

**ARION**

**DIGITAL ARN 268190**

**GIULIO CACCINI**

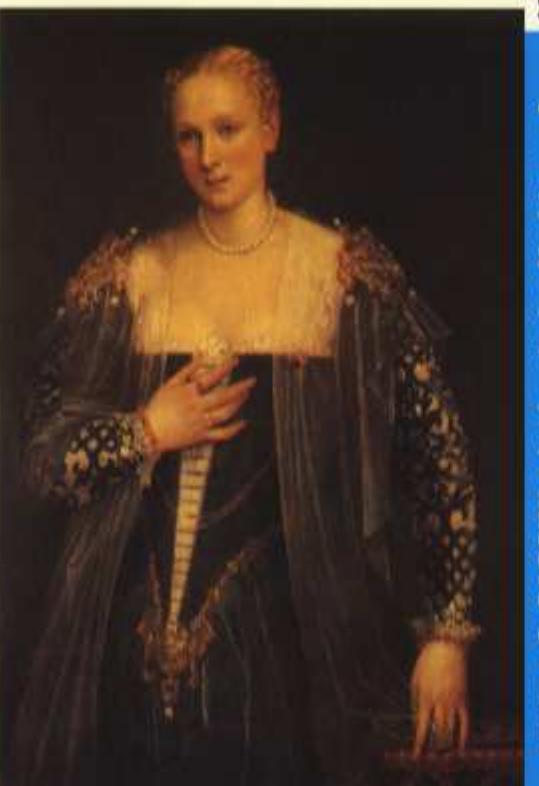
Texts in French, English and Italian

**INTÉGRALE DES MADRIGAUX & ARIAS Vol. 1**

**"LE NUOVE MUSICHE"** (1601)

**MAURIZIA BARAZZONI soprano**

**SANDRO VOLTA luth**



**ARION • G. CACCINI • Intégrale des Madrigaux & Arias (vol. 1) "Le Nuove Musiche" • M. Barazzoni, soprano • S. Volta, luth**

**ARN 268190**

**LES JOYAUX DE VOTRE DISCOTHÈQUE**

**GIULIO CACCINI**  
(1545-1618)  
Complete Madrigals and Arias (vol. 1)  
"LE NUOVE MUSICHE" (1601)



**ARION**

**ARN 268190 AD 182**

**DISQUE N° 1 : MADRIGAUX**

1 MOVETEVI A PIETA	3'11
2 QUESTE LACRIM'AMARE	5'38
3 DOLCISSIMO SOSPIRO	2'30
4 AMOR, IO PARTO	3'42
5 NON PIU GUERRA	2'54
6 PERFIDISSIMO VOLTO	3'48
7 VEDRO'L MIO SOL	4'15
8 AMARILLI, MIA BELLA	2'44
9 SFOGAVA CON LE STELLE	2'58
10 FORTUNATO AUGELLINO	3'07
11 DOVRO DUNQUE MORIRE	2'30
12 FILLI, MIRANDO IL CIELO	3'31

**DISQUE N° 2 : ARIAS**

1 Aria prima : IO PARTO, AMATI LUMI	5'45
2 Aria seconda : ARDI, COR MIO	9'13
3 Aria terza : ARD'IL MIO PETTO MISERO	3'13
4 Aria quarta : FERE SELVAGGIE	3'25
5 Aria quinta : FILLIDE MIA	7'24
6 Aria sesta : UDITE, AMANTI	3'07
7 Aria settima : OCCH'IMMORTALI	3'36
8 Aria ottava : ODI, EUTERPE	5'57
9 Aria nona : BELLE ROSE PORPORINE	5'57

Recto : Portrait d'une vénitienne par Paolo Caliari dit Véronèse, 1528-1588 (Musée du Louvre, Paris / Photo Lauros-Giraudon)

Prise de son (DDD - Italie, janvier 1992) : Angelo Oliveri

Fabriqué en France © ARION 1992



© ARION PARIS 1992 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).  
© ARION PARIS 1992 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).

# GIULIO CACCINI

Intégrale des Madrigaux & Arias  
Complete Madrigals & Arias  
Integrale dei Madrigali & Arie

Volume 1

“LE NUOVE MUSICHE”  
1601

**A**u temps où florissait à Florence la très virtuose Camerata de l'Illustrissime Monsieur Giovanni Bardide' Contidi Vernio, où se rencontraient non seulement une grande partie de la noblesse, mais encore les plus grands musiciens et hommes géniaux, Poètes, Philosophes de la Ville, et l'ayant moi aussi fréquentée, je peux dire avoir appris davantage de leurs raisonnements savants, qu'en plus de trente ans d'application du contrepoint". Ainsi Caccini, dans la préface à *Le Nuove Musiche*, signale que ses compositions n'auraient pas jailli de la doctrine musicale traditionnelle, mais d'un dialogue littéraire et musical contemporain qui se développait dans le salon du Comte Giovanni Bardi. Un tel dialogue se greffe sur la complexe tradition humaniste du platonisme florentin, qui considère la musique non seulement comme une harmonie sensible des sons, mais comme un écho de l'harmonie universelle, par l'intermédiaire du rapport intime et profond avec la parole poétique, miroir de fragments du monde transcendant et de vérités cosmiques. Par conséquent, l'intérêt du groupe d'intellectuels s'orientait surtout vers un idéal de poésie chantée, dans laquelle le chant était conçu en fonction de la forme et du contenu poétique. Concept que l'on retrouve dans Caccini dans la phrase suivante : "Ces gentilhommes à l'esprit ouvert m'ont toujours conforté, et par leurs arguments très clairs convaincu (...) à m'en tenir à cette manière si louée par Platon et d'autres Philosophes, qui affirmèrent que la musique n'était pas autre chose que le mot, le rythme, en dernier le son", et aussi lorsqu'il affirme avoir composé des "musiques de cette grâce pleine que je sens résonner dans mon âme", comme s'il présupposait que toute mélodie jaillisse d'un modèle idéologique platonicien.

Bardi, gentilhomme aux multiples intérêts culturels, encouragea et finança les recherches du luthiste, compositeur et théoricien Vincenzo Galilei sur l'ancienne musique grecque, stimulé soit par le désir de connaître quelle était la musique de ces siècles éloignés, soit par la conviction qu'elle peut constituer un exemple de la voie à suivre.

### DISCO N° 1 : MADRIGALI

#### 1 MOVETEVI A PIETÀ

*Movetevi a pietà del mio tormento  
E dov'il pianto, e'l sospirar non giunge  
Deh, portate voi lunge,  
Portat'aure benign'il mio lamento.  
Lasso ch'io prego il vento, e non m'avveggio  
Morend'ohimé ch'al vento ahit'io chieggio.*

Madrigale anonimo composto da sei versi settenari ed endecassillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> c<sup>11</sup> c<sup>11</sup>

#### 2 QUESTE LACRIM'AMARE

*Queste lacrim'amare,  
Quest'angoscioso pianto,  
Pianto non è, ma sangue  
Del misero cor mio  
Ferito dallo strale  
Del vostro sdegno adamantino, e rio.  
Ahi lasso e si ne langue  
Il mio spirto vitale  
Ch'io mi sento morire.  
Fero sdegnò, empio cor, aspro desire,  
Volete pur ch'io mora?  
Morirò, ma chi more è un che v'adora.*

Madrigale anonimo composto da dodici versi settenari ed endecassillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> e<sup>7</sup> d<sup>11</sup> c<sup>7</sup> e<sup>7</sup> f<sup>11</sup> g<sup>7</sup> g<sup>11</sup>

#### 3 DOLCISSIMO SOSPIRO

*Dolcissimo sospiro  
Ch'esci da quella bocca*

### DISQUE N° 1 : MADRIGAUX

#### AYEZ PITIÉ DE MON TOURMENT

*Ayez pitié de mon tourment  
Et là où ne parviennent ni fleurs ni soupirs  
Portez, de grâce, bien loin ma peine,  
Souffles bénévoles, portez mes lamentations  
Hélas, je prie le vent, et ne m'aperçois pas  
En mourant que je demande de l'aide au vent.*

Madrigal anonyme composé de six vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique : a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> c<sup>11</sup> c<sup>11</sup>

#### CES LARMES AMÈRES

*Ces larmes amères,  
Ces pleurs angoissés  
Ne sont pas pleurs mais sang  
De mon miserable cœur  
Blessé par la flèche  
De votre dur et rebelle dédain.  
Hélas, à ce point languit  
Mon esprit  
Que je me sens mourir.  
Fier dédain, cœur impie, âpre désir,  
Voulez-vous que je meure?  
Je mourrai, mais celui qui meurt est celui qui vous  
adore.*

Madrigal anonyme composé de douze vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> e<sup>7</sup> d<sup>11</sup> c<sup>7</sup> e<sup>7</sup>  
f<sup>7</sup> f<sup>11</sup> g<sup>7</sup> g<sup>11</sup>

#### TRÈS DOUX SOUPIR

*Très doux soupir  
Qui s'échappe de cette bouche*

### RECORD No 1 : MADRIGALS

#### HAVE PITY ON MY TORMENT

*Have pity on my torment  
And there where neither tears nor sighs arrive  
By grace, carry afar my sorrow  
Benevolent breezes, carry my laments.  
Alas, I beg the wind, without knowing,  
Dying, I asked the wind for help.*

Madrigal, anonymous; six septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> c<sup>11</sup> c<sup>11</sup>

#### THESE ARE SUCH BITTER TEARDROPS

*These are such bitter teardrops,  
This weeping is so anguished  
That these are not tears but blood  
From my miserable heart,  
Wounded by the arrow  
Of your harsh and rebellious disdain.  
Alas, so languishes  
My spirit  
That I shall surely die.  
Proud disdain, impious heart, bitter desire,  
Do you wish me to die?  
I will die, but the one who dies adores you.*

Madrigal, anonymous; twelve septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> e<sup>7</sup> d<sup>11</sup> c<sup>7</sup> e<sup>7</sup>  
f<sup>7</sup> f<sup>11</sup> g<sup>7</sup> g<sup>11</sup>

#### SO SWEET SIGH

*So sweet sigh  
Which escapes from this mouth*

Dès 1577, Girolamo Mei, disciple de Pier Vettori, et comme celui-ci profond connaisseur des écrits d'Aristote, prend une part active au débat. Il reprend les critiques qui avaient été déjà formulées sur la polyphonie sacrée par la Contre-réforme: de subordonner la compréhension du texte à l'artifice et au plaisir de l'oreille, et surtout d'enlever par la combinaison de beaucoup de lignes mélodiques (le contrepoint) toute la valeur expressive qu'elles auraient pu avoir individuellement. La thèse soutenue par Mei était que le pouvoir de bouleverser et d'émuvoir, lié à la polyphonie, appartenait à la monodie pure. La comparaison entre le pouvoir émotionnel et cathartique de la monodie ancienne et les artifices sonores du contrepoint moderne, thème central de la correspondance entre Mei et Galilei, devint le point principal du *Dialogo della musica antica e della moderna* (Dialogue de la musique ancienne et moderne) [Florence, 1581].

Dans cet écrit, l'un des premiers à s'occuper de l'esthétique du rapport entre texte poétique et musique, Galilei exprime sa conviction que l'art contrapunctique, en utilisant des expédients comme les répétitions excessives des mots, la non-simultanéité de la prononciation des syllabes dans les différentes voix et les ornementations mélismatiques, se privait de la possibilité de l'expression musicale idéale d'un texte poétique. D'un autre côté, il exprime aussi le mépris envers les compositeurs contemporains pour leur tendance à réaliser une imitation sonore des images évoquées par les mots, sans arriver à mettre en relief l'expression la plus intime du texte poétique: "Aujourd'hui par imitation des mots, on entend non l'idée du chant en analogie avec leur signification et celle de tout le discours comme chez les anciens, mais en analogie avec leur son", affirme Galilei dans un ouvrage inédit jusqu'à maintenant.

