



Angelo Poliziano (1454-1494)

La Fabula di Orpheo

LA COMPAGNIA DELL'ORPHEO
FRANCIS BIGGI



Sommaire

Français / anglais

- > Pages 4 à 7 **LES CIRCONSTANCES DE L'ENREGISTREMENT**
- > Pages 8 et 9 **PROGRAMME & DISTRIBUTION**
- > Page 10 **L'IDÉE D'HABILLER LA FABULA
OU COMMENT RENDRE UNE ŒUVRE À L'ESPACE DE L'INTERPRÉTATION ?**
- > Page 15 **«ORPHÉE» ET L'ORPHÉE DE POLIZIANO**
- > Page 20 **UN TEXTE POUR *LA FABULA DI ORPHEO***
- > Page 24 **DE MUSICA ET POETICA :
UNE MUSIQUE POUR LA FABULA D'ORPHEO**
- > Page 38 **ANGE POLITIEN – ANGELO POLIZIANO – AGNOLO POLITIANO**
- > Page 42 **LIBRETTO / LE LIVRET**
- > Page 62 **LES INTERPRÈTES**
- > Page 73 **REMERCIEMENTS**

Les circonstances de l'enregistrement

La présentation de ce premier *Orphéo* de l'histoire de l'opéra réunit une distribution de jeunes chanteurs, musiciens et danseurs professionnels sélectionnés à travers l'Europe et préparés dans le cadre du programme des Musiques Médiévales puis de l'Unité scénique de Royaumont, producteur du projet. En leur donnant l'opportunité d'approfondir leur connaissance du style musical et poétique et de la dramaturgie de cette période foisonnante de la Renaissance, le but est de leur permettre de compléter leur formation à la scène et surtout de faire connaître le talent de cette nouvelle génération par une diffusion de ce travail en France et à l'étranger.

L'Unité Scénique de Royaumont développe des aventures scéniques «hors les murs» : opéra, théâtre musical contemporain ou médiéval, spectacle mêlant à la musique différentes disciplines (danse, vidéo, texte, théâtre...). Cette Unité scénique complète les programmes de

The presentation of this first *Orfeo* in the history of opera brings together a cast of young professional singers, instrumentalists and dancers selected from all over Europe and prepared in the framework of the Unité Scénique (Stage Unit) of Royaumont, which is the producer of the project. Its aim is to give these artists the opportunity of deepening their knowledge of the musical and poetic styles and the dramaturgy of the fertile period of the Renaissance, so as to enable them to round out their training on stage, and above all to make the talents of this new generation more widely known by diffusing their work in France and abroad.

The Unité Scénique of Royaumont develops its theatrical adventures 'extra muros': opera, contemporary or medieval musical theatre, productions associating music with other disciplines (dance, video, spoken text, theatre). The Unit complements the professional training courses at Royaumont for musicians and dancers. Its objective



formation professionnelle de Royaumont pour les artistes de la musique et de la danse. Elle a pour objectif de permettre à des jeunes interprètes ou créateurs de compléter leur formation à la scène et surtout de se faire connaître par la diffusion du spectacle, créant ainsi une passerelle pour faciliter l'entrée dans la carrière.

is to enable young performers or creators to complete their training with stage experience, and to become better known through diffusion of the production, thus building a bridge to facilitate the early stages of their career.

Ce projet a été nourri par des années de recherche du directeur musical Francis Biggi et de l'Ensemble Lucidarium. Une période de deux années de collaboration étroite entre Francis Biggi et Sandrine Anglade pour la mise en scène, puis de travail avec les jeunes interprètes à Royaumont a permis de trouver une cohésion artistique très forte entre musique, théâtre et danse, et pour les jeunes d'acquérir une profonde compréhension de cet univers, à travers différentes sessions : - la musique dans les cours italiennes au XVe siècle, - la pratique de l'*ottava*, - l'interprétation théâtrale et la gestuelle.

La création scénique de ce spectacle a eu lieu à Royaumont le 26 août 2006 et est en tournée en octobre 2007 ; elle a donné naissance à cet enregistrement produit par K617.

This project has been nurtured by years of research by the musical director Francis Biggi and Lucidarium Ensemble. A two-year period of close collaboration between Francis Biggi and Sandrine Anglade for the staging, then of work with the young performers at Royaumont, made it possible to achieve a high level of artistic cohesion between music, theatre and dance, and allowed the young people to acquire a deep understanding of this universe through several different teaching sessions: music in the Italian courts of the fifteenth century, the practice of the *ottava rima*, and acting and movement.

The stage premiere of this new production took place at Royaumont on 26 August 2006, and was followed by a tour in October 2007; it was the source of this recording produced by K617.

Translation: Charles Johnston



La recréation de la Fabula di Orpheo de Poliziano est un projet produit par **La Fondation Royaumont-Unité scénique**, en coproduction avec **Le Conservatoire de Genève-Haute Ecole de Musique**, **Le Concertgebouw de Bruges**, **ARCADI (Action Régionale pour la Création Artistique et la Diffusion en Ile-de-France)**, **La Faiencerie-Scène conventionnée de Creil**, **Le Couvent (Centre International des Chemins du Baroque)** **Le Festival International de Musiques de Sarrebourg / K617**, avec le soutien de **KPMG** et de la **Fondation Orange**, du **Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Ile-de-France**, du **Conseil Général du Val d'Oise**, du **Conseil Régional d'Ile-de-France**, de la **Commission Européenne-FSE obj.**

La Fabula di Orphee

1	Mercure : Silenzio, udite! - State tenta brigata! ; <i>ottava</i>	2'09
2	Moresca de Bergers et Nymphes	3'16
3	Mopso : Hai tu veduto un vitellin mio bianco ; <i>capitoli</i>	2'53
4	Aristée : Udite selve, mie dolci parole ; <i>canzona</i>	5'50
5	Mopso : E' non è tanto il mormorio piacevole ; <i>ottava</i>	3'50
6	Aristée : Non mi fuggir donzella ; <i>madrigale</i>	2'11
7	Moresca : Eurydice fuyant Aristée	4'37
8	Orphée : O meos longum modulata lusus ; <i>ode saphique</i>	1'34
9	Berger : Crudel novella, ti rapporto Orpheo ; <i>ottava</i>	0'59
10	Moresca : L'ombre d'Eurydice conduite aux enfers	1'30
11	Orphée : Dunque piangiamo, o sconsolata lira ; <i>ottava</i>	4'06
12	Moresca : Orphée en chantant arrive aux enfers	3'40
13	Lamento d'Aristée ; <i>frottola</i>	4'24
14	Pluton : Chi è costui che con si dolce nota ; <i>ottava</i>	6'58
15	Proserpine : Io non credetti, o dolce mio consorte ; <i>ottava</i>	1'05
16	Pluton : Io te la rendo, ma con queste leggi ; <i>ottava</i>	0'56
17	Moresca : cortège d'Eurydice, d'Orphée et des ombres	2'42
18	Orphée : Ite Triumphales ! ; <i>distiques latins</i>	1'10
19	Moresca d'Orphée joyeux et des ombres qui lui enlevèrent Eurydice	1'31
20	Eurydice : Oimè ch'el troppo amore ; <i>ode-canzone</i>	1'11
21	Orphée : Oimè se' mi tu toltà ; <i>madrigale</i>	2'04
22	Lamento d'Orphée ; <i>strabotto siciliano</i>	2'19
23	Orphée : Qual sarà mai si miserabil canto ; <i>ottava</i>	3'28
24	Bacchante : Ecco quel che l'amor nostro dispreça! ; <i>ottava</i>	0'58
25	Moresca de la mort d'Orphée	0'43
26	Bacchante : O! o! mort'è lo scelerato! ; <i>ottava</i>	1'12
27	Bacchante, Silène : Ognun segua, Bacco te! ; <i>canzone a ballo</i>	2'11

> minutage total : 70'02

LA COMPAGNIA DELL'ORPHEO

Maxime Battistella, baryton : *Orphée, Silène*

Mauro Borgioni, baryton : *Aristée, Pluton aux enfers, Silène*

Simone Sorini, ténor : *Mopso, Orphée aux enfers*

Julie Mazille, soprano : *Mercure, Eurydice aux enfers, Bacchante*

Monica Prada, soprano : *Nymphe, Furie, Bacchante*

Caroline Tarrit, mezzo-soprano : *Tirsis, Proserpine aux enfers, Bacchante*

David Lefort, ténor : *Silène*

Massimiliano Dragoni : *Berger, Silène*

Mercure et ses musiciens :

Julie Mazille (Mercure) : flûtes

Christoph Barth : luth

Joëlle Berthet : flûtes, flûte double

Massimiliano Dragoni : percussions

Patricia Esteban : flûtes, flûte et tambour

Eric Grellety : viola d'arco

Christelle Poncet : vièle

Nicolas Sansarlat : lira da braccio, rebec

Direction musicale : **Francis Biggi**

Recherches : Francis Biggi, avec la collaboration d'Alexandre Traube

Conception musicale : Francis Biggi, avec la collaboration de Gloria Moretti (aires de déclamation)

Préparation et formation des interprètes : Ensemble Lucidarium

Gloria Moretti : déclamation, chant

Viva Biancaluna Biffi : déclamation, instruments à archet

Avery Gosfield : flûtes, accompagnement du chant à la flûte

Marco Ferrari : flûtes, répertoires instrumentaux

Massimiliano Dragoni : percussions

L'idée d'habiller la *Fabula*

*Ou comment rendre une œuvre à
l'espace de l'interprétation ?*

C'est dans un esprit de recherche et d'expérimentation artistique qu'est née l'idée «d'habiller» la *Fabula di Orpheo* de Angelo Poliziano de musiques et de gestes, la rendant ainsi à l'espace de l'interprétation. Jamais notre but n'a été de prétendre à une pseudo reconstruction historique de sa mise en scène, d'ailleurs impossible à envisager dès nos jours. En revanche, nous avons voulu donner à un public «moderne» le sens de cette fusion totale entre le *dire* et le *chanter*, entre musique, poésie, action scénique. Nous avons essayé d'esquisser cette intimité profonde entre les mots que l'on a dans la bouche et la façon de les interpréter; cette nécessité continuellement confirmée dans les témoignages anciens, de l'adhésion totale de l'interprète au contenu représentatif et éthique du texte qu'il chante. Avec les jeunes musiciens qui ont participé à ce projet, nous avons cherché à favoriser la conquête d'un équilibre entre les limites d'un langage poétique et musical qui vivait

The idea of clothing the *Fabula*

*or How to restore a work to the
sphere of interpretation?*

It was in a spirit of investigation and artistic experimentation that we conceived the idea of 'clothing' Angelo Poliziano's *Fabula di Orpheo* in music and gesture, thus restoring it to the sphere of interpretation. Our aim was never to aspire to a pseudo-historical reconstruction of its staging, in any case impossible to imagine nowadays. But we wanted to give a 'modern' audience a sense of the total fusion between the *spoken* and the *sung*, between music, poetry, and stage action. We have tried to outline the deeply intimate relationship between the words one has in one's mouth and the way one interprets them; the need, constantly reaffirmed in early sources, for the performer to adhere totally to the representative and ethical content of the text he or she sings. With the young musicians who took part in this project, we sought to encourage the achievement of a balance between the limits of a poetic and musical language which thrived on predetermined

de structures prédéterminées - formes strophiques continuellement réitérés, lignes mélodiques réduites à une corde de récitation – et la maîtrise d'un art poussé au point de faire de ce cadre *essentiel* la base pour d'une libre invention. À l'époque de Poliziano, on attendait du poète-chanteur qu'il émeuve; qu'il ait la force de convaincre son auditoire de la valeur de ses affirmations, qu'il soit capable d'éblouir par ses qualités vocales et par la virtuosité qu'il démontrait en pliant le son aux nécessités du texte.

C'est une opération ambitieuse qui a demandé un long travail de préparation, le dévouement total des interprètes, soumis pendant pratiquement deux ans à un parcours d'apprentissage difficile et intense. Il a fallu harmoniser la collaboration entre formateurs et spécialistes dans un contexte interdisciplinaire, rendre fonctionnel un programme de travail qui s'est élargi du champ de l'interprétation et de la création musicale et théâtrale à celui des recherches historiques, littéraires ainsi qu'au domaine de la philologie musicale. La *Fabula* a enfin été l'occasion de provoquer, si possible, une réflexion sur la fonction de l'interprète des musiques anciennes aujourd'hui afin qu'il s'interroge sur la relation entre le matériel et l'imaginaire, sur la prise de responsabilité individuelle du musicien à l'égard des choix artistiques. Une réflexion qui n'a pas oublié la nécessité, pour l'interprète, de se procurer les instruments aptes à la compréhension de l'objet qu'il a devant lui, grâce aux

structures – continually reiterated strophic forms, melodic lines reduced to a reciting tone – and the mastery of an art pushed to the point where it makes this *essential* framework the basis for free invention. In Poliziano's day, the poet-singer was expected to move his listeners, to have the force to convince his audience of the value of his statements, to be capable of dazzling with his vocal qualities and the virtuosity he demonstrated in tailoring sounds to the needs of the text.

This was an ambitious undertaking, which required a long period of preparatory work and the total devotion of the performers, subjected for almost two years to a difficult and intense learning process. We needed to harmonise the collaboration between pedagogues and specialists in an interdisciplinary context, to give functional existence to a programme of work whose remit had extended beyond the field of musical and dramatic interpretation and creation to embrace that of historical and literary research and the realm of musical philology. Finally, the *Fabula* offered an opportunity for reflection on the function of the performer of early music today, enabling us to think about the relationship between the material and the imaginative, the musician's assumption of individual responsibility with respect to artistic choices. This reflection did not overlook the necessity, for performers, of obtaining the appropriate instruments for understanding the object they have before them, with the aid of the information yielded

informations fournies par l'analyse musicale et la recherche historique; un univers de signes et de mots qu'il lui appartient ensuite de transfigurer par un processus personnel de création.

Orphée dans sa descente aux Enfers ne peut pas faire entendre sa voix au monde des humains. Son voyage, au delà du miroir qui sépare le monde des vivants de celui des morts est silencieux à nos oreilles, et ainsi sont silencieux les personnages qu'il rencontre. Ce sont donc les nymphes et les bergers qui chantent son chemin, qui donnent vie au mythe. Le bon Mopsos prendra la voix d'Orphée, une nymphe celle de Proserpine. Aristée, le fils d'Apollon qui est à l'origine de la tragédie, sera Pluton. Aristée est dans la *Fabula* un personnage de premier plan, peut-être le plus articulé, du point de vue psychologique, de tout le drame. À l'époque de Poliziano, mais déjà depuis que l'histoire d'Orphée avait été réinterprétée par la culture chrétienne, la lecture misogynne du mythe était la plus commune. Eurydice était vue comme victime de sa propre nature de femme, d'une imperfection qui faisait partie d'elle. Il n'y a pas de mépris contre Aristée, présence bénéfique, dispensateur d'abondance, celui qui a appris aux hommes à élever les abeilles. Et dans la *Fabula*, l'invective qu'Orphée déclame après avoir perdu Eurydice, une profession de misogynie militante qui nous trouble, confirme cette interprétation. Aristée

by musical analysis and historical research; a universe of signs and words which it then becomes their task to transfigure by a personal process of creation.

In his descent to the Underworld, Orpheus cannot make his voice heard in the world of human beings. His journey beyond the mirror which separates the world of the living from that of the dead is silent to our ears, and so are the figures he encounters. It is therefore the nymphs and shepherds who sing of his progress, who bring the myth to life. Kindly Mopsos will take on the voice of Orpheus, a nymph that of Proserpine. Aristaeus, a nymph that of Proserpine. Aristaeus, the son of Apollo who is at the source of the tragedy, will be Pluto. Aristaeus is a central character in the *Fabula*, perhaps the most articulate of the whole drama in psychological terms. In Poliziano's time, and indeed ever since the story of Orpheus had been reinterpreted by Christian culture, a misogynistic reading of the myth was the most widespread. Eurydice was seen as the victim of her own nature as a woman, of an imperfection which was inherent in her. There is no expression of contempt for Aristaeus, a benevolent presence who dispenses abundance, for it is he who taught men to raise bees. And in the *Fabula*, the invective uttered by Orpheus after he loses Eurydice for the second time, a militant profession of misogyny which we now find disturbing, confirms this interpretation. Aristaeus leaves the stage after the death

sort de la scène après la mort d'Eurydice et ne revient plus. Orphée n'en parle jamais, il n'a pas un mot de mépris ou de révolte contre lui. Pour Poliziano, Aristée est, autant qu'Orphée, une victime du charme pernicieux des femmes, aveuglé par la passion. Dans notre interprétation, le fils d'Apollon donne donc sa voix au seigneur du Royaume des morts, celui qui impose à Orphée une condition dure, mais au fond incontournable et nécessaire, parce que c'est le prix pour vaincre les lois du Destin et de la Nature. Une condition que le poète thrace ne saura (ou ne pourra?) pas respecter et qui provoquera sa folie et sa ruine.

Une tragédie? Non. Au moins dans les intentions de Poliziano. Il appelle son oeuvre *la Fabula d'Orpheo* et à l'époque le mot *Fabula* indiquait, selon les modèles des anciens, une histoire qui devait nécessairement se terminer sur une note joyeuse. En particulier Poliziano semble se référer à la *Fabula* satyrique de la tradition grecque, dont son *Orpheo* présente nombre de caractéristiques. Le final qui nous paraît tellement incohérent, avec le chœur joyeux des bacchantes, est là pour sceller le «happy end» de l'histoire. Les bacchantes ont ramené le monde à son équilibre d'origine, à l'*aetas aurea*, après que le «*troppo amore*» d'Orphée pour Euridice et la passion brûlante qui s'était emparée d'Aristée ait provoqué le désordre. La tragédie tombe dans l'oubli et c'est la joie du triomphe qui culmine dans l'ivresse.

of Eurydice and does not return. Orpheus never speaks of him, does not proffer a word of contempt or outrage against him. In Poliziano's view, Aristaeus, just like Orpheus, is a victim of the pernicious charm of women, blinded by passion. Hence, in our performance, the son of Apollo lends his voice to the lord of the kingdom of the dead, who imposes on Orpheus a condition that may seem harsh, but is in the end inevitable and necessary, because it is the price that needs to be paid to overcome the laws of fate and nature. A condition that the Thracian poet will not (or cannot?) respect, and which will provoke his madness and ruin.

A tragedy? No. At least, not as Poliziano intended it. He called his work the *Fabula di Orpheo*, and at this period the word *fabula* meant, according to the model of the ancients, a story which must necessarily end on a happy note. In particular, Poliziano seems to refer to the satirical *fabulae* of Greek tradition, of which his *Orpheo* presents numerous characteristics. The finale, which appears so incoherent to us with its joyful chorus of Bacchantes, is there to mark the 'happy ending' of the story. The Bacchantes have restored the world to its original balance, to the *aetas aurea*, after the disorder provoked by the *troppo amore* of Orpheus for Euridice and the burning passion which gripped Aristaeus. The tragedy is forgotten, and this is the triumphant joy which culminates in intoxication.

La présence de Sandrine Anglade et de sa Compagnie dans l'élaboration du projet a été déterminante. Elle a permis de transformer la *Fabula di Orpheo* en un discours sur le mythe et sur sa persistance à notre époque. Grâce à elle, des jeunes musiciens quasiment sans expérience de la scène ont appris à maîtriser l'espace, à voir avec les yeux les choses qu'ils étaient en train de chanter, à rentrer en relation constante avec l'histoire racontée ainsi qu'avec les autres interprètes, à croire à leurs propres mots. Sans Sandrine, sans son apport et celui des autres membres de sa Compagnie, Pascaline Verrier, Claude Chestier ou Sandrine Pitarque, cette version de la *Fabula* n'aurait pas été la même, et une grande partie du travail d'interprétation musicale aurait manqué. La vision de l'histoire de Orphée sortie de cette collaboration a donné une perspective particulière à la *Fabula*. L'ancien drame du chanteur thrace est devenu aussi l'histoire de l'affrontement de deux mondes, celui des hommes, le monde de la parole et du chant, et celui des ombres, le monde du silence. La mise en scène a tenu donc complètement séparées ces deux réalités.

Francis Biggi

The presence of Sandrine Anglade and her company was of decisive importance in the elaboration of the project. It made it possible to transform the *Fabula di Orpheo* into a discourse on the myth and its persistence in our time. Thanks to her, young musicians with virtually no stage experience learnt to master space, to see with their eyes the things they were singing of, to connect constantly with the story they were telling and with the other performers, to believe in their own words. Without Sandrine, without her contribution and that of the other members of her company, Pascaline Verrier, Claude Chestier and Sandrine Pitarque, this version of the *Fabula* would not have been the same, and a large part of the work of musical interpretation would be absent. The vision of the story of Orpheus that emerged from this collaboration bestowed a special perspective on the *Fabula*. The ancient drama of the Thracian singer became also a story of the confrontation between two worlds, that of men, the world of words and song, and that of shades, the world of silence. Thus the staging kept these two realities completely separate.

