

Les Arts Florissants  
Paul Agnew

# Monteverdi MADRIGALI

VOL. 2 | MANTOVA

Les Arts Florissants  
WILLIAM PERLETTI  
éditions

**MADRIGALI**  
Claudio Monteverdi (1567-1643)  
*Volume 2 | MANTOVA*

QUARTO LIBRO, QUINTO LIBRO, SESTO LIBRO  
(*Extracts | extraits*)

LES ARTS FLORISSANTS / Paul Agnew, *direction*

*This disc is the second of three volumes offering an anthology of the eight Books of madrigals by Monteverdi,  
interpreted by Les Arts Florissants directed by Paul Agnew.*  
Ce disque est le deuxième volume d'un ensemble de trois, proposant un florilège des huit *Livres de madrigaux*  
de Monteverdi interprétés par Les Arts Florissants sous la direction de Paul Agnew.

*Volume 1 | CREMONA* (Libri I, II, III)  
*Volume 3 | VENEZIA* (Libri VII, VIII)

*Les Arts Florissants*  
WITH WILHELM CHRISTIE  
éditions

- 3 | *Tracklist* | Liste des plages
- 8 | *The performers* | Les interprètes
- 10 | *The musical autobiography of Monteverdi* | L'autobiographie musicale de Monteverdi  
PAUL AGNEW
- 14 | *The last great flowering of the madrigal for five voices* |  
Le bouquet final du madrigal à cinq voix  
PAUL AGNEW
- 18 | *Monteverdi and his poets* | Monteverdi et ses poètes  
RITA DE LETTERIIS
- 20 | *Mantua at the time of Monteverdi* | Mantoue à l'époque de Monteverdi  
JEAN-PIERRE DARMON
- 24 | *Sung poems* | Poèmes chantés
- 38 | *Portfolio*
- 2 | *Biographies*
- 50 | *Discography, DVDs and scores* | Discographie, DVD et partitions



CLAUDIO MONTEVERDI (1567 - 1643)

MAÐRIGALI

QUARTO LIBRO (1603)

1 Sfogava con le stelle

3'25 |

*Ottavio Rinuccini*

(Francesca Boncompagni, Maud Gnidzaz, Lucile Richardot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)

2 Si ch'io vorrei morire

2'54 |

*Maurizio Moro*

(Francesca Boncompagni, Maud Gnidzaz, Paul Agnew, Sean Clayton, Lisandro Abadie)

3 Voi pur da me partite, anima dura

3'37 |

*Battista Guarini*

(Francesca Boncompagni, Maud Gnidzaz, Lucile Richardot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)

4 Anima dolorosa, che vivendo

2'34 |

*Battista Guarini*

(Francesca Boncompagni, Maud Gnidzaz, Lucile Richardot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)

5 Piagn' e sospira, e quand' i caldi raggi

4'03 |

*Torquato Tasso*

(Francesca Boncompagni, Maud Gnidzaz, Lucile Richardot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)

QUINTO LIBRO (1605)

6 Cruda Amarilli, che col nome ancora

2'47 |

*Battista Guarini*

(Miriam Allan, Lucile Richardot, Paul Agnew, Sean Clayton, Lisandro Abadie)

7 O Mirtillo, Mirtill' anima mia

2'41 |

*Battista Guarini*

(Miriam Allan, Hannah Morrison, Lucile Richardot, Sean Clayton, Lisandro Abadie)

8 Era l'anima mia

3'33 |

*Battista Guarini*

(Miriam Allan, Hannah Morrison, Lucile Richardot, Paul Agnew, Lisandro Abadie)

9 T'amo, mia vita – la mia cara vita

*Battista Guarini*

(Miriam Allan, Hannah Morrison, Paul Agnew, Sean Clayton, Lisandro Abadie)

10 E così a poco a poco

*Battista Guarini*

(Miriam Allan, Hannah Morrison, Lucile Richardot, Paul Agnew, Sean Clayton, Lisandro Abadie)

3'06 |

3'22 |

SESTO LIBRO (1614)

*Lamento d'Arianna*

(Miriam Allan, Lucile Richardot, Paul Agnew, Sean Clayton, Cyril Costanzo)

11 Prima parte :

*Lasciatemi morire*  
*Ottavio Rinuccini*

1'42 |

12 Seconda parte :

*O Tesco, o Teseo mio*  
*Ottavio Rinuccini*

5'07 |

13 Terza parte :

*Dove, dove è la fede*  
*Ottavio Rinuccini*

2'37 |

14 Quarta parte :

*Ahi, che non pur risponde!*  
*Ottavio Rinuccini*

3'52 |

15 Zefiro torna, e'l bel tempo rimena

3'59 |

*Francesco Petrarca*

(Miriam Allan, Hannah Morrison, Lucile Richardot, Paul Agnew, Cyril Costanzo)

*Sestina*

Lagrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata

(Miriam Allan, Maud Gnidzaz, Lucile Richardot, Paul Agnew, Cyril Costanzo)



16 Prima parte :

Incenerite spoglie, avara tomba  
*Scipione Agnelli*

2'19 |

17 Seconda parte :

Ditelo, o fumi, e voi, ch'udiste Glauco  
*Scipione Agnelli*

2'08 |

18 Terza parte :

Darà la notte il sol lume alla terra  
*Scipione Agnelli*

2'30 |

19 Quarta parte :

Ma te raccoglie, O Ninfa, in grembo 'l Cielo  
*Scipione Agnelli*

3'00 |

20 Quinta parte :

O chiome d'or, neve gentil del seno  
*Scipione Agnelli*

2'17 |

21 Sesta parte :

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
*Scipione Agnelli*

3'53 |

QUINTO LIBRO

22 Questi vaghi concenti

8'15 |

*Anonimo (Battista Guarini?)*

(Miriam Allan, Maud Gnädzaz, Hannah Morrison,  
Stéphanie Leclercq, Lucile Richardot, Paul Agnew,  
Sean Clayton, Lisandro Abadie, Marduk Serrano López)

DURÉE TOTALE :

74'03 |

**QUARTO LIBRO**  
Les Arts Florissants  
Paul Agnew, *direction*

Francesca Boncompagni,  
Maud Gnidzaz, *sopranos*  
Lucile Richardot, *contralto*  
Paul Agnew, Sean Clayton, *tenors /*  
ténors  
Lisandro Abadie, *bass / basse*

**QUINTO LIBRO**  
Les Arts Florissants  
Paul Agnew, *direction*

Miriam Allan, Maud Gnidzaz,  
Hannah Morrison, *sopranos*  
Stéphanie Leclercq, Lucile Richardot,  
*contraltos*  
Paul Agnew, Sean Clayton, *tenors /*  
ténors

Lisandro Abadie, Marduk Serrano  
López, *basses*

Myriam Gevers, Sophie Gevers-  
Demoures, *violins / violons*  
Galina Zinchenko, Simon Heyerick,  
*violas / altos*  
Anne-Marie Lasla, *viola da gamba /*  
viole de gambe  
Thomas Dunford, *theorbo / théorbe*  
*(basso continuo)*  
Massimo Moscardo, *lute / luth (basso*  
*continuo)*  
Florian Carré, *harpsichord / clavecin*  
*(basso continuo)*

