NYMPH III)

Benign gift of the immortal Gods,  
That he lives, even though oppressed  
by so much anguish;  
But why are you not near  
Your dear friend in his rime of great need?

ARCETRO

With hurrying steps,  
As you know, I followed after him; but when  
I saw from afar how sadly and sorrowfully He walked, like  
a man robbed of every joy,  
I slackened my pace a bit,  
Keeping nevertheless

A steady eye on the path he was taking;  
And behold, he was heading for the place

lvi con tanto affanno  
sì dolenti sospir dal cor gl'usciro  
che le fere e le piante e l'erbe ei fiori  
sospirar seco e lamentar s'udiro  
et egli: „O fere, o piante, o fronde, o fiori,  
qual di voi per pietà m'addita il loco  
dove ghiaccio divenne il tino bel foco?“  
E come pors' il caso o voll' il fato,  
girando intorno le dolenti ciglia,  
scorse sua verde prato  
del bel sangue di lei l'erba vermiglia.

DAFNE

Ahi miserabil vista, ah! fato acerbo!

ARCETRO

Sovra il sanguigno smalto  
immobilmente affisse  
le lagrimose luci e 'l volto esangue,  
indi tremando disse:  
„O sangue, o caro sangue,  
del mio ricco tesoro misero avanzo  
che co' miei baci insieme  
prendi dell'alma ancor quest'aur'estreme!“  
E quasi ei fosse d'insensata pietra,  
cadde su l'erba e quivi  
non dirò fonti o rivi  
ma di lacrime amare  
da quegl'occhi sgorgar pareva un mare.

CORO (NINFA I)

Ma tu perché tardavi a darle aita?

ARCETRO

Io che pensato havea di starmi ascoso  
Finché l'aspro dolor sfogasse alquanto  
Quando sul prat'erboso  
cader lo viddi e crescer pianta a planto  
mossi per sollevarlo: o meraviglia!  
Et ecco un lamp'ardente  
Dall'alto ciel mi saetto le ciglia.  
Allor gl'occhi repente  
Rivolsi al folgorar del nuovo lume  
e, sov'human costume  
entro bel carro di zaffir lucente

Where death took its memorable toll.  
There with deep sorrow  
Such a sorrowful sigh came from his heart,  
That beasts and plants,  
and grass and flowers  
Sighed with him, and were heard to lament;  
And he spoke; O beasts, o plants,  
o leaves, o flowers,  
Which of you will show me  
for pity's sake the place  
Where my beautiful flame  
was turned to ice?  
And, as it happened, or as Fate wished,  
In casting his sorrowful eyes about,  
His glance fell on the green meadow,  
Where the grass was scarlet with her blood.

DAPHNE

Oh tearful sight, oh bitter fate!

ARCETRO

Over this bloody stain  
He stood transfixed.  
His eyes filled with tears, his face pale;  
And then he said in a trembling voice:  
O blood, o dear blood,  
Miserable remains of my rich treasure,  
Take, together with my kisses,  
The last breaths from my soul!  
And, almost as though he were turned  
to lifeless stone,  
He fell on the grass, and there,  
I will not say springs or rivers,  
But rather a veritable sea of bitter tears  
Seemed to pour from those eyes.

CHORUS (NYMPH I)

But why did you delay to give him help?

ARCETRO

I, who had thought to stay hidden  
Until the bitter sorrow  
had abated somewhat.  
When on the grassy meadow  
I saw him fall, and his weeping grew,  
I moved to raise him up: but, o marvel!  
Behold, a burning flash  
From the heavens caught my eye.  
Quickly my glance  
Followed the flashing of this new light,  
And, superhuman event,



donna viddi celeste, al cui sembiante  
si color' il ciel di luce e d'oro;  
avinte al carro avanti  
spargean le piume candidette e snelle  
due colombe gemelle  
e qual le nubi fende  
cigno che d'alto alle bell'onde scende  
tal con obliqui giri,  
lente calando là fermaro il volo  
ove tra rei martiri  
lo sconsolato amante  
Premea con guancia lacrimoso il suolo;  
lì dal carro scese  
l'altera donna e con sembiante umano  
candida man per sollevarlo stese.  
Al celeste soccorso  
La destra ei prese e fe' sereno il viso,  
lo di sì lieto avviso  
per rallegrav' il cor mi died' al coro.

#### PASTORE DEL CORO (TIRSI)

A te, qua! tu ti sia degl'alti numi  
ch'al nobile pastor recaste aita,  
mentre avran queste membra e spirt'e vita,  
canterem lodi ogn'or tra incensi e fumi.

#### CORO

1 Se de' boschi i verdi onori  
raggirar su' nudi campi  
fa stridor d'orrido verno,  
sorgon anco e frond'e fiori  
appressando i dolci lampi  
della luce il carro eterno

2 S'al soffiar d'austro nemboso  
crolla in mar gli scogli alteri  
l'onda torbida e spumante,  
dolce increspa il tergo ondosò,  
sciolti nembì oscuri e feri,  
aura tremola e vagante

3 Al rotar del ciel superno  
non pur l'aer e 'l foco intorno,  
ma si volge il tutto in giro:

There in a chariot of shining sapphire  
I saw a lady  
or celestial appearance whose face  
Lit up the heavens with light and gold;  
Tied to the front of the chariot,  
Spreading their bright, white wings,  
Were two twin doves,  
And, like a swan parting the clouds  
When he descends  
from above onto the beautiful stream,  
Slowly sinking in circles.  
The light came to rest there  
Where in bitter martyrdom  
The disconsolate lover  
Pressed his tear-filled cheek to the ground;  
From the chariot descended  
The noble lady, and with a human look  
Extended her hand to raise him up herself.  
At this heavenly help  
He offered his right hand,  
and his face became serene:  
I, with such happy news,  
To cheer your hearts, took to my heels.