L'utilisation expressive de la monodie accompagnée a toutefois des origines plus éloignées et rejoint les idéaux humanistes de la fin du XVème siècle et du début du XVIème. Probablement que

*Ove d'amor ogni dolcezza fiocca;  
Deh, vieni a raddolcire  
L'amaro mio dolore.  
Ecco ch'io t'apro il core.  
Ma folle a chi ridico il mio martire?  
Ad'un sospiro errante  
Che forse vola in sen ad altro amante.*

Madrigale di Ottavio Rinuccini composto da nove versi settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> e<sup>7</sup> e<sup>11</sup>

#### 4 AMOR, IO PARTO

*Amor io parto, e sento nel partire  
Al penar, al morire,  
Ch'io parto da colei ch'è la mia vita,  
Se ben ella gioisce  
Quand'il mio cor languisce.  
O durezza incredibil, e infinita  
D'anima che'l suo core  
Può restar morto, e non sentir dolore.  
Ben mi trafigge amore  
L'aspra mia pena il mio dolor pungente,  
Ma più mi duol'il duol ch'ella non sente.*

Madrigale anonimo composto da undici versi settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>11</sup> a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>7</sup> b<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

#### 5 NON PIÙ GUERRA

*Non più guerra, pietate  
Pietate, occhi miei belli,  
Occhi miei triomfanti a che v'armate?  
Contro un cor ch'è già preso, e vi si rende.  
Ancidete i rubelli  
Ancidete chi s'arma, e si difende,*

*Source de toute douceur d'amour,  
De grâce, viens radoucir  
Mon amère douleur.  
Voici que je t'ouvre le cœur.  
Mais fou que je suis, à qui confie-je mon martyre?  
À un soupir errant  
Qui peut-être vole dans le sein d'un autre amant.*

Madrigal de Ottavio Rinuccini, composé de neuf vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> e<sup>7</sup> e<sup>11</sup>

#### AMOUR, JE PARS

*Amour, je pars, et en partant je sens,  
En souffrant et en mourant,  
Que je quitte celle qui est ma vie,  
Bien qu'elle se réjouisse  
Quand mon cœur languit.  
O dureté d'âme incroyable et infinie,  
Comment son cœur  
Peut rester inerte et ne pas ressentir de douleur!  
Bien que l'amour me transperce, et malgré  
Mon âpre peine et ma douleur aiguë  
Plus mal me fait la douleur qu'elle ne sent pas.*

Madrigal de Giovanni Battista Guarini composé de onze vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique : a<sup>11</sup> a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>7</sup> b<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

#### PLUS DE GUERRE

*Plus de guerre, pitié  
Pitié, mes beaux yeux,  
Mes yeux triomphants, pourquoi vous armez-vous  
Contre un cœur qui est déjà pris et qui se rend à vous?  
Tuez les rebelles  
Tuez qui s'arme et se défend,*

*Source of all the sweetness of love  
By grace, come sweeten  
My bitter pain.  
Now I open my heart to you  
But in my folly, to whom shall I confide my pain?  
To a wandering sigh  
Which perhaps floats in the heart of another lover.*

Madrigal by Ottavio Rinuccini; nine septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> e<sup>7</sup> e<sup>11</sup>

#### LOVE, I DO DEPART

*Love, I do depart, and I feel in parting,  
In suffering and in dying,  
That I am leaving the one who is my life,  
Although she delights  
When my heart is languishing.  
O incredible infinite hardness  
Of soul, how can her heart  
Stay dead and unmoved by pain!  
Although love pierces me,  
And my pain is bitter, my sorrow sharp  
I am hurt more by the hurt she does not feel.*

Madrigal by Giovanni Battista Guarini; nine septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>11</sup> a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>7</sup> b<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

#### MAKE WAR NO MORE

*Make war no more, have pity,  
Have pity, my lovely eyes,  
My triumphant eyes, why wear arms?  
Against a heart already taken that surrenders?  
Kill the rebels  
Kill those who arm and make defence,*

Caccini a vu dans la monodie, comme d'autres chanteurs contemporains, un moyen d'élever au rang de dignité créative la pratique qui leur était familière du chant solo ou du chant "au luth", ou du chant "à la viole", célébrés au début du siècle par Baldassarre Castiglione. Dans les间奏曲 du XVI<sup>e</sup> siècle on retrouve des dialogues musicaux très variés et plusieurs exemples de compositions polyphoniques exécutées de façon monodique (parmi lesquelles, par exemple, le madrigal pour la représentation du "Carro della Notte" ( Char de la Nuit), composé par Piero Strozzi et interprété par Giulio Caccini, à l'occasion du mariage de Francesco de' Medici et Bianca Capello en 1579). C'est à cette école que se forme Caccini pendant les premières années de ses quarante ans de service à la cour de Florence.

L'influence fondamentale doit être attribuée à la cour de Ferrare, cette cour du duc Alfonse II qui avait favorisé et promu le développement d'un groupe de courtisans musiciens et chanteurs, parmi lesquels les célèbres Dames de Ferrare. Caccini fit une première visite à Ferrare en l'année 1583, avec Giovanni Bardi et d'autres gentilhommes florentins, pendant laquelle, dit-on, le trio des dames fut présenté pour la première fois à un public très qualifié. En ce qui concerne une seconde visite en 1572, Caccini relate : "(Son Altesse) Il m'a prié que je lui rende le service, ayant aimé ma façon de chanter, d'enseigner à ses trois Dames quelques musiques avec ces accents, et des passages à notre usage, et de façon similaire écrire quelques passages pour sa basse favorite (...) et aujourd'hui j'ai enseigné pendant trois heures quelques airs à ces Dames en présence de Son Altesse (...)".

De façon similaire, Caccini enseigne le chant à toute sa famille, que ce soit la première femme Lucia ou la seconde Margherita, les filles Francesca et Settimia et le fils Pompeo, en créant le prestigieux "Concerto Caccini" qui se produisit, entre autres, à la cour française de Marie de Médicis (1604-5), qui l'y avait appelé. Cette présence importante de cantatrices dans les cours de

*Non chi vinto v'adora.  
Volete voi ch'io mora?  
Morrò pur vostro, e del morir l'affanno  
Sentirò, sì, ma vostro sarà'l danno.*

**Madrigale di Giovanni Battista Guarini composto da dieci versi settenari ed endecassillabi.**  
**Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> c<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>1</sup>**

**6** PERFIDISSIMO VOLTO

*Perfidissimo volto,  
Ben l'usata bellezza in te si vede  
Ma non l'usata fede.  
Già mi parevi dir: Quest'amoroze  
Luci che dolcemente  
Rivolgo a te, si bell'e si pietose  
Prima vedrai tu spente  
Che sia spento il desio ch'a te le gira.  
Ahi, che spento è'l desio,  
Ma non è spento quel per cui sospira  
L'abbandonato core.  
O volto troppo vago, e troppo rio,  
Perché se perdi amore  
Non perdi ancor vaghezza  
O non hai pari alla beltà fermezza?*

Madrigale di Giovanni Battista Guarini composto da quindici versi settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> f<sup>7</sup> e<sup>11</sup>  
g<sup>7</sup> f<sup>11</sup> g<sup>7</sup> h<sup>7</sup> h<sup>11</sup>

7 VEDRÒ IL MIO SOI

*Vedrò'l mio sol, vedrò prima ch'io muoia  
Quel sospirato giorno.*

*Non un vaincu qui vous adore.  
Voulez-vous que je meure?  
Je mourrai tout à vous, et les peines de la mort  
je les sentirai, qui, mais le dommage sera pour vous.*

Madrigal de Giovanni Battista Guarini composé de divers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> c<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

#### VISAGE COMBIEN PERFIDE

*Visage combien perfide,  
On voit bien en toi l'habituelle beauté ,  
Mais non l'habituelle fidélité.  
Autrefois tu semblais me dire : "Ces amoureuses  
Lumières du regard que doucement  
Je tourne vers toi, si belles et si charitables,  
Tu les verras s'éteindre avant  
Que soit éteint le désir qui les tourne vers toi."  
Hélas, ce désir est éteint,  
Mais ne sont pas éteints ces yeux pour lesquels  
Le cœur abandonné.  
O visage trop beau et trop cruel,  
Pourquoi si tu perds l'amour  
Ne perds-tu pas aussi la beauté  
Ou pourquoi ta fermeté n'est-elle pas à l'égal de ta  
beauté*

Madrigal de Giovanni Battista Guarini composé de quinze vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>11</sup>  
e<sup>11</sup> f<sup>7</sup> e<sup>11</sup> g<sup>7</sup> f<sup>11</sup> g<sup>7</sup> h<sup>7</sup> h<sup>11</sup>

JE VERRAI MON SOLEIL

*Je verrai mon soleil, je verrai avant que je meure  
Ce jour espéré*

*Not the defeated who adores you.  
Do you wish me to die?  
I will die yours and the pains of death  
I shall feel but the harm will be yours.*

Madrigal by Giovanni Battista Guarini; ten  
septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> c<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup>  
d<sup>7</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

## O MOST PERFIDIOUS FACE

*O most perfidious face,  
One sees well in you the usual beauty  
But not the usual faithfulness.  
Before you seemed to say to me: "These loving  
Shining looks that gently  
I turn to you, so beautiful and so charitable,  
You will see them spent before  
The desire is spent that turns them to you."  
Alas, the desire is spent,  
But is not spent the one for whom sighs  
The abandoned heart.  
O too beautiful and too cruel face  
Why if you loose the love  
Do you not also loose the beauty,  
Or why is your constancy not equal to your beauty?*

Madrigal by Giovanni Battista Guarini; fifteen  
septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup>  
e<sup>11</sup> f<sup>7</sup> e<sup>11</sup> g<sup>7</sup> f<sup>11</sup> g<sup>7</sup> h<sup>7</sup> h<sup>11</sup>

I SHALL SEE MY SUN

*I shall see my sun, I shall see before I die  
This awaited day*

l'époque explique le fait que la plupart des madrigaux et airs des *Nuove Musiche* aient été écrits en clé de soprano, et qu'aujourd'hui il semble justifié de les présenter dans l'interprétation d'une voix féminine.



A l'origine, est attribué au style monodique un caractère "récitatif" ou "représentatif", indépendamment de toute intention scénique. Ces termes, utilisés comme synonymes, couvraient la gamme très étendue de nuances comprises entre ces extrêmes qu'aujourd'hui nous appelons récitatif et aria, incluant aussi, dans les partitions de théâtre, chœurs, danses et pièces instrumentales. La réalisation d'oeuvres musicales dépendait des circonstances et occasions de la vie de cour; il s'agissait en tout cas d'événements d'exception. Il arrivait alors très fréquemment que les compositeurs conçoivent des pièces destinées à être exécutées en concert. Le rôle du madrigal — comme plus tard celui de la cantate — est un rôle de représentation, parce qu'il projette sur le décor idéal soit une scène dramatique, soit les réactions affectives d'un personnage par rapport à une situation dramatique. *Il Corago*, traité anonyme sur le théâtre du début du XVIIème siècle, rédigé autour de 1630, qui contient ce que l'on peut considérer peut-être comme la mise en théorie a posteriori du style récitatif, en donne la définition suivante : "la variété des sentiments porte avec elle des changements de couleur de voix, de l'aigu au grave, comme nous le voyons dans notre façon même de raisonner, que le style en question doit imiter". Caccini lui-même le définit avec les mots: "parler en harmonie" et il désigne la *sprezzatura* et la basse continue comme les éléments stylistiques fondamentaux. *La sprezzatura* - terme utilisé déjà par Baldassarre Castiglione - est entendue comme la spontanéité apparente et la confiance en soi-même qui caractérisaient le comportement du parfait courtisan. Etendue au chanteur, celle-ci implique l'utilisation aisée et naturelle des techniques vocales les plus raffinées

*Che faccia'l vostro raggio a me ritorno.  
O' mia luce o' mia gioia;  
Ben più m'è dolc' il tormentar per vui  
Che'l gioir per altrui.  
Ma senza morte io non potrò soffrire  
Un si lungo martire  
E s'io morrò, morrà mia speme ancora  
Di veder mai d'un sì bel dì l'aurora.*

Madrigale di Alessandro o Giovanni Battista Guarini composto da dieci versi settenari ed endecasillabi. Rime e schema metrico: a<sup>11</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> a<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

### 8 AMARILLI MIA BELLA

*Amarilli mia bella,  
Non credi, o del mio cor dolce desio,  
D'esser tu l'amor mio?  
Credilo pur e se timor t'assale  
Prendi questo mio strale  
Aprimi'l petto, e vedrai scritto il core  
Amarilli è'l mio amore.*

Madrigale di Alessandro o Giovanni Battista Guarini composto da sette versi settenari ed endecasillabi. Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup>

### 9 SFOGAVA CON LE STELLE

*Sfogava con le stelle  
Un inferno d'amore  
Sotto notturno cielo il suo dolore  
E dicea fisso in loro:  
O' immagini belle  
Dell'idol mio ch'adoro,  
Si come a me mostrate  
Mentre così splendete  
La sua rara beltate,*

*Où vos rayons reviendront à moi  
O ma lumière, o ma joie;  
Il m'est bien plus doux de me tourmenter pour vous  
Que d'éprouver de la joie par les autres.  
Mais s'il n'y avait pas la mort, je ne pourrais supporter  
Un si long martyre  
Et si je mourrais, mourrait mon espoir aussi  
De voir à jamais l'aurore d'un si beau jour.*

Madrigal de Alessandro o Giovanni Battista Guarini, composé de dix vers septénaires et hendécasyllabes Rimes et schéma métrique: a<sup>11</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> a<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

### AMARILLI, MA BELLE

*Amarilli, ma belle,  
Ne crois-tu pas, doux désir de mon cœur  
Etre l'amour de ma vie?  
Crois-le : et si la crainte t'assaille,  
Prend cette flèche mienne,  
Ouvre-moi le sein, et tu verras inscrit en mon cœur :  
Amarilli est mon amour.*

Madrigal de Alessandro o Giovanni Battista Guarini, composé de sept vers septénaires et hendécasyllabes Rimes et schéma métrique: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup>

### EN COMPAGNIE DES ÉTOILES

*En compagnie des étoiles un infirme d'amour  
Epanchait sa douleur  
Sous le ciel nocturne,  
Et disait en se tournant vers elles :  
"O belles images  
De mon Idole adorée  
Comme vous me montrez  
En brillant ainsi  
Sa rare beauté,*

*When your rays will return to me  
O my light, O my joy;  
It is sweeter to be in torment for you  
Than in joy for another.  
But without death I could not bear  
So long a trial  
And if I should die, then my hope too will die  
To see the dawn of so sweet a day.*

Madrigal by Giovanni Battista Guarini; ten septisyllabic and hendecasyllabic lines Rhyme and meter pattern : a<sup>11</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> a<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup> e<sup>11</sup> e<sup>11</sup>

### AMARILLI, MY BELLE

*Amarilli, my belle,  
Do you not think, sweet desire of my heart  
You are the love of my life?  
Believe it, and if fear assails you,  
Take this mine arrow  
Open my heart, and you will see written in my heart  
Amarilli is my love.*

Madrigal by Giovanni Battista Guarini or Alessandro Guarini; seven septisyllabic and hendecasyllabic lines Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>7</sup>

### IN THE COMPANY OF STARS

*In the company of stars,  
Infirm with love  
Beneath the night sky,  
He vented his grief  
And turning to them said  
"O lovely images  
Of the idol I adore  
How you show me  
Shining thus*

et des éléments impondérables d'élan rythmique et de flexibilité dynamique de l'exécution.

