

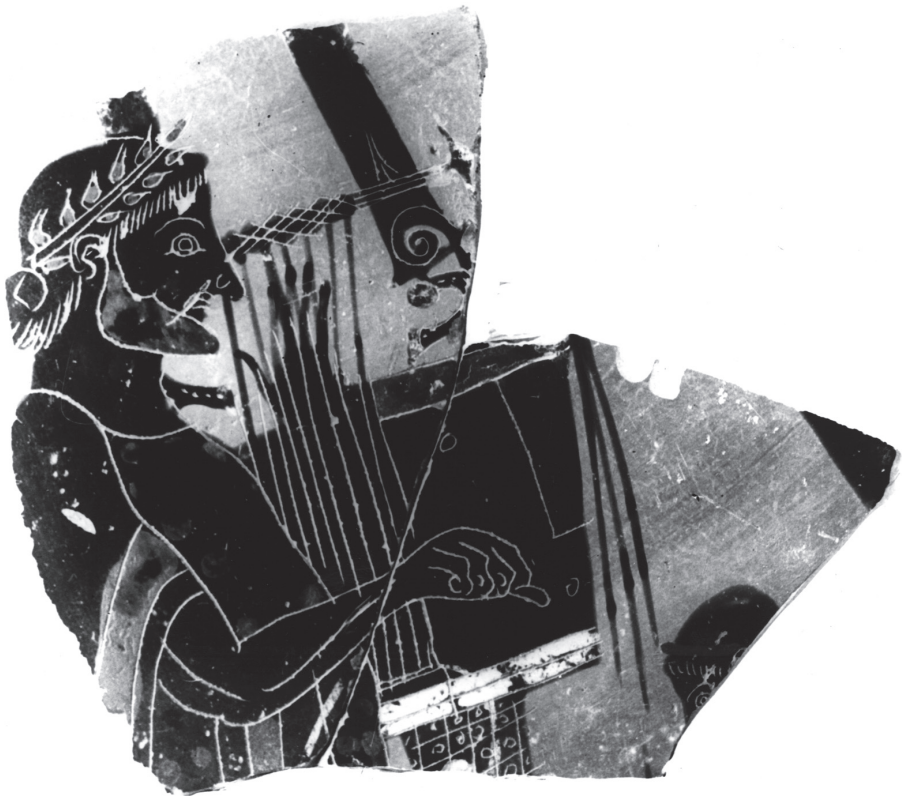


# *L'Orfeo*

favola in musica in un prologo  
e cinque atti

di Alessandro Striggio junior  
musica di Claudio Monteverdi  
(Mantova 1607)

Dall'edizione originale stampata a Venezia  
presso Ricciardo Amadino nel 1609/1615



Orfeo citaredo, frammento vascolare ellenico del VI sec. a.c. Palermo, Museo Regionale Archeologico «Antonio Salinas», gabinetto fotografico, lastra 3777.

Ce disque immortalise les représentations de *l'Orfeo* de Monteverdi qui ont eu lieu à Palerme à l'Église Santa Maria dello Spasimo du 12 au 17 juillet 1996, dans le cadre de *L'Été Musical* de l'Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo. Le spectacle a été produit par le Teatro Massimo et l'Assessorato alla Cultura della Città di Palermo, en collaboration avec l'Istituto di Storia della musica dell'Università di Palermo et l'Associazione per la musica antica *Antonio Il Verso*. Que soit remercié également ici la Comunità Mondo X di Erice Vetta pour sa collaboration au présent enregistrement.

Questo disco costituisce la memoria delle rappresentazioni dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi che hanno avuto luogo a Palermo presso la Chiesa di Santa Maria dello Spasimo dal 12 al 17 luglio 1996 nell'ambito dell'*Estate Musicale* dell'Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo. Lo spettacolo è stato realizzato dal Teatro Massimo e dall'Assessorato alla Cultura della Città di Palermo in collaborazione con l'Associazione per la musica antica «Antonio Il Verso» e l'Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo. Si ringrazia la Comunità Mondo X di Erice Vetta per la collaborazione offerta in occasione di questa registrazione.

This record makes up the memory of Monteverdi's *L'Orfeo* performances, given in Palermo in the church of Santa Maria dello Spasimo from 12th to 17th July, 1996, in the context of the Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo Musical *Summer*. The Teatro Massimo, the Assessorato alla Cultura della Città di Palermo, the Associazione per la musica antica «Antonio Il Verso» and the Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo, were in charge of the production. Let us also thank la Comunità Mondo X di Erice Vetta for its support to the present recording.



Associazione per la musica antica Antonio Il Verso



# S O M M A I R E

- > Pages 5 à 7      **DISTRIBUTION**
- > Pages 8 à 9      **PLAGES CD 1 ET 2**
- > Pages 10 à 13    **UNE MUSIQUE SUR LE POUVOIR DE LA MUSIQUE :  
L'ORFEO DE CLAUDIO MONTEVERDI**
- > Page 14          **L'ENTE AUTONOMO TEATRO MASSIMO DI PALERMO**
- > Pages 15 à 39    **LIBRETTO / LE LIVRET**
- > Page 40          **GABRIEL GARRIDO**
- > Pages 41 à 51    **TRADUCTIONS DES TEXTES** Italien / Anglais

## Distribution

### Interpreti / Interprètes

<i>Orfeo</i>	<b>Victor Torres</b>
<i>Euridice</i>	<b>Adriana Fernandez</b>
<i>Sylvia, Messaggiera</i>	<b>Gloria Banditelli</b>
<i>Speranza, La Musica</i>	<b>Maria Cristina Kiehr</b>
<i>Caronte</i>	<b>Antonio Abete</b>
<i>Plutone, Pastore IV</i>	<b>Furio Zanasi</b>
<i>Proserpina, Ninfa</i>	<b>Roberta Invernizzi</b>
<i>Apollo</i>	<b>Maurizio Rossano</b>
<i>Pastore I</i>	<b>Gerd Türk</b>
<i>Pastore II</i>	<b>Fabian Schofrin</b>
<i>Pastore III, Spirito I</i>	<b>Giovanni Caccamo</b>
<i>Spirito II</i>	<b>Salvatore Sutera</b>

*Coro di ninfe, pastori e spiriti*

## Ensemble vocal **Studio di musica antica Antonio Il Verso**

### Ensemble Elyma

direction et réalisation musicale

## **Gabriel Garrido**

- Clavicembalo copia da G.B. Giusti, 1681, Ugo Casiglia, Cinisi (PA)
  - Spinetta copia da O. Guarracino, 1645, Ugo Casiglia, Cinisi (PA)
  - Organo positivo (I) 3 registri con canne di legno (8', 4', 2'), Francesco Oliveri, Acì S. Antonio (CT)
  - Organo positivo (II) Gustavo Zanin, Codroipo (UD)
  - Organo regale costruito da Bernard Fleig di Barilea, 1980
- Accordatura, manutenzione organi e regale, Francesco Oliveri.

## Ensemble vocal Studio di musica antica Antonio Il Verso

<i>soprani</i>	Teresa Amari, Picci Ferrari, Donatella Triolo, Letizia Manzella, Annelise De Blasi, Elisa Di Fatta, Alessandra Ferrari
<i>controtenori</i>	Fabian Schofrin, Domenico Mezzatesta
<i>mezzosoprani</i>	Fortunata Prinziavalli, Luisa Migliorino, Rosalia Li Greci
<i>tenori</i>	Giovanni Caccamo, Salvatore Sutura, Riccardo Schirò, Angelo Quartarone
<i>bassi</i>	Claudio La Cara, Giuseppe Badamo, Marco Ciaviarella, Maurizio Casciola, Salvatore Pappalardo

## Ensemble Elyma

<i>violini</i>	Enrico Parizzi, Alessandro Ciccolini, Claudia Combs, Nicholas Robinson
<i>violino, violino piccolo, lira da braccio</i>	Frédéric Martin
<i>Violino e violino piccolo</i>	Roberto Falcone
<i>viola da braccio</i>	Rosario Di Meglio, Mariko Abe
<i>violoncello</i>	Gaetano Nasillo
<i>viola da gamba</i>	Rodney Prada, Mariko Abe
<i>lirone e viola da gamba</i>	Renée Stock
<i>violone</i>	Sabina Colonna Preti, Remo Guerrini
<i>contrabbasso</i>	Luigi Polsini
<i>flauti diritti e flautino alla vigesima seconda</i>	Antonio Politano
<i>flauti diritti</i>	Amico Dolci
<i>dulciana</i>	François de Rudder CONTINUO :
<i>spinetta, organo positivo II</i>	Guido Morini
<i>organo positivo I</i>	Basilio Timpanaro
<i>clavicembalo, organo regale, organo positivo II</i>	Ignazio Schifani
<i>solo arpa e continuo</i>	Hannelore Devaere
<i>tiorba, chitarra e cetra</i>	Eduardo Eguez
<i>tiorba</i>	Christina Pluhar
<i>tiorba e cetra</i>	Federico Marincola
<i>cornetti</i>	Jean Tubery, Yoshimichi Hamada
<i>tromboni tenori</i>	Jean Jacques Herbin, Ole Christian Andersen, Simen van Mechelen
<i>tromboni bassi</i>	Franck Poirineau, Serge Guillou
<i>tromba naturale</i>	Gabriele Cassone



Gabriel Garrido

# Volume I

## PROLOGO / PROLOGUE

1 -	Toccata		1'28	p. 15
2 -	Ritornello - La Musica	<i>Dal mio Permesso amato</i>	5'51	p. 15

## ATTO PRIMO / PREMIER ACTE

3 -	Pastore, Coro, Ninfa	<i>In questo lieto e fortunato giorno</i>	3'35	p. 16
4 -	Coro, Pastore	<i>Lasciate i monti</i>	2'38	p. 17
5 -	Orfeo, Euridice, Coro	<i>Rosa del ciel</i>	3'52	p. 18
6 -	Coro di Ninfe e Pastori, Pastore	<i>Vieni, Imeneo</i>	1'50	p. 19
7 -	Ritornello, Coro di Ninfe e Pastori	<i>Alcun non sia che disperato in preda</i>	4'53	p. 20

## ATTO SECONDO / SECOND ACTE

8 -	Sinfonia, Orfeo, Pastori	<i>Ecco pur ch'a voi ritorno</i>	1'31	p. 20
9 -	Due Pastori, Coro, Orfeo	<i>In questo prato adorno</i>	4'13	p. 21
10 -	(Silvia) Messaggiera, Pastori, Orfeo	<i>Ahi caso acerbo !</i>	3'27	p. 22
11 -	(Silvia) Messaggiera, Pastori	<i>In un fiorito prato</i>	4'08	p. 23
12 -	Orfeo	<i>Tu se' morta, mia vita, ed io respiro</i>	7'29	p. 24
13 -	Coro, (Silvia) Messaggiera, Sinfonia	<i>Ahi caso acerbo</i>	4'12	p. 25
14 -	Due Pastori, Coro, Ritornello	<i>Chi ne consola, ah! lassi ?</i>	5'42	p. 25

minutage CD I : 50'04

## Volume II

### ATTO TERZO / TROISIEME ACTE

1 -	Sinfonia, Orfeo	<i>Scòrto da te, mio Nume</i>	2'51	p. 27
2 -	Speranza, Orfeo	<i>Ecco l'atra palude</i>	3'56	p. 27
3 -	Caronte, Sinfonia	<i>O tu ch'innanzi</i>	2'11	p. 28
4 -	Orfeo	<i>Possente spirto</i>	4'29	p. 28
5 -	Ritornello (arpa), Orfeo	<i>Orfeo son io</i>	3'39	p. 29
6 -	Orfeo, Caronte, Orfeo	<i>Sol tu, nobil Dio</i>	2'52	p. 29
7 -	Sinfonia, Orfeo	<i>Ei dorme</i>	2'53	p. 30
8 -	Sinfonia, Coro di Spiriti Infernali Sinfonia	<i>Nulla impresa</i>	3'49	p. 31

### ATTO QUARTO / QUATRIEME ACTE

9 -	Proserpina, Plutone, Spiriti, Coro	<i>Signor quel infelice</i>	7'29	p. 31
10 -	Orfeo	<i>Qual onor di te fia degno</i>	2'37	p. 33
11 -	Orfeo, Spiriti, Euridice	<i>O dolcissimi lumi</i>	2'44	p. 34
12 -	Sinfonia, Coro di Spiriti, Sinfonia	<i>E la virtute un raggio</i>	3'33	p. 35

### ATTO QUINTO / CINQUIEME ACTE

13 -	Ritornello, Orfeo	<i>Questi i campi di Tracia</i>	7'24	p. 35
14 -	Sinfonia, Apollo, Orfeo	<i>Perch'a lo sdegno</i>	4'45	p. 37
15 -	Apollo & Orfeo	<i>Saliam cantando al cielo</i>	1'17	p. 38
16 -	Ritornello, Coro, Moresca	<i>Vanne, Orfeo, felice e pieno</i>	2'55	p. 39

minutage CD II : 59'44

## Une musique sur le pouvoir de la Musique : l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi

Aucun autre sujet n'a été utilisé avec autant de constance dans l'histoire de l'opéra que l'histoire d'Orphée et Eurydice. Cela est à la fois compréhensible et surprenant. Quel thème pouvait être aussi approprié au théâtre musical que le mythe du divin chantre, dont la musique rendait les bêtes sauvages douces et paisibles, et provoquait une émotion, depuis longtemps oubliée, jusque chez les esprits de l'Enfer? Jusque là, tout va bien, mais comment pouvait commencer une histoire qui se termine de façon aussi triste et désespérée ?

Chaque fois qu'Orphée entrait en scène avec sa lyre, c'était un casse-tête pour les librettistes, mais un délice pour les compositeurs: peut-on imaginer tâche plus plaisante que de représenter le pouvoir de la Musique au moyen de la musique elle-même?

Parmi tous les opéras consacrés au chanteur thrace, depuis l'*Eurydice* (1600) de Jacopo Peri à l'*Orphée* (1993) de Philipp Glass, l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi occupe une place à part. A l'opposé des Eurydices florentines de Peri et de Giulio Caccini, l'œuvre traduit pourtant une nouvelle façon d'aborder le rôle que peut jouer la musique dans le drame. Et bien que la première représentation, qui eut lieu à Mantoue le 24 février 1607, n'eût pratiquement aucun écho dans les milieux musicaux, cet opéra devait pourtant exercer une influence considérable: à notre connaissance, l'*Orfeo* fut le premier opéra à être représenté au-delà des Alpes, celui qui ouvrit la voie du triomphe de l'opéra italien dans toute l'Europe, au cours des siècles suivants.

Monteverdi avait presque quarante ans quand il composa son premier opéra. Né en 1567 à Crémone, il vécut à partir de 1590 à la cour des Gonzague à Mantoue, tout d'abord en tant que violiste, puis en qualité de maître de chapelle du Duc. Il s'était fait connaître du monde musical grâce à plusieurs livres de madrigaux; et il avait accompagné le Duc chaque fois que celui-ci avait désiré voyager avec son maître de musique. En 1600, Vincenzo Gonzague se rendit à Florence à l'occasion des festivités organisées en l'honneur des noces de Marie de Médicis et d'Henri IV de France. Le Prince mélomane en conçut un immense plaisir; et ce fut précisément la représentation de cette nouvelle forme de théâtre musical, de l'histoire en musique, qui le marqua durablement. Dépensant sans compter à fins publicitaires, le poète Ottavio Rinuccini et le compositeur Jacopo Peri avaient porté à la scène *Eurydice*, qui devait être considéré comme le premier opéra intégralement conservé de l'histoire de la musique.