#### SHEPHERD OF THE CHORUS (TIRSI)

To you, whichever of the Gods you be  
Who gave help to the noble shepherd  
To you, while we have spirit and life,  
We will sing praises  
constantly amid incense

#### CHORUS

1 Even if the green glory of the woods  
Is stripped off the barren fields,  
By the piercing cold of horrid winter,  
The plants and flowers will grow again  
When the sweet light  
From the celestial chariot approaches.

2 Even if the stormy south wind blows,  
Dashing into the sea the proud rocks,  
The muddy waves foaming,  
The billowing stream will again  
sweetly ripple,  
And the dark and savage clouds  
will be blown away  
By the wandering, shimmering breeze.

3 As heaven rotates in its course  
Everything, and not just air and fire,  
Moves with it:

non è ben, né 'l pianto eterno:  
come or sorge or cade il giorno  
regna qui gioia e martiro.

#### PASTORE DEL CORO (AMINTA)

Poi che dal bel sereno  
in queste piaggie humil tra noi mortali  
scendon li Dei pietosi a' nostri mali,  
pria che Febo nascondi a Teti in seno  
i ra lucenti e chiari,  
al tempio, a' sacri altari  
andiam devoti e con celeste zelo  
alziam le voci e 'l cor cantando al cielo!

#### CORO

Alziam le voci e 'l cor cantando al cielo!

*Finito questo a 5 il Coro si parte, e la Scena  
si muta in Inferno*

#### SCENA QUARTA

*Venere e Orfeo*

#### VENERE

Scotto da immortal guida,  
arma di spene e di fortezza l'alma,  
ch'avrai di morte ancor trionfo e palma.

#### ORFEO

O dea. madre d'Amor, figlia 'l gran Giove,  
che tra cotante pene  
ravvivi 'l cor con sì soave sperme,  
dove mi scorgi? Dove  
rivedrò quelle luci alm'e serene?

#### VENERE

L'oscuro varc'onde siam giunti a queste  
rive pallid'e meste  
occhio non vid'ancor d'alcun mortale:  
rimira intorno e vedi  
gl'oscuri campi e la città fatale  
del re che sovra l'ombre ha scetno e regno;  
Sciogli 'l tuo nobil canto

Neither the good nor the unhappy  
is eternal;

As the day now rises, now falls,  
So joy reigns on earth for a while,  
and then sadness.

#### SHEPHERD OF THE CHORUS (AMINTA)

Since, from the serene skies  
Onto these humble shores among us mortals,  
The Gods descends, pitying our distress,  
Before Phoebus in the womb of Thetis  
Hides his clear and shining rays,  
Let us go to the temple, to the sacred altars,  
Devoutly, and with celestial zeal,  
Let us raise our hearts and voices,  
singing to Heaven.

#### CHORUS

Let us raise our hearts and voices  
singing to Heaven

*When this music a 5 is finished, the Chorus  
leaves, and the scene changes to Hell*

#### SCENE FOUR

*Venus and Orpheus*

#### VENUS

Led by an immortal guide,  
Arm your soul with strength, and with hope,  
For you will have even from Death  
the palm of triumph.

#### ORPHEUS

O Goddess, Mother of Love, and daughter  
of great Jove,  
Who, amid so much pain,  
Revives my heart with such sweet hope  
Where do you lead me? Where  
Will I see again, those dear, serene eyes?

#### VENUS

The dark path which has taken us to these  
Pale and gloomy shores,  
No mortal eye has ever seen before:  
Look around you, and see  
The dark fields and the dreaded city  
Of the King who rules over the shades;  
Display your noble song

al suon dell'aureo legno:  
quanto morte t'ha tolto ivi dimora.  
Prega, sospira eplora:  
Fors'avverà che quel soave pianto  
Che moss'à el ciel, piegghi l'inferno ancora.

*Venere si parte e lascia Orfeo nell'Inferno*

ORFEO

- [1] Funeste piaggie, ombrosi orridi campi,  
che di stelle o di Sole  
non vedeste già mai scintill'ò lampi,  
rimbombate dolenti  
al suon dell'angosciose mie parole,  
mentre con mesti accenti  
il perduto mio ben con voi sospiro;  
e voi, dhe, di pietà del mio martiro  
che nel misero cor dimora eterno,  
lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno.
- [2] Ohimè! Che su l'aurora  
Giunse all'ocasso il Sol degl'occhi miei.  
Misero! En su quell'ora  
che scaldarmi a' bei raggi io mi credei,  
morte spense il bel lume e fredd'è solo  
restai fra 'l pianto el duolo,  
com'angue suol in fredda spiaggia il verno.  
Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno.
- [3] E tu, mentr'al ciel piacque,  
luce di questi lumi  
fatti al tuo dipartir fontane e fiumi,  
che fai per entro i tenebrosi orrori?
- Forse t'affliggi e piagni  
l'acerbo fato e gl'infelici amori?  
Dhe, se scintill'ancora  
ti scalda 'len di quei sì cari ardori,  
senti, mia vita, senti  
quai pianti e quai lamenti  
versa 'l tuo caro Orfeo dal cor interno.  
Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

To the sound of your gilded lyre:  
What Dead has snatched  
From you now resides here.  
Pray, sigh and weep;  
Perhaps it will come to pass that the soft lament  
Which moved Heaven  
may cause Hell yet to submit.