Francis Biggi

«ORPHÉE» et L'Orphée de Poliziano

Depuis des millénaires, il est là. Il nous raconte, parmi d'autres, une histoire qui nous appartient, celle du défi poussé aux limites infranchissables de l'expérience humaine. Orphée, le Poète, le Chanteur qui atteint ce lieu interdit aux vivants. S'il peut y parvenir, c'est grâce à ses dons, directement issus d'un dieu, Apollon: celui qui donne la connaissance et la folie.

Dans ses veines, coule le sang des dieux. La mère d'Orphée était Calliope à la belle voix, muse de la poésie épique et de l'éloquence. Il n'en saura que mieux émouvoir la nature et la plier à son chant. Plus encore, il a le pouvoir, seul parmi les mortels, de forcer la nature à sortir de son chemin. Les animaux restent immobiles à l'écouter, les arbres plient leurs branches sur son passage, les pierres bougent pour se rapprocher, les fleuves inversent leur cours. Son impiété, est de croire en lui à tel point qu'il s' imagine plus fort que le Destin: il est puni de façon cruelle mais au fond inévitable car son existence est à l'inverse des lois qui régissent le monde, son habileté dépasse trop celle des humains. Son péché est payé avec la douleur sans rachat de la perte d'Eurydice, son refus des valeurs fondateurs de la société humaine est purifié par un sacrifice lustral dont il est la victime: sacrifice officié par les Bacchantes, l'autre visage d'une humanité

ORPHEUS and the *Orpheo* of Poliziano

For thousands of years now, he has been here. He tells us, among so much else, a story that belongs to us, the story of a challenge pushed to the impassable limits of human experience. Orpheus, the Poet, the Singer who reaches a place forbidden to the living. If he succeeds in getting there, it is thanks to his great gifts, derived directly from a god, Apollo, who grants both knowledge and madness.

In his veins flows the blood of the gods. Orpheus' mother was Calliope, she of the beautiful voice, Muse of epic poetry and eloquence. This can only enhance his ability to move nature and bend it to his song. But there is more: he has the power, alone among mortals, of forcing nature to depart from its normal path. Wild beasts stand still to listen to him, trees bend their branches to let him pass, stones move in order to come closer to him, rivers reverse their course. His impiety is to possess such self-confidence as to imagine that he is stronger than Fate: he is punished, cruelly but in the end inevitably, for his existence negates the laws that govern the universe, and his skills go too far beyond those of mankind. He pays for his sin with the irredeemable sorrow of the loss of Eurydice, and his refusal of the founding values of human society is purified by a lustral sacrifice of which he is the victim: a sacrifice presided

qui dépasse les limites de la connaissance et de la folie.

L'humanisme s'approprie très tôt d'Orphée, symbole parfait de l'union entre poésie, philosophie et connaissance ésotérique. Marsile Ficin, dans sa lecture des *Hymnes Orphiques* le voit en tant que philosophe religieux. À travers son chant et ses vers, Orphée exprime la vérité profonde de l'âme humaine. Grâce à lui, la poésie devient le symbole de la force civilisatrice de l'homme, elle s'oppose au temps et à la mort, les deux manifestations immuables de la Nature. Orphée est le porteur d'une sagesse secrète, faite d'oppositions apparentes; il est la voix d'une connaissance cachée,, arcane. À la recherche désespérée d'Eurydice, il est le symbole de l'amour qui défie la mort mais, dans le bouleversement des valeurs «naturelles» suscité par son échec, il est aussi le poète qui en viendra à exalter l'amour homosexuel. D'ailleurs nombre d'humanistes du milieu de l'Accademia fiorentine considéraient l'homophilie comme une forme supérieure d'amour: Pico la révère, et Poliziano n'en fait pas mystère dans nombre de ses épigrammes grecs et latins. «Ne sois pas jaloux Jupiter, moi je ne le suis pas. Jouis de ton Ganymède, jouis de lui, mais le resplendissant Chrysocomum est à moi, à moi seulement, plus doux que le miel»¹.

1 Epigramme XXVI. Voir: Angelo Poliziano, *Epigrammi greci (1471-1494)* a cura di Enzo Savino, dans "Poesia", VII, 1994

over by the Bacchantes, the other face of a humanity that exceeds the limits of knowledge and madness.

The humanist movement soon appropriated the figure of Orpheus, the perfect symbol of the union of poetry, philosophy and esotericism. Marsilio Ficino, in his reading of the *Orphic Hymns*, sees him as a religious philosopher. Through his song and his verse, Orpheus expresses the profound truths of the human soul. Thanks to him, poetry becomes the symbol of the civilising force of man, standing against time and death, the two immutable manifestations of nature. Orpheus is the bearer of a secret wisdom composed of apparent oppositions; he is the voice of a hidden, arcane knowledge. In his desperate quest for Eurydice, he is the symbol of the love that defies death; but, in the disruption of natural values provoked by his failure, he is also the poet who will come to exalt homosexual love. In point of fact, many humanists in the milieu of the Florentine Academy regarded homophilia as a superior form of love: Pico revered it, and Poliziano made no mystery of his views in a number of his Greek and Latin epigrams. 'Be not jealous, Jupiter, for I am not. Enjoy your Ganymede, take your pleasure of him, but resplendent Chrysocomum is mine, mine alone, and sweeter than honey.'¹

1 Epigram XXVI. See Angelo Poliziano, *Epigrammi Greci (1471-1494)*, ed. Enzo Savino in *Poesia*, VII, 1994.

Nous ne savons pas quand fut écrite la *Fabula di Orpheo*. Le moins que l'on puisse dire est que les philologues ne font guère preuve d'unanimité à ce propos. On peut indiquer une période qui va de 1472 (lorsque François Gonzague, le Cardinal de Mantoue commanditaire de l'ouvrage était en odeur de papauté), jusqu'à 1483, l'année de sa mort. Poliziano tire son inspiration principalement de Virgile et encore plus d'Ovide, mais il était influencé aussi par l'interprétation des *Hymnes Orphiques* donnée par Ficin. Le texte est précédé par une lettre à Carlo Canale, où l'auteur explique, en imitant le modèle des épîtres avec lesquelles le poète latin Stace avait dédié les livres de ses *Sylvae*, la genèse et le destin de son oeuvre. Dans la lettre Poliziano soutient d'avoir eu un délai très court - deux jours - pour composer la *Fabula*. Il nous dit aussi l'avoir écrite en italien et non pas en latin, «*perchè dagli spectatori meglio fusse intesa*» (pour qu'elle soit mieux comprise par les spectateurs), l'audience de courtisans à laquelle elle était destinée. Dans le texte, les *terze rime* alternent avec *canzoni* et *madrigali*, mais le mètre le plus utilisé est celui de l'*ottava rima*, l'huitain d'hendécasyllabes, qui soutient presque à lui seul le poids du développement dramatique. L'édition bolognaise de 1494, qui conserve la version de la *Fabula* représentée à Mantoue, contient également une ode latine et un court pastiche tiré d'Ovide. Des références très claires dans le texte et d'autre part, les renseignements

We do not know when the *Fabula di Orpheo* was written. The least one can say is that philologists fall well short of unanimity on the question. It is possible to indicate a period between 1472 (when Cardinal Francesco Gonzaga of Mantua, who commissioned the work, was in high favour with the papacy), and 1483, the year of the cardinal's death. Poliziano's principal inspirations were Virgil and (even more) Ovid, but he was also influenced by Ficino's interpretation of the *Orphic Hymns*. The text is preceded by a letter to Carlo Canale in which, imitating the model of the epistles with which the Latin poet Statius had dedicated the books of his *Silvae*, the author explains the genesis and intended destination of his work. In the letter, Poliziano claims to have had a very short period of time – just two days – to compose the *Fabula*. He also tells us that he wrote it in Italian and not in Latin '*perche dagli spectatori meglio fusse intesa*', so that it would be better understood by the spectators, the audience of courtiers for whom it was intended. In the text, *terze rime* alternate with *canzoni* and *madrigali*, but the most frequently utilised metre is the *ottava rima*, the octave of hendecasyllables, which carries the weight of dramatic development almost alone. The Bolognese edition of 1494, which preserves the version of the *Fabula* performed in Mantua, also contains a Latin ode and a short pastiche taken from Ovid. Very clear references in the text, together with the information we have about the

que nous avons autour du déroulement des spectacles et des représentations dans les cours italiennes de l'époque nous indiquent que la *Fabula* prévoyait des parties chantées. Était elle chantée dans son intégralité ? La question est ouverte. On peut supposer une alternance de morceaux chantés et de passages déclamés. C'est le parti qui a été pris pour la présente version.

Francis Biggi

Petit glossaire minimaliste :

Ottava ou *Ottava rima* : huitain d'hendécasyllabes, un des vers maîtres de la poésie chevaleresque, héroïque et hagiographique de la tradition lyrique italienne, en usage au moins dès le XIV^{ème} siècle. Il est représenté par deux formes: l'*ottava toscana*, de loin la plus connue, composée par six vers en rimes croisées et deux en rimes suivies: ABABACC et l'*ottava siciliana*, qui ne présente que des rimes croisées: ABABABAB.

strambotto ou *rispetto* : court poème composé d'une seule *ottava*.

Capitolo ou *Terza rima* : poème en tercets d'hendécasyllabes enchaînés, ABA BCB CDC . selon le modèle de la *Commedia* de Dante ou des *Trionfi* de Pétrarque.

performance style of entertainments at the Italian courts of the time, indicate that the *Fabula* was intended to include sung sections. Was it sung throughout? The question is unresolved. One may surmise that there was an alternation of sung pieces and passages of declamation. This is the approach that has been followed for the present version.

Francis Biggi

Translation: Charles Johnston

A concise glossary:

Ottava or *ottava rima*: stanza of eight hendecasyllabic lines (octave), one of the key verse forms of chivalric, heroic and hagiographic poetry in the Italian lyric tradition, in use at least from the fourteenth century. It is represented by two types: the *ottava toscana*, by far the more widespread, composed of six lines in cross-rhymes and a couplet (ababacc), and the *ottava siciliana*, made up entirely of cross-rhymes (abababab).

Strambotto or *rispetto*: short poem composed of a single *ottava*.

Capitolo or *terza rima*: poem in tercets of hendecasyllables, aba bcb cdc etc., on the model of Dante's *Commedia* or Petrarch's *Trionfi*.

Ode ou *oda*: genre de poésie en latin, grec ou en langue vulgaire, composé par les humanistes à imitation des modèles anciens.

canterino: chanteur spécialisé dans la déclamation de poèmes héroïques, chevaleresques ou religieux. Les *canterini* composaient aussi des vers d'occasion sur des thèmes d'actualité, ou sur des arguments politiques ou moralisants. Il s'agissait en général de professionnels qui gagnaient leur vie en se produisant devant toute sorte de public.

Lira da braccio : instrument à cordes frottées, proche de la vièle à archet. Elle avait en général sept cordes et elle était surtout destinée à soutenir le chant monodique et la déclamation. Sa conception le rendait apte à la réalisation d'accords et de mélodies accompagnées.

Ode or *oda*: genre of poetry in Latin, Greek or the vernacular, composed by the humanists in imitation of ancient models.

Canterino: singer specialising in the declamation of heroic, chivalric or religious poems. The *canterini* also composed occasion verse on topical themes or political or moralising subjects. They were generally professionals who earned their living by appearing before a wide variety of audiences.

Lira da braccio: bowed string instrument, closely related to the medieval fiddle. It generally had seven strings and was used principally to support monophonic singing and declamation. Its design made it suitable for playing chords and accompanied melodies.

Un texte pour la *Fabula di Orpheo*

La *Fabula di Orpheo*, dans ses différentes rédactions et variantes connut une grande fortune à la Renaissance. Nous n'avons pas une version *alpha* du drame, directement de la main de son auteur, mais nous possédons onze versions manuscrites et nombre d'éditions imprimées jusqu'au XVIII^e siècle. Son influence et sa popularité furent grandes : même *L'Orfeo* de Striggio, mis en musique par Monteverdi en 1607, s'inspire directement du modèle de Poliziano.

Le souci toujours présent, en travaillant à cette revisitation de la *Fabula*, a été de souligner le lien indissoluble entre poésie, déclamation, théâtralisation ritualisée et chorégraphie. La pensée de la Renaissance faisait de cette union de formes artistiques «anciennes» un outil expressif puissant.

La version du texte que nous avons choisie vient du bel ouvrage de Antonia Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Roma-Padova, 2000. Nous avons pris comme base de travail l'édition imprimée à Bologne en 1494, avec quelques intégrations sporadiques provenant de la version originale restituée par Madame Benvenuti.

Mis à part son excellente qualité générale, l'édition de Bologne est aussi la plus riche en didascalies relatives à la mise en scène et

A text for the *Fabula di Orpheo*

The *Fabula di Orpheo*, in its different redactions and variants, enjoyed great success during the Renaissance. We do not possess an alpha version of the drama directly from its author's hand, but we do have eleven manuscript versions and numerous printed editions, the latest of which dates from the eighteenth century. Its influence and popularity were considerable: even Striggio's *L'Orfeo*, set to music by Monteverdi in 1607, is directly based on the model of Poliziano.

Our constant concern, in this reinterpretation of the *Fabula*, has been to emphasise the indissoluble links between poetry, declamation, ritualised drama and choreography. Renaissance thought made this of union of 'ancient' artistic forms a powerful expressive tool.

The version of the text that we have chosen comes from Antonia Tissoni Benvenuti's fine study *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali* (Rome-Padua: 2000). We have taken as the basis of our work the edition printed at Bologna in 1494, with occasional interpolations from the original version reconstructed by Signora Benvenuti.

In addition to its general excellence, the Bologna text is also the richest in stage directions for performance, and is probably a fairly faithful reflection of the first production

elle est le témoin, probablement assez fidèle, de la première représentation de la *Fabula* à Mantoue.

Parsemées dans le texte original, on trouvera (en italiques) aussi les «*farciturae*» musicales que nous avons choisi d'intégrer à la mise en scène. Il s'agit pour la plupart de pièces destinées à la conduite des *Moresche*, danses thématiques : *Moresca* de bergers et nymphes, descente d'Eurydice aux Enfers... insérées dans l'action scénique, selon la coutume de l'époque. Quelques pièces, essentiellement des *frottole* et des *strambotti*, ont été choisies pour souligner, dans des moments particulièrement importants du drame, le pathos lié aux états d'âme des personnages. Même ce dernier choix est en accord avec le goût de l'époque. Voir à ce propos : T. De Marinis, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla di Aragona* (1475), Firenze 1946 ; mais aussi F. Bortoletti, *An allegorical Fabula for the Bentivoglio-D'Este marriage of 1487* dans : *Dance Chronicle*, 25 (3), pages 321-342. New York 2002.

La Fabula di Orpheo est précédée par une lettre de Poliziano à Carlo Canale, où l'auteur explique, en imitant le modèle des épîtres avec lesquelles le poète latin Stace avait dédié ses livres de ses *Sylvae*, la genèse et le destin de son ouvrage¹.

Le souci de rechercher l'unité poétique, scénique

1 Une traduction de la lettre ainsi que des annotations concernant son contenu pourront être repérées dans le site internet de l'Ensemble Lucidarium, aux pages dédiées à *la Fabula di Orpheo*.

of the *Fabula* in Mantua.

Scattered through the original text one also finds (in italics) the musical '*farciturae*' (insertions) which we have chosen to incorporate in our staging. Most of these are pieces intended to lead into the *moresche*, thematic dances (the *moresca* for shepherds and nymphs, the descent of Eurydice into the Underworld, and so on) integrated with the stage action in accordance with the customs of the period. A few pieces, essentially *frottole* and *strambotti*, have been chosen to underline the pathos associated with the characters' mood at crucial points in the drama. Even this last choice is in keeping with the tastes of the time: see, on this subject, T. De Marinis, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla di Aragona* (1475) (Florence: 1946), but also F. Bortoletti, 'An Allegorical Fabula for the Bentivoglio-D'Este Marriage of 1487' in *Dance Chronicle*, 25 (3), pp.321-42 (New York: 2002).

The *Fabula di Orpheo* is prefaced by a letter from Poliziano to Carlo Canale, in which the author explains the genesis and purpose of his work, imitating the epistles with which the Latin poet Statius had dedicated the books of his *Silvae*¹.

Our search for poetic, theatrical and musical unity prompted us to assume a certain number of arbitrary choices. For instance, the verses

1 A translation of the letter and notes on its content may be consulted on the website of the Ensemble Lucidarium, on the pages devoted to the *Fabula di Orpheo*.

et musicale nous a toujours poussé à assumer un certain nombre de choix arbitraires : ainsi les vers destinés à Tyrsis, dans la scène du dialogue des bergers, qui occupe la première partie de la *Fabula*, ont été divisés selon leur caractère et partagés entre Tyrsis et une nymphe ; la mort d'Eurydice n'est pas annoncée par un berger, mais par la même nymphe qui en avait auparavant chanté la beauté ; l'*ottava* chantée par Minos a été attribué à Pluton et devient une sorte de réflexion intérieure, capable d'exalter la *vis dramatica* du personnage. Ces variations sont indiquées entre parenthèses dans le texte.

D'autre part, la version imprimée à Bologne est en elle-même un bon exemple des procédés d'interpolation et de «sécularisation» auxquels était soumis ce genre de créations. Très proche du texte considéré de nos jours l'original, elle présente tout de même quelques variantes, dont certaines sont d'un intérêt majeur. Je ne cite ici que les plus importantes, en commençant par le texte latin chanté par Orphée juste avant qu'on lui apporte la *crudel novella* de la mort d'Eurydice. Il s'agit d'une *ode* latine dédiée au cardinal Francesco Gonzaga et qui n'est pas présente dans la version originale de la *Fabula*. L'*ode* aurait été composée par Poliziano pour une tout autre occasion et reprise par Baccio Ugolini, le courtisan-poète-musicien-diplomate qui interpréta le rôle d'Orphée dans la mise en scène de Mantoue. L'*ottava* de Minos, elle aussi absente dans le texte original, est visiblement l'œuvre d'un poète mineur. Cette

originally assigned to Thyrsus, in the dialogue scene between the shepherds which occupies the first part of the *Fabula*, have been divided according to their character and shared between Thyrsus and a nymph; the death of Eurydice is not announced by a shepherd, but by the same nymph who earlier praised the heroine's beauty; the *ottava* sung by Minos has been allotted to Pluto and becomes a sort of inner monologue capable of exalting the *vis dramatica* of the character. These variations are placed between brackets in the text.

Moreover, the version printed at Bologna is in itself a good example of the processes of interpolation and 'secularisation' to which this type of creation was subjected. Although very close to the text now considered to be the original, it nevertheless presents a number of variants, some of which are of major interest. I shall mention here only the most important, beginning with the Latin text sung by Orpheus just before he is brought the *crudel novella* of the death of Eurydice. This is a Latin ode dedicated to Cardinal Francesco Gonzaga, which is not present in the original version of the *Fabula*. The ode is thought to have been composed by Poliziano for a quite different occasion and inserted here by Baccio Ugolini, the courtier, poet, musician and diplomat who played the role of Orpheus in the Mantua staging. The *ottava* of Minos, also absent from the original text, is manifestly the work of a minor poet. This unexpected interpolation breaks the rules of

interpolation inattendue vient briser la règle de la dramaturgie classique, respectée par ailleurs scrupuleusement par Poliziano, qui ne prévoyait jamais plus que trois personnages en train d'interagir sur la scène. Minos, dans le texte transmis par Bologne, dialogue avec Pluton, dans un passage où sont déjà présents Orphée et Proserpine. Une rupture causée peut être par la nécessité d'attribuer un rôle à quelque personnage de la cour de Mantoue désireux de participer à la représentation ? Même le double distique latin qu'un Orphée heureux et aveuglé d'orgueil chante en revenant de l'*Erébos*, vrai «patchwork» peu soigné de vers tirés d'Ovide, n'est pas dans l'original de la *Fabula* et il ne présente qu'une fonction purement scénique.

Une dernière annotation : La traduction française qui accompagne le texte italien de la *Fabula* n'est qu'un simple outil de travail, dénué de toute prétention. Les passionnés désireux de comprendre à fond les nuances du texte de Poliziano, ainsi que l'incroyable complexité des relations qui le lient à la culture et à la société de son époque pourront s'adresser à l'excellente version d'Émilie Sérís, *Ange Politién. Stances, Stanze et Fable d'Orphée, Fabula di Orfeo*, Les Belles Lettres, Paris 2006 (dont je n'ai eu connaissance, malheureusement, que trop tard...)

