

sur une grosse lyre à plusieurs cordes et Giovanni Lapi un grand luth. Cependant il devait y avoir d'autres instruments dans le petit ensemble qui accompagna les chanteurs d'Euridice, probablement au moins quelques violons ou flûtes à bec, ou l'un et l'autre pour jouer les ritournelles du Prologue, celles de la chanson de Tirsi destinées à imiter les flûtes de Pan et celles dans le grand final.

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

De toute évidence, Peri avait compris que deux représentations ne pouvaient ni ne devaient être semblables, et il respecta les désirs des musiciens dans son édition conçue pour tirer partie des impulsions créatrices du moment, impulsions qui donnent à toute représentation vivacité et vitalité. Cependant, quoi qu'il en soit, ce n'est pas seulement la représentation d'*Euridice* qui est et doit être unique;

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

L'Euridice di Jacopo Peri e le origini del melodramma

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

Fu rappresentato per la prima volta nel 1600 in una stanza dei piani superiori di Palazzo Pitti a Firenze davanti ad un pubblico ristretto di 200 ospiti invitati per i festeggiamenti delle nozze di Maria de' Medici con il Re di Francia Enrico IV.

Questo primo dramma musicato interamente dall'inizio alla fine non fu

comunque frutto soltanto della fantasia di Peri. *Euridice* nacque da oltre 25 anni di dibattito e discussione nei circoli intellettuali italiani su un certo numero di argomenti in relazione alla musica e al teatro: discussioni e dibattiti che si accentravano attorno alle idee neoplatoniche sulla natura della musica ed il suo potere di commuovere; sulla natura della musica greca antica; e sulla proprietà dei vari nuovi generi letterari crescenti alla fine del sedicesimo secolo, specialmente il dramma pastorale.

Gli intermedii che separavano i cinque atti di molte commedie divennero il genere principale della musica teatrale nell'Italia del sedicesimo secolo.

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

Molti di questi intermedii più elaborati possedevano un'unità tematica. Quelli per *La Calandria* di Bibbiena

rappresentata a Lione nel 1548, per esempio, in occasione della visita di Enrico II alla città, raffiguravano l'età del ferro, bronzo, argento, oro.

Nel secolo XVI, nessuna serie di intermedii fu forse più famosa o elaborata di quelli rappresentati a Firenze nel 1589 come parte delle celebrazioni per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena.

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

Il tema neoplatonico dell'armonia delle sfere, e il dono finale degli dei all'umanità del ritmo e dell'armonia, incornicia gli intermedii, che includono quadri raffiguranti le rivalità tra le Muse e le Pieridi, la vittoria di Apollo sul serpente Pitone, e la storia di Arione e il delfino. Più di ogni altra serie di intermedii, quelli del 1589 mostrano a qual punto il loro effetto scenico e la loro originalità musicale oscurassero i

drammi per i quali essi erano stati originariamente ideati. Molte accademie che crebbero in Italia durante il XVI secolo discutevano di questioni letterarie. Forse non vi fu argomento più acceso tra gli intellettuali italiani delle caratteristiche dei nuovi e molteplici generi che sorsero durante il secolo, e specialmente se accettare o no nel canone letterario la nuova poesia epica di Ariosto (Orlando Furioso) e di Tasso (Gerusalemme Liberata) e il nuovo genere di dramma pastorale che cominciò con l'*Aminia* del Tasso (1573) e il *Pastor fido* del Guarini (pubblicato per la prima volta nel 1589 ma completato alcuni anni prima). La musica giocò un ruolo importante sebbene secondario in entrambi i generi. I versi di Ariosto furono musicati o come madrigali o, nella più antica tradizione italiana della declamazione, secondo formule che prevedevano l'impiego di un gruppo ripetuto di accordi convenzionali. La musica ebbe pure un ruolo importante nel *Pastor fido* di Guarini, perché i pastori antichi - come gli dei - erano più portati per il canto dei comuni mortali. Ci fu anche discussione tra gli accademici se l'antica tragedia greca fosse interamente cantata. La natura della musica greca antica divenne argomento d'indagine

nell'Italia del tardo secolo XVI Vincenzo Galilei, liutista fiorentino e confidente del Bardi, per esempio, imparò ciò che sapeva della musica greca dal suo amico, l'antichista romano Girolamo Mei. Galilei comunque, fu non tanto interessato all'esatta riproduzione della musica antica quanto ad apprendere l'abilità di commuovere la gente attraverso la musica. Si accorse che era soltanto mediante l'eliminazione del contrappunto complesso poteva riscoprire il potere affettivo della musica. Raccomandava ai compositori di tenere conto della semplicità della musica popolare e di copiare i modelli naturali del discorso, osservando attentamente come parlavano effettivamente le varie persone in differenti stati emotivi. Galilei sosteneva di essere il primo a scrivere in uno stile musicale autenticamente nuovo, musicando estratti da Dante e i Lamenti di Geremia, composizioni che sono andate perdute. Gli intermedi fiorentini del 1589, che dipingevano in modo suggestivo il potere della musica nel mondo antico, conducevano direttamente ai primi tentativi di musicare i drammi dall'inizio alla fine, poiché tutti i primi melodrammi trattano storie della mitologia in cui la musica ha un ruolo fondamentale: *Dafne* di Ottavio