*Venus exits, and leaves Orpheus in Hell*

ORPHEUS

- [1] Funereal shores, shadowy, horrid fields,  
That never new  
Twinkling stars or light of sun,  
Resound greiving  
To the sound of my anguished words,  
While with sad accents  
I sigh for my lost happiness with you;  
And you, alas, through pity  
for my martyrdom,  
Which remains eternal  
in my wretched heart,  
Weep at my lament, shades of Hell.
- [2] Alas! At dawn  
The sun of my eyes has reached its setting.  
Wretch! and at that hour  
That I thought to warm myself in its fair rays,  
Death put out the beautiful light;  
and cold and alone  
Did I remain between lament and grief,  
As a serpent is wont on a cold  
hillside in winter.  
Weep at my lament, shades of Hell.
- [3] And you, who as long as heaven pleased,  
Were the light of those eyes  
That poured out fountains  
And rivers when you left,  
What do you do among these  
shadowy horrors?  
Perhaps you grieve and weep  
For your hard fate and unhappy loves?  
Alas, if even a spark  
Of that ardor still burns in you breast,  
Hear, my life, hear  
The laments and mourning  
Of your dear Orpheus  
from his innermost heart.  
Weep at my lament, shades of Hell.

#### PLUTONE

On d'è cotando ardire  
Ch'avanti al di fatale  
Scend'a' miei bassi regni un huom mortale?

#### ORFEO

O degl'orridi e neri  
Campi d'infemo, o dell'altera Dite  
eccelso re, ch'alle nud'ombre imperi,  
per impetrar mercede,  
vedovo amante, a questo abisso scuro  
volsi piangendo e lacrimando il piede.

#### PLUTONE

Si dolci preghi e sì soavi accenti  
non spargeresti invan se nel mio regno  
impetrasser mercè painti o lamenti.

#### ORFEO

Dhe, se la bella diva,  
che per l'acceso monte  
moss'a fuggirti invan ritrosa e schiva,  
sempre ti scopri e giri  
sereni i rai della celeste fronte,

movat' il tristo suon de' miei sospiri,  
vagliami il dolce canto  
di questa nobil cetra,  
ch'io ricovri da te l'anima mia.  
L'alma dhe rendi a questo cor dolente,  
rendi a quest'occhi il desiato Sole,  
a quest'orecchie il suono  
rendi delle dolcissime parole,  
o me raccogli ancora  
tra l'ombre spente ove il mio ben dimora.

#### PLUTONE

Dentro l'inferral ports  
non lke ad'houm mortal fermar le piante. .  
Ben di tua dura sorte  
non so qual nuov'affetto  
m'intenerisc' il petto.

#### PLUTO

From where does so much daring come,  
That, before his fatal day,  
A mortal descends to my  
underground kingdom?

#### ORPHEUS

O king of the black and horrid  
Fields of Hell, of proud Dis,  
Supreme King who rules these  
naked shades,  
To beg for mercy  
A widowed lover, towards this dark abyss  
Weeping and lamenting, turns his feet.

#### PLUTO

Such sweet pleas with such soothing words  
You would not sing in vain  
if in my kingdom  
Laments and weeping  
could ever gain you mercy.

#### ORPHEUS

Oh, if the beautiful goddess,  
Who, on the flaming mountain,  
Bashful and shy,  
sought once to flee from you,  
If she still turns smiling to you  
And shines serenely the rays  
from her celestial face on you,  
Then change the sad sound of my sighs,  
Listen to and judge the sweet song  
Of this noble lyre,  
That I might win back from you my lady.  
Oh, return her soul  
to my sorrowing breast,  
Return to these eyes the sun  
that they desire;  
To these ears bring back the sound  
Of her exquisite words;  
Or else accept me too  
Among those dead shades  
where my beloved stays.

#### PLUTO

Within the gates of Hell  
No mortal is allowed to take his stance.  
And yet, hearing of your hard fate  
I do not know what new emotion  
Softens my breast:

Ma troppo dura legge,  
legge scolpita in rigido diamante,  
contrasta' preghi tuoi miser'amante.

#### ORFEO

Ah! che pur d'ogni legge  
sciolt'è colui che gl'altri affrena e regge.  
Ma tu del mio dolore  
scintilla di pietà non senti,  
hai lasso, e non rammenti  
come trafiggha amor, come tormenti?  
E pur sul monte dell'eterno ardore  
lagrimasti anor tu servo d'amore!  
Ma dhe, se'l pianto mio  
non può nel duro sen destar pietate,  
rivolgi il guardo a quest'alma beltate

che t'accese nel cor si bel desio:  
mira, signor, dhe mira  
com'al mio lagrimar dolce sopra  
tua bella sposa e come dolci i lumi  
rugliadosi di pianto e me pur gira.

Mira, signor, dhe mira  
Quest'ombre intorno e quest'oscuri numi:

come d'alta pietà vint'al mio duolo  
par che ciascun si strugga e si consumi.

#### PROSERPINA

O re, nel cui sembianze  
m'appago si ch'ill ciel sereno e chiaro

con quest'ombre cangiar m'è dolc'e caro,  
dhe, se gradito amante,  
unqua trovaste in questo sen raccolto  
onda soave all'amorosa sete,  
s'al cor libero e sciolto  
dolci fur queste chiome e lacci e rete,  
di sì gentil'amente acqueta 'l pianto.

#### ORFEO

A sì soavi preghi,  
a sì fervid'amante  
merced'anco pur nieghi?  
Che fia però se fra tant'alme e tante

But most rigid laws,  
Laws wrought in hardest diamond  
Oppose your pleas, wretched lover.

#### ORPHEUS

Ah! and still, of all laws,  
That man is free that restrains  
and rules the others;  
But do you at my grief  
Not feel a spark of pity?  
Alas! do you not remember  
How love pierces, nor how he torments?  
And yet, on the mountain of eternal ardor  
You, too, did weep,  
made the servant of love!  
But oh, if my lament  
Cannot rouse pity in your hard breast,  
turn your gaze on that beautiful lady

Who kindled in your heart such desire:  
look, Lord, see  
How at my weeping  
Your beautiful wife sweetly sighs,  
and how, sweetly  
Her eyes, dewy with tears, turn to me.  
Look, Lord, see  
The shades around you,  
and the dark infernal Gods:  
How with great pity,  
conquered, by my grief,  
Each one languishes and is consumed.