Francis Biggi

classical dramaturgy, otherwise scrupulously respected by Poliziano, who never has more than three characters interact on stage. In the extant Bologna text, Minos is presented in dialogue with Pluto in a passage where Orpheus and Proserpine are already present. Was this stylistic break perhaps occasioned by the need to assign a role to some personage of the Mantuan court who wished to take part in the performance? Even the double distich in Latin sung by Orpheus, happy and blinded by pride, on his return from Erebus – a careless patchwork of verses taken from Ovid – is not in the original of the *Fabula* and fulfils a purely theatrical function.

One final point for readers of the French translation which here accompanies the Italian text of the *Fabula*: this is intended as a simple tool, devoid of any other pretension. Anyone keen to acquire a detailed understanding of all the nuances of Poliziano's text, and the incredible complexity of his relationship with the culture and society of his time, is directed to the excellent version of Émilie Sérís, *Ange Poliziano. Stances, Stanze et Fable d'Orphée, Fabula di Orfeo* (Paris: Les Belles Lettres, 2006), which I unfortunately saw too late to make use of it.

Francis Biggi
Translation: Charles Johnston

De Musica et Poetica* : une musique pour la *Fabula d'Orpheo

Les *ottave*, les *strambotti*, mais aussi les *capitoli* ou les *odi* (genre de poésie en latin ou en langue vulgaire, à imitation des anciens) étaient déclamés sur des *aeri*. Ceux-ci n'étaient probablement pas des mélodies spécifiques, mais plutôt des modules mélodiques stéréotypés, destinés à soutenir la déclamation d'une forme de poésie et non pas d'un seul poème. Il est aussi possible que les auteurs des vers aient composé eux mêmes des *aeri*, en s'appuyant sur les modèles qu'ils avaient à disposition. Cette façon de concevoir la lyrique jouissait sans doute de grande considération chez les italiens. Serafino Aquilano qui, de nos jours est considéré seulement un poète, entre la fin du XVème siècle et le début du XVIème était tenu en grande considération par ses contemporains pour ses qualités de musicien. Il était jugé le meilleur dans l'art de chanter les poèmes et on rapprochait sa grandeur à celle de Josquin des Prés. Les poètes-chanteurs pouvaient être aussi des improvisateurs doués. Nombre d'entre eux savaient déclamer à l'impromptu des vers sur n'importe quel argument, en respectant strictement les consignes imposées par la métrique et la structure formelle. Les documents littéraires de l'époque ne manquent pas de décrire, parfois de façon très passionnée, leur art. On loue avec émerveillement et respect

De musica et poetica*: music for the *Fabula di Orpheo

Ottave, *strambotti*, *capitoli* and *odi* (a poetic genre to a Latin or vernacular text, in imitation of the ancients) were declaimed on *aeri*. These were probably not specific melodies, but rather stereotyped melodic modules, designed to support the declamation of a form of poetry and not of a single poem. It is also possible that the authors of the poems composed *aeri* themselves on the basis of existing models. This conception of lyric poetry was probably highly prized by the Italians. Serafino Aquilano, who is nowadays thought of only as a poet, was held in high esteem by his contemporaries in the late fifteenth and early sixteenth centuries for his qualities as a musician. He was thought to be the finest exponent of the art of singing poems, and his eminence was compared to that of Josquin Desprez. Poet-singers could also be gifted improvisers. Many of them were capable of declaiming impromptu verse on any subject, while strictly respecting the constraints imposed by metre and formal structure. Literary sources of the period often describe their art, sometimes in the most passionate terms. They contain wondering praise and respect for these performers and creators, who mastered a skill which must have demanded great expertise, a genuine natural gift, and extensive knowledge.

ces interprètes et créateurs, maîtres d'un savoir faire qui devait demander beaucoup d'habileté, un vrai don naturel et des vastes connaissances. Cette appréciation pour la poésie déclamée et l'improvisation poétique n'était pas confinée au milieu courtois. Nous savons que les poètes-chanteurs, en particulier ceux qui s'illustraient dans l'art d'improviser, étaient fort appréciés dans toute la société italienne. La maîtrise de la déclamation poétique est certifiée dans la Péninsule dès le XIV^e siècle même dans les milieux les plus populaires. Les thèmes qui passionnaient les marchands et les artisans, les vers des *canterini* qui exposaient leur habileté dans des lieux moins exclusifs que les cercles des humanistes, n'étaient pas les mêmes qui attiraient Poliziano et ses amis, mais nombre de formes poétiques étaient communes et partagées, à partir de l'*ottava*, le vers le plus aimé et le plus persistant dans la poésie italienne à travers les siècles. Les descriptions nous parlent de chanteurs capables de plier la voix et les modulations de la musique à l'expression accomplie, totale, du contenu psychologique et émotif du texte, de forcer tous les auditeurs au silence, de justifier la vérité des mots par le moyen de la beauté de leur chant. La déclamation était un art monodique, dans la quelle la présence des instruments tels que la *lira da braccio* ou le luth avait uniquement une fonction de soutien et accompagnement. Raffaele Brandolini, écrit en 1513 sur demande de Giovanni de'Medici, l'ancien élève de Poliziano et futur pape, l'oraison *De Musica et Poetica*. L'auteur, professeur de rhétorique,

Such appreciation of declaimed poetry and poetic improvisation was not confined to courtly circles. We know that the poet-singers, in particular those who excelled in the art of improvisation, were greatly admired in all sections of Italian society. Mastery of poetic declamation is attested in the Peninsula from the fourteenth century onwards, even in the most popular milieux. The themes that fascinated merchants and craftsmen, the verses of the *canterini* who displayed their prowess in less exclusive venues than the humanist circles, were not the same as those which attracted Poliziano and his friends, but numerous poetic forms were common and shared, beginning with the *ottava*, the best-loved and most persistent verse form in Italian poetry over the centuries. Contemporary accounts tell us of singers capable of bending their voice and the modulations of the music to the purpose of accomplished, complete expression of the psychological and emotional content of the text, of compelling all listeners to silence, of justifying the truth of the words through the beauty of their singing. Declamation was a monophonic art, in which instruments such as the *lira da braccio* or the lute were present only to provide support and accompaniment. In 1513 Raffaele Brandolini wrote the oration *De musica et poetica* at the request of Giovanni de' Medici, a former pupil of Poliziano and future pope. The author, a professor of rhetoric, poet and musician and brother of the more celebrated *Orpheus Christianus* Aurelio Brandolini, proudly describes

poète et musicien, frère du plus célèbre *Orpheus Christianus* Aurelio Brandolini, décrit avec orgueil ses propres dons d'improvisateur virtuose et cultivé et il explique sa façon d'agir en posant une série de questions rhétoriques: "De quoi je chante quand j'improvise en m'accompagnant avec ma *lira da braccio* ? Où et comment je choisis les arguments ? Bien entendu, des circonstances et des occasions, des gens, des places et des époques. J'ai chanté du passé, du présent et du futur, selon le désir de ceux qui m'avaient demandé de le faire"¹. Mais Brandolini, avant tout, nous révèle dans ses lignes une nouvelle conception de la musique, vue comme un phénomène plutôt culturel que philosophique ou mathématique. Un art qui prévoyait, entre l'interprète et son public, le partage profond, presque rituel, d'un code de communication musicale et poétique. Une fois encore, un art qui témoignait d'une idée du pouvoir de la musique opposée aux nécessités et aux valeurs esthétiques de l'univers de la polyphonie, le royaume de l'écriture musicale. Dans une lettre adressée à Pico della Mirandola, Poliziano, qui était lui-même chanteur réputé, décrit un banquet chez Paolo Orsini, célèbre *condottiere*, chef d'une armée mercenaire au service de Florence. Pendant le repas Fabio, le fils du maître de la maison, se mit à chanter avec quelques camarades capables de lire la

1 Raffaele Brandolini, *De Musica et poetica*, 1513, aux soins d'Ann E. Moyer (Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2001).

his own gifts as a cultivated virtuoso improviser, and explains how he approaches his task by asking a series of rhetorical questions: 'What do I sing when I improvise to the accompaniment of my *lira da braccio*? Where and how do I choose my subjects? Of course, I do so according to circumstances and occasions, to people, places and times. I have sung of past, present and future, following the wishes of those who asked me to do so.'¹ But, above all, Brandolini reveals to us in these lines a new conception of music, seen as a cultural, rather than philosophical or mathematical phenomenon. An art which presupposed the deep-seated, almost ritual sharing of a code of musical and poetic communication between performer and audience. Still more, an art which attested to an idea of the power of music contrary to the requirements and aesthetic values of the universe of polyphony, the realm of written composition. In a letter to Pico della Mirandola, Poliziano, himself a singer of repute, describes a banquet at the house of the celebrated *condottiere* Paolo Orsini, commander of an army of mercenaries in the service of Florence. During the meal, the host's son Fabio began to sing a polyphonic piece along with some of his friends who could read music. The author of the *Fabula* refers to this piece as a song 'notated with the little signs of

1 Raffaele Brandolini, *On Music and Poetry (De musica et poetica, 1513)*, ed. Ann E. Moyer (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001).

musique, un morceau de polyphonie. L'auteur de la *Fabula* se réfère à cette pièce comme à un chant noté avec les "petits signes de la musique²", soulignant son étrangeté prétendue vis à vis de l'écriture musicale. Son commentaire à l'interprétation méconnaît tout à fait le morceau; il se borne à louer la voix du garçon. Son enthousiasme se manifeste dès que Fabio abandonne la polyphonie et se met à chanter, seul, en l'honneur de Piero de' Medici des vers qu'il venait de composer. Poliziano narre que "sa voix n'était pas à proprement parler celle d'un lecteur ni celle d'un chanteur, mais tu aurais pu les entendre ensemble, sans réussir à distinguer l'une de l'autre. Elle était toute ou pleine ou modulée, changeante comme l'exigeait le passage, tantôt variée et soutenue, tantôt exaltée et modérée, tantôt ralentie ou accélérée; toujours précise et claire, toujours agréable".

On pourrait difficilement imaginer une description plus émue de ce chant qui reste suspendu entre récitation et mélodie, interprété par un garçon qui savait souligner habilement avec l'expression des *affetti* les moindres nuances poétiques du texte. Nous ne sommes pas si loin des racines du recitar cantando...

L'idée se confirme dans le temps et Baldassare Castiglione, qui publie le *Libro del Cortegiano* en 1528, quand la forte aversion des humanistes pour la polyphonie était depuis longtemps lettre morte, nous dit que: " bien savoir chanter *a libro*

music',² thus emphasising his own supposed lack of familiarity with written music. His comments on the interpretation entirely ignore the piece in question; he limits himself to praising the boy's voice. His enthusiasm is aroused as soon as Fabio abandons polyphony and begins to perform alone, singing verses that he has just composed in honour of Piero de' Medici. Poliziano relates that 'his voice was not properly speaking that either of a reader or a singer, but you could have heard the two voices together, without being able to distinguish one from the other. Throughout, his voice was either full or modulated, changing as the context required, sometimes varied and sustained, exalted and moderated, sometimes slowing down or speeding up; and always precise and clear, always agreeable.'

It would be difficult to imagine a more touching description of this type of song, which remains suspended between recitation and melody, performed by a boy capable of skilfully underlining the slightest poetic nuances of the text with the expression of the *affetti*. We are not all that far from the roots of *recitar cantando* . . .

This idea was confirmed in the course of time, and Baldassare Castiglione, who published his *Libro del Cortegiano* in 1528, when the humanists' aversion to polyphony had long been a thing of the past, tells us that 'the ability to sing well, confidently and pleasantly *a libro* [reading the music from a book, i.e. in polyphony] makes for fine music; but

2 "... notata musicis accentuuli carmina" voir : Poliziano, *Epistolae* lib. XII, dans: Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino 1969, p.36

2 '. . . notata musicis accentuuli carmina': see Poliziano, *Epistolae* libro XII, in Nino Pirrotta, *Li due Orfei* (Turin: 1969), p.36.

(en lisant la musique, c'est à dire la polyphonie) de façon sûre et plaisante c'est de la belle musique ; mais le chanter en s'accompagnant avec la viole est encore meilleur parce que (...) l'on entend et l'on note la belle manière et l'aria avec plus d'attention puisque les oreilles ne sont occupées que par une seule voix. Mais ce que j'aime par-dessus tout c'est le chanter à la viole pour réciter, ce qui ajoute tant de grâce et d'efficacité aux mots et qui nous émerveille"³.

Le grand nombre de références littéraires nous donnent des renseignements importants autour de la relation texte-chant dans ce répertoire monodique, où la parole et son interprétation nuancée et soignée étaient le moteur principal de l'exécution. Malheureusement, à côté de ces références, il y a le manque de toute information claire à propos des musiques chantées. Les humanistes décrivent de façon approfondie un art qu'ils connaissaient intimement, mais pendant très longtemps, ils manifestent un vrai refus, qu'on peut soupçonner en bonne partie purement littéraire et formel, en face de l'*ars musica*, de la polyphonie et par conséquent, de son véhicule de diffusion : l'écriture musicale. D'autre part, les témoins du XVème et du XVIème siècle nous parlent de la déclamation et du chant des poèmes comme d'un art qui prenait son essor dans une zone d'ombre entre écriture et oralité, entre improvisation et composition. L'utilisation de formules mélodiques ou de "timbres"

³ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di L. Preti, Torino 1965, libro II°, 13.

to sing to one's own accompaniment on the viol is better still, for the listener observes and perceives the fine performance and the air with much greater attention when the ears are not occupied by more than one voice. But what I like above all is singing to the viol for recitation, which makes the words so graceful and effective that it is a great delight."³

The large number of literary references provides us with important information on the relationship between text and song in this monophonic repertory, in which the words and their nuanced, elaborate interpretation were the principal motor of performance. Unfortunately, alongside these references we must face up to the total lack of any clear indications as to the music that was sung. The humanists give us a thorough description of an art they knew intimately, but for a very long time they manifested a veritable denial, which one may suspect of being in large part purely literary and formal, with regard to the *ars musica*, that is polyphony, and consequently its vector of diffusion, musical notation. Moreover, accounts from the fifteenth and sixteenth centuries speak of the declamation and singing of poems as of an art that emerged from a shadowy zone between written and oral culture, between improvisation and composition. The utilisation of melodic formulas or simple 'timbres' by singers of the different texts was by no means an invention of the Renaissance; it was already the rule in the Middle Ages and

³ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. L. Preti (Turin: 1965), libro II, 13.

simples pour chanter des textes différents n'est pas d'ailleurs une invention de la Renaissance, elle était une règle déjà au Moyen Âge et elle fait partie sans doute du langage musical universel depuis la nuit des temps.

Les *aeri* destinées à soutenir la déclamation étaient probablement simples, des formes psalmodiques, des alternances de cordes de récitation et de cadences stéréotypées, des formules mélodiques et des ornements que chaque interprète, poète musicien courtois ou simple *canterino*, adaptait à ses moyens vocaux et à sa sensibilité.

Où aller donc chercher des traces des *aeri*, où essayer de percer le silence obstiné des sources musicales? À la même époque où les humanistes chantent les merveilles de la déclamation, en Italie s'affirme un genre musical polyphonique destiné à jouir d'une très large popularité, la *frottola*.

Le terme *frottola* se réfère à une forme poétique particulière, dérivée de la *ballata* du Trecento. Mais du point de vue musical, les recueils rapprochaient à des textes de *frottole* proprement dites d'autres compositions, parmi lesquelles des *strambotti*, des *capitoli* ou des *odi* et d'autres formes poétiques destinées à la déclamation.

Les compositeurs de *frottole* étaient pour la plupart italiens. Leurs musiques témoignent d'une connaissance approfondie des règles du contrepoint, mais leur travail, à côté des traces claires du style international élaboré par les maîtres *Ultramontani*, porte le signe d'une façon de faire autochtone. Les structures polyphoniques sont en général simples, à trois et quatre voix. La mélodie principale est dans la voix supérieure, elle

has doubtless been part of the universal musical language since time immemorial.

The *aeri* used to support declamation were probably simple, psalmodic forms, alternations of reciting tones and stereotyped cadences, melodic formulas and ornaments which each interpreter, whether courtly poet-musician or humble *canterino*, adapted to his own vocal resources and sensibility.

Where, then, should we go in search of the traces of these *aeri*; where should we attempt to break through the obstinate silence of the musical sources? At the same period when the humanists were extolling the wonders of declamation, a polyphonic musical genre destined to enjoy extremely wide popularity was becoming established in Italy: the *frottola*.

The term *frottola* refers to a specific poetic form, derived from the *ballata* of the Trecento. But from the musical point of view, anthologies of the time associated the texts of *frottole* proper with other compositions, including *strambotti*, *capitoli*, *odi*, and other poetic forms intended for declamation.

The composers of *frottole* were mostly Italian. Their music attests to a thorough knowledge of the rules of counterpoint, but their working-out, alongside clear traces of the international style developed by masters from north of the Alps, also shows signs of an indigenous idiom. The polyphonic structures are generally simple, in three or four voices. The principal melody is in the top part, and generally tends to be syllabic, marked by the presence of reciting tones. Melismas

est en général plutôt syllabique, marquée par la présence de cordes de récitation. Les melismes se disposent presque exclusivement dans les cadences.

Dans le passé, nombre de musicologues⁴ ont considéré ces morceaux comme des exemples plus ou moins fiables du style des *canterini* et certains ont cru même y voir la transcription de déclamations improvisées. Selon Nino Pirrotta ces musiques, à cause de la forte homorythmie qui lie les voix du chant et du tenor, descendraient d'une tradition orale remontant au XIV^{ème} siècle. Il s'agirait, dans les mots du grand musicologue sicilien, d'une forme où le ténor, "subordonné au message mélodique de la voix supérieure"⁵ aurait été confié à un instrument de musique, censé d'improviser une sorte d'accompagnement "peut-être pas très orthodoxe du point de vue de l'enseignement musical officiel". Avec le temps la disposition originaire des voix aurait été intégrée par un contratenor bassus, destiné à perfectionner le contrepoint et qui aurait généré une sensible attraction vers une structure accordale. Le contratenor altus, dernier arrivé, aurait eu une fonction secondaire de

4 Voir, parmi les nombreuses références, W. Rubsamen, *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century*, "Acta Musicologica" XXIX, 1957N. Pirrotta, *Li due Orfei*, p. 26;. I. Pope, M. Kanazawa, *The Musical manuscript Montecassino 87*, Oxford 1978, p.80. M. Hanen, *The chansonnier El Escorial IV a 24*, Institute of Medieval Music 1984, p. 108.

5 N. Pirrotta, *Nuova luce su una tradizione non scritta* in: "Musica tra Medioevo e Rinascimento" Torino, 1984, p. 170.

appear almost exclusively in the cadences.

In the past, many musicologists have viewed these pieces as more or less reliable testimonies to the style of the *canterini*, and some have even thought they could detect in them transcriptions of improvised declamations.⁴ Because of the powerful homorhythm linking the melody line with the tenor, Nino Pirrotta was of the opinion that this music descended from an oral tradition dating back to the fourteenth century. As the great Sicilian musicologist put it, we are dealing with a form where the tenor, 'subordinated to the melodic message of the upper voice', would have been assigned to a musical instrument charged with improvising a sort of accompaniment, 'perhaps not very orthodox from the point of view of official musical teaching'.⁵ With time, according to Pirrotta, the original layout of the voices was supplemented by a *contratenor bassus*, intended to complete the counterpoint, and which generated a perceptible attraction towards a chordal structure. The *contratenor altus*, the most recent arrival, fulfilled a secondary, complementary function. The problem of origins is common to all Renaissance music of an 'ethnic' character. Did the

4 See, among a large number of references, W. Rubsamen, 'The Justiniane or Viniziane of the 15th Century', *Acta Musicologica* XXIX, 1957; N. Pirrotta, *Li due Orfei*, op. cit., p.26; I. Pope, M. Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 87* (Oxford: 1978), p.80; M. Hanen, *The Chansonnier El Escorial IV a 24* (Madison: Institute of Medieval Music, 1984), p.108.

5 N. Pirrotta, 'Nuova luce su una tradizione non scritta', in *Musica tra Medioevo e Rinascimento* (Turin: 1984), p.170.

complément.

Le problème des origines est commun à toute musique de caractère "ethnique" de la Renaissance. Les *villanelle alla napoletana* ou les *chansons rustiques* françaises étaient vraiment de dérivation populaire? Ou il ne s'agissait pas plutôt de conventions stylistiques, de musiques extrêmement artificielles, conçues par des compositeurs maîtres du contrepoint et de la ligne mélodique, mais perçues par le public auquel elles étaient destinées (qui n'était pas du tout un public "populaire") comme des représentations conventionnelles d'un folklorisme purement représentatif et littéraire?

