

NCA
NEW CLASSICAL
ADVENTURE

Deutschlandfunk

A close-up portrait of a middle-aged man with grey hair and a goatee, wearing a black turtleneck sweater. He is resting his chin on his hand and looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored wall.

Il Pianto d'Orfeo

Monteverdi · Peri · Caccini · Landi · Charpentier

KOBIE VAN RENSBURG ❀ WOLFGANG KATSCHNER ❀ LAUTTEN COMPAGNEY

Il Pianto d'Orfeo

- [1] **Lorenzo Allegri** (1567-1648): Sinfonia per il Gran Principe di Toscana (1618) 3:06
- [2] **Jacopo Peri** (1561-1633): Euridice (Text: O. Rinuccini, 1600) 3:16
Antri, ch'a miei lamenti
- [3] **Lorenzo Allegri** Primo Ballo della notte d'amore (1618) 1:32
Corrente terza & ultima parte
- [4] **Claudio Monteverdi** (1567-1643): L'Orfeo (Text: A. Striggio, 1607) 2:27
Rosa del ciel (I. AKT)
- [5] **Lorenzo Allegri** Primo Ballo della notte d'amore (1618) 1:40
Gagliarda seconda parte
- [6] **Claudio Monteverdi** L'Orfeo: Vi ricorda boschi ombrosi (II. AKT) 2:41
- [7] **Jacopo Peri** Euridice: Non piango e non sospiro 1:53
- [8] **Claudio Monteverdi** L'Orfeo: Tu sei morta mia vita (II. AKT) 2:38
- [9] Possente spirto (III. AKT) 10:13
- [10] Ahi sventurato amante! (III. AKT) 1:57
- [11] Ei dorme, e la mia cetra (III. AKT) 2:25

- [12] **Giulio Caccini** (1551-1618): L'Euridice (Text: O. Rinuccini 1602) 5:15
Funeste piagge
- [13] **Marc Antoine Charpentier** (1643-1704): La descente d'Orphée aux enfers
Cessez, fameux coupables (II. AKT, 2. SZENE) 2:22
- [14] Passacaille (II. AKT, 3. SZENE) 2:54
- [15] Souviens-toi du larcin (II. AKT, 3. SZENE) 4:04
- [16] **Ludovico Grossi da Viadana** (1560-1627): La Romana 2:00
- [17] **Jacopo Peri** Euridice: Gioite al canto mio 2:28
- [18] **Claudio Monteverdi** L'Orfeo: Qual honor di te fia degno (IV. AKT) 3:29
- [19] Questi i campi (V. AKT) 2:17
- [20] Tu bella fusti (V. AKT) 2:07
- [21] Perché a lo sdegno (Apollo/Orfeo, V. AKT) 5:46
- [22] **Stefano Landi** (1587-1639): La morte d'Orfeo (1619) 4:53
Gioite al mio natal

Total Time: 71:21

Kobie van Rensburg, Tenor
Matthias Vieweg, Bariton [21]

LAUTTEN COMPAGNEY

Musikalische Leitung: Wolfgang Katschner

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio

© 2004 Membran International GmbH

© 2006 Deutschlandradio / Membran International GmbH

Aufgenommen / Recorded: 03.-06.02.2004, Deutschlandradio, Studio 10 im Funkhaus Berlin

Produzent / Producer: Frank Kämpfer, Deutschlandfunk

Tonmeister und Digitalschnitt / Recording producer and Digital editing: Hein Laabs

Toningenieur / Recording engineer: Geert Puhmann

Tontechnik / Assistant engineer: Brigitte Siewert

LAUTTEN COMPAGNEY

Birgit Schnurpfeil / Anne von Hoff – Violine

Aino Hildebrandt – Viola da braccio

Alena Rex – Viola da gamba

Ulrike Becker – Viola da gamba, Violone, Lirone

Annette Rheinfurth – Viola da gamba, Violone

Juan Ullibarri / François Petitlaurent – Cornetto

Peter Bauer – Percussion

Mark Nordstrand – Cembalo, Orgel

Loredana Gintoli – Harfe

Hans-Werner Apel – Gitarre, Laute, Chitarrone

Wolfgang Katschner – Theorbe/musikalische Leitung

Mit Dank für die freundliche Unterstützung:

Italienisches Cembalo „false inner-outer“; 8'8"; GG/HH-d3

gebaut von Markus Fischinger, eigener Entwurf nach Vorbildern des 18. Jahrhunderts



Kobie van Rensburg

Kobie van Rensburg begann sein Gesangsstudium bei Prof. Werner Nel an der Northwest University of South Africa. Er gewann mehrere Gesangswettbewerbe und debütierte bereits im Alter von 20 Jahren als Belmonte in Mozarts „Entführung aus dem Serail“ an der Roodepoort City Opera, noch während er neben dem Gesangstudium auch Studien in Rechts- und Politikwissenschaften absolvierte.

Im Jahre 1994 wurde er zunächst in das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper und seit 1995 an das Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz verpflichtet. Sein weit gefächertes Opernrepertoire umfasst bereits mehr als 30 Hauptrollen, einschließlich der frühen Opern von Monteverdi (Orfeo in „L'Orfeo“, Nerone in „L'incoronazione di Poppea“), die Barockopern Händels (Acis in „Acis & Galatea“, Jupiter in „Semele“, Giuliano in „Rodrigo“, Massimo in „Ezio“, Bajazet in „Tamerlano“ u. a.), die berühmten Mozarttenor-Partien (Idomeneo in „Idomeneo“, Titus in „La clemenza di Tito“, Tamino in „Die Zauberflöte“, Don Ottavio in „Don Giovanni“, Belmonte in „Die Entführung aus dem Serail“, Belfiore in „La Finta Giardiniera“, Ferrando in „Così fan tutte“ u. a.), Fenton in Verdis „Falstaff“, Der junge Seemann in Wagners „Tristan und Isolde“ und verschiedene komische Opern und Operetten (Chateaufort in Lortzings „Zar und Zimmermann“ und Alfred in der „Fledermaus“ von J. Strauss u. a.).

Er sang bereits an der Metropolitan Opera in New York sowie an zahlreichen bedeutenden europäischen Bühnen, unter anderem an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, der Bayerischen Staatsoper, der Staatsoper Stuttgart, dem Théâtre du Châtelet und Théâtre des Champs-Élysées in Paris, dem Grand Théâtre de Genève, Théâtre du Capitole in Toulouse, Opéra National de Montpellier und der Opéra National du Rhin in Strasbourg, der Wiener Volksoper, dem Teatro Saõ Carlos in Lissabon und in Madrid, Basel, Luzern, Mannheim, Karlsruhe, Graz, Halle etc.

Er ist außerdem ein häufiger Gast bei so renommierten Festivals wie den Salzburger und Schwetzingen Festspielen, den Innsbrucker Festwochen, den Händel-Festspielen in Halle und Karlsruhe, dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den internationalen Musikfestwochen Luzern etc. Recitals, Oratorien und Liederabende führten ihn bereits in die USA, nach Ägypten,

Südafrika und Argentinien (Teatro Colon) sowie auf die führenden europäischen Konzertpodien. Obwohl sein Konzertrepertoire Werke der Renaissance bis hin zu Weltpremieren zeitgenössischer Komponisten umfasst, setzt er einen wichtigen Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit auf das Repertoire und die Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Dabei arbeitete Kobie van Rensburg mit renommierten Dirigenten und Ensembles wie René Jacobs und Concerto Vocale, der Akademie für Alte Musik, Concerto Köln, The Orchestra of the Age of Enlightenment, Nikolaus Harnoncourt und Concentus Musicus Wien, Sir John Eliot Gardiner und den English Baroque Soloists und Monteverdi Choir, Ivor Bolton und dem Freiburger Barock Orchester, Thomas Hengelbrock und dem Balthasar Neumann Ensemble, Christopher Hogwood und der Academy of Ancient Music, Christophe Rousset und Les Talens Lyriques, Jean Claude Malgoire und La Grande Ecurie et la Chambre du Roy sowie Bruno Weil, Lorin Maazel und Sir Jeffrey Tate.

Kobie van Rensburg verbindet eine besondere künstlerische Zusammenarbeit mit der LAUTTEN COMPAGNEY. Gemeinsam haben sie zahlreiche Konzerte in Europa und Südafrika gegeben und bereits zwei Recital-CDs veröffentlicht: „Händel’s Beard“ mit Arien, welche Händel für den Tenor John Beard komponiert hatte, und „Songs of an English Cavalier“ mit Musik von Dowland, Lawes und Purcell.

Seine Pasticcio Oper „Ein Theater nach der Mode“ wurde im Juni 2002 in München uraufgeführt. Als Auftragswerk für das Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz entwickelte er eine neue Handlung und verfasste zusammen mit Peer Boysen ein Libretto zu Musik von Händel und anderen Komponisten des Barock. „Ein Theater nach der Mode“ ist immer noch im Repertoire des Staatstheaters am Gärtnerplatz und wurde vom Bayerischen Rundfunk mit Bildregie von Brian Large für das Fernsehen aufgenommen.



Foto: H. P. Beyer

Wolfgang Katschner

Wolfgang Katschner studierte Gitarre an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und Laute an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Nach einem Engagement am Schweriner Theater ist er seit 1984 freiberuflich tätig.

Von 1985 bis 1992 arbeitete er in der künstlerischen und organisatorischen Leitung der „Schütz-Akademie“, eines Ensembles für deutsche und italienische Musik des 17. Jahrhunderts. Aus dieser Zeit heraus rührt seine starke Affinität zu Werken aus der Zeit vor 1700. Lehraufträge für Gitarre und Laute führten Wolfgang Katschner an die Musikhochschulen in Berlin und Dresden. Den Hauptteil seiner vielfältigen Tätigkeiten realisiert er heute mit den Ensembles LAUTTEN COMPAGNEY Berlin und BELLUM MUSICUM Weissenfels.

Seit 1996 beschäftigt er sich mit der Wiederaufführung barocker Opern. Mit Konzerten und Opernaufführungen gastierten beide Ensembles unter seiner Leitung bei namhaften Festivals u. a. in Berlin (Bach-Tage), Bayreuth (Bayreuther Barock), Dresden (Musikfestspiele), Halle (Händel-Festspiele), Potsdam (Musikfestspiele), Hannover-Herrenhausen (Festwochen), Kissingen (Kissinger Sommer), Schwetzingen (Mozart-Fest) und Utrecht (Holland-Festival für Alte Musik). Am Opernhaus Halle übernahm er die musikalische Leitung des Regiedebüts des Countertenors Axel Köhler in einer Produktion von Monteverdis „Poppea“.

Für die Dresdner Musikfestspiele führte er in einem Zyklus von vier Jahren unbekannte Opern des Dresdner Hofes auf. Für diese Ausgrabungen mit Werken von Bontempi, Peranda, Hasse und Pallavicino ehrten ihn die Dresdner Musikfestspiele im Jahre 2000 mit ihrem Festspielpreis. Einen weiteren zentralen Platz in seiner künstlerischen Arbeit nimmt die Musik von G. F. Händel ein. Für die Händel-Festspiele Halle und die Musikfestspiele Potsdam erarbeitete er szenische Umsetzungen der dramatischen Kantaten „Clori, Tirsi e Fileno“ und „Apollo e Dafne“.

Im Jahr 2002 übernahm er die Leitung des „Messias“ in der deutschen Fassung von J. G. Herder in einer Produktion des Goethe-Theaters Bad Lauchstädt mit dem Dresdner Kammerchor. Im Winter 2002 leitete er die Neuproduktion der Opera buffa „La Diavolessa“ von Baldassare Galuppi am Hans-Otto Theater Potsdam und im Jahr 2003 die Produktion von Händels Oper

„Teseo“ als Koproduktion der Händelfestspiele in Halle, des Goethe-Theaters Bad Lauchstädt, der Festwochen Hannover-Herrenhausen und des Festivals Bayreuther Barock. Im Mai 2004 übernahm Wolfgang Katschner die musikalische Leitung von Händels „Alcina“ an der Oper in Kapstadt/Südafrika. Im Juni 2005 hatte unter seiner Leitung Händels Oper „Amadigi“ zu den Händel-Festspielen in Halle Premiere. Im Juni 2004 erhielt er für seine Verdienste um das Werk G. F. Händels den Händel-Preis der Stadt Halle.

Lautten Compagney

1984 von Wolfgang Katschner und Hans-Werner Apel als Lautenduo gegründet, arbeitet die LAUTTEN COMPAGNEY heute vor allem in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen bis hin zum barocken Opernorchester. Das Repertoire umfasst ein breites Spektrum an Werken aus der Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts und seit Mitte der Neunziger Jahre in zunehmendem Maße Werke des Musiktheaters. Dazu hat sich ein fester Kreis von Musikern um die beiden Lautenisten versammelt, der gemeinsam die verschiedenen Projekte trägt. Alte Musik in ihrer faszinierenden Vielfalt und Vitalität wieder zum Klingen zu bringen und als sinnlichen Genuss und ästhetisches Vergnügen einem breiten Publikum nahezubringen, ist erklärtes Ziel der künstlerischen Arbeit. Besonderen Wert legen die Musiker der LAUTTEN COMPAGNEY in ihren Aufführungen und Produktionen auf eine phantasievolle und facettenreiche Ausführung des Basso Continuo, einer Besonderheit der Musik dieser Epoche, bei der Lauteninstrumente eine wichtige Rolle spielen. Eine ganze Reihe von musikalischen Entdeckungen und Ausgrabungen konnte das Ensemble in den letzten Jahren mit großem Erfolg auf den Weg bringen.

So erschien erstmalig auf CD eingespielte Musik von G. B. Bononcini, B. Castaldi, J. Ph. Krieger, M. Locke und Baldassare Galuppi und 2004 die CD „Dolce mio ben“ mit italienischen Kantaten und Opernarien um 1700 aus der Musikbibliothek des Schlosses Sondershausen mit der spanischen Mezzosopranistin Maite Beaumont. Im Jahr 2005 folgten „Chirping of the Nightingale“, ein Instrumentalprogramm nach John Playfords „English Dancing Master“ und Händelarien mit der Schweizer Mezzosopranistin Maria Riccarda Wesseling. Mit Konzerten und Opernaufführungen

gastierte das Ensemble bei namhaften Festivals u. a. in Berlin (Bach-Tage), Bayreuth (Bayreuther Barock), Dresden (Musikfestspiele), Halle (Händel-Festspiele), Potsdam (Musikfestspiele), Hannover-Herrenhausen (Festwochen), Kissingen (Kissinger Sommer), Schwetzingen (Mozart-Fest und Schwetzingen Festspiele), Kloster Eberbach (Rheingau Musik Festival), Ludwigsburg (Ludwigsburger Schlossfestspiele), Innsbruck (Festwochen Alte Musik), Stellenbosch (Südafrika) und Utrecht (Holland-Festival für Alte Musik).

Die Performance „Bach-Arkaden“, ein Gemeinschaftsprojekt mit Musikern aus der Jazz- und der Neuen-Musik-Szene, wurde im Rahmen des Kulturprogramms des Deutschen Pavillons zur Weltausstellung in Hannover aufgeführt.

Diese besondere Linie des musikalischen Crossover fand im Frühjahr 2002 eine neue Form: „membra jesu nostri – Passionsmusik und Videokunst“ vereinte die Musik Dietrich Buxtehudes mit den Arbeiten zeitgenössischer Videokünstler aus Deutschland und den Niederlanden, aufgeführt im Rohbau des Neuen Museums auf der Berliner Museumsinsel. Als Opernorchester erlebt man die LAUTTEN COMPAGNEY in Zusammenarbeit mit dem Hans-Otto Theater in Potsdam-Sanssouci, im historischen Goethe-Theater Bad Lauchstädt, aber auch als Continuo-Ensemble in einer Produktion der „Poppea“ am Opernhaus Halle.