#### PROSERPINA

O King, in whose countenance  
I take pleasure, that the clear  
and serene sky above  
Changes because of this shade,  
seems good to me.  
Alas, if I welcome lover,  
You never found collected in my breast  
A liquor soothing to your amorous thirst,  
If, to your free and unconstrained heart,  
These tresses were snares and traps,  
Then so appease the laments  
Of such a gentle lover.

#### ORPHEUS

To such a meating plea,  
To such a fervent lover  
Would you still deny mercy?  
What, if, from among so many souls,

ried'Euridice arimirar'il Sole?  
Rimarran queste piagg'ignud'e sole?  
Ahi! Che me seco e mill'e mill'insieme

Diman teco vedrai nel tuo gran regno.

Sai pur che mortal vita all'or'estreme  
Vola più ratta che saett'al segno

PLUTONE

Dunque dal regn'oscuro  
tomeran l'alm'al cielo et io primiero  
le leggi sprezerò dei nostr'impero?

CHARONTE

Sovra l'eccelse stelle  
Giove a talento suo comanda e regge;  
Nettuno il mar corregge  
e muov'a suo voler turbi e procelle;  
tu sol dentro ai confin d'angusta legge  
havrai l'alto governo.  
non libero signor del vast'inferno?

PLUTONE

Romper le proprie leggi è via possanza.  
anzi reca sovente e biasmo e danno.

ORFEO

Ma deg'afflitti consolar l'affanno  
è pur di regio cor gentili usanza.

CHARONTE

Quanto rimira 'l Sol volgend'intorno  
la luminosa face,  
al rapido sparir d'un breve giorno  
cade morendo e fa qua giù ritorno:  
fa' pur legge, o gran re, quanto a te piace.

PLUTONE

Trionfi oggi pietà ne' campi inferni  
e sia la gloria el vanto  
delle lagrime tue, del tuo bel canto.  
O della regia mia ministri eterni,  
scorgete voi per entr'all'aer oscuro  
l'amator fido alla sua donn'avante.

Only Euridice returned to gaze at the sun?  
Would these shores be bare and solitary?  
Ahi! thousands and thousands of souls,  
and me among them  
Will you see here with you  
in your kingdom tomorrow.  
For you know that at the last hour  
Mortal life flies here  
As swiftly as the arrow to its target.

PLUTO

From this dark kingdom  
Are souls thus to return to earth  
And should I, the king  
Scorn the laws of our empire?

CHARON

Above the lofty stars  
Jove commands and rules according  
to his own wishes;  
Neptune commands the waves  
And creates storms and tempests as he will;  
Should you alone suffer  
To have your high power restricted  
by a hard law,  
And not be the free Lord of this vast Hell?

PLUTO

To break one's own laws  
is a misuse of power;  
Censure and injury are often caused thus.

ORPHEUS

But to ease the anguish of the sorrowful  
Is still the noble custom of the royal heart.

CHARON

All that the sun can see, turning about  
His luminous torch,  
At the rapid disappearance of one short day  
Will fall, dying, and return here below:  
O great King,  
make whatever laws you please.

PLUTO

Let pity triumph today  
in the infernal fields,  
And be the pride and glory  
Of your tears, of your beautiful song.  
O, eternal ministers of my kingdom,  
Through the darkness of this land

Scendi, gentil amante,  
scendi lieto e sicuro  
entro le nostre soglie  
e la diletta moglie  
teco rimena 'l ciel sereno e puro.

#### ORFEO

O fofunati miei dolci sospiri!  
O ben versati pianti!  
O me felice sovra gl'altri amanti!

#### DEITÀ D'INFERNO (PRIMO CORO A 4)

Poi che gl'eterni imperi  
tolto dal ciel Satumo,

partiro i figli alteri,  
da quest'orror notturno  
alma non tornò mai  
dal ciel 'a dolci rai.

#### RISPOSTA SECONDO CORO

Unqua né mortal piede  
calpestò nostr' arene;  
ché d'impetrar mercede  
non nacque al mondo spene  
in questo abisso, dove  
pietà non punge e muove.

#### RADAMANTO

Or di soave plectro  
armato e d'aurea cetra,  
con lagrimoso metro  
canoro amante impetra  
che 'l ciel riveggha e viva  
la sospirata diva.

#### PRIMO CORO

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

#### SOPRA IL SECONDO CORO AMBEDUI E CORI INSIEME

Scendere al centr'oscuro  
forse fia facil opra,  
ma quanto, hai! Quanto è duro

Guide the faithful lover to his beloved lady,  
Descend, o noble lover,  
Descend, happy and secure  
Within our threshold,  
And your beloved wife  
Take back with you to the serene  
and pure sky above.

#### ORPHEUS

How fortunate my sweet sighs!  
How well spilled my tears!  
How happy I am, above all other lovers!

#### THE GODS OF HELL (CHORUS I A 4)

Since the eternal empires,  
When Saturn had been dethroned  
from the sky,  
Were divided among his haughty sons,  
Never before, from this nocturnal horror  
Had any soul returned  
To the sweet light of the heaven above:

#### ANSWER BY THE SECOND CHORUS

Neither had mortal foot  
Trampled our sands;  
For never had any hope been conceived  
That mercy could be gained  
In this abyss, where  
Pity has no power.

#### RADAMANTO

Now, armed with an exquisite plectrum  
And a gilded lyre,  
In tearful verse  
The loving singer baseeches  
That his mourned Goddess  
May see the sky and be alive.