On peut en effet rapprocher certains aspects formels des *frottole* aux modes de la tradition orale: par exemple, l'économie des moyens expressifs et la présence de formules mélodiques recourantes, destinées à favoriser la mémorisation. Par contre, la relative simplicité de la structure polyphonique pourrait être une caractéristique du genre, plutôt que le témoin d'une matrice populaire. La simplicité de l'écriture pouvait faciliter la réception de ce répertoire par ceux auxquels il était destiné: les riches amateurs capables de lire la notation, qui pouvaient se permettre l'achat de livres de musique. À partir des premières années du XVI^e siècle, grâce à l'affirmation de l'imprimerie musicale, les *frottole*, déjà connues et appréciées, eurent un moment de grande diffusion. Rappelons qu'Ottaviano Petrucci en publia onze livres entre 1504 et 1514, auxquels il faut ajouter les deux livres d'adaptations pour voix et luth de François de Bosnie, Franciscus Bossinensis, publiés en 1509 et

villanelle alla napoletana or the French *chansons rustiques* really derive from folk sources? Or are they not rather stylistic conventions, extremely artificial musical genres, conceived by composers who were masters of counterpoint and melodic line, but perceived by the public for which they were intended (which was not at all a 'popular' audience) as conventional emanations of a purely representative and literary folklorism?

One can indeed compare certain formal aspects of the *frottole* with the practices of the oral tradition: for example, the economy of expressive resources and the presence of recurrent melodic formulas intended to aid the process of memorisation. On the other hand, the relative simplicity of the polyphonic structure might be merely a characteristic of the genre, rather than evidence of a popular matrix. The straightforward writing may have facilitated reception of this repertory by its intended audience, the rich amateurs capable of reading notation who could afford to buy books of music. From the early years of the sixteenth century, thanks to the establishment of music printing, the *frottola* genre, already well known and appreciated, enjoyed a period of wide diffusion. It will be recalled that Ottaviano Petrucci published eleven books of *frottole* between 1504 and 1514, to which should be added the two volumes of adaptations for voice and lute by Francis of Bosnia (Franciscus Bossinensis), published in 1509 and 1511, and the book of instrumental transcriptions by the composer and organist Andrea Antico issued in 1517.

The polyphonic structure which characterises the

1511 et le livre de transcription instrumentales de 1517 du compositeur et organiste Andrea Antico. La structure polyphonique qui caractérise les *frottole*, nous témoigne d'une forme musicale accomplie, avec des règles claires d'écriture. Les pièces partagent les mêmes solutions dans le contrepoint, un formalisme qui témoigne d'un travail de composition conscient et savant. Même si quelques pièces pourraient effectivement avoir des origines "populaires", le procès d'arrangement et d'écriture dont elles ont été l'objet, les a complètement adaptées à un goût qui avait des contraintes très définies. Les *strambotti* ou les *odi* polyphoniques ne sont certainement pas l'enregistrement fidèle d'un style musical qui était jusqu'au moment de sa transcription, confié uniquement à la transmission orale. Au mieux, ils représentent un essai de "normalisation" ou de réduction, dans un but commercial et pour répondre à la demande du public, du répertoire des *aeri* pour la déclamation.

Mais si au prix d'un travail patient de recherche et d'analyse on peut retrouver à l'intérieur des livres de *frottole* les vestiges d'un style qu'on pourrait appeler déclamatoire, ces mêmes sources ne sont d'aucun aide dans la définition d'un hypothèse d'interprétation. Les témoignages littéraires nous parlent d'un chant exclusivement à *voce sola*, soutenu par un non mieux défini accompagnement instrumental. À part le cas très pertinent de Bossinensis, il n'y a rien, dans les *frottole*, qui pourrait suggérer une vocation surtout instrumentale des voix inférieures des

frottole is evidence of an accomplished musical form with clear stylistic rules. The pieces apply the same solutions in matters of counterpoint, a formalism which testifies to a conscious and learned compositional technique. Even if some pieces could indeed have 'popular' origins, the process of arrangement and written composition to which they were subjected adapted them completely to a taste which possessed very well-defined constraints. The *strambotti* or polyphonic *odi* are certainly not the faithful record of a musical style which until the moment of its transcription was wholly entrusted to oral transmission. At best they represent an attempt at 'normalisation' or 'reduction', to commercial ends and in response to public demand, of the repertory of *aeri* for declamation.

But if, by dint of patient research and analysis, one may discover in the books of *frottole* the vestiges of a style that could be called declamatory, these same sources are of no help in the definition of a hypothesis of interpretation. The literary sources speak of singing exclusively *a voce sola*, supported by an instrumental accompaniment that is no better defined. Aside from the extremely pertinent case of Bossinensis, there is nothing in the *frottole* that might suggest a primarily instrumental vocation for the lower voices in these compositions. Contemporary correspondence and chronicles never mention the instrument which accompanied the singer except in passing, in

compositions. Les correspondances et les chroniques ne citent que de façon toujours rapide et concise l'instrument qui accompagne le chanteur. Il s'agit dans la plupart des cas d'une *lira da braccio*, d'une *viola* ou d'un luth. Par contre, on a versé des fleuves d'encre pour exalter la douceur d'un poème ou pour louer l'habileté d'un interprète. Les commentaires et les descriptions utilisés par les intellectuels de la Renaissance se réfèrent à un art dont nous ne possédons aucune source directe. Pour trouver un modèle qui soit en gré de nous suggérer un chemin possible pour affronter les défis de la déclamation, il faut se retourner vers à d'autres horizons.

L'ottava cantata

(“...Moi je l'avais l'Ovide, on me l'avait donné à la mort de Falzacappa. qui ne s'était jamais marié. Le livre de l'Anguillara⁶, avec toutes les Métamorphoses. Je l'ai prêté, il y a trente ou quarante ans, à un tel qui venait de Vetralla. Il

6 Giovanni dell'Anguillara, donna à la fin du XVI^e siècle une version en *ottava* des *Metamorphoses* d'Ovide. Ce livre, très prisé par les chanteurs d'*ottava* a été réimprimé nombre de fois jusqu'au XX^e siècle et il était vendu par les colporteurs, avec d'autres sources de la littérature populaire italienne telles que la *saga* chevaleresque des *Reali di Francia* (avec les histoires de Charlemagne, Roland, Huon d'Auvergne et surtout de Renaud de Montauban et de Beuve d'Antone), le *Guerin il Meschino* d'Andrea da Barberino, la *Gerusalemme Liberata*, l'*Orlando Furioso*, l'*Odyssée*...

cursorly fashion. In most cases it would have been a *lira da braccio*, a *viola* or a lute. By contrast, an enormous amount of ink was spilt in exalting the sweetness of a poem or praising the skill of a performer. The comments and descriptions left us by the intellectuals of the Renaissance refer to an art for which we possess no direct source. To find a model capable of suggesting a possible approach to the challenges of declamation, we must turn to other horizons.

The ottava cantata

'I used to have an Ovid: I was given it after the death of Falzacappa, who had never been married. Anguillara's book, with all the Metamorphoses.⁶ About thirty or forty years ago I loaned it to someone from Vetralla. He told me: "Next time I'll bring it back to you, next time I'll bring it back . . ." I never saw that book again. But by that time I had already learnt the whole of

6 Giovanni dell'Anguillara produced in the late sixteenth century a version of Ovid's *Metamorphoses* in *ottava rima*. This work, much prized by singers of *ottava*, was frequently reprinted right down to the twentieth century and was sold by pedlars alongside other sources of Italian popular literature such as the chivalric saga of the *Reali di Francia* (with the stories of Charlemagne, Roland, Huon d'Auvergne and above all Renaud de Montauban and Bevis of Hampton), the *Guerin il Meschino* of Andrea da Barberino, *Gerusalemme liberata*, *Orlando furioso*, the *Odyssey*, and so forth.

me disait: « La prochaine fois je te le ramène, la prochaine fois je te le ramène... » Je ne l'ai jamais revu ce livre. Mais, désormais, Ovide, je l'avais appris tout par coeur." Riccardo Collotti, *peaysan*, 1985')

Dans un univers très éloigné, dans le temps et les mentalités, de celui de Poliziano, il y a la tradition de la déclamation poétique qui fleurit dans de l'Italie Centrale de nos jours, phénomène qui semblerait être le signe d'une continuité inattendue, au moins du point de vue conceptuel. Encore aujourd'hui, en Toscane, dans le Latium, en Ombrie il y a des poètes capables d'improviser et des chanteurs qui maîtrisent des vers bâtis selon règles et des structures qui remontent au moins au XVème siècle. Ce sont les poètes de l'*ottava rima*. Leur vers est le huitain d'hendécasyllabes parce que, comme on disait déjà à l'époque de Boccaccio, c'est un vers qui s'adapte bien à la narration, à la poésie héroïque et morale, qui permet de bâtir des phrases amples et riches. La langue dont ces *ottave* sont composées, qu'il s'agisse de narrations de faits divers ou d'*ottave* improvisées a *contrasto*, en joute poétique, est l'italien de Ariosto ou de Tasso. Afin de donner de la vigueur à leur chant, les interprètes tirent leurs exemples d'un étonnant répertoire d'images rhétoriques formé au cours des siècles.

Les mélodies qu'ils utilisent sont toute toutes proches d'une même structure archaïque, psalmodique, d'une simplicité essentielle, qui permet à chaque interprète de varier, en

Ovid by heart' (Riccardo Collotti, *peasant*, 1985)'⁷

In a universe very far removed in time and mentality from that of Poliziano is the tradition of poetic declamation that flourishes in central Italy in our own day, a phenomenon which would seem to be the sign of an unexpected continuity, at least from the conceptual point of view. Even today, in Tuscany, Lazio and Umbria, there are poets capable of improvising and singers who master verse constructed on rules and structures which go back at least as far as the fifteenth century. These are the poets of the *ottava rima*. Their verse is the octave of hendecasyllables, because, as was observed as early as the time of Boccaccio, it is a form well suited to narration and to heroic and moral poetry, which makes it possible to build rich, ample phrases. The language in which these *ottave* are composed, whether they are narratives of everyday events or *ottave* improvised a *contrasto* in poetic jousts, is the Italian of Ariosto or Tasso. In order to inject vigour into their singing, the performers draw their examples from an astonishing repertory of rhetorical images formed over the centuries.

The melodies they use are all extremely close to a single archaic structure, psalmodic, of an essential simplicity, which allows each performer to vary it through the use of an ornamentation rich in melismas. Are the melodies of the *ottava* sung today 'ancient', like their verse and their structure? We will never know, but what strikes our ears and eyes is the extraordinary fusion of singing, poetry and gesture shown by these

7 Giovanni Kezich *I poeti contadini*, Roma 1986.

7 Giovanni Kezich, *I poeti contadini* (Rome: 1986).

utilisant une ornementation riche en melismes. La mélodie de l'*ottava* chantée de nos jours est elle "ancienne", comme son vers et sa structure? Nous ne le saurons jamais, mais ce qui frappe à nos oreilles et à nos yeux est l'extraordinaire fusion de chant, vers et geste témoignée par ces canterini contemporains. Ces poètes qui étaient jusqu'à la moitié du XX siècle surtout paysans et ouvriers, et qui son maintenant aussi étudiants, enseignants et employés, connaissent par coeur des dizaines de stanze de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, ou de l'*Orlando Furioso* d'Ariosto.

"*Per ben cantar l'ottava non si impara / studiando e faticando sulle carte: I ma è un dono che Natura lo prepara*"⁸ nous a dit Nello Landi, menuisier de son état et grand *Maestro* de l'improvisation poétique. Il nous a expliqué que seulement l'âme sensible et ouverte à la Nature peut trouver la voix pour s'exprimer et devenir la conscience critique d'une communauté entière. Dans ses vers, l'expression poétique et musicale est conçue de façon intégrale, comme une forme dont le but est de représenter la vérité par le biais de l'élégance et de la mesure.

Les chanteurs de l'*ottava* croient à ce qu'ils chantent. Ils sont les porteurs d'une culture qui nous paraît anachronique, mais qui est pourtant bien vivante et loin de toute crise d'identité. Une culture qui transforme les modèles de la poésie,

8 On n'apprend pas à bien chanter l'*ottava* en étudiant ou en se épuisant sur les livres: c'est un cadeau que Nature nous offre» (interview, octobre 2002)

contemporary *canterini*. These poets, who were mostly peasants and workmen until the mid-twentieth century but now also include students, teachers and office workers, know dozens of stanzas of Tasso's *Gerusalemme liberata* or Ariosto's *Orlando furioso* by heart. '*Per ben cantar l'ottava non si impara / studiando e faticando sulle carte: I ma e un dono che Natura lo prepara*'⁸ so we were told by Nello Landi, a carpenter by trade and a great *maestro* of poetic improvisation. He explained to us that only a sensitive soul, open to the influence of nature, can find a voice to express itself and become the critical conscience of an entire community. In his verse, poetic and musical expression is conceived as a whole, as a form whose aim is to represent truth though elegance and moderation.

The singers of the *ottava* believe in what they sing. They are the bearers of a culture that seems anachronistic to us, but which is very much alive and far from suffering an identity crisis. A culture which transforms the models of poetry, the heroes of the poems of chivalry, but also Medea or Dante's Pia de' Tolomei, in a timeless lesson of life, following a philosophy which is wholly classical: as Sallust would have it, 'these things never happened, but are always'.

8 'You don't learn to sing the *ottava* well through studying or tiring yourself out over books: it is a gift given to you by nature' (interview, October 2002).

les héros des poèmes chevaleresques, mais aussi Medée ou la Pia de' Tolomei, en une leçon de vie hors du temps, suivant une pensée qui est tout à fait classique : comme dirait Salluste, "ces choses n'arrivèrent jamais, mais elles sont toujours".

Le travail de constitution d'un corpus de musiques pour interpréter la *Fabula d'Orpheo* est donc passé par une recherche approfondie auprès des sources polyphoniques de l'époque, pour y trouver des traces claires d'un style déclamatoire. Grâce à la collaboration passionnée de Alexandre Traube, tous les onze livres de Petrucci et les deux de Bossinensis ont été soumis à ce procédé, ainsi que bon nombre des sources manuscrites de la fin du XV siècle et des premières années du XVI. Il a fallu élaborer une méthodologie de travail et d'analyse, des outils destinés à reconnaître les traces d'un langage musical commun, en identifier les structures et les variantes. Les modèles obtenus ont été sortis de leur contexte, sélectionnés, et élaborés de façon tout à fait arbitraire et autonome, pour les adapter aux capacités de nos interprètes. Ce travail a été fait en bonne partie par Gloria Moretti. Les chanteurs, sous le guide de Gloria Moretti et Viva Biancaluna Biffi, ont ensuite travaillé leurs *aeri* de façon personnelle, pour qu'elles fusionnent au mieux avec les vers à chanter. La réflexion sur l'accompagnement de la déclamation aux instruments a été confiée à Viva Biancaluna Biffi (cordes) et Avery Gosfield (flûtes), tandis que Marco Ferrari, Avery

The work of constituting a corpus of music for the interpretation of the *Fabula di Orpheo* thus involved a thorough investigation of the polyphonic sources of the period in order to find clear traces of a declamatory style. Thanks to the enthusiastic collaboration of Alexandre Traube, all eleven books of Petrucci and both books of Bossinensis were subjected to this procedure, as were a considerable number of manuscript sources from the late fifteenth century and the early years of the sixteenth. It was necessary to devise an analytical working method, with tools designed to recognise the traces of a common musical language and identify its structures and variants. The resulting models were removed from their context, selected, and developed in a quite arbitrary and autonomous manner so as to adapt them to the aptitudes of our performers. A large part of this work was carried out by Gloria Moretti. After this, the singers, under the guidance of Gloria Moretti and Viva Biancaluna Biffi, worked on their *aeri* in their own personal way to ensure that they blended to best advantage with the verse to be sung. The task of reflecting on the instrumental accompaniment to the declamation was entrusted to Viva Biancaluna Biffi (strings) and Avery Gosfield (flutes), while Marco Ferrari, Avery Gosfield, Viva Biancaluna Biffi and Massimiliano Dragoni handled the in-depth investigation of instrumental repertoires and playing techniques. The text, its intelligibility and its nuances, the expression of its ideal moral and pedagogical

Gosfield, Viva Biancaluna Biffi et Massimiliano Dragoni se sont chargés de conduire le travail d'approfondissement autour des répertoires de musique instrumentale et des techniques de jeu.

Le texte, son intelligibilité et ses nuances, l'expression de son contenu idéal, moral et pédagogique ont été les repères qui ont donné la direction à l'interprétation. Pour comprendre comment un chanteur peut établir la relation complexe entre contenu poétique et symbolique du texte et déclamation, nous nous sommes adressés aux amis de Buti, petite ville de Toscane pas loin de Pise, déclamateurs extraordinaires de poèmes, maîtres de l'ancienne tradition théâtrale du *Maggio drammatico* et redoutables improvisateurs d'*ottave*.

Francis Biggi

content were the markers which gave the interpretation its direction. To understand how a singer can determine the complex relationship between the poetic and symbolic content of the text and its declamation, we turned to our friends in Buti, a small Tuscan town not far from Pisa, extraordinary declaimers of poems, masters of the ancient theatrical tradition of the *Maggio drammatico* and formidable improvisers of *ottave*.

Francis Biggi

Translation: Charles Johnston

Ange Politien – Angelo Poliziano – Agnolo Politiano

Angelo (ou selon la version toscane de son époque, Agnolo) Ambrogini, était originaire de la ville toscane de Montepulciano, où il vit le jour en 1454. Fils d'une famille aisée liée aux Médicis, après l'assassinat de son père, il quitta encore enfant sa ville natale pour se rendre à Florence. Là, dans une ville qui était déjà un des hauts lieux de la culture européenne et qui apparaissait, aux yeux des humanistes qui l'habitaient, comme une nouvelle Athènes, Agnolo devint l'élève de quelques uns des philologues et des savants les plus importants de son époque: Christophe Landino, les maîtres grecs Argyropoulos, Andronic Calliste, Demetrios Chalcocondyle et plus tard Marsile Ficin, le fondateur de l'*Accademia Platonica* florentine, qui se révéla d'une importance fondamentale dans la formation du jeune humaniste. Dans l'entourage de la cour des Médicis il rencontra des poètes et des musiciens, des artistes et des philosophes, comme Pic de la Mirandole, auquel le lia une amitié solide qui durerait jusqu'à leurs derniers jours. Son intelligence vive lui permit d'acquiescer en très peu de temps une érudition étonnante qui fit de lui un remarquable poète en latin, grec et italien. Ces talents lui gagnèrent les faveurs et l'amitié de Laurent de Médicis, le *Magnifico*. En 1470 Politien dédia au *Signore* de la ville une traduction en hexamètres latins du second

Angelo (or, in the Tuscan spelling of his day, Agnolo) Ambrogini was born in the town of Montepulciano in Tuscany in 1454 to a well-off family associated with the Medici. After his father was murdered while he was still a child, he left his home town to live in Florence. There, in a city which was already one of the temples of European culture and which seemed to the humanists who lived there to be like a new Athens, Agnolo became the pupil of some of the foremost philologists and scholars of his time: Christoforo Landino, the Greek masters John Argyropoulos, Andronicus Callistus, Demetrius Chalcocondyles, and later Marsilio Ficino, founder of the Florentine Accademia Platonica, which was to prove of fundamental importance to the young humanist's training. In the entourage of the Medici court he met poets and musicians, artists and philosophers, among them Pico della Mirandola, with whom he struck up a firm and lifelong friendship. His lively intelligence enabled him to acquire in a very short time an astonishing level of erudition, which made of him a remarkable poet in Latin, Greek and Italian. These talents gained him the favour and friendship of Lorenzo de' Medici, the *Magnifico*. In 1470 Poliziano dedicated to his patron a translation of the second book of the *Iliad* into Latin hexameters. He then adopted the Latinised

livre de l'*Iliade*. Il prit alors le nom latinisé de sa ville natale Montepulciano – *Mons Politianus* – et en 1473, à l'âge de 19 ans, entra au service des Médicis en tant que secrétaire, devenant dès 1475 le précepteur des fils de Laurent, Piero et Giovanni. Une dispute avec ses protecteurs, fort probablement avec la femme de Laurent, Clarisse Orsini, à propos de l'éducation des enfants, le poussa à quitter Florence en 1479 et à trouver refuge à Mantoue, auprès de Federico et Francesco Gonzague. Florence, d'ailleurs, traversait un moment très difficile à la suite de la conjuration conduite en 1478 par la famille des Pazzi. Le coup avait échoué mais il avait coûté la vie à Giuliano, le très aimé frère de Laurent tué par les conjurés. Laurent profita de la situation pour imposer, *manu militari*, une dictature personnelle, en vidant de leur sens les institutions républicaines de la ville déjà très affaiblies et en guidant une répression sanglante et implacable contre les responsables de la tentative de coup d'état, leurs familles et leurs alliés. Toujours fidèle au camp des Médicis, Poliziano dut sans doute payer de son exil un tribut au climat qui s'était progressivement assombri, marqué par l'intolérance et le soupçon. Rappelé par le *Magnifico* l'année suivante, il devint professeur de rhétorique latine et grecque auprès du prestigieux *studium* florentin, tout en étant désormais exclu du cercle des intimes des Médicis. Dès ce moment et jusqu'à sa mort, en 1494 à l'âge de quarante ans, il se dédia exclusivement aux études. Avec le temps, il

name of his home town of Montepulciano – *Mons Politianus*¹ – and in 1473, at the age of nineteen, entered the Medici household as a secretary, becoming the tutor of Lorenzo's sons, Piero and Giovanni, in 1475. A quarrel with his patrons, most likely with Lorenzo's wife Clarice Orsini, over the children's education, led him to leave Florence in 1479 and take refuge with Federico and Francesco Gonzaga in Mantua. At this time Florence was in crisis following the conspiracy fomented by the Pazzi family in 1478. Their coup had failed but had cost the life of Giuliano, Lorenzo's beloved brother, killed by the conspirators. Lorenzo took advantage of the situation to impose a personal dictatorship *manu militari*, turning the city's republican institutions, already substantially weakened, into an empty shell, and directing a bloody, implacable campaign of repression against those who had plotted the attempted coup d'état, their families and their allies. Though still faithful to the Medici camp, Poliziano probably owed his exile to a climate which had gradually grown darker and was marked by intolerance and suspicion. Recalled by *il Magnifico* the following year, he became professor of Latin and Greek rhetoric at the prestigious Florentine *studium* (university), but was henceforth excluded from the Medici inner circle. From this moment until his death in 1494 at the age of forty, he devoted himself wholly to study. With time,

¹ In older English writings his adopted name is often Anglicised as 'Politian'. (Translator's note)

s'éloigna du platonisme de son maître Ficin pour se rapprocher de la pensée d'Aristote. Ses idées conduisirent la pensée humaniste à une évolution importante, l'orientant vers une critique serrée des textes ainsi que vers plus de rigueur philologique.