Ce qui en premier lieu différenciat cet opéra des autres formes de théâtre musical était que même le dialogue était mis en musique, et que tout le drame se déroulait sans texte parlé. Afin de justifier ce nouveau mode de chant qu'était le *recit chanté*, que Peri avait défini dans la Préface à l'édition de la partition comme *cosa mezzana* entre *la mélodie chantée* et le *parler ordinaire*, il renonce à tout ce qui avait justifié la présence de la musique dans le théâtre du XVIème siècle: la virtuosité, la forme figée, l'écriture contrapuntique complexe. La composition de Peri faisait preuve d'une attention sensible aux finesses prosodiques de la déclamation théâtrale, d'une subtile intelligence des tensions dramatiques du texte et des états d'esprit des personnages. La musique acquiert un charme particulier en disparaissant derrière le texte. Mais le charme du chant, l'idée du pouvoir de la Musique étaient pratiquement étrangers à l'idée de la *cosa mezzana*.

Le “chantre” Orphée fut dévoilé à la scène pour la première fois à Mantoue, sept ans plus tard, grâce à la collaboration du librettiste Alessandro Striggio et du compositeur Claudio Monteverdi: ce fut alors que, pour la première fois, le pouvoir de la Musique fut représenté dans l’opéra par les moyens mêmes de la musique. La différence par rapport au modèle de Rinuccini fut immédiatement mise en évidence, dans le Prologue: en lieu et place de la Tragédie, qui chez Rinuccini annonce une nouvelle forme de théâtre, Striggio fait entrer la Musique en personne, dont l’art donnera vie au drame. Pourtant Striggio créa un livret dont la **voix** fondamentale se trouve être bien plus “tragique” que le texte de Rinuccini, davantage tourné vers le drame pastoral. L’Orphée de Striggio est un homme plein de joie et de douleur, un être humain qui écoute et qui finalement est heureux, un héros, qui a la chance de combattre avec ses propres moyens, pour la perdre à nouveau, qui au cours de l’action devient toujours plus seul et isolé, dont le destin exclut le bien-être pastoral. Mais le texte de Striggio est aussi plus “musical”: il contient dans chaque acte des situations déjà imprégnées d’une idée musicale, tant dans leur versification que dans le système rythmique. Et là où le livret de Rinuccini, par déférence à la poétique du drame classique, évitait de représenter en scène des épisodes chargés de tension, en les incluant donc dans les récits des messagers, Striggio laisse le champ libre aux émotions et aux coups de théâtre surprenants.

Dans le premier acte de la version de Striggio, des nymphes et des bergers fêtent avec Orphée et Eurydice leurs noces prochaines. Au deuxième acte, Orphée chante avec ses amis la nature arcadienne et sa joie d’aimer, quand la messagère Sylvie interromp la liesse effrénée de la fête en annonçant la terrible nouvelle de la mort d’Eurydice. Orphée décide de descendre aux Enfers pour tenter de ramener Eurydice. Au troisième acte, Orphée, guidé par l’Espérance, arrive au bord du Styx, où Charon surgit soudain devant eux. Par son chant Orphée apaise, et finalement endort le gardien, de sorte qu’il peut prendre la barque et traverser le fleuve. Au quatrième acte, Orphée obtient de Pluton qu’Eurydice lui soit rendue, à condition que celui-ci ne se retourne pas pour la regarder pendant le trajet dans le monde souterrain. Mais, pris d’un doute, il se retourne pour s’assurer qu’elle le suit bel et bien, et la perd pour toujours. Au cinquième acte, Orphée revenu seul à la lumière s’ouvre à Écho, lui confiant sa douleur, et renonce aux femmes. A cet endroit le livret imprimé pour la première représentation de 1607 et la partition éditée par Monteverdi lui-même en 1609 divergent: dans le livret, Orphée fuit les Bacchantes qui surviennent et concluent l’opéra sur un hommage à Bacchus, sous la forme d’une vaste chanson et de danses. Dans la partition, Apollon apparaît sur un nuage pour enlever son fils et le mener parmi les Dieux.

Nous ne savons pas –et peut-être ne le saurons-nous jamais– laquelle de ces deux conclusions fut celle représentée lors la première à Mantoue. L’existence de deux fins différentes montrent pourtant la difficulté de trouver une fin heureuse, à la fois plausible et conforme aux traditions théâtrales, à l’histoire d’Orphée, dont les sources mêmes, dans l’Antiquité, ont transmis des conclusions variées. Avec la Bacchanale finale, Striggio se rattache à la première création dramatique du mythe d’Orphée à l’époque moderne, donnée également à Mantoue plus d’un siècle plus tôt: la *Favola d’Orfeo* d’Angelo Poliziano, qui se termine par un chant triomphant des Ménades. Le choix de Striggio était “heureux” – bien que non satisfaisant– par le simple fait qu’Orphée n’était pas mis en pièces par les Ménades, mais réussissait à s’échapper juste à temps. Avec l’intervention d’Apollon, Monteverdi trouva un habile compromis entre la nécessité d’une fin heureuse et la fidélité au mythe: en se basant sur l’ancien thème de la transformation en constellations, il fit en sorte que la montée d’Orphée au ciel fût théâtralement efficace. Mais cette version est plus qu’une concession à l’attente du public, elle est presque symbolique: Apollon, le Dieu de la Musique, emmène au ciel son fils Orphée, le divin chantre. C’est l’apothéose de la Musique, sujet fait pour l’opéra, s’il en est.

L'apparition d'Apollon à la fin de l'œuvre est cependant aussi une confession secrète: Monteverdi admirait beaucoup *l'Eurydice* de Jacopo Peri, qu'il avait vue en son temps à Florence, et dont il s'était laissé inspirer dans une certaine mesure par la musique, bien qu'il fût peu partisan de l'abandon volontaire de l'autonomie de la musique impliqué par le *recitar cantando* du Florentin. Monteverdi, dans ses opéras, resta fidèle à la musique qu'il avait portée à son plus haut degré de perfection dans ses madrigaux, un langage musical dramatique, pathétique, qui privilégiait le sens du texte au détriment des règles techniques de composition, sans pour autant les supprimer, retrouvant et soulignant la profondeur psychologique du texte, et qui en outre était profondément imprégnée d'invention scénique. Dans la musique de Monteverdi, non seulement la parole et le geste venaient à la vie, mais aussi et surtout les personnalités, les états d'âme, affleurant entre les lignes. Monteverdi pouvait, pour ainsi dire, se glisser musicalement dans ses personnages, sa musique se nourrit de la situation dramatique et par là même entraîne l'auditeur vers l'enchantement de l'intrigue. Elle est chant et geste en même temps, l'expression simultanée d'une "émotion" spirituelle et gestuelle.

Cette qualité particulière de la musique de Monteverdi est mise en lumière dans les scènes centrales de l'opéra. Pour chacun des cinq actes, le livret de Striggio prévoit une situation, par rapport à l'action, et Monteverdi traduit musicalement cette scène afin de permettre au protagoniste de montrer chaque fois une nouvelle facette de sa personnalité ou de sa bravoure. Le premier acte est dominé par l'hymne à Apollon, Dieu du Soleil et père d'Orphée, que Striggio écrit en vers blancs, en forme de récitatif. Mais Monteverdi divise ce passage en deux parties nettement distinctes: dans la première, la basse continue, basée sur un *sol* qui symbolise le *soleil*, évoque un mouvement solennel de prière; dans la seconde, la basse devient plus animée et offre l'occasion à Orphée, sur un mode plutôt spontané, de laisser libre cours à ses sentiments. Le deuxième acte est basé sur le passage soudain de la joie vive et bruyante de la danse initiale à l'effroi qui, par l'irruption de la messagère du malheur, interrompt brusquement l'atmosphère festive et toute la belle harmonie. Au cœur du troisième acte –et aussi de tout l'opéra– se trouve la fameuse prière à Charon, le "Esprit Puissant", dans laquelle Orphée déploie tout l'éventail de la virtuosité et des émotions dont il est doué. Dans la scène centrale du quatrième acte, tout comme dans l'hymne et le ballet, la mise en scène est portée par l'écriture musicale: de fait, alors qu'il traverse les Enfers avec Eurydice, Orphée chante au son de la lyre que les Anglais nomment *walking bass*. A peine s'est-il retourné, assailli par le doute, que la basse se tait. Dans la scène centrale du cinquième acte, Monteverdi revient au récitatif du premier acte: le chant de louanges à Eurydice, qui se termine par la malédiction sur toutes les autres femmes, pourrait être considéré comme la première scène de folie de l'histoire de l'opéra.

Ce sont précisément ces scènes centrales qui permettent de considérer *l'Orfeo* de Monteverdi comme le premier "véritable" opéra, quoiqu'il ne fût certainement pas le premier drame entièrement mis en musique. Ce fut dans ces scènes que Monteverdi développa les deux niveaux de déclamation musicale, le *récitatif* et *l'aria*, qui devaient jusqu'à nos jours constituer la forme fondamentale de l'opéra. Avec eux il trouva une clé qui lui permit de conférer à l'opéra le statut de genre musicalement autonome. Toutes ces scènes, mais aussi les formes musicales closes des II, III, et IV actes, tiraient leur justification du contexte dramatique; la virtuosité, le caractère dansant ou chantant prenaient tout leur sens en tant qu'éléments de l'action. Avec sa maîtrise dans l'organisation des scènes, avec son sens de l'équilibre entre les sommets dramatiques et les moments de calme, entre tension et détente, Monteverdi a créé un opéra en s'inspirant des innovations des Florentins, tout en recherchant quelque chose de radicalement nouveau. Sans doute le moment lui fut-il propice: il

s'aventura avec son *Orfeo* dans un territoire nouveau qui pourtant était déjà balisé. Chaque note qu'il écrivit ne se trouva jamais ni dans la tradition ni en rupture avec elle. En tant que compositeur *par excellence*, il put forger son propre drame musical. Et en considérant toutes les polémiques qui au cours de l'histoire de l'opéra revenaient régulièrement à propos de la prévarication de la musique aux dépens du drame (ou inversement), l'*Orfeo* de Monteverdi, ou la célébration du pouvoir de la Musique, tend à s'imposer comme l'unique œuvre de l'histoire du mélodrame où musique et drame se sont interpénétrés aussi parfaitement, aussi complètement, d'une façon aussi crédible et convaincante.

***Silke Leopold***

Traduction Laurent Lambert

L'Ente **Autonomo Teatro Massimo di Palermo** avait depuis très longtemps formé un projet consacré aux œuvres musicales baroques, un parcours parallèle, différent par rapport aux productions habituelles d'une société lyrique, visant à valoriser ou à redécouvrir des opéras ou des oratorios rarement joués ou inédits. La production de *L'Orfeo* de Monteverdi est l'un des grands moments de ce projet, réalisé en collaboration avec l'**Assessorato alla Cultura della Città di Palermo**, l'**Istituto di Storia della musica dell'Università di Palermo** et l'**Associazione per la musica antica Antonio Il Verso**. Pour favoriser la diffusion internationale des productions théâtrales organisées dans le cadre de ce parcours, l'Ente a décidé une importante collaboration avec le label discographique K617/ *Les Chemins du Baroque*, qui a depuis 1994 enregistré sur disque compact toutes les œuvres produites à ce jour: *Vespro per lo Stellario della Beata Vergine*, de Bonaventura Rubino; *La Dafne*, de Marco da Gagliano; *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, de Niccolò Jommelli. Avec l'enregistrement de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, le **Teatro Massimo** a choisi l'une des pages les plus importantes et les plus célèbres de toute l'histoire de l'opéra. Le Quatrième Centenaire de la naissance de l'Opéra (1597/1997) de l'année prochaine ayant retenu l'attention de l'Ente, elle a voulu s'arrêter un instant sur les opéras qui constituent réellement l'origine du mélodrame: après *La Dafne* de Marco da Gagliano (Mantoue, 1608), voici *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (Mantoue, 1607). La "**Fable en musique**", en un prologue et cinq actes, du célèbre compositeur crémonais, l'un des auteurs les plus créatifs de l'histoire de la musique, se dresse parmi tous les autres opéras des origines, démontrant, entre autres choses, par l'audace des choix harmoniques, par son orchestration adaptée à la dramaturgie, et par la rupture vis-à-vis de la musique de "son" passé, combien la "musique ancienne" peut être "contemporaine".

**Marco Betta**

directeur artistique de  
l'Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo.

# La favola d'Orfeo

CD I

PROLOGO

PROLOGUE

Toccata **1** Toccata

La Musica **2** la Musique

## Ritornello

### LA MUSICA

Dal mio Permesso amato a voi ne vegno,  
incliti Eroi, sangue gentil di Regi,  
di cui narra la Fama eccelsi pregi,  
né giunge al ver perch'è tropp'alto il segno.

Io la Musica son, ch'a i dolci accenti  
so far tranquillo ogni turbato core,  
et or di nobil ira et or d'amore  
posso infiammar le più gelate menti.

Io su cetera d'òr cantando soglio  
mortal orecchia lusingar talora,  
e in questa guisa a l'armonia sonora  
de la lira del ciel più l'alme invoglio.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,  
d'Orfeo che trasse a l'armonia sonora  
e servo fe' l'Inferno a sue preghiere,  
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Or mentre i canti alterno or lieti, or mesti,  
non si mova augellin fra queste piante,  
né s'oda in queste rive onda sonante,  
et ogni aurette in suo cammin s'arresti.

## Ritournelle

### LA MUSIQUE

Quittant mon fleuve bien-aimé le Permesse, je viens à vous,  
Célèbres héros, race noble des rois,  
Dont la Renommée conte les mérites éclatants,  
Sans atteindre à la vérité car ils sont trop grands.

C'est moi la Musique, et par mes doux accents  
Je sais calmer tous les cœurs troublés.  
Et je peux enflammer ou d'amour ou de noble courroux  
Les esprits les plus glacés.

Avec ma cithare d'or, j'ai coutume en chantant  
De flatter l'oreille des mortels,  
Et j'inspire ainsi aux âmes un plus vif désir  
D'entendre la sonore harmonie de la lyre céleste.

Je viens poussée par le désir de vous parler d'Orphée,  
D'Orphée qui attira par son chant les bêtes féroces,  
Et qui soumit l'Enfer à ses prières,  
Gloire immortelle du Pinde et de l'Hélicon.

Or pendant que je fais alterner des chants tantôt gais, tantôt tristes,  
Qu'aucun oiselet ne bouge dans ces arbres,  
Que sur ces rives nulle eau bruisante ne se fasse entendre.  
Et que toute brise en sa course n'arrête.

Pastore [I], Coro, Ninfa

3

Premier Berger, Chœur des nymphes et des Bergers, Nymph

**PASTORE [I]**

In questo lieto e fortunato giorno  
c'ha posto fine a gli amorosi affanni  
del nostro Semideo, cantiam, pastori,  
in sì soavi accenti  
che sien degni d'Orfeo nostri concenti.

Oggi fatt'è pietosa  
l'alma già si sdegnosa  
de la bella Euridice;  
oggi fatt'è felice  
Orfeo nel sen di lei, per cui già tanto  
per queste selve ha sospirato e pianto.

Dunque in sì lieto e fortunato giorno  
c'ha posto fine a gli amorosi affanni  
del nostro Semideo, cantiam, pastori,  
in sì soavi accenti  
che sian degni d'Orfeo nostri concenti.

**CORO**

Vieni, Imeneo, deh, vieni,  
e la tua face ardente  
sia quasi un sol nascente  
ch'apporti a questi amanti i dì sereni,  
e lunge omai disgombrè  
de gli affanni e del duol le nebbie e l'ombre.

**NINF**

Muse, onor di Parnaso, amor del Cielo  
gentil conforto e sconcolato core,  
vostre cetre sonore  
squarcino d'ogni nube il fosco velo;

**PREMIER BERGER**

En ce jour heureux et fortuné  
Qui a mis fin aux tourments amoureux  
De notre demi-dieu,  
Chantons, bergers, avec de si doux accents  
Que l'harmonie de nos voix soit digne d'Orphée.