L'aspect technique le plus essentiel de la nouvelle monodie est la basse continue, qui naît comme une ligne unique conçue en fonction de la mélodie de la voix et destinée à lui fournir un appui rythmique et tonal approprié. En réduisant l'accompagnement polyphonique au minimum essentiel, cette basse continue contribue au but esthétique qui est celui d'assurer la prédominance et la liberté expressive de la voix, en la soutenant et en l'intensifiant, permettant ainsi une flexibilité maximale même pour l'accompagnateur. Dans le style récitatif pur, la musique définit et stabilise une inflexion vocale précise, et fixe, dans les limites permises par la gamme et par le système de notation musicale, le déroulement prosodique de la déclamation. Ceci se reflète musicalement par exemple dans la courbe mélodique particulière de la phrase musicale, dans le rythme du phrasé en général et dans le relief donné aux syllabes fortes, qui sont toujours situées dans l'aigu, sur les temps forts et ont une durée supérieure à celle des syllabes non accentuées. Certaines pièces sont des exemples classiques de style récitatif pur de *stile representativo* (style représentatif) de Monteverdi, comme la *Lettera amorosa*. Le sont aussi les compositions de Caccini, où l'on trouve des grandes parties de style récitatif, en particulier au début des madrigaux.

\* \* \*

Un sujet très controversé et apparemment contradictoire chez Caccini, est celui du style de l'ornementation vocale. D'un côté le compositeur semble refuser, pour rester fidèle à l'esthétique de la suprématie du texte poétique par rapport à la musique, l'utilisation de la "diminuzione" : "Il faut souligner que les passages n'ont pas été inventés parce que nécessaires à la bonne manière de chanter, mais plutôt, je crois, pour solliciter les oreilles de ceux qui comprennent moins bien ce que signifie chanter avec

*Così mostraste a lei  
Mentre cotanto ardete  
I vivi ardori miei.  
La fareste co'l vostro auroe sembiante  
Pietosa sì, come me fate amante.*

Sonetto di Ottavio Rinuccini di versi settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> / c<sup>7</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> / d<sup>7</sup> e<sup>7</sup> d<sup>7</sup> f<sup>7</sup> / e<sup>7</sup> f<sup>7</sup> g<sup>11</sup> g<sup>11</sup>

#### 10 FORTUNATO AUGELLINO

*Fortunato augellino  
Che dolce si fai risonar i colli,  
Tu la sera, e'l mattino  
Del tuo dolce desio gl'occhi satolli;  
Lass'io del pianger mollì  
Gli ho notte, e giorno, e se cantar desio  
Escon voci d' duol dal petto mio.  
Ma s'al mio ben vicino  
M'assido un giorno anch'io,  
Farò forse parerti e muto e roco  
Cantando i suoi dolci occhi, e'l mio bel foco.*

Madrigale di Ottavio Rinuccini composto da undici versi settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>11</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>11</sup>

#### 11 DOVRÒ DUNQUE MORIRE

*Dovrò dunque morire  
Pria che di nuovo io miri  
Voi, bramata cagion de' miei martiri.  
Mio perduto tesoro,  
Non potrò dirvi, pria ch'io mora, io moro?  
O' miseria inaudita  
Non poter dir a voi moro, mia vita.*

*Ainsi, montrez-lui  
En brûlant autant,  
Ma vive ardeur.  
Avec votre visage d'or vous la rendriez  
Charitable, comme vous me rendez amant".*

Sonnet de Ottavio Rinuccini, composé de quatorze vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> / c<sup>7</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> / d<sup>7</sup> e<sup>7</sup> d<sup>7</sup> f<sup>7</sup> / e<sup>7</sup> f<sup>7</sup> g<sup>11</sup> g<sup>11</sup>

#### PETIT OISEAU HEUREUX

*Petit oiseau heureux  
Qui si doucement fais résonner les collines,  
Soir et matin  
Tu rassasis tes yeux de ce que tu désires;  
Hélas, mouillés de pleurs  
Je les ai nuit et jour, et si je veux chanter  
De ma poitrine ne sort qu'une voix douleureuse.  
Mais, si à côté de ma bien-aimée  
Je m'asseois moi-même un jour,  
Je te ferai peut-être paraître muet et rauque  
En chantant ses beaux yeux, et ma belle flamme.*

Madrigal de Ottavio Rinuccini, composé de onze vers septénaires et hendécasyllabes.  
Rimes et schéma métrique : a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>11</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>11</sup>

#### JE DEVRAI DONC MOURIR

*Je devrai donc mourir  
Avant de vous admirer à nouveau  
Vous, cause convoitée de mes martyres.  
Mon trésor perdu,  
Je ne pourrai pas vous dire, avant de mourir :  
"je meurs"?  
O misère inconcevable  
Ne pas pouvoir vous dire : "je meurs, ma vie".*

*Her rare beauty  
So show her  
By shining so bright  
My burning ardour.  
With your golden light you will make her have  
Pity, as you have made me love her".*

Sonnet by Ottavio Rinuccini; septisyllabic and hendécasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> / c<sup>7</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> / d<sup>7</sup> e<sup>7</sup> d<sup>7</sup> f<sup>7</sup> / e<sup>7</sup> f<sup>7</sup> g<sup>11</sup> g<sup>11</sup>

#### HAPPY LITTLE BIRD

*Happy little bird  
So sweetly make the hills ring  
Evening and morning  
You fill eyes with your sweet longing.  
Alas, wet with tears  
Are mine night and day, and if I wish to sing  
From my breast comes only a painful voice  
But, if beside my sweetheart  
I sit myself one day,  
I will perhaps make you seem dumb and hoarse  
Singing of her soft eyes and my ardent love.*

Madrigal by Ottavio Rinuccini; eleven septisyllabic and hendécasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>11</sup> c<sup>11</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> d<sup>11</sup>

#### I MUST DIE THEN

*I must die then  
Before I admire you again  
You, coveted cause of my pain  
My lost treasure,  
Could I not say to you before I die: "I am dying"  
O unimaginable grief  
Not to be able to say "I am dying, my Life."*

"affetti" (sentiments), parce que, s'ils savaient entendre ils auraient sûrement horreur de ces passages qui sont la chose la plus contraire aux sentiments", et dont il affirme en limiter l'utilisation "aux musiques les moins sentimentales", "aux voyelles longues", "à la cadence finale". D'autre part, la présence soutenue de passages et ornements dans les *Nuove Musiche* contredit ouvertement cette position idéologique, en indiquant plutôt la tendance à réformer la pratique de l'ornementation par l'intermédiaire d'une écriture précise des ornements et l'interdiction explicite à l'exécutant d'apporter des modifications personnelles. Dans une autre phrase, Caccini reconnaît une fonction expressive de l'ornementation en attribuant explicitement à certains agréments, comme l'augmentation et la diminution du volume de la voix, les accents, les exclamations, les trilles et les groupes de notes, une fonction de sentiment, une capacité d'adhérer au contenu émotif du texte poétique et de le restituer. La virtuosité vocale ne devient pas une adjonction décorative et arbitraire, mais un élément essentiel d'expressivité, dépassant la signification et l'infexion du discours pour apporter à son tour un sens plus fort ou différent de ce qui est implicite dans le texte ou dans sa simple déclamation.

★ ★

Les textes poétiques des madrigaux ont une forme relativement libre, en étant monostrophiques (à l'exception d'un sonnet) et constitués par l'enchaînement d'un nombre variable de vers septénaires et hendécasyllabes. Dans le madrigal la musique adhère strictement au contenu du texte poétique et change continuellement pour s'adapter aux nuances expressives. Toutefois l'auteur ne se limite pas à déterminer la courbe déclamatoire, mais transforme plus profondément la poésie même par le moyen d'une amplification "horizontale", obtenue avec le recours à la répétition de vers ou partie de vers, pour donner naissance à une structure musicale d'une

Madrigale anonimo composto da sette versi settenari ed endecasyllabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup>

## 12 FILLI, MIRANDO IL CIELO

*Filli, mirando il cielo  
Dicea dogliosa intanto  
Empia di calde perl'un bianco velo:  
Io mi distillo in pianto  
D'amor languisco, e moro  
Nè ritrovo pietate, o ciel', o' stelle.  
Io son pur giovinetta e'l crin ho d'oro,  
E colorit'e belle  
Sembran le guancie mie rose novelle.  
Ahi, qual sarà'l tormento  
Quand'havrò d'oro il volto, e'l crin d'argento?*

Madrigale attribuito a Ottavio Rinuccini composto da undici versi settenari ed endecasyllabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup> e<sup>7</sup> e<sup>11</sup>

## DISCO N° 2 : ARIE

### 1 ARIA PRIMA. IO PARTO, AMATI LUMI

*Io parto amati lumi  
Rimirat'il dolor della partita  
In questa fronte pallid'e smarrita.  
  
Io parto, occhi sereni  
Fra cotanto martir non mi negate  
Un guardo non d'amor ma di pietate.  
  
Io part'o' stelle o' soli,  
Occhi numi del cor ch'in terr'adoro,*

Madrigal anonyme, composé de onze vers septénaires et hendécasyllabes.  
Rimes et schéma métrique : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup>

## FILLI, EN REGARDANT LE CIEL

*Filli, en regardant le ciel  
Disait, affligée, pendant  
Qu'elle remplissait de perles un voile blanc :  
"Je m'épuise larme après larme  
Je languis d'amour, et je meurs  
Sans rencontrer de pitié, o ciel, o étoiles.  
Pourtant je suis jeune et mes cheveux sont d'or,  
Et belles et colorées  
Mes joues semblent être des roses nouvelles.  
Hélas, quel sera mon tourment  
Quand j'aurai le visage d'or, et les cheveux d'argent?"*

Madrigal attribué à Ottavio Rinuccini, composé de onze vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup> e<sup>7</sup> e<sup>11</sup>

## DISQUE N° 2 : ARIAS

### PREMIER ARIA : JE PARS, REGARD AIMÉ

*Je pars, regard aimé,  
Voyez la douleur du départ  
Dans ce front pâle et égaré.  
  
Je pars, yeux sereins,  
Entre tous mes martyres, ne me refusez pas  
Un regard sinon d'amour, de pitié.  
  
Je pars, o étoiles, o soleils,  
O yeux, dieux du cœur qu'ici-bas j'adore,*

Madrigal, anonymous; seven septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup>

## FILLI, LOOKING AT THE SKY

*Filli, looking at the sky  
Said, grieving, while  
She filled with hot pearls her white veil:  
"I am worn away tear by tear  
I languish in love, I die  
Without meeting pity, O heaven, O stars,  
Though a maiden with golden hair,  
And coloured and fine  
My cheeks are like fresh roses.  
Alas what will my torment be  
When I have a yellow face and and silver hair?"*

Madrigal by Ottavio Rinuccini; eleven septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>11</sup> c<sup>11</sup> d<sup>7</sup> d<sup>11</sup> e<sup>7</sup> e<sup>11</sup>

## RECORD No 2 : ARIAS

### FIRST ARIA : I DEPART, BELOVED GAZE

*I depart, beloved gaze  
See the sorrow of parting  
On my pale forsaken brow.  
  
I depart, serene eyes  
In all this suffering, do not refuse  
A look if not of love, of pity.  
  
I depart, O stars, O sun  
O Eyes, gods of the heart that here below I adore*

bonne cohésion et unité. Une telle structure résulte d'un tressage multiple et varié de répétitions sur plusieurs plans : sur le plan du texte poétique d'origine (qui peut contenir des répétitions de mots ou groupes de mots et des répétitions de concepts), puis du texte poétique modifié par le compositeur, ainsi que du texte musical proprement dit. Les répétitions en général s'accumulent vers la fin des madrigaux. La répétition de la dernière période et de quelques-unes de ses parties est destinée à détourner l'auditeur de leur contenu par des paroles dirigeant son attention sur les inflexions expressives qui deviennent prépondérantes. De cette façon, le langage musical enrichit de manière expressive le texte poétique, en développant ou en accentuant ses aspects verbaux ou gestuels.

Les textes poétiques des arias correspondent à la forme de la *canzonetta melica*, un genre poétique attribué à Gabriello Chiabrera et composé uniquement pour être mis en musique. Les *canzonette* représentent la partie la moins remarquable et élevée de la musique soliste vocale de cette période; par contre, d'écoute plus facile, elles sont plus aisément abordables. Si la forme poétique relativement libre et proche de la prose du madrigal invite le compositeur soit à soutenir la ligne de la déclamation, soit à organiser, au moyen des répétitions, une unité formelle musicale, la rigidité métrique de l'organisation strophique de la *canzonetta* suggère au compositeur une ligne mélodique suffisamment complète, telle qu'elle puisse être répétée par les différentes stances.

L'auteur anonyme de *Il Carago* remarque que la composition des *ariette strofiche* allierait l'utile (peu de musique pour beaucoup de texte) à l'agréable, mais il formule à l'égard de ce style une critique fondamentale : la musique, en étant toujours la même, arrivera au mieux à s'adapter de façon expressive au texte de la première strophe, mais non à celui des strophes suivantes.