**SESTO LIBRO**  
Les Arts Florissants  
Paul Agnew, *direction*

Miriam Allan, Hannah Morrison,  
Maud Gnidzaz, *sopranos*  
Lucile Richardot, *contralto*  
Paul Agnew, Sean Clayton, *tenors /*  
ténors

Cyril Costanzo, *bass / basse*

Massimo Moscardo, Jonathan Rubin,  
*archlutes / archiluths*  
Florian Carré, *harpsichord / clavecin*  
Nanja Breedijk, *harp / harpe*

*Video Bonus* | Bonus Vidéo

*As a complement to this boxed set, discover five video "bonus" presented by Paul Agnew on [www.artsflomedia.com](http://www.artsflomedia.com) / En complément de ce coffret discographique, découvrez sur [www.artsflomedia.com](http://www.artsflomedia.com) cinq "bonus" vidéo présentés par Paul Agnew :*

- **Monteverdi: A life in music** | Monteverdi : Une vie en musique  
*A general presentation of the eight Books of madrigals by Monteverdi / Une présentation générale des huit Livres de madrigaux de Monteverdi.*
- **Discovering the Fourth Book** | À la découverte du Quatrième Livre
- **Discovering the Fifth Book** | À la découverte du Cinquième Livre
- **Discovering the Sixth Book** | À la découverte du Sixième Livre  
*Three videos each offering an analysis of one of the madrigals, whilst simultaneously reading the score and listening to the recording / Trois vidéos offrant chacune l'analyse d'un madrigal emblématique, avec lecture simultanée de la partition en regard de la captation de l'œuvre en concert.*
- **Between ancient and modern... An edition of Monteverdi's madrigals** | Les madrigaux de Monteverdi : des sources à l'édition moderne  
*Conversation between Paul Agnew and Pascal Duc —musical adviser at Les Arts Florissants— filmed at the Music department of the Bibliothèque nationale de France / Conversation entre Paul Agnew et Pascal Duc – conseiller musical des Arts Florissants – filmée au département musique de la Bibliothèque nationale de France.*

# *The musical autobiography of Monteverdi*

## L'autobiographie musicale de Monteverdi

PAUL AGNEW

At the time of the birth of Monteverdi in 1587 music was in a state of crisis. Important chroniclers of the previous generation, including Glareanus and Zarlino, had declared musical composition to have reached a state of perfection from which no further advancement was possible or necessary. This '*Ars Perfecta*', a largely Flemish style of imitative counterpoint, had come to dominate both sacred and secular music throughout Italy. However, if music had been 'perfected' by composers such as Josquin or Gombert, what was a new generation of composers to do? Was it their destiny simply to imitate their illustrious predecessors? Inevitably, a counter argument to this stasis was soon developed by writers such as Galilei and Vicentino, which argued that the very style of the *Ars Perfecta* was obscuring the proper raison d'être of music, which was, in their opinion, to express and amplify the emotional content of the text to which the music had been set. In order for music to be capable of achieving this new role however, a radical change in style would be necessary, since the text within a work in the *Ars Perfecta* style was naturally obscured by the overlapping lines of the counterpoint. This problem of textual clarity would also be the subject of long debate between the Bishops of the Council of Trent in the early 1560s. How could music play an instructive role within the liturgy whilst the text remained incomprehensible? And so a movement was initiated to render the text more clearly audible and to marry the music more exactly to the content of that text. Two different propositions became apparent. Either to reform the polyphonic tradition of the *Ars Perfecta* from within, or to return to what Vicentino and Galilei imagined was the ancient Greek practice of solo singing as musically heightened oratory. These distinct movements will converge fifty years later in opera.

Claudio Monteverdi, by nature of his birth in Cremona and his education at the hands of the conservative Marc'Antonio Ingegneri, would be fundamentally a polyphonic composer for much of his life. In fact, Monteverdi would never be a musical revolutionary himself. His habit throughout his long career was to observe, admire and then adopt and develop certain aspects of musical progress that had already largely been tested by his composer colleagues. Through this capacity to synthesize the different advancements of his contemporaries slowly and thoughtfully, he produced the finest music of his generation, recognized as such, as much in his own time as today.

His first volume of madrigals was published in 1587 when Claudio was only 19 years old. The last, great *Eighth Book of madrigals* was published in 1638 when Monteverdi was 71. The eight *Books of madrigals* offer us, therefore, a musical autobiography of the greatest musical talent of the epoch and more than that, they trace the extraordinary evolution in musical composition that took place during Monteverdi's lifetime, from the *Ars Perfecta* of the late Renaissance, sometimes called the age of Mannerism, into the monody and opera of the early Baroque.

Lorsque Monteverdi naît en 1587, l'art musical est en pleine crise. D'éminents chroniqueurs de la génération précédente, notamment Glareanus et Zarlino, ont décreté que la composition musicale a atteint un tel niveau de perfection qu'aucun progrès n'est envisageable ni nécessaire. Cet "*Ars Perfecta*" – un style de contrepoint imitatif majoritairement flamand – est parvenu à dominer la musique sacrée et profane dans toute l'Italie. Si des compositeurs tels que Josquin ou Gombert ont "parachevé" la musique, que peut bien faire la nouvelle génération ? Est-elle purement et simplement condamnée à imiter ses illustres prédecesseurs ? Comme on pouvait s'y attendre, des auteurs tels que Galilei et Vicentino s'opposent à cette stagnation en arguant que le style même de l'*Ars Perfecta* est contraire à ce qu'ils estiment être la véritable raison d'être de la musique : exprimer en l'amplifiant le contenu émotionnel du texte qu'elle accompagne. Mais pour qu'elle puisse remplir ce rôle, il faut une modification radicale du style puisque la compréhension du texte dans l'*Ars Perfecta* se perd obligatoirement dans les entrelacs du contrepoint. Cette question de la clarté du texte avait également fait l'objet d'un long débat entre les évêques du Concile de Trente au début des années 1560. Quel rôle pédagogique peut jouer la musique dans une liturgie dont le texte reste une énigme ? Un mouvement s'amorce en faveur d'un art dans lequel le texte mis en musique est plus compréhensible et dans lequel la mélodie épouse plus exactement le sens. Deux propositions s'affrontent : soit réformer de l'intérieur la tradition polyphonique de l'*Ars Perfecta*, soit revenir aux formes musicales de la Grèce antique telles que les imaginent Vicentino et Galilei, à savoir un récitatif mis en valeur par la musique. Cinquante ans plus tard, la convergence de ces deux courants esthétiques aboutira à l'opéra.

Né à Crémone et formé par le conservateur Marc'Antonio Ingegneri, Monteverdi sera essentiellement un compositeur polyphonique pendant la plus grande partie de sa vie. Loïc d'être un révolutionnaire, il observera, admirera puis adoptera, en les développant, certains aspects de l'avancée musicale déjà amplement testés par ses collègues. Son aptitude à synthétiser patiemment et intelligemment les différentes avancées de ses contemporains lui ont permis de produire ce qui fut reconnu à son époque, et l'est encore aujourd'hui, comme la meilleure musique de sa génération.