Agnolo Poliziano fut l'auteur d'ouvrages témoignant d'une grande variété stylistique et thématique et qui frappent par leur qualité. Il était conscient de sa valeur. Dans une lettre au roi de Hongrie, Matthias Corvin, il se déclare, avec orgueil, le premier italien à savoir parler comme un Grec depuis au moins un millénaire. Il nous restent de lui, à part la *Fabula di Orpheo*, les *Stanze per la giostra di Messer Giuliano de' Medici* poème en *ottava rima* écrit à partir de 1475 et laissé inachevé, sans doute à cause de la mort du dédicataire. L'ouvrage décrit avec tendresse et un œil à la fois profond et rêveur, un monde idéal, capable de fondre avec harmonie les valeurs de la courtoisie et les vertus des anciens. Tout au long de sa vie il écrivit *strambotti*, *canzoni a ballo*, *rispetti*, où il réussit le tour de force de maîtriser avec un inégalable bonheur stylistique les formes les plus populaires de la poésie en langue vulgaire. À côté d'une production grecque composée surtout d'épigrammes, on y trouve nombre d'œuvres en latin; proses touchant à des thèmes différents, élégies, *odi*, épigrammes. Il faut également évoquer ici les *Silvae* ou *Praelectiones*; introductions en vers aux cours qu'il donna au *Studium*. Dans ces poèmes

he moved away from the Platonism of his master Ficino and towards the theories of Aristotle. His ideas marked a turning point in the development of humanist thought, steering it in the direction of closer textual criticism and greater philological rigour.

Agnolo Poliziano is the author of works notable for their great stylistic and thematic variety and their strikingly high quality. He was conscious of his worth. In a letter to the King of Hungary, Matthias Corvinus, he proudly declared that he was the first Italian able to speak like an ancient Greek for at least a millennium.

Of his surviving works aside from the *Fabula di Orpheo*, the *Stanze per la giostra di Messer Giuliano de' Medici* is a poem in *ottava rima* begun in 1475 which remained unfinished, probably because of the dedicatee's death. It describes, with tenderness and a gaze at once profound and dreamy, an ideal world capable of harmoniously blending the values of courtly life and the virtues of the ancients. Throughout his life he wrote *strambotti*, *canzoni a ballo* and *rispetti*, in which he pulled off the tour de force of attaining complete stylistic mastery of the more popular forms of vernacular poetry. Alongside an output in Greek composed chiefly of epigrams, there is a considerable body of writings in Latin, among them prose works on a variety of themes, elegies, odes, and epigrams. Also worthy of mention are the *Silvae* or *Praelectiones*, verse

composés selon le modèle de Stace, la fonction pédagogique et descriptive fusionne avec une vision lyrique très personnelle et presque intime de la poésie. Parmi les *Silvae*, la plus importante est sans doute *la Nutricia*, une histoire de la poésie depuis Orphée jusqu'au temps de Politién. L'*Histoire de la conjuration des Pazzi* (*Pactianae coniurationis commentarium*), écrite en s'inspirant du modèle de Salluste est la narration, très partisane, des événements de 1478. Les *Miscellaneorum centuria prima et secunda* réunissent la somme de ses recherches philologiques.

Francis Biggi

introductions to the lectures he gave at the *studium*. In these poems modelled on Statius, pedagogical and descriptive functions merge with a highly personal, almost intimate, lyrical vision of poetry. The most important of the *Silvae* is probably the *Nutricia*, a history of poetry from Orpheus to Poliziano's own time. The *Pactianae coniurationis commentarium* (Report on the Pazzi conspiracy), which takes Sallust as its model, is an extremely partisan account of the events of 1478. The *Miscellaneorum centuria prima and secunda* summarise his philological research.

Francis Biggi

Translation: Charles Johnston

Angelo Poliziano (1454-1494)

La Fabula di Orpheo

Pour les parties insérées en tant qu'*intermedi*, tels que les *moresche* chantées ou instrumentales et les *lament*, les auteurs du texte et de la musique sont indiqués.

Les musiques utilisées dans leur forme originale, mais adaptées aux vers de Poliziano, sont identifiées avec le terme de *Timbre*.

Dans le souci d'assurer l'unité de la narration et la cohérence du développement dramatique, la palette des modèles mélodiques choisis pour élaborer les *aeri* de déclamation a été limitée.

1 Mercurio annunzia la festa:

Modèle : Signor lo capitano, castigate.

Strambotto siciliano.

Anonyme. Modena, Biblioteca Estense, cod. _F.9.9

Silenzio. Udite. E' fu già un pastore
figliuol d'Apollino, chiamato Aristeo.
Costui amò con sì sfrenato ardore
Euridice, che moglie fu di Orpheo,
che seguendola un giorno per amore
fu cagion del suo caso acerbo e reo:
perché, fuggendo lei vicina all'acque,
una biscia la punse; e morta giacque.

Orpheo cantando all'Inferno la tolse,
ma non poté servar la legge data,
ché 'l poverel tra via dietro si volse
sì che di nuovo ella gli fu rubata:
però ma' più amar donna non volse,
e dalle donne gli fu morte data.

1 Mercure annonciateur de la fête.

Modèle : Signor lo capitano, castigate.

Strambotto siciliano.

Anonyme. Modena, Biblioteca Estense, cod. _F.9.9

Silence, oyez. Il y eut une fois un berger
fils d'Apollon, appelé Aristée.
Il aime d'un Amour effréné
Euridice, la femme d'Orphée.
Et un jour, en la poursuivant, poussé par l'amour,
il fut la cause de son destin amer et dur :
parce que, pendant qu'elle s'enfuyait près des eaux,
un serpent la mordit et elle tomba morte.

Orphée, en chantant, l'enleva de l'Enfer,
mais il ne put pas respecter la loi imposée,
lui, pauvre, il se retourna sur le chemin
de façon qu'elle lui fut enlevée encore une fois :
Après il n'aima aucune autre femme
et les femmes lui donnèrent la mort.

Séguita un pastore schiavone:

State tenta, bragata! Bono argurio,
poiché di cevolo in terra vien Marcurio.

2 Moresca di Pastori e Nymph

Dit le Bourguignon.

Musique : Anonyme. *Harmonice Musices Odecaton*,
Ottaviano Petrucci, 1501

3 Mopso pastor vecchio:

Timbre : La insuportabil pena e 'l foco ardente. Capitoli
Andrea de Antiquis. *Frottole libro IX*,
Ottaviano Petrucci, 1509

Hai tu veduto un mie vitellin bianco,
ch'ha una machia nera in sulla fronte
e duo piè rossi et un ginocchio e 'l fianco?

Aristeo pastore giovane:

Caro mio Mopso, a piè di questo fonte
non son venuti questa mane armenti,
ma senti' ben mughiar là drieto al monte.
Va', Tyrsi, e guarda un poco se tu 'l senti.
Tu, Mopso, intanto ti starai mie meco,
ch'ì' vo' ch'ascolti alquanto i mie' lamenti.
Hier vidi sotto quello ombroso speco
una nympa più bella che Diana,
ch'un giovane amadore havea seco.
Com'io vidi sua vista più che humana,
subito mi si scosse el cor nel pecto
e mia mente d'amor divenne insana:
tal ch'io non sento, Mopso, più dilecto
ma sempre piango, e 'l cibo non mi piace,
e senza mai dormir son stato in lecto.

Un berger servant :

Attention la brigade! Voilà un bon signe,
Mercure, du ciel est descendu sur terre !

2 Moresca de Bergers et Nymphes

Dit le Bourguignon.

Musique : Anonyme. *Harmonice Musices Odecaton*,
Ottaviano Petrucci, 1501

3 Mopso, vieux berger :

Timbre : La insuportabil pena e 'l foco ardente. Capitoli
Andrea de Antiquis. *Frottole libro IX*,
Ottaviano Petrucci, 1509

As-tu vu un de mes veaux, il est blanc
il a une tache noire sur le front
et deux pieds roux, ainsi qu'un genoux et le flanc ?

Aristée, jeune berger :

Mon cher Mopso, près de cette source
aucun troupeau est venu ce matin,
mais j'ai entendu mugir là bas, derrière le mont
Tyrsis, va voir un peu si tu peux le retrouver.
Toi, Mopso, tu resteras avec moi,
je veux que tu écoutes mes pleurs.
Hier, près de cet étang ombragé,
j'ai vu une nymphe plus belle que Diane
avec elle il y avait un jeune amant.
Dès que j'ai vu son image plus qu'humaine,
soudainement mon cœur se troubla
et mon esprit devint fou d'amour :
de façon que, Mopso, je n'ai plus de joie,
je pleure tout le temps, manger ne me plaît plus
et je reste dans mon lit sans pouvoir dormir.

Mopso pastore:

Aristeo mio, questa amorosa face
se di spegnerla presto non fai puoova,
presto vedrai turbata ogni tua pace.
Sappi ch'amor non m'è già cosa nuova;
so come mal, quand'è vecchio, si regge:
rimedia tosto,
hor che rimedio giuova.
Se tu pigli, Aristeo, sua dure legge,
e' t'usciran del capo e sciami et orti
e vite e biade e paschi e mandre e gregge.

Aristeo pastore:

Mopso, tu parli queste cose a' morti:
si che non spender meco tal parole,
a ciò che 'l vento via non se le porti.
Aristeo ama e disamar non vuole,
né guarir cerca di sì dolce doglie:
quel loda Amor che di lui ben si dole.
Ma se punto ti cal delle mie voglie,
deh, tra' fuor della tasca la zampogna,
e canteren sotto l'ombrose foglie:
ch'i' so che la mia nympha el canto agogna.

4 Canzona d'Aristeo:

Timbre: Occhi miei lassi, accompagnate il core.
Canzone Ioannes Lulinus Venetus. *Frottole libro XI*.
Ottaviano Petrucci, 1514

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la nympha mia udir non vuole.

La bella nympha è sorda al mio lamento
e 'l suon di nostra fistula non cura:

Mopso berger :

Mon cher Aristée, cette flamme d'amour,
si tu n'essaies pas de l'éteindre vite,
troublers à jamais ta paix.
Sache qu'amour ne m'est pas étranger
je sais qu'une vieille maladie ne se guérit pas :
cherche donc un remède maintenant,
quand il est encore temps.
Si tu acceptes, Aristée sa loi si dure
tu oublieras les abeilles et les potagers,
la vigne, les grains, les pâturages, les troupeaux.

Aristée berger :

Mopso, tu parles de ces choses aux morts :
ne dépense pas ces mots avec moi,
de façon que le vent ne les emmène pas.
Aristée est amoureux et il ne veut pas cesser d'aimer,
il ne veut pas guérir de cette douleur si douce :
car celui qui se plaint d'amour, il le loue.
Mais si tu es tout juste concerné par mes désirs,
sors ta cornemuse de ta sacoche,
nous chanterons à l'ombre du feuillage :
car je sais que ma nymphe aime le chant.

4 Chanson d'Aristée :

Timbre: Occhi miei lassi, accompagnate il core. Canzone
Ioannes Lulinus Venetus. *Frottole libro XI*.
Ottaviano Petrucci, 1514

Oyez, bois, mes doux mots,
puisque la nymphe ne veut pas les ouïr.

la belle nymphe est sourde à mes pleurs
et elle ne prise pas le son de ma flûte

di ciò si lagna il mie cornuto armento,
né vuol bagnar il grifo in acqua pura;
non vuol toccar la tenera verdura,
tanto del suo pastor gl'incresce e dole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la nympha mia udir non vuole.

Ben si cura l'armento del pastore:
la nympha non si cura dell'amante,
la bella nympha che di saxo ha 'l core,
anzi di ferro, anzi l'ha di diamante.
Ella fugge da me sempre davante
com'agnella dal lupo fuggir suole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la nympha mia udir non vuole.
Digli, zampogna mia, come via fugge
cogli anni insieme suo bellezza snella
e digli come 'l tempo ne distrugge,
né ll'età persa mai si rinnovella:
digli che sappi usar sua forma bella,
ché sempremai non son rose e viole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la nympha mia udir non vuole.

Portate, venti, questi dolci versi
drento all'orechie della donna mia:
dite quante io per lei lacrime versi
e la pregate che crudel non sia;
dite che la mie vita fugge via
e si consuma come brina al sole.

Udite, selve, mie dolce parole,
poi che la nympha mia udir non vuole.

mon troupeau s'en plaint,
il ne veut plus plonger le museau dans l'eau pure
il ne veut plus toucher aux tendres herbes :
à tel point il souffre pour son berger.

Oyez, bois, mes doux mots,
puisque la nymphe ne veut pas les ouïr.

Le troupeau prend soin de son berger
la nymphe ne se soucie pas de son amant
la belle nymphe a le cœur de pierre,
pire encore, elle l'a de fer non, de diamant
elle s'enfuit toujours devant moi,
comme l'agneau fait devant le loup.

Oyez, bois, mes doux mots,
puisque la nymphe ne veut pas les ouïr.
Dis lui, ma cornemuse, comment il s'enfuira
avec les années sa beauté légère,
dis-lui comment le temps détruit
et que le temps passé ne se retrouve plus ;
dis-lui qu'elle fasse quelque chose de sa beauté,
car les roses et les violettes ne durent pas toujours.

Oyez, bois, mes doux mots,
puisque la nymphe ne veut pas les ouïr.

Portez, vents, ces doux vers
aux oreilles de ma femme
dites-lui combien de larmes je pleure
et priez-la qu'elle ne soit pas cruelle
dites-lui que ma vie s'enfuit
qu'elle se fond comme la neige au soleil.

Oyez, bois, mes doux mots,
puisque la nymphe ne veut pas les ouïr.

5 Mopso pastore risponde:

Modèle: El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.

Franciscus Bossinensis. *Tenori e contrabbassi intabulati... libro II*. Ottaviano Petrucci, 1511

E' non è tanto il mormorio piacevole
delle fresche acque che d'un saxo piombano,
né quanto soffia un ventolino agevole
fra le cime de' pini e quelle trombano,
quanto le rime tue son sollazevole,
le rime tua che per tutto rimbombano:
s'ella l'ode, verrà com'una ucciola.
Ma ecco Tyrsi che del monte sdrucciola.

Seguita pur Mopso:

Ch'è del vitello? ha'lo tu ritrovato?

Tyrsi servo risponde

Si, ho: così gli avessi el collo mozzato!
ch'è poco men che non m'ha sbudellato,
si corse per volermi dar di cozo.
Pur l'ho poi nella mandria raviato,
ma ben so dirti che gli ha pieno il gozo:
i' ti so dir che gli ha stivata l'epa
in un campo di gran, tanto che crepa.

(una Nympha)

Modèle: Tu dormi, io veglio alla tempesta e al vento.
Strambotto.

Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro VI*.
Ottaviano Petrucci, 1505

Ma io ho vista una gentil donzella
che va cogliendo fiori intorno al monte.
l' non credo che Vener sia più bella,

5 Mopso berger répond :

Modèle: El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.

Franciscus Bossinensis. *Tenori e contrabbassi intabulati... libro II*. Ottaviano Petrucci, 1511

A quoi bon le murmure paisible
des eaux fraîches qui tombent sur une pierre,
ou le souffle d'un petit vent rafraîchissant qui fait
vibrer d'un son de trompette les sommets des sapins :
tes vers sont bien plus plaisants,
tes vers qui résonnent partout : si elle les entendra,
elle viendra comme une jeune chienne.
Mais voici Tyrsis qui glisse de la montagne.

Mopso continue :

Alors ce veau, l'as-tu retrouvé ?

Tyrsis, berger répond :

Ah si je lui avais plutôt coupé la gorge !
Il m'a presque étripé,
il a couru tellement pour me frapper.
J'ai pu le renvoyer avec le troupeau,
mais je peux bien te dire qu'il s'est bourré le gosier.
Il s'est tellement rempli le ventre dans un champ de blé,
qu'il en est presque crevé.

(Une Nymphe) :

Modèle: Tu dormi, io veglio alla tempesta e al vento.
Strambotto.

Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro VI*. Ottaviano
Petrucci, 1505

Mais moi j'ai vu une charmante fille dans un pré.
Je ne crois pas que Venus soit plus jolie qu'elle,
plus harmonieuse dans ses mouvements

più dolce in acto o più superba in fronte:
e parla e canta in sì dolce favella
ch' e i fiumi svolgerebbe inverso il fonte;
di neve e rose ha il volto e d'or la testa,
tutta soletta e sotto bianca vesta.

Aristeo pastore:

Modèle: El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.

Franciscus Bossinensis. *Tenori e contrabbassi intabulati... libro II*. Ottaviano Petrucci, 1511

Rimanti, Mopso, ch'ì' la vo' seguire,
perché l'è quella di ch' i' t'ho parlato.

Mopso pastore:

Guarda, Aristeo, che 'l troppo grande ardire
non ti conduca in qualche tristo lato.

Aristeo pastore:

O mi convien questo giorno morire,
o provar quanta forza habbi 'l mio fato.
Rimanti, Mopso, intorno a questo fonte,
ch'ì' vogl'ire a trovarla sopra 'l monte.

Mopso pastore:

O Tyrsi, che ti par del tuo car sire?
Vedi tu quanto d'ogni senso è fore!
Tu gli potresti pur tal volta dire
quanta vergogna gli fa questo amore.

Tyrsi risponde:

O Mopso, al servo sta bene ubidire,
e matto è chi comanda al suo signore.
Io so che gli è più saggio assai che noi:
a me basta guardar le vacche e ' buoi.

ou plus noble dans le visage :
elle parle et elle chante avec une voix si douce
qu'elle pourrait retourner le cours des fleuves vers les sources ;
son visage est fait de neige et roses, sa tête d'or,
elle est toute seule, vêtue de blanc.

Aristée berger :

Modèle: El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.

Franciscus Bossinensis. *Tenori e contrabbassi intabulati... libro II*. Ottaviano Petrucci, 1511

Reste ici, Mopso, je vais la suivre,
car c'est celle dont je parlais.

Mopso berger :

Prends garde, Aristée, que ton hardiesse
ne t'emmène sur mauvais chemin.

Aristée berger :

Je mourrai ce jour même,
ou j'essayerai la force de mon destin.
Reste ici, Mopso, près de cette source,
moi j'irai la chercher sur la montagne.

Mopso berger :

Tyrsis, que penses-tu de ton cher seigneur ?
Regardes à quel point il a perdu la raison !
Toi, tu pourrais parfois lui dire
à quel point cet amour le traîne dans la honte !

Tyrsis répond :

O Mopso, c'est bien pour un serviteur d'obéir,
fou est celui qui veut donner des ordres à son patron.
Je sais qu'il est bien plus savant que nous :
moi, je suis content de garder les vaches et les bœufs.