Caccini aborde ce problème en adoptant plusieurs solutions. Il applique au Premier Aria la

*Io parto ahi non più part'io moro.*

*Sospir tormenti, e doglie  
Fidi compagni miei querele, e pianti  
Venit'io parto addio diletti, e canti.*

*Addio risi addio gioie  
Addio candidi giorni, e felici ore  
Restate seco in compagnia d'amore.*

Canzonetta attribuita a Ottavio Rinuccini di cinque terzine ciascuna composta da un settenario e due endecassillabi.

Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>11</sup>

## 2 ARIA SECONDA. ARDI, COR MIO

*Ardi cor mio  
Che non fu vista mai  
Fiamma di più bei rai.  
Ardi cor mio  
Che'l foco che t'incende  
Più chiaro splende  
De' rai del biondo Dio  
Ardi cor mio.*

*Canta, o mio core,  
Canta con festa, e gioco  
Il tuo leggiadro foco.  
Canta, o mio core,  
E fia soave tanto  
La voce, e'l canto,  
Che destar possa amore  
Canta, o mio core.*

*Luci serene  
Per voi lieto, e ridente  
Vivo tra fiamma ardente.  
Luci serene,*

*Je pars; hélas, je ne pars plus, je meurs.*

*Soupirs, tourments et douleurs  
Mes compagnons fidèles, misères et pleurs  
Devenus mes plaisirs et mes chants, venez, je pars,  
adieu !*

*Adieu rires, adieu joies  
Adieu jours candides et heures paisibles,  
Restez avec elle en douce compagnie.*

Canzonetta attribuée à Ottavio Rinuccini, de cinq tercets composés chacun de un vers septénaires et deux vers hendécasyllabes

Rimes et schéma métrique: a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>11</sup>

## SECOND ARIA : BRÛLE MON CŒUR

*Brûle mon cœur  
Puisque jamais ne fut  
Flamme plus rayonnante.  
Brûle mon cœur  
Puisque le feu qui t'incendie  
Resplendit plus clair  
Que les rayons du Dieu blond,  
Enflamme-toi, mon cœur.*

*Chante, mon cœur  
Chante avec réjouissance et liesse  
Ta joyeuse flamme.  
Chante, o mon cœur  
Et que ta voix et ton chant  
Soient si suaves  
Qu'ils puissent éveiller Amour,  
Chante, o mon cœur.*

*Sereines lumières de votre regard  
Gai et souriant je vis pour vous  
Dans des flammes brûlantes.  
Sereines lumières de votre regard*

*I depart; alas, I depart no more, I die.*

*Sighs, torment and pain  
My faithful companions, misery and tears  
Became my pleasures and my songs, I depart, farewell !*

*Farewell, laughter, farewell joy  
Farewell clear days and pleasant hours  
Stay with her in gentle company.*

Canzonetta attributed to Ottavio Rinuccini, in five verses of three lines; each verse is of one eptisyllabic line and two hendecasyllabic lines

Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>11</sup> b<sup>11</sup>

## SECOND ARIA : BURN MY HEART

*Burn, my heart  
For never was seen  
A brighter flame.  
Burn, my heart  
For the fire that ignites you  
Shines more brightly  
Than the rays of the blond God  
Burn, my heart.*

*Sing, O my heart  
Sing with rejoicing and gaiety  
Your joyful flame.  
Sing, O my heart  
And may your voice and your song  
Be so sweet  
That they arouse Love  
Sing, O my heart.*

*Serene light of your eyes  
Gay and smiling I live for you  
In burning flames.  
Serene light of your eyes*

technique du "durchkomponieren" (= de forme ouverte), comme s'il s'agissait d'un madrigal. Pour les autres arias (2 5 6 7 8 9), le compositeur présente la musique de la première strophe seulement. Les autres (3 4) conservent en général la même musique pour les strophes suivantes, mais elles subissent des variations dans l'adaptation au texte, surtout dans la cadence finale de chaque strophe. Ces derniers arias semblent se présenter comme référence, en général, pour la manière d'interpréter les *ariette strofiche* qui, en autorisant implicitement l'exécutant à ne pas respecter strictement l'écriture musicale, restent dans la limite et dans les modalités suggérées par le compositeur lui-même.

Nous croyons que l'un des grands mérites des *Nuove Musiche* est justement d'avoir donné un contenu musical plus élevé à la *canzonetta* et peut-être plus à la hauteur du texte littéraire; ceci est vrai, tout au moins, pour les textes et les auteurs choisis par Caccini, qui a conféré à cette forme une dignité aristocratique qu'elle n'avait jamais atteinte dans la production de cette époque.

GIULIANA MONTANARI  
Traduction de ALDO DALL'OSO

**I**n the times when there flowered in Florence the very virtuoso Camerata of the Most Illustrious Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, where not only many of the nobility met, but also the best musicians and men of genius, Poets and Philosophers of the town, and as I frequented it myself, I can say that I learned more from their reasonings, than in more than thirty years of experience in counterpoint". So Caccini, in the preface to *Le Nuove Musiche*, shows that his compositions did not

*Per voi mi son soavi  
Qual ha più gravi  
Amor tormenti, e pene  
Luci serene.*

*Laccio soave  
Stringim'l cor sì forte  
Che no'l disciolga morte.  
Laccio soave  
Si caro il cor m'annodi,  
Che dolci i nodi  
E libertà m'è grave,  
Laccio soave.*

*Felice amante  
Sospir mai nè lamento  
Non spargo indarno al vento;  
Felice amante  
Ancor mai non vid'io  
Men dolce, e pio  
L'angelico sembiante  
Felice amante.*

*Almo mio Sole  
Al tuo lucente raggio  
Tempo non faccia oltraggio.  
Almo mio Sole,  
Splenda il bel lume eterno  
Nè mai per verno  
Scaldi men, ch'ei non suole  
Almo mio Sole.*

Canzonetta di Ottavio Rinuccini di sei ottave di quinari e settenari.  
Rime e schema metrico: A<sup>5</sup>b<sup>7</sup> b<sup>7</sup> A<sup>5</sup>c<sup>7</sup> c<sup>5</sup>a<sup>7</sup>A<sup>5</sup>

*Pour vous me sont suaves  
Les plus durs  
Tourments d'Amour, et peines,  
Sereines lumières de votre regard.*

*Lien suave  
Serre mon cœur si fortement  
Que mort ne puisse le défaire.  
Lien suave  
Si tendrement tu me noues le cœur,  
Que tes noeuds sont doux  
Et que la liberté m'est dure,  
Lien suave.*

*Heureux amant  
Jamais soupirs ni plaintes  
Je ne répands inutilement au vent;  
Heureux amant  
Jamais je ne vis  
Son visage angélique,  
Moins doux et charitable  
Heureux amant.*

*Courage mon Soleil,  
Qu'à ton rayon luisant  
Le temps ne fasse pas outrage.  
Courage mon Soleil,  
Que resplendisse la belle lumière éternelle  
Et que jamais en hiver  
Elle ne réchauffe moins que d'habitude,  
Courage, mon Soleil.*

Canzonetta de Ottavio Rinuccini, composée de six huitains en vers quinaires et septénaires  
Rimes et schéma métrique: A<sup>5</sup> b<sup>7</sup> b<sup>7</sup> A<sup>5</sup> c<sup>7</sup> c<sup>5</sup> a<sup>7</sup> A<sup>5</sup>

*And so sweet  
The hardest  
Torments of love and pains  
Serene light of your eyes.*

*Sweet bond  
Entwine my heart so tightly  
That death cannot untie it.  
Sweet bond  
So tenderly you tie my heart  
That your knots are soft  
And liberty is harsh  
Sweet bond.*

*Happy lover  
Never sighs nor laments  
Do I sow to the wind.  
Happy lover  
Never have I seen  
Less sweet or charitable  
Her angelic face  
Happy lover.*

*Courage my Sun  
May your shining beam  
Not be shamed by the weather.  
Courage my Sun,  
May the eternal bright light resplendant  
Never in winter  
Send less warmth than usual  
Courage my Sun.*

Canzonetta by Ottavio Rinuccini in six verses of eight lines; quinary and septisyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : A<sup>5</sup> b<sup>7</sup> b<sup>7</sup> A<sup>5</sup> c<sup>7</sup> c<sup>5</sup> a<sup>7</sup> A<sup>5</sup>

spring from traditional musical doctrine, but from a contemporary literary and musical dialogue, that developed in Count Giovanni Bardi's salon. This dialogue was grafted upon the complex humanistic tradition of Florentine Platonism which considered music to be not only a sensitive harmony of sounds, but also an echo of universal harmony, through its intimate and profound relation with the poetic word, seen as the mirror to fragments of the transcendent world and of cosmic verity. Consequently the interest of this group of intellectuals was focused upon an ideal of the sung poem, in which the singing was conceived according to form and poetic content. This concept is found in the following quotation from Caccini: "These wise gentlemen have always comforted me, and with clear reasoning have persuaded me to cling to that manner so praised by Plato and other Philosophers, who affirmed that music was none other than speech and rhythm, and lastly sound" and also when he declares having composed "music of that entire grace which echoes in my soul", as if he presupposed that all melody sprang from an ideal Platonic model.

Bardi, a gentleman of many cultural interests, encouraged and financed the research of the lutanist, composer and theorist Vincenzo Galilei into ancient Greek music, stimulated by the desire to learn about the music of these distant times and by the conviction that it was an example worth following.

As early as 1577, Girolamo Mei, a pupil of Pier Vettori and like him a scholar of Aristotle's writings, contributed to this discussion. He reiterated the criticisms of sacred polyphony that had been made during the counter-reformation : the subordination of the comprehension of the text to contrivance and delighting the ear and especially the removal, by the combination of many melodic lines (counterpoint), of all power of expression that they might have had separately. Mei's thesis was that the power to move and to touch the listener belonged to monody not to polyphony. The comparison between the emotional

### 3 ARIA TERZA. ARD'IL MIO PETTO MISERO

*Ard'il mio petto misero  
Alta fiamma lucente  
Si come dure stelle altrui permisero  
E benché lasso il cor ne peni ardente,  
Non se ne pente.*

*Dic'ei quantunque affiggami  
Asprezz'empia infinita,  
E dur'arco di sdegn'ogn'or trafiggami  
Dolce sarà s'impetr'un sguard'in vita  
Ogni ferita.*

*Così folle consolasi  
Ma per l'eterno corso  
Intanto batte nostr'etat', e volasi  
O cor di donna per altrui soccorso,  
E tigr', e d'orso.*

Canzonetta di Gabriello Chiabrera di tre quintine di versi settenari, endecasillabi e quinari.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

### 4 ARIA QUARTA. FERE SELVAGGIE

*Fere selvaglie, che per monti errate  
Il piè fermate in queste verdi piaggie.  
Udit'il mio lamento  
Ch'ha talor per pietà fermato il vento.*

*Fillide mia, mia Fillide bella  
M'è sì rubella si spietat', e ria  
Che mi vede morire  
Nè vuol morend'il mio cordoglio udire.*

### TROISIÈME ARIA : BRÛLE MON PAUVRE CŒUR

*Brûle mon pauvre cœur  
Haute et brillante flamme  
Comme des cruelles étoiles l'ont fait endurer à d'autres,  
Et bien que le cœur fatigué en éprouve des peines  
brûlantes,  
Il ne le regrette pas.*

*Elle a, bien que ceci m'afflige,  
Des duretés infiniment impitoyables,  
Et son arc cruel me transperce de dédain à chaque  
heure.  
Si j'obtenais un regard avant de mourir, serait douce  
Toute blessure.*

*Ainsi se console un fou  
Emporté par le temps et son cours éternel  
Pendant que notre vie se détériore et s'envoie  
Pour secourir autrui, o cœur de femme,  
Cœur de tigre et d'ours.*

Canzonetta de Gabriello Chiabrera, composée de trois quintains en vers quinaires, septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique: a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

### QUATRIÈME ARIA : FAUVES SAUVAGES, QUI ERREZ

*Fauves sauvages, qui errez à travers les monts  
Arrêtez vos pas en ces verts endroits.  
Ecoutez ma plainte  
Que par pitié le vent a déjà arrêtée.*

*Ma Fillide, ma belle Fillide  
Elle m'est si rebelle et impitoyable  
Que devant ma mort  
Elle ne veut pas entendre la souffrance que j'endure.*

### THIRD ARIA : BURN MY POOR HEART

*Burn my poor heart  
High and bright flame  
Thus like the cruel stars who made others endure it  
And though the tired heart feels its burning pains,  
It does not regret it.*

*She has, though this hurts me  
Infinitely pitiless harshness  
And her cruel bow pierces me with disdain each hour.  
Would seem gentle, if I obtained a look before I die,  
All wounds.*

*Thus a fool consoles himself  
Carried away by time's eternal course,  
While our life spoils and takes flight,  
To come to another's aid, O heart of woman  
Heart of tiger and of bear.*

Canzonetta by Gabriello Chiabrera, in three verses of five lines; quinary, septisyllabic and hendecasyllabic lines

Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

### FOURTH ARIA : WILD BEASTS

*Wild beasts, who roaming though the hills  
Cease your steps in these green places.  
Listen to my lament  
Which by pity has already stopped the wind.*

*My Fillide, my lovely Fillide  
She is so rebellious and pitiless  
That before my death  
She does not wish to hear the suffering that I endure.*

and cathartic power of ancient monody and the contrivances of modern "counterpoint", the central theme of the letters exchanged by Mei and Galilei, became the main subject of the *Dialogo della musica antica e della moderna* (Dialogue on the ancient and modern music) [Florence, 1581].