Il publie son premier volume de madrigaux en 1587, à 19 ans, et son dernier volume, le *Huitième Livre*, en 1638, à l'âge de 71 ans. Si cette somme constitue ainsi une autobiographie du plus grand génie musical de son époque, elle retrace surtout l'évolution exceptionnelle qu'a connue la composition pendant la vie de Monteverdi, depuis l'*Ars Perfecta* de la fin de la Renaissance, parfois appelé l'âge du Maniériste, jusqu'à la monodie et l'opéra du début de l'ère baroque. Même s'il semble presque miraculeux que Monteverdi ait pu produire un chef-d'œuvre tel que son premier opéra dès sa première tentative, la composition de *L'Orfeo* ne doit rien au hasard. Monteverdi a puisé toutes les ressources nécessaires au

When we listen to *L'Orfeo*, Monteverdi's first opera, it may seem almost miraculous that he was able to produce such a masterpiece at his first attempt, but the composition of *L'Orfeo* was not unresearched. Monteverdi had prepared all the necessary musical development from within the madrigal, and we can trace that development clearly in this series of recordings.

Our guiding principal in the interpretation of these madrigals was based on what we can know of Monteverdi's aims regarding his '*secunda pratica*' (a term Monteverdi claims to have invented himself to refer to the new musical style where '*the oration is the mistress of the harmony and not the servant*'). That is to say that, like Monteverdi, we must first be inspired by the text, and try to define what precisely Monteverdi himself had in mind as he put his pen to the paper. Our first task therefore in approaching a new madrigal was to study the text, with the invaluable help of Rita de Letteris, not only from the point of view of pronunciation, but equally the object of the poet, his technique, rhyme structure, historical context etc. We know from contemporaneous commentators that in this new style the performers were encouraged to sing the music in a variety of ways in order best to reflect the needs of the text. It is perhaps worth quoting Vincenzo Giustiniani from his *Discorso sopra la musica de suoi tempi* of 1628 as he describes the practice of singing in the courts of Ferrara and Mantua in the time of Monteverdi:

*... they moderated or increased their voices, loud or soft, heavy or light, according to the demands of the piece they were singing; now slow, breaking off with sometimes a gentle sigh, now singing long passages legato or detached, now groups, now leaps, now with long trills, now with short, and again with sweet running passages sung softly to which sometimes one heard an echo answer unexpectedly. They accompanied the music and the sentiment with appropriate facial expressions, glances and gestures, with no awkward movements of the mouth or hands or body which might not express the feeling of the song. They made the words clear in such a way that one could hear even the last syllable of every word, which was never interrupted or suppressed by passages and other embellishments.*

Paolo Fabbri, Monteverdi, 1994

The limitations of the musical notation, the printing press and perhaps the philosophy of musical performance of the time, meant that Monteverdi indicated none of the above interpretational resources in his scores. This leaves a great deal to the interpreter who must, after long examination of the text and music, make decisions that reflect the emotional and figurative content of the work as he or she imagines Monteverdi heard it. The color of the vocal output is equally at the service of the text, in contrast to the aims of the Ars Perfecta where the emission was to be at all times uniform and blended. The infinitely expressive palate of the voice was for the first time at the service of the

développement musical de son œuvre au sein même du madrigal, ce que nous pouvons très nettement retracer dans cette série d'enregistrements.

Pour nous guider dans l'interprétation de ces madrigaux, nous pouvons nous appuyer sur les objectifs visés par Monteverdi dans sa "*seconda pratica*" (cette expression, dont Monteverdi revendique la paternité, désigne un nouveau style musical dans lequel "*l'expression du texte prend le pas sur l'harmonie au lieu de lui être inféodée*"). Comme lui, nous devons d'abord nous inspirer du texte pour tenter de deviner ce qu'il avait à l'esprit lorsqu'il prit la plume. De fait, pour chaque madrigal, notre démarche a consisté, avec l'aide inestimable de Rita de Letteris, à étudier en premier lieu le texte, la manière de prononcer les mots, mais aussi le thème du poème, sa technique, sa structure et son rythme, le contexte historique, etc. Nous savons, d'après les commentaires de l'époque, que les chanteurs qui adoptaient ce nouveau style étaient encouragés à multiplier leurs modes d'interprétation musicale pour mieux se conformer aux exigences du texte. Citons à cet effet Vincenzo Giustiniani. Dans son *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (*Discours sur la musique de son temps*) écrit en 1628, il décrit ainsi la manière de chanter dans les cours de Ferrare et de Mantoue à l'époque de Monteverdi :

*... ils tempèrent ou amplifient le ton de leur voix, forte ou piano, grave ou de tête, en fonction de ce que le morceau exige; passent d'un adagio qu'il leur arrive d'interrompre par un soupir léger à de longs passages en legato ou en staccato, des groupes, des sauts, des trilles longs, puis courts, des passages harmonieux interprétés à voix basse où l'on entend parfois un écho inattendu. Ils accompagnent la musique et montrent ce qu'ils ressentent par des expressions du visage, des regards et des attitudes, sans mouvements maladroits de la bouche, des mains ou du corps susceptibles de troubler ce que le chant signifie. Ils articulent avec une perfection telle que chacun peut entendre jusqu'à la dernière syllabe de chaque mot, qui n'est jamais interrompu ni recouvert par des passages et autres embellissements.*

Paolo Fabbri, Monteverdi, 1994

Du fait des limites de la notation musicale et des presses à imprimer, et peut-être aussi de la conception de l'exécution musicale à l'époque, Monteverdi n'indiquait sur ses partitions aucune des nuances d'interprétation mentionnées ci-dessus. L'interprète avait toute latitude, après avoir longuement étudié le texte et la musique, pour décider de l'interprétation qui refléterait le contenu émotionnel et descriptif de l'œuvre comme il, ou elle, imaginait que Monteverdi l'entendait. La couleur vocale est également au service du texte, contrairement à l'Ars Perfecta où l'interprétation doit à tout moment rester uniforme et homogène. Pour la toute première fois, la palette infinie de la voix humaine est au service du compositeur et de son texte. Douce lorsque les sentiments exprimés le sont mais plus dure, plus rude dès lors que le texte et, en conséquence, le langage musical dissonant l'exigent.

composer and his text. Sweetness of course for sweet sentiments, but equally harder, harsher sounds when the text and therefore the dissonant musical language demands.

The idea behind the release of three recordings is to follow Monteverdi's development from his youth in Cremona (vol.1), through the establishment of his personal voice in Mantua (vol.2), and finally to the flowering of the madrigal in his last years in Venice (vol.3). The recordings themselves come from the Paris performances of our integral Monteverdi madrigal Series which started in 2011, during which we performed all the books of Monteverdi, in order, during a period of three years. They are taken from the concerts themselves 'live', given in the Cité de la musique, and equally from short patching sessions either before or after the concert. The aim was to give the listener the sense of the performance, and the text, through the music, being recounted to a public. The choice of works to be included in this recording is an entirely personal one. I was guided by two ideas; firstly that it might be possible to follow Monteverdi's musical voyage through the compositional medium he most loved, and secondly I was guided simply by the extraordinary beauty of the music. Because our concerts were spaced throughout the seasons of the ensemble, the personnel naturally changed, dependent on the availability of each singer for each period, and so, as the sound may change between one singer and another, I have attempted to maintain the same style and philosophy throughout the series.