Aujourd'hui s'est attendrie  
L'âme autrefois si fière  
De la belle Eurydice ;  
Aujourd'hui Orphée a trouvé le bonheur  
Sur ce cœur pour lequel il a tellement  
Soupiré et pleuré dans ces forêts.

Donc en ce jour si heureux et fortuné  
Qui a mis fin aux tourments amoureux  
De notre demi-dieu,  
Chantons, bergers, avec de si doux accents  
Que l'harmonie de nos voix soit digne d'Orphée.

**CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Viens Hyménée, de grâce, viens,  
Et que ta torche ardente  
Soit comme un soleil naissant  
Qui apporte à ces amants des jours sereins,  
Et qu'au loin désormais se dissipent  
L'horreur et les ombres des tourments et de la douleur.

**NYMPHE**

Muse, gloire du Parnasse, amour du ciel,  
Noble réconfort du cœur désolé,  
Que vos lyres sonores  
Déchirent le voile sombre des nuées ;

e mentre oggi propizio al vostro Orfeo  
invochiamo Imeneo,  
su ben temprate corde  
sia il vostro canto al nostro suon concorde.

#### CORO

Lasciate i monti,  
lasciate i fonti,  
ninfe vezzose e liete  
e in questi prati  
a i balli usati  
leggiadro il piè rendete.

Qui miri il sole  
vostre carole  
più vaghe assai di quelle  
ond'a la luna,  
la notte bruna,  
danzano in ciel le stelle.

Lasciate i monti,  
lasciate i fonti,  
ninfe vezzose e liete  
e in questi prati  
a i balli usati  
leggiadro il piè rendete.

Poi di bei fiori  
per voi s'onori  
di queste amanti il crine,  
ch'or de i martiri  
de i lor desiri  
godon beati al fine.

#### Ritornello

Et pendant que nous invoquons aujourd'hui  
Hyménée pour qu'il soit propice à notre cher Orphée  
Sur ces instruments bien accordés  
Que votre chant s'harmonise au nôtre.

#### Coro, Pastore [II]

#### 4

#### Chœur des Nymphes et des Berger, deuxième Berger

#### *CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS*

Quittez les monts,  
Quittez les sources,  
Nymphes, gracieuses et joyeuses,  
Et sur ces près  
Habités aux danses  
Faites courir votre pied charmant.

Qu'ici le soleil contemple  
Vos rondes  
Bien plus gracieuses que celles  
des étoiles,  
En la nuit noire,  
Quand elles dansent au ciel pour la lune.

Quittez les monts,  
Quittez les sources,  
Nymphes, gracieuses et joyeuses,  
Et sur ces près  
Habités aux danses  
Faites courir votre pied charmant.

Puis de belles fleurs,  
Ornez  
Les cheveux de ces amants,  
Puisqu'enfin au bout de leurs tourments  
Ils jouissent  
En toute félicité de l'accomplissement de leurs désirs.

#### Ritournelle

### **PASTORE [II]**

Ma tu, gentil cantor, s'a' tuoi lamenti  
già fèsti lagrimar queste campagne,  
perch'or al suon de la famosa cetra  
non fai teco gioir le valli e i poggi?  
Sia testimon del core  
qualche lieta canzon che detti Amore.

Orfeo, Euridice, Coro

5

Orphée, Eurydice, Chœur des Nymphes et des Bergers

### **ORFEO**

Rosa del ciel, vita del mondo, e degna  
prole di lui che l'universo affrena,  
sol, ch'il tutto circonda e 'l tutto miri,  
da gli stellanti giri,  
dimmi, vedesti mai  
di me più lieto e fortunato amante?  
Fu ben felice il giorno,  
mio ben, che pria ti vidi,  
e più felice l'ora  
che per te sospirai,  
perch'al mio sospirar tu sospirasti:  
felicissimo il punto  
che la candida mano  
pegno di pura fede a me porgesti!  
Se tanti cori avessi  
quant'occhi ha il ciel eterno e quante chiome  
han questi colli ameni il verde maggio,  
tutti colmi sarieno e traboccanti  
di quel piacer ch'oggi mi fa contento.

### **EURIDICE**

Io non dirò qual sia  
nel tuo gioire, Orfeo, la gioia mia,  
ché non ho meco il core  
ma teco stassi in compagnia d'Amore;  
chiedilo dunque a lui s'intender brami  
quanto lieta i' gioisca e quanto t'ami.

### **DEUXIEME BERGER**

Mais toi, aimable chanteur, si tes plaintes  
Ont déjà fait pleurer ces campagnes,  
Pourquoi maintenant au son de ta fameuse lyre  
Ne fais-tu se réjouir avec toi les vallées et les collines ?  
Que de joyeux chants inspirés par Amour  
Témoignent de ton bonheur.

### **ORPHEE**

Rose du ciel, vie du monde, et digne  
Descendant de celui qui régit l'univers,  
Soleil, toi qui englobes tout et qui vois tout,  
Et qui décris des cercles étincelants,  
Dis-moi, as-tu jamais vu  
Amant plus heureux et plus fortuné que moi ?  
Il fut bien heureux le jour  
Mon amour, où je te vis pour la première fois,  
Et plus heureuse l'heure  
Où je soupirai pour toi,  
Puisqu'à mes soupirs les tiens ont répondu :  
Qu'il fut heureux le moment  
Où tu me tendis ta main blanche  
En pur gage de ta foi !  
Si j'avais autant de cœurs  
Que le ciel éternel compte d'yeux et que  
Ces riantes collines ont de chevelures au vert mois de mai,  
Ils seraient tous comblés et déborderaient  
Du plaisir qui aujourd'hui me rend heureux.

### **EURYDICE**

Je ne dirai pas quelle est  
Orphée, ma joie à ton plaisir  
Car mon cœur n'est pas avec moi  
Mais il se tient avec toi en compagnie d'Amour ;  
Demande-le lui donc si tu désires entendre  
Combien je suis heureuse et combien je t'aime.

### **CORO**

Lasciate i monti,  
lasciate i fonti,  
ninfe vezzose e liete,  
e in questi prati  
a i balli usati  
vago il bel piè rendete.

Qui miri il sole  
vostre carole  
più vaghe assai di quelle  
ond'a la Luna,  
la notte bruna,  
danzano in ciel le stelle.

### **CORO E PASTORI**

Vieni, Imeneo, deh, vieni,  
e la tua pace ardente  
sia quasi un sol nascente  
ch'apporti a questi amanti i dì sereni,  
e lunge omai disgombrare  
de gli affanni e del duol gl'orrori e l'ombra.

### **PASTORE [I]**

Ma s'il nostro gioir dal Ciel deriva,  
com'è dal Ciel ciò che qua giù n'incontra,  
giusto è ben che divoti  
gli offriamo incensi e voti.  
Dunque al tempio ciascun rivolga i passi  
a pregar lui ne la cui destra è il mondo,  
che lungamente il nostro ben conservi.

### **CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Quittez les monts,  
Quittez les sources,  
Nymphes gracieuses et joyeuses,  
Et sur ces prés  
Habités aux danses  
Faites courir votre pied charmant.

Qu'ici le soleil contemple  
Vos rondes  
Bien plus gracieuses que celles  
Des étoiles,  
En la nuit noire,  
Quand elles dansent au ciel pour la lune.

Coro, Pastore [I]

6

Chœur des Nymphes et des Bergers, premier Berger

### **CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Viens Hyménée, de grâce, viens,  
Et que ta torche ardente  
Soit comme un soleil naissant  
Qui apporte à ces amants des jours sereins,  
Et qu'au loin désormais se dissipent  
L'horreur et les ombres des tourments et de la douleur.

### **PREMIER BERGER**

Mais si notre plaisir nous vient du ciel  
Comme vient du ciel tout ce qui nous arrive ici-bas,  
Il est bien juste qu'avec dévotion  
Nous lui offrions notre encens et nos vœux.  
Aussi que chacun dirige ses pas vers le temple  
Pour aller prier celui qui tient le monde dans sa main droite,  
Afin qu'il nous conserve longtemps notre bonheur.

### Ritornello

*[PASTORI I E III]*

Alcun non sia che disperato in preda  
si doni al duol, benché talor n'assaglia  
possente sì che nostra vita inforsa.

*[NINFA, PASTORI II E IV]*

Ché, poiché nembro rio gravido il seno  
d'atra tempesta inorridito ha il mondo,  
dispiega il Sol più chiaro i rai lucenti,

*[PASTORI I E II]*

e dopo l'aspro gel del verno ignudo  
veste di fior la Primavera i campi.

### CORO

Ecco Orfeo, cui pur dianzi  
furon cibo i sospir, bevanda il pianto;  
oggi felice è tanto  
che nulla è più che da bramar gli avanzi.

## ATTO SECONDO

Sinfonia, Orfeo, Pastori I e II

### Sinfonia

*ORFEO*

Ecco pur ch'a voi ritorno  
care selve e piagge amate,  
da quel sol fatte beate  
per cui sol mie notti han giorno.

### Ritournelle

*[PREMIER ET TROISIEME BERGERS]*

Que nul ne s'abandonne, désespéré,  
A la tristesse, même si, parfois, elle nous assaille  
Avec tant de force qu'elle rend notre vie amère.

*[NYMPHE, DEUXIEME ET TROISIEME BERGERS]*

Car, après que les nuées hostiles toutes chargées  
D'une funeste tempête ont rempli d'honneur l'univers,  
Le soleil, plus clair, dispense ses brillants rayons.

*[PREMIER ET DEUXIEME BERGERS]*

Et après la rude froidure de l'hiver dénudé  
Le printemps revêt de fleurs les campagnes.

### CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS

Voici Orphée qui autrefois  
Se nourrissait de soupirs et se désaltérait de larmes,  
Aujourd'hui il est si heureux,  
Qu'il n'a plus rien à désirer.

## DEUXIEME ACTE

Symphonie, Orphée, premier et troisième Bergers

### Symphonie

*ORPHEE*

Voici que je reviens à vous,  
Chères forêts et plages aimées,  
Que le soleil rend heureuses  
Lui qui seul sait changer mes nuits en jours.

### **PASTORE [I]**

Mira ch'a sé n'alletta  
l'ombra, Orfeo, di que' faggi  
or ch'infocati raggi  
Febo dal ciel saetta.

### **PASTORE [III]**

Su quest'erbosa sponda  
posiamci e 'n varii modi  
ciascun sua voce snodi  
al mormorio de l'onde.

### **Ritornello**

#### ***DUE PASTORI [I e III]***

In questo prato adorno  
ogni selvaggio Nume  
sovente ha per costume  
di far lieto soggiorno.

Qui Pan, dio dei Pastori,  
s'udi talor dolente  
rimembrar dolcemente  
suoi sventurati amori.

Qui le Napee vezzose  
(schiera sempre fiorita)  
con le candide dita  
fûr viste a coglier rose.

#### **CORO**

Dunque fa degni, Orfeo,  
del suon de la tua lira  
questi campi ove spira  
aura d'odor Sabeo.

### **PREMIER BERGER**

Regarde, Orphée, combien est attirante  
L'ombre de ces hêtres  
Alors que Phoebus darde ses rayons enflammés  
Du haut du ciel.

### **TROISIÈME BERGER**

Sur cette verte rive  
Reposons-nous, et de diverses manières  
Que chacun accorde sa voix  
Au murmure des eaux.

Due Pastori, Coro, Orfeo

9

Deux Bergers, Chœur des Nymphes et des Bergers, Orphée

### **Ritournelle**

#### ***DEUX BERGERS (PREMIER ET TROISIEME)***

Sur ce pré fleuri  
Les divinités agrestes  
Ont coutume  
De passer d'heureux moments.

Ici on a entendu Pan, le dieu des bergers,  
Qui, avec tristesse, parfois,  
Rappelait doucement  
Ses amours malheureuses.

Ici on a vu les gracieuses nymphes Napées  
(Troupe toujours fleurie)  
Qui de leurs blanches mains  
Cueillaient des roses.

#### **CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Donc, Orphée, rends dignes  
Du son de ta lyre  
Ces champs où souffle  
Une brise aux senteurs de myrrhe sabéenne.

### **ORFEO**

Vi ricorda, o boschi ombrosi,  
de' miei lunghi aspri tormenti,  
quando i sassi a' miei lamenti  
rispondean, fatti pietosi?

Dite, allor non vi sembrai  
più d'ogni altro sconsolato?  
Or fortuna ha stil cangiato  
ed ha vòlti in festa i guai.  
Vissi già mesto e dolente,  
or gioisco, e quegli affanni  
che sofferti ho per tant'anni  
fan più caro il ben presente.

Sol per te, bella Euridice,  
benedico il mio tormento,  
dopo 'l duol vie più contento,  
dopo 'l mal vie più felice.

### **PASTORE [I]**

Mira, deh mira, Orfeo, che d'ogni intorno  
ride il bosco e ride il prato,  
segui pur co 'l plectro aurato  
d'addolcir l'aria in sì beato giorno.

(Silvia) **messaggiera, Pastori [II e III], Orfeo**

**10**

### **(SILVIA) messaggiera**

Ahi caso acerbo, ahi fato empio e crudele!  
Ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro!

### **PASTORE [III]**

Qual suon dolente il lieto di perturba?

### **(SILVIA) messaggiera**

Lassa, dunque debb'io,  
mentre Orfeo con sue note il ciel consola  
con le parole mie passargli il core?

### **ORPHEE**

Vous souvenez-vous, ô forêts ombreuses,  
De mes longs et amers tourments,  
Lorsque les rochers pleins de compassion  
Répondaient à mes lamentations ?

Dites, ne vous semblai-je pas alors  
Le plus malheureux des êtres ?  
Maintenant le sort a changé de visage  
Et a transformé en fête mes tourments.  
J'ai vécu triste et malheureux,  
Et maintenant je me réjouis, et ce que j'ai souffert  
Pendant tant d'années  
Rend plus précieux mon bonheur présent.

C'est à cause de toi seulement, belle Eurydice,  
Que je bénis mon tourment,  
Après la douleur on est plus content  
Après le malheur on est plus heureux.

### **PREMIER BERGER**

Regarde, de grâce Orphée, regarde tout autour de nous  
Bois et prés se réjouissent,  
Continue donc avec ton plectre doré  
A rendre l'air plus doux en ce jour si heureux.

(Sylvia) **messagère, deuxième et troisième Bergers, Orphée**

### **(SYLVIA) messagère**

Hélas, amer destin ! hélas, sort funeste et cruel !  
Hélas, étoiles inhumaines, ah, ciel barbare !

### **TROISIEME BERGER**

Quelle lamentation trouble ce jour heureux ?

### **(SYLVIA) messagère**

Malheureuse, il m'appartient donc  
De transpercer le cœur d'Orphée par mes paroles  
Alors qu'il est en train de réjouir le ciel par son chant ?

**PASTORE [II]**

Questa è Silvia gentile,  
dolcissima compagna  
de la bella Euridice; oh quanto è in vista  
dolorosa! or che fia? Deh, sommi dei,  
non torcete da noi benigni il guardo.

**(SILVIA) messaggiera**

Pastor, lasciate il canto,  
ch'ogni nostra allegrezza in doglia è vòlta.

**ORFEO**

Donde vieni? ove vai? Ninfa, che porti?

**(SILVIA) messaggiera**

A te ne vengo, Orfeo,  
messaggiera infelice  
di caso più infelice e più funesto!  
La tua bella Euridice...

**ORFEO**

Ohimè che odo?

**(SILVIA) messaggiera**

La tua diletta sposa è morta!

**ORFEO**

Ohimè.