In this work, one of the first treatises on the aesthetics of the relationship between poetic text and music, Galilei expresses his conviction that contrapuntal art, by using expedients such as the excessive repetition of words, non-simultaneous pronunciation of syllables in the various vocal lines and melismatic embellishment, was deprived of the possibility of being the ideal musical expression of a poetic text. On the other hand, he blames contemporary composers for their tendency to imitate with sound the images evoked by words, without being able to emphasize the most intimate expression of a poetic text. "Today, by imitation of words, one understands not song as an analogy of the sense of the words as with the Ancients, but as an analogy of their sound", declared Galilei in an unpublished work.

The expressive use of accompanied monody has more remote origins than this and is related to the late XVth and early XVIth century humanist ideals. Probably Caccini saw in monody, as other contemporary singers did, a way of elevating to a status of creative dignity the familiar practise of solo singing, or singing to a lute or viol accompaniment, as celebrated by Baldassarre Castiglione at the beginning of the century. Many musical dialogues and several examples of polyphonic works performed as monody (for example the madrigal for representing "Carro della Notte" (a tableau "Chariot of the Night") composed by Piero Strozzi and sung by Giulio Caccini during the wedding ceremony of Francesco de' Medici and Bianca Capello in 1579) are found in XVth century intermedes. It was in this school of thought that Caccini developed his art during the early period of his forty years of service at the Florentine court.

*Per lei mi struggo come cer'al foco  
Nè trovo loco s'io m'assis'do fuggo;  
Tal ch'omai vint', e stanco  
Sento lo spirto, e'l cor venirmi manco.*

*Diteli voi se di me vi cale  
Che'l mio gran male vien da gl'occhi suoi  
Diteli che rimiri  
Mentre ch'io moro almeno i miei martiri.*

Canzonetta di Francesco Cini di quattro quartine di versi settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>11</sup>

##### 5 ARIA QUINTA. FILLIDE MIA

*Fillide mia se di beltà sei vaga  
D'ogn'altra cura omai disgombri'l core,  
Ardi d'amore.*

*Ardi d'amor nell'amoroze fiamme  
Risplende di beltà l'alto tesoro  
Qual gemma in oro.*

*Ardi d'amore Amor pittore accorto  
Sa far le guancie di color d'aurora,  
E'l crine indora.*

*Ma tu d'amore ogni favilla spenta  
Al campo, al gregge sol pensi, et affanni  
Nel fior degli anni.*

*Nel fior degli anni alle canute cure  
Rivolto i bei desir, negletto, e incolto  
Lassi il bel volto.*

*Torna deh torna alle dolcezze prime  
Non ti sovven cor mio de' lieti giorni?  
Perché non torni?*

*Pour elle je fonds comme cire sur le feu  
Et ne trouve la paix ni en marche ni au repos  
Au point que maintenant, vaincu et fatigué  
Je sens que me manquent l'esprit et le cœur.*

*Dites lui, si je vous intéresse,  
Que mon grand malheur vient de ses yeux  
Dites lui de regarder,  
Pendant que je meurs, mon martyre.*

Canzonetta de Francesco Cini, de quatre quatrains en vers septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique: a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>11</sup>

##### CINQUIÈME ARIA: MA FILLIDE

*Ma Fillide, si de la beauté tu as le charme  
Mais que de tout autre souci ton cœur est désormais  
dégagé,  
Brûle d'amour.*

*Brûle dans les flammes de l'amour,  
Le précieux trésor resplendit de beauté  
Comme gemme en or.*

*Brûle d'amour! Le Dieu Amour, peintre adroit,  
Sait donner aux joues la couleur de l'aurore,  
Et rend les cheveux d'or.*

*Mais toi, ayant éteint toute étincelle d'amour,  
Tu penses au champ, au troupeau seulement, et  
souffres  
A la fleur de l'âge.*

*A la fleur de l'âge, tu tournes ton esprit  
Vers la vieillesse et tu négliges  
Ton beau visage.*

*Reviens, o reviens aux premières douceurs  
Ne te souviens-tu, mon cœur, des jours heureux?  
Pourquoi ne reviens-tu pas?*

*For her I melt like wax in the fire  
And find no peace either in rest or in movement  
Until now, vanquished and tired  
I find that I lack mind and heart.*

*Tell her, if I interest you,  
That my misery comes from her eyes  
Tell her to watch,  
While I die, my suffering.*

Canzonetta by Francesco Cini in four verses of four lines; septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> c<sup>7</sup> c<sup>11</sup>

##### FIFTH ARIA : MY FILLIDE

*My Fillide, if you have the charm of beauty  
But that from all other worry your heart is henceforth  
freed  
Burn with love.*

*Burn in the flames of love  
The precious treasure shines with beauty  
Like a golden gem.*

*Burn with love! The God Love, a clever painter,  
Knows how to give cheeks the colour of dawn  
And make hair golden.*

*But you, having quenched all spark of love,  
You think only of the meadow, of the flock and suffer  
In the flowering of years.*

*In the flowering of years,  
You turn your mind towards old age  
And you neglect your lovely face.*

*Return, O return to the first gentleness  
Do you not remember, my heart, those happy days?  
Why do you not return?*

The most fundamental influence on Caccini must be attributed to the Ferrara Court, where Duke Alfonso II favoured the development of a group of courtier musicians and singers, including the famous "Dame Ferraresi". Caccini visited Ferrara for the first time in 1583, with Giovanni Bardi and other gentlemen of Florence. During this visit the "Dame" trio was presented for the first time to a highly qualified audience. Concerning the second visit in 1592, Caccini reported "(His Highness) He requested me, having appreciated my manner of singing, to teach the three "Dame" some musics with these accents and some "passaggi" and similarly to write some "passaggi" for his favorite Bass (...) and today I spent three hours teaching some arias to these "Dame" in the presence of His Highness".

Caccini also taught singing to all the members of his family, his first wife Lucia, his second wife Margherita, his daughters Francesca and Settimia and his son Pompeo, creating the famous "Concerto Caccini" which performed at the French Court of Maria de Medici (1604 - 5) who had personally invited them. The presence of many cantatrices at the courts of this period justifies the soprano key to be found in the majority of the Madrigals and Arias of *Nuove Musiche*, and today it seems relevant to suggest their performance again by the female voice.

★ ★

Originally the monodic style was labelled "recitative" or "representative" independently of any intention to bring the works to the stage. These terms, used as synonyms, covered the wide range between the extremes nowadays known as "recitative" and "aria", including, in stage scores, choruses, dances and instrumental works. The performance of operas depended upon the circumstances and occasions of court life; they were in all cases exceptional events. More frequently composers created works to be performed in concert. The aim of the madrigal, and later that of the cantata, was to be representative,

*Credi cor mio per troppo senno è folle,  
Chi pensando a diman passa dolente  
Il dì presente.*

*Ogni pensiero, ogni disegno atterra  
Sovra'l goduto ben sol non può morte,  
O fato, o sorte.*

*Filli, che pensi ahi come strale, o vento  
Si dileguano i giorni, e fuggon l'ore  
Ardi d'amore.*

Canzonetta di Ottavio Rinuccini di nove terzine ciascuna composta da due endecassillabi ed un quinario.

Rime e schema metrico: a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

## 6 ARIA SESTA. UDITE, UDITE AMANTI

*Udite udite amanti  
Udite, o fere erranti  
O Cielo, o stelle  
O Luna, o Sole  
Donn'e donzelle  
Le mie parole,  
E s'a ragion mi doglio  
Piangete al mio cordoglio.*

*La bella donna mia  
Già si cortese, e pia  
Non so perché  
So ben che mai  
Non volge a me  
Quei dolci rai,  
Et io pur vivo e spiro  
Sentite che martiro.*

*Care amorose Stelle  
Voi pur cortesi, e belle  
Con dolci sguardi*

*Crois mon cœur qu'est fou celui qui, trop sage,  
Pense toujours à demain et passe tristement  
Les jours présents.*

*Toute pensée, tout dessein a une fin.  
Seulement sur les bonheurs dont on a profité, ni la mort  
Ni le destin, ni le sort ne peuvent rien.*

*Filli, à quoi penses-tu, hélas, comme l'éclair et le vent  
Disparaissent les jours, et s'échappent les heures.  
Brûle d'amour.*

Canzonetta de Ottavio Rinuccini, de neuf tercets composés chacun de deux hendécasyllabes et d'un vers quinaire

Rimes et schéma métrique: a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

## SIXIÈME ARIA : ÉCOUTEZ, AMANTS

*Ecoutez, écoutez amants  
Ecoutez, o fauves errants,  
O Ciel, o Etoiles,  
O Lune, o Soleil,  
Femmes et jeunes filles,  
Ecoutez ce que je dis  
Et si j'ai raison de me plaindre  
Pleurez devant ma douleur.*

*Ma belle dame  
Déjà si gentille et charitable  
Je ne sais pas pourquoi,  
Mais je sais bien que jamais  
Elle ne tourne vers moi  
Son doux regard  
Et pourtant je vis et respire,  
Ecoutez quel martyre est le mien.*

*Chères étoiles amoureuses  
Vous qui êtes si gentilles et belles  
De vos doux regards*

*Believe, my heart, that the fool is he, who too wise  
Thinks always of the morrow and spends sadly  
The present:*

*All thinking, all design, has an end  
But the happiness we enjoyed, neither death  
Nor destiny, nor fate can affect it.*

*Filli, what are you thinking, alas, like the lightning  
and the wind  
The days vanish, and the hours flee,  
Burn with love.*

Canzonetta by Ottavio Rinuccini in nine verses of three lines; each verse of two hendecasyllabic lines and one quinary line

Rhyme and meter pattern : a<sup>11</sup> b<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

## SIXTH ARIA : LISTEN, LOVERS

*Listen, listen lovers  
Listen, O wandering beasts,  
O heaven, O stars,  
O moon, O sun,  
Ladies and maidens,  
To my words  
And if I have reason to complain  
Weep for my grief.*

*My lovely lady  
So kind and charitable  
I know not why,  
But I know that never  
She will turn to me  
Her gentle gaze  
And even so I live and breathe  
Listen to my suffering*

*Dear loving stars  
Who are so kind and lovely  
With your sweet gaze*

because it projects upon an ideal stage either a dramatic scene or the emotional reactions of a character in a dramatic situation. *Il Corago*, an anonymous treatise on early XVIth century theatre, compiled in about 1630, which contains perhaps the most interesting a posteriori theory about recitative style, defines it in the following way: "the variety of feelings (affetti) brings about changes in colour of the voice from high to low, as we see it in our manner of reasoning and that the style in question must imitate". Caccini himself defines it in these words: "speaking in harmony" and considers the *sprezzatura* and the *basso continuo* to be fundamental stylistic elements. The *sprezzatura*, a term already used by Baldassarre Castiglione, is understood to be the apparent spontaneity and the self-confidence that characterizes the perfect courtier. Extended to the singer, this term means the natural and easy use of the most refined vocal techniques and of the imponderable rhythmic impetus and dynamic flexibility in performance.

The most essential technical feature of the new monody was the *basso continuo*, which is formed as one single line conceived according to the voice melody and intended to provide it with an appropriate rhythmic and tonal support. By reducing the polyphonic accompaniment to the linear essential minimum, it contributes to the aesthetic purpose, ensuring the predominance and freedom of the voice while supporting and intensifying it, even allowing the accompanist maximum flexibility. In the pure recitative style, music defines and stabilises a precise vocal inflection and sets, within the limits of the key and of the musical notation, the prosodic development of the declamation. This is reflected musically for example, in the particular melodic curve of the musical phrase, in the rhythm of the dialogue and in the emphasis given to the strong syllables. These syllables are set in higher pitches, on the strong beats and are longer than the unaccented syllables. Certain *stile representativo* (representative style) pieces by Monteverdi, for example the *Lettera amorosa*, are classic examples of the

*Tenest'in vita  
Da mille dardi  
L'alma ferita,  
Et or più non vi miro  
Sentite che martiro.*

*Ohimè, che tristo, e solo  
Sol io sento'l mio duolo,  
L'alma lo sente  
Sentelo'l core  
E lo consente  
Ingiusto amore,  
Amor se'l vede, e tace,  
Et ha pur arco, e face.*

Canzonetta di Ottavio Rinuccini di quattro ottave di quinari e settenari.  
Rime e schema metrico: a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>5</sup> c<sup>5</sup> b<sup>5</sup> c<sup>5</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup>

#### 7 ARIA SETTIMA. OCCH'IMMORTALI

*Occh'immortali  
D'amor gloria, e splendore  
Armatevi di fiamm'e d'aurei strali  
Ecco'l mio core.  
  
Ecco'l mio core  
Che scorre il campo ardito  
All'armi occhi guerrieri; all'armi amore  
Su, ch'io v'invito.  
  
Su, ch'io v'invito  
Suonan sospiri ardenti  
Spem'il cor guida, e l'ha pietà fornito  
D'armi possenti.  
D'armi possenti  
Armato; o vuol morire,  
O scacciar vuol da voi Stelle lucenti  
Gli sdegni, e l'ire.*

*You kept alive  
The soul wounded  
By a thousand darts.  
And now I no longer see you,  
Listen to my suffering.*

*Alas, sad and lonely,  
Alone I feed my pain,  
The soul feels it,  
It is felt by the heart  
And unjust love  
Allows it;  
Love sees it and is silent  
Though it has a bow and arrow.*

Canzonetta by Ottavio Rinuccini, in four verses of eight lines; quinary and septisyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>5</sup> c<sup>5</sup> b<sup>5</sup> c<sup>5</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup>

#### SEPTIÈME ARIA : YEUX IMMORTELS

*Yeux immortels  
Gloire et splendeur d'amour,  
Armez-vous de flammes et de flèches d'or,  
Voici mon cœur.  
  