Monteverdi's corpus of work forms the foundations of the Baroque, and in performing these extraordinary works I have had to return to the fundamental notions of the music of this epoch. It has been for me, and I hope for everyone involved, a rich education and more than that, a very joyous experience. I pay tribute to the talent, generosity and enthusiasm of everyone who has been involved in this long project, particularly Radio France, the CLC, the Théâtre de Caen and the Cité de la musique.

P.A.

Grâce à cette série de trois enregistrements discographiques, nous pouvons retracer l'évolution de Monteverdi depuis sa jeunesse à Crémone (volume 1), puis la découverte de sa voie personnelle à Mantoue (volume 2), jusqu'à l'épanouissement du madrigal dans la dernière partie de sa vie à Venise (volume 3). Les enregistrements eux-mêmes ont été réalisés lors de l'intégrale des *Livres de madrigaux* de Monteverdi qu'avec Les Arts Florissants nous avons entamée en 2011 et poursuivie sur trois années. Ils sont extraits des concerts "live" donnés à la Cité de la musique et de courtes sessions de mise au point effectuées avant ou après le concert. Le choix des pièces figurant dans ces trois volumes est entièrement personnel et obéit à deux critères : je voulais qu'on puisse retracer la progression musicale de Monteverdi à travers son mode de composition de prédilection et je me suis tout simplement laissé guider par la prodigieuse beauté de la musique. Nos concerts s'échelonnant sur toute la saison des Arts Florissants, les interprètes changeaient évidemment en fonction de leur disponibilité selon les périodes. La sonorité générale pouvant évoluer d'un chanteur à l'autre, je me suis efforcé de conserver le même style et la même logique pendant tout le cycle.

L'œuvre de Monteverdi constitue les fondations du Baroque et, lorsque j'ai interprété ces pièces extraordinaires, j'ai dû revenir aux notions fondamentales de la musique de cette époque exceptionnelle. Cela a été pour moi et, je l'espère, pour toutes les personnes impliquées, une expérience riche d'enseignement et un très grand bonheur. Je suis reconnaissant à tous ceux qui ont apporté leur talent, leur générosité et leur enthousiasme à la réalisation de ce long projet et tout particulièrement Radio France, la CLC, le théâtre de Caen et la Cité de la musique.

P.A.

# *The last great flowering of the madrigal for five voices*

## Le bouquet final du madrigal à cinq voix

PAUL AGNEW

### MONTEVERDI – THE MADRIGALS OF BOOKS IV, V & VI

The years of the publication of the *Fourth*, *Fifth* and *Sixth Books* are perhaps some of the most significant in the development in Western music. The *Fourth Book* is published in 1603, the *Fifth* in 1605 and the *Sixth* in 1614. Interspersed with these publications are the compositions of the operas, *L'Orfeo* in 1607 and *L'Arianna* in 1608. With these works the future of music is forever changed, and subsequently, the five-voice madrigal will cease to be a central form for Monteverdi, as the *Seventh* and *Eighth Books* in their very different ways, will reveal.

The *Fourth Book of madrigals* is published eleven years after the *Third* and so we can presume that all the music within it is Mantuan, despite its dedication to a group of noble men from Ferrara called the *'Accademia degli Intrepidi'*. This is explained by the fact that the Duke of Mantua was a member of the association and very possibly its leader. '*Sfogava con le stelle*' [track 1] is remarkable for the freedom offered to the performer. The opening text is set without notated rhythms, in an ancient faux bourdon style, which obliges the performer to adopt speech rhythms exactly as in a straightforward recitation. In '*Anima dolorosa*' [4] Monteverdi again demonstrates his wonderful control over text setting as we hear first a trio and then all five voices make increasingly desperate demands in perfect homophony. Homophony, and thereby, clarity of text, plays an important part also in the success of '*Si ch'io vorrei morire*' [2] but in an altogether different emotional sphere. This madrigal is one of Monteverdi's more overtly erotic works involving the traditional play on the word '*morire*' with passionate dissonant crescendi and sighing falling diminuendi. '*Piagn'e sospira e quand'i caldi raggi*' [5] which closes the *Fourth Book* is a chromatic madrigal which opens in a relatively antique polyphonic style. It is Monteverdi's habit to close each book with a work of exceptional character, and here we have a virtuous display of multiple subject polyphony, the twisting lines of the music serving as an image of the knife carving into the bark of the tree as he recounts the many sad twists of his fortune. The final two lines, when he rereads his message are set to the most straightforward homophony as if the passion and violence of the carving have dissipated and all that remains is the cold truth and his tears.

With the *Fifth Book of madrigals*, published in 1605 Monteverdi makes a further definitive advancement towards opera by including an independent continuo for the final six madrigals. He is not the first to use instruments in the context of madrigals. His fellow Mantuan resident, the Jewish composer Salmons Rossi as well as Luzzaschi had already published collections with instruments in 1600 and 1601 respectively. Equally striking is the fact that the *Book* is dominated by dialogues in the first

### MONTEVERDI – LES MADRIGAUX DES LIVRES IV, V & VI

Les années de publication des *Quatrième* (1603), *Cinquième* (1605) et *Sixième Livres* (1614) comptent probablement parmi les plus marquantes de l'évolution de la musique occidentale. Dans l'intervalle, Monteverdi compose ses opéras *L'Orfeo*, en 1607, et *L'Arianna*, en 1608 – deux œuvres qui remodèlent en profondeur le paysage musical et finiront par éclipser le genre du madrigal à cinq voix, comme le montreront plus tard, chacun à sa manière, les *Septième* et *Huitième Livres*.

Onze années séparent la publication du *Quatrième Livre de madrigaux* de celle du *Troisième*. Toute la musique qu'il contient a donc été composée à Mantoue, bien que dédiée aux "très nobles seigneurs académiques *Intrépides de Ferrare*" (*'Accademia degli Intrepidi'*), dont le duc de Mantoue était membre, voire très probablement le chef. "*Sfogava con le stelle*" [plage 1] offre une liberté d'interprétation remarquable. Le texte d'introduction en notation libre, dans le plus pur style du faux bourdon classique, oblige l'interprète à moduler la parole, exactement comme dans une récitation. "*Anima dolorosa*" [4], qui illustre à nouveau l'incomparable maîtrise de l'écriture de Monteverdi, débute par un trio puis conduit à l'ensemble des cinq voix exprimant, dans une homophonie parfaite, des suppliques de plus en plus désespérées. L'homophonie, qui renforce la clarté du texte, joue également un rôle important dans le succès de "*Si ch'io vorrei morire*" [2], bien qu'écrit dans un registre émotionnel tout à fait différent. Il s'agit de l'un des madrigaux de Monteverdi les plus ouvertement érotiques. Il associe jeux sur le mot "*morire*" ("mourir"), dissonances passionnées en crescendi et diminuendi s'achevant en soupirs. Avec "*Piagn'e sospira e quand'i caldi raggi*" [5] qui clôte le *Quatrième Livre*, le compositeur reste fidèle à son habitude de placer à la fin de chaque livre une pièce hors norme. Dans ce madrigal chromatique qui s'ouvre par un contrepoint d'un style plutôt classique, il déploie en virtuose une polyphonie aux multiples facettes dont les lignes musicales entremêlées font écho aux nombreux récits d'infortune qu'une amoureuse grave au couteau dans l'écorce d'un arbre. Les deux lignes finales, lorsqu'elle relit son message, relèvent de l'homophonie pure et simple : la passion et la violence se sont dissipées pour laisser place à la vérité sans fard et aux larmes.