**(Silvia) messaggiera, Pastori [I e III]**

**(SILVIA) messaggiera**

In un fiorito prato  
con l'altre sue compagne  
giva cogliendo fiori  
per farne una ghirlanda a le sue chiome,  
quando angue insidioso,  
ch'era fra l'erbe ascoso,

**DEUXIEME BERGER**

C'est la charmante Sylvia,  
La très douce compagne  
De la belle Eurydice ; oh, combien son expression est  
Dououreuse ! Qu'y a-t-il donc ? De grâce, Dieux très puissants  
Ne détournez pas de nous votre regard bienveillant.

**(SYLVIA) messagère**

Bergers, cessez vos chants,  
Car à notre allégresse fait place l'affliction.

**ORPHEE**

D'où viens-tu ? Où vas-tu ? Nymphes, quelle nouvelle ?

**(SYLVIA) messagère**

Je viens à toi, Orphée,  
Messagère infortunée  
D'un destin malheureux et funeste !  
Ta belle Eurydice....

**ORPHEE**

Hélas, qu'entends-je ?

**(SYLVIA) messagère**

Ton épouse bien-aimée est morte !

**ORPHEE**

Hélas !

**11**

**(Sylvia) messagère, deuxième et troisième Bergers**

**(SYLVIA) messagère**

Dans un pré fleuri  
Avec quelques amies  
Elle allait, cueillant des fleurs  
Pour en faire une guirlande à ses cheveux,  
Lorsqu'un serpent perfide,  
Qui était caché dans l'herbe,

le punse un piè con velenoso dente:  
ed ecco immantinente  
scolorirsi il bel viso e ne' suoi lumi  
sparir que' lampi, ond'ella al sol fea scorno.  
Allor noi tutte sbigottite e meste  
le fummo intorno, richiamar tentando  
gli spirti in lei smarriti  
con l'onda fresca e coi possenti carmi;  
ma nulla valse, ah! lassa!  
ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo,  
e te chiamando, Orfeo,  
dopo un grave sospiro  
spirò fra queste braccia, ed io rimasi  
piena il cor di pietate e di spavento.

**PASTORE [I]**

Ahi caso acerbo, ah! fato empio e crudele!  
Ahi stelle ingiuriose, ah! cielo avaro!

**PASTORE [III]**

A l'amara novella  
rassembra l'infelice un muto sasso,  
che per troppo dolor non può dolersi.

**PASTORE [I]**

Ahi ben avrebbe un cor di tigre o d'orsa  
chi non sentisse del tuo mal pietate,  
privo d'ogni tuo ben, misero amante!

**ORFEO**

Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?  
Tu se' da me partita  
per mai più non tornare, ed io rimango?  
No, che se i versi alcuna cosa ponno  
n'andrò sicuro a' più profondi abissi,

Lui mordit le pied de sa dent venimeuse :  
Et voilà qu'immédiatement  
Son beau visage a pâli et ses yeux  
Ont perdu l'éclat qui les faisait rivaliser avec le soleil.  
Alors, toutes troublées et tristes  
Nous l'entourâmes pour tenter de rappeler  
Ses esprits égarés  
Avec de l'eau fraîche et des charmes puissants ;  
Mais rien n'y parvint, hélas, malheureuse !  
Car, entr'ouvrant des yeux languissants,  
Et t'appelant, Orphée,  
Après un profond soupir  
Elle expira entre mes bras, et moi je demeurai  
Le cœur plein de pitié et d'épouvante.

**PREMIER BERGER**

Hélas, amer destin ! Hélas, sort impitoyable et cruel !  
Hélas, étoiles funestes, ah, ciel avare.

**TROISIEME BERGER**

A l'annonce de l'amère nouvelle  
Le malheureux ressemble à une pierre muette,  
Sa douleur est trop grande pour qu'il puisse se plaindre.

**PREMIER BERGER**

Hélas, il faudrait avoir un cœur de tigre ou d'ours  
Pour ne pas ressentir de la pitié à ta douleur,  
Malheureux amant, privé de ton bien !

Orfeo **12** Orphée

**ORPHEE**

Tu es morte, ô ma vie, et moi je respire ?  
Tu m'as quitté  
Pour ne plus jamais revenir, et moi je reste ?  
Non, car si mes vers ont quelque pouvoir,  
Je descendrai sans crainte aux plus profonds abîmes,

e intenerito il cor del Re de l'Ombra  
meo trarrotti a riveder le stelle  
o se ciò negherammi empio destino  
rimarrò teco in compagnia di morte.  
A dio, terra; a dio, cielo; e sole, a dio.

**Coro, (Silvia) messaggiera**

**CORO**

Ahi caso acerbo, ahì fato empio e crudele!  
Ahi stelle ingiuriose, ahì cielo avaro!  
Non si fidi uom mortale  
di ben caduco e frale  
che tosto fugge, e spesso  
a gran salita il precipizio è presso.

**(SILVIA) messaggiera**

Ma io ch'in questa lingua  
ho portato il coltello  
c'ha svenata d'Orfeo l'anima amante,  
odiosa a i pastori et a le ninfe,  
odiosa a me stessa, ove m'ascondo?  
Nottola infausta, il sole  
fuggirò sempre e in solitario speco  
menerò vita al mio dolor conforme.

**Sinfonia**

**[PASTORI I E III]**

Chi ne consola, ahì lassi?  
O pur chi ne concede  
ne gli occhi un vivo fonte  
da poter lagrimar come conviensi  
in questo mesto giorno,  
quanto più lieto già, tant'or più mesto?

Et après avoir attendri le cœur du Roi des ombres,  
Je t'entraînerai revoir les étoiles :  
Et si un destin impie me refuse cela  
Je resterai avec toi en compagnie de la mort,  
Adieu terre, adieu ciel et soleil, adieu.

**13**

**Chœur des Nymphes et des Bergers, (Sylvia) messagère**

**CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Hélas, amer destin ! hélas, sort impitoyable et cruel !  
Hélas, étoiles funestes, ah, ciel avare !  
Qu'aucun mortel ne se fie  
Au bonheur fugace et fragile,  
Car très vite il fuit et très souvent  
Le précipice est proche du sommet.

**(SYLVIA) messagère**

Mais moi, dont la bouche  
A porté le coup fatal  
Qui a déchiré le cœur aimant d'Orphée,  
Je me suis rendue odieuse aux bergers et aux nymphes,  
Odieuse à moi-même, où vais-je me cacher ?  
Chouette funeste, je fuirai  
Le soleil pour toujours et dans un antre solitaire  
Je mènerai une existence conforme à ma douleur.

**Symphonie**

**14**

**Due Pastori [I e II],  
Coro**

**Deux Bergers (premier et troisième), Chœur des Nymphes et des Bergers**

**PREMIER ET TROISIEME BERGERS**

Qui nous consolera, ah malheureux ?  
Ou du moins qui permettra  
A nos yeux de se fondre en eau  
Pour pleurer comme il convient  
En ce triste jour,  
D'autant plus triste qu'il était plus joyeux ?

Oggi turbo crudele  
i due lumi maggiori  
di queste nostre selve,  
Euridice et Orfeo,  
l'una punta da l'angue,  
l'altro dal duol trafitto, ahi lassi, ha spenti.

**CORO**

Ahi caso acerbo, ahi fato empio e crudele!  
Ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro!

**[PASTORI I E III]**

Ma dove, ah, dove or sono  
de la misera Ninfa  
le belle e fredde membra,  
che per suo degno albergo  
quella bell'alma elesse  
ch'oggi è partita in su 'l fiorir de' giorni?  
Andiam, pastori, andiamo  
pietosi a ritrovarle,  
e di lagrime amare  
il dovuto tributo  
per noi si paghi almeno al corpo esangue.

**CORO**

Ahi caso acerbo, ahi fato empio e crudele!  
Ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro!

**Ritornello**

Aujourd'hui un accident cruel  
A éteint les deux astres les plus éclatants  
De nos forêts,  
Eurydice et Orphée,  
L'une mordue par le serpent,  
Et l'autre, hélas, transpercé de douleur.

**CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Hélas, amer destin ! Hélas, sort impitoyable et cruel !  
Hélas, étoiles funestes, ah, ciel avare.

**PREMIER ET TROISIEME BERGERS**

Mais où est maintenant  
Le beau corps glacé  
Où l'âme exquise  
De la malheureuse Nymphé  
Qui est partie aujourd'hui dans la fleur de ses jours,  
Avait trouvé une digne demeure ?  
Allons, bergers, allons  
Le rechercher, tout remplis de piété,  
Et portons au moins, comme il se doit,  
Notre offrande de larmes amères  
A ce corps inanimé.

**CHŒUR DES NYMPHES ET DES BERGERS**

Hélas, amer destin ! Hélas, sort impitoyable et cruel !  
Hélas, étoiles funestes, ah, ciel avare.

**Ritournelle**

Orfeo

1

Orphée

**Sinfonia***ORFEO*

Scorto da te, mio Nume,  
 speranza, unico bene  
 de gli afflitti mortali, omai son giunto  
 a questi mesti e tenebrosi regni  
 ove raggio di sol giammai non giunse.  
 Tu, mia compagna e duce,  
 in così strane e sconosciute vie  
 reggesti il passo debile e tremante,  
 ond'oggi ancora spero  
 di riveder quelle beate luci  
 che sole a gli occhi miei portano il giorno.

**Symphonie***ORPHEE*

Sous ton escorte, ô Déesse,  
 Espérance, unique bien  
 Des mortels affligés, je suis enfin arrivé  
 En ce règne triste et ténébreux  
 Où jamais nul rayon de soleil ne parvint.  
 Toi, ma compagne et mon guide,  
 En ces chemins étranges et inconnus,  
 Tu as soutenu mon pas faible et tremblant,  
 Et c'est pourquoi aujourd'hui encore, j'espère  
 Revoir ces yeux bien-aimés  
 Qui seuls me font voir la lumière.

La Speranza, Orfeo

2

L'Espérance, Orphée

**SPERANZA**

Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero  
 che trae l'ignudi spirti a l'altra riva,  
 dov'ha Pluton de l'ombra il vasto impero.  
 Oltra quel nero stagno, oltra quel fiume,  
 in quei campi di pianto e di dolore,  
 destin crudele ogni tuo ben t'asconde.  
 Or d'uopo è d'un gran core e d'un bel canto:  
 io fin qui t'ho condotto, or più non lice  
 teco venir, ch'amara legge il vieta,  
 legge scritta co 'l ferro in duro sasso  
 de l'ima reggia in su l'orribil soglia,  
 che in queste note il fiero senso esprime:  
*Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate.*

**L'ESPERANCE**

Voici le sombre palud, voici le nocher  
 Qui mène les âmes désincarnées vers l'autre rive  
 Là où Pluton règne sur le vaste empire des ombres.  
 Au-delà de ce noir marécage, au-delà de ce fleuve,  
 En ces lieux de pleurs et de douleur,  
 Le destin cruel te cache celle qui est tout ton bien.  
 Il te faut maintenant un cœur courageux et un beau chant :  
 Je t'ai conduit jusqu'ici. Il ne convient pas  
 Que je t'accompagne plus avant car une loi sévère le défend.  
 Une loi gravée avec le fer dans une pierre dure,  
 Sur le seuil affreux de l'empire des abîmes,  
 Dont le sens farouche s'exprime en ces mots :  
 Abandonnez toute espérance ô vous qui entrez.

Dunque, se stabilito hai pur nel core  
di porre il piè nella città dolente,  
da te me 'n fuggo e torno  
a l'usato soggiorno.

#### **ORFEO**

Dove, ah, dove te 'n vai,  
unico del mio cor dolce conforto?  
Poiché non lunge omai  
del mio lungo cammin si scopre il porto,  
perché ti parti e m'abbandoni, ah! lasso,  
su 'l periglioso passo?  
Qual bene or più m'avanza  
se fuggi tu, dolcissima Speranza?

#### **CARONTE**

O tu ch'innanzi morte a queste rive  
temerario te 'n vieni, arresta i passi;  
solcar quest'onde ad uom mortal non dassi,  
né può coi morti albergo aver chi vive.  
Che? vuoi forse nemico al mio signore,  
Cerberò trar da le Tartaree porte?  
O rapir brami sua cara consorte,  
d'impudico desire acceso il core?  
Pon freno al folle ardir, ch'entr'al mio legno  
non accorrò più mai corporea salma,  
sì de gli antichi oltraggi ancor ne l'alma  
serbo acerba memoria e giusto sdegno.

#### **Sinfonia**

#### **ORFEO**

Possente spirito e formidabil nume,  
senza cui far passaggio a l'altra riva

Donc, si tu as décidé en ton cœur  
De pénétrer dans la cité douloureuse,  
Je m'enfuis loin de toi et je retourne  
En mon habituel séjour.

#### **ORPHEE**

Où donc, ah, où t'en vas-tu  
Unique et doux réconfort de mon âme ?  
Puisque, non loin,  
Je découvre le port, après une longue route,  
Pourquoi t'éloigner et m'abandonner, ah malheureux,  
En cet endroit plein de dangers ?  
Quel bien me reste-t-il ?  
Si tu fuis, très douce Espérance ?

### **Caronte**

**3**

### **Caron**

#### **CARON**

O toi, qui, avant ton heure, sur ces rives  
T'avances, téméraire, arrête tes pas ;  
Voguer sur ces eaux n'est pas permis aux mortels,  
Et les vivants ne peuvent demeurer avec les morts.  
Quoi ? Tu veux peut-être, ennemi de mon maître,  
Eloigner Cerbère des portes du Tartare ?  
Ou bien, le cœur enflammé d'un désir impudique,  
Tu désires enlever sa chère épouse ?  
Mets un frein à ta folle audace, dans ma barque  
Je n'accueillirai plus jamais aucun être humain  
Car des anciens outrages mon cœur conserve  
Un souvenir amer et une juste colère.

#### **Symphonie**

### **Orfeo**

**4**

### **Orphée**

#### **ORPHEE**

Esprit puissant et divinité redoutable,  
Sans qui toute âme délivrée de son corps

alma da corpo sciolta in van presume,  
non viv'io no, che poi di vita è priva  
mia cara sposa, il cor non è più meco,  
e senza cor com'esser può ch'io viva?

A lei volt'ho il cammin per l'aër cieco,  
a l'Inferno non già, ch'ovunque stassi  
tanta bellezza il Paradiso ha seco.

### Ritornello

Orfeo, son io, che d'Euridice i passi  
seguo per queste tenebrose arene,  
dove giammai per uom mortal non vassi.

O de le luci mie luci serene,  
s'un vostro sguardo può tornarmi in vita,  
ahi, chi nega il conforto a le mie pene?

### ORFEO

Sol tu, nobil dio, puoi darmi aita,  
né temer dèi, che sopra un'aurea cetra  
sol di corde soavi armo le dita  
contra cui rigid'alma in van s'impetra.

### CARONTE

Ben mi lusinga alquanto  
dilettrandomi il core,  
sconsolato cantore,  
il tuo pianto e 'l tuo canto.  
Ma lunge, ah lunge sia da questo petto  
pietà, di mio valor non degno effetto.

Ne peut passer sur l'autre rive,  
Je ne vis pas, non, depuis que la vie a été ravie  
A ma chère épouse, mon cœur n'est plus à moi,  
Et sans cœur, comment puis-je être en vie ?

C'est vers elle que, dans l'obscurité, j'ai dirigé mes pas  
Et non vers l'Enfer, car là où se trouve  
Une pareille beauté, là se trouve le Paradis.

## Orfeo 5 Orphée

### Ritournelle

C'est moi Orphée, et je suis les pas d'Eurydice  
A travers ces déserts ténébreux,  
Où jamais nul mortel ne va.

O lumière sereine de mes yeux,  
Si un seul de vos regards peut me redonner la vie,  
Ah, qui refusera cette consolation à mes peines ?