Voici mon cœur  
Qui parcourt courageusement les champs.  
Aux armes, yeux guerriers; aux armes, amour  
Venez, je vous invite.  
  
Venez, je vous invite,  
Résonnent les soupirs ardents,  
L'espoir conduit le cœur, et la pitié l'a nourrit  
D'armes puissantes.  
  
D'armes puissantes  
Armé, il veut mourir,  
Ou il veut chasser de vous, Etoiles brillantes,  
Le dédain et la haine.*

*Vous teniez en vie  
L'âme blessée  
De mille dards.  
Et maintenant je ne vous regarde plus,  
Ecoutez quel martyre est le mien.*

*Hélas, triste et seul  
Il n'y a que moi pour sentir ma douleur,  
L'âme la sent,  
La sent le cœur  
Et Amour injuste  
Le permet  
Amour le voit et se tait  
Bien qu'il ait un arc et une flèche.*

Canzonetta de Ottavio Rinuccini, composée de quatre huitains en vers quinaires et septénaires  
Rimes et schéma métrique: a<sup>7</sup> a<sup>7</sup> b<sup>5</sup> c<sup>5</sup> b<sup>5</sup> c<sup>5</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup>

#### SEVENTH ARIA : IMMORTAL EYES

*Immortal eyes  
Glory and splendour of love  
Bear flames and golden arrows,  
Here is my heart.  
  
Here is my heart  
Which courageously crosses the fields  
To arms, warrior eyes; to arms, love  
Come, I challenge you.*

*Come, I challenge you  
The ardent sighs resound  
Hope leads the heart and pity feeds it  
With powerful arms  
  
With powerful arms  
Armed; it wishes to die  
Or it wishes to chase from you, bright stars  
Disdain and hate.*

recitative style. So are Caccini's compositions, where there are long sections in recitative style, particularly at the beginning of the madrigals.

★ ★

A controversial and apparently contradictory matter in Caccini's work is the style of the vocal ornamentation. On the one hand the composer seems to refuse, for the sake of coherence with the aesthetics of the supremacy of the poetic text over the music, the use of "diminuzione". "It must be emphasized that the "passaggi" have not been invented because they were necessary for the good style of singing, but, I think, rather to stimulate the ears of those who have less understanding of the meaning of singing with feeling (affetto), because if they comprehended they would abhor these "passaggi", which are the most contrary to feeling" and he declares that he restricts their use to "the least emotional of music", "to long vowels" and "to the final cadences". On the other hand, the number of "passaggi" and other embellishments found in *Le Nuove Musiche* openly contradicts this position, indicating the tendency to reform the practice of ornamentation with the precise writing of embellishments in order to prevent personal modifications by the performer. Elsewhere Caccini acknowledges a possible expressive function of ornamentation by ascribing explicitly to a certain embellishment, such as the increasing and decreasing in volume of the voice, accents, exclamations, trills and groups of notes, an expression of feeling and an ability to respect the emotional content of the poetic text and to convey it. Vocal virtuosity does not become a decorative and arbitrary addition but is an essential element of expression, overtaking the meaning of the words. In this way it has a deeper and different meaning when compared with the content of the text or of the spoken words.

★ ★

*Gli sdegni e l'ire  
Ohmai prendino esiglio  
Più non poss'io, nè più gli vò soffrire  
In quel bel ciglio.*

*In quel bel ciglio  
Faccia pietà ritorno,  
O, ch'a stancarvi combattendo piglio  
La nott', e'l giorno.*

*La nott', e'l giorno  
Sempr'udirete pianti,  
Sempre di foco, e fiamma havrete intorno  
Sospiri erranti.*

Canzonetta di Ottavio Rinuccini di sette quartine di quinari, settenari ed endecasillabi.  
Rime e schema metrico: a<sup>5</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

*Le dédain et la haine  
Désormais s'exilent  
Je ne peux plus et ne veux plus souffrir  
Dans ces beaux yeux.*

*Dans ces beaux yeux  
Fasse que la pitié renaisse  
Sinon, je combattraï et vous harcéleraï,  
Nuit et jour.*

*Nuit et jour  
Vous entendrez mes pleurs,  
Toujours, vous serez entourés du feu et des flammes  
De mes soupirs errants.*

Canzonetta de Ottavio Rinuccini, composée de sept quatrains en vers quinaires, septénaires et hendécasyllabes  
Rimes et schéma métrique: a<sup>5</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

## 8 ARIA OTTAVA. ODI, EUTERPE

*Odi Euterpe il dolce canto  
Ch'a lo stil Amor m'impera  
Et accorda al dolce canto  
L'aureo suon della mia cetra  
Ch'a dir quel ch'e'i mi ragiona  
Troppo dolce amor mi sprona.*

*Di notturno, e casto velo  
La mia Lidia il sen copria;  
Ma la luna in mezzo il Cielo  
Dolcemente il sen m'apria;  
Ch'a mirar sì bel tesoro  
Lampeggiò di fiamme d'oro.*

*E vedea soave, e pura  
La sua neve il petto aprire;  
E sentia di dolce cura*

## HUITIÈME ARIA : ÉCOUTE EUTERPE

*Ecoute, Euterpe, le chant doux  
Qu'Amour impose à ma plume,  
Il accorde sur ce chant  
Ma cithare au son brillant,  
Car à dire ce qu'il m'inspire  
Trop doucement amour me pousse.*

*D'un nocturne et chaste voile  
Ma Lydie se couvrait le sein;  
Mais la lune en plein ciel  
Doucement me le découvrit,  
Qui, pour admirer un si beau trésor,  
Brilla de flammes d'or.*

*Et je voyais sa blancheur de neige  
Suave et pure, découvrir sa poitrine;  
Et je sentais, de désir,*

*Disdain and hate  
Henceforth go into exile  
I can no more and do not wish to suffer  
From these lovely eyes.*

*In these lovely eyes  
Make pity return  
Or I will combat and harry you  
Night and day.*

*Night and day  
You will hear my weeping  
Always surrounded by the fire and flames  
Of wandering sighs.*

Canzonetta by Ottavio Rinuccini, in seven verses of four lines, in quinary, septisyllabic and hendecasyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>5</sup> b<sup>7</sup> a<sup>11</sup> b<sup>5</sup>

## EIGHTH ARIA : LISTEN, EUTERPE

*Listen, Euterpe, to the sweet song  
That love has imposed.  
It tunes to this song  
The bright sound of my lyre,  
For to say how it inspires me  
Too gently love persuades me*

*With a nocturnal and chaste veil  
My Lydia covers her breast;  
But the moon high in the sky  
Gently uncovers it,  
Who, to admire so lovely a treasure,  
Shines with golden flames.*

*And I saw its snowy whiteness  
Sweet and pure, uncover her breast  
And I felt, with desire,*

The poetic texts of the madrigals have a relatively free form, having only one verse (except one sonnet) and they are constructed with a variable number of septisyllabic and hendecasyllabic lines. In the madrigal the music strictly respects the content of the poetic text and changes continuously to conform with the shades of expression. The author not only determines the declamatory curve, but he fundamentally transforms the poem itself by means of a "horizontal" amplification, obtained by repeating lines or part of a line, to create a musical structure with its own coherence and unity. This structure is the result of a multiple and varied interlacing of repetition at several levels: in the original poetic text (which can contain repetitions of words or groups of words and repetitions of concepts), in the poetic text as modified by the composer and in the musical text itself. Generally the repetitions are more frequent towards the end of the madrigals. The textual repetition of the last part and of some of its elements is intended to distract the listener from the pure content of the words directing his attention towards the expressive inflexions which become more pronounced. In this way the musical language enriches the poetic text in an expressive manner, developing or accentuating the verbal aspects or gestures.

The poetic texts of the Arias correspond to the *canzonetta melica* form. This poetic form, ascribed to Gabriello Chiabrera, is written with the intention of being set to music. The *canzonette* represent the least remarkable and the least elevated of solo vocal musical forms of this period; however they are easy to listen to and more approachable. If the poetic form, relatively free and close to prose, of the madrigal invites the composer to either support the line of the declamation, or to organise, by means of repetitions, a formal musical unity, the metric rigidity of the verse form of the *canzonetta* suggests to the composer a melodic line which is sufficiently complete to be repeated in the different verses.

The anonymous author of *Il Corago* remarks

*Nel mio petto il cor languire;  
E salir veloce, e leve  
Il mio cor tra neve, e neve.*

*Io mirava, e tu ferivi  
Lidia mia soavemente  
Io spronava, e tu rapivi  
Nel tuo sen la vista ardente.  
Io moveva poche faville  
Tu le fiamme à mille à mille.*

*Nè sì vivo, o vago aspetto  
Portò mai su l'Orizonte;  
Nè pur quando il suo diletto  
Rimirò su'l Cario monte;  
Ch'a mirar cose sì belle  
Tanti rai fur tante stelle.*

*E da quei soavi albori  
Sfavillava un dolce foco;  
E le grazie con gli amori  
Havean quivi un dolce loco;  
E se quivi il cor giungea,  
Su la neve il cor m'ardea.*

*E se come il seno apprendo  
Tante fiamme tu movei  
Sfavillar potean vedendo  
Tanti lumi gli occhi miei,  
Nel tuo sen potea mirare  
Maraviglie assai più care.*

*Anzi i lumi, e i lampi suoi  
Men possenti, e meno ardenti  
Lidia il Sol degli occhi tuoi  
Fea più chiari, e più lucenti  
E scopriva il tuo bel seno  
Pur il lume tuo sereno.*

*Ma sì dolce ardeva il core  
Ch'ogni fiamma, et ogni dardo*

*Languir mon cœur dans ma poitrine,  
Et monter rapide et léger  
Entre neige et neige.*

*Je t'admirais, et tu me blessais,  
Ma Lydia, suavement.  
Je m'empressais, et ton sein  
S'emparaît de mon regard.  
Je provoquais peu d'étincelles,  
Toi des flammes par milliers.*

*Jamais la lune n'eut  
Plus vif et joli aspect sur l'horizon  
Même pas quand elle admirait  
Son bien-aimé sur le mont Cario;  
Parce qu'en admirant ta beauté  
Elle rayonnait comme mille étoiles.*

*Et de ces lueurs suaves  
Etincelait un rayon très doux;  
Et les Grâces avec les Amours  
Trouvaient ici un doux lieu;  
Et mon cœur qui t'avait atteint  
Malgré la neige brûlait.*

*Et si tu suscétais autant de flammes  
En découvrant ton sein  
Mes yeux s'illuminaient  
A la vue de telles lumières,  
Dans ton sein je pouvais admirer  
Des merveilles encore plus belles.*

*Les rayons lumineux de la lune  
Perdaient leur puissance et leur ardeur  
Devant le soleil de tes yeux  
Qui était si clair et si brillant  
Et ton beau sein découvrait  
Ta lumière sereine.*

*Mais mon cœur brûlait si doucement  
Qu'il rafraîchissait ses flammes et ses dards,*

*My heart languish in my breast  
And rise swift and light  
Between snow and snow.*

*I admired you and you hurt me  
My Lydia, sweetly.  
I urged you and your breast  
Seized my gaze.  
I provoked few sparks,  
You, flames a thousand-fold.*

*Never was the moon  
So bright and lovely on the horizon  
Not even when it admired  
Its beloved on Mount Cario.  
For admiring your beauty,  
It shone like a thousand stars.*

*And from this sweet glow  
Shone a soft shaft of light  
And Graces and Loves  
Found a sweet place here  
And my heart which reached you,  
Inspite of the snow was burning.*

*And if you aroused as many flames  
By uncovering your breast  
My eyes were lit  
By such brightness  
In your breast I could admire  
Even more lovely marvels.*

*The shining rays of the moon  
Lost their power and ardour  
Before the sun of your eyes  
Which was so clear and bright.  
And your lovely breast uncovered  
Your serene light.*

*But my heart burns so slowly  
That it cooled flames and darts*

that the composition of *ariette strofiche* would combine the advantages of convenience (little music for much text) and pleasure, but he makes a fundamental criticism of this style: the music, always being the same, would fit the first verse expressively, but not the following verses.

Caccini adopts several solutions to this problem. He applies to the First Aria the "durchkomponieren" (=through-composed) technique, as if it were a madrigal. For the other Arias (2 5 6 7 8 9) the composer only presents the music of the first verse. The others (3 4) generally retain the same music for the following verses, but they are subjected to variations in order to follow the text or to resolve the final cadences. These last Arias seem to present a reference, in general, for the manner in which to interpret the *ariette strofiche* which remain, for they implicitly allow the performer to not strictly respect the musical writing, within the limits and the modes suggested by the composer himself.

We believe that one of the great merits of *Le Nuove Musiche* is to have introduced a more elevated musical content for the *canzonetta*, perhaps bringing it up to the level of the literary text; this is true at least for the texts and authors chosen by Caccini, and gives this form an aristocratic dignity which it had never previously attained in the works of this period.

GIULIANA MONTANARI  
translated by ALDO DALL'OSO

**N**ei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorreva non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i primi musici, et ingegnosi huomini, e Poeti, e Filosofi della Città, havendola frequentata anch'io.