#### FIRST CHORUS (CHORUS I)

Thus triumphed in war  
The lyre and the songs of Orpheus:  
O sons of the earth,  
Restrain your ardor and your boasting:  
Not all of you are the sons  
Of him who rules the Sun.

#### THE TWO CHORUSES TOGETHER (CHORUS I AND II)

To descend to this dark world  
Is perhaps an easy thing to do;  
But, ah! how hard it is

indi poggjar poi sopra.  
Sol lice alle grand'alme  
tentar si dubbie palme.

*Qui torna la scena come prima*

## SCENA QUINTA

ARCETRO

Già del bel carro ardente  
rotan tepidi i rai nel ciel sereno

e già per l'oriente  
sorge l'ombrosa notte e 'l di vien meno,  
né fa ritorno Orfeo  
né pur di lui novell'anco si sente.

CORO (NINFA I)

Già temer non si dee di sua salute  
Se de' campi celesti  
Scender Nume divin per lui vedesti.

ARCETRO

Viddilo e so ch'il ver quest'occhi han visto,  
né regn'alcun rimar nel petto mio;  
ma di vederlo men dolent'e histo  
struggemi l'alm'e 'l cor caldo desio.

AMINTA

Voi, che si ratt'il volo  
spiegat'aure volanti,  
voi, de' felici amanti,  
per queste piagg'e quelle,  
spargete le dolcissime novelle

CORO (NINFA III)

Ecco il gentil'Aminta  
tutto ridente in viso:  
forse reca d'Orfeo giocondo avviso.

AMINTA

Se de' tranquilli petti  
il seren perturbò nuntia dolente,  
messaggiero ridente  
la torbida tempesta e i fosc'h'orrori  
ecco disgombrò e rassereno i cori.  
Non più, non più lamenti,  
dolcissime compagne:

To return once more to earth.  
Only great souls are permitted  
To strive for such a difficult victory.

*Here the first set reappears*

## SCENE FIVE

ARCETRO

Already from the burning chariot  
The rays shine less warmly  
in the serene sky,  
And already from the east  
Shadowy night rises and day diminishes.  
But Orpheus does not return.  
Nor do we hear yet news of him.

CHORUS (NYMPH I)

We need not fear for his life,  
Since from the celestial fields you saw  
An immortal Goddess descend to help him.

ARCETRO

I saw that, and I know the truth  
my eyes have seen;  
Neither does any fear reign in my heart;  
But to see him less sad and mournful  
Is the wish of my soul and my heart's  
keenest desire

AMINTA

You, whose flight it so rapid,  
Flying zephyrs,  
Spread that sweetest news  
About the happy lovers  
From shore to shore.

CHORUS (NYMPH III)

Here is gentle Aminta.  
All smiling:  
Perhaps he brings good news of Orpheus.

AMINTA

If the sad news  
Disturbed the calm of tranquil breasts,  
Behold the smiling messenger  
Who clears the gloomy storm,  
And calms again your hearts.  
Lament no longer,  
Dearest companions:



non fia chi più si lagne  
di dolorosa sorte,  
di fortuna o di morte: il nostro Orfeo,  
il nostro Semideo,  
tutto lieto e giocondo,  
di dolcezza e di gioia  
nuota in un mar che non ha riva o fondo.

ARCETRO

Come tanto dolore  
quetossi in un momento?  
E chi cotant'ardore  
in sì fervido cor si presto à spento?

AMINTA

Spent'è il dolor, ma vive  
del suo bel foc'ancor chiar'e lucenti  
splendon le fiamm'ardenti.  
La bella Euridice,  
ch'abbiam cotanto sospirato e pianto,  
più che mai bella e viva,  
lieta si gode al caro sposo accanto.

ARCETRO

Vaneggi, Aminta? O pure  
ne sperì rallegrar con tai menzogne?  
Assai lieti ne fai se n'assicure  
che 'l misero pastore  
prenda conforto in sì mortal dolore.

AMINTA

Voi del regno celeste,  
voi chiamo testimon, superni Numi,  
s'il ver par'ò ragiono.  
Vive la bella Ninfa e questi lumi  
pur hor miraro il suo bel viso e quest'  
orecchie udir delle sue voc' il suono.

ARCETRO

Quai dolci e care nuove  
ascolt' o Dei del ciel, o sommo Giove!  
Ond'è cotanta grazia e tanto dono?

AMINTA

Quand'al tempio n'andaste, io mi pensai  
ch'opra forse saria non men pietosa

Lament no longer  
About saddest fate,  
Bad fortune and death: our Orpheus,  
Our demi-God,  
All happy and content,  
Swims in the sea of sweetness and joy  
That has neither bank nor bottom.

ARCETRO

How can such sadness  
be assuaged in a moment?  
And who has extinguished such ardor  
In so fervid a heart so quickly?

AMINTA

The sadness is gone; but still burning,  
Still clear and lucid from his beautiful fire,  
Are the ardent flames.  
The beautiful Euridice,  
Whom we have sighed and wept for,  
More beautiful and alive than ever,  
Rejoices happily with her  
dear husband beside her.

ARCETRO

Do you rave, Aminta? or  
do you hope to revive us  
with your fantasies?  
You make us happy enough  
if only assure us  
That the wretched shepherd  
Takes some comfort in his mortal sadness.

AMINTA

O immortal Gods from the  
celestial kingdom,  
I call on you for testimony  
That I speak with reason and the truth.  
The beautiful Nymph lives, and these eyes  
Have seen her beautiful face, and these  
Ears heard the sound other voice.

ARCETRO

What sweet and good news  
I hear, o Gods of the sky, o highest Jove!  
Whence is such grace and such a gift?