Le *Cinquième Livre*, publié en 1605, marque une étape décisive avant la naissance de l'opéra. Dans les six derniers madrigaux du recueil, Monteverdi introduit une basse continue indépendante. Il n'est cependant pas le premier à utiliser des instruments dans ce contexte. Le compositeur juif Salomone Rossi, son frère résidant à Mantoue à la même époque, ainsi que Luzzaschi ont déjà publiés des compositions intégrant des instruments, respectivement en 1600 et 1601. Il est tout aussi frappant que le *Livre* soit dominé par des dialogues à la première personne. Les premiers madrigaux du *Livre* repris dans cet enregistrement reposent sur

person. The opening madrigals of the *Book*, heard here, form a conversation between Amarillis and Mirtillo, from Guarini's *Il Pastor Fido*. Later in the *Book* there are a further two dialogues, *Ecco, Silvio* in five sections, and *Ch'io t'ami* in three. This means that out of all the madrigals that do not require an obligato continuo accompaniment there are only two that are not contained within a dialogue. All of these dialogues come from *Il Pastor Fido*, giving further weight to the possibility that Monteverdi had written the music for the 1598 performance. The opening madrigals *Cruda Amarilli* [6] and *O Mirtillo, Mirtil' anima mia* [7] were certainly composed before 1600 because they are censured by Artusi, a Bolognese intellectual, for not conforming to the rules of the Ars Perfecta (or the *prima pratica*) codified by Artusi's mentor, Zarlino. Monteverdi planned to write a book explaining his *seconda pratica* in reply to Artusi's censure but very sadly the book was never completed. Both works are surprisingly dramatic. Having moved away from the lighter epigrams of Guarini, these dramatic dialogues bring out in Monteverdi a recitative like fluency that foreshadows the operas of 1607 and 1608. Both accompanied works included here, *E così a poco a poco* [10] and *T'amo mia vita* [9] are equally dialogues of sorts; the first a virtuoso love duet between tenor and soprano, and the second a delicious dialogue between a solo soprano and her lover represented by a trio of male voices. As she professes her love, the trio marvels at the sound of her voice. The book ends with another extraordinary work: *Questi vaghi concerti* [22]. Here Monteverdi asks not only for a continuo accompaniment but also for a sinfonia played by five string instruments and nine individual voices. Probably written for a theatrical enterprise, the text is a typical pastoral conceit to which Monteverdi reacts with wonderfully complex and sensual harmonies bringing the *Fifth Book* to a generous and sonorous conclusion. I have placed it at the end of this recording since it seemed to me that the sentiments expressed in this marvelous piece sum up the general atmosphere of these books.

The *Sixth Book of madrigals* was published in 1614, two years after Monteverdi was appointed Maestro di Capella in St Mark's, Venice. Strictly speaking therefore, the *Sixth Book* is not Mantuan, however, the works that we can reliably date all come from Monteverdi's time in Mantua and are often related to significant events there. The book is a masterpiece from beginning to the end, and making any selection from it is both difficult and, to certain extent obvious since the book is dominated by two great laments; the *Lamento d'Arianna* [11-14], and the *Sestina* [16-21]. They adopt starkly different compositional techniques, and were written for very contrasting reasons, but both have an enormous impact on the listener. The *Sixth Book* opens with the *Lamento d'Arianna*, recounting the distress of Ariadne as she is abandoned by Theseus on the island of Naxos. It is a polyphonic setting of the lament from the lost

une conversation entre Amarillis et Mirtillo, tirée de *Il Pastor fido* de Guarini. Plus loin, suivent deux autres dialogues, *Ecco, Silvio*, en cinq parties, et *Ch'io t'ami* en trois provenant de *Il Pastor Fido*, ce qui renforce l'hypothèse selon laquelle Monteverdi a écrit la musique pour la représentation de l'œuvre donnée en 1598. *Cruda Amarilli* [6] et *O Mirtillo, Mirtil' anima mia* [7] ont été dénoncés par Artusi, un intellectuel de Bologne, comme non conformes aux règles de l'Ars Perfecta (ou de la "prima pratica") codifiées par son mentor, Zarlino. Pour répondre à cette censure, Monteverdi envisageait d'expliquer sa *seconda pratica* dans un ouvrage qui n'a malheureusement jamais vu le jour. Ces deux pièces sont étonnamment poignantes. Loin de la légèreté des épigrammes de Guarini, Monteverdi affiche dans ces dialogues une maîtrise de la narration qui préfigure les opéras de 1607 et 1608. Les deux autres pièces, *E così a poco a poco* [10] et *T'amo mia vita* [9] sont également des dialogues ; le premier est un duo d'amour d'une grande virtuosité entre un ténor et une soprano, et, le second, un charmant conciliabule entre une soprano et l'homme qu'elle aime, représenté par un trio de voix masculines. Tandis qu'elle avoue son amour, le trio se laisse charmer par le ton sublime de sa voix. Le livre s'achève sur une autre pièce incomparable : *Questi vaghi concerti* [22]. Monteverdi introduit non seulement un accompagnement de basse continue mais également une symphonie confiée à cinq instruments à cordes et neuf voix. Probablement écrit en vue d'une représentation théâtrale, ce texte est une pastorale type que Monteverdi enrichit d'harmonies sensuelles merveilleusement complexes, offrant à ce *Cinquième Livre* une conclusion d'une grande richesse. J'ai souhaité le placer à la toute fin de cet enregistrement car les sentiments qui y sont exprimés résument parfaitement l'atmosphère générale de ces livres.

Publié en 1614, deux ans après la nomination de Monteverdi au poste de maître de chapelle de la basilique Saint-Marc à Venise, le *Sixième Livre* n'est pas à strictement parler mantouan, mais les madrigaux que nous pouvons y dater avec certitude ont été composés alors que Monteverdi officiait à Mantoue et sont souvent liés à des événements qui s'y sont produits. Le livre est un chef-d'œuvre du début à la fin, ce qui a rendu difficile la sélection pour ce disque. Nous avons finalement retenu les deux grands lamentos qui dominent l'ouvrage : le *Lamento d'Arianna* [11-14], et la *Sestina* [16-21]. Leurs techniques de composition sont très différentes mais leur impact sur l'auditeur est dans les deux cas d'une grande puissance. Le *Lamento d'Arianna* par lequel s'ouvre le *Sixième Livre* est un arrangement polyphonique du lamento de *L'Arianna*, opéra créé en 1608 et dont il ne nous reste que cet air dans lequel Ariane, abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos, exprime sa détresse. La comparaison entre la version monodique et la version polyphonique ci-présente montre à quel point l'écriture polyphonique de Monteverdi est proche du récitatif et l'écoute des deux versions en parallèle, à laquelle nous nous sommes nous-mêmes prêtés, permet de mieux saisir l'extraordinaire rigueur exi-