## Orfeo, Caronte 6 Orphée, Caron

### ORPHEE

Toi seul, noble Dieu, peux me prêter secours,  
Il ne te faut rien craindre, car sur une lyre dorée  
Je n'arme mes doigts que de cordes suaves  
Contre qui les âmes sévères s'endurcissent en vain.

### CARON

Vraiment tu me flattes  
En me charmant le cœur,  
Malheureux chanteur,  
Par tes pleurs et par ton chant,  
Mais que loin, ah que loin de mon cœur, reste  
Toute pitié, qui ne serait pas digne de ma valeur.

### ORFEO

Ahi, sventurato amante,  
sperar dunque non lice  
ch'odan miei preghi i cittadin d'Averno?  
Onde qual ombra errante  
d'insepolto cadavero infelice  
privo sarò del Cielo e de l'Inferno?  
Così vuol empia sorte  
ch'in questi orror di morte  
da te, mio cor, lontano  
chiami tuo nome in vano,  
e pregando e piangendo mi consumi?  
Rendetemi 'l mio ben, Tartarei Numi.

### Sinfonia

Ei dorme, e la mia cetra  
se pietà non impetra  
ne l'indurato core, almeno il sonno  
fuggir al mio cantar gli occhi non ponno.  
Su dunque, a che più tardo?  
Tempo è ben d'approdar su l'altra sponda  
s'alcun non è ch'il neghi;  
vaglia l'ardir, se saran vani i preghi.  
È vago fior del tempo  
l'occasion ch'esser dèe colta a tempo.

*(Qui entra nella barca e passa cantando).*

Mentre versan questi occhi amari fiumi  
rendetemi 'l mio ben, Tartarei Numi.

### ORPHEE

Hélas, malheureux amant,  
Il n'est donc pas permis d'espérer  
Que les habitants d'Averne écoutent mes prières ?  
Donc, telle l'ombre errante  
D'un malheureux corps sans sépulture  
Je serai privé et du Ciel et de l'Enfer ?  
Un destin cruel veut-il donc  
Que dans les horreurs de la mort  
Loin de toi, mon amour,  
Je crie ton nom en vain,  
Et que, priant et pleurant, je me consume ?  
Rendez-moi mon bien, Dieux du Tartare.

Orfeo

7

Orphée

### Symphonie

Il dort, et ma lyre  
Si elle n'obtient nulle pitié  
De ce cœur endurci, fait du moins  
Que le sommeil ne fuie pas ses paupières.  
Allons-donc, pourquoi m'attarder davantage ?  
Il est grand temps d'aborder l'autre vie  
Si personne ne m'en empêche ;  
Que l'audace réussisse, là où mes prières furent vaines.  
La chance est une fleur charmante  
Qui doit être cueillie à temps.

*(Il entre alors dans la barque et traverse en chantant)*

Pendant que mes yeux versent des torrents de larmes amères,  
Rendez-moi mon bien, Dieux du Tartare.

## Sinfonia

*CORO DI SPIRITI INFERNALI*

Nulla impresa per uom si tenta in vano  
 né contra lui più sa natura armarse,  
 ei de l'instabil piano  
 arò gli ondosi campi, e 'l seme sparse  
 di sue fatiche, ond' aurea messe accolse.  
 Quinci, perché memoria  
 vivesse di sua gloria,  
 la Fama a dir di lui sua lingua sciolse,  
 ch'ei pose freno al mar con fragil legno,  
 che sprezzò d'Austro e d'Aquilon lo sdegno.

## ATTO QUARTO

## Proserpina, Plutone, Spiriti, Coro di Spiriti

*PROSERPINA*

Signor, quell'infelice  
 che per queste di morte ampie campagne  
 va chiamando Euridice,  
 ch'udito hai pur tu dianzi  
 così soavemente lamentarsi,  
 mess'ha tanta pietà dentro al mio core,  
 ch'un'altra volta io torno a porger preghi  
 perch'il tuo nume al suo pregar si pieghi.  
 Deh, se da queste luci  
 amorosa dolcezza unqua traesti,  
 se ti piacque il seren di questa fronte  
 che tu chiami tuo cielo, onde mi giuri  
 di non invidiar sua sorte a Giove,  
 pregoti per quel focol  
 con cui già la grand'alma Amor t'accese,  
 fa ch'Euridice torni  
 a goder di quei giorni  
 che trar soleva vivendo in festa e in canto,  
 e del misero Orfeo consola il pianto.

## Symphonie

*CHŒUR DES ESPRITS INFERNAUX*

Rien n'est tenté en vain par l'homme  
 Et contre lui la nature ne sait comment s'armer,  
 De la plaine mouvante  
 Il laboura les champs ondoyants, il y  
 Sema ses peines et recueillit ainsi une blonde moisson  
 Aussi, que pour vive  
 Le souvenir de sa gloire,  
 La Renommée délia sa langue pour parler de celui  
 Qui dompta la mer sur son frère esquif,  
 Qui méprisa la colère d'Auster et d'Aquilon.

## QUATRIEME ACTE

## Proserpine, Pluton, deux Esprits, Chœur des Esprits

*PROSERPINE*

Seigneur, ce malheureux  
 Qui parcourt les vastes champs de la mort  
 En appelant Eurydice,  
 Et que tu as entendu tout à l'heure  
 Se lamenter avec une si grande douceur,  
 M'a rempli le cœur de tant de compassion,  
 Qu'une fois encore je t'implore  
 Pour que tu accèdes à sa prière.  
 De grâce, si jamais mes yeux  
 T'ont prodigué quelque douceur amoureuse,  
 Si tu as aimé ce front serein  
 Que tu nommes ton ciel, et par qui tu me jures  
 De ne pas envier le sort de Jupiter,  
 Je te prie de cette ardeur  
 Dont Amour a déjà enflammé ta grande âme.  
 Fais qu'Eurydice retourne  
 Profiter des jours  
 Qu'elle avait l'habitude de passer en fête et en chanson,  
 Et console les pleurs du malheureux Orphée.

### **PLUTONE**

Benché severo et immutabil fato  
contrasti, amata sposa, a' tuoi desiri,  
pur nulla omai si neghi  
a tal beltà congiunta a tanti preghi.  
La sua cara Euridice  
contra l'ordin fatale Orfeo ricovri.  
Ma, pria ch'ei tragga il piè da questi abissi  
non mai volga ver' lei gli avidi lumi,  
ché di perdita eterna  
gli fia certa cagione un solo sguardo.  
Io così stabilisco. Or nel mio regno  
fate, o ministri, il mio voler palese  
sì che l'intenda Orfeo  
e l'intenda Euridice,  
né di cangiarl' altrui sperar più lice.

### **UNO SPIRITO [I] DEL CORO**

O de gli abitator de l'ombra eterne  
possente Re, legge ne sia tuo cenno,  
ché ricercar altre cagioni interne  
di tuo voler nostri pensier non denno.

### **UN ALTRO SPIRITO [II] DEL CORO**

Trarrà da queste orribili caverne  
sua sposa Orfeo, s'adoprerà suo 'ngegno  
sì che no 'l vinca giovanil desio,  
né i gravi imperi tuoi sparga d'oblio.

### **PROSERPINA**

Quali grazie ti rendo  
or che si nobil dono  
concedi a' preghi miei, signor cortese?  
Sia benedetto il di che pria ti piacqui,  
benedetta la preda e 'l dolce inganno,  
poiché per mia ventura  
feci acquisto di te perdendo il sole.

### **PLUTON**

Bien qu'un arrêt du sort sévère et immuable  
S'oppose, épouse aimée, à tes désirs,  
Que rien pourtant ne soit refusé  
A tant de beauté et à tant de prières.  
Qu'Orphée, malgré l'arrêt fatal,  
Retrouve sa chère Eurydice.  
Mais avant qu'il ne sorte de ces abîmes  
Que jamais il ne tourne vers elle ses yeux avides,  
Car un seul regard  
Serait la cause certaine d'une perte éternelle.  
C'est ainsi que j'en décide. Dans tout mon royaume,  
O ministres, faites connaître ma volonté  
Afin qu'Orphée l'entende  
Et que l'entende Eurydice,  
Et que personne n'espère plus la modifier.

### **PREMIER ESPRIT**

O puissant Roi des habitants de l'ombre éternelle,  
Que ta parole soit notre loi,  
Car nos pensées ne doivent pas  
Rechercher d'autres raisons intimes à ta volonté ;

### **DEUXIEME ESPRIT**

Orphée tirera hors de ce gouffre horrible  
Son épouse, il mettra en œuvre tout son esprit  
Pour ne pas être vaincu par sa juvénile ardeur,  
Et pour ne pas oublier les sévères commandements.

### **PROSERPINE**

Que de grâce te rendre  
Maintenant que tu exauces  
Si noblement mes prières, aimable seigneur ?  
Que béni soit le jour où je te plus pour la première fois,  
Que bénis soient le rapt et la douce tromperie,  
Puisque pour mon bonheur  
Je t'ai gagné en perdant le soleil.

### **PLUTONE**

Tue soavi parole  
d'Amor l'antica piaga  
rinfrescan nel mio core,  
così l'anima tua non sia più vaga  
di celeste diletto,  
si ch'abbandoni il marital tuo letto.

### **CORO DI SPIRITI**

Pietate oggi et Amore  
trionfan ne l'Inferno;  
ecco il gentil cantore  
che sua sposa conduce al ciel superno.

### **ORFEO**

Qual onor di te fia degno,  
mia cetra onnipotente,  
s'hai nel Tartareo regno  
piegar potuto ogn'indurata mente?

Luogo avrai fra le più belle  
imagini celesti,  
ond'al tuo suon le stelle  
danzeranno co' giri or tardi or presti.

Io, per te felice a pieno,  
vedrò l'amato volto,  
e nel candido seno  
de la mia donna oggi sarò raccolto.

Ma mentre io canto, ohimè, chi m'assicura  
ch'ella mi segua? Ohimè, chi mi nasconde  
de l'amate pupille il dolce lume?  
Forse d'invidia punte  
le Deità d'Averno  
perch'io non sia qua giù felice a pieno

### **PLUTON**

Tes douces paroles  
Revivent en mon cœur  
L'ancienne blessure d'Amour,  
Aussi, que ton âme ne soit plus désireuse  
Des plaisirs célestes,  
Qui te font abandonner le lit matrimonial.

### **CHŒUR DES ESPRITS INFERNAUX**

Aujourd'hui Pitié et Amour  
Triomphant aux Enfers.  
Voici l'aimable chanteur  
Qui conduit son épouse vers les hauteurs célestes.

## **Orfeo 10 Orphée**

### **ORPHEE**

Quel honneur est-il digne de toi,  
O ma lyre toute puissante,  
Si dans le royaume du Tartare  
Tu as pu fléchir tous les esprits endurcis ?

Tu auras une place parmi les plus belles  
Images célestes,  
Si bien qu'à ton chant les étoiles  
Danseront des rondes tantôt lentes, tantôt rapides.

Et moi, pleinement heureux grâce à toi,  
Je verrai le visage aimé,  
Et sur le sein blanc de mon épouse  
Je reposerais dès aujourd'hui.

Mais pendant que je chante, qui m'assure, hélas,  
Qu'elle me suit ? Hélas, qui me cache  
La douce lumière de ces yeux adorés ?  
Peut-être poussées par l'envie,  
Les divinités d'Averno,  
Pour que je ne sois pleinement heureux ici-bas,

mi tolgono il mirarvi,  
luci beate e liete,  
che sol co 'l guardo altrui bear potete?  
Ma che temi mio core?  
Ciò che vieta Pluton, comanda Amore.  
A nume più possente,  
che vince uomini e Dei,  
ben ubbidir devrei.

*(Qui si fa strepito dietro alla scena).*

Ma che odo, ohimè lasso?  
S'arman forse a' miei danni  
con tal furor le Furie innamorate  
per rapirmi il mio bene ed io 'l consento?

*(Qui si volta).*

**Orfeo, Spiriti, Euridice**

**ORFEO**

O dolcissimi lumi io pur vi veggio,  
io pur... ma qual eclissi, ohimè, v'oscura?

**UNO SPIRITO [II]**

Rott'hai la legge, e se' di grazia indegno.

**EURIDICE**

Ahi, vista troppo dolce e troppo amara!  
Così per troppo amor dunque mi perdi?  
Ed io, misera, perdo  
il poter più godere  
e di luce e di vita, e perdo insieme  
te d'ogni ben più caro, o mio consorte.

**UNO SPIRITO [I] DEL CORO**

Torna a l'ombra di morte,  
infelice Euridice,  
né più sperar di riveder il sole,  
ch'omai fia sordo a preghi altrui l'Inferno.

Me privent-elles de votre vue,  
Etoiles heureuses et riantes,  
Qui par un seul regard peuvent combler chacun ?  
Mais que crains-tu, mon cœur ?  
Ce qu'interdit Pluton, Amour le commande.  
C'est à une divinité plus puissante  
Qui vainc les hommes et les dieux,  
Que je devrais obéir.

*(Ici, il se produit un grand bruit derrière la scène)*

Mais qu'entends-je, hélas, malheureux ?  
C'est peut-être pour mon malheur  
Qu'avec une telle rage, les Furies amoureuses  
S'arment pour me ravir mon bien, et moi j'y consens ?

*(Il se retourne)*

**11 Orphée, deux Esprits, Eurydice**

**ORPHEE**

O très doux regards, je vous vois pourtant,  
Pourtant je... mais quelle éclipse, hélas, vous obscurcit ?

**UN ESPRIT**

Tu a enfreint la loi et tu es indigne de grâce.

**EURYDICE**

Hélas, vision trop douce et trop amère !  
Ainsi donc par trop d'amour tu me perds ?  
Et moi, malheureuse, je perds  
Toute possibilité de jour  
De la lumière et de la vie, et du même coup je te perds,  
Toi, le plus cher des biens, ô mon époux.

**UN ESPRIT**

Retourne à l'ombre de la mort,  
Malheureuse Eurydice,  
Et n'espère plus revoir les étoiles,  
Car désormais l'Enfer sera sourd à tes prières.

### **ORFEO**

Dove te'n vai, mia vita? Ecco i' ti seguo.  
Ma chi me 'l vieta, ohimè, sogno, o vaneggio?  
Qual'occulto poter di questi orrori,  
da questi amati orrori  
mal mio grado mi tragge e mi conduce,  
a l'odiosa luce?

### **Sinfonia**

#### **CORO DI SPIRITI**

È la virtute un raggio  
di celeste bellezza,  
pregio dell'alma ond'ella sol s'apprezza:  
questa di tempo oltraggio  
non teme, anzi maggiore  
ne l'uom rendono gl'anni il suo splendore.  
Orfeo vinse l'Inferno e vinto poi  
fu dagli affetti suoi.  
Degno d'eterna gloria  
fia sol colui ch'avrà di sé vittoria.

### **Sinfonia**

## **ATTO QUINTO**

### **Ritornello**

#### **ORFEO**

Questi i campi di Tracia e questo è il loco  
dove passommi il core  
per l'amara novella il mio dolore.  
Poiché non ho più speme  
di ricovrar pregando,  
piangendo e sospirando

### **ORPHEE**

Où t'en vas-tu, ma vie ? voici, je te suis.  
Qui m'en empêche, hélas est-ce que je rêve, ou est-ce que je divague ?  
Quelle mystérieuse puissance propre à ces lieux horribles,  
M'éloigne de ces horreurs aimées  
Et malgré moi m'entraîne et me conduit  
Vers la lumière odieuse ?

## **Coro di Spiriti 12 Cœur des Esprits Infernaux**

### **Symphonie**

#### **CHŒUR DES ESPRITS INFERN AUX**

La vertu est un rayon  
De céleste beauté,  
Parure de l'âme à qui elle donne tout son prix :  
Elle ne craint pas l'injure du temps  
Bien au contraire, chez l'homme  
Les années augmentent sa splendeur.  
Orphée a vaincu l'Enfer et puis  
Il a été vaincu par sa passion.  
Il sera digne de gloire éternelle  
Celui-là seul qui saura se vaincre lui-même.