Besondere Aufmerksamkeit fanden jedoch die eigenen Produktionen unbekannter barocker Opern des Dresdner Hofes von J. A. Hasse, C. Pallavicino und N. A. Strungk sowie G. M. Bontempi und M. G. Peranda, die in den Jahren 1998-2000 jeweils zur Premiere im historischen Taschenbergpalais in Dresden kamen.

Zur Eröffnung der Händelfestspiele in Halle 2003 und 2005 brachten auf Initiative und mit der LAUTTEN COMPAGNEY fünf der Musikkultur verpflichtete Institutionen, neben den Händelfestspielen das Goethe-Theater Bad Lauchstädt, die Festwochen Hannover-Herrenhausen, das Festival Bayreuther Barock und das Theatre Royal im englischen Bury St. Edmunds G. F. Händels Opern „Teseo“ (2003/2004) und „Amadigi“ (2005) als Koproduktion auf die Bühne. Beide Opern wurden anschließend in zahlreichen Gastspielen in Deutschland, der Schweiz und in England sehr erfolgreich gezeigt. 2005 erschien „Teseo“ auch als DVD. In Berlin präsentiert

sich die LAUTTEN COMPAGNEY mit eigenen Konzertreihen. Bereits Tradition sind ihre Weihnachtskonzerte mit prominenten Schauspielern wie Otto Sander oder Katharina Thalbach als ausdrucksstarken Rezitatoren ebenso wie ihre Silvesterkonzerte in der Heiligkreuzkirche. Eine enge Zusammenarbeit verbindet die LAUTTEN COMPAGNEY darüber hinaus mit namhaften Sängern wie Mechthild Bach, Suzie le Blanc, Lynne Dawson, Axel Köhler, Johnny Maldonado, Kobie van Rensburg, Sharon Rostorf-Zamir, Maria Riccarda Wesseling, Ann Hallenberg u. a.

Weitere Informationen auf www.lauttencompagney.com



Foto: Matthias Knoch

Il Pianto d'Orfeo

Von Ovid zur Oper: Die Metamorphosen des Orpheus

In der Gedankenwelt der Renaissance war Orpheus eine bedeutsame Gestalt. Und wenn man auch vielfach zwischen historischer und mythischer Überlieferung nicht deutlich unterschied, so war man doch im Italien der Renaissance mit seiner Fülle an Akademien und Camerate voller wissensdurstiger Intellektueller, die die vielgerühmten kulturellen Errungenschaften der Antike für sich wiederzuentdecken strebten, mit dem Orpheus-Mythos bestens vertraut. Dieser findet zwar bei verschiedenen antiken Autoren Erwähnung, darunter Vergil, Apollodor und Pausanias, doch keine dieser Versionen hat die Vorstellung von Orpheus so geprägt wie Ovids Erzählung im 10. Buch seiner *Metamorphosen*:

Orpheus war der Sohn des Apoll und der Muse Calliope. Sein Vater schenkte ihm eine Leier und lehrte ihn darauf zu spielen und zu singen, worin er es zu solcher Vollkommenheit brachte, dass nichts dem Zauber seiner Musik widerstehen konnte. Wilde Tiere wurden friedlich bei seinem Spiel, Bäume scharten sich um ihn, und sein Gesang erweichte selbst die Steine.

Hymenaeus, um seinen Segen für die Hochzeit Orpheus' mit Eurydike angerufen, wohnte dem Fest zwar bei, doch brachte er kein gutes Omen. Kurz nach der Hochzeit, als Eurydike mit ihren Gefährtinnen über die Wiesen wanderte, erblickte sie der Schäfer Aristaeus und bedrängte sie. Sie floh und trat in ihrer Hast auf eine im Gras verborgene Schlange. Die Schlange biss sie in den Fuß, und sie starb. Orpheus klagte singend allen atmenden Wesen unter dem Himmel sein Leid, Göttern wie Menschen, und beschloss, seine Gattin im Reich der Toten zu suchen.

Durch eine Höhle stieg er hinab zu den Ufern des Styx, und durch Scharen von Geistern drang er vor bis zu Plutos und Proserpinas (Persephones) Thron, wo er, sich selbst auf der Leier begleitend, zu singen anhub: „Oh ihr Götter der Unterwelt, zu denen wir Lebenden alle einst kommen müssen, hört meine Worte, denn sie sind wahr. Ich kam nicht die Geheimnisse des Tartarus auszuspähen noch meine Kräfte zu messen mit Cerberus, dem dreiköpfigen schlangenhaarigen Hund, der den Eingang bewacht. Ich kam, um meine Gattin zu suchen, deren jungem Leben der giftigen Schlange Zahn ein Ende setzte vor der Zeit. Liebe hat mich hergeführt, Amor, ein Gott, allmächtig über uns, die wir auf Erden wandeln, und, wenn die alte Überlieferung nicht trägt, so

auch hienieden. Ich flehe euch an bei diesem Hort der Schrecken, bei diesem Reich der Stille und des Unerschaffenen: Knüpft den zerrissenen Lebensfaden Eurydikes wieder zusammen! Wir sind alle an euch verfallen und müssen früher oder später in euer Reich eingehen. Auch sie, wenn ihre Lebensspanne einst erfüllt ist, wird rechtmäßig euer Eigen sein. Aber bis dahin lasst sie mir, ich bitte euch flehentlich. Wenn ihr mir das verweigert, kann ich nicht allein zurückkehren; euer Triumph wird unser beider Tod sein.“

Während er seine zärtliche Klage sang, vergossen selbst die Geister Tränen. Tantalus, seinem Durst zum Trotz, hörte für einen Moment auf sich um Wasser zu mühen, Ixions Rad stand still, der Geier, der an des Giganten Leber riss, hielt inne, Danaus' Töchter ließen ihr Werk ruhen und schöpften nicht mehr Wasser mit dem Sieb, und Sisyphos setzte sich auf seinen Stein und lauschte. Zum ersten Mal, heißt es, sah man die Wangen der Furien nass von Tränen. Proserpina konnte nicht widerstehen und überredete Pluto, dass er nachgab. Orpheus sollte Eurydike mit sich nehmen dürfen unter einer Bedingung: Er durfte sich nicht nach ihr umsehen, bis sie die obere Welt erreicht hatten.

Orpheus führte Eurydike auf dunklen steilen Wegen, in völliger Stille, und schon hatten sie den Ausgang in die obere Welt beinahe erreicht, als Orpheus, um sich zu vergewissern, dass sie ihm folge, einen Blick hinter sich warf. Da wurde sie augenblicklich fortgetragen, und ihrer beider ausgestreckte Arme umfingen nur noch Luft! Eurydike, da sie nun zum zweiten Mal starb, konnte aber ihren Mann nicht schuldig sprechen, denn wie hätte sie ihm seine Ungeduld vorwerfen können, sie zu sehen? „Lebe wohl,“ sagte sie, und ward davongeweht, so schnell, dass ihr Wort kaum sein Ohr erreichte.

Orpheus versuchte ihr zu folgen, doch Charon, der strenge Fährmann, wies ihn zurück und verweigerte ihm die Überfahrt. Sieben Tage trieb er sich am Ufer herum, ohne Nahrung und Schlaf, dann, die Götter bitter anklagend für ihre Grausamkeit, sang er den Felsen und Bergen seine Klagen, dass Tigerherzen schmolzen und Eichen sich von ihrer Stelle rührten. Die Frauen mied er und beklagte immerfort sein trauriges Los. Die thrakischen Mädchen versuchten ihr Bestes, ihn zu verführen, er aber wies ihr Werben zurück. Erregt vom Kult des Bacchus, warf eine von ihnen den Speer nach ihm.

Der Speer, sowie er in den Klang seiner Leier eintauchte, fiel zu seinen Füßen nieder und verletzte ihn nicht, und so auch die Steine, die sie nach ihm warfen. Da aber erhoben die Frauen ein Geschrei und übertönten die Musik, und nun trafen ihn die Wurfgeschosse und waren bald befleckt mit seinem Blut. Die Frauen rissen ihm die Glieder aus und warfen seinen Kopf und seine Leier in den Fluss Hebrus, da trieben sie hin und murmelten traurige Musik, und die Ufer antworteten mit einer Klagesymphonie.

Die Musen lasen die Teile seines zerrissenen Körpers zusammen und begruben sie in Libethra, wo, wie man sagt, über seinem Grab die Nachtigall süßer singt als sonst irgendwo in Griechenland. Seine Leier wurde von Jupiter an den Himmel versetzt als Sternbild Lyra. Sein Schatten aber ging zum zweiten Mal in den Tartarus ein, wo er seine Eurydike fand und sie freudig umarmte. Nun wandeln sie zusammen durch die glückseligen Gefilde, und Orpheus darf seine Eurydike ansehen soviel er will und muss nicht länger fürchten, für einen unbedachten Blick bestraft zu werden.

Schon 1480 war in Mantua Angelo Polizianos „Fabula d’Orfeo“ aufgeführt worden. Die Rolle des Orfeo übernahm der bekannte Kleriker, Sänger und Lira-da-braccio-Spieler Baccio Ugolino, der wahrscheinlich auch selbst die Musik zu Polizianos Libretto komponiert hatte. Dieses Theaterstück, eng angelehnt an das literarische Modell der Sacra Rappresentazione, war sicher eher ein Schauspiel mit Musik als eine Oper; Polizianos Werk jedoch stellte bereits das dramaturgische Grundgerüst für künftige Orfeo-Opern bereit. Er gliederte sein Stück in einen Prolog und 5 Episoden:

Prolog:

Merkur bittet das Publikum um Ruhe und kündigt das Spiel an.

1. Pastorale Szenerie. Mopso und Tirsi suchen nach einem verlorenen Kälbchen. Aristaeus gesteht ihnen, dass er sich in Eurydike verliebt habe. Er beklagt, dass seine Zuneigung nicht erwidert wird.

2. Auf dem Berg. Orfeo singt einen lateinischen Hymnus zu Ehren Kardinal Gonzagas. Ein Schäfer unterbricht ihn und überbringt ihm die traurige Nachricht von Eurydikes Tod. Orfeo beschließt, ihr in die Unterwelt zu folgen.

3. In der Unterwelt. Orfeo bezaubert Cerberus und die Furien. Er fleht Pluto an, ihm Eurydike zurückzugeben. Proserpina überredet Pluto, seine Einwilligung zu geben, unter der Bedingung, dass Orfeo seine Liebste erst ansehen darf, wenn sie ins Reich der Sterblichen zurückgekehrt sind.

4. Orfeo führt Eurydike unter Triumphgesang der Welt der Sterblichen entgegen, sieht sich jedoch um und verliert sie für immer. Als Orfeo Eurydike ein zweites Mal folgen will, versperrt ihm eine Furie den Weg.

5. Niedergeschlagen und verzweifelt über sein Schicksal, versagt sich Orfeo allen anderen Frauen. Das erbost die Mänaden, die Anhängerinnen des Bacchus. Sie töten Orfeo, zerreißen seinen Leib und beenden das Spiel mit einem trunkenen, orgiastischen Fest.

Das späte 16. Jahrhundert sah eine neue Form schöpferischen Ausdrucks heraufdämmern, das Rezitativ, in dem die Musik den natürlichen Rhythmen, der Betonung und dem Tonhöhenverlauf der Sprache folgt. Nach mehr als 20 Jahren des Studiums und der Diskussion in so illustren Kreisen wie der Florentiner Camerata des Grafen Giovanni de' Bardi, geprägt von den Experimenten eines Vincenzo Galilei (der Vater des berühmten Astronomen), Emilio de' Cavalieri, Jacopo Corsi oder Jacopo Peri, brannten die Vorkämpfer des „stile recitativo“ darauf, die ersten von Anfang bis Ende in Musik gesetzten Dramen zu schaffen.

Die Feierlichkeiten zur Hochzeit der Maria de' Medici mit dem französischen König Henri IV. im Jahr 1600 boten dazu die ideale Gelegenheit. Der berühmte Sänger Giulio Caccini wurde zur Mitarbeit an einem großangelegten Werk mit dem Titel „Il Rapimento di Cefalo“ verpflichtet, von dem leider nur einige Fragmente erhalten sind. Sein Rivale am Hof, Jacopo Peri, sollte Musik zu Ottavio Rinuccinis „L'Euridice“ komponieren, nachdem die beiden zuvor schon bei „La Dafne“ erfolgreich zusammengearbeitet hatten.

Bei Ovid, Vergil und selbst bei Poliziano bleibt Eurydike bemerkenswert schweigsam. In Ovids Erzählung murmelt sie nur ein einziges „Lebe wohl“, wenn Orpheus' Blick zurück ihr Schicksal besiegelt. Vergil erweitert in seinen *Georgica* das wortkarge Lebewohl zu einer kurzen Klage. Selbst in Polizianos Favola, wo Eurydike in einer früheren Szene auftritt – mit der Begegnung mit Aristäus und der Flucht vor ihm, die indirekt zu ihrem Tod führt –, bleibt sie beinahe stumm, bis sie dann kurz die endgültige Trennung von ihrem Mann beklagt. Rinuccini hat dieser kleinen Rolle nur 27 der fast 800 Zeilen seines Librettos zugedacht, in dem Orpheus zweifellos die zentrale Gestalt ist. „L'Euridice“ bestand aus einem Prolog und 5 Szenen mit einem erzwungenen Happy End, das besser zu einem Hochzeitsfest passte.

Prolog:

Die Tragödie verspricht, in einer Folge strophischer Variationen, zärtliche Gefühle beim Publikum zu erwecken.

1. Die Nymphen und Hirten gesellen sich zu Eurydike, um ihre bevorstehende Hochzeit mit Orpheus zu feiern. Sie geht mit ihren Gefährtinnen davon, um in den Wäldern zu singen und zu tanzen, während die verbleibenden Figuren einen Freudenchor mit mehreren Solo-Stanzen singen.

2. Orpheus drängt die Natur, sein Glück zu beschreiben (Antri, ch'a miei lamenti). Er spricht mit Arcetro, bis Tirsi ein Preislied auf die Ehe singt. Daphne stürzt heran und berichtet Orpheus, dass Eurydike von einer Schlange gebissen wurde und nun tot ist. Orpheus ist geschockt und singt eine Klage (Non piango e non sospiri). Die Nymphen und Hirten beenden die Szene mit einem Klagechor.

3. Arcetro berichtet, wie er Orpheus zu der Stelle gefolgt ist, wo Eurydike starb und wo er zu Boden sank und weinte. Plötzlich sei am Himmel ein von weißen Tauben gezogener Wagen erschienen, und die Göttin Venus stieg aus und richtete Orpheus wieder auf. Die Szene schließt mit einem Gesang der Nymphen und Hirten, die über die Unbeständigkeit Fortunas nachsinnen.

4. Venus führt Orpheus zu den Toren der Hölle und rät ihm, Plutos Herz mit Gesang zu erweichen. Orpheus singt von seinem Kummer (*Funeste piagge*), und Proserpina und Charon bitten Pluto, ihn anzuhören. Pluto lässt sich bewegen und gibt Eurydike Orpheus zurück. Die Schatten und Gottheiten der Hölle feiern in einem Doppelchor den Sieg der Musik über den Tod.

5. Die Nymphen und Hirten sorgen sich um Orpheus' und Eurydikes Schicksal. Aminta trifft ein und berichtet, er habe Eurydike von den Toten zurückkehren sehen. In dem Moment treffen auch Orpheus und Eurydike ein, und Orpheus verleiht seiner Freude in einem Strophenlied Ausdruck (*Giote al canto mio.*). Der allgemeine Jubel mündet schließlich in ein Chorfinale mit Tanz.

Trotz des Happy Ends wurde die Wahl des Sujets als dem Anlass unangemessen kritisiert. Zudem hatten Rinuccini und Peri die jeweiligen Druckausgaben ihres Werkes der Braut gewidmet, also der zukünftigen französischen Königin, und der Titel wurde als allegorische Hommage an Maria de' Medici und ihre Familie verstanden. Dieser Vergleich erwies sich als unglücklich gewählt, da der als allegorischer Orpheus apostrophierte König sich nicht einmal die Mühe machte, seine Braut persönlich aus Florenz abzuholen, von der Unterwelt gar nicht zu reden!