AMINTA

When you went to the temple, I thought  
That it would have been  
no less pious a deed

dell'infelice sposa  
gl'afflitti consolar mesti parenti;  
e là ratto n'andai,  
ove tra schiera di pastori amici  
la sventurata sorte  
lagrimavan que' vecch'orbi e 'nfelici.  
Or mentr'all'ombra di quell'elce antiche  
che giro al prato fanno,  
con dolci voci amiche  
erano intenti a disasprir l'affanno,  
com'in un punto appar baleno o lampo.  
ta! a' nostr'occhi avanti  
sopraggiunti veggiam gli sposi amanti.

#### PASTORE DEL CORO (TIRSI)

Pensa di qual stupor, di qual diletto  
ingombrò l'aim'e i cori  
della felice coppia il dolce aspetto.

#### AMINTA

Chi può del cielo annoverar le stelle  
o i ben di paradiso,  
narri la gioia lor, la fest'e 'l riso.  
Ridite piagg'e voi campagne e monti,  
ditelo fiumi e fonti  
e voi, per l'alto ciel zeffiri erranti,  
qual fu gioia mirar sì cari amanti.  
Qual pallidetto giglio  
dolcemente'or languia la bella sposa,  
or qual purpurea rosa  
il bel volto di lei venia vermiglio;

ma semp'r'o ch'il bel ciglio  
chinasse a terra o rivoless'in giro  
l'alme beava e l'cor d'alto martiro.  
Ardea la terra, ardean gl'eterei giri  
Ai gelosi sospiri  
dell'uno e l'altro innamorato core  
e per l'aer sereno  
s'udian musicci cori  
dolci canti temprar d'alati amori.  
Io fra 'l'alt'armonia,  
Per far liet'ancor voi, mi mess'in via.

To bring some comfort  
To the mourning parents  
Of the unlucky bride,  
And I went quickly to the place  
Where, among a company  
Of friendly shepherds,  
Unhappy fate  
Was mourned by those two old,  
unhappy people.  
Now, under the shade of that old oak  
That rings the meadow,  
With friendly voices  
While we were all intent  
on assuaging their sorrow,  
As suddenly is lightning  
We saw before our eyes  
The loving couple arrive.

#### SHEPHERD OF THE CHORUS (TIRSI)

Think, by what stupor, what delight  
Our souls and our hearts are engulfed  
At the sweet sight of the happy couple.

#### AMINTA

Only the person who can count  
the stars in Heaven,  
Or the delights of paradise,  
Can explain their delights and happiness.  
Smile, shores, and you,  
fields and mountains,  
And say, rivers and fountains,  
And you, zephyrs blowing  
in the highest heavens,  
What joy it was to see such dear lovers.  
Like a pale lily  
The beautiful lady now languishes,  
Now like a purple rose  
Her face flushes scarlet;  
But always, wether her eye in cast  
Upon the ground or looks up to heaven,  
All soulsand hearts are made happy.  
The earth and the celestial spheres burn  
With the joyous sighs  
Of both of those loved-filled hearts,  
And through the serene air  
Harmonious choirs are heard,  
The sweet songs of the winged cupids.  
Amid this heavenly harmony,  
I left and came to make you,  
too, o nymphs, happy.

#### ARCETRO

O! Di che bel seren s'ammant' il cielo  
al suon di tue parole,  
fulgido più che sul mattin non suole  
e più ride la terra e più s'infiora  
al tramontar del dì ch'en su l'aurora.

*Qui torna Orfeo con Euridice*

#### ORFEO

Gioite al canto mio, selve frondose,  
gioite, amati colli e dogni intorno  
eco rimbombi dalle valli ascose.  
Risorto è 'l mio bel Sol di raggi adorno  
e co' bell'occhi, onde fa scorno a Delo,

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

#### NINFA DEL CORO (NINFA I)

Tu sei, tu sei pur quella  
ch'in queste bracci'accolta  
lasciasti il tuo bel velo, alma disciolta

#### EURIDICE

Quella, quella son'io per cui piangeste;  
sgombrat'ogni dolor donzelle amate:

a ché più dubbie, a ché pensose state?

#### NINFA DEL CORO (NINFA I)

O sempiterni Dei!  
pur veggio i tuoi be'lumi e 'l tuo bel viso

e par ch'anco non creda a gl'occhi miei.

#### EURIDICE

Per quest'aer giocondo  
e vivo e spiro anch'io:  
mirate il mio crin biondo  
e del bel volto mio  
mirate, donne, le sembianze antiche;  
riconoscete ormai gl'usati accenti,  
udite il suon di queste voci amiche.

#### DAFNE

Ma come spiri e vivi?

#### ARCETRO

O! the sky is cloaked in such beautiful serenity  
At the sounds of your words,  
More shining than the morning sky,  
And the earth laughs  
And decks itself more in flowers  
At the setting of the sun, than at dawn.

*Here Orpheus returns with Euridice*

#### ORPHEUS

Rejoice at my song, leafy woods  
Rejoice, beloved hills, and from all around  
Rebound echo, from the hidden valleys.  
My beautiful sun adorned with rays has  
come back, and with her beautiful eyes  
which shame Delos,  
She redoubles the fire in souls  
and the light in day,  
And makes Heaven and Earth  
the servants of love.

#### NYMPH OF CHORUS (NYMPH I)

You, you are the one  
Who, gathered in these arms,  
Departed this earth, blithe spirit.

#### EURIDICE

I am the one for whom you wept;  
Sweep away every lament,  
beloved maidens:  
Why do you still have doubts,  
why are you serious?

#### NYMPH OF THE CHORUS (NYMPH II)

O eternal Gods!  
I see your beautiful eyes  
and your beautiful face,  
And still I do not believe what I see.