### **Symphonie**

## **CINQUIEME ACTE**

## **Orfeo 13 Orphée**

### **Ritournelle**

#### **ORPHEE**

Voici les champs de Thrace, et voici l'endroit  
Où j'eus le cœur transpercé de douleur  
A cause de l'amère nouvelle.  
Puisque je n'ai plus l'espoir  
De retrouver en priant,  
En pleurant et en soupirant

il perduto mio bene,  
che poss'io più se non volgermi a voi,  
selve soavi, un tempo  
conforto ai miei martir mentre al ciel piacque  
di farvi per pietà meco languire  
al mio languire?

Voi vi doleste, o monti, e lagrimaste  
voi, sassi, al dipartir del nostro sole,  
et io con voi lagrimerò mai sempre,  
e mai sempre dorròmmi, ahi doglia, ahi pianto!

*ECO Ahi pianto.*

Cortese Eco amorosa,  
che sconsolata sei  
e consolar mi vuoi ne' dolor miei,  
benché queste mie luci  
sien già per lagrimar fatte due fonti,  
in così grave mia fiera sventura  
non ho pianto però tanto che basti.

*ECO Basti.*

Se gli occhi d'Argo avessi  
e spandessero tutti un mar di pianto,  
non fora il duol conforme a tanti guai.

*ECO Ahi.*

S'hai del mio mal pietade, io ti ringrazio  
di tua benignitate.  
Ma, mentre io mi querelo,  
deh, perché mi rispondi  
sol con gli ultimi accenti?  
Rendimi tutti integri i miei lamenti.  
Ma tu, anima mia, se mai ritorna  
la tua fredd'ombra, a queste amiche piagge,  
prendi or da me queste tue lodi estreme

L'amour que j'ai perdu,  
Que puis-je faire si ce n'est m'adresser à vous,  
O douces forêts, ancien  
Réconfort de mes tourments alors qu'il plut au ciel  
De vous faire souffrir avec moi par compassion  
Pour mes souffrances ?

Vous avez gémi, ô montagnes, et vous avez pleuré  
Vous, rochers, au départ de notre soleil,  
Et moi, avec vous, je vais pleurer toujours.  
Et toujours je gémirai, oh douleurs, oh larmes !

*Oh larmes.*

Charmante Echo amoureuse,  
Tu es inconsolable  
Et tu veux consoler mes peines,  
Bien que mes yeux  
A force de pleurer soient devenus deux fontaines,  
Dans un malheur aussi grave et cruel  
Je n'ai pas assez de larmes.

*Larmes*

Si j'avais les yeux d'Argus  
Et qu'ils répandissent tous un océan de larmes,  
Ils ne seraient pas encore suffisants pour tant de malheurs.

*Malheurs.*

Si tu as pitié de mon mal, je te remercie  
Pour ta bienveillance.  
Mais, pendant que je me tourmente,  
Hélas, pourquoi ne me réponds-tu  
Qu'avec mes derniers accents ?  
Rends-moi tout entières mes lamentations.  
Mais toi, mon âme, si jamais  
Ton ombre froide revient sur ces plages aimées,  
Accepte de moi cet ultime hommage

ch'or a te sacro la mia cetra e 'l canto  
come a te già sopra l'altar del core  
lo spirito acceso in sacrificio offerisi.  
Tu bella fusti e saggia, e in te ripose  
tutte le grazie sue cortese il cielo  
mentre ad ogni altra de' suoi don fu scarso;  
d'ogni lingua ogni lode a te conviensi  
ch'albergasti in bel corpo alma più bella,  
fastosa men quanto d'onor più degna.  
Or l'altre donne son superbe e perfide,  
ver' chi le adora dispietate instabili,  
prive di senno e d'ogni pensier nobile,  
ond'a ragione opra di lor non lodasi;  
quinci non fia giammai che per vil femina  
amor con aureo strale il cor trafiggami.

*(Apollo, discende in una nuvola cantando).*

Car je te consacre ma lyre et mon chant  
Comme déjà, sur l'autel de l'amour,  
Je t'ai offert en sacrifice mon esprit enflammé.  
Tu fus belle et sage,  
Et le ciel te fit présent de ses grâces les plus charmantes  
Alors que pour toute autre il fut avare de ses dons ;  
Il convient que toutes les bouches disent ta louange  
Car tu abritais dans un beau corps, une âme plus belle encore,  
D'autant plus modeste qu'elle était plus digne d'honneur.  
Or les autres femmes sont orgueilleuses et perfides  
Envers ceux qui les adorent, elles sont sans pitié, changeantes,  
Dépourvues de jugement et de toute noble pensée.  
C'est à raison qu'on ne loue pas leurs œuvres ;  
Ce n'est donc pas pour une de ces méprisables femmes  
Qu'Amour me percera le cœur de sa flèche dorée.

*(Apollon descend sur un nuage en chantant)*

**Apollo, Orfeo**

**14**

**Apollon, Orphée**

## **Sinfonia**

### **APOLLO**

Perch'a lo sdegno et al dolor in preda  
così ti doni, o figlio?  
Non è, non è consiglio  
di generoso petto  
servir al proprio affetto.  
Quinci biasmo e periglio  
già sovrastar ti veggio  
onde muovo dal ciel per darti aita;  
or tu m'ascolta e ne avrai lode e vita.

### **ORFEO**

Padre cortese, al maggior uopo arrivi,  
ch'a disperato fine  
con estremo dolore

## **Symphonie**

### **APOLLON**

Pourquoi, ô mon fils, t'abandonnes-tu  
Ainsi à la colère et au désespoir ?  
Ce n'est pas la marque, non,  
D'un cœur généreux  
Que d'être esclave de ses affections.  
Honte et danger  
Te menacent je le vois  
C'est pourquoi je descends du ciel pour te porter secours ;  
Ecoute-moi et tu y gagneras la gloire et la vie.

### **ORPHEE**

Père bienveillant, tu viens à moi dans un besoin extrême  
Car la colère et l'amour  
Au plus profond de la douleur

m'avean condotto già sdegno et amore.  
Eccomi dunque attento a tue ragioni,  
celeste padre: or ciò che vuoi, m'imponi.

**APOLLO**

Troppo, troppo gioisti  
di tua lieta ventura,  
or troppo piagni  
tua sorte acerba e dura. Ancor non sai  
come nulla qua giù diletta e dura?  
Dunque se goder brami immortal vita  
vientene meco al ciel ch'a sé t'invita.

**ORFEO**

Si non vedrò più mai  
de l'amata Euridice i dolci rai?

**APOLLO**

Nel sole e ne le stelle  
vagheggerai le sue sembianze belle.

**ORFEO**

Ben di cotanto padre  
sarei non degno figlio  
se non seguissi il tuo fedel consiglio.

*(Apollo et Orfeo ascende cantando al cielo).*

M'avaient conduit à un acte de désespoir,  
Me voici donc attentif à tes conseils,  
Père céleste ; maintenant impose-moi ta volonté.

**APOLLON**

Tu t'es réjoui avec trop d'exubérance  
De ton heureuse aventure,  
Maintenant tu pleures trop  
Ton destin dur et cruel. Ne sais-tu pas encore  
Que rien ici-bas ne nous réjouit et ne dure longtemps ?  
Donc si tu veux jouir de la vie immortelle,  
Viens avec moi au ciel qui t'y invite.

**ORPHEE**

Ainsi je ne verrai plus jamais  
Les doux regards de ma chère Eurydice ?

**APOLLON**

C'est dans le soleil et dans les étoiles  
Que tu retrouveras ses beaux traits.

**ORPHEE**

D'un tel père  
Je serai le fils indigne,  
Si je ne suivais pas tes bienveillants conseils.

*(Apollon et Orphée montent au ciel en chantant)*

**Apollo ed Orfeo**

**15**

**Apollon et Orphée**

**APOLLO ed ORFEO**

Saliam cantando al cielo,  
dove ha virtù verace  
degnò premio di sé, diletto e pace.

**APOLLON ET ORPHEE**

Montons en chantant au ciel,  
Où la vertu véritable trouve  
Sa digne récompense, le plaisir et la paix.

**Ritornello***CORO*

Vanne, Orfeo, felice a pieno  
a goder celeste onore,  
là 've ben non vien mai meno,  
là 've mai non fu dolore,  
mentr'altari, incensi e voti  
noi t'offriam lieti e devoti.

Così va chi non s'arresta  
al chiamar di nume eterno,  
così grazia in ciel impetra  
chi qua giù provò l'Inferno,  
e chi semina fra doglie  
d'ogni grazia il frutto coglie.

**Moresca****IL FINE****Ritournelle***CHŒUR*

Va, Orphée, pleinement heureux,  
Jouir des honneurs célestes,  
Là où le bien ne fait jamais défaut,  
Là où jamais n'exista la douleur,  
Alors que sur nos autels, nous t'offrons  
Avec dévotion notre encens et nos vœux.

Ainsi va celui qui ne recule pas  
A l'appel d'un dieu éternel,  
C'est ainsi qu'obtient la grâce du ciel  
Celui qui, ici-bas, a éprouvé l'enfer  
Et celui qui sème dans les larmes  
Recueille le fruit de toute grâce.

**Moresca****FIN****Alessandro Striggio junior\***

\*Nel libretto sono inserite le varianti della versione musicale di Monteverdi apportate al testo di Striggio, secondo l'edizione a stampa della musica del 1609.

\* Dans le livret, sont insérées les variantes de la version musicale de Monteverdi apportées au texte de Striggio, selon l'édition de 1609.

## GABRIEL GARRIDO

Ses premières études musicales commencées très tôt à Buenos Aires, sa ville natale, portaient déjà sur la musique ancienne, faisant partie à 17 ans de l'ensemble "Pro Arte", premier quatuor professionnel argentin de flûtes à bec. Également interprète, sur des instruments à cordes, de musique folklorique latino-américaine, c'est après deux tournées en Europe qu'il décide de parfaire ses connaissances en musique ancienne et en direction d'orchestre, études commencées à l'Université de La Plata. Etudiant à Zurich et à Bâle il obtient sa virtuosité instrumentale à la prestigieuse Schola Cantorum Basiliensis, où il travaille également le luth, la guitare baroque et les instruments à anche de la Renaissance. Passionné par cette période, il se spécialise dans le langage historique de la flûte à bec, étant appelé à faire partie successivement des ensembles Ricercare et Hesperion XX avec lesquels il réalise de nombreux concerts et enregistrements.

En 1980 il est co-fondateur de l'ensemble Glosas, spécialisé dans la musique de la Renaissance, et crée en 1981 l'ensemble Elyma, groupe de recherches d'interprétation. Enseignant depuis 1977 au Centre de Musique Ancienne de Genève, il a créé le stage d'interprétation d'Erice (Sicile), et dirige aujourd'hui ceux de Neuburg an der Donau (Allemagne) et Bariloche (Argentine). Grâce à ses recherches sur la flûte à bec, le chant et la musique d'ensemble pour voix et instruments anciens, il est à la pointe des connaissances musicales sur la Renaissance et la période pré-baroque. Il est alors amené à monter des concerts et spectacles concernant ces musiques dans plusieurs pays d'Europe : Intermèdes florentins de 1539 à Bologne, Palerme et Genève ; la "Dafne" de M. da Gagliano et les Intermèdes de La Pellegrina (reconstitués dans leur faste et instrumentarium originaux) à Genève ; les "Delizie di Posillipo", "Aurora ingannata" de Giacobbi et la "Cattena d'Adone" de Mazzocchi à Erice ; la "Morte d'Orfeo" de S. Landi à Lausanne ; le fastueux "Vespro per lo Stellario della Beata Virgine" de B. Rubino à Palerme, les Vêpres de Monteverdi à Genève et Palerme ; le spectacle d'avant garde "Monteverdi, amours baroques" créé avec la chorégraphe N. Lapszeson... D'autres concerts, enregistrements et stages ponctuent son activité. On notera les enregistrements d'airs et madrigaux inédits de S. d'India et des Villancicos latino-américains du XVIIIème siècle avec le Studio di Musica Antica Antonio il verso, qu'il dirige depuis sa création (Diapason d'Or nov. 1992), le concert donné à l'occasion du 700ème anniversaire de la Confédération Helvétique à Genève sur la musique de J-M Gletle, maître de chapelle à Ausgbourg, les stages d'interprétation donnés à Brême, Neuburg, Munich, Florence, Cremona, Bologne Erice, Palerme, Rome, Paris, Saintes, Nice, York, Bariloche, Buenos Aires, Maastricht. Depuis 1990, il est invité chaque année par le Teatro Massimo de Palerme pour une création historique : en 1995 la "Dafne" de M. da Gagliano, en 1996 l'Orfeo de C. Monteverdi.

A la suite d'un congé sabbatique demandé pour des recherches en Amérique latine, Gabriel Garrido décide de consacrer ses connaissances de la praxis musicologique et l'expérience acquise dans le domaine de l'interprétation, ainsi que sa longue pratique des instruments que cette musique exige, à la mise en lumière et à la diffusion d'un répertoire mal connu, encore plus rarement joué, celui de la musique ancienne de l'Amérique latine. Par extension, son intérêt se portera sur l'expansion du Baroque par l'empire espagnol de Charles V, de la Sicile à la Bolivie, trouvant dans la série "les Chemins du Baroque" une magnifique résonance. Il est dès lors invité par l'UNESCO et le Conseil International de la Musique à coordonner les différents événements prévus pour 1996/1997, déclarées années du Baroque latino-américain (ateliers d'interprétation, conférences, concerts, enregistrements) à Bariloche (Argentine).

## Una musica sul potere della Musica: l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi

Nessun altro soggetto è stato presente in modo così duraturo nella storia dell'opera come la favola di Orfeo ed Euridice. Ciò è al tempo stesso comprensibile e sorprendente. Quale argomento infatti poteva essere più appropriato al teatro musicale del mito del divino cantore, alla cui musica le bestie feroci diventavano mansuete e pacifiche e perfino gli spiriti dell'Averno provavano una commozione da lungo tempo dimenticata? E fin qui va bene; ma a cosa si poteva dar inizio con una storia, che si conclude in modo così disperato e triste? Ogni volta che Orfeo arrivava sul palcoscenico con la sua lira, procurava un rompicapo ai librettisti, ma gran diletto ai compositori: sarebbe infatti difficile trovare un compito più grato del rappresentare il potere della Musica mediante i suoi stessi mezzi.

Nella serie delle opere dedicate al cantore tracio, che vanno da *L'Euridice* (1600) di Jacopo Peri fino all'*Orphée* (1993) di Philipp Glass, *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi occupa un posto speciale. Sorto in contrapposizione diretta con entrambe le *Euridici* fiorentine di Peri e di Giulio Caccini, esso segna tuttavia un nuovo modo di porre la questione, su quale ruolo possa esercitare la musica nel dramma. E sebbene la prima rappresentazione, che ebbe luogo a Mantova il 24 febbraio 1607, non sia stata quasi notata dal pubblico musicale, tuttavia quest'opera doveva esercitare un'enorme influenza: per quel che ne sappiamo, *L'Orfeo* fu la prima opera ad esser rappresentata al di là delle Alpi, quella che diede inizio alla marcia trionfale che avrebbe portato nei secoli seguenti l'opera italiana in tutta Europa.