6 Aristeo ad Euridice fugiente dice così:

Timbre: Se per colpa del vostro altiero sdegno.
Frottola
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro XI*.
Ottaviano Petrucci, 1514

Non mi fuggire, donzella,
ch'ì' ti son tanto amico
e che più t'amo che la vita e 'l core.
Ascolta, o nympha bella,
ascolta quel ch'ì' dico;
non fugir, nympha, ch' io ti porto amore.
Non son qui lupo o ro,
ma son tuo amatore:
dunque rafrena il tuo volante corso.
Poi che el pregar non vale
e tu via ti dilegui,
el convien ch'io ti segui.
Porgimi, Amor, porgimi hor le tue ale!

7 Moresca: Euridice fugiente, Aristeo.

Ballata.
Texte : Leonardo Giustinian(?). Musique : Anonyme.
El Escorial, Biblioteca del Monasterio, Ms. IV a 24

*O gratiosa viola mia gentile,
per Dio te prego, e non me far languire.*

*Aymè dolente, aymè meschin, aymè lasso,
aymè, perché mi fai penare?
Aymè crudele, ay dura, aymè cor di sasso,
aymè, non ti dole a farmi consumare?
Ormai ti prego quanto so pregare,
soccorre un poco a questo mio martire.*

*O gratiosa viola mia gentile.
Per Dio te prego, e non me far languire*

6 Aristée à Eurydice qui s'enfuit, dit :

Timbre: Se per colpa del vostro altiero sdegno.
Frottola
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro XI*.
Ottaviano Petrucci, 1514

Ne me fuis pas, fillette
Je suis ton ami,
et je t'aime plus que ma vie et mon cœur.
Écoute, belle nymphe,
écoute ce que je te dis
ne fuis pas, nymphe celui qui t'aime.
Je ne suis pas ici comme un loup ou un ours,
mais je suis ici pour t'aimer :
cesse alors de courir.
Comme les prières n'ont aucun pouvoir
Et tu t'enfuis rapide,
Il me faut te rattraper.
Amour, prête-moi tes ailes !

7 Moresca : Eurydice fuyant Aristée.

Ballata.
Texte : Leonardo Giustinian(?). Musique : Anonyme.
El Escorial, Biblioteca del Monasterio, Ms. IV a 24

*Ô violette gracieuse et pleine de gentillesse
pour Dieu je te prie, ne me laisses pas languir.*

*Hélas, pauvre de moi, hélas misérable et délaissé,
Hélas, pourquoi tu me fais autant peiner ?
Hélas, cruelle, hélas dure, hélas cœur de pierre,
Hélas, n'as tu aucune peine en me laissant consumer
Je te prie avec toutes les prières que je connais,
viens secourir ma si grande souffrance.*

*Ô violette gracieuse et pleine de gentillesse
pour Dieu je te prie, ne me laisses pas languir*

- 8 **Orpheo cantando sopra il monte in su la yra e seguenti versi latini, li quali a proposito di Messer Baccio Ugolino attore de dicta persona d'Orpheo, sono in honore del Cardinale Mantuano, fu interrotto da uno pastore annunciante la morte di Euridice.**

Modèle : *Inhospitas per Alpes. Ode*
Michele Pesenti. *Frottole libro I.*
Ottaviano Petrucci, 1504

O meos longum modulata lusus
quos amor primam docuit iuventam,
flecte nunc mecum numeros novumque
dic, lyra, carmen:

Non quod hirsutos agat huc leones;
sed quod et frontem domini serenet,
et levet curas, penitusque doctas
mulceat aures.

Vindicat nostros sibi iure cantus
Qui colit vates citharamque princeps,
ille cui sancto rutulis refulget crine galerus.

Ille cui flagrans triplici corona
Cinget auratam diadema frontem.
Fallor? (An vati bonus haec canenti
Dictat Apollo?)

- 9 **Un pastor annunzia ad Orpheo la morte di Euridice: (una Nympha)**

Modèle : Tu dormi, io veglio alla tempesta e al vento.
Strambotto.
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro VI.*
Ottaviano Petrucci, 1505

Crudel novella ti rapporto, Orpheo:
che tua nympa bellissima è defunta.

- 8 **Orphée, interprété par Baccio Ugolini, chante début sur la montagne les vers latins qui suivent, composés pour honorer le Cardinal de Mantoue. Il fut interrompu par un berger annonciateur de la mort d'Eurydice.**

Modèle : *Inhospitas per Alpes. Ode*
Michele Pesenti. *Frottole libro I.*
Ottaviano Petrucci, 1504

Ô simples chansons, si longtemps entonnées
que l'amour m'inspira dans ma tendre jeunesse,
change maintenant tes notes et chante avec moi,
ô ma lyre, un nouveau poème :

Non pas celui qui dompte les fauves
mais bien celui qui rassère les pensées de notre
seigneur, éloigne ses soucis et satisfait
son ouïe raffinée.

Il revendique à juste titre nos chants
le prince qui protège les poètes et les cithares ;
lui, dont le crin sacré resplendit du béret sacerdotal.

lui, dont le front orné
ceint la couronne du trirègne.
Je me trompe ? (N'est-ce pas le bon Apollon
qui dicte ces visions au poète qui chante ?)

- 9 **Un berger annonce à Orphée la mort d'Eurydice : (une Nympe)**

Modèle : Tu dormi, io veglio alla tempesta e al vento.
Strambotto.
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro VI.* Ottaviano
Petrucci, 1505

Je t'apporte une nouvelle cruelle, Orphée :
Ta très belle nymphe est morte.

Ella fuggiva l'amante Aristeo,
ma quando fu *sopra la riva giunta*,
da un serpente venenoso e reo
ch'era fra l'herb'e fior, nel piè fu punta:
e fu tanto possente e crudo el morso
ch'a un trato finì la vita e 'l corso.

10 Moresca: l'Ombra d'Euridice condotta agli Inferi

Strambotto.

Texte : Anonyme.

Musique : Bartolomeo Tromboncino.

Frottole libro VI. Ottaviano Petrucci, 1505

*Tu dormi io veglio a la tempesta e al vento
su la marmorea petra di tua porta
Tu dormi io veglio e con amaro accento
ognhor chiamo pieta che'è per me morta.
Tu dormi io veglio con grave tormento
né trovo al mio penar chi me conforta,
Tu dormi riposata senza'affanno
E gli'occhi miei serrati mai non stanno*

11 Orpheo si lamenta per la morte di Euridice:

Modèle : Doglia mia acerba. Strambotto
Alexandro Mantovano. *Frottole libro III.*
Andrea Antico, 1517

Dunque piangiamo, o consolata lira,
ché più non si convien l'usato canto.
Piangiam, mentre che 'l ciel ne' poli gira
e Philomela ceda al nostro pianto.
O cielo, o terra, o mare! o sorte dira!
Come potrò soffrir mai dolor tanto?
Euridice mia bella, o vita mia,
sanza te non convien che 'n vita stia.

Elle fuyait Aristée, amoureux d'elle
mais, arrivant au bord de la rivière
elle fut piquée par un serpent venimeux et méchant,
qui se cachait parmi les fleurs et les herbes :
sa morsure fut si puissante et cruelle,
que la vie arrêta son cours.

10 Moresca : l'ombre d'Eurydice conduite aux enfers

Strambotto.

Texte : Anonyme.

Musique : Bartolomeo Tromboncino.

Frottole libro VI. Ottaviano Petrucci, 1505

*Tu dors, je veille à la tempête et au vent
sur la pierre marbrée de ta porte.
Tu dors et je veille, et avec d'amers accents
j'appelle la pitié qui pour moi est morte.
Tu dors et je veille en grandes peines,
personne ne peut reconforter ma douleur.
Tu dors, reposée et sans souci,
et mes yeux ne peuvent pas se fermer.*

11 Orphée se plaint de la mort d'Eurydice :

Modèle : Doglia mia acerba. Strambotto
Alexandro Mantovano. *Frottole libro III.*
Andrea Antico, 1517

Maintenant pleurons, ma lyre inconsolable,
le chant habituel n'est plus pour nous.
Pleurons, pendant que le ciel tourne autour des pôles
et Philomèle se tait en entendant nos pleurs.
Ô ciel, ô terre, ô mer, ô destin farouche !
Comment pourrais-je souffrir une douleur pareille ?
Eurydice, ma belle, ma vie,
sans toi il serait mieux de ne pas vivre.

Andar conviemmi alle tartaree porte
e provar se là giù merzè s'impetra.
Forse che svolgeren la dura sorte
co' lacrimosi versi, o dolce cetra;
forse ne diverrà piatosa Morte,
ché già cantando habbiam mosso una pietra,
la cervia e 'l tigre insieme habbiamo acolti
e tirate le selve, e ' fiumi svolti.

Orpheo cantando giunge allo Inferno:

Pietà! Pietà! del misero amatore
pietà vi prenda, o spiriti infernali.
Qua giù m'ha scorto solamente Amore,
volato son qua giù colle sue ali.
Posa, Cerbero, posa il tuo furore,
ché quando intenderai tutti i' mie' mali,
non solamente tu piangerai meco,
ma qualunque è qua giù nel mondo cieco.

Non bisogna per me, Furie, mughiare,
non bisogna ariccian tanti serpenti:
se voi sapesti le mie doglie amare,
faresti compagnia a' mie lamenti.
Lasciate questo misere! passare
ch'ha 'l ciel nimico e tutti gli elementi,
che vien per impetrar merzè da Morte:
dunque gli aprite le ferate porte.

12 *Moresca del transito d'Orpheo agl'Inferi.*

O Partita Crudele.
Musique : Anonyme, Perugia,
Biblioteca Nazionale Augusta, Ms. G.20

Il faut aller aux portes du Tartare,
et voir si là bas nous ne pouvons pas demander pitié.
Peut-être que nous pourrions changer ce dur destin
Avec nos vers larmoyants, ô douce cithare
même la Mort aura, peut-être, pitié,
déjà en chantant nous avons fait bouger les pierres
nous avons accueilli ensemble le cerf et le tigre,
nous avons plié les forets et changé le cours des fleuves.

Orphée en chantant arrive aux enfers :

Pitié ! pitié ! de ce misérable amant
que pitié vous frappe, ô esprits des Enfers
Ici m'emmène seulement Amour,
j'ai volé ici sur ses ailes.
Abandonne, ô Cerbère, ta fureur,
car, quand tu auras écouté toutes mes douleurs
tu ne pleureras seul pour moi,
mais avec tous ceux qui sont ici, dans ce monde aveugle (obscur).

Ne beuglez pas à cause de moi, Furies,
n'hérissiez pas autant de serpents :
si vous connaissiez mes douleurs amères,
vous accompagneriez mes pleurs.
laissez passer ce misérable
qui a contre lui le ciel et les éléments,
il vient pour implorer merci à la Mort,
ouvrez-lui donc les portes funèbres.

12 *Moresca du voyage d'Orphée aux enfers.*

O Partita Crudele.
Musique : Anonyme, Perugia,
Biblioteca Nazionale Augusta, Ms. G.20

13 **Lamento di Aristeo,
vestizione dei pastori e delle nymphe**

Frottola.

Texte : Anonyme.

Musique : Bartolomeo Tromboncino.

Frottole libro I. Ottaviano Petrucci, 1504

*Più che mai o sospiri fieri,
mi stringete l'alma el core
el mio primo e antiquo amore
mi rinova i mei pensieri
più che mai o sospiri fieri
mi stringete l'alma el core.*

*Ogni novo mio desio,
hor mi esca fuor de l pecto,
per che intendo al signor mio
più che mai esser sogetto
et ho fermo in nel concetto
el mio primo e antiquo amore.
Deh aver sempre l'alma accesa
a seguir la prima impresa
e brusciar nel vecchio ardore.*

*Non sia alcuno già che pensi
ch'io di duol mai fusse fore,
che sempre hebbi i spirti intensi
a servir a tal signore
e servendol de bon core
el mio prio e antiquo amore
più che mai e con gran fede
spero haver la mia mercede
et uscir d'ogni dolore.*

13 **Lamento d'Aristée,
Prise d'habit des Bergers et des Nymphes**

Frottola.

Texte : Anonyme.

Musique : Bartolomeo Tromboncino.

Frottole libro I. Ottaviano Petrucci, 1504

*Plus que jamais, ô soupirs farouches,
vous serrez mon âme et mon cœur,
et mon premier et plus ancien amour
revient dans mes pensées
Plus que jamais, ô soupirs farouches,
vous serrez mon âme et mon cœur,*

*Que chaque nouveau désir
Quitte ma poitrine tout de suite,
parce que je veux, plus que jamais,
être soumis à mon premier seigneur
et dans mon esprit il y a bien enraciné
mon premier et plus ancien amour.
Ah, toujours avoir l'âme allumée,
pour suivre la première entreprise,
et brûler d'une flamme ancienne.*

*Que personne ne pense
qu'il m'arrive, parfois, de sortir de ces peines :
mes esprits sont toujours pris
au service de ce seigneur
et en le servant de bonne volonté,
mon premier et plus ancien amour,
plus que jamais et avec toute ma foi
j'espère avoir, un jour, ma récompense
et sortir de ces peines.*

14 Pluton pieno di meraviglia dice così:

Modèle : Più che mai o sospiri fieri. Frottola
Bartolomeo Trombocino. *Frottole libro I.*
Ottaviano Petrucci, 1504

Chi è costui che con sì dolce nota
muove l'abisso, e con l'ornata cetra?
l'veggo fixa d'Ixion la rota,
Sisipho assiso sopra la sua petra
e le Belide star con l'urna vota,
né più l'acqua di Tantalo s'arresta;
e veggo Cerber con tre bocche intento
e le Furie aquietate al pio lamento.

Minos a Plutone: (Plutone)

Costui vien contro le legge de' Fati
che non mandan qua giù carne non morta.
Forsi, o Pluton, che con latenti aguati
per tórti il regno qualche inganno porta.
Gli altri che similmente sono intrati
come costui la irremeabil porta,
sempre ci furno con tua vergogna e danno:
sii cauto, o Pluton: qui cova inganno.

Orpheo genuflexo a Pluton chiede così:

Modèle : Perla mia cara, o dolce amore. Frottola
Anonyme. *Frottole libro VI.*
Ottaviano Petrucci, 1505

O regnator di tutte quelle genti
ch'hanno perduto la superna luce,
al qual discende ciò che gli elementi,
ciò che natura sotto 'l ciel produce,
udite la cagion de' mie' lamenti.

14 Pluton, plein de merveille, dit ainsi :

Modèle : Più che mai o sospiri fieri. Frottola
Bartolomeo Trombocino. *Frottole libro I.*
Ottaviano Petrucci, 1504

Qui est celui-ci, qu'avec ses notes douces
Et avec sa cithare virtuose émut l'abîme ?
Je vois que la roue d'Ixion s'est arrêtée
Et Sisiphe est assis sur sa pierre
Et les Belides ont leurs urnes vides,
l'eau ne se retord plus de Tantale
et Cerbère, avec ses trois gueules est envoûté
Et les Furies sont apaisées par cette plainte pieuse.

Minos à Pluton : (Pluton)

Celui-ci vient contre les lois du Destin,
qui n'envoie jamais ici de la chair qui ne soit pas morte ?
Peut-être, ô Pluton, qu'avec supercherie
Il emmène quelque duperie pour t'arracher le trône.
Les autres qui, comme lui, ont traversé
la porte qu'on ne peut pas éviter,
ils ont toujours emmené honte et supercherie :
soit prudent, ô Pluton, ici il y a quelque ruse cachée.

Orphée agenouillé, dit à Pluton :

Modèle : Perla mia cara, o dolce amore. Frottola
Anonyme. *Frottole libro VI.*
Ottaviano Petrucci, 1505

Ô souverain de tous ceux
qui ont perdu la lumière du jour,
d'où naissent toutes les choses que les éléments
et la nature produisent sous le ciel,
oyez la raison de mes pleurs.

Pietoso amor de' nostri passi è duce:
non per Cerber legar fei questa via,
ma solamente per la donna mia.

Una serpe tra' fior nascosa e l'erba
mi tolse la mia donna, anzi il mio core:
ond'io meno la vita in pena acerba,
né posso più resistere al dolore.
Ma se memoria alcuna in voi si serba
del vostro celebrato antico amore,
se la vecchia rapina a mente avete,
Euridice mie bella mi rendete.

Ogni cosa nel fine a voi ritorna,
ogni vita mortal qua giù ricade:
quanto cerchia la luna con suo corna
convien ch'arrivi alle vostre contrade.
Chi più chi men tra' superi soggiorna,
ognun convien che cerchi queste strade;
quest'è de' nostri passi extremo segno:
poi tenete di noi più longo regno.

Così la nympha mia per voi si serba
quando suo morte gli darà natura:
hor la tenera vite e l'uva acerba
tagliate havete con la falce dura.
Chi è che mieta la sementa in herba
e non aspetci ch' ella sia matura?
Dunque rendete a me la mia speranza:
i' non vel cheggio in don, quest'è prestanza.

I' ve ne priego pelle turbide acque
della palude Stygia e d'Acheronte;
pel Chaos onde tutto el mondo nacque
e pel sonante ardor di Phlegetonte;

L'amour pieux nous conduit sur ce chemin :
je n'ai pas fait ce voyage pour lier Cerbère,
mais seulement pour ma femme.

Un serpent caché parmi les fleurs et les herbes
a enlevé ma femme, plus encore, mon cœur,
maintenant je vis une vie âpre
et je ne peux plus résister à cette douleur.
Mais si jamais vous gardez la mémoire
de votre ancien amour tellement exalté,
si l'envoûtement est encore dans votre cœur,
rendez-moi ma belle Eurydice.

À la fin tout vous reviendra,
Tout mortel vous est destiné :
tout ce que la lune entoure avec ses cornes
il doit descendre dans vos contrées.
Ceux qui séjournent sur terre,
doivent tous suivre ce chemin ;
c'est le but extrême de nos pas :
après, vous régnerez sur nous bien longtemps.

Ainsi vous aurez ma nymphe
quand la nature lui donnera la mort.
Maintenant vous avez coupé la tendre vigne
et le raisin vert avec votre dure faux.
Qui couperait la semence verte
avant qu'elle ne soit mûre ?
Alors, rendez-moi mon espoir :
je ne vous demande pas un cadeau, mais un prêt.

Je vous en prie au nom des eaux troublées
de la palude du Stix et de l'Achéron ;
au nom du Chaos, d'où est né le monde entier
et pour l'ardeur bruyante du Phlégetonte ;

pel pome ch'a te già, regina, piacque
quando lasciasti pria nostro orizzonte.
E se pur me la nega iniqua sorte,
io non vo' su tornar, ma chieggio morte.

au nom du fruit que tu as aimé, ô reine,
quand tu as laissé notre horizon.
Et si , destin injuste, tu me la nies,
je ne veux plus revenir là-haut, je veux mourir.

15 Proserpina a Plutone dice così:

Modèle : Tu dormi, io veglio alla tempesta e al vento.
Strambotto.
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro VI*.
Ottaviano Petrucci, 1505

Io non credetti, o dolce mie consorte,
che Pietà mai venisse in questo regno:
or la veggio regnare in nostra corte
et io sento di lei tutto 'l cor pregno;
né solo i tormentati, ma la Morte
veggo che piange del suo caso indegno:
dunque tua dura legge a lui si pieghi,
pel canto, pell'amor, pe' giusti prieghi.

15 Proserpine dit à Pluton :

Modèle : Tu dormi, io veglio alla tempesta e al vento.
Strambotto.
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro VI*. Ottaviano
Petrucci, 1505

Je n'aurais jamais cru, mon doux époux,
que la Pitié descendrait un jour dans ce royaume :
maintenant je la vois régner dans notre cour
et je sens qu'elle a pris tout mon cœur ;
pas seulement les esprits tourmentés,
mais aussi la Mort je vois pleurer de ce destin injuste :
donc, il faut que ta dure loi se plie,
pour le chant, pour l'amour, pour les bonnes prières.

16 Risposta de Plutone ad Orpheo:

Modèle : Più che mai o sospiri fieri. Frottole
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro I*.
Ottaviano Petrucci, 1504

Io te la rendo, ma con queste leggi:
che la ti siegua per la ceca via,
e che tu mai la sua faccia non veggi
finché tra' vivi pervenuta sia;
dunque el tuo gran desir, Orpheo, correggi,
se non, che tolta subito ti fia.
l' son contento che a ssi dolce plectro
s'inchini la potenza del mio scettro.

16 Réponse de Pluton à Orphée :

Modèle : Più che mai o sospiri fieri. Frottole
Bartolomeo Tromboncino. *Frottole libro I*.
Ottaviano Petrucci, 1504

Je te la rends, mais à cette condition :
qu'elle te suive sur le chemin obscur,
et que tu ne regardes pas son visage
avant qu'elle ne soit parvenue parmi les vivants ;
Orphée, maîtrise ton grand désir,
sinon, elle te sera enlevée pour toujours.
Je suis content qu'à un plectre si doux
S'incline le pouvoir de mon sceptre.