Rinuccini messa in musica (quasi tutta persa) nel 1598 da Peri con Jacopo Corsi (il successore di Bardi come leader intellettuale a Firenze), un dramma rimusicato un decennio più tardi da Marco da Gagliano; la versione di Rinuccini della favola di Orfeo musicata sia da Peri che da Caccini e una rielaborazione di Alessandro Striggio della stessa favola, musicata da Claudio Monteverdi per una rappresentazione in Mantova nel 1607. Tutti i dibattiti, discussioni e sperimenti musicali del precedente ventennio - la consolidata tradizione degli intermedi di corte come anche i vari tentativi di musicare singole scene drammatiche e l'interesse per la natura del dramma pastorale come anche il desiderio di riscoprire l'antico potere emotivo della musica - finalmente diedero i loro frutti nei festeggiamenti di Firenze per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia nel 1600. Per molti dei partecipanti l'occasione non fu comunque un successo completo. A Giulio Caccini, grande rivale di Peri alla corte fiorentina, fu commissionato di scrivere musica per la più grande delle opere da rappresentare, *Il rapimento di Cefalo*, del quale ci giungono solo pochi frammenti; la rappresentazione non sembra aver sollevato grande entusiasmo nel pubblico.

Emilio de' Cavalieri, che curò la produzione dell'*Euridice* di Peri, si lamentò che le scene non fossero terminate in tempo per la rappresentazione. Il conte Bardi, prima di lasciare Firenze contrariato, ebbe da ridire sulla scelta del dramma e della musica: il soggetto, obbiettò, non era adatto per un matrimonio e la musica sembrava un canto lamentoso, paragonando certamente gli eventi del 1600 con quelli che egli stesso organizzò nel 1589. Peri era contrariato dal fatto che Caccini non permettesse ai propri studenti e ai membri della sua famiglia, che partecipavano alle celebrazioni, di cantare la musica da egli composta, così la prima rappresentazione di *Euridice* effettivamente miscelava passaggi di entrambi i compositori. Tantomeno Peri poteva essere pago del fatto che successivamente Caccini compose la musica per il resto del dramma e affrettò la stampa della sua versione dell'opera completa prima che Peri potesse fare altrettanto. Il pubblico nel 1600 non avrebbe potuto capire quanto significativi per la storia della musica sarebbero stati gli eventi di cui erano testimoni. E' soltanto oggi che apprezziamo l'*Euridice* di Peri, riconoscendone tutta la valenza musicale e teatrale. La sua forza dipende non poco dal

fatto che è un'opera da camera relativamente breve, ideata per la rappresentazione in una piccola stanza ed eseguita per un ristretto pubblico di conoscitori.

All'interno delle cinque brevi scene dell'opera, Peri riuscì a creare una ricca varietà di musica che è sempre responsabile delle dinamiche del dramma. Non è affatto giusto considerare questa come un'opera che procede con recitativo ininterrotto - il recitar cantando - dall'inizio alla fine. Ciascuna scena chiude con un coro formato secondo i canoni dei vecchi intermedi. I cori variano dalla gioiosa canzone danzata in celebrazione delle imminenti nozze di Orfeo ed Euridice al termine della scena iniziale ("Al canto, al ballo"); al lamento pietoso per la morte di Euridice ("Sospirate, aure celesti") che chiude la seconda scena; la quasi-danza, canzone della speranza ("Se de boschi i verdi onori") che chiude la terza scena, e l'eco del coro d'atmosfera degli dei nell'Inferno ("Poi che gl'eterni imperi") che termina la quarta scena. Il Cavaliere indubbiamente creò l'elaborato finale ("Biond'arcier, che d'alto monte") in imitazione del finale che ideò per gli intermedi del 1589. Entrambi furono ballati e cantati da cori in cinque parti che alternavano tre parti strumentali e interludi vocali. Inoltre, Peri interruppe due volte il fluido dialogare del recitato con

semplici canzoni strofiche: *Nel pur ardor* del contadinotto Tirsi nella seconda scena, un incantevole interludio rustico ed ingenuo che dà forte risalto al successivo racconto della morte di Euridice cantato da Dafne, e l'esultante *Gioite al canto mio* di Orfeo, le prime parole che pronuncia al suo ritorno dall'inferno con l'amata Euridice.

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

Ogni rappresentazione dell'*Euridice* di Peri deve essere necessariamente unica, perché il compositore, seguendo le consuetudini del suo tempo, non fornì le istruzioni a noi necessarie per conoscere precisamente ciò che intendeva, o cosa fu fatto nel 1600. Non sappiamo neppure per certo

quali strumenti accompagnarono i cantanti nella prima rappresentazione. Nella prima edizione dell'opera Peri stampò soltanto le linee del canto, un accompagnamento del basso, e in alcuni casi per strumenti melodici non specificati.

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

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

Il fatto che il compositore mancò di dare una precisa strumentazione per l'opera (tantomeno delle precise indicazioni circa gli altri aspetti della rappresentazione) suggerisce che egli desiderava lasciare ai musicisti ampia libertà di adattare le loro esecuzioni a seconda delle esigenze individuali e dell'acustica dell'ambiente, della disponibilità di un gruppo specifico di

strumenti, del gusto e delle caratteristiche individuali dei cantanti. Peri evidentemente comprese che due rappresentazioni non dovevano e non potevano essere esattamente uguali, ed egli rispettò i desideri dei musicisti per i quali l'edizione era ideata per cogliere gli impulsi creativi del momento, quegli impulsi che danno vivacità e vitalità ad una rappresentazione.

Non è soltanto la rappresentazione di *Euridice*, comunque, che è e deve essere unica. L'opera stessa è unica. Peri fu il primo ad affrontare gli stessi problemi estetici, drammatici e musicali di ogni altro compositore nella storia della musica.

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