Monteverdi aveva quasi quarant'anni, allorché compose la sua prima opera. Nato nel 1567 a Cremona, dal 1590 visse alla corte dei Gonzaga a Mantova, dapprima come suonatore di viola, quindi in qualità di maestro di cappella del duca. Si era fatto un nome nel mondo musicale grazie a una serie di libri di madrigali; e aveva accompagnato il suo principe ogni qualvolta costui desiderava avere con sé in viaggio il suo primo musico. Nel 1600 Vincenzo Gonzaga si recò a Firenze, per prender parte ai festeggiamenti organizzati in occasione delle nozze tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia. Il principe, amante della musica, proveniente dalla piccola Mantova, ne fu interamente soddisfatto; e fu proprio la rappresentazione di quella nuova forma di teatro musicale, della favola in musica, a colpirlo in modo duraturo. Con un enorme dispendio sostenuto a scopo pubblicitario, il poeta Ottavio Rinuccini e il compositore Jacopo Peri avevano portato sulla scena quell'*Euridice*, che sarebbe stata considerata la prima opera della storia della musica interamente conservatasi.

Quel che per prima cosa differenziava quest'opera dalle altre forme di teatro musicale, era che anche il dialogo era messo in musica e che quindi l'intero dramma si svolgeva senza testo parlato. Per giustificare quel nuovo modo di cantare che era il *recitar cantando*, che Peri aveva caratterizzato nella Prefazione all'edizione della partitura come *cosa mezzana* tra la *melodia del cantare* e il *parlare ordinario*, egli rinunziò del tutto a quel che aveva giustificato la presenza della musica nel teatro del XVI secolo: il virtuosismo, la forma chiusa, la complessa scrittura contrappuntistica. La composizione di Peri mostrava un'attenzione sensibile alle finzze prosodiche della declamazione teatrale, un sottile intuito per le tensioni

drammatiche del testo e per gli stati d'animo dei personaggi. La musica trae il suo fascino dallo sforzo di scomparire dietro il testo. Ma il fascino del canto, l'idea del potere della Musica era praticamente estranea all'idea della *cosa mezzana*.

Il «cantore» Orfeo fu scoperto per il palcoscenico per la prima volta a Mantova, sette anni dopo, grazie alla collaborazione tra il librettista Alessandro Striggio e il compositore Claudio Monteverdi: fu allora che per la prima volta il potere della Musica fu rappresentato nell'opera con i mezzi della musica stessa. La differenza rispetto al modello di Rinuccini fu enunciata da Striggio immediatamente, nel Prologo: invece della Tragedia, che in Rinuccini annuncia un nuovo tipo di teatro, Striggio fa venir fuori la Musica in persona, la cui arte darà vita al dramma. Ciononostante Striggio creò un libretto, la cui *Stimmung* fondamentale risulta molto più «tragica» del testo di Rinuccini che va verso il dramma pastorale. L'Orfeo di Striggio è un uomo pieno di felicità e di dolore, un essere umano che fallisce e nemmeno alla fine diventa felice, un eroe, che ottiene l'occasione favorevole combattendo con le proprie forze, per perderla poi nuovamente, che nel corso dell'azione diventa sempre più solo e isolato, che il suo destino esclude dal sereno ambiente pastorale. Ma il testo di Striggio è anche più «musicale»: esso contiene in ogni atto situazioni, che già nella versificazione e nel sistema rimico sono pervase da un'idea musicale. E laddove il libretto di Rinuccini, in ossequio alla poetica del dramma classico, evitava di rappresentare sulla scena episodi pieni di tensione, inglobandoli perciò nei racconti dei messaggeri, Striggio ammette anche l'azione emozionante e colpi di scena sorprendenti.

Nel primo atto della versione di Striggio, ninfe e pastori festeggiano con Orfeo ed Euricide le nozze imminenti. Nel secondo Orfeo canta con i suoi amici la natura arcadica e la sua felicità amorosa, allorché la messaggera Silvia piomba nell'allegria sferzata della festa con la terribile notizia della morte di Euridice. Orfeo decide di scendere agli Inferi, per cercar di riavere Euridice. Nel terzo atto Orfeo, guidato dalla Speranza, giunge alla riva del Lete, dove Caronte gli si para dinanzi. Con il suo canto Orfeo placa il nocchiero e alla fine lo addormenta, cosicché egli con la barca può attraversare il fiume. Nel quarto atto Orfeo ottiene da Plutone la restituzione di Euridice, a patto che egli non si volga a guardarla durante il cammino nel regno sotterraneo. Ma assalito dal dubbio, se ella realmente lo segua, si volge indietro, perdendola per sempre. Nel quinto atto, tornato da solo nel mondo, Orfeo racconta ad Eco il suo dolore e rinnega tutte le donne. A questo punto il libretto stampato per la prima rappresentazione del 1607 e la partitura edita dallo stesso Monteverdi nel 1609 divergono: nel libretto Orfeo sfugge alle Baccanti che sopraggiungono, e che concludono l'opera con un omaggio a Bacco sotto forma di una estesa canzone a ballo. Nella partitura appare Apollo su una nuvola per prender il figlio e portarlo in cielo tra gli Dei.

Non sappiamo — e forse non sapremo mai — quale delle due conclusioni sia stata rappresentata in occasione della prima mantovana. La presenza di due finali diversi mostra però la difficoltà di trovare un lieto fine vincolante, plausibile e tuttavia conforme alla tradizione teatrale, per la favola di Orfeo, che anche nelle fonti dell'antichità veniva tramandata con esiti contrastanti. Con il Bacchanale conclusivo Striggio si riallacciava alla prima rielaborazione drammatica del mito d'Orfeo in epoca moderna, rappresentata sempre a Mantova più di un secolo prima: la *Fabula d'Orfeo* di Angelo Poliziano, che si concludeva con un trionfale canto delle Menadi. La soluzione di Striggio era «felice» — anche se non soddisfacente — sol per il fatto che Orfeo non veniva fatto a pezzi dalle Menadi, ma riusciva a fuggire appena in tempo. Con la versione di Apollo Monteverdi trovò un abile compromesso tra l'obbligo del lieto fine e la fedeltà al mito: basandosi sull'antico motivo della trasformazione in costellazioni, fece sì che Orfeo salisse in modo teatralmente efficace al cielo. Ma questa versione è

più che una concessione alle aspettative del pubblico, è quasi un programma: Apollo, il dio della Musica, porta con sé in cielo suo figlio Orfeo, il divino cantore. È l'apoteosi della Musica, un soggetto che sembra fatto apposta per l'opera.

La conclusione con Apollo è però anche una segreta confessione: tanto Monteverdi ammirava l'*Euridice* di Jacopo Peri, che aveva visto a suo tempo a Firenze, dalla cui musica si era lasciato in qualche misura ispirare, altrettanto poco gli piaceva la volontaria rinuncia all'autonomia della musica, che il fiorentino *recitar cantando* implicava. Anche nelle sue opere Monteverdi rimase fedele a quella musica, che egli aveva portato al più alto grado di perfezione nei suoi madrigali, un linguaggio musicale drammatico, patetico, che subordinava le leggi della tecnica compositiva al messaggio del testo, senza per questo eliminarle, che rintracciava e rendeva udibili le profondità psicologiche del testo e che oltre a ciò era profondamente impregnata di immaginazione scenica. Nella musica di Monteverdi non approdavano alla vita soltanto la parola e l'azione, ma soprattutto le personalità, gli stati d'animo, che affioravano tra le righe. Monteverdi poteva per così dire insinuarsi musicalmente nei suoi personaggi, la sua musica trae vitalità dalla situazione drammatica e con ciò trascina l'ascoltatore nell'incantesimo dell'accadimento. Essa è canto e gesto al tempo stesso, l'espressione simultanea di una «mozione» dell'animo e della scena.

Questa speciale qualità della musica di Monteverdi viene alla luce in particolare nelle scene fondamentali dell'opera. Per ciascuno dei cinque atti il libretto di Striggio prevede una situazione, mirata all'azione, e Monteverdi realizza musicalmente questa scena centrale in modo da consentire al protagonista di mostrare ogni volta una nuova sfaccettatura della sua personalità e della sua bravura. Il primo atto culmina nell'inno ad Apollo, dio del Sole e padre di Orfeo, che Striggio concepì in versi sciolti, adatti ad un recitativo. Monteverdi però suddivise questo passo in due sezioni nettamente distinte: nella prima il basso strumentale fermo su un pedale (un *Sol*, che simboleggia il *Sole*) evoca un solenne gesto di preghiera; nella seconda sezione il basso diventa decisamente più animato e su di esso Orfeo in modo piuttosto impulsivo dà espressione al suo proprio sentimento. Il secondo atto vive del repentino cambiamento dalla chiassosa gioia vitale della danza iniziale al terrore che con l'ingresso della messaggera della sventura improvvisamente interrompe l'atmosfera festosa e ogni ordine musicale. Al centro del terzo atto — e anche dell'intera opera — sta la ben nota preghiera indirizzata a Caronte, quel «Possente spirito», nel quale Orfeo mostra tutto il ventaglio delle sue capacità virtuosistiche ed emozionali. La scena centrale del quarto atto, come già l'inno e la scena di danza, porta la messa in scena già nella scrittura musicale: infatti, mentre va con Euridice attraverso gli Inferi, Orfeo canta al suono della lira su quello che gli inglesi chiamano *walking bass*. Non appena egli si ferma, assalito dal dubbio, anche il basso ammutolisce. Nella scena centrale del quinto atto poi Monteverdi ritorna nuovamente al recitativo del primo: il canto di lode per Euridice, che arriva fino a una maledizione di tutte le altre donne, potrebbe essere indicata come la prima scena di follia nella storia dell'opera.

Sono proprio queste scene centrali, che consentono di indicare l'*Orfeo* di Monteverdi come la prima «vera» opera, sebbene essa non fu certamente il primo dramma interamente rivestito di musica. In queste scene infatti Monteverdi sviluppò quei due livelli di declamazione musicale, che come *recitativo* ed *aria* dovevano costituire fino al nostro secolo il fondamento formale dell'opera in musica. Con essi egli trovò una chiave, con la quale poté essere aperta la porta per l'opera in musica come genere anche musicalmente autonomo. Tutte queste scene, e anche le forme musicali chiuse del II, III e IV atto, traevano la loro giustificazione dal contesto drammatico; il virtuosismo, il carattere di danza o di canto ricevono

il loro senso in quanto parti dell'evento. Con la sua mano maestra nell'organizzazione delle scene, col suo senso per un'equilibrata distribuzione di apici drammatici e momenti di calma, di climax e anticlimax, Monteverdi creò un'opera, che proiettava nel futuro le iniziative fiorentine e tuttavia cercava qualcosa di profondamente nuovo. E forse il favore dell'ora gli fu propizio: perché col suo **Orfeo** egli si avventurò in un nuovo territorio, che però era stato già preparato. Con ogni nota che scrisse egli non si trovò dentro la tradizione, o in opposizione ad essa. Da compositore di opera in musica **par excellence**, egli poté crearsi il suo dramma musicale. E considerando tutte quelle discussioni che nel corso della storia dell'opera periodicamente ritorneranno sulla calamitosa prevaricazione del dramma da parte della musica (o viceversa), sia consentito affermare che l'**Orfeo** di Monteverdi, cioè la celebrazione del potere della Musica, è forse l'unica opera nella storia del melodramma, nella quale musica e dramma si compenetrino in modo così perfetto, completo, credibile e convincente.

**Silke Leopold**

(traduzione dal tedesco di Maria Antonella Balsano)

L'Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo ha avviato da molto tempo un progetto dedicato alle opere musicali del barocco, un percorso parallelo, alternativo rispetto alle tradizionali proposte di un ente lirico, con l'obiettivo di valorizzare o riscoprire opere ed oratori di raro ascolto e inediti. L'allestimento de *L'orfeo* di Monteverdi è uno dei momenti fondamentali di questo progetto, realizzato in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della Città di Palermo, l'Istituto di Storia della musica dell'Università di Palermo e l'Associazione per la musica antica *Antonio Il Verso*. Per favorire la diffusione internazionale delle produzioni teatrali allestite all'interno di questo percorso, l'Ente ha instaurato una significativa collaborazione con la casa discografica *K617/ Les Chemins du Baroque*, che dal 1994 ha registrato in compact-disc tutte le opere fino ad ora realizzate: il *Vespro per lo Stellario della Beata Vergine*, di Bonaventura Rubino; *La Dafne*, di Marco da Gagliano; *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, di Niccolò Jommelli. Con la registrazione dell' *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi il progetto del Teatro Massimo tocca una delle pagine più importanti e più celebri del barocco musicale e della storia dell'opera di tutti i tempi. Ricorendo l'anno prossimo il **Quarto Centenario della nascita dell'Opera** (1597/1997), l'attenzione dell'Ente si è voluta soffermare sulle opere che costituiscono a pieno titolo l'origine del melodramma: dopo *La Dafne* di Marco da Gagliano (Mantova, 1608), rappresentata e registrata l'anno scorso, ecco *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi (Mantova, 1607). La "Favola in Musica" in un prologo e cinque atti del celebre compositore cremonese, uno tra più creativi autori della storia della musica, si erge tra tutte le altre opere delle origini, dimostrando, fra l'altro, per l'audacia delle soluzioni armoniche adottate, per la sua orchestrazione funzionale alla drammaturgia e per la rottura rispetto alla musica del 'suo' passato, quanto può essere 'contemporanea' la 'musica antica'.

**Marco Betta**

direttore artistico

dell'Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo.

## GABRIEL GARRIDO

Comincia giovanissimo a studiare flauto diritto a Buenos Aires, sua città natale, facendo parte poi dell'ensemble "Pro Arte", primo quartetto professionale di flauti diritti in Argentina. Contemporaneamente si dedica allo studio degli strumenti a corda del folklore latino-americano e dopo due tournées in Europa decide di approfondire lo studio della prassi esecutiva della musica antica e della direzione d'orchestra, attività, cret'ultima, che aveva già iniziato presso l'Università di La Plata. Dopo aver studiato a Zurigo e a Basilea egli ottiene il suo diploma presso la prestigiosa "Schola Cantorum Brasiliensis", presso la quale studia contemporaneamente il liuto, la chitarra barocca e gli strumenti rinascimentali ad ancia. Appassionato di questo repertorio si specializza nelle tecniche storiche di esecuzione della musica per flauto diritto ed in seguito a questo suo specifico interesse viene chiamato a far parte degli ensembles Ricercare, Hesperion XX con i quali partecipa a numerose registrazioni discografiche e a concerti in tutto il mondo.

Nel 1980 fonda insieme ad altri musicisti l'ensemble Glosas, nato per l'esecuzione della musica rinascimentale, e crea nel 1981 l'ensemble Elyma, gruppo che si specializza nella ricerca dell'interpretazione. Dal 1977 insegna al Centro di Musica Antica di Ginevra, ha dato il via al corso di musica rinascimentale di Erice (Sicilia), e dirige oggi quello di Neuburg an der Donau (Germania) e Bariloche (Argentina).

Grazie alla sua ricerca sul flauto diritto, sulla vocalità, e sulla musica d'insieme per voci e strumenti antichi, egli rappresenta uno dei più importanti esperti di musica rinascimentale e prebarocca. Per questo egli è spesso invitato in tutta Europa a preparare concerti e spettacoli concernenti questo repertorio : "Intermedi fiorentini" del 1539 a Bologna, Palermo e Ginevra ; la "Dafne" di Marco da Gagliano e gli "Intermedi della Pellegrina" (ricostruiti nel loro fasto e nella loro strumentazione originale) a Ginevra ; le "Delizie di Posillipo", l'"Aurora Ingannata" di Girolamo Giacobbi e la "Catena d'Adone" di Domenico Mazzocchi a Erice ; la "Morte d'Orfeo" di Stefano Landi a Losanna ; il fastoso "Vespro per lo Stellario della Beata Vergine" di Bonaventura Rubino a Palermo, il "Vespro della beata Vergine" di Monteverdi a Ginevra e a Palermo ; lo spettacolo d'avanguardia "Monteverdi Amours Baroques" creato con la coreografia di Noemi Lapzeson... altri concerti, registrazioni e corsi costellano la sua intensa attività artistica e didattica. In particolare ricordiamo le registrazioni riguardanti musiche inedite di Sigismondo D'India e dei Villancicos latino-americani del XVII secolo realizzati con lo Studio di musica antica Antonio Il Verso che egli dirige dalla sua fondazione (Diapason d'or nov. 1992) ; il concerto tenuto in occasione del settecentesimo anniversario della Confederazione Elvetica a Ginevra con musiche di J.M. Gletle, maestro di cappella a Ausbourg ; i corsi sull'interpretazione tenuti a Brema, Neuburg, Monaco, Firenze, Cremona, Bologna, Erice, Palermo, Roma, Parigi, Saintes, Nizza, York, Bariloche, Buenos Aires, Maastricht. Dal 1990 è invitato ogni anno dal Teatro Massimo di Palermo per la creazione di un nuovo spettacolo.