Während die Aufführung des „Rapimento di Cefalo“ um die 1000 Mitwirkende und mehr als 3500 Zuschauer gezählt haben soll, wurde „L'Euridice“ in weit bescheidenerem Rahmen in den oberen Räumen des Palazzo Pitti präsentiert. Für Bühnenbild und Maschinerie zeichnete der Ingenieur Buonarroti (ein Neffe Michelangelos) verantwortlich. In einer technologischen Tour de force wurden dem Publikum nacheinander vorgeführt: „eine große, taghell erleuchtete Arkade und, inmitten prächtiger Wälder, die Statuen der Poesie und der Musik; dann eine öde Wüstenei mit Felsen und Sümpfen, und dann die höllische Stadt des Hades in Flammen unter kupferfarbigem Himmel; und dann wieder die friedvolle Harmonie des ersten Bildes“. Dass die vorgesehene Ausstattung nicht rechtzeitig fertig wurde, scheint eines der geringeren Probleme gewesen zu sein, mit denen sich Emilio de' Cavalieri konfrontiert sah, der die Leitung der Produktion inne hatte. Die kleinlichen Rivalitäten zwischen Opernstars, wie sie seit dem 18. Jahrhundert in Fülle dokumentiert sind, reichen offenbar bis in die Anfänge des Genres zurück! Caccini wollte seinen

Schülern bzw. den Mitgliedern seiner Familie, die für einen Auftritt während der Feierlichkeiten engagiert worden waren, nicht erlauben, Musik von Peri zu singen. So enthielt die Aufführung am 6. Oktober im Beisein der versammelten Fürstlichkeiten (unter ihnen der Herzog von Mantua in Begleitung Monteverdis) schließlich Musik von Peri und Caccini. Letzterer komponierte die Titelpartie und die homophonen Chöre, während Peri die Partie des Orfeo komponierte und sang! Nach dem Erfolg der Aufführung beeilte sich Caccini, seine eigene komplette Partitur nach Rinuccinis Libretto zu veröffentlichen, bevor Peri seine Partitur herausbringen konnte, die er angeblich noch vor der Aufführung fertiggestellt haben wollte. Caccinis „L'Euridice“ scheint nicht vor 1602 aufgeführt worden zu sein.

In ihren Vorworten zur jeweiligen Druckausgabe beschreiben beide, Caccini und Peri, ihren Kompromiss zwischen Sprechen und Musik, der schließlich „Rezitativ“ genannt werden sollte, wobei jeder versucht, das Patent darauf für sich zu reklamieren. Beide machten sich stark für eine neue Kunstform, in der Musik nicht lediglich dekoratives Beiwerk, sondern essentieller Bestandteil sein sollte. Der Orpheus-Mythos bot sich ganz natürlich als Stoff für Experimente in dieser Richtung an, denn Orpheus „in Musik sprechen“ zu sehen und vor allem zu hören war gewiss nicht weit hergeholt. Auf Orpheus konnte sich die Verteidigung des gesungenen Dialoges stützen; paradoxerweise offenbarte dieser kompositorische Ansatz offenkundige Nachteile, sobald Orpheus tatsächlich singen sollte!

Sieben Jahre später konnte Monteverdi, ohne das Rezitativ als Ausdrucksform rechtfertigen zu müssen, wesentlich weitergehende Ideen im Hinblick auf das musikalische Drama verwirklichen. In einer unübertroffenen Synthese mit dem Text setzte Monteverdi seine dramatische Begabung dafür ein, die Musik in ihrer ganzen Vielfalt zu einem integralen Bestandteil des Dramas zu werden zu lassen. In seinem „Orfeo“ von 1607 hat Monteverdi jenes Ideal bereits verwirklicht, das späteren Opernreformern wie Gluck und Wagner vorschwebte und moderne Opernkomponisten noch immer umtreibt: echtes Musikdrama.

Die Oper gründet sich auf die Auffassung, dass die Musik „die Dienerin des Textes“ zu sein habe, und was das betrifft, so verfügte Monteverdi mit dem Libretto Alessandro Striggiös über eine

außerordentlich gut gebaute Vorlage. Zeitgenossen lobten das Libretto als „schön im Hinblick auf die Erfindung, noch schöner in seiner Anlage und vollkommen im Ausdruck“. Obwohl er mit der „Euridice“ von Peri/Caccini&Rinuccini vertraut war, hielt sich Striggio in Struktur und Text viel enger an Polizianos älteres Mantuaner Modell. Aufgebaut aus einem Prolog und 5 Akten, konzentriert sich seine Geschichte ganz auf Orfeo, einen Menschen, der aus eigener Kraft sein Glück zu gewinnen sucht, um es schließlich wieder zu verlieren, durch ein tragisches Schicksal in Einsamkeit und Verzweiflung gestürzt. Jeder der 5 Akte ist um eine zentrale Szene Orfeos aufgebaut, in die Musik direkt involviert ist.

Prolog:

La Musica schmeichelt den Zuhörern, kündigt ein Drama an, mit dem sie ihre Macht aufzeigen will, und bittet das Publikum um Ruhe

1. Pastorale Szenerie. Hirten und Nymphen feiern die Hochzeit Orpheus' und Eurydikés. Sie erbitten den Beistand Hymenaeus' und der Musen. Orpheus wird gebeten zu singen und antwortet mit einem Hymnus (Rosa del ciel) an die Sonne/Apoll, in dem er zum Ausdruck bringt, wie glücklich er ist, Eurydike gewonnen zu haben. Ein Schäfer bittet alle zum Gebet in den Tempel. Sie singen, dass niemand „ein Raub der Verzweiflung“ werden solle, denn „nach dem Sturm kehrt die Sonne zurück“ und „nach dem Frost kommt der Frühling wieder“. Der Chor kommentiert, wie sehr Orpheus, der vor kurzem noch so traurig war, sich nun freut.

2. Eurydike hat mit ihren Gefährtinnen die Szene verlassen. Orpheus singt ein Lied an die Wälder, die einst seine Klagen hörten und nun von seiner Freude widerhallen (Vi ricorda o boschi ombrosi). Der Jubel des Festes wird mit einem Schlag zerstört, als die Nymphe Sylvia (Messaggiera) die tragische Nachricht vom Tod Eurydikés bringt. Orpheus beklagt ihren Tod (Tu sei morta) und beschließt, ihr in die Unterwelt zu folgen. Die Hirten und Nymphen beenden den Akt mit ihrer Klage.

3. La Speranza (Die Hoffnung) hat Orpheus bis vor die Tore des Hades geführt. Dort muss sie ihn verlassen, denn über den Toren steht (in den Worten aus Dantes Inferno) geschrieben: „Ihr, die ihr eintretet, lasst alle Hoffnung fahren.“ Der Fährmann Charon weigert sich, Orpheus über den Styx zu bringen. Im Herzstück des Dramas nimmt Orpheus all seine magischen Kräfte zusammen und singt ein herrliches Gebet (Possente Spirto) zur Begleitung seiner wundertätigen Leier. Schließlich wird Charon in den Schlaf entrückt, und Orpheus schlüpft an ihm vorbei. Ein Geisterchor besingt die Macht des Menschen, alle Hindernisse zu überwinden.

4. Pluto und Proserpina haben Orpheus' Klagen gehört. Proserpina bittet bei Pluto für Orpheus. Er erlaubt, dass Eurydike auf die Erde zurückkehrt, unter der Bedingung, dass Orpheus sie nicht ansieht, bevor sie die Unterwelt verlassen haben. Mit einem Lied zum Preis seiner Leier führt Orpheus Eurydike in die Welt der Sterblichen zurück (Qual honor); doch dann kommen ihm Zweifel, er blickt zurück und verliert sie für immer. Als Orpheus Eurydike ein zweites Mal folgen will, versperrt ihm ein Geist den Weg. Der Chor besingt den paradoxen Fall eines Menschen, der den Hades überwindet, aber seiner eigenen Gefühle nicht Herr wird.

5. Wieder in den Gefilden Thrakiens. Orpheus leidet in Einsamkeit (Questi i campi di Tracia) – nur Echo, als Symbol unerwideter Liebe, antwortet seiner Klage. Orpheus versagt sich allen anderen Frauen. Eine Horde von Bacchantinnen erscheint, tadelt ihn heftig für diese Entscheidung und singt ein Preislied auf Bacchus.

Anders als „L'Euridice“ wurde „L'Orfeo“ nicht aus Anlass einer Feierlichkeit, sondern bei der Zusammenkunft eines intellektuellen Klubs, der Accademia degli Invaghiti, aufgeführt, so dass kein gewaltsames Happy End herbeigeführt werden musste. Striggios 1607 veröffentlichtes Libretto enthält nur die oben beschriebene Version. Monteverdis gedruckte Partituren von 1609 und 1615 bieten dagegen einen anderen Schluss:

5. Wieder in den Gefilden Thrakiens. Orpheus leidet in Einsamkeit (Questi i campi di Tracia) – nur Echo, als Symbol unerwiderter Liebe, antwortet seiner Klage. Orpheus versagt sich allen anderen Frauen. Plötzlich erscheint Apoll, tadelt seinen Sohn für die Maßlosigkeit seiner Gefühle, tröstet ihn jedoch damit, dass er Eurydike immer in den Sternen sehen wird. In einem Duett (Salam!) kehrt er mit ihm in den Himmel zurück. Der Chor feiert Orpheus' Apotheose. Das Drama endet mit einem Moriskentanz.

Die Meinungen darüber, welche Fassung 1607 aufgeführt wurde, sind geteilt. Einige Autoren neigen eher zu der Ansicht, dass das Happy End mit Apoll als Deus ex machina ursprünglich nicht aufgeführt wurde, sondern eine spätere Bearbeitung darstellt. Einige vermuten, dass Monteverdi für die Änderung am 5. Akt auf Ottavio Rinuccini zurückkam, mit dem er 1608 so erfolgreich bei „L'Arianna“ zusammengearbeitet hatte. „L'Arianna“ machte Monteverdi schon zu Lebzeiten berühmt, doch die Musik ist nahezu vollständig verloren, mit Ausnahme des berühmten Lamento. Was für ein Glück für uns, dass in Gestalt der erhaltenen, 1609 und 1615 bei Amadino in Venedig gedruckten Partituren Monteverdis „Favola d'Orfeo“, wie er selbst im Vorwort zur 1609er Ausgabe schrieb, auf die Bühne des „großen Welttheaters“ trat.

Il Pianto d'Orfeo: Ein Pasticcio

„Orfeo bewegte uns, weil er ein Mensch war“, schrieb Monteverdi an Alessandro Striggio in einem vielzitierten Brief vom 9. Februar 1616. Aus demselben Grund hat der Mythos von Orpheus niemals aufgehört, uns zu inspirieren. Die Einsicht, wie schwach, wie zerbrechlich der Mensch letztlich ist, ungeachtet seiner Fähigkeiten und seines Könnens, rührt an den innersten Kern unserer menschlichen Existenz.

Für Musiker ist die Versuchung groß, in diesem Mythos eine demonstrative Darstellung der „Macht der Musik“ zu sehen, mit einem Musiker-Halbgott, der seine göttliche Musik und inspirierte Virtuosität gebraucht, um die Gesetze der Natur zu beugen, ja zu brechen, wenn er sich in die Unterwelt wagt, um seine verlorene Liebste den Klauen des Todes zu entreißen. Andererseits liegt

Orpheus' entschieden fehlbare menschliche Natur die ganze Geschichte hindurch offen zutage. Er verstößt gegen das klassische Gebot der „Mäßigung“ und lässt sich zu extremen Reaktionen hinreißen, maßlos in seiner Traurigkeit, solange er noch nicht Eurydikes Herz gewinnen konnte, maßlos in seiner Freude, als er es endlich gewonnen hat. Eitel und egozentrisch, bekommt er schließlich Eurydike zurück, gar nicht einmal durch eigenes Verdienst, sondern vielmehr als ein Geschenk Proserpinas, und kann dann nicht einmal eine simple Anweisung befolgen – sich nicht nach der Geliebten umzusehen, bis sie die Unterwelt hinter sich gelassen haben! Und doch können wir Orpheus für sein Versagen nicht verurteilen. In solch einer Geschichte musste er sich einfach umsehen – weil er ein Mensch war.

Ein Kommentar des Chors in Monteverdis „L'Orfeo“ bringt es auf den Punkt: „Orfeo besiegte die Hölle und wurde doch besiegt von seinen eigenen Gefühlen“. Menschliche Herzen werden beherrscht von allzu menschlichen Gefühlen. Und so sind es nicht Orpheus' Heldentaten wie die Verteidigung Iasons und der Argonauten gegen die Sirenen, die sich unserem Gedächtnis am lebhaftesten eingepägt haben, sondern sein menschliches Leiden, seine Seufzer und bitteren Tränen. Anders als die Musiker vergangener Jahrhunderte, die selten andere Musik spielten als „zeitgenössische“, genießen wir im 21. Jahrhundert den Luxus, uns mit der Musik der Vergangenheit zu beschäftigen. Als ausübende Musiker können wir die Komponisten des 17. Jahrhunderts und ihren Pioniergeist nur bewundern. Auf unsere ganz persönliche Entdeckungsreise durch ihre Musik zu gehen, sie zu studieren, zu spielen und aufzuführen, macht uns immer wieder ungeheuer viel Freude. Aus dem Wunsch heraus, diese Freude mit anderen zu teilen, entstand dieses Projekt. Wenn wir versuchen, Orpheus' Geschichte aus der Ich-Perspektive mit nur einem Sänger und einem Instrumentalensemble zu erzählen, so wollen wir damit nicht die Favola in musica im Sinne des 17. Jahrhunderts neu erschaffen, sondern vielmehr ein Pasticcio kreieren – um ganz bewusst einen anachronistischen Terminus zu gebrauchen! In den Opernpasticci des 18. Jahrhunderts wurden Inhalt und Art der Darbietung oftmals von praktischen Erwägungen wie der Verfügbarkeit von Instrumenten oder den persönlichen Vorlieben der Sänger bestimmt, und häufig wurden Kompositionen von mehr als einem Komponisten zu einer

fortlaufenden Erzählung zusammengefügt. Als Ausgangsbasis bauten wir uns eine Erzählung in der 1. Person aus Musiken von Peri, Caccini und Monteverdi mit eingefügten Instrumentalstücken verschiedener Zeitgenossen. Dabei haben wir uns im Hinblick auf die Interpretation von aus ihrem Kontext herausgelösten Einzelkompositionen gewisse interpretatorische Freiheiten erlaubt. Dementsprechend haben wir die Unterschiede im Rezitativstil Caccinis, Peris und Monteverdis behutsam angeglichen, indem wir partiell über das hinausgehen, was Caccini „un certo nobile sprezzatura in canto“ (eine gewisse edle Ungezwungenheit im Gesang) nannte, und gelegentlich die Struktur von Arien und geschlossenen musikalischen Formen modifiziert.

Wenn schon unser Held seine Probleme hatte mit der „Mäßigung“, wie sollten wir da nicht in seine Fußtapfen treten, wenn wir seine Geschichte erzählen? Für unseres Helden Bitte vor Pluto und Proserpine wählten wir Musik aus „La Descente d’Orphée aux Enfers“ von Marc-Antoine Charpentier (geboren 1643, im Todesjahr Monteverdis), der Überlegung folgend, dass ein Orfeo selbst die Grenzen der Zeit und der Konvention überschritte, um seine Liebste wiederzugewinnen. Die Begleitung durch ein Gambenconsort steht im Einklang mit der Auffassung, dass Orpheus’ goldene Leier/Lyra ein der lira da braccio ähnliches Saiteninstrument war. In Ermangelung einer Horde rasender Bacchantinnen würde Apoll erscheinen, und Orpheus lebte glücklich bis in alle Ewigkeit unter den Göttern, selig, seine Eurydike in den Sternen zu sehen: So beschließen wir unser Pasticcio mit einem jubelnden Strophenlied aus Stefano Landis tragikomischer Oper „La Morte d’Orfeo“ von 1619, mit dem Orpheus bei den Göttern seinen Geburtstag feiert – und einmal mehr Gefahr läuft, in seiner Freude jedes Maß zu vergessen!