opera *L'Arianna* created in 1608, from which only the solo version of this very lament survives. Comparison of the monodic and polyphonic versions reminds us how very close to recitative Monteverdi's polyphonic writing can be, and hearing the two versions performed together as we heard in Paris, we can better understand the dramatic commitment to the text required from each of the five singers. We are very far now, from the high Renaissance Ars Perfecta. While the *Lamento d'Arianna* is a theatrical lament, the *Sestina* is a very much more personal statement, both for Vincenzo Gonzaga, the Duke of Mantua, and Monteverdi himself. The lament recounts the arrival of Glaucus at the tomb of his beloved Corinna, and as such echoes both in sentiment and in certain musical figures the *Quinto alla tomba* from Tasso's *Gerusalemme Liberata*, set to music by Monteverdi's predecessor as Maestro di Capella in Mantua, Giaches de Wert. The cycle was written at the command of Vincenzo Gonzaga, upon the death of a young soprano called Caterina Martinelli, who had been destined to sing the title role of Arianna in 1608. She had been lodged during her years in Mantua with Monteverdi's family and one can only imagine that her death was as much a personal tragedy as a musical one for the composer. The style that Monteverdi adopts for this work is rather more archaic than the modern dramatic style of the *Lamento d'Arianna*, and where the emotional palette of the Arianna lament is very external in character, here the atmosphere is very much more internal and pensive. For this reason we decided to perform the cycle without the option of a continuo accompaniment. *Zefiro torna* [15], the final work I have selected from the *Sixth Book* is an audacious composition even by Monteverdi's standards. We are lulled into the relative simplicity of the opening dance, making the shocking compound dissonances of the closing section all the more affecting.

At the beginning of the 17th century, the birth of opera with the creation of *L'Orfeo* and *L'Arianna*, marks a watershed in the story of musical composition. Some years later, in the *Seventh* and *Eighth Books of madrigals* by Monteverdi, we already hear him develop the form far beyond the customary five-voice format. The works we hear on this recording are part of the last great flowering of the madrigal, the form that had dominated musical composition for 150 years.

P. A.

gée de chacun des cinq interprètes. Nous avons définitivement quitté l'Ars Perfecta de la fin de la Renaissance. Si le *Lamento d'Arianna* se démarque par son ampleur dramatique, la *Sestina* est d'inspiration beaucoup plus personnelle. Son lamento évoque l'arrivée de Glaucus sur la tombe de Corinna, sa bien-aimée. Le sentiment qui s'en dégage, autant que certaines de ses structures musicales, font écho au *Quinto alla tomba* de la *Gerusalemme Liberata* du Tasse mis en musique par le prédécesseur de Monteverdi à la charge de maître de chapelle à Mantoue, Giaches de Wert. Le cycle a été commandé par Vincent Gonzague à la mort d'une jeune soprano, Caterina Martinelli, qui devait créer le rôle titre d'Arianna en 1608. La famille de Monteverdi lui ayant offert l'hospitalité à Mantoue pendant des années, il est facile d'imaginer la tragédie tant personnelle que musicale que fut son décès pour le compositeur. Monteverdi adopte pour cette œuvre beaucoup plus intimiste et pensif un style plus classique que celui du *Lamento d'Arianna*, dont la palette émotionnelle est très extériorisée. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'interpréter le cycle sans l'accompagnement de la basse continue. *Zefiro torna* [15], la dernière pièce du *Sixième Livre* choisie pour ce disque, est une composition audacieuse, même au regard des normes stylistiques de Monteverdi. Après la simplicité toute relative de la danse d'introduction, l'auditeur est saisi de surprise lorsque surviennent les dissonances de la conclusion.

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la naissance de l'opéra, avec la création de *L'Orfeo* et de *L'Arianna*, marque un tournant décisif dans l'histoire de la composition. Quelques années plus tard, dans ses *Septième* et *Huitième Livres de madrigaux*, Monteverdi rompra bientôt avec la forme classique du madrigal à cinq voix. Les œuvres qui figurent sur cet enregistrement forment en quelque sorte le "bouquet final" de ce genre qui a dominé la composition musicale pendant près de 150 ans.

P. A.

## Monteverdi and his poets

Poetry is at the very root of Italian literature. As of the 13th century, it created a world in which the language of love was the keystone.

Petrarch's *Canzoniere* (366 poems, most of them sonnets, written in the 14th century) marked a major milestone. His lexical abundance, the rhythm of his verse, his rhetorical figures and the sonority of his rhymes would all serve as examples for poets to come. Two sonnets present in Monteverdi's *Sixth Book of madrigals* are by Petrarch: *Zefiro torna, e l'bel tempo rimena* and *Oimè il bel viso, oimè il soave guardo*. Reciting them we sense to what extent poetry is the muse of song. Their moving subjectivity does so much to sculpt the expression of the emotions.

Monteverdi generally chose contemporary authors. The *Lamento d'Arianna*, which precedes *Zefiro torna* in the *Sixth Book*, was written by the Florentine Rinuccini, a few years his senior and a true pioneer in terms of texts intended to be set to music. The repetitions, the anaphora, the distressing exclamations give this fragment of libretto its overwhelming intensity.

*Sestina*—its true title being *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*—refers to a real event: the death at the age of eighteen of the Roman singer who was supposed to have sung *L'Arianna* in Mantua in 1608. Here, the young scholar Scipione Agnelli combines emotion and virtuosity: the six stanzas of the poem are each comprised of six verses and are all constructed—as are the three concluding verses—around six defined words.

An acute taste for intellectual devices became a fully-fledged style in itself under the sensual and occasionally overtly erotic pen of the famous Giambattista Marino. His imagination took the metaphor to new heights in a verbal performance that was nothing short of astounding.

However, a more measured conception of this '*meraviglia*' offers more in terms of nuance and expressive possibilities. The brilliant melancholy of Tasso and the delicate fluidity of Battista Guarini inspired a great number of madrigal composers. Guarini, indeed, was the author from whom Monteverdi took the greatest number of texts for his books of madrigals. As soon as they were published, *Rime* and—despite the debates of theoreticians—the tragicomedy *Il Pastor Fido* enjoyed immediate success. In this pastoral, birdsongs and love sighs answer each other in woodland shadows: the declared intention is "*dilettare*". If the love story depicts strong feelings, the pathos and the naturalness assume a contained elegance. On the linguistic level, all the stylistic devices—parallelisms and hendiatys, antitheses and oxymorons—leave enormous scope for the music to express emotive febrility.

RITA DE LETTERIIS

## Monteverdi et ses poètes

C'est la poésie qui est à l'origine de la littérature en langue italienne. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, elle invente un monde dont la clef de voûte est le discours amoureux.

Le *Canzoniere* de Pétrarque (366 poèmes, des sonnets en grande partie, écrits au XIV<sup>e</sup> siècle) marque une étape capitale. Son trésor lexical, le rythme de ses vers, ses figures rhétoriques, la sonorité de ses rimes, tout servira d'exemple aux poètes à venir. Deux sonnets présents dans le *Sixième Livre de madrigaux* de Monteverdi sont de Pétrarque : *Zefiro torna, e l'bel tempo rimena*, et *Oimè il bel viso, oimè il soave guardo*. Les dire, c'est sentir à quel point la poésie est muse du chant tant leur poignante subjectivité sculpte l'expression des affects.