**17 Moresca: corteo di Euridice,
Orpheo e delle Ombre**

Frottola.

Texte : Leonardo Giustinian (?). Musique : Anonyme.
El Escorial, Biblioteca del Monasterio, Ms. IV a 24.

*Morte o merçe, gentile aquila altera,
che il tempo passa e crudeltà me sfida
e senza guida solo me trovo in guerra.*

*Amor con l'arco teso el cor mi serra
Che romper non se può l'aspra catena
Dal primo jorno stretta
che mi conduce a si crudel martire.*

*Amor m'assale, volendo a lui fuggire
Cercando scampo e mi ritruovo in foco
A poco a poco moro e vivo torno.*

*Sperando ardendo ormai, di jorno in jorno,
lieto vedendome solo con dolçe viso
da poi che m'a conquiso,
mostrami crudo e non me val defesa.*

*Morte o merçe, gentile aquila altera,
che il tempo passa e crudeltà me sfida
e senza guida solo me trovo in guerra.*

**18 Orpheo ritorna, redempta Euridice,
cantando versi alegri che son di Ovidio
accomodati a proposito:**

Timbre : Triumpho de le donne. Stanza di canzone
Anonyme. El Escorial. Biblioteca del Monasterio,
Ms. IV a 24

*Ite triumphales circum mea tempora lauri!
Vicimus: Euridice reddita mihi est.*

**17 Moresca : cortège d'Eurydice,
d'Orphée et des Ombres**

Frottola.

Texte : Leonardo Giustinian (?). Musique : Anonyme.
El Escorial, Biblioteca del Monasterio, Ms. IV a 24.

*Merci, ô mort, aigle noble et altièr,
car le temps passe et la cruauté me défie
ainsi, sans guide je me retrouve seul dans cette guerre.*

*Amour, avec son arc tendu, a lié si fort mon cœur
que je ne peux plus rompre la dure chaîne
serrée dès le premier jour,
qui m'emmène à un martyr tellement cruel.*

*Amour m'assaille, je veux le fuir,
je cherche le salut mais je me retrouve dans les flammes
et chaque fois, lentement, je meurs et je revis*

*Je brûle et j'espère, désormais, jour après jour,
heureux seulement quand je peux voir ce visage doux
qu'après m'avoir conquis,
se montre cruel, et pour moi il n'y a plus de défense.*

*Merci, ô mort, aigle noble et altièr,
car le temps passe et la cruauté me défie
ainsi, sans guide je me retrouve seul dans cette guerre.*

**18 Orphée revient, après avoir libéré Eurydice,
en chantant des vers joyeux, tirés d'Ovide
pour cette besogne :**

Timbre : Triumpho de le donne. Stanza di canzone
Anonyme. El Escorial. Biblioteca del Monasterio,
Ms. IV a 24

*Venez ceindre mon front, lauriers triomphales !
Je suis vainqueur, Eurydice m'a été rendue.*

Haec est praecipuo victoria digna triumpho:
huc ades, o cura parte triumphe mea.

19 *Moresca d'Orfeo festante e delle Ombre
che ghermisco Euridice*

Piva

Musique : Johan Ambrosio Dalza.

Intabolatura de Lauto libro IV,

Ottaviano Petrucci, 1508

20 *Euridice si lamenta con Orpheo
per esserli tolta sforzatamente:*

Modèle: *aria del Maggio.*

Anonyme. Tradition populaire toscane

Oimè, che 'l troppo amore
n'ha disfatti ambendua.

Ecco ch'ì' ti son tolta a gran furore,
né sono ormai più tua.

Ben tendo a te le braccia, ma non vale,
ché 'ndrieto son tirata. Orpheo mie, vale!

21 *Orpheo seguendo Euridice dice così:*

Modèle : Deh, non più, no, non più spietata doglia.

Aere da capituli.

Giovan Battista Gesso (*Zesso*). *Frottole libro VIII.*

Ottaviano Petrucci, 1508.

Oimè, se' mi tu tolta,
Euridice mie bella? O mio furore,
o duro fato, o ciel nimico, o morte!
O troppo sventurato el nostro amore!
Ma pur un'altra volta
convien ch'io torni alla plutonia corte.

Voici une victoire digne d'un triomphe splendide :
viens donc, triomphe conquis avec mes propres forces !

19 *Moresca d'Orphée joyeux et des Ombres
qui lui enlèvent Eurydice*

Piva

Musique : Johan Ambrosio Dalza.

Intabolatura de Lauto libro IV,

Ottaviano Petrucci, 1508

20 *Eurydice se plaint avec Orphée
parce qu'elle lui est arrachée:*

Modèle : *aria del Maggio.*

Anonyme. Tradition populaire toscane

Las, que le trop grand amour
a perdu les deux.

Voilà que je suis enlevée avec fureur,
Désormais je ne serais plus jamais à toi.

Je te tends le bras, mais c'est inutile
Je suis retenue, mon cher Orphée, adieu !

21 *Orphée en suivant Eurydice dit ainsi :*

Modèle : Deh, non più, no, non più spietata doglia.

Aere da capituli.

Giovan Battista Gesso (*Zesso*). *Frottole libro VIII.*

Ottaviano Petrucci, 1508.

Las, tu m'es enlevée
Eurydice ma belle ? Ô fureur,
ô destin dur, ô ciel ennemi, ô Mort !
Ô notre amour, si malheureux !
Encore une fois
Il me faudra redescendre à la cour de Pluton.

**Volendo Orpheo di nuovo tornare a Plutone,
una Furia si li oppone e dice così:**

Più non venire avanti, anzi el piè ferma
e di te stesso omai teco ti dole:
Vane son tue parole,
vano el pianto e 'l dolor. Tua legge è ferma.

22 Lamento di Orpheo piangente

Strambotto siciliano.

Texte : Anonyme. Musique : Anonyme.
Modena, Biblioteca Estense, cod. _F.9.9

*Oimè, a che ponto fortuna m'a sdutto!
Oimè meschino e trista la mia sorti!
Oimè sono disfatto dell'intutto!
Oimè che lacrimando chiamo morti!
Oimè son consumato, son destrutto!
Oimè ché son passati li conforti!
Deh! Vèni morte! Tu porgime aiuto,
che lo campari mi sa tropro forti!*

23 Orpheo si duole della sua sorte:

Modèle : Doglia mia acerba. Strambotto.
Alexandro Mantovano. *Frottole libro III*.
Andrea Antico, 1517.

Qual sarà mai sì miserabil canto
che pareggi il dolor del mio gran danno?
O come potrò mai lachrymar tanto
ch'ì sempre pianga el mio mortale affanno?
Starommi mesto e sconsolato in pianto
per fin ch'è cieli in vita mi terranno:
e poi che si crudele è mia fortuna,
già mai non voglio amar più donna alcuna.

**Orphée veut de nouveau revenir vers Pluton,
mais une Furie s'oppose et dit :**

N'avance plus, arrête ton pied.
désormais tu pleureras toi-même
tes mots sont vains
ainsi que les pleures et la douleur. Ton destin est signé.

22 Lamento d'Orphée pleurant

Strambotto siciliano.

Texte : Anonyme. Musique : Anonyme.
Modena, Biblioteca Estense, cod. _F.9.9

*Hélas, à quel point Fortune m'a séduit !
Hélas, pauvre de moi, mon sort est bien misérable !
Hélas, je suis complètement défait !
Hélas, en pleurant j'appelle la mort !
Hélas, je suis consumé, je suis détruit!
Hélas le bon temps est fini !
Ô mort, viens! Aide-moi !
Car vivre m'est trop difficile !*

23 Orphée se plaint de son destin :

Modèle : Doglia mia acerba. Strambotto.
Alexandro Mantovano. *Frottole libro III*.
Andrea Antico, 1517.

Quel chant pourra être assez triste
et égalier la douleur de ma ruine ?
Comment pourrais-je avoir assez de larmes
pour pleurer sans cesse ma souffrance mortelle ?
Je serai triste et inconsolable avec mes pleurs
jusqu'à quand le ciel me tiendra en vie :
et à cause de ma fortune cruelle
je ne veux jamais plus aimer une femme.

Da qui innanzi io vo' còrre i fior novelli,
la primavera del sexo migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quant'è più dolce e più soave amore.
Non sia chi mai di donna mi favelli,
po' che mort'è colei ch'ebbe 'l mie core;
chi vuol commercio aver de' mie' sermoni
di feminil amor non mi ragioni.
Quant'è misero l'huom che cangia voglia
per donna o mai per lei s'allegra o dole,
o qual per lei di liberta si spoglia
o crede a suo' sembianti, a suo paruolet!
Ché sempre è più leggier ch'al vento foglia
e mille volte il di vuole e disvuole;
segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde,
e vanne e vien come alla riva l'onde.

Fanne di questo Giove intera fede,
che dal dolce amoroso nodo avinto
si gode in cielo il suo bel Ganimede;
e Febo in terra si godea lacinto;
a questo santo amore Ercole cede
che vinse il mondo e dal bello Ila è vinto:
conforto e' maritati a far divorzio,
e ciascun fugga el feminil consorzio.

Dès maintenant je vais cueillir les fleurs nouvelles,
le printemps du sexe meilleur,
quand elles sont encore jolies et elancées :
voici un amour bien plus doux et suave.
Que personne ne me parle à jamais des femmes,
celle qui eut mon cœur est morte ; qui voudra avoir
commerce avec mes sermons (parler avec moi)
ne pourra jamais me parler de l'amour des femmes.
Misérable l'homme qui change ses désirs
pour une femme, et pour elle il se réjouit ou il souffre,
(misérable) celui qui se dépouille de sa liberté (pour elle),
ou fait confiance à son apparence, à ses mots !
Elle est plus volage qu'une feuille portée par le vent
et elle change d'avis mille fois dans la journée ;
elle cherche celui qui s'enfuit, elle se cache à celui
qui la désire, elle va et vient comme les ondes sur la rive.

Jupiter m'est témoin digne de foi :
lié par un doux nœud d'amour,
dans le ciel il prend plaisir avec son beau Ganymède ;
et Phœbus sur la terre jouit de Jacinte ;
à cet amour sacré Hercule se plia :
il vainquit le monde et il fut vaincu par le beau Ila.
Je conseille aux mariés de divorcer
et de fuir le genre féminin.

24 Una Baccante indignata invita le compagne alla morte d'Orphéo:

Modèle : El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.
Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabbassi intabulati... libro II*. Ottaviano Petrucci, 1511

Ecco quel che l'amor nostro dispreza!
O, o, sorelle! O, o, diamoli morte!

24 une Bacchante indignée invite ses compagnes à tuer Orphée :

Modèle : El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.
Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabbassi intabulati... libro II*. Ottaviano Petrucci, 1511

Voilà celui qui méprise notre amour !
Ô, ô, mes sœurs ! Ô, ô, donnons-lui la mort !

Tu scaglia il tyurso; e tu quel ramo speza;
tu piglia un saxo o foco e gitta forte;
tu corri, e quella pianta là scaveza.
O, o, faciam che pena el tristo porte!
O, o, cavianli il cor del pecto fora!
Mora lo scelerato, mora! mora!

25 Moresca della morte d'Orpheo

Soni a tamburo

Musique : Anonyme.

Tradition populaire italienne.

**26 Torna la Baccante
con la testa di Orpheo e dice così:**

Modèle : El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.

Franciscus Bossinensis. *Tenori e contrabbassi
intabulati... libro II.* Ottaviano Petrucci, 1511

O, o! O, o! morto è lo scelerato!
Euoè! Bacco, Bacco, i' ti ringrazio!
Per tutto 'l bosco l'abbiamo stracciato,
tal ch'ogni stero è del suo sangue sazio.
L'abbiamo a membro a membro lacerato
in molti pezzi con crudele strazio.
Hor vadi e biasimi la teda legittima!
Euoè Bacco! accetta questa vittima!

**27 Sacrificio delle Baccante
in honore de Bacco:
(coro di Baccanti e Sileni)**

Timbre: Fui felice un tempo haimé: Frottola
Pietro da Lodi. *Frottole libro XI.*
Ottaviano Petrucci, 1514

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Toi, jette ton thyurse, et toi casse cette branche
Toi, prends une pierre ou du feu et lance-les avec force :
toi, cours et arrache cette plante.
Ô, ô, donnons de la peine à ce méchant !
Ô, ô, il faut lui arracher le cœur de la poitrine !
La mort pour ce scélérat, la mort ! La mort !

25 Moresca della morte d'Orpheo

Soni a tamburo

Musique : Anonyme.

Tradition populaire italienne.

**26 La Baccante revient
avec la tête d'Orphée et dit :**

Modèle : El buon nocchier sempre parla de' venti.
Strambotto.

Franciscus Bossinensis. *Tenori e contrabbassi
intabulati... libro II.* Ottaviano Petrucci, 1511

Ô, ô ! Ô, ô ! Le scélérat est mort !
Euoè, Bacchus, Bacchus, je te remercie !
Nous l'avons dépecé dans la forêt,
de telle façon que chaque branche est abreuvée de son sang.
Nous lui avons arraché membre après membre,
on l'a fait en mille morceaux, il a eu des souffrances cruelles.
Or, qu'il aille blâmer l'union conjugale légitime !
Euoè Bacchus, accepte cette victime !

**27 Sacrifice des Bacchantes
(chœur des Bacchantes et Silènes)
en l'honneur de Bacchus :**

Timbre: Fui felice un tempo haimé: Frottola
Pietro da Lodi. *Frottole libro XI.*
Ottaviano Petrucci, 1514

Tous te suivent Bacchus !
Bacchus, Bacchus, euoè !

Chi vuol bere, chi vuol bere,
vegna a bere, venga qui.
Voi 'mbottate come pevere:
i' vo' beber ancor mi!
Gli è del vino ancor per ti,
lascia bere prima a me.

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Io ho voto già il mio corno:
damm'un po' 'l bottazo qua!
Questo monte gira intorno,
e 'l cervello a spasso va.
Ognun corra 'n za e in là
come vede fare a me.

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

I' mi moro già di sonno:
son io ebria, o sì o no?
Star più ritte in piè non ponno:
voi siti ebrie, ch'io lo so!
Ognun facci come io fo:
ognun succi come me!

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Ognun cridi: Bacco, Bacco!
e pur cacci del vin giù.
Po' co' suoni faren fiacco:
bevi tu, e tu, e tu!
I' non posso ballar più.
Ognun cridi: euoè!

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Qui veut boire, qui veut boire,
qu'il vienne à boire, qu'il vienne ici.
Vous êtes pleines comme des gourdes,
moi aussi je veux boire ! :
Il y a du vin aussi pour toi,
laisse-moi boire en premier.

Tous te suivent Bacchus !
Bacchus, Bacchus, euoè !

J'ai déjà vide ma corne :
donne-moi ce petit tonneau!
Cette montagne tourne, tourne
et mon cerveau s'en va balader.
Courez ici et là
Voyez, faites comme je fais.

Tous te suivent Bacchus !
Bacchus, Bacchus, euoè !

Je meurs de sommeil :
suis-je ivre, oui ou non ?
Elle ne peuvent plus se tenir debout :
vous êtes saoules, je le sais !
Que chacun fasse ce que je fais :
que chacun suce comme je fais.

Tous te suivent Bacchus !
Bacchus, Bacchus, euoè !

Que chacun crie : Bacchus, Bacchus !
Et qu'il boit encore plus de vin.
Après on jouera encore plus faux :
bois, bois, toi et toi et toi !
Je ne peux plus danser.
Crions : euoé !

Tous te suivent Bacchus !
Bacchus, Bacchus, euoè !

Les interprètes ≈ the performers

LA COMPAGNIA DELL'ORPHEO

La Compagnia dell'Orpheo naît au printemps 2005, autour du projet d'une nouvelle approche dramatique et musicale, de la *Fabula di Orpheo* de Angelo Poliziano. Un projet ambitieux, qui a reçu le soutien de quelques institutions internationales de formation aux métiers de la musique ancienne ou à la production musicale, telles que la Haute Ecole de Musique de Genève, La Fondation Royaumont ou le Concertgebouw de Bruges. La Compagnia dell'Orpheo réunit de jeunes musiciens de nationalité différente, provenant de toute l'Europe. Ces jeunes interprètes, artistes déjà affirmés ou étudiants avancés en fin de parcours de formation auprès du Centre de Musique Ancienne de la Haute Ecole de Musique de Genève ainsi que d'autres importantes institutions européennes, ont entamé avec enthousiasme un parcours long et exigeant, qui les a portés, pendant plus d'un an et demi de rencontres intenses, à se pencher sur cette somme expressive qu'est la *Fabula di Orpheo*, du point de vue musical, théâtral, poétique et historique, en remettant en cause avec passion et courage bien des acquis et des idées courantes sur la relation entre musique et parole, entre art, culture et société de la Renaissance italienne.

La Compagnia dell'Orpheo emerged in the spring of 2005 from the project for a new dramatic and musical approach to Angelo Poliziano's *Fabula di Orpheo*. This ambitious project received the support of several international training institutions for the professions of early music or musical production, including the Haute École de Musique in Geneva, the Fondation Royaumont and the Bruges Concertgebouw. The Compagnia dell'Orpheo brings together young musicians of different nationalities from all over Europe, whether confirmed professionals or advanced students near the end of their training at the Centre de Musique Ancienne of the Haute École de Musique in Geneva and other major European institutions. These youthful performers enthusiastically embarked on a long and demanding journey, more than a year and a half of intensive encounters, which led them to examine the peak of expressivity represented by the *Fabula di Orpheo* from the musical, theatrical, poetic and historical viewpoints, and to challenge, passionately and courageously, many generally accepted ideas about the relations between music and speech and between art, culture and society during the Italian Renaissance.



Francis Biggi, *direction & réalisation musicale*

Francis Biggi s'est formé au Conservatoire de Milan, aux Universités de Milan et de Sienne, ainsi qu'à la Schola Cantorum de Bâle, où il a été le premier musicien à obtenir un diplôme de soliste en luth médiéval.

Considéré depuis longtemps comme une des figures de référence dans l'évolution de l'école italienne d'interprétation de la musique médiévale, il a participé à la fondation de deux des plus importants ensembles italiens des années 1980, Alia Musica de Milan et Ars Italica.

Il a collaboré avec nombre de formations de musique ancienne tels que la Boston Camerata, l'Ensemble Ferrara, l'Ensemble Micrologus, Hespèrion XXI, l'Ensemble Dedalus... Il a à son actif plusieurs enregistrements discographiques (Polygram, Tactus, Florentia Musicae, Astrée-Auvidis, L'Empreinte Digitale, K617), ainsi que nombreux articles consacrés à la musique italienne des XIV et XV siècles.

Membre et codirecteur avec Avery Gosfield de l'Ensemble Lucidarium, il poursuit avec les autres musiciens de la formation un travail approfondi sur l'interprétation des répertoires vocaux et instrumentaux du X^{IV}e siècle jusqu'au début du X^{VII}e siècle, avec une attention particulière aux répertoires de frontière, entre écriture et tradition orale. Depuis nombre d'années il se dédie à l'étude des relations entre poésie et musique en Italie au début de la Renaissance.

Francis Biggi trained at the Milan Conservatory, the Universities of Milan and Siena, and the Schola Cantorum in Basel, where he was the first musician to obtain a soloist's diploma in medieval lute.

Long considered one of the key figures in the evolution of the Italian school of interpretation of medieval music, he was involved in the foundation of two of the most important Italian ensembles of the 1980s, Alia Musica of Milan and Ars Italica.

He has worked with many early music groups, including the Boston Camerata, Ensemble Ferrara, Ensemble Micrologus, Hespèrion XXI, and Ensemble Dedalus. He has made several recordings (for such labels as Polygram, Tactus, Florentia Musicae, Astrée-Auvidis, L'Empreinte Digitale, and K617), and has written numerous articles on Italian music of the fourteenth and fifteenth centuries.

He is a member and joint director with Avery Gosfield of the Ensemble Lucidarium, and along with the other musicians in the group he performs in-depth research on the interpretation of the vocal and instrumental repertoires of the period from the fourteenth century to the early sixteenth, paying special attention to repertoires on the borderline between written record and oral tradition. For many years now he has devoted himself to the study of the relationship between poetry and music in early Renaissance Italy.



Doyen du Centre de Musique Ancienne de la Haute École de Musique de Genève, dans la même institution il enseigne l'interprétation de la musique médiévale et il participe activement aux activités de recherche.

Il collabore depuis quelques années aux activités consacrées à la musique du Moyen Age et de la Renaissance de la Fondation Royaumont (France). Pour cette institution, outre le vaste projet consacré à la *Fabula di Orpheo*, il coordonne un groupe de travail autour du Codex Chantilly.