#### EURIDICE

This happy air  
I, too, live and breathe:  
Look at my blond locks,  
Look, ladies, at the familiar features  
Of my beautiful face;  
Recognize again the accents of my speech,  
Listen to the sound of my friendly words.

#### DAFNE

But how do you live and breathe?

Com'oggi nell'inferno  
spoglian de' pregi suoi gli eterei divi?

EURIDICE  
Tolsemi Orfeo dal tenebroso regno.

ARCETRO  
Dunque mortal valor cotanto impetra?

ORPHEUS  
Dell'alto don tu degno  
mio dolce canto e 'i suon di questa cetra.

AMINTA  
Come fin giù ne' tenebroso abissi  
tua nobil voce udissi?

ORFEO  
La bella dea d'Amore.  
non so per qual sentiero,  
scorsemi di Pluton nel vasto impero

DAFNE  
E tu scendesti entro l'eterno orrore?

ORFEO  
Più lieto assai ch'in bei giardin donzella.

DAFNE  
O magnanimo core!  
Ma che non pote Amore?

ARCETRO  
Come quel crudo rege.  
nudo d'ogni pietà, placar potesti?

ORFEO  
Modi or soavi or mesti,  
fervidi preghi e flebili sospiri  
tersprai si dolci ch'io  
ne'implacabil cor destai pietate:  
così l'anima beltate  
fu mercé, fu trofeo del canto mio.

AMINTA  
Felice semideo, ben degna prole

How, today in Hell,  
Were the celestial Gods  
deprived of their prize?

EURIDICE  
Orpheus freed me  
from the shadowy kingdom.

ARCETRO  
Thus mortal bravery can win such a prize?

ORPHEUS  
Worthy of such a great prize  
Were my sweet song and the sound  
of this lyre.

AMINTA  
How, down there in the shadowy abysses  
Was your noble voice heard?

ORPHEUS  
The beautiful Goddess of Love,  
By what path I know not,  
Let me to Pluto in his vast kingdom.

DAFNE  
And you descend through  
the eternal horrors?

ORPHEUS  
More happy than a girl  
in a beautiful garden.

DAFNE  
O magnanimous heart!  
What power does Love not have?

ARCETRO  
How were you able to placate  
That cruel king, devoid of all pity?

ORPHEUS  
Modes now sweet, now sad,  
Fervant prayers and mournful sighs,  
I tempered so sweetly, that I  
Aroused pity in the implacable heart:  
Thus the dear beauty  
Was gained, the trophy of my song.

AMINTA  
Happy demi-God, worthy child

di lui, che su nell'alto,  
per celeste sentier rivolge il Sole,  
rompersi d'ogni pietra il duro smalto

vidd'a tuoi dolci accenti  
e 'l corso rallentar fiumi e torrenti  
e per udir vicini  
scender da gl'alti monti abeti e pini;  
ma vie più degno vanto oggi s'ammira  
della famosa lira,  
vanto di pregio eterno,  
mover gli Dei del ciel, placar l'inferno

*(Ritornello) Questo ritornello va replicato  
più volte, e ballato da due soli del Coro*

BALLO A 5. TUTTO IL CORO  
INSIEME CANTANO, E BALLANO

1 Blond'arcier, che d'alto monte  
aureo fonte  
sorgere fai di sì bell'onda  
ben può dirsi alma felice  
cui pur lice  
appressar l'altera sponda.

2 Ma qual poi del sacro umore  
sparge il core  
tra i mortal può dirsi un Dio:  
ei degl'anni il volto eterno  
prende a scherno  
e la morte e 'l fosco oblio.

*Questo a 3 senza ballare*

3 Se fregiat' il crin d'alloro  
bel tesoro  
reca al sen gemmata lira,  
fars'intorno alma felice  
d'Elicona  
l'alte vergini rimira

*Sopra il Coro a 5*

4 Del bel coro al suon concorde  
l'aure corde

Of him who, above in the heavens,  
Makes the sun turn in its celestial path,  
I had seen the hard surface  
of every rock break.

At the sound of your sweet notes,  
And the rivers and streams  
slow in their courses,  
And, in order to hear at close hand,  
The firs and pines descend  
from the mountain tops;  
But today we admire an even nobler triumph  
Of the famous lyre,  
For you have won an immortal prize,  
Moving the Gods in heaven,  
making Hell itself submit.

*(Ritornello) This ritornello is repeated  
a number of times, and danced by two solists  
from the chorus*

BALLO A 5. SUNG AND DANCED  
BY ALL OF THE CHORUS

1 O blond archer,  
who makes the golden fountain  
On the high mountain  
flow so beautifully  
He may call himself a blessed soul,  
Who is permitted  
To approach its noble shore.

2 But he who nourishes his heart  
sparge il core With the sacred humors  
Can call himself a god among men:  
He can spurn the eternal flight  
Of the ages,  
And death, and gloomy oblivion:

*This (strophe) a 3 not danced*

3 When he, his brow adorned with laurel,  
raises to his breast  
The beautiful treasure  
of his precious lyre,  
He then sees the immortal virgins  
of Helicon  
form A gloriou circle around him

*Over the Chorus for 5 voices*

4 Harmonizing with the sound  
of the magnificent chorus

sì soave indi percote,  
che tra' boschi Filomena  
né Sirena  
tempra in mar si care note.

- [5] S'un bel viso, onde'arde il petto  
per diletto  
brama ornar d'altero vanto,  
sovra 'l Sol l'amata diva

bella e viva  
sa ripor con nobil canto.

*Sopra l'aria a 4 ma con tre tenori*

- [6] Ma se schiva a' bei desiri  
par che spiri  
tutto sdegn'un cor di pietra,  
del ben sen l'aspra durezza  
vince e sprezza  
dolce stral di sua faretra.