Monteverdi choisit la plupart du temps des auteurs contemporains. Le *Lamento d'Arianna*, qui précède *Zefiro torna* dans la disposition du *Sixième Livre*, est signé par le Florentin Rinuccini, de quelques années son aîné et véritable pionnier en matière de textes destinés à être mis en musique. Les répétitions, les anaphores, les douloreuses exclamations donnent à ce fragment de livret une intensité bouleversante.

*Sestina* – de son vrai titre *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* – se réfère même à un fait réel : la mort, à l'âge de dix-huit ans, de la chanteuse romaine qui devait chanter *L'Arianna* à Mantoue en 1608. Le jeune érudit Scipione Agnelli y conjugue émotion et virtuosité : les six strophes du poème sont constituées chacune de six vers et se construisent toutes, tout comme les trois vers conclusifs, autour de six mots définis.

Sous la plume sensuelle, parfois ouvertement érotique, du célèbre Cavalier Marin, la recherche de l'artifice devient un style à part entière. Son imagination fait triompher la métaphore dans des tableaux qui se veulent saisissants.

Mais une conception plus mesurée du merveilleux offre davantage de nuances et de possibilités expressives. La mélancolie géniale du Tasse et la fluidité délicate de Battista Guarini inspirent beaucoup de musiciens madrigalistes. Guarini est d'ailleurs l'auteur auquel Monteverdi emprunte le plus grand nombre de textes dans ses *Livres de madrigaux*. Dès leur publication, les *Rime* et la tragicomédie *Il Pastor fido* ont – malgré les débats entre théoriciens qu'elles suscitèrent – un succès immédiat. Dans cette pastorale, chants d'oiseaux et soupirs d'amour se répondent à l'ombre d'un décor sylvestre : l'intention proclamée est celle de "dilettare" (c'est-à-dire de divertir, de délecter). Si l'intrigue amoureuse met en scène des sentiments forts, le pathos et le naturel se parent d'une élégance contenue. Sur le plan linguistique, toutes les figures de style – parallélismes et hendiatys, antithèses et oxymores... – laissent à la musique une large place pour exprimer la fébrilité émotive.

RITA DE LETTERIIS

## Mantua at the time of Monteverdi

### Mantoue à l'époque de Monteverdi

JEAN-PIERRE DARMON

In 1591, when Cremona's young prodigy Monteverdi arrived in Mantua where he had been engaged as a singer and instrumentalist at the Ducal Chapel, he was entering one of the principal centres of the European Renaissance. In the closing years of the 15th century the court of the Gonzaga family had already established itself as a hub of artistic brilliance, due in part to Isabella d'Este (1474-1539), the wife of the fourth Marquis of Mantua, Francesco II, whose Studiolo—formerly reconstituted for a memorable exhibition at the Louvre—regrouped the talents of Mantegna, Perugino, Lorenzo Costa and Correggio to form a collection of mythological and allegorical paintings. There are portraits of her by Leonardo da Vinci, Raphael, and Titian. At the same time, she influenced some of the period's greatest men of letters in Italy, including Baldassare Castiglione, Pietro Bembo and Ariosto. Her son, Federico II (1500-1540), first Duke of Mantua and Marquis of Montferrat, gave the court additional prestige by commissioning Giulio Romano to design and decorate the famous Palazzo del Te and enlarge, refurbish and decorate the Ducal Palace with a set of paintings by Correggio depicting the Loves of Jupiter. Raphael painted him as a child during his exile at the court of Julius II in Rome and there is also an impressive portrait of him as an adult by Titian.

It was Guglielmo, the third Duke of Montferrat, (1538-1587), himself a composer and music lover, who, during his long reign beginning in 1550, established the musical arts in the duchy by creating a permanent troupe of instrumentalists and singers. He enlisted the services of Giaches de Wert, the most prolific and undoubtedly one of the greatest composers of his era, and commissioned Giovanni Battista Bertani, himself an apprentice of Giulio Romano, to build the Basilica Santa Barbara as a temple to music. But, painting was not neglected either: the Duke commissioned and had installed the *Gonzaga Cycle*, a series of eight works by Tintoretto portraying the glory of his family. Guglielmo, a deft administrator, ensured the economic development of the Duchy and was able to unite the Gonzaga and imperial families through his marriage to Eleonora of Austria, the daughter of the Holy Roman Emperor Ferdinand I, the younger brother and successor to Emperor Charles V.

It was their heir, Vincenzo I (1562-1612) who would recruit Monteverdi to embellish the Ducal Chapel's musical forces. With this new Gonzaga, the Court of Mantua shone forth more than ever before. In 1584, he married Eleonora de' Medici, sister of Marie, and soon found himself allied to the royal family of France. Becoming Duke in 1587, the handsome and extravagant Vincenzo gave free rein to his passion for arts and literature, as well as luxury and ostentation. As under other reigns, the Ducal residence and Mantua's churches were given another facelift: this time, the court painter and architect was Antonio Maria Viani, another native of Cremona. Appointed head of Ducal works in

Lorsqu'en 1591 Monteverdi, jeune gloire de Crémone, arrive à Mantoue, où il a été engagé comme chanteur et instrumentiste au sein de la Chapelle ducale, il pénètre au cœur de l'un des principaux foyers de la Renaissance européenne. La cour des Gonzague était déjà exceptionnellement brillante dès les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle grâce à l'épouse de François II, IV<sup>e</sup> marquis de Mantoue, Isabelle d'Este (1474-1539), dont le Studiolo, naguère reconstitué lors d'une mémorable exposition au Louvre, regroupait, pour une collection de peintures mythologiques et allégoriques, les talents de Mantegna, du Péruge, de Lorenzo Costa et du Corrège; on a d'elle des portraits par Léonard de Vinci, Raphaël, Titien; elle rayonnait sur les meilleurs hommes de lettres de son temps en Italie, Baldassare Castiglione, Pietro Bembo, L'Arioste. Son fils Frédéric II (1500-1540), I<sup>er</sup> duc de Mantoue et marquis de Monferrat, avait donné à sa cour un lustre exceptionnel en appartenant Jules Romain pour construire et faire décorer le célèbre Palais du Te, agrandir et embellir le Palais ducal, en commandant au Corrège la série des Amours de Jupiter; Raphaël l'avait peint enfant durant son exil à Rome, à la cour de Jules II, et, pour sa maturité, on a de lui un puissant portrait par Titien.