*In quel caro sen d'amore  
Rinfrescava ogni ora un guardo  
E già m'era il cor ferito  
A le piaghe un dolce invito.*

*Ma languia la vista inferma  
A l'aprir di tanti obbietti,  
Ne potea giamai star ferma  
A cercar tanti diletti;  
E moriro i rai meschini  
Tra duoi pomi alabastrini.*

Canzonetta anonima di dieci sestine di versi ottonari.  
Rima: a b a b c c

*En levant le regard à chaque heure  
Sur ce sein aimé.  
Et mon cœur déjà blessé  
Répondait à la douce invitation de ces plaies.*

*Mais mes yeux meurtris languissaient  
Devant autant de grâce dévoilée  
Et ne pouvaient rester indifférents  
A la vue de tant de délices;  
Et mes pauvres yeux s'éteignirent  
Entre deux pommes d'albâtre.*

Canzonetta anonyme composée de dix sixains en vers octosyllabes  
Rimes : a b a b c c

*Raising an eye each hour  
To this beloved breast.  
And my wounded heart  
Answered the sweet call of these wounds.*

*But my ravaged eyes  
Before such unveiled grace  
Could not remain indifferent  
At the sight of such delights.  
And my poor eyes were closed  
Between your alabaster apples.*

Canzonetta, anonymous; ten verses of six octosyllabic lines  
Rhyme and meter pattern : a b a b c c

## 9 ARIA NONA. BELLE ROSE PORPORINE

*Belle rose purpurine  
Che tra spine  
Su l'Aurora non aprite  
Ma ministro degl'amori,  
Bei tesori  
Di bei denti custodite.*

*Dite rose preziose  
Amoroze  
Dit'on d'è che s'io m'affiso  
Nel bel guardo acceso ardente  
Voi repente  
Disciogliete un bel sorriso.*

*E ciò forse per aita  
Di mia vita,  
Che non regge alle vostr'ire,  
O pur è perché voi sete  
Tutte liete  
Me mirando'n su'l morire?*

## NEUVIÈME ARIA : BELLES ROSES

*Belles roses couleur de pourpre  
Entre des épines  
Vous ne vous ouvrez pas à l'aurore.  
Mais servantes des amours,  
Beaux trésors  
Vous protégez de belles dents.*

*Dites, roses précieuses  
Et amoureuses  
Dites pourquoi, quand je fixe  
Votre regard lumineux et ardent  
Vous, soudain,  
Montrez un beau sourire?*

*Faites-vous cela pour venir au secours  
De ma vie,  
Qui ne supporte pas votre haine,  
Ou plutôt parce que vous êtes  
Heureuses  
En me voyant mourir?*

## NINTH ARIA : LOVELY CRIMSON ROSES

*Lovely crimson roses  
Between your thorns  
You do not open out to the dawn.  
But servants of love,  
Lovely treasures,  
You protect pretty teeth.*

*Say, precious roses  
In love  
Say why when I seize  
Your bright and ardent gaze  
You suddenly  
Show a sweet smile?*

*Do you do this to come and aid  
My existence  
Which cannot bear your hate,  
Or rather you are  
Satisfied  
To see me die?*

*posso dire d'havere appreso più dai loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto*": così Caccini, nella prefazione a *Le Nuove Musiche*, segnala che le sue composizioni sarebbero scaturite non dalla dottrina musicale tradizionale, ma da un dibattito letterario e musicale contemporaneo, che si svolgeva nel salotto del Conte Giovanni Bardi. Tale dibattito si innesta sulla complessa tradizione umanistica del platonismo fiorentino, che considera la musica non soltanto un'armonia sensibile dei suoni, ma un'eco dell'armonia universale, attraverso il rapporto intimo e profondo con la parola poetica, specchio di frammenti del mondo trascendente e di verità cosmiche. Di conseguenza l'interesse del gruppo di intellettuali si rivolgeva soprattutto ad un ideale di poesia cantata, nella quale il canto fosse concepito in funzione della forma e del contenuto poetici. Concetto che ritroviamo in Caccini nel seguente passo: "questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, [...] ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone, et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la favella, e'l rithmo, et il suono per ultimo", ed anche quando afferma di avere composto "musiche di quella intera grazia ch'io sento nel mio animo risonare", come presupponendo che ogni melodia scaturisse da un modello nel mondo delle idee platoniche.

Bardi, gentiluomo dai molteplici interessi culturali, incoraggiò e finanziò le ricerche del liutista, compositore e teorico Vincenzo Galilei sull'antica musica greca, stimolato sia dal desiderio di conoscere quale fosse stata la musica di quei secoli lontani, sia dalla convinzione che essa potesse costituire un esempio della via da seguire.

A partire dal 1577, Girolamo Mei, discepolo di Pier Vettori e come questi profondo conoscitore degli scritti di Aristotele, prende parte attiva al dibattito. Egli ripropone le critiche che già da dalla Controriforma erano state rivolte alla polifonia sacra: di subordinare la comprensione del testo all'artificio e al diletto dell'orecchio, e soprattutto di annullare con la com-

*Belle rose, ô feritate  
O pietate  
Del sì far la cagion sia;  
Io vo dir in nuovi modi  
Vostre lodi  
Ma ridete tuttavia.*

*Se bel rio se bell'auretta  
Tra l'eretta,  
Su'l mattin mormorando erra  
Se di fiori un praticello  
Si fa bello  
Noi diciam, ride la terra.*

*Quando avvien, ch'un Zeffiretto  
Per diletto  
Muova'l piè su l'onde chiare  
Sì che l'acqua in sull'arena  
Scherzi appena  
Noi diciam, che ride il mare.*

*Se già mai tra fior vermigli  
Se tra gigli  
Veste l'alba un'aureo velo  
E su rote di Zaffiro  
Muove in giro  
Noi diciam, che ride il Cielo.*

*Ben è ver quand'è giocondo  
Rid'il mondo,  
Rid'il ciel quand'è gioioso,  
Ben è ver; ma non san poi  
Come voi  
Far un riso grazioso.*

Canzonetta di Gabriello Chiabrera di otto sestine di ottonari e quaternari.  
Rime e schema metrico: a<sup>8</sup> a<sup>4</sup> b<sup>8</sup> c<sup>8</sup> c<sup>4</sup> b<sup>8</sup>

*Belles roses, que ce soit pour me blesser  
Ou par pitié  
Que vous êtes ainsi,  
Je fais dans un langage nouveau  
Votre louange  
Mais vous continuez à rire.*

*Si un beau ruisseau, si un beau petit vent  
Dans l'herbe tendre  
Le matin se promène en murmurant,  
Si un petit pré se fait beau  
Grâce aux fleurs  
Nous disons que la terre sourit.*

*Quand il arrive qu'un petit Zéphyre  
Par plaisir  
Bouge le pied sur les vagues claires  
En sorte que l'eau sur le sable  
Plaisante à peine,  
Nous disons que la mer sourit.*

*Si par hasard parmi des fleurs vermeilles  
Si parmi les lys  
L'aube s'habille d'un voile d'or  
En se promenant  
Sur des roues de Saphir  
Nous disons que le ciel sourit.*

*Il est vrai que quand il est heureux  
Le monde sourit, et que  
Le ciel sourit quand il est joyeux.  
C'est vrai; mais ils ne savent pas  
Faire un sourire gracieux  
Comme le vôtre.*

Canzonetta de Gabriello Chiabrera, composée de huit sixains en vers octosyllabes et quaternaires  
Rimes et schéma métrique: a<sup>8</sup> a<sup>4</sup> b<sup>8</sup> c<sup>8</sup> c<sup>4</sup> b<sup>8</sup>

Traduction de ALDO DALL' OSSO

*Lovely roses, whether it is to wound me  
Or through pity  
That you act thus  
I with these new manners  
Sing your praise  
But you still laugh.*

*If a pretty stream, if a pretty breeze  
In the new grass  
Wanders murmuring one morning,  
If with flowers a little meadow  
Shows its charms  
We say that the earth is smiling.*

*When a little zephyr comes  
For pleasure  
Moving his feet across the clear waves  
So that the water on the sand  
Plays a little  
We say that the sea is smiling.*

*If by chance among the scarlet flowers  
If among the lilies  
The dawn wears golden gauze,  
On the wheels of Saphir  
Circling round  
We say that the sky is smiling.*

*It is true that when it is happy  
The world smiles and that  
The sky smiles when it is joyful  
It is true, but they do not know  
How to show a smile as gracious  
As yours.*

Canzonetta by Gabriello Chiabrera; eight verses of six lines; in octosyllabic and quaternary lines  
Rhyme and meter pattern : a<sup>8</sup> a<sup>4</sup> b<sup>8</sup> c<sup>8</sup> c<sup>4</sup> b<sup>8</sup>

Translation by CLARE PERKINS

binazione di molte linee melodiche (il "contrappunto") qualunque valore espressivo esse potessero singolarmente avere. La tesi sostenuta dal Mei era che il potere di scuotere e commuovere, negato alla polifonia, fosse proprio della pura monodia. Il paragone tra il potere emotivo e catartico della monodia antica e gli artifici sonori del moderno "contrappunto", tema centrale della corrispondenza tra Mei e Galilei, divenne il principale assunto del *Dialogo della musica antica e della moderna* (Firenze, 1581).

In questo scritto, uno dei primi ad occuparsi dell'estetica del rapporto tra testo poetico e musica, Galilei esprime la convinzione che l'arte contrappuntistica, utilizzando espedienti come le eccessive ripetizioni delle parole, la non simultaneità della pronuncia delle sillabe nelle diverse voci e le ornamentazioni melismatiche, si precludesse la possibilità dell'espressione musicale ideale di un testo poetico. D'altro canto egli esprime anche il biasimo verso i compositori contemporanei per la loro tendenza a realizzare un'imitazione sonora delle singole immagini evocate dalle parole, senza riuscire a mettere in rilievo l'espressione più intima del testo poetico: "Hoggi è inteso per l'imitatione delle parole non l'imitar col canto il senso di esse et di tutta l'oratione come appresso gli antichi, ma il significato del suono in una sola", afferma Galilei in un testo tuttora inedito.

L'uso espressivo della monodia accompagnata ha tuttavia origini ben più lontane e si ricollega agli ideali umanistici dell'ultimo Quattrocento e del primo Cinquecento. Probabilmente Caccini vide nella monodia, come altri cantanti contemporanei, un modo di elevare a dignità creativa la pratica a loro familiare del canto a solo del cantar "a liuto" o "alla viola", elogiati al principio del secolo da Baldassarre Castiglione. Negli intermezzi cinquecenteschi troviamo dialoghi musicali molto vari e diversi esempi di composizioni polifoniche eseguite monodicamente [tra cui ad esempio il madrigale per il Carro della Notte, composto da Piero Strozzi ed eseguito da Giulio Caccini, in occasione delle nozze di Francesco de' Medici e Bianca

Capello nel 1579]. È questa la scuola nella quale si forma Caccini durante i primi anni del suo quarantennale servizio presso la corte di Firenze.

Sicuramente fondamentale nella sua funzione di modello appare l'esempio della corte di Alfonso II Duca di Ferrara, che aveva favorito e promosso lo sviluppo di un gruppo di cortigiani musicisti e cantori, tra cui le celebri Dame Ferraresi. Caccini fece una prima visita a Ferrara nell'anno 1583, con Giovanni Bardi ed altri gentiluomini fiorentini, durante la quale, a quanto risulta, il trio delle dame fu offerto per la prima volta all'ascolto di un pubblico altamente qualificato. Relativamente ad una seconda visita nel 1592, Caccini riferisce: "[S.A.] mi ha pregato (usando egli questo termine) che io gli faccia il piacere, essendogli piaciuto la mia maniera di cantare, di voler insegnare alle sue tre Dame qualche cosa con questi accenti, e passaggi alla nostra usanza, e similmente scriver qualche passaggio a un suo Basso favorito [...] et hoggi per tre hore ho insegnato alcune Arie a queste Sig.re alla presenza di S.A. [...]" In modo simile, Caccini istruisce abilmente nel canto tutti i suoi familiari, sia la prima moglie Lucia, che la seconda, Margherita, le figlie Francesca e Settimia e il figlio Pompeo, creando il prestigioso "concerto Caccini" che si esibì, fra l'altro, espressamente chiamato, alla corte francese di Maria de' Medici (1604-5). Questa importante presenza di cantatrici nelle corti dell'epoca giustifica il fatto che la maggioranza dei madrigali ed arie delle *Nuove Musiche* siano stati scritti in chiave di soprano, e che oggi appaia opportuno riproporli interpretati da una voce femminile.



All'origine lo stile monodico viene caratterizzato come "recitativo" o anche "rappresentativo" indipendentemente da ogni idea di portarlo sulla scena. Questi termini, utilizzati come sinonimi, coprivano la vasta gamma di sfumature comprese tra quegli estremi che noi oggi chiamiamo recitativo e aria, includendo

anche, nelle partiture teatrali, cori, danze e pezzi strumentali. La realizzazione di opere in musica dipendeva dalle circostanze e contingenze della vita di corte; si trattava in ogni caso di avvenimenti eccezionali. Accadeva allora con molto maggiore frequenza che i compositori concepissero brani destinati ad essere eseguiti in concerto. L'intento del madrigale - come più tardi della cantata - è rappresentativo, poiché proietta su un palcoscenico ideale una scena drammatica o le reazioni affettive di un personaggio ad una situazione drammatica. Il *Corago*, anonimo trattato sul teatro del primo Seicento, redatto intorno al 1630, che contiene forse la più interessante teorizzazione a posteriori dello stile recitativo, ne dà la seguente definizione: "la varietà degli affetti porta seco mutazioni di voci alterate per alto e basso, come vediamo nello stesso nostro comune ragionare, di cui deve essere imitatore lo stile di che parlamo". Caccini stesso lo definisce con le parole "in armonia favellare" ed indica come elementi stilistici fondamentali la sprezzatura ed il basso continuo. La sprezzatura - termine usato già da Baldassarre Castiglione - è intesa come l'apparente spontaneità e la sicurezza di sé che caratterizzavano il contegno del perfetto cortigiano. Esteso al cantante, implica l'uso disinvolto e naturale delle tecniche vocali più raffinate e degli'imponderabili elementi di slancio ritmico e flessibilità dinamica dell'esecuzione.