*Sopra il Coro a 5*

- [7] Non indamo a incontrar morte  
pronto e forte  
muove il piè guerriero o duce  
là 've Clio da nube oscura  
fa sicura  
l'alta gloria ond'ei riluce.

- [8] Ma che più s'al negro lito  
scende ardito  
sol di cetra armato Orfeo  
e del regno tenebroso,  
lieto sposo,

*E con questo ordine, che s'è descritta  
fu rappresentata.*

The golden string  
he plucks so softly,  
That neither Philomena in the woods,  
nor the Sirens  
in the sea could produce sweeter sounds.

- [5] The beautiful face,  
for which his breast burned  
He wished, for his delight,  
He knows how to raise  
his beloved Goddess,  
Beautiful and vibrant,  
Above the sun with his noble song.

*To the music (of the strophe) for 4, but with Three tenors*

- [6] Should she against his beautiful desires  
Seem to possess  
A heart of stone, all full of disdain,  
The keen hardness of her breast  
Is conquered and destroyed  
By the sweet arrows from his quiver.

*Over the Chorus for 5 voices*

- [7] Not in vain to meet death  
Swiftly and strongly  
Does a warrior move his feet,  
If Clio from her dark cloud  
Makes durable for him  
The high glory with which he shines.

- [8] What more, when to the dark shore  
scende ardito Boldly descends Orpheus,  
Armed only with a lyre,  
And from the shadowy kingdom,  
The happy lover  
Carries up to heave the palm  
and trophy.

*And in this manner, just described,  
was the performance given.*

*English translation by Howard Mayer Brown*



47203-2 Giulio Caccini – Madrigali, Arie & Canzoni  
with Tania d'Althann, Paolo Cherici, Accademia Claudio  
Monteverdi, Hans Ludwig Hirsch

"Some of the most exquisite musical statements  
of the early Italian baroque. I am pleased to have discovered  
such an adept performance ... particularly beautiful for all of  
the improvised nuances and virtuosic flourishes"  
*American Record Guide*



## Arie Antiche

Giordani . A. Scarlatti  
Cimarosa . B. Marcello  
Caldara . Monteverdi . Gluck



**RENATO BRUSON**

Rias-Sinfonietta Berlin  
ROBERTO PATERNOSTRO

ARTS

47575-2 Giulio Caccini – Antonio Caldara et alii – Arie Antiche  
with Renato Bruson, RIAS-Sinfonietta Berlin, Roberto Paternostro

"The voice is always warm and full, the singing line has an  
irreproachable homogeneity. The fans of this superb  
belcantonist will be delighted" *Diapason*

"Optimum interpretation" *CD Classica*

"Bruson was in good, attractive voice for this recital"  
*musicweb-international.com*

JACOPO PERI  
(1561-1633)

EURIDICE

Tragedia di Ottavio Rinuccini (1562-1621) – Musiche di Jacopo Peri  
Tragedy by Ottavio Rinuccini (1562-1621) – Music by Jacopo Peri

EURIDICE / NINFA III / TRAGEDIA / PROSERPINA

**Gloria Banditelli**, Mezzosopran / mezzosoprano

ORFEO

**Gian Paolo Fagotto**, Tenor / ténor / tenore

AMINTA / RADAMANTO

**Marco Cecchetti**, Tenor / ténor / tenore

ARCETRO

**Giuseppe Zambon**, Conterténor / Kontratenor / contre-ténor / controténore

CARONTE / PASTORE

**Sergio Foresti**, Bass / Baß / basse / basso

DAFNE / NINFA II

**Rossana Bertini**, Soprano / Sopran

NINFA I / VENERE

**Monica Benvenuti**, Soprano / Sopran

PLUTONE

**Furio Zanasi**, Bass / Baß / basse / basso

TIRSI

**Paolo Da Col**, Tenor / ténor / tenore

ENSEMBLE ARPEGGIO

**Roberto De Caro**

*Conductor / Dirigent / Chef d'orchestre / Direttore*

RECORDING Bologna, Italy, 11.92

PRODUCTION / PRODUKTION/DIRECTEUR DE PRODUCTION / DIRETTORE DELLA PRODUZIONE

Gian Andrea Lodovici

RECORDING SUPERVISION / AUFNAHMELEITUNG

DIRECTEUR DE L'ENREGISTREMENT / SUPERVISIONE DELLA REGISTRAZIONE

Bernhard Mahne

SOUND ENGINEER / TONMEISTER / INGÉNIEUR DU SON / TECNICO DEL SUONO

Bernhard Mahne



JACOPO PERI  
(1561-1633)

# EURIDICE

Tragedia di Ottavio Rinuccini (1562-1621) – Musiche di Jacopo Peri  
Tragedy by Ottavio Rinuccini (1562-1621) – Music by Jacopo Peri

EURIDICE / NINFA III / TRAGEDIA / PROSERPINA Gloria Banditelli  
ORFEO Gian Paolo Fagotto  
AMINTA / RADAMANTO Mario Cecchetti  
ARCETRO Giuseppe Zambon  
CARONTE / PASTORE Sergio Foresti  
DAFNE / NINFA II Rossana Bertini  
NINFA I / VENERE Monica Benvenuti  
PLUTONE Furio Zanasi  
TIRSI Paolo da Col

ENSEMBLE ARPEGGIO

Roberto De Caro

Conductor/ Dirigent / Chef d'orchestre / Direttore

**CHOSEN AS OFFICIAL GIFT DURING EU-SUMMIT 1995 IN ITALY**



LC 2513

47276-2

T.T. : 101.40

D D I D S T E R E O

© 1992 ARTS MUSIC - © 2007 ARTS MUSIC

www.artsmusic.de  
e-mail: info@artsmusic.de

Design by Maria Cristina Sala . Made in the EU



6 00554 72762 2