Kobie van Rensburg,
München 2005
(Deutsche Übersetzung: Babette Hesse)

Kobie van Rensburg

Kobie van Rensburg started his vocal studies with Prof. Werner Nel while studying for graduate and post-graduate degrees in Law and International Politics, obtaining both cum laude, at the Northwest University of South Africa. He made his professional debut at the early age of twenty, singing Belmonte in Mozart’s “Entführung aus dem Serail” for the Roodepoort City Opera in 1991. Shortly after leaving South Africa in 1994 he joined Munich’s Staatstheater am Gärtnerplatz, where he still remains a mainstay member of the ensemble.

He has already performed at The Metropolitan Opera in New York, as well as several important European opera houses including the Berlin State Opera, the Bavarian State Opera in Munich, The Stuttgart State Opera, the Théâtre du Châtelet and Théâtre des Champs-Élysées in Paris, The Grand Théâtre de Genève, the Théâtre du Capitole in Toulouse, the Opéra National de Montpellier and Opéra National du Rhin in Strasbourg, Teatro Saõ Carlos in Lissabon, as well as opera houses in Madrid, Basel, Luzern, Mannheim, Karlsruhe, Graz, Halle etc.

He is also a frequent guest at such renowned festivals as the Salzburg Festival, the Innsbruck Festival, the Schwetzingen Festival, the Halle Händel Festival, the Karlsruhe Händel Festival, the Schleswig-Holstein Festival, the Luzern International Music Festival etc.. Recitals and concert appearances have taken him all over Europe and as far a field as the USA, Cairo and Buenos Aires (Teatro Colon).

His expanding operatic repertoire already covers a wide spectrum of more than 30 leading roles, including the early Operas of Monteverdi (Orfeo in “L’Orfeo”, Nerone in “L’incoronazione di Poppea”), the Baroque Operas of Händel (Acis in “Acis & Galatea”, Jupiter in “Semele”, Giuliano in “Rodrigo”, Massimo in “Ezio”, Bajazet in “Tamerlano”, Grimoaldo in “Rodelinda” u. a.), the famous Mozartian tenor roles (Idomeneo in “Idomeneo”, Titus in “La clemenza di Tito”, Tamino in “Die Zauberflöte”, Don Ottavio in “Don Giovanni”, Belmonte in “Die Entführung aus dem Serail”, Belfiore in “La Finta Giardiniera”, Ferrando in “Cosi fan tutte” u. a.), Fenton in Verdi’s “Falstaff”, Der junge Seemann in Wagner’s “Tristan und Isolde” and several comic Operas and Operettas (Chateaufort in Lortzing’s “Zar und Zimmermann” and Alfred in J. Strauss’ “Die Fledermaus”

etc.) He nurtures a special affinity for the music of the 17th and 18th centuries and performs regularly with such famous conductors and specialist ensembles as René Jacobs & Concerto Vocale, the Akademie für Alte Musik, Concerto Köln, The Orchestra of the Age of Enlightenment, Nikolaus Harnoncourt and Concentus Musicus Wien, Sir John Eliot Gardiner and the English Baroque Soloists & Monteverdi Choir, Ivor Bolton & the Freiburg Baroque Orchestra, Thomas Hengelbrock & The Balthasar Neumann Ensemble, Christopher Hogwood & the Academy of Ancient Music, Christophe Rousset & Les Talens Lyriques, Jean Claude Malgoire & La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, as well as Bruno Weil, Lorin Maazel and Sir Jeffrey Tate.

Kobie van Rensburg cultivates a close artistic relationship with the LAUTTEN COMPAGNEY. Having conceptualized and performed numerous concert programs together, they have also recorded two recital CD's on the NCA label: "Händel's Beard" with arias Händel composed for the tenor John Beard, and "Songs of an English Cavalier", featuring music by Dowland, Lawes and Purcell. The World Premiere of his own Baroque Pasticcio Opera, "Ein Theater nach der Mode", was staged in Munich in June 2002. Having devised a new plot, he wrote the libretto together with Peer Boysen, and created a new opera to music by Händel and other baroque composers as a commissioned work for Munich's Staatstheater am Gärtnerplatz. "Ein Theater nach der Mode" remains in the repertoire of the Staatstheater am Gärtnerplatz and has also been recorded by the Bavarian BR3 Television, directed for the screen by Brian Large.

Wolfgang Katschner

Wolfgang Katschner studied guitar at the "Hanns Eisler" Academy of Music in Berlin and lute at the Academy of Music and Performing Arts in Frankfurt / Main; after an engagement at Schwerin Theater he has worked on a freelance basis ever since 1984. Between 1985 and 1992 Katschner was a member of the artistic and organizational direction of the 'Schütz-Akademie', an ensemble dedicated to 17th century German and Italian music. Katschner's strong affinity for works from the period around 1700 also comes from his work with this "Akademie". Teaching assignments for guitar and lute have taken Wolfgang Katschner to the conservatories in Berlin

and Dresden. Today the greater part of his varied activities are realised with the ensembles LAUTTEN COMPAGNEY (Berlin) and BELLUM MUSICUM (Weissenfels).

Wolfgang Katschner has been occupied with new performances of Baroque operas ever since 1996 and both of the above-mentioned ensembles have made guest appearances under his direction – with concerts and opera performances – at renowned festivals in Berlin (Bach-Tage), Bayreuth (Bayreuther Barock), Dresden (Musikfestspiele), Halle (Händel-Festspiele), Potsdam (Musikfestspiele), Hanover-Herrenhausen (Festwochen), Kissingen (Kissinger Sommer), Schwetzingen (Mozart-Fest) and Utrecht (Holland, Early Music Festival). Katschner took over the musical direction of countertenor Axel Köhler's production debut, the staging of Monteverdi's "Poppea" at the Halle Opernhaus.

Katschner staged unknown operas from the Dresden court in a four-year cycle during the Musikfestspiele held in Dresden. He was presented with the festival prize in 2000 for having discovered and produced these works by Bontempi, Peranda, Hasse and Pallavicino. G. F. Handel's music has also played a central role in Katschner's work as an artist and he developed scenic interpretations of the dramatic cantatas "Clori, Tirsi e Fileno" and "Apollo e Dafne" for the Händel-Festspiele in Halle and the Musikfestspiele in Potsdam. In 2002 Katschner took over the direction of "Messias" (J. G. Herder's German version) in a production staged by the Goethe Theater in Bad Lauchstädt with the Dresden Kammerchor. He led the new production of Baldassare Galuppi's opera buffa "La Diavolessa" at the Hans-Otto Theater in Potsdam and the production of Handel's opera "Teseo" staged by the Händelfestspiele in Halle as a co-production with the Goethe Theater (Bad Lauchstädt), the Festwochen (Hanover-Herrenhausen) and the Festival Bayreuther Barock. In May 2004 Wolfgang Katschner took over the musical direction of Handel's "Alcina" for the production staged at the opera house in Cape Town / South Africa. Handel's opera "Amadigi" also enjoyed its premiere performance under Katschner's direction at the Handel Festspiele held in Halle in June 2005. In June 2004 Wolfgang Katschner was awarded the Halle Handel Prize for services rendered to the works of G. F. Handel.

Lautten Compagney

Formed by Wolfgang Katschner and Hans-Werner Apel in 1984 as a lute duo, the LAUTTEN COMPAGNEY mainly perform today in a variety of chamber music line-ups – including a Baroque opera orchestra. Their repertoire covers a broad spectrum of works spanning the 16th to 18th centuries and an increasing number of music theatre works since the mid-1990s. The lute duo have gathered a regular circle of established musicians around them, who support them in the realisation of the different projects. Their artistic aim is to revive early music in its fascinating variety and vitality and to demonstrate its ability to communicate sensuous enjoyment and aesthetic pleasure to a wider audience. The musicians of the LAUTTEN COMPAGNEY put particular emphasis on an imaginative and multi-faceted execution of basso continuo in performances and productions, a peculiarity of the era in which lute instruments played an important role.

The ensemble have made a whole series of musical discoveries and have managed to realise these musical findings in recent years with great success, resulting in the music of G. B. Bononcini, B. Castaldi, J. Ph. Krieger, M. Locke and Baldassare Galuppi being released on CD for the first time. In 2004 the CD "Dolce mio ben" was released with performances of Italian cantatas and opera arias by the Spanish mezzo-soprano Maite Beaumont. These works are from the period around 1700 and were taken from the music library of Sondershausen Castle. "Chirping Of The Nightingale" – an instrumental programme based on John Playford's English Dancing Master – and Handel arias performed by the Swiss mezzo-soprano Maria Riccarda Wesseling followed in 2005.

The ensemble have made guest appearances with concerts and opera performances at renowned festivals, including festivals in Berlin (Bach-Tage), Bayreuth (Bayreuther Barock), Dresden (Musikfestspiele), Halle (Händel-Festspiele), Potsdam (Musikfestspiele), Hanover-Herrenhausen (Festwochen), Kissingen (Kissinger Sommer), Schwetzingen (Mozart-Fest and Schwetzingen Festspiele), Eberbach Monastery (Rheingau Musik Festival), Ludwigsburg (Ludwigsburger Schlossfestspiele), Innsbruck (Festwochen Alte Musik), Stellenbosch (South Africa) and Utrecht (Holland, Early Music Festival).

The "Bach-Arkaden" – a co-production involving musicians from the jazz and new music scene

– were performed during the cultural programme presented in the German Pavillion at the World Fair in Hanover. This special kind of musical crossover took on a new form in the spring of 2002: "membra jesu nostri – Passion music and video art" united Dietrich Buxtehude's music with the work of contemporary video artists from Germany and the Netherlands, performed in the shell of the Neue Museum on Berlin's Museumsinsel.

The LAUTTEN COMPAGNEY can be enjoyed as an opera orchestra in co-operation with the Hans-Otto Theater in Potsdam-Sanssouci and at the historical Goethe-Theatre in Bad Lauchstädt – but also as a continuo ensemble in a production of "Poppea" at the Halle opera house. However, their own productions of unknown Baroque operas from the Dresden court – works written by J. A. Hasse, C. Pallavicino and N. A. Strungk as well as G. M. Bontempi and M. G. Peranda – also attracted special attention when these works enjoyed their respective premieres at the historical Taschenbergpalais in Dresden in the years 1998-2000.

Upon the initiative of the LAUTTEN COMPAGNEY, and with their participation, G. F. Handel's operas "Teseo" (2003/2004) and "Amadigi" (2005) were staged in 2003 and 2005 for the opening of the Händelfestspiele in Halle – as co-productions with five distinguished institutions dedicated to musical culture; in addition to the Händelfestspiele, the Goethe-Theater (Bad Lauchstädt), the Festwochen (Hanover-Herrenhausen), the Festival Bayreuther Barock and the Theatre Royal (Bury St. Edmunds, England) all contributed to these co-productions. Both operas were presented with great success during numerous guest performances given in Germany, Switzerland and England and "Teseo" was also released on DVD in 2005.

The LAUTTEN COMPAGNEY present their own series of concerts in Berlin. Their Christmas concerts, featuring the participation of prominent actors such as Otto Sander and Katharina Thalbach as expressive reciters, have become just as much a tradition as the New Year's Eve concerts held at the Heiligkreuzkirche. Furthermore, the LAUTTEN COMPAGNEY also work closely with a variety of well-known singers, including Mechthild Bach, Suzie le Blanc, Lynne Dawson, Axel Köhler, Johnny Maldonado, Kobie van Rensburg, Sharon Rostorf-Zamir, Maria Riccarda Wesseling and Ann Hallenberg, among others.

For further information: www.lauttencompagney.com

Il Pianto d'Orfeo

The Metamorphosis of Orpheus: From Ovid to Opera

Orpheus was a significant figure in Renaissance thought. Although they did not always maintain a distinction between historical and mythical antiquity, it can safely be said that Renaissance Italy, abounding with Academies and Cameratas of intellectuals, thirsting for knowledge and a rediscovery of famed achievements of antiquity, was well acquainted with the myth of Orpheus. Though the myth was mentioned by several authors including Virgil, Apollodorus and Pausanias, it was Ovid's account, in Book X of his *Metamorphosis*, that held sway:

Orpheus was the son of Apollo and the Muse Calliope. His father gave him a lyre and taught him to sing and play upon it, which Orpheus did to such perfection that nothing could withstand the charm of his music. Wild beasts were pacified by his strains, trees crowded round him; even stones became softened by his notes.

Hymen had been called to bless the marriage of Orpheus and Eurydice; but though he attended, he brought no happy omens. Eurydice, shortly after her marriage, while wandering with her companions, was seen by the shepherd Aristaeus, who made advances to her. She fled, and in her haste trod upon a snake in the grass, was bitten in the foot, and died. Orpheus sang his grief to all who breathed the upper air, both gods and men, and resolved to seek his wife in the regions of the dead. He descended through a cave to the Stygian realm. Passing through crowds of ghosts he came before the throne of Pluto and Proserpine (Persephone), where, accompanying himself on the lyre, he sung: „O deities of the under-world, to whom all we who live must come, hear my words, for they are true. I come not to spy out the secrets of Tartarus, nor to try my strength against Cerberus, the three-headed dog with snaky hair who guards the entrance. I come to seek my wife, whose opening years the poisonous viper's fang has brought to an untimely end. Love has led me here, Love, a god all powerful with us who dwell on the earth, and, if old traditions say true, not less so here. I implore you by these abodes full of terror, these realms of silence and uncreated things, unite again the thread of Eurydice's life. We all are destined to you, and sooner or later must pass to your domain. She too, when she shall have filled her term of life, will rightly

be yours. But till then grant her to me, I beseech you. If you deny me, I cannot return alone; you shall triumph in the death of us both.”

As he sang these tender strains, even the ghosts shed tears. Tantalus, in spite of his thirst, stopped for a moment his efforts for water, Ixion's wheel stood still, the vulture ceased to tear the giant's liver, the daughters of Danaus rested from their task of drawing water in a sieve, and Sisyphus sat on his rock to listen. Then for the first time, it is said, the cheeks of the Furies were wet with tears. Proserpine could not resist, and convinced Pluto to give way. Orpheus was permitted to take Eurydice away with him on one condition: he should not turn around to look at her until they have reached the upper air. He led her through dark and steep passages, in total silence, till they had nearly reached the outlet into the upper world, when Orpheus, to assure himself that she was still following, cast a glance behind him, when instantly she was borne away. Stretching out their arms to embrace each other, they grasped only the air! Dying now a second time, she still could not reproach her husband, for how could she blame his impatience to behold her? "Farewell," she said, and was hurried away, so fast that the sound hardly reached his ears.

Orpheus tried to follow her, but Charon, the stern ferryman, repulsed him and refused passage. Seven days he lingered about the brink, without food or sleep; then bitterly accusing the cruelty of the Gods, he sang his complaints to the rocks and mountains, melting the hearts of tigers and moving the oaks from their stations. He shunned women, dwelling constantly on his sad fate. The Thracian maidens tried their best to entice him, but he repulsed their advances. Excited by the rites of Bacchus, one of them threw her javelin at him. The weapon fell harmless at his feet as it came within the sound of his lyre. So did also the stones that they threw at him. But the women raised a scream and drowned the music, and then the missiles reached him and soon were stained with his blood. They tore him limb from limb, and threw his head and his lyre into the river Hebrus, down which they floated, murmuring sad music, to which the shores responded a plaintive symphony.

The Muses gathered up the fragments of his body and buried them at Libethra, where the

nightingale is said to sing over his grave more sweetly than in any other part of Greece. His lyre was placed by Jupiter among the stars in the constellation of Lyra. His shade passed a second time to Tartarus where he sought out his Eurydice and embraced her with eager arms. They roam the happy fields together now and Orpheus gazes as much as he will upon her, no longer incurring a penalty for a thoughtless glance.