L'aspetto tecnico più essenziale della nuova monodia è il basso continuo, che nasce come un'unica linea concepita in funzione della melodia della voce e intesa a fornirle un opportuno appoggio ritmico e tonale. Riducendo l'accompagnamento polifonico ad un essenziale minimo lineare, contribuisce al fine estetico assicurando il predominio e la libertà espressiva della voce cantante, sostenendola ed intensificandola, consentendo la massima flessibilità anche all'accompagnatore. Nello stile recitativo puro la musica definisce e stabilizza una precisa inflessione oratoria e fissa, nei limiti consentiti dalla scala e dal sistema di notazione musicali, l'andamento prosodico della declamazione. Ciò si riflette musicalmente ad esempio

nella particolare curva melodica della frase, nel ritmo dell'eloquio in generale e nel rilievo dato alle sillabe forti, che vengono situate a maggior altezza, sui tempi forti ed hanno durata superiore a quella delle sillabe non accentate. Esempi classici di stile recitativo puro sono certi brani in *stile rappresentativo* di Monteverdi come la *Lettera amorosa*, ma anche nelle composizioni di Caccini troviamo ampie sezioni in stile recitativo, in particolare all'inizio dei madrigali.



Questione molto controversa ed apparentemente contraddittoria in Caccini, è lo stile dell'ornamentazione vocale. Da una parte l'autore sembra rifiutare, per coerenza all'estetica della supremazia del testo poetico rispetto alla musica, l'uso della diminuzione: "è d'avvertire, che i passaggi non sono stati ritrovati per ché siano necessarij alla buona maniera di cantare, ma credo io più tosto per una certa tillatione a gli orecchi di quelli, che meno intendono, che cosa sia cantare con affetto, chè, se ciò sapessero indubbiamente i passaggi sarebbono aboriti, non essendo cosa più contraria di loro all'affetto", affermando di limitare l'uso dei passaggi "alle musiche meno affettuose", "alle vocali lunghe", "alla cadenza finale". D'altra parte la consistente presenza di "passaggi" ed abbellimenti nelle *Nuove Musiche* contraddice apertamente tale posizione ideologica, indicando piuttosto la tendenza a riformare la pratica dell'ornamentazione mediante un'accurata scrittura degli abbellimenti e l'espressa proibizione all'esecutore di apportare personali modificazioni.

In un altro passo Caccini riconosce una funzione espressiva dell'ornamentazione attribuendo esplicitamente a determinati abbellimenti, come il crescere e scemare della voce, gli accenti, l'esclamazioni, i trilli e i groppi, una funzione "affettuosa", una capacità di aderire al contenuto emotivo del testo poetico e di rappresentarlo. Il virtuosismo vocale diventa non un'aggiunta decorativa ed arbitraria, ma un elemento essen-

ziale di espressività, trascendendo il significato e l'inflessione del discorso per significare a sua volta di più o diversamente da quanto implicato nel testo o nella semplice declamazione di esso.



I testi poetici dei madrigali hanno una forma relativamente libera, essendo (con l'eccezione di un sonetto) monostrofici e costituiti dalla concatenazione di un numero variabile di versi settenari ed endecassillabi. Nel madrigale la musica aderisce strettamente al contenuto del testo poetico e cambia continuamente per adeguarsi alle sfumature espressive. L'autore tuttavia non si limita a determinare la curva declinatoria, ma trasforma più radicalmente la poesia stessa mediante un'amplificazione "orizzontale", ottenuta ricorrendo alla ripetizione di versi o parte di versi, per dare origine ad una struttura musicale con una propria coesione ed unità.

Tale struttura risulta da un intreccio multiplo e vario di livelli della ripetizione: il livello del testo poetico d'origine (che può contenere ripetizioni di parole o gruppi di parole e ripetizioni di concetti), il livello del testo poetico rimaneggiato dal compositore, ed il livello del testo musicale vero e proprio. Le ripetizioni in generale si accumulano verso la fine dei madrigali. La ripetizione testuale dell'ultimo periodo e di parti di esso servono ad estraniare l'ascoltatore dal contenuto puro della parola per dirigere la sua attenzione verso le inflessioni espressive con le quali viene di volta in volta pronunciata. In tal modo il linguaggio musicale attua il potenziamento espressivo del testo poetico, sviluppando e enfatizzando i suoi aspetti preverbali o gestuali.

I testi poetici delle arie corrispondono alla forma della *canzonetta melica*, genere poetico soprattutto ascrivibile a Gabriele Chiabrera e composto espressamente per essere messo in musica. Le canzonette rappresentano il settore meno prestigioso ed elevato della musica solistica vocale di questo periodo;

in compenso, quello di più ampio consumo e di più facile e disinvolta fruizione. Se la forma poetica relativamente libera e vicina alla prosa del madrigale invita l'autore sia ad assecondare la linea della declamazione, sia ad organizzare, mediante le ripetizioni, una unità formale musicale, la rigidità metrica dell'organizzazione strofica della canzonetta suggerisce al compositore una linea melodica abbastanza autosufficiente ed in sè compiuta da potere essere ripetuta per le diverse stanze.

L'autore de *Il Corago* rileva che la composizione di *ariette strofiche* riunirebbe i pregi della comodità (con poca musica composta si accompagnano molte parole) e della piacevolezza, ma muove a questo stile una critica radicale: la musica, essendo sempre uguale, riuscirà tutt'al più ad aderire espressivamente al testo della prima strofa, ma non a quello delle strofe seguenti.

Caccini affronta questo problema adottando diverse soluzioni. Applica all'Aria Prima la tecnica del "durchkomponieren" (= a forma aperta), come se fosse un madrigale. Per altre arie (2 5 6 7 8 9) l'autore presenta la musica della sola prima strofa. Altre ancora (3 4) conservano a grandi linee la stessa musica per le strofe successive, ma subiscono variazioni nell'adattamento al testo e, soprattutto, in sede di cadenza finale di ogni strofa. Queste ultime arie sembrano porsi come modello, in generale, per le modalità interpretative delle restanti ariette strofiche, autorizzando implicitamente l'esecutore a derogare alla prescrizione di fedeltà alla scrittura musicale, nei limiti e nei modi suggeriti dall'autore stesso.

Crediamo che uno dei grandi meriti delle *Nuove Musiche* stia proprio nell'avere proposto un trattamento musicale più elevato della canzonetta e forse più consono all'effettivo valore letterario, quantomeno per i testi e gli autori scelti da Caccini, conferendole un'aristocratica dignità che è ben lontana dall'avere nella maggior parte della produzione coeva.

GIULIANA MONTANARI

## BIBLIOGRAFIA

### ANONIMO

1620-30 *Il Corago ovvero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, ed. a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pomilio, Firenze, Olschki, 1983

### CACCINI, Giulio

1602 *Le Nuove Musiche*, Marescotti, Firenze, (rist. SPES, Firenze 1983); edited by H. Wiley Hitchcock, Madison, A-R Editions, 1970

### DURANTE Elio e MARTELLOTTI Anna

1979 *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este* Firenze, SPES

### GALILEI, Vincenzo

1581 *Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze

*Della pratica del moderno Contrappunto intorno all'uso delle Consonanze*, ms, Biblioteca Nazionale di Firenze).

### PIRROTTA, Nino

1969 *Li due Orfei*, Torino, Eri, Torino, Einaudi, 1975  
1985 Voce "Monodia", in *Dizionario Encyclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET

### TESTI, Flavio

1970 *La musica italiana del Seicento*, Milano, Bramante.

## MAURIZIA BARAZZONI

Maurizia Barazzoni, née à Bibbiano (en Emilie), a poursuivi ses études de chant au Conservatoire «Martini» de Bologne dont elle est sortie diplômée à l'unanimité du jury.

Elle s'est ensuite consacrée à la musique vocale ancienne, devenant l'une des interprètes les plus estimées du répertoire baroque italien par ses recherches approfondies sur les sources de la monodie des premières années du 17e siècle. Elle interprète de nombreux rôles principaux d'opéras ou oratorios de Monteverdi, Peri, Caccini, Stradella, Pasquini, Gabrielli, Hændel, Bach et Mozart. Elle chante également le répertoire de chambre italien du 19e siècle (Rossini et Bellini). Actuellement, elle enseigne le chant baroque et lyrique à la «Scuola Civica Giuseppe Verdi di Prato» à Florence.

Elle a publié un essai important *La Nouvelle Musique : pratique du chant et portrait du chanteur "moderne"*, qui a paru dans la revue «Musica/Realtà». Elle a gravé deux disques «Baroque romain» et «Airs et madrigaux» (accompagnée par Sandro Volta), que la critique a signalés comme l'un des apports les plus intéressants et originaux à l'interprétation de l'art baroque italien du début du 17e siècle.

## MAURIZIA BARAZZONI

Maurizia Barazzoni was born in Bibbiano (in Emilia) and studied voice at the «Martini Conservatory in Bologna, obtaining her diploma with full marks.

She has since specialized in early vocal music and become one of its most valued interpreters through her research of the sources of early 17th century Italian monodic style. She performs all the main roles of the operas or oratorios by Monteverdi, Peri, Caccini, Stradella, Pasquini, Gabrielli, Handel, Bach and Mozart. She also sings the 19th century Italian chamber repertoire (Rossini and Bellini). At present she teaches the Italian Baroque vocal repertoire at the «Scuola Civica Giuseppe Verdi di Prato» in Florence.

She has published an important essay *New*

*Music : the practice of singing and the portrait of the «modern singer» which appeared in the magazine «Musica/Realtà» and has made two recordings «Roman Baroque» and «Arias and madrigals» (accompanied by Sandro Volta) which have been hailed by critics as being one of the most interesting and original contributions to the interpretation of Italian baroque art of the beginning of the 17th century.*

#### **MAURIZIA BARAZZONI**

Maurizia Barazzoni, nata a Bibbiano (Reggio Emilia), ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio «Martini» di Bologna diplomandosi in canto con il massimo dei voti.

Ha rivolto il proprio interesse alla vocalità antica divenendo una delle più apprezzate ed autorevoli studiosse ed interpreti del barocco italiano, grazie alle sue ricerche approfondate sulle fonti della monodia del primo seicento.

Maurizia Barazzoni interpreta numerose parti principali in melodrammi ed oratori di Monteverdi, Peri, Caccini, Stradella, Gabrielli, Hændel, Bach e Mozart. Si dedica inoltre al repertorio cameristico dell'ottocento italiano (Rossini e Bellini). Attualmente insegna il canto barocco e lirico alla «Scuola Civica Giuseppe Verdi di Prato» a Firenze.

Maurizia Barazzoni ha pubblicato un significativo saggio *La nuova Musica : pratica di canto e fisionomia del «cantore moderno»* sulla rivista Musica/Realtà.

Ha già inciso due dischi «Barocco Romano» e «Arie e madrigali» (accompagnata da Sandro Volta) che la critica ha salutato come uno dei contributi più interessanti e originali all'interpretazione della musica italiana del primo seicento.



#### **SANDRO VOLTA**

Sandro Volta, né à Savone (Italie), est un élève

d'Emilio Pujol.

Il est l'un des artistes qui, en Italie, ont redécouvert et valorisé par leurs concerts, disques et activités didactiques, la musique de la Renaissance et de l'époque baroque exécutée avec des instruments anciens à cordes pincées.

Egalement guitariste, il enregistre actuellement l'intégrale des quintettes avec guitare de Boccherini (sur un instrument prestigieux de la fin du 18e siècle) avec le Quartetto di Saluzzo.

La critique, qui souligne depuis toujours l'originalité de son inspiration, évoluant constamment grâce à ses recherches continues et doublées d'un sens esthétique raffiné, le considère comme l'un des artistes les plus appréciés de ce domaine musical.

#### **SANDRO VOLTA**

Sandro Volta, born in Savona (Italy), was a pupil of Emilio Pujol.

He is among the musicians that in Italy rediscovered and diffused by way of concerts, records and teaching, renaissance and baroque music performed on original plucked instruments.

As a guitarist, he is recording at present Boccherini's complete guitar quintets (on a prestigious instrument of the late 18th century) with the Quartetto di Saluzzo.

The critics, who emphasized the originality of his inspiration, evolving through extensive research characterised by a refined aesthetic sense, consider him as one of the most esteemed artists in this musical field.

#### **SANDRO VOLTA**

Sandro Volta, nativo di Savona, è stato allievo d'Emilio Pujol. È uno degli artisti che, in Italia, hanno riscoperto e valorizzato attraverso i loro concerti, dischi e attività didattiche, la musica del rinascimento e dell'epoca barocca eseguita con strumenti antichi a corde pizzicate.

Come chitarrista registra attualmente l'integrale dei quintetti con chitarra di Boccherini (su un prestigioso strumento della fine del settecento) con il

Quartetto di Saluzzo.

La critica, che sottolinea da sempre l'originalità della sua ispirazione, in continua evoluzione grazie

alle sue ricerche accompagnate da un senso estetico raffinato, lo considera come uno degli artisti più apprezzati in questo campo musicale.



Photo Piccardo & Rosso (Savona, Italie)