He is Dean of the Centre de Musique Ancienne (Early Music Centre) at the Haute École de Musique in Geneva, where he also teaches the performance of medieval music and takes an active part in research activities.

For some years he has collaborated in the medieval and Renaissance music programmes of the Fondation Royaumont in France, for which, in addition to the large-scale project devoted to the *Fabula di Orpheo*, he also coordinates a research group that works on the Codex Chantilly.

Christoph Barth, *luth / lute*

Etudiant en composition puis en instruments anciens tels que bombarde et dulciane, il s'intéresse très vite au luth. Il suit des cours et masterclasses avec J. Christensen et J.A. Böttcher, et approfondit l'apprentissage de la basse continue, du clavecin et de l'orgue. Il poursuit ses études à Cologne (luth avec Konrad Junghänel, musicologie, philosophie), et étudie au CNSM de Paris dans la classe d'Éric Bellocq.

After studying composition, then early instruments such as the bombard and the dulcian, he soon became interested in the lute. He took courses and masterclasses with Jesper Christensen and J. A. Böttcher, expanding his knowledge of basso continuo, harpsichord and organ. He went on to further training in Cologne (lute with Konrad Junghänel, musicology, philosophy), and studied in Éric Bellocq's lute class at the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Paris.

Maxime Battistella, *baryton / baritone*

Après l'étude du piano, il entre dans la classe de chant d'Alain Buet à l'ENM d'Alençon. Il reçoit ensuite l'enseignement d'Agnès Mellon et Jacques Bona au CNR de Caen où il intègre la classe de musique ancienne. Il est membre régulier de la maîtrise de Caen, de l'ensemble contemporain Diakhrôma, de l'ensemble renaissance Entheos, et a participé à plusieurs productions lyriques : La Périchole (Don Pedro), Viva la Mamma, Madame Butterfly (Commissaire Impérial).

After studying the piano, he entered Alain Buet's singing class at the *École Nationale de Musique* (ENM) in Alençon. He was subsequently taught by Agnès Mellon and Jacques Bona at the Conservatoire National de Région (CNR) in Caen, where he joined the early music class. He is a regular member of the Maîtrise de Caen, the contemporary music ensemble Diakhrôma, and the Renaissance ensemble Entheos, and has taken part in several opera productions, including *La Périchole* (Don Pedro), *Viva la Mamma*, and *Madama Butterfly* (Imperial Commissioner).

Mauro Borgioni, *baryton / baritone*

Il s'intéresse très tôt à la musique par la pratique du chant choral puis par l'étude du chant, avec une attirance toute particulière pour les répertoires anciens et traditionnels. Il collabore alors avec diverses formations, dont l'Ensemble

He became interested in music at an early age through the practice of choral singing, followed by singing lessons, and was particularly attracted by the early and traditional repertoires. He went on to appear with a number of groups, including

Micrologus avec lequel il donne de nombreux concerts et participe à leurs enregistrements. Il s'intéresse aussi activement au répertoire baroque, qu'il pratique comme soliste et comme membre d'ensembles tels que : Cantar Lontano, Capella Ducale Venetia, Accademia Hermans, La Rosa dell'Umbria. Il poursuit ses études dans le chant baroque à l'École Civique de Milan sous la direction de Roberto Balconi et de Lorenzo Ghielmi.

Joëlle Berthet, flûte à bec, flûte double / recorder, double flute

Flûtiste à bec, obtient un Diplôme d'Enseignement au Centre de Musique Ancienne de Genève dans la classe de Gabriel Garrido. De plus en plus intéressée par le Moyen-Âge, elle entre dans la classe de Francis Biggi afin d'obtenir un Diplôme de Concert en musique médiévale. En parallèle, elle a participé à la fondation de l'ensemble Salterello puis elle a créée son propre groupe de musique médiévale, l'Ensemble Discordantia, qui s'est produit au festival de Dvigrad (Croatie) ainsi que dans d'autres festivals de musique ancienne. Elle a participé à plusieurs projets autour du Moyen-Âge à la Fondation Royaumont.

Massimiliano Dragoni, percussions / percussion

Percussionniste et docteur en philosophie, il est spécialisé dans les relations entre l'éthique et la pensée musicale médiévales. Son travail de recherche et de la pratique ancienne des percussions lui permet d'intervenir régulièrement lors de stages à la Haute Ecole de Musique de

the Ensemble Micrologus with which he has given many concerts and taken part in recordings. He also takes an active interest in the Baroque repertoire, which he practises as a soloist and as a member of such ensembles as Cantar Lontano, Capella Ducale Venetia, Accademia Hermans, and La Rosa dell'Umbria. He is currently pursuing his studies in Baroque vocal technique at the Scuola Civica of Milan under the direction of Roberto Balconi and Lorenzo Ghielmi.

Joëlle Berthet was awarded a teaching diploma in the class of Gabriel Garrido at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. Prompted by her increasing interest in the Middle Ages, she entered Francis Biggi's class in order to study for a concert diploma in medieval music. At the same time she was a founder member of the Ensemble Saltarello, then formed her own group for medieval music, the Ensemble Discordantia, which has appeared at the Dvigrad Festival in Croatia and at other early music festivals. She has participated in several projects centring on the Middle Ages at the Fondation Royaumont.

A percussionist and a doctor of philosophy, he specialises in the relationship between medieval ethics and musical thought. His research and practical work on early percussion playing have given him the opportunity to participate regularly in courses at the Haute École de Musique in

Genève, à la Fondation Royaumont et en Italie. Membre depuis 1999 de l'Ensemble Lucidarium, fondateur de l'Ensemble Diapsalmata, Il participe au travail d'autres ensembles spécialisés tels que la Cappella della Pietà de' Turchini, Micrologus, Salon de Musique, Dramsam, Mediva ...

Geneva, at the Fondation Royaumont, and in Italy. He has been a member of the Ensemble Lucidarium since 1999, is the founder of the Ensemble Diapsalmata, and also works with other specialist ensembles such as the Cappella della Pietà de' Turchini, Micrologus, Salon de Musique, Dramsam, and Mediva.

Patricia Esteban, *flûte à bec, flûte et tambour / recorder, flute and drum*

Elle commence l'étude de la flûte à bec à l'âge de sept ans, et obtient son certificat d'études terminales au Conservatoire de Musique de Genève dans la classe de Florence Bouf-Albert, avant d'entrer en 2000 dans la classe de Gabriel Garrido au Centre de Musique Ancienne. Elle obtient un Diplôme d'Enseignement de la flûte à bec en 2004 (répertoires médiéval, Renaissance et baroque). Elle se passionne pour la notation ancienne, qu'elle concrétise par une spécialisation en chant grégorien et une initiation à l'orgue et à la viole de gambe. Toujours au Centre de Musique Ancienne elle poursuit sa formation avec Francis Biggi et elle vient d'obtenir un Diplôme de Concert en musique médiévale.

She began studying the recorder at the age of seven, and obtained her leaving certificate in Florence Bouf-Albert's class at the Geneva Conservatoire before joining Gabriel Garrido's class at the Centre de Musique Ancienne in 2000. She was awarded a teaching diploma in recorder in 2004 (medieval, Renaissance and Baroque repertoires). She became fascinated by early notation, a passion she to which she gave concrete expression by specialising in Gregorian chant and beginning to study the organ and the viola da gamba. She continued her studies with Francis Biggi at the Centre de Musique Ancienne, and recently obtained the concert diploma in medieval music.

Eric Grellety, *Viola da gamba*

Guitariste classique au départ, il choisit ensuite de se consacrer au passionnant univers de la musique ancienne. Il étudie au Conservatoire d'Aix-en-Provence la viole de gambe avec Sylvie Moquet et le théorbe avec Eugène Ferré. Après l'obtention du DEM, il se perfectionne auprès de

Originally a classical guitarist, he subsequently decided to devote himself to the exciting world of early music. He studied the viola da gamba with Sylvie Moquet and the theorbo with Eugène Ferré at the Conservatoire in Aix-en-Provence. After obtaining his diploma there (DEM), he

Roberto Gini en viole de gambe et viola bastarda successivement au Centre de Musique Ancienne de Genève, où il obtient le Diplôme de Concert, et au Conservatorio di Parma.
David Lefort, tenor

David Lefort, *ténor / tenor*

Lauréat de plusieurs concours de chant, David Lefort est invité par d'importantes scènes lyriques françaises (Châtelet et Opéra Bastille, Opéra de Lyon, Capitole à Toulouse). Il s'est ainsi produit comme soliste dans des répertoires très variés, allant de la musique de la Renaissance à la musique contemporaine, sous la direction de notamment : Jacques Mercier, Janos Fürst, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Paul McCreech, Jérôme Correas, Rachid Safir. Il est régulièrement invité à se produire en récital de mélodies et lieder, ou comme soliste pour les grands oratorios. Son premier disque consacré aux mélodies de Poulenc, intitulé « du côté d'Apollinaire » vient d'être récompensé par un Orphée d'Or 2006 (prix Ravel) décerné par l'Académie du Disque Lyrique.

Julie Mazille, *soprano, flûtes / recorders*

Elle commence l'étude de la flûte à bec très jeune, récompensée par une médaille d'or en 1994. Elle étudie ensuite au CNR de Lyon, puis au Conservatoire de Musique de Genève avec Gabriel Garrido. A Genève, elle débute aussi le chant avec Tina Aagaard, puis Béatrice Cramoix et Adriana Fernández. En parallèle, elle se

went on to advanced study of the viola da gamba and *viola bastarda* with Roberto Gini, initially at the Centre de Musique Ancienne in Geneva, where he was awarded the concert diploma, then at the Parma Conservatory.

Having won prizes in several singing contests, David Lefort has appeared as a guest in a number of major French opera houses, including the Théâtre du Châtelet and Opéra Bastille in Paris, the Opéra de Lyon, and the Théâtre National du Capitole in Toulouse. He has performed as a soloist in a very broad repertoire, ranging from the Renaissance to contemporary music, under the direction of such conductors as Jacques Mercier, Janos Fürst, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Paul McCreech, Jérôme Correas, and Rachid Safir. He is regularly invited to give recitals of *mélodies* and lieder and to appear as a soloist in the great oratorios. His first recording, a programme of Poulenc songs entitled 'Du côté d'Apollinaire', was awarded an Orphée d'Or 2006 (Ravel Prize) by the Académie du Disque Lyrique.

She began studying the recorder at a very early age, winning a gold medal in 1994, and subsequently studied at the Conservatoire National de Région in Lyon, then with Gabriel Garrido at the Geneva Conservatoire. Here she began singing lessons with Tina Aagaard, then Béatrice Cramoix and Adriana Fernández. In parallel with this, she took advanced

perfectionne en flûte à bec à l'Escola Superior de Musica de Catalunya auprès de Pedro Memelsdorff. En 2004, elle obtient son Diplôme d'Enseignement en flûte à bec avec distinction du Jury à Genève. Passionnée par tous les répertoires anciens, elle vient d'achever son parcours de formation dans la classe de Francis Biggi avec un Diplôme de Concert en musique médiévale, qu'elle a obtenu avec distinction du Jury et l'attribution d'un prix d'excellence.

Christelle Poncet, Vièle / fiddle

Grâce à un environnement musical favorable, elle bénéficie très jeune d'une pratique de musique d'ensemble et de concerts, et découvre très tôt la musique ancienne. Elle obtient en 1996 un diplôme de violon baroque grâce aux conseils d'Odile Edouard au Conservatoire de Genève. Elle se produit en musique de chambre et en orchestre en France, en Suisse et en Croatie. Sa curiosité la pousse vers le répertoire médiéval et la pratique de la vièle à archet qu'elle découvre et approfondit auprès de Francis Biggi.

Monica Prada, soprano

Elle commence très tôt sa formation musicale en étudiant le piano, à Bogotá, sa ville natale. Après une formation aux musiques traditionnelles cubaines à la Havane, elle retourne en Colombie où elle entame ses études de chant classique au Conservatoire National, puis elle intègre deux ans plus tard la Haute Ecole de Musique de Genève où elle obtient un Diplôme de Pédagogie. Elle

courses in recorder at the Escola Superior de Musica de Catalunya with Pedro Memelsdorff. In 2004, she obtained her teaching diploma in recorder at Geneva, with distinction awarded by the judges. Passionately interested in all early repertoires, she recently completed her training in the class of Francis Biggi with a concert diploma in medieval music, awarded with distinction and a *prix d'excellence*.

Thanks to a favourable musical environment, she had the opportunity to play in ensembles and concerts while still very young, and soon discovered early music. In 1996 she obtained a diploma in Baroque violin under the guidance of Odile Édouard at the Geneva Conservatoire. She appears in the chamber and orchestral repertoires in France, Switzerland and Croatia. Her curiosity prompted her to investigate the medieval repertoire and the practice of the fiddle, which she discovered and studied with Francis Biggi.

She began her musical studies at a very early age with piano lessons in her native city of Bogotá. After studying Cuban traditional music in Havana she returned to Colombia, where she started classical voice studies at the National Conservatory. Two years later she entered the Haute École de Musique in Geneva, where she was awarded a teaching diploma. She is

poursuit son parcours de formation en chant avec Adriana Fernández tandis qu'elle prépare sous la direction de Francis Biggi un Diplôme de Concert en musique médiévale au Centre de Musique Ancienne.

Nicolas Sansarlat,

Lira da braccio, rebec, cornemuse / lira da braccio, rebec, bagpipes

C'est au CNR de Tours qu'il fait ses premiers contacts avec la musique Renaissance, en pratiquant principalement avec son violon la musique d'ensemble, l'improvisation et la diminution avec Anne-Marie Turion, Pascale Boquet, Denis Raisin-Dadre et Marie-Anne Pottier. Ses riches études musicales le conduisent à l'ENMD d'Évry dans la classe de direction d'orchestre de Nicolas Brochot, au CNSM de Paris, au CSP/CNR de Paris avec Olivier Trachier, et pour finir au CNSM de Lyon au sein de la classe de violon baroque d'Odile Edouard.

Simone Sorini, ténor / tenor

Il débute très jeune dans la pratique de la musique ancienne en participant au chœur des Pueri Cantores de sa ville puis au chœur de la Chapelle Municipale. C'est là qu'il découvre les répertoires médiévaux et Renaissance et qu'il participe à ses premiers enregistrements discographiques. Il poursuit son perfectionnement à l'occasion des cours annuels de musique ancienne organisées par le conservatoire d'Urbino, pour le chant médiéval avec Patrizia Bovi, Sergio Pezzetti, Sonia Prina, et en notation et chant Renaissance

currently continuing her singing lessons with Adriana Fernández while preparing a concert diploma in medieval music under the direction of Francis Biggi at the Centre de Musique Ancienne.

He first came into contact with Renaissance music at the CNR in Tours, through the practice of ensemble music, improvisation and diminution with Anne-Marie Turion, Pascale Boquet, Denis Raisin-Dadre and Marie-Anne Pottier, at this time chiefly on the violin. His richly varied musical studies have also taken him to the ENM in Évry (in Nicolas Brochot's conducting class), the CNSM and (with Olivier Trachier) CSP/CNR in Paris, and finally the CNSM in Lyon, in Odile Édouard's Baroque violin class.

He began performing early music at an early age as a member of the Pueri Cantores choir in his home town, then in the choir of the Municipal Chapel. Here he discovered the medieval and Renaissance repertoires and participated in his first recordings. He continued his training at the annual early music courses organised by the Urbino Conservatory, with Patrizia Bovi, Sergio Pezzetti, and Sonia Prina in medieval vocal technique, and Véronique Daniels in Renaissance notation and vocal music. For several years now

avec Véronique Daniels. Il collabore depuis plusieurs années avec des ensembles de musiques anciennes tels que : Micrologus, Calixtinus, Cantar lontanano, Laus Veris, Diapsalmata.

Caroline Tarrit, *mezzo-soprano*

C'est après une maîtrise de langues étrangères et un cursus de musicologie qu'elle se tourne vers le chant. Elle obtient son premier prix de chant dans la classe d'Isabel Garcisanz (Paris XVI) puis travaille en ensemble ou en soliste avec des formations telles que Musicatreize, Soli-Tutti, Akadèmia et plus récemment La Fenice. Elle est aussi co-fondatrice de l'ensemble De Caelis avec qui elle enregistre quatre disques de polyphonies médiévales vivement salués par la critique. Elle se produit par ailleurs régulièrement en tant que soliste d'oratorio ou lors de récitals.

he has appeared with such early music ensembles as Micrologus, Calixtinus, Cantar Lontanano, Laus Veris, and Diapsalmata.

She took up singing after gaining a master's degree in modern languages and studying musicology. Since winning a premier prix for singing in the class of Isabel Garcisanz at the Conservatoire of the 16th Arrondissement in Paris, she has worked as a solo or ensemble singer with such groups as Musicatreize, Soli-Tutti, Akadèmia, and more recently La Fenice. She is also the co-founder of the ensemble De Caelis, with which she has recorded four CDs of medieval polyphony that were warmly received by the press. In addition to these activities, she regularly appears as a soloist in oratorio and gives recitals.

Remerciements

Ce n'est évidemment pas la première fois que l'on se propose de reconstituer
La Fabula d'Orpheo.

D'autres tentatives ont vu le jour par le passé ; depuis des versions exclusivement recitées, jusqu'aux multiples essais visant à donner une musique aux vers de Poliziano et les caractéristiques de l'ouvrage comme l'absence de données certaines confèrent à chacune de ces "réinventions" le caractère d'une réalisation unique.

Nous rappellerons à cet égard la première version discographique réalisée il y a désormais plus de vingt ans par un pionnier de la musique ancienne, Paul Van Nevel ainsi que celle – plus récente - du regretté Claudio Gallico, le grand musicologue expert de Monteverdi.

"Notre" *Fabula d'Orpheo* est le résultat d'un travail d'équipe qui a reposé sur l'engagement passionné ainsi que le soutien d'un nombre impressionnant de personnes que je tiens à remercier vivement ici :

Anne-Françoise Le Guilliez et Francis Maréchal
ont immédiatement cru à ce projet et lui ont garanti l'apport indispensable de la Fondation Royaumont, sans lequel il n'aurait pu exister.

Philippe Dinkel, Xavier Bouvier, Rémy Campos lui ont assuré le plein soutien du Conservatoire de Musique de Genève tant dans le domaine de la recherche que dans celui de la formation des jeunes interprètes, tandis que Bart Demuyt acceptait d'y associer le Concertgebouw de Bruges.

Il fallut ensuite Sandrine Anglade et sa Compagnie pour permettre à la *Fabula* de conquérir l'espace et les coeurs, tandis que les musiciens de l'Ensemble Lucidarium (Avery Gosfield, Gloria Moretti, Viva Biancaluna Biffi, Marco Ferrari et Massimiliano Dragoni, ma deuxième famille) apportèrent toute leur expérience et leur affection à la formation des interprètes par leur soutien créatif et professionnel dès le début de cette aventure.

Les belles et longues discussions avec Denis Morrier et Jean-Yves Haymoz m'enrichirent de leurs connaissances et de leur humanisme pragmatique, tandis qu'Alexandre Traube devait apporter une contribution décisive au travail de recherche par son engagement et son intelligence.

Enfin, je salue Emmanuelle Franc, qui a réalisé pour France 3 les documentaires autour des poètes de Buti. Son travail et son regard ont permis aux jeunes musiciens de se pencher pour la première fois sur les merveilles et les vertiges

de la déclamation et de *l'ottava rima*,

Mario Filippi et la *Compagnia del Maggio* "Pietro Frediani" de Buti, en Toscane, qui ont provoqué un vrai choc culturel lors de leurs apparitions à Royaumont,

Catherine Kollen et Catherine Huet, qui travaillent à la diffusion de la Fabula hors des murs de la Fondation Royaumont,

Mes amis Alain Pacquier, Lionel Lissot, Laurent Blaise

et toute l'équipe du Couvent et de K 617 pour avoir eu le courage d'enregistrer et publier la *Fabula*, et pour l'accueil chaleureux,

Manuel Mohino, génie de la prise de son et vrai "maître à penser de l'enregistrement".

... Sans oublier le personnel de l'Abbaye de Royaumont, pour nous avoir accueillis et nous avoir permis de travailler dans un environnement idéal pendant plus d'un an et demi.

À tous, mais surtout aux jeunes musiciens qui, dès le premier jour se sont lancés dans cette entreprise avec dévouement et enthousiasme, acceptant de se remettre en jeu en tant qu'interprètes et qui sacrifièrent travail, famille et vacances pendant si longtemps, ma plus grande reconnaissance : *grazie di cuore!*

Francis Biggi

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle

The Moselle and «The Convent» of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to “The Convent (*Le Couvent*)”, the “St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque” (*Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archaeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

“The Convent”, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy
President of the General Council of the Moselle