As early as 1480, Angelo Poliziano's "Fabula d'Orfeo" was performed in Mantua with the noted clergyman, singer and Lira da braccio player, Baccio Ugolino, in the role of Orfeo. He probably supplied music of his own composition to Poliziano's libretto. Surely this theatrical piece, closely orientated to the literary model of the Sacra Rappresentazione, was much more a play with music than an opera, but Poliziano's dramaturgical framework formed a basis for the future Orfeo operas. He divided the play in a prologue and 5 episodes:

Prologue:

Mercury calls the public to silence and announces the play.

1. A pastoral scene. Mopso and Tirsi are searching for a lost calf. Aristeus confesses to them that he has fallen in love with Eurydice. He bemoans the fact his yearning remains unrequited.
2. On the mountain, Orfeo sings a Latin hymn in honour of Cardinal Gonzaga. A shepherd interrupts him bearing the tragic news of Eurydice's death. Orfeo resolves to follow her into the Underworld.
3. In the Underworld, Orfeo charms Cerberus and the Furies. He implores Pluto to return Eurydice to him. Proserpine convinces Pluto to give his consent, on the condition that Orfeo may only glance upon his beloved, once they have returned to the mortal realm.

4. Orfeo leads Eurydice to the mortal realm, singing a triumphant song; yet he glances upon her and loses her forever. A Fury bars the way as Orfeo wants to follow after Eurydice for a second time.

5. Despondent and dejected over his Fate, Orfeo spurns all women. This angers the Maenads, female followers of Bacchus. They kill Orfeo, tearing his body apart, ending the play in a drunken orgiastic feast.

The late 16th century saw the dawning of a new form of creative expression, the recitative, in which the music follows the natural rhythms, accentuation and pitch contours of speech. After more than 20 years of study and debate in such illustrious circles as the Florentine Camerata of Count Giovanni de' Bardi, including various experiments by Vincenzo Galilei (father of the famous astronomer), Emilio de' Cavalieri, Jacopo Corsi and Jacopo Peri, the proponents of the "stile recitativo" were rearing to create the first dramas set completely to music from beginning to end.

The celebrations accompanying the marriage of Maria de' Medici to the French king Henri IV in 1600, provided a golden opportunity. The famous singer Giulio Caccini was commissioned to contribute to a grand scale work "Il Rapimento di Cefalo", from which unfortunately only a few fragments survive. His rival at the court, Jacopo Peri, was to compose music to Ottavio Rinuccini's "L'Euridice", following the success of their previous collaboration, "La Dafne". In the versions of Ovid, Virgil, and even Poliziano, Eurydice remains remarkably taciturn. She mutters but a single "Farewell!" in Ovid's tale as Orpheus's backward glance seals her fate. Virgil, in his *Georgics* expanded this understated farewell into a short lament. Even in Poliziano's Favola, where Eurydice appears in an earlier scene, the confrontation with and flight from Aristeus, which indirectly leads to her death, she remains almost silent until she briefly laments her final separation from her husband. Rinuccini gave his title character only 27 of the almost 800 lines of the libretto, with Orfeo undoubtedly remaining the central character. "L'Euridice" consisted of a Prologue and 5 scenes with a contrived happy ending, better suited to the celebration of a wedding:

Prologue:

Tragedy, in a set of strophic variations promises to awaken tender emotions in the audience.

1. The nymphs and shepherds join Eurydice in the celebration of her upcoming marriage to Orpheus. She leaves with her handmaidens to go sing and dance in the woods, while the remaining characters sing a rejoicing chorus with several solo stanzas.
2. Orpheus urges nature to describe his happiness (Antri, ch'a miei lamenti). He converses with Arcetro until Tirsi sings a song praising marriage. Daphne rushes in to tell Orpheus that Eurydice has been bitten by a snake and is now dead. Orpheus is shocked and sings a lament (Non piango e non sospiri). The nymphs and shepherds end the scene with a choral lament.
3. Arcetro relates how he followed Orpheus to the place where Eurydice died, where he fell to the ground and wept. Suddenly a chariot drawn by white doves appeared in the sky and the goddess Venus stepped out and raised Orpheus up off the ground. The scene closes with the nymphs and shepherds musing on the changeability of fortune.
4. Venus leads Orpheus to the gates of hell and tells him to soften Pluto's heart with a song. Orpheus sings his grief (Funeste piagge) and Proserpina and Charon beg Pluto to listen to him. Pluto finally relents and gives Eurydice back to Orpheus. The shades and deities of hell sing a double chorus, celebrating the victory of music over death.
5. The nymphs and shepherds are concerned about the fate of Eurydice and Orpheus. Aminta then arrives and tells them he has seen Eurydice return from the dead. Just then, Orpheus and Eurydice arrive and Orpheus expresses his joy with a strophic song (Giotte al canto mio). Rejoicing continues until the final danced chorus.

The choice of subject matter was none the less criticized as being unsuitable for the occasion. Furthermore Rinuccini and Peri both dedicated their publications to the bride to be, the future queen of France, and the title of the work was understood to be allegorical homage to Maria de' Medici and her family. This proved to be a very unfortunate comparison, since the king, supposed to be viewed as the allegorical Orpheus, did not even take it upon himself to fetch his bride from Florence, much less the underworld!

While the staging of "Il Rapimento di Cefalo" reportedly involved around 1000 people and was seen by more than 3500, "L'Euridice" was presented on a much more modest scale in the upper rooms of the Pitti Palazzo. The stage design and machines were the work of the engineer Buonarroti (Michelangelo's nephew) and was supposed to represent a technological tour de force exhibiting in turn "a great arcade illuminated as if in the middle of the day and, in superb forests, the statues of Poetry and Music; then an arid desert with rocks and swamps; then the infernal city of Hades in flames under a coppery sky; and then again the peaceful harmony of the first tableau". That the envisaged scenery could not be completed on time, seems to have been one of the lesser problems confronting Emilio de' Cavalieri, who was supervising the production. The petty rivalry among operatic stars, so well documented from the 18th century on, apparently had its roots firmly planted in the conception of the genre! Caccini refused to allow his pupils, or members of his family, that were engaged to perform at the celebration, to sing Peri's music. Thus the actual performance of 6 October 1600, witnessed by a full complement of princes (including the Duke of Mantua, accompanied by Monteverdi) contained music by both Peri and Caccini. The later composed the role of the title character and the homophonic choruses, and Peri composed and sang the role of Orfeo!

Following the success of the performance, Caccini hastened to publish his own complete score based on Rinuccini's libretto, before Peri could publish the score he claimed to have completed by the time of the performance. Caccini's "L'Euridice" apparently received no performance until 1602. In the respective prefaces to their printed scores, both Caccini and Peri describe their

compromise between speech and music, which eventually came to be called recitative, while trying to establish their individual patents on the subject. They were both trying to make a case for a new art-form in which music was not merely incidental or decorative, but became essential. The myth of Orpheus presented itself as a natural subject for experiment in this regard, since it was certainly not far-fetched to see, and more importantly, hear Orpheus, “speak in music”. Orpheus could be used to defend sung dialogue, but paradoxically this approach to composition had palpable shortcomings when Orpheus was required to actually sing!

Seven years later, Monteverdi, free from the aim of justifying recitative as a form of expression, could go further in translating his ideas about musical drama. In an unsurpassed synthesis with the text, Monteverdi employed his dramatic gifts to establish music – in all its manifold variety, as an integral part of the drama. In his “L’Orfeo” of 1607, Monteverdi already realized that elusive ideal that prompted later operatic reformers like Gluck and Wagner, and still haunt modern operatic composers: true musical drama.

The basic foundation for opera lay in the notion that the “Music should be the servant of the Text” and in this respect Monteverdi was served with an extraordinarily structured libretto by Alessandro Striggio. Contemporary praise hailed the libretto as being “beautiful in respect to its invention, even more beautiful in its construction and perfect in its expression”. Although familiar with the Peri/Caccini & Rinuccini “L’Euridice”, Striggio adhered much closer to the earlier Mantuan example of Poliziano’s structure and text. In a prologue and 5 acts, the story centres on Orfeo, a man endeavouring to use his own strengths to win happiness and then loses it again, a tragic fate leading him to solitude and despair. Each of the 5 acts centre around a focal scene for Orfeo, directly involving music.

Prologue:

La Musica flatters the audience, announces a drama in which she will display her power and calls the public to silence.

1. A pastoral scene. Shepherds and nymphs celebrate the wedding of Orpheus and Eurydice. They summon Hymen and the Muses to attend. Orpheus is asked to sing and he replies with a hymn (Rosa del ciel) to the Sun/Apollo in which he expresses his contentment having gained Eurydice. A Shepherd invites all to the Temple to pray. They sing that none should fall “prey to despair” for “after storms the sun returns” and “after frosts the spring comes again”. The chorus comments how Orpheus, recently sorrowing is now joyful.

2. Eurydice has left with her companions. Orpheus sings to the woods that once heard his laments and now ring to his joy (Vi ricorda o boschi ombrosi). This mood of celebration is suddenly shattered when the nymph Sylvia (Messaggiera) bears the tragic news of Eurydice’s death. Orpheus laments her death (Tu sei morta) and resolves to follow her into the Underworld. The shepherds and nymphs end the act with a lamentation.

3. Speranza (Hope) has lead Orpheus to the gates of Hades. There she must leave him for the gates are inscribed with the words (From Dante’s Inferno) “Abandon all hope ye that enter here”. The boatman, Charon, refuses to ferry Orpheus over the Styx. In the centre-piece of the drama Orpheus summons all his magical powers and sings a magnificent prayer (Possente Spirto) accompanied by his magical lyre. Charon is eventually charmed to sleep and Orpheus slips past him. A chorus of spirits comments on the power of man to triumph over all obstacles.

4. Pluto and Proserpine have heard the lamenting of Orpheus. Proserpine pleads with Pluto on behalf of Orpheus. He grants that Eurydice may return to earth, with the condition that Orpheus may not glance upon her until they have left the underworld. Orpheus leads Eurydice to the

mortal realm, singing a joyful song (Qual honor) in praise of his lyre; yet he starts to doubt and glances back and loses her forever. A spirit bars the way as Orfeo wants to follow after Eurydice for a second time. The chorus comments on the paradox of a man that can conquer Hades but not his own emotions.

5. Back in the fields of Thrace, Orpheus suffers in solitude (Questi i campi di Tracia) – with only Echo, the symbol of unrequited love, to answer his lament. Orpheus spurns all women. A crowd of Bacchantes enter, berate him for this decision and sing in praise of Bacchus.

L'Orfeo, unlike L'Euridice, was not performed for a celebratory occasion but rather to a gathering of an intellectual club, the Accademia degli Invaghiti and therefore required no contrived happy end. Striggio's libretto, published in 1607, only shows the version as described above. Monteverdi's printed scores of 1609 and 1615 however reveal a different version:

5. Back in the fields of Thrace, Orpheus suffers in solitude (Questi i campi di Tracia) – with only Echo, the symbol of unrequited love, to answer his lament. Orpheus spurns all women. Apollo suddenly appears; he reprimands his son for his excessive emotions, but consoles him that he will always see Eurydice in the stars. In a duet (Saliam!) they return to heaven. The chorus rejoices in the apotheosis of Orpheus. A moresca dance ends the drama.

Opinion is still divided as to which version was performed in 1607. Some authors favour the opinion that the happy ending with Apollo appearing *Deus ex machina* was not originally performed, but rather constitutes a later revision of the opera. Some suggest that Monteverdi turned to Ottavio Rinuccini as the author of the altered fifth act, after their successful collaboration on "L'Arianna" in 1608. Arianna made Monteverdi famous during his lifetime, but the music is almost completely lost to us, with the exception of the famous Lamento. How fortunate for us, then, that with the survival of the 1609 and 1615 scores published by Amadino in Venice, Monteverdi's "Favola

d'Orfeo", made its appearance, as Monteverdi himself said in the preface of the 1609 edition, in the "great theatre of the universe".

Il Pianto d'Orfeo: A Pasticcio

"Orfeo moved us because he was a man" wrote Monteverdi to Alessandro Striggio, in a much quoted letter of 9 February 1616. For the same reason the potent myth of Orpheus has continued to inspire us. The contemplation of man's fragility, regardless of his accomplishments or prowess, stirs strings at the very core of our human existence. Musicians are tempted to view the myth as an appropriate demonstration of the "power of music" in which the demi-god musician uses his divine music and inspired virtuosity to bend or even break the rules of nature, venturing into the underworld to win back his lost beloved from the clutches of death. On the other hand, the ultimately flawed human nature of Orpheus is apparent throughout the story. He offends against the classical motto of "Moderation!" and falls prey to extreme reactions of depression before having won Eurydice's heart and excessive mirth once he had gained her love. Vain and self-centred, he eventually gets Eurydice back, not completely through his own efforts, but rather as a gift of Proserpine, yet even then can not obey a simple decree – not to look back at his beloved until they have left the Underworld! We can, however, not condemn Orpheus for this failing. In a tale of this kind he simply had to look back – because he was human. A choral commentary in Monteverdi's "L'Orfeo" therefore poignantly states: "Orfeo conquered Hell, but met defeat from his own tenderness". Human hearts are ruled by all too human emotions. Therefore it is not Orpheus's heroic deeds, such as his defence of Jason and the Argonauts from the Sirens, that live most vividly in our memory, but his human suffering, his bitter sigh's and tears.

Living in the 21st century we have the luxury of being able to choose to apply ourselves to music of the past, unlike musicians of past centuries that seldom played anything but "contemporary" music. As performers we can marvel at the genius of the composers of the 17th century and admire their trailblazing spirit. We can also derive immense joy in interpreting their music and making a personal journey in the study and performance thereof. The wish to share this joy lies at the heart

of this project. In our endeavour to tell the tale of Orpheus from the ego perspective with only one singer and an instrumental ensemble, we therefore are not attempting to create a new Favola in musica, in the sense of the 17th century, but much rather a Pasticcio – consciously using an anachronistic term! In the operatic pasticcio's of the 18th century, practical considerations such as available instruments and the personal preference of the singers often dictated the content and manner of an evening's performance and frequently compositions of more than one composer was presented as part of a linear narrative. As a point of departure we constructed a first-person narrative using music by Peri, Caccini and Monteverdi interspersed with instrumental music by contemporary composers. Here we have allowed ourselves some liberties in the interpretation of pieces that have been taken out of their original context. We accordingly underplayed the differences in the recitatives of Caccini, Peri and Monteverdi, sometimes going beyond that what Caccini called "un certo nobile sprezzatura in canto" and occasionally modified the structure of arias and enclosed musical forms.

If our hero had his problems with the motto of "Moderation!", how can we but follow in his footsteps in telling his story! For our hero's plea in front of Plutone and Proserpina we turned to music from "La Descente d'Orphée aux Enfers" by Marc-Antoine Charpentier (born in 1643, the year that Monteverdi died), following the line of thought that the Orfeo would even surpass the boundaries of time and convention in order to regain his beloved. The accompaniment by gambacconsort also correlates with the notion that the golden lyre of Orpheus was a stringed instrument like the lira da braccio. In the absence of a raging horde of Bacchantes, Apollo would appear and Orpheus would probably live happily ever after among the gods, most happy to see Eurydice among the stars: Therefore we conclude with a jubilant strophic song from Stefano Landi's tragic-comical opera of 1619, "La Morte d'Orfeo" in which Orpheus celebrates his birthday among the Gods, verging on the brink of once again being too excessive in his joy!