## A music on the power of Music: Claudio Monteverdi's *Orfeo*

No other subject has been more constantly used in the history of opera than the story of Orpheus and Eurydice. This is at the same time comprehensible and surprising. What theme could be more appropriate to musical drama than the myth of the divine minstrel, which music made wild beasts gentle and peaceful, and even aroused a long-forgotten emotion in the spirits of Hell? Until then, all is right ; but how could begin a story ending in such a desperate and sad way?

Each time Orpheus entered the stage with his lyre, it was a cause of headache for the librettists, but of delight for the composers: is there anything more pleasant than to picture the power of Music through its own means?

Among all the operas devoted to the Thracian singer, from Jacopo Peri's *Eurydice* (1600) to Philipp Glass' *Orphée* (1993), Claudio Monteverdi's *L'Orfeo* takes up a special place. Though alien to both Peri's and Giulio Caccini's Florentine Eurydices, the work shows a new approach to the role music can play in drama. And even if the first performance, which took place in Mantua on February 24th, 1607, was almost unnoticed by the musical public, this opera was nevertheless to play a significant influence: as far as we know, *L'Orfeo* was the first opera to be performed beyond the Alps, the one initiating the triumphant wave of the Italian opera all over Europe in the following centuries.

Monteverdi was nearly forty when he composed his first opera. Born in 1597 in Cremona, he lived from 1590 onwards at the court of the Gonzagues in Mantua, first as a violist, then as chapel-master to the Duke. He had made himself a name in the musical world thanks to several books of madrigals; and he had followed his master each time the latter had wished to travel with his prime musician. In 1600, Vincenzo Gonzague went to Florence to take part in the revels organized on the occasion of Mary of Medici's and Henri IV of France's nuptials. The Prince, keen on music, was deeply pleased with the performance of this new form of musical drama, of *fabula in musica*, by which he was to be marked forever. Lavishly spending on advertisement, the poet Ottavio Rinuccini and the composer Jacopo Peri had staged *Eurydice*, later considered the first opera, preserved in totality, of the history of music.

What first made a difference between this opera and the other forms of musical drama was that even the dialogue was set to music, and that the entire play unfolded without any spoken text. In order to justify this new mode of singing, the *recitar cantando*, that Peri had defined in the Preface to the edition of the score as mid-way (*cosa mezzana*) between the sung melody (*melodia del cantare*) and the ordinary speech (*parlare ordinario*), he relinquishes all that had justified the presence of music in the 17th century drama: virtuosity, set form, complex counterpoint writing. Peri's work showed a sensible thoughtfulness towards the prosodic subtlety of the theatrical declamation, a fine intuition of the dramatic tensions of the text and of the characters' states of mind. The music gets its charm out of its attempts to vanish behind the text. Though, the charm of the singing, the idea of the power of music was almost alien from the idea of *cosa mezzana*.

The 'minstrel' Orpheus was discovered on stage for the first time in Mantua, seven years later, thanks to the collaboration between the librettist Alessandro Striggio and the composer Claudio Monteverdi: it was then that for the first time the power of Music was represented in an opera by means of music itself. What distinguished it from Rinuccini's model

was at once pointed to, in the Prologue: instead of Tragedy, which in Rinuccini heralds a new form of drama, Striggio stages Music personified, whose art shall enliven the drama. Striggio, though, creates a libretto which fundamental tone turns out to be much more “tragic” than Rinuccini’s text, more oriented towards pastoral drama. Striggio’s Orpheus is a man full of joy and grief, a human being that fails but nonetheless becomes happy at the end, a hero to whom is given the opportunity to fight with his strength, to lose her again, who becomes all the more alone and isolated as the story unfolds, whose destiny excludes any pastoral and serene surroundings. But Striggio’s text is also more “musical”: it includes in each act situations which are full of musical ideas, in their versification as well as in their rhythmical structure. And where Rinuccini’s libretto, respecting the poetics of the classical drama, avoided to stage tense episodes, including them in the messengers’ accounts, Striggio pictures emotional actions and amazing coup de théâtre.

In the first act of Striggio’s version, nymphs and shepherds celebrate the impending wedding of Orpheus and Eurydice. In the second, Orpheus is singing with his friends the Arcadian nature and his love bliss when the messenger Silvia bursts in the unbridled mirth of the feast to break the terrible news of Eurydice’s death. Orpheus decides to go down to Hell, to try and save her. In the third act Orpheus, led by Hope, reaches the Styx bank, where Charon appears in front of them. Orpheus, thanks to his singing, calms down the guardian and eventually sends him to sleep, so that he can take the small craft and cross the river. In the fourth act, Orpheus gets Pluto to give Eurydice back to him, under the condition that he should leave the subterranean realm without a backward glance on her. But suddenly doubting whether she really follows him, he turns round, losing her forever. In the fifth act, having come back alone to the world, Orpheus confides his grief to Echo and renounces all the women. At this point, the libretto printed for the first performance in 1607, and the score published by Monteverdi himself in 1609 differ: in the libretto, Orpheus manages to escape the bacchantes who burst in and end the opera performing a vast danced song as a tribute to Bacchus. In the score, Apollo appears on a cloud to take his son off and lead him to Heaven amongst the Gods.

We don’t know –and maybe shall we never know – which conclusion was performed in the Mantua premiere. But the existence of two different ends shows the difficulty to find a happy end at the same time plausible and in accordance with the stage tradition, for the story of Orpheus, which came down to us from the ancient sources with various closes. In choosing the conclusive Bacchanalia Striggio linked himself to the first stage re-creation of Orpheus’ myth of the modern age, also performed in Mantua more than a century earlier: the *Fabula d’Orfeo* by Angelo Poliziano, ending on the triumphant song of the Menades. Striggio’s solution was a “happy” one –though not satisfactory– only because Orpheus was not slaughtered by the Menades but succeeded to escape just in time. Monteverdi found with Apollo a smart compromise between a necessary happy end and the accuracy to the myth: resorting to the old theme of transformation into constellations, he turned Orpheus ascent to Heaven into an effective one in terms of histrionics. But this version is more than a concession to what the audience expects, it is almost a program: Apollo, God of Music, leads his son Orpheus, the divine minstrel, to Heaven. It is the pinnacle of Music, a subject that perfectly fits opera.

The close with Apollo is also a secrete confession: Monteverdi admired a lot Jacopo Peri’s *Eurydice* that he had heard in Florence, which music, to some extent, would inspire him, even if he was somehow displeased at the voluntary relinquishment of the autonomy of music implied by the Florentine *recitar cantando*. Monteverdi remained faithful, in his operas as well, to the music he had brought to a perfection in his madrigals, a dramatic, pathetic musical language,

subordinating the composition rules to the textual meaning, without doing them away, which restored and made audible the psychological profoundness of the text and which moreover was deeply pervaded with stage inventiveness. In Monteverdi's music, not only speech and action came to life, but also the personalities, the states of mind, showing through the surface between the verses. Monteverdi, so to speak, could musically insinuate himself into his characters, his music stemming from the dramatic situations, hence enrapturing the listener by the event. It is singing and move at the same time, the simultaneous expression of a soul and stage emotion.

This particular aspect of Monteverdi's music is brought to light especially in the central scenes of the opera. Striggio's libretto allows a situation, according to the action, and Monteverdi translates this central scene into music, so as to let the protagonist unfold each time a new aspect of his personality and his courage. The height of the first act is the hymn to Apollo, God of Sun and Orpheus' father, written by Striggio in blank verse, in a recitative form. Monteverdi divided this passage into two clearly distinct parts: in the first, the instrumental bass line, based on a G (a *Sol*, symbolizing the *Sun*) conjures up a solemn prayer impulse; in the second section, the bass becomes more lively and allows Orpheus to express more spontaneously his feelings. The second act is based on the sudden change from the lively unbridled joy of the initial dance to the terror that bursts in with the bearer of bad tidings, bluntly breaking off the festive atmosphere and all musical order. At the heart of the third act –and of the entire opera as well– is the famous plea to Charon, the "Powerful spirit", in which Orpheus shows the all range of his virtuosic and emotional capacities. The central scene of the fourth act, like the hymn and the ballet scenes, bears the staging in the musical writing: indeed, while he crosses Hell with Eurydice, Orpheus sings accompanying himself on the lyre, accompaniment called *walking bass*. As soon as he stops, invaded by doubt, does the bass stop as well. In the fifth act central scene, Monteverdi comes back to the recitative of the first: the laudatory chant for Eurydice, becoming a curses call down upon all the other women, could be considered the first mad scene in the history of opera.

What allows to consider *L'Orfeo* as the first "true" opera, even if it was certainly not the first drama entirely put in music, are precisely these central scenes. Monteverdi developed in these scenes the two levels of musical declamation, namely *recitative* and *aria*, which were to become the basic formal structure of opera until today. He found a way to have opera become a musically autonomous genre. The dramatic context justifies all these scenes, as well as the set musical forms in 2nd, 3rd and 4th acts; the event partly gave virtuosity, the danced or sung passages their meaning. Thanks to his mastery of the organisation of the scenes, to his sense of balance between dramatic heights and quiet moments, tension and release, Monteverdi created an opera which acknowledged the Florentine innovations and yet sought something radically new. Perhaps the taste of the time favored him: he explored with his *L'Orfeo* new territories that were but already marked out. Each note he wrote was neither in accordance with the tradition nor opposed to it. As opera composer par excellence, he could create his own musical drama. And regarding the great many arguments which regularly reappeared throughout musical history about the disastrous domination of drama over music (or vice versa), *L'Orfeo*, or the celebration of the power of Music, can be deemed as the only opera in the history of melodrama in which music and drama merge so perfectly, so completely, in so a credible and convincing manner.

**Silke Leopold**

Traduction Laurent Lambert

The **Ente Autonomo Teatro Massimo de Palermo** had planned for a long time a project devoted to Baroque musical works, a parallel route, quite different from the usual productions of a lyrical society, which aim would be to bring to light or rediscover rarely presented or unknown operas or oratorios. One of the great moments of this project is the production of Monteverdi's *L'Orfeo* , realized in collaboration with the **Assessorato alla Cultura della Città di Palermo**, the **Istituto di Storia della musica dell'Università di Palermo** and the **Associazione per la musica antica Antonio Il Verso** . So as to further an international diffusion of the productions organised in this route framework, the Ente initiated a significant partnership with the editor **K617/Chemins du Baroque** who, since 1994, has published on compact disc all the productions of the Society: *Vespro per lo Stellario della Beata Vergine*, by Bonaventura Rubino; *La Dafne*, by Marco da Gagliano; *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, by Niccolò Jommelli. The **Teatro Massimo** chose one of the most important and famous scores of the history of opera with the recording of Claudio Monteverdi's *L'Orfeo* . Next year Birth of Opera Fourth Centenary having attracted the Ente attention, it wished to pay a due tribute to the operas at the true origins of melodrama: after *La Dafne*, by Marco da Gagliano (Mantua, 1608), here is Claudio Monteverdi's *L'Orfeo* (Mantua, 1607). The "**fabula in music**", in one prologue and five acts, by the famous Cremonese composer, one of the most creative author in music history, distinguishes itself, among all the other original operas, the daring inventions of its harmonic options, the orchestration adapted to the drama, the break with the music of "its" past, proving how much "early music" can be "contemporary".

**Marco Betta**

artistic director

of the Ente Autonomo Teatro Massimo di Palermo.

## GABRIEL GARRIDO

Was it because of his living in Geneva, Calvin's home, that Gabriel Garrido is predestined ? Predestination has led the child of Buenos-Aires back to his Spanish-American musical roots through an intellectual and cultural complex development via Aesthetics and various interpretations of Italian, French, German or Spanish musics.

Was he aware of his own identity quest when he was studying in Buenos-Aires famous Collegium Musicum, and then in Europe for an archeological course, or when he took part in the Aggrupacion Musica and the Missa Criola adventures, more than 20 years ago?

However, this search for Identity was fulfilled by the Schola Basiliensis, the Ricercare, the Hesperion XX of Savall, the "Intermedi Fiorentini" and also by the studious exercises on voice and instruments. Another prompt was the Spanish-American folklore whose orchestration guarantees, according to Gabriel Garrido's thesis, the long-lasting existence of color and rhythm -2 major components of the Renaissance and Baroque musical art in the Spanish "colony" of the former vice-Roy of Peru, spreading from the High-Plateau to the Amazonian forest.

Gabriel Garrido keeps arguing that he is a cityman, and that a cellist aunt who learned in the German school launched in Argentina in the 50s taught him the "Früher Musik" with the wooden flute.

"My father and my mother could sing. I was raised in ancient music and folklore, two pervading poles all along my education and my quest." Gabriel Garrido started at 17 in the first Argentine wooden-flute quartet, with whom he played a Renaissance germanic range. At the same time, he joined "Los Incas" whose kenas and charengos were to him a perfect illustration of the late traces of the old instruments brought by the Spanish conquest to Latin America. In 1971, during the European campaign of the "Missa Criola", Gabriel Garrido played the Andean flute or string instruments in the Parisian Metro or on the cafés'terraces. He still refers proudly to his studies in the respectable Schola Cantorum Basiliensis, where he belonged to a "trouble-maker" group in which Jordi Savall distinguished himself. There, he played the Renaissance reed instruments and studied thoroughly the historical range of the wooden-flute, of the strings as well as of the drums. "I felt more and more attracted by the "Früh-Barok" and by the research in interpretation made by Piguet or Sanvoisin in France. At the Schola, I think we were the first to focus on ancient treatises and to go back to Guerreiro, Cristobal de Morales or Vitoria. Those composers were in fact what we called our "musical Eldorado". In 1980, he founded the Renaissance "Glosas" group and a year later "Elyma", in association with his faithful "fellow-travellers". First, the orchestra dedicated itself to the knowledge and the interpretation of the wooden-flute ancient repertoire, and then became more versatile, like an alternative "ensemble". The pedagogical sense of Gabriel Garrido led him to pass on his large knowledge to the center of ancient music of the popular academy of Geneva after 1979. He is now considered as a master in the interpretation of Renaissance and pre-baroque as illustrated by his numerous show-performances throughout Europe: the 1539 "Florentine interludes" in Bologna, the interludes of "La Pellegrina" restored in their original orchestration and flourish, Mazzochi's "Adone's Cattena" or Da Gagliano a Erice's "Dafné". The ubiquitous abilities of the Argentine conductor an musician permit him to work also a lot in the "Musica Rinascimentale Studio de Palermo" and in the "Schola Jacopo da Bologna". This constitutes in fact a European approach for the interpretation of Renaissance music. UNESCO and the International Music Council then asked him to coordinate the various events scheduled for 1996/97, declared Years of Latino-American Baroque (interpretation classes, lectures, concerts, recordings) in Bariloche (Argentina).



conception - graphisme : le monde est petit

traductions Laurent Lambert