Kobie van Rensburg,
Munich 2005

Kobie van Rensburg

Kobie van Rensburg commence ses études de chant en Afrique du Sud chez le professeur Werner Nel à la Northwest University. Il gagne divers concours et fait ses débuts sur les planches à l'âge de 20 ans seulement. Alors qu'il termine ses études – de chant, mais aussi de droit et de sciences politiques – il interprète Belmonte dans « l'Enlèvement au Sérail » de Mozart au Roodepoort City Opera. Engagé par le studio de l'Opéra de Bavière en 1994, il travaille ensuite (depuis 1995) pour le Staatstheater am Gärtnerplatz de Munich. Son large répertoire comprend déjà plus de 30 rôles principaux, notamment dans les premières œuvres de Monteverdi (il est Orphée dans « L'Orfeo », Nerone dans « L'incoronazione di Poppea ») et les opéras baroques de Haendel (entre autres rôles Acis dans « Acis & Galatea », Jupiter dans « Semele », Giuliano dans « Rodrigo », Massimo dans « Ezio », Bajazete dans « Tamerlano »). Il incarne les célèbres ténors de Mozart (Idomeneo dans « Idomeneo », Titus dans « La clemenza di Tito », Tamino dans « Die Zauberflöte », Don Ottavio dans « Don Giovanni », Belmonte dans « Die Entführung aus dem Serail », Belfiore dans « La Finta Giardiniera », Ferrando dans « Così fan tutte » etc.). Il interprète également Fenton dans le « Falstaff » de Verdi, le jeune marin dans « Tristan und Isolde » de Wagner ainsi que divers rôles dans des opéras comiques ou opérettes (Chateaufort dans « Zar und Zimmermann » de Lortzing et Alfred dans « Die Fledermaus » de J. Strauss notamment). Kobie van Rensburg s'est déjà produit au Metropolitan Opera de New York, ainsi que sur la plupart des scènes européennes d'importance comme le Berliner Staatsoper Unter den Linden, le Bayerischer Staatsoper, le Staatsoper de Stuttgart, le Théâtre du Châtelet et le Théâtre des Champs Elysées à Paris, le grand Théâtre de Genève, le Théâtre du Capitole à Toulouse, l'Opéra National de Montpellier et l'Opéra National du Rhin à Strasbourg, le Volksoper de Vienne, le Teatro Saõ Carlos de Lisbonne mais aussi à Madrid, Bâle, Lucerne, Mannheim, Karlsruhe, Graz, Halle etc. Il est par ailleurs un habitué des festivals de renom comme ceux de Salzbourg et de Schwetzingen, les Festwochen d'Innsbruck, les festivals consacrés à Haendel de Halle et de Karlsruhe, le festival de musique de Schleswig-Holstein ainsi que les Semaines internationales de la musique de Lucerne. Ses récitals et oratorios l'ont déjà mené aux USA, en Egypte, en Afrique du Sud, en Argentine (Teatro

Colon) ainsi qu'aux plus prestigieuses scènes de concerts européennes. Bien que son répertoire comprenne des œuvres qui vont chronologiquement de la Renaissance jusqu'à des créations de compositeurs contemporains, Kobie van Rensburg concentre son activité artistique sur la musique des 17 et 18 e siècles. Il a travaillé dans ce domaine avec des chefs d'orchestre et des ensembles reconnus comme René Jacobs et le Concerto Vocale, l'Akademie für Alte Musik, le Concerto de Cologne, The Orchestra of the Age of Enlightenment, Nikolaus Harnoncourt et le Centus Musicus de Vienne, Sir John Eliot Gardiner et les English Baroque Solists et le Monteverdi Choir, Ivor Bolton et l'orchestre baroque de Fribourg, Thomas Hengelbrock et le Balthasar Neumann Ensemble, Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, Christophe Rousset et Les Talents Lyriques, Jean Claude Malgoire et La Grande Ecurie et la Chambre du Roy ainsi que Bruno Weil, Lorin Maazel et Sir Jeffrey Tate.

Un lien artistique particulier lie Kobie van Rensburg à la LAUTTEN COMPAGNEY. Ensemble, ils ont donné de nombreux concerts en Europe et en Afrique du Sud et déjà sortis deux CD de récitals: « Händel's Beard » avec des airs composés par Haendel pour le ténor John Beard, ainsi que « Songs of an English Cavalier » avec de la musique de Dowland, Lawes et Purcell. Son opéra pastiche « Ein Theater nach der Mode » est monté pour la première fois en juin 2002 à Munich. Kobie van Rensburg développe une nouvelle intrigue pour cette commande du Staatstheater am Gärtnerplatz, et en compose le libretto avec Peter Boysen sur la musique de Haendel et d'autres compositeurs baroques. « Ein Theater nach der Mode » fait toujours partie du répertoire du Staatstheaters am Gärtnerplatz et a été filmé par Brian Large pour la télévision régionale bavaroise.

Wolfgang Katschner

Wolfgang Katschner étudie la guitare à la haute école « Hanns Eisler » à Berlin et le luth à la haute école pour la musique et les arts de la scène de Francfort. Après un engagement au théâtre de Schwerin, il travaille de manière indépendante depuis 1984. De 1985 à 1992, il fait partie de la direction artistique et organisationnelle de la « Schütz-Akademie », un ensemble consacré à la musique allemande et italienne du 17 e siècle. A cette époque, il se découvre une grande affinité avec les œuvres composées vers 1700, affinité qui va marquer sa carrière. Il enseigne également la guitare et le luth dans les hautes écoles de musique de Berlin et de Dresde. Wolfgang Katschner réalise aujourd'hui le principal des ses activités variées avec les ensembles LAUTTEN COMPAGNEY de Berlin et BELLUM MUSICUM de Weissenfels. Depuis 1996, il se consacre à la recreation d'opéras baroques. Les deux ensembles nommés plus haut ont, sous sa direction, participé à de nombreux festivals avec des concerts ou des opéras comme par exemple à Berlin (Bach-Tage), Bayreuth (Bayreuther Barock), Dresde (Musikfestspiele), Halle (Händel-Festspiele), Potsdam (Musikfestspiele), Hannover-Herrenhausen (Festwochen), Kissingen (Kissinger Sommer), Schwetzingen (Mozart-Fest) et Utrecht (festival hollandais de musique ancienne). A l'Opéra de Halle, il s'occupe de la direction musicale des débuts de metteur en scène du contre-ténor Axel Köhler dans une production de « Poppée » de Monteverdi. Au festival de musique de Dresde, il présente pendant un cycle de quatre années des opéras peu connu de la cour de Dresde. Pour avoir redécouvert ces œuvres de Bontempi, Peranda, Hasse et Pallavicino, le festival de Dresde le récompense en 2000 de son prix. L'œuvre de G.F. Haendel occupe une autre place de choix dans le travail artistique de Wolfgang Katschner. C'est ainsi qu'il travaille à la mise en scène des cantates dramatiques « Clori, Tirsi e Fileno » et « Apollo e Dafne » pour le festival de Halle et les Musikfestspiele de Potsdam. En 2002, il prend la direction du « Messie » dans la version allemande de J. G. Herder dans une coproduction du théâtre Goethe de Bad Lauchstädt avec le chœur de musique de chambre de Dresde. En hiver 2002 il dirige la nouvelle exécution de l'opéra bouffe « La Diavolessa » de Baldassare Galuppi au théâtre Hans Otto de Potsdam et en 2003 la représentation de l'opéra « Teseo » de Haendel, une coproduction entre le festival de Halle consacré à Haendel, le théâtre Goethe de Bad Lauchstädt, les Festwochen

d'Hannover-Herrenhausen et le festival baroque de Bayreuth. En mai 2004, Wolfgang Katschner se charge de la direction musicale d'« Alcina » de Haendel pour l'opéra du Cap en Afrique du Sud. En juin 2005, il s'occupe de la première d'un autre opéra de Haendel, « Amagidi », lors du festival de Halle. En juin 2004, la ville de Halle lui attribue d'ailleurs son prix Haendel pour son travail sur l'œuvre dudit compositeur.

Lautten Compagney

Créé à l'origine – en 1984 – par Wolfgang Katschner et Hans-Werner Apel comme duo de luthistes, l'activité de la LAUTTEN COMPAGNEY va des diverses musiques de chambre jusqu'à l'orchestre baroque d'opéra. Son répertoire englobe un large spectre d'œuvres datant du 16 au 18^e siècle et depuis le milieu des années 90 de plus en plus d'œuvres de théâtre chanté. Un cercle fixe de musiciens a rejoint les deux luthistes d'origine; ensemble, ils portent les différents projets de la LAUTTEN COMPAGNEY. Le but de leur travail artistique n'est pas seulement de jouer des morceaux de musique ancienne – faisant ainsi ressortir sa fascinante variété et sa vitalité – mais aussi de faire profiter un large public de cette délectation des sens et de ce plaisir esthétique. Les musiciens de la LAUTTEN COMPAGNEY font particulièrement attention, lors de leurs concerts et enregistrements, à exécuter la basse continue de manière imaginative et dans tous ses aspects variés. Le luth joue un rôle prédominant dans l'interprétation de cette caractéristique de la musique ancienne. Ces dernières années, le travail de découvertes ou redécouvertes d'œuvres musicales anciennes par la LAUTTEN COMPAGNEY a été couronné de succès. C'est ainsi que l'ensemble enregistre pour la première fois sur CD des musiques de G. B. Bononcini, B. Castaldi, J. Ph. Krieger, M. Locke et Baldassare Galuppi. En 2004 sort le CD « Dolce mio ben » avec des cantates italiennes et des airs d'opéra de 1700 issus de la bibliothèque musicale du château Sonderhausen et interprétés par la mezzo soprano espagnole Maite Beaumont. Ce disque est suivi en 2005 par « Chirping of the Nightingale », un programme instrumental d'après le « English Dancing Master » de John Playford et des airs de Haendel interprétés par la mezzo soprano suisse Maria Riccarda Wesseling. La LAUTTEN COMPAGNEY a donné des concerts et des opéras dans des festivals renommés tels que ceux de Berlin (Bach-Tage), Bayreuth (Bayreuther

Barock), Dresde (Musikfestspiele), Halle (Händel-Festspiele), Potsdam (Musikfestspiele), HannoverHerrenhausen (Festwochen), Kissingen (Kissinger Sommer), Schwetzingen (Mozart-Fest et Schwetzingen Festspiele), Kloster Eberbach (Rheingau Musik Festival), Ludwigsburg (Ludwigsburger Schloßfestspiele), Innsbruck (Festwochen Alte Musik), Stellenbosch (Afrique du Sud) et Utrecht (festival hollandais de musique ancienne). La performance « Bach-Arkaden », un projet commun avec des musiciens issus du jazz et de la musique contemporaine, est créée dans le cadre du programme culturel du pavillon allemand lors de l'exposition universelle de Hanovre. Au printemps 2002, ce genre de croisement musical prend une nouvelle forme : « membra jesu nostri – musique de la Passion et art vidéo » réunit musique de Dietrich Buxtehude et œuvres d'artistes vidéo contemporains allemands et néerlandais. « Membra jesu nostri » est créé dans le gros œuvre de ce qui va devenir un nouveau musée dans le quartier des musées de Berlin. Comme orchestre d'opéra, la LAUTTEN COMPAGNEY se produit dans le théâtre Hans-Otto à Potsdam Sanssouci, dans l'historique théâtre Goethe de Bad Lauchstädt, mais est aussi l'ensemble Continuo dans une production de « Poppée » à l'opéra de Halle. Particulièrement remarquées sont les productions propres de la LAUTTEN COMPAGNEY consacrées à des opéras baroques inconnus de la cour de Dresde de J. A. Hasse, C. Pallavicino und N. A. Strungk, ainsi que G. M. Bontempi et M. G. Peranda, dont on fête les premières en 1998-2000 dans le palais historique du Taschenberg à Dresde. Pour l'ouverture du festival de la ville de Halle consacré à Haendel en 2003 et 2005, et sur initiative de la LAUTTEN COMPAGNEY, cinq institutions (outre les Händelfestspiele elles-mêmes, le théâtre Goethe de Bad Lauchstädt, le festival de Hannover-Herrenhausen, le festival baroque de Bayreuth et le théâtre royal anglais Bury St. Edmunds) coproduisent les opéras de G.F. Haendel « Teseo » (2003-2004) et « Amagidi » (2005). Ces deux opéras partent ensuite dans des tournées couronnées de succès à travers l'Allemagne, la Suisse et l'Angleterre. « Teseo » fait même l'objet d'une sortie en DVD en 2005. A Berlin, la LAUTTEN COMPAGNEY organise sa propre série de concerts. Ceux de Noël, avec des récitants particulièrement expressifs comme les célèbres acteurs Otto Sander ou Katharina Thalbach, sont d'ores et déjà une tradition, tout comme les concerts de réveillon de fin d'année dans la Heiligkreuzkirche. La LAUTTEN COMPAGNEY travaille par ailleurs régulièrement avec des chanteurs réputés comme Mechthild Bach, Suzie

le Blanc, Lynne Dawson, Axel Köhler, Johnny Maldonado, Kobie van Rensburg, Sharon Rostorf-Zamir, Maria Riccarda Wesseling, Ann Hallenberg etc. Pour de plus amples informations, veuillez consulter le site internet www.lauttencompagny.com

Il Pianto d'Orfeo

D'Ovide à l'Opéra : Les Métamorphoses d'Orphée

Orphée était une figure prépondérante dans l'esprit de la Renaissance. Même si, souvent, la distinction entre tradition historique et mythique restait floue, l'Italie était familière du mythe d'Orphée, elle qui, avec ses nombreuses académies et cameratas fréquentées par des intellectuels avides de savoir, n'avait de cesse que de redécouvrir pour elle-même le fabuleux héritage de l'Antiquité. Certes, on retrouve traces de ce mythe dans les écrits d'auteurs tels que Virgile, Apollodore et Pausanias mais aucune de ces versions n'a autant contribué à fixer le personnage d'Orphée que les récits du Livre X. des *Métamorphoses* d'Ovide :

Orphée était fils d'Apollon et de la muse Calliope. Son père lui offrit une lyre, lui apprit à jouer et à chanter d'une manière si parfaite que rien ne pouvait résister au charme de sa musique. Il calmait les bêtes féroces, les arbres se serraient autour de lui et son chant attendrissait même les pierres. Hymen fut appelé aux noces d'Orphée et d'Eurydice afin de leur donner sa bénédiction, mais ne vit pour cette union que mauvais présages. Peu après les noces, Eurydice qui se promenait sur la prairie, rencontra le berger Aristée qui tenta de la contraindre. Dans sa fuite, elle posa le pied sur un serpent tapi dans l'herbe qui la mordit mortellement. Orphée chanta sa douleur à toutes les créatures vivantes ici-bas, Dieux et humains, et décida d'aller chercher son épouse au royaume des Enfers. Par une grotte, il gagna les rives du Styx et, avec l'aide de nombreux esprits, se glissa jusqu'au trône de Pluton et de Proserpine (Perséphone) puis, s'accompagnant de sa lyre, leur chanta : « Ô, Dieux des Enfers, qui chacun de nous un jour à soi rappelle, entendez mes paroles car elles ne sont que vérité. Je ne suis point venu percer les mystères du Tartare, non point que mesurer ma force à celle de Cerbère, le chien à trois têtes, au poil de serpents, qui garde l'ancre aux Enfers. Je viens chercher mon épouse dont la jeune existence fut ravie

avant l'heure par la dent venimeuse du serpent. C'est l'amour qui m'envoie, le Dieu Amour tout-puissant que nous adorons sur terre et, à en croire l'ancienne tradition, ici-bas tout autant. Je vous implore, au nom de ce refuge de l'effroi, de cet empire du silence et de l'inconcevable : de la vie d'Eurydice renouez les fils brisés ! Tous sommes à Votre volonté contraints et devons tôt ou tard entrer en Votre royaume. Elle aussi, au terme de son existence, deviendra Vôtre comme il se doit. Mais jusqu'à ce jour, je vous en conjure, laissez-la moi ! Si vous ne m'entendez pas je ne pourrais revenir au royaume des vivants ; lors nos deux trépas seront votre triomphe ». À sa douce plainte, même les esprits durent verser des larmes. Tantale, malgré sa soif, cessa pour un instant de s'éreinter à obtenir de l'eau, la roue d'Ixion s'arrêta, l'aigle qui dévorait le foie du Titan interrompit son festin, les filles de Danaos ne remplirent plus d'eau leur tonneau percé et Sisyphé s'assit sur sa pierre et se mit à écouter. Proserpine ne put résister au chant et fit fléchir Pluton. Orphée eut le droit d'emmener Eurydice avec lui à la condition de ne pas se retourner sur elle avant qu'ils n'aient atteint le monde des vivants. Orphée conduisit Eurydice en silence, par des chemins escarpés et ils eurent presque atteint la sortie vers le monde des vivants lorsqu'il jeta un regard derrière lui, afin de s'assurer qu'elle le suivait toujours.

Elle disparut instantanément et Orphée, voulant la saisir, ne serra dans ses bras que du vide. Eurydice, bien que mourant une seconde fois, ne pouvait faire grief à son époux de son impatience à la revoir. Elle s'évanouit si promptement qu'il ne put presque pas percevoir l'« Adieu ! » qu'elle lui adressa. Orphée essaya de la suivre mais Charon, le passeur intransigeant, lui interdit le passage et le refoula. Il erra sept jours durant au bord du fleuve, sans manger ni dormir, puis, plein d'amertume envers ces Dieux cruels, il chanta ses souffrances aux rochers et aux montagnes, attendrissant le cœur des tigres et faisant se déraciner les chênes. Il évita la compagnie des femmes et continua de se lamenter sur son infortune. Les filles de Thrace firent de leur mieux pour le séduire mais il rejeta leurs avances. L'une d'elles, sous l'empire de Bacchus, lui lança un javelot qui, lorsqu'il pénétra dans le son de sa lyre, tomba à ses pieds sans le blesser, de même que les pierres qu'elles lui jetèrent ne surent le meurtrir. Les femmes se mirent alors à crier de conserve et, leurs hurlements couvrant la musique, les pierres purent alors atteindre leur

cible. Les filles de Thrace, maculées du sang de leur victime, démembrèrent Orphée puis jetèrent sa tête et sa lyre dans les eaux de l'Hèbre où elles dérivèrent, murmurant de tristes chants que le rivage, en écho, transformait en une symphonie de pleures. Les muses rassemblèrent ses membres épars et lui donnèrent à Libèthre une sépulture au-dessus de laquelle, dit-on, le chant des rossignols se fait entendre plus doux que partout ailleurs en Grèce. Sa lyre fut placée au ciel par Jupiter qui en fit une constellation. Son ombre rejoignit pour la seconde fois le Tartare où il retrouva son Eurydice qu'il enlaça. Ils sont à présent réunis en un lieu de bonheur et Orphée peut, à souhait, contempler son aimée sans craindre le châtement divin pour un regard fugitif.

Dès 1480 fut créée à Mantoue la « Fabula d'Orfeo » d'Angelo Poliziano. Dans le rôle d'Orfeo, le célèbre ecclésiastique, chanteur et joueur de lira da braccio, Baccio Ugolino qui, vraisemblablement, composa également la musique accompagnant le livret de Poliziano. Cette pièce, très proche du genre théâtral de la Sacra Rappresentazione, tenait certainement plus de la représentation théâtrale avec accompagnement musical que de l'opéra proprement dit. L'œuvre de Poliziano contient pourtant déjà les bases dramatiques que l'opéra utilisera, par la suite, pour donner vie au mythe d'Orphée. La pièce de Poliziano se compose d'un prologue et de cinq épisodes.

Prologue :

Mercure appelle le public au calme et annonce la pièce.

1. Scène pastorale. Mopsos et Tirsi sont à la recherche d'un veau égaré. Aristée leur confie être amoureux d'Eurydice et déplore que son sentiment ne soit pas partagé.
2. Sur la montagne. Orfeo chante un hymne en latin à la gloire du Cardinal Gonzaga. Un berger l'interrompt pour lui apporter la triste nouvelle de la mort d'Eurydice. Orfeo décide de la suivre aux Enfers.

3. Aux Enfers. Orfeo charme Cerbère et les Furies. Il implore Pluton de lui rendre Eurydice. Proserpine convainc Pluton d'accepter la requête d'Orfeo à la condition que celui-ci ne revoie son aimée qu'une fois que les époux auront regagné le royaume des vivants.

4. Orfeo reconduit triomphalement Eurydice vers le monde des vivants mais il se retourne et la perd à jamais. Une Furie lui barre la route lorsqu'il veut rejoindre Eurydice pour la seconde fois.

5. Vaincu et accablé par son sort, Orfeo se refuse aux autres femmes ce qui provoque le courroux des Manades, disciples de Bacchus. Elles le tuent, démembrèrent son corps et célèbrent leur forfait en une fête orgiaque.

C'est à la fin du XVI^e s. qu'un nouveau genre musical voit le jour : le récitatif. Genre dans lequel la musique doit suivre, le plus possible, le rythme, les inflexions ainsi que le débit de la parole. Après plus de vingt ans d'études et discussions au sein de cercles aussi illustres que la Camerata Fiorentina du Comte Giovanni de' Bardi, forts des travaux d'un Vincenzo Galilei (père du célèbre astronome), d'Emilio de' Cavalieri, de Jacopo Corsi ou de Jacopo Peri, les pionniers du « stile recitativo » brûlaient de donner le jour à des drames intégralement mis en musique. Les noces de Marie de Médicis et du Roi Henri IV, en l'an 1600, leur en fournirent l'occasion idéale. Le célèbre chanteur Giulio Caccini dû contribuer à une création de grande envergure intitulée « Il Rapimento di Cefalo » dont, seuls, quelques fragments nous sont parvenus. À son rival à la Cour, Jacopo Peri, revint la primeur de composer la partie musicale de la pièce d'Ottavio Rinuccini, « L'Euridice », et ce, après leur fructueuse collaboration lors de la création de « La Dafne ». Ovide, Virgile et même Poliziano ne font curieusement que peu de place à Eurydice. Dans le récit d'Ovide elle ne murmure qu'un faible « Adieu ! » lorsque le regard d'Orphée cèle son destin. Pour sa part, Virgile, dans sa *Georgica*, étouffe quelque peu ce maigre « Adieu ! » d'une courte plainte. Même dans la Favola de Poliziano, dans laquelle Eurydice fait plusieurs apparitions – et notamment sa rencontre avec Aristée et sa fuite qui la conduit vers la mort – elle demeure muette jusqu'à ce

dernier et court adieu à son mari. Le livret de Rinuccini, qui réserve une large place à Orphée, ne consacre que 27 de ses quelques 800 lignes au personnage d'Eurydice. « L'Euridice » comportait un prologue et cinq scènes dont l'heureux dénouement seyait mieux à des noces.

Prologue:

La drame débute par une série de variations sur quelques strophes appelées à créer chez le spectateur un sentiment de douceur.

1. Les nymphes et bergers se rassemblent autour d'Eurydice afin de célébrer ses noces avec Orphée. Elle part, en compagnie de quelques amies, chanter et danser dans la forêt, tandis que les autres convives chantent plusieurs stances en solo.

2. Orphée presse la nature à chanter son bonheur (Antri, ch'a miei lamenti). Il parle avec Arcetro jusqu'à ce que Tirsi chante les louanges du couple. Daphné surgit alors et conte à Orphée la morsure du serpent et la mort d'Eurydice. Orphée, tout à sa peine, chante sa douleur (Non piango e non sospiri). Les nymphes et bergers achèvent la scène par un cœur des lamentations.

3. Arcetro raconte comment Orphée se rendit au lieu du drame, comment il s'effondra au sol et pleura. Comment un char tiré par de blanches colombes était apparu au ciel, dont la déesse Vénus descendit et soutint Orphée. La scène s'achève par un chant des nymphes et des bergers sur la versatilité du destin.

4. Vénus mène Orphée aux portes des Enfers et lui conseil d'attendrir le cœur de Pluton. Orphée chante sa peine (Funeste piagge). Proserpine et Charon pressent Pluton de l'écouter. Pluton se laisse toucher par le chant d'Orphée et lui rend Eurydice. Les âmes et divinités des Enfers célèbrent, en un double chœur, la victoire de la musique sur la mort.

5. Les nymphes et bergers se préoccupent du sort d'Orphée et d'Eurydice. Aminta arrive et dit avoir vu Eurydice revenir du royaume des morts. À cet instant, entrent effectivement Orphée et Eurydice. Orphée chante alors sa joie (Giote al canto mio). Le final, chœur et danse, exprime l'allégresse générale.

Malgré cette fin heureuse, le choix du sujet fut jugé inadapté aux circonstances. En effet Rinuccini et Peri avaient dédié les tirages de leurs œuvres respectives à la mariée, c'est à dire la future Reine de France, et le titre fut interprété comme un hommage allégorique à Marie de Médicis ainsi qu'à sa famille. Cette comparaison s'avéra des plus malvenues lorsque l'on songe que le roi désigné allégoriquement comme Orphée ne se donna même pas la peine d'aller chercher en personne sa future épouse à Florence. Alors, l'Enfer, pensez donc... !

Tandis que la création de « Rapimento di Cefalo » comptait près de 1000 participants et quelques 3500 spectateurs, « L'Euridice » vit le jour dans le cadre beaucoup plus intime des étages du Palais Pitti. Alors responsable du décor et de la machinerie, l'ingénieur Buonarroti (neveu de Michel-Ange), offrit au public un véritable exploit technologique, celui-ci pouvant admirer tour à tour : « de vastes arcades éclairées à la lumière du jour et, au cœur de forêts luxuriantes, les statues de la Poésie et de la Musique. La monotonie d'un désert de roches et de marais puis la ville infernale de l'Hadès en flammes sous un ciel de cuivre. Enfin un retour à la douce harmonie du premier tableau ». Le fait que l'équipement prévu n'ait pu être terminé dans les temps semble avoir été l'un des problèmes les plus minimes auxquels Emilio de' Cavalieri, qui avait prit la direction de la production, ait eu à faire face. Les mesquines rivalités entre divas de l'opéra, comme en attestent de nombreux écrits depuis le XVIII e s., remonteraient apparemment aux prémices même du genre !

Caccini interdit à ses élèves ainsi qu'aux membres de sa famille qui devaient prendre part aux festivités, de chanter sur la musique de Peri. Ainsi, la représentation donnée le 6 octobre en présence des Princes (parmi lesquels le Duc de Mantoue accompagné de Monteverdi)

se composait-elle de musiques de Peri et de Caccini. Ce dernier ayant composé la partie de titre ainsi que le chœur homophone, tandis que Peri avait composé la partie d'Orphée et la chantait lui-même ! Après le succès de la représentation, Caccini s'empressa de faire publier sa propre partition, inspirée du livret de Rinuccini, et ce, avant même que Peri n'ait eu le temps de publier la sienne qu'il avait voulu terminer, semble-t-il, peu de temps encore avant la représentation. Dans les préambules de leurs éditions respectives, Caccini et Peri décrivent la recherche d'un compromis entre parole et musique, compromis qu'il nomment « le récitatif », chacun d'eux essayant de revendiquer la paternité du genre. Tous deux militèrent en faveur d'un genre dans lequel la musique ne servirait pas d'accessoire décoratif mais en serait, au contraire, l'élément essentiel. Le mythe de l'Orphée-Chanteur se prêtait tout naturellement à ce genre d'expérimentations et l'idée de voir et, plus encore, d'écouter un Orphée « parler en musique » n'était certainement pas des plus osées. Le personnage d'Orphée légitimait l'emploi de dialogues chantés. Paradoxalement, cette approche présentait en elle-même ses limites dès qu'Orphée devait, selon le récit même, se mettre à chanter ! Sept ans plus tard, Monteverdi pu, sans avoir à se justifier du recours au récitatif, aller beaucoup plus loin dans l'expression du drame musical. Par une synthèse inégalée avec le texte, Monteverdi employa son génie dramatique à rendre la partie musicale, dans toute sa diversité, partie intégrante du récit. Dans son « Orfeo » de 1607, Monteverdi atteint déjà cet idéal que, par la suite, des réformateurs de l'opéra tels que Gluck ou Wagner convoitèrent et qui occupe encore les compositeurs d'opéra contemporains : un véritable drame musical. L'opéra repose sur le principe d'une musique « au service du texte » et Monteverdi dispose pour cela, avec le livret d'Alessandro Striggio, d'une base de travail extraordinairement solide. Ses contemporains encensèrent le livret : « beau dans sa force créatrice, encore plus beau de par sa conception et abouti en son expression ». Bien que familier de « l'Euridice » de Peri, Caccini et Rinuccini, Striggio suivit de manière plus étroite, quant à la structure et au texte, le modèle de Poliziano. Composé d'un prologue et de cinq actes, le récit se construit essentiellement autour du personnage d'Orphée, un homme qui cherche par sa seule force à gagner son bonheur et finalement le perd. Un homme qu'un tragique coup du

sort plonge dans la solitude et le désespoir. Chacun des cinq actes repose sur l'une des scènes principales du mythe, dans lesquelles la musique est directement impliquée.

Prologue :

La « Musica » flatte le spectateur, annonce le récit par lequel elle tient à montrer son pouvoir et demande le calme au public.

1. Scène pastorale. Bergers et nymphes célèbrent les noces d'Orphée et d'Eurydice. Ils invoquent Hymen et ses muses. On prie Orphée de chanter et il entame l'hymne (Rosa del ciel) à Apollon, au soleil, exprimant ainsi sa joie d'avoir gagné le cœur d'Eurydice. Un berger invite l'assistance à venir prier au temple. Ils chantent que personne ne devrait être en « proie au désespoir » car « après la tempête revient le soleil » et « après le gel, le printemps ». Le chœur décrit comment Orphée, si affligé il y a peu encore, se réjouit à présent.

2. Eurydice a quitté la scène avec ses compagnes. Orphée chante une ode aux forêts qui, hier encore, entendirent ses plaintes et maintenant font écho à sa joie (Vi ricorda o boschi ombrosi). La liesse est anéantie d'un coup lorsque la nymphe Sylvia (Messaggera) apporte la tragique nouvelle de la mort d'Eurydice. Orphée pleure la défunte (Tu sei morta) et décide de la suivre aux Enfers. L'acte se termine par la plainte des bergers et des nymphes.

3. La Speranza (L'Espoir) a conduit Orphée jusqu'aux portes d'Hadès. C'est là qu'elle doit le quitter car au-dessus des portes est inscrit (selon les termes de l'Enfer de Dante) : « Entre ! Qui que tu sois, et laisse l'espérance ! » Le passeur Charon refuse à Orphée la traversée du Styx. Au cœur du récit, Orphée rassemble tous ses pouvoirs magiques et chante une prière éblouissante (Possente Spirito) s'accompagnant de sa lyre. Enfin, Charon s'enfonce dans le sommeil et Orphée se faufile vers les Enfers. Un chœur d'esprits chante la faculté de l'Homme à savoir surmonter toutes difficultés.

4. Pluton et Proserpine ont entendu la plainte d'Orphée. Proserpine plaide la cause d'Orphée auprès de Pluton. Celui-ci accorde à Eurydice de retourner sur la terre à la condition qu'Orphée ne la voie pas avant d'avoir quitté les Enfers. C'est avec un chant de louanges à sa lyre qu'Orphée reconduit Eurydice dans le monde des vivants (Qual honor). Mais le doute le tient. Il se retourne et la perd à jamais. Lorsqu'il tente pour la seconde fois de rejoindre Eurydice, un esprit lui barre le passage. Le Chœur chant le paradoxe d'un homme ayant vaincu Hadès mais qui n'est pas maître de ses propres sentiments.

5. Le retour à Thrace. Orphée souffre de la solitude (Questi i campi di Tracia). Seul l'écho, symbole de l'amour non partagé, répond à sa plainte. Orphée se refuse aux autres femmes. Une horde de Bacchantes apparaît, qui lui reprochent vertement cette décision et chantent les louanges de Bacchus.

À la différence de «L'Euridice», «L'Orfeo» ne fut pas créé en vue de festivités officielles mais à l'appel d'un groupe d'intellectuels, l'Accademia degli Invaghiti, et ils n'était pas souhaitable que la pièce eut une fin joyeuse. Le livret de Striggio, publié en 1607, ne comporte que la version sus de crite. En revanche, les partitions de Monteverdi de 1609 et 1615, proposent un tout autre dénouement.

5. Le retour à Thrace. Orphée souffre de la solitude (Questi i campi di Tracia). Seul l'écho, symbole de l'amour non partagé, répond à sa plainte. Orphée se refuse aux autres femmes. Soudain, apparaît Apollon qui le réprimande pour l'intempérance de ses sentiments, le console, pourtant, lui disant qu'il verra toujours Eurydice dans les étoiles. En duo (Saliam!) il regagne les cieux avec lui. Le chœur célèbre l'apothéose d'Orphée. Le drame s'achève sur une danse mauresque.

Les avis sont partagés, quant à la version jouée en 1607. Certains auteurs tendent à penser que la fin heureuse, avec Apollon en deus ex machina, ne correspond pas à la version originale mais aurait été retravaillée ultérieurement. D'autres supposent que Monteverdi, pour la modification du 5e acte, a eu recours à Ottavio Rinuccini avec qui il avait eu une collaboration si fructueuse, en 1608, sur «l'Arianna». Cette pièce avait certes rendu Monteverdi célèbre de son vivant mais la partie musicale a presque totalement disparu, à l'exception du fameux Lamento. C'est une chance pour nous que, de ces quelques pièces subsistantes, les partitions de la Favola d'Orfeo de Monteverdi imprimées en 1609 et 1615 par Amadino à Venise, aient pu prendre place dans le «grand théâtre du monde».

Il Pianto d'Orfeo: un pastiche

«Orfeo nous touche par ce que c'était un être humain» écrivait Monteverdi à Alessandro Striggio dans une lettre, maintes fois citée, en date du 9 février 1616. C'est bien pour cette raison que le mythe d'Orphée n'a jamais cessé de nous inspirer. Le fait de constater à quel point l'Homme, quels que soient ses mérites et ses dons, est finalement faible et fragile, nous atteint au plus profond de notre être. Grande est la tentation, pour les musiciens, de voir en ce mythe, la représentation parfaite du «pouvoir de la musique». Avec un musicien demi-dieu qui utilise sa musique divine et sa virtuosité inspirée pour outrepasser, et même, briser les lois de la Nature lorsqu'il s'aventure aux Enfers pour arracher sa bien-aimée à l'emprise de la mort. Pourtant, la nature résolument faillible d'Orphée est, tout au long du récit, nettement perceptible. Il enfreint le classique commandement de „tempérance” et se laisse emporter par ses réactions trop impulsives: immodéré dans sa tristesse lorsqu'il ne sait toucher le cœur d'Eurydice, immodéré dans sa joie lorsqu'il la conquiert enfin. Imbu de sa personne et égocentrique, il ne doit pas à son propre talent de retrouver Eurydice, mais bien plus à une grâce de Proserpine et n'est même pas en mesure de suivre une simple consigne: ne pas se retourner vers son aimée avant d'avoir franchi le seuil des Enfers! Pourtant il nous est impossible de juger les faiblesses d'Orphée. Dans de telles circonstances, il ne pouvait que se retourner, car il est humain. Un

commentaire du chœur, dans l'Orfeo de Monteverdi, résume ceci parfaitement : « Orfeo vainc les Enfers mais est vaincu par ses propres sentiments ».

Les cœurs humains se laissent dominer par des sentiments somme toute assez humains. Ainsi, ce ne sont pas les hauts faits d'arme d'Orphée, tel son soutien à Jason et aux Argonautes contre les sirènes, qui ont marqué le plus notre esprit mais bien sa souffrance d'homme, ses soupirs et ses larmes. À la différence des musiciens de jadis qui ne jouaient essentiellement que de la musique « contemporaine », le XXI e s. nous offre de pouvoir nous pencher sur les œuvres des siècles passés. L'esprit d'innovation des compositeurs du XVII e s. ne peut que provoquer l'admiration de l' « apprenti musicien » d'aujourd'hui. Ce voyage initiatique, très personnel, à travers leur musique, l'étude de leur art, la pratique de leurs œuvres et la représentation publique de celles-ci sont une source de joie sans cesse renouvelée. C'est du désir de faire partager cette joie que ce projet a vu le jour. Si nous nous efforçons de raconter l'histoire d'Orphée sous un angle intime, avec seulement un chanteur accompagné d'un ensemble instrumental, ce n'est pas dans le but de réinventer la Favola in musica au sens du XVII e s. mais bien plus de créer un pastiche, un Pasticcio (pour employer délibérément un anachronisme !).

Dans l'opéra-pastiche du XVIII e s., le contenu et la forme étaient bien souvent déterminées par des considérations d'ordre pratique, telles que la disponibilité d'instruments particuliers ou encore les propres choix du chanteur et il n'était pas rare que des compositions de différents auteurs aient été compilées pour former une seule œuvre homogène. Comme point de départ, nous avons construit un récit à la 1ère personne sur la base de musiques de Peri, Caccini et Monteverdi et des rajouts de pièces instrumentales de différents auteurs contemporains. En détachant ces œuvres de leur isolement, nous nous sommes permis quelques libertés d'interprétation. Ce faisant, nous avons gommé avec prudence les différences entre les styles récitatifs de Caccini, Peri et Monteverdi en nous affranchissant en partie de ce que Caccini appelait « un certo nobile sprezzatura in canto » (Une certaine aisance noble du chant) et en modifiant, ça et là, la structure d'airs appartenant à de strictes formes musicales. Notre héros ayant déjà des problèmes de « mesure », comment pourrait-il nous être refusé de suivre ses traces ?

Pour la supplique de notre personnage à Pluton et Proserpine, notre choix s'est porté sur « La Descente d'Orphée aux Enfers » de Marc-Antoine Charpentier (né en 1643, l'année du décès de Monteverdi), poursuivant l'idée qu'un Orphée, lui-même, aurait fait fi du temps et des conventions pour regagner sa bien-aimée.

L'emploi d'un consort de violes de gambe en accompagnement, correspond à l'hypothèse de ce que la lyre d'or d'Orphée avait dû être un instrument à cordes apparenté à la lira da braccio. Faute d'avoir à disposition une meute de Bacchantes hystériques, il était nécessaire de faire apparaître Apollon. Orphée devait vivre éternellement heureux auprès des Dieux, comblé de voir son Eurydice au firmament. C'est pourquoi nous avons choisi d'achever notre pastiche sur un chant d'allégresse extrait de l'opéra tragicomique de Stefan Landi, « La Morte d'Orfeo » de 1619, dans lequel Orphée fête son anniversaire en compagnie des Dieux... et court le risque, une fois de plus, de faire déborder sa joie de manière immodérée !

Kobie van Rensburg,
Munich 2005
(Traduction française: subs)

II PIANTO D'ORFEO

[2] **Jacopo Peri** (1561-1633)
Euridice

ORFEO

Antri, ch'a miei lamenti
rimbombaste dolenti,
amiche piagge,
e voi, piante selvagge,
che alle dogliose rime
piegaste per pietà l'altre cime,
non fia più, no, che la mia nobile cetra,
con flebil canto a lagrimar v'alletti:
Ineffabil mercede, almi diletti
Amor cortese oggi al mio pianto impetra.
Ma deh, perché sè lente
del bel carro immortal le rote accese
per l'eterno cammin tardano il corso?
Sferza, Padre cortese,
a'volanti destrier le groppe e il dorso!
Spegni nell'onde omai,
spegni o nascondi i fiammeggianti rai!
Bella madre d'amor,
dall'onde fora sorgi
e la notte ombrosa

di vaga luce scintillando indora.
Venga, deh, venga omai la bella sposa
tra il notturno silenzio e i lieti orrori
a temprar tante fiamme e tanti ardori!

[4] **Claudio Monteverdi** (1567-1643)
L'Orfeo Atto primo

ORFEO

Rosa del ciel, vita del mondo, e degna
prole di lui che l'universo affrena,
sol, che'l tutto circonda e'l tutto miri,
dagli 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,
poi ch'al mio sospirar tu sospirasti;
felicissimo il punto
che la candida mano
pegno di pura fede, a me porgesti.
Se tanti cori avessi
quanti 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.

[6] **Claudio Monteverdi** (1567-1643)
L'Orfeo Atto secondo

ORFEO

Vi ricorda ò bosch'ombrosi,
de' miei lung'h' 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 volto 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 il duol vi è più contento,
dopo il mal vi è più felice.

[7] **Jacopo Peri** (1561-1633)
Euridice

ORFEO

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

[8] **Claudio Monteverdi** (1567-1643)
L'Orfeo Atto secondo

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;
e intenerito il cor del Re dell'ombre,

meco trarrotti a riveder le stelle,
o, se ciò negherammi empio destino,
rimarrò teco in compagnia di morte.
Addio terra, addio cielo, e sole, addio.

[9] **Claudio Monteverdi** (1567-1643)
L'Orfeo Atto terzo

ORFEO

Possente spirito, e formidabil nume,
senza cui far passaggio a l'altra riva
alma da corpo sciolta in van presume.

Non vivo 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.

Orfeo son io, che d'Euridice i passi
segue per queste tenebrose arene,
ove già mai 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?

Sol tu, nobile Dio, puoi darmi aita,
nè temer dei, che sopra un' aurea cetra
sol di corde soavi armo le dita
contra cui rigida alma invan s'impetra.

[10]

Ahi, sventurato amante,
sperar dunque non lice
ch'odan miei prieghi i cittadin d'Averno?
Onde, qual' ombra errante
d'insepolto cadavero e infelice,
privo sarò del Cielo e dell'Inferno?
Così vuol empia sorte
ch'in quest'orror di morte
da te, cor mio, lontano,
chiami tuo nome invano,
e pregando e piangendo io mi consumi?
Rendetemi il mio ben, tartarei numi!

[11]

Ei dorme, e la mia cetra
se pietà non impetra
ne l'indurato core, almen 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 nieghi.
Vaglia l'ardir se foran vani i prieghi.
È vago fior del Tempo
l'occasion, ch'esser dèe coltra a tempo.
Mentre versan quest' occhi amari fiumi,
rendetemi il mio ben, tartarei numi.

[12] **Giulio Caccini** (1551-1618)
L' Euridice Atto secondo

ORFEO

Funeste piagge, ombrosi orridi campi,
che di stelle o di sole
non vedeste giammai scintille o lampi,
rimbombate dolenti
al suon delle angosciose mie parole,
mentre con mesti accenti
il perduto mio ben con voi sospiro.

E voi, deh, per pietà del mio martiro,
che nel misero cor dimora eterno,
lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno.
Ohimè, che sull'aurora
giunse all'occaso il sol degli occhi miei!
Misero, e in su quell'ora
che scaldarmi a'bei raggi mi credei,
morte spense il bel lume, e freddo e solo
restai fra il pianto e il duolo.
Come angue suol in fredda piaggia il verno.
Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno.
E tu, mentre al ciel piacque,
luce di questi lumi,
fatti al tuo dipartir fontane e fiumi,
che fai per entrar i tenebrosi orrori?
Forse t'affliggi e piangi
l'acerbo fato e gli infelici amori.
Deh, se scintilla ancora
ti scalda il sen di quei sì cari ardori,
senti mia vita, senti
quai pianti e quai lamenti
versa il tuo caro Orfeo dal cor interno.
Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno.

[13] **Marc Antoine Charpentier** (1643-1704)

La descente d'Orphée aux enfers
Acte seconde, scène seconde

ORPHÉE

Cessez, cessez, fameux coupables,
d'emplir ces tristes lieux de cers réitérés,
les tourments que vous endurez
aux rigueurs de mon fait ne sont point
comparables.

[15] **Marc Antoine Charpentier** (1643-1704)

La descente d'Orphée aux enfers
Acte seconde, scène troisième

ORPHÉE

Souviens-toi du larcin que tu fis à Cérés,
souviens-toi que l'amour
dans les yeux pleines d'attraits
de ton épouse incomparable
choisit le plus beau de ses traits
dont le coup sut percer ton cœur
impénétrable.
C'est par ce coup heureux dont ton cœur fut
blessé,

c'est par ces yeux charmants d'où ce trait
fut lancé,
que le fidèle Orphée à tes pieds te conjure
de soulager l'excès des peines qu'il endure.
N'ont-ils plus les appas dont tu fus enchanté?
Ah! Laisse-toi toucher à ma douleur extrême,
rends-moi, dieu des enfers, cette rare beauté.
Le jour m'est odieux sans la nymphe que
j'aime.
Redonne-lui la vie ou m'ôte la clarté.

[17] **Jacopo Peri** (1561-1633)

Euridice

ORFEO

Gioite al canto mio, selve frondose,
gioite, amati colli, e d'ogn'intorno
ecco rimbombi dalle valli ascose.
Risorto è'l mio bel sol di raggi adorno,
e coi begli occhi onde fa scorno a Delo,
raddoppia foco all'alme, e luce al giorno,
e fa servi d'amor la terra e 'l Cielo.

[18] **Claudio Monteverdi** (1567-1643)

L'Orfeo Atto quarto

ORFEO

Qual onor di te fia degno,
mia cetra onnipotente,
s'hai nel tartareo regno
piegar potuto ogni indurata mente?
Luogo avrai fra le più belle
immagini celesti,
ond'al tuo suon le stelle
danzeranno in 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 le amate pupille il dolce lume?
Forse d'invidia punte
le deità d'Averno
perch'io non sia qua giù felice appieno
mi tolgono il mirarvi,
luci beate e liete,
che sol col 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 dovrei.

Ma che odo? Ohimè lasso!
S'arman forse a miei danni
con tal furor le furie innamorate
per rapirmi il mio ben, ed io 'l consento?
O dolcissimi lumi, io pur vi veggio,
io pur... ma qual eclissi, ohimè, v'oscura?

[19] **Claudio Monteverdi** (1567-1643)

L'Orfeo Atto quinto

ORFEO

Questi i campi di Tracia, e quest'è il loco
dove passommi 'l core
per l'amara novella il mio dolore.
Poi che non ho più speme
di ricovrar pregando,
piangendo e sospirando
il perduto mio bene,
che posso io più se non volgermi a voi,
selve soavi, un tempo

conforto a miei martir, mentre al ciel piacque,
per farvi per pietà meco languire
al mio languire?

[20]

Tu bella fusti e saggia, e in te ripose
tutte le grazie sue cortese il cielo,
mentre ad ogn'altra dei 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,
onde a ragion opra di lor non lodansi.
Quinci non fia già mai che per vil femina
Amor con aureo stral il cor trafiggami.

[21] **APOLLO**

Perchè a lo sdegno e 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 n'avrai lode e vita.

ORFEO

Padre cortese, al maggior uopo arrivi,
ch'a disperato fine
con estremo dolore
m'avean condotto già sdegno ed 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 piangi
tua sorte acerba e dura.
Ancor non sai
come nulla quaggiù diletta e dura?
Dunque se goder brami immortal vita,
vientene meco al ciel, ch'a se t'invita.

ORFEO

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

APOLLO

Nel sole e nelle stelle
vagheggerai le sue sembianze belle.

ORFEO

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

APOLLO e ORFEO

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

[22] **Stefano Landi** (1587-1639)

La morte d'Orfeo

ORFEO

Gioite al mio natal,
crinite stelle,
gioite lune e sole
gioite monti, selve e rive belle,
e tu, volubil mole di salsi flutti

e liquidi cristalli,
gioite, pogg' e valli.
Danzate al canto mio,
fere selvagge,
danzate per le selve,
per intricati boschi e aperte piaggie,
danzate liete belve,
e al rauco suon dei cimbali marini
danzate orche e delfini.
Cantate al mio gioir,
onde correnti,
cantate rive e fonti,
cantate elci frondosi ornì gementi.
E voi dagli alti monti
vezzosi augelli,
e tu rispondimi, Eco,
dal tuo canoro speco.

Oggi li primi amabili splendori
trassi di questo sole,
trassi oggi le prime aure,
e i primi ardori,
oggi tutti in carole
si passi lieto e si cominci ommai:
trassi oggi i primi rai.