C'est le III<sup>e</sup> duc de Mantoue, duc de Monferrat, Guillaume (1538-1587), passionné de musique et compositeur lui-même, qui, durant son long règne, commencé dès 1550, avait enraciné cet art dans le duché en créant une troupe permanente d'instrumentistes et de chanteurs, en s'attachant les services de Giaches de Wert, le plus fécond et sans doute l'un des plus grands compositeurs de son temps, en faisant construire par Giovan Battista Bertani, élève de Jules Romain, la basilique Santa Barbara, temple voué à la musique. La peinture ne fut pas négligée pour autant et le duc reçut du Tintoret et fit installer les *Fastes des Gonzague*, huit toiles commandées à la gloire de la famille. Guillaume, bon gestionnaire, avait assuré le développement économique du duché et, par son mariage avec Éléonore d'Autriche, fille de l'empereur germanique Ferdinand I<sup>r</sup>, le jeune frère et successeur de Charles Quint dans l'Empire, il avait allié les Gonzague à la famille impériale.

C'est leur héritier Vincent I<sup>r</sup> (1562-1612) qui fit recruter Monteverdi pour étoffer la Chapelle ducale. Avec ce nouveau Gonzague, la cour de Mantoue a brillé plus que jamais. Il avait épousé en 1584 Éléonore de Médicis, sœur de Marie, et devait donc bientôt se trouver également allié à la famille royale de France. Devenu duc en 1587, le beau et fastueux Vincent a donné libre cours à un tempérament passionnément amoureux des arts et des lettres, mais aussi du luxe et de l'ostentation. Comme à chaque règne, la résidence ducale, les églises de Mantoue sont encore embellies : le peintre et architecte ordinaire sera Antonio Maria Viani, lui aussi originaire de Crémone, "préfet des fabriques ducales" dès 1592, qui enrichit le palais en aménageant les appartements du nouveau duc, la fameuse salle des Métamorphoses et la Loggia d'Éléonore, ornée de nouvelles fresques la cathédrale et l'église Saint-André, fait

1592, he upgraded the palace by creating the new Duke's apartments, together with the remarkable Chamber of the Metamorphoses and the Eleonora Loggia. He also decorated Mantua's Cathedral and the Basilica Sant'Andrea with new frescoes, and oversaw construction of the churches of San Maurizio and Sant'Orsola. But that was not enough for the Duke: a costly trip to Flanders with Monteverdi in 1599 led him to discover Frans Pourbus the Younger and Rubens, and both came to his Court for the entire decade which followed. During that period, Pourbus left a number of wonderful portraits of the Ducal family. As for Rubens, who painted a grand triptych with *The Gonzaga Family in Adoration of the Holy Trinity* in its centre, the Duke made him his ambassador to the Courts of Europe. Vincenzo's love of literature had already become evident in 1584 when, for his wedding, he had wished to present *Il Pastor Fido* by the poet Giovanni Battista Guarini. However, the work was still incomplete and could not be performed. It was only in 1598 that the Arts and Letters would merge spectacularly at Mantua's Ducal theatre for Vian's Europe-wide acclaimed staging of *Il Pastor Fido* by the now world-renowned Guarini—the same Guarini so much of whose verse Monteverdi would set to music. In turn, Monteverdi, who became master of music to the Ducal Court in 1602, contributed greatly to the glory of Mantua by creating a new theatrical triumph at the Gonzaga Court with the 1607 premiere of his *Orfeo*. The work both fertilized and transformed the Florentine innovations of such as Peri and Caccini anchoring the true origins of the *Favola in Musica* in the Mantua of Vincenzo I. It was the birth of an entirely new genre, opera, destined to enjoy over four centuries of uninterrupted creation.

The glorious Duke died in 1612 and the following year Monteverdi left Mantua for Venice. From there, he would remain faithful to Gonzaga's memory by dedicating his *Seventh Book of madrigals* to Gonzaga's widow Eleonora. Not long after, the horrors of the Thirty Years War (1618-1648) would be unleashed. In the ensuing upheaval, despite the efforts of a young prelate named Mazarin, the struggle to take over Mantua—itself pillaged by Imperial troops in 1630—would quickly ruin what had been one of the great centres of European civilization for over a century.

construire les églises Saint-Maurice et Sainte-Ursule. Le duc ne s'en contente pas : un dispendieux voyage dans les Flandres en 1599, dans lequel Monteverdi l'accompagne, lui fait découvrir Frans Pourbus le Jeune et surtout Rubens. Il les attache à sa cour durant toute la décennie suivante. Pourbus y a laissé nombre de brillants portraits de la famille ducale ; de Rubens, qui y peint un grand triptyque, avec, au centre, *La famille Gonzague dans l'adoration de la Sainte Trinité*, le duc fait son ambassadeur dans les cours européennes. L'amour de Vincent pour les lettres s'était révélé dès 1584, année pendant laquelle il avait souhaité faire donner pour ses noces le *Pastor fido* du poète Giovanni Battista Guarini. Mais l'œuvre n'étant encore qu'en gestation, la représentation fut impossible. Il fallut attendre 1598 pour que les arts et les lettres fusionnent spectaculairement au théâtre ducal de Mantoue à l'occasion de la représentation, mise en œuvre par Viani et restée fameuse à travers toute l'Europe, du *Pastor fido* du même Guarini, devenu universellement célèbre, et dont Monteverdi devait mettre en musique tant de vers. Ce dernier, maître de la Chapelle ducale dès 1602, a puissamment contribué, à son tour, à la gloire de Mantoue en suscitant un nouveau triomphe scénique à la cour des Gonzague avec la création, en 1607, de son *Orfeo* qui féconde, en les transfigurant, les innovations florentines des Peri et Caccini et enracine dans la Mantoue de Vincent I<sup>e</sup> les véritables origines de la *Favola in Musica* : un genre absolument nouveau y est né, cet opéra, destiné à plus de quatre siècles de créations continues.

Le glorieux duc meurt en 1612, Monteverdi quitte Mantoue pour Venise l'année suivante. Il restera fidèle à la mémoire des Gonzague en dédiant à sa veuve Éléonore, depuis Venise, le *Septième Livre de madrigaux*. Bientôt se déchaîneront les horreurs de la Guerre de trente ans (1618-1648) et, dans cette tourmente, les affrontements pour la succession de Mantoue, pillée par les troupes impériales en 1630, ne vont pas tarder à ruiner, malgré les efforts d'un jeune prélat nommé Mazarin, ce qui avait été, durant plus d'un siècle, un des grands foyers de la civilisation européenne.



Claudio Monteverdi (1567-1643)

#### QUARTO LIBRO

1

Sfogava con le stelle  
Un inferno d'amore  
Sotto notturno ciel il suo dolore,  
E dicea fisso in loro :  
“O imagini belle de l'idol mio ch'adoro,  
Sì com' a me mostrate,  
Mentre così splendete,  
La sua rara beltate,  
Così mostrate a lei  
I vivi ardori miei :  
La fareste col vostr'aureo sembiante  
Pietosa sì come me fate amante”.  
*(Ottavio Rinuccini)*

2

Sì ch'io vorrei morire  
Hora ch'io bacio, Amore,  
La bella bocca del mio amato core.  
Ahi, cara e dolce lingua,  
Datemi tanto umore,  
Che di dolcezza in questo sen m'estingua.  
Ahi, vita mia, a questo bianco seno  
Deh stringetemi, fin ch'io venga meno.  
Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua i' torno a dire :  
“Si ch'io vorrei morire”.  
*(Maurizio Moro)*

3

Voi pur da me partite, anima dura,  
Né vi duol il partire.  
Ohimè ! quest'è un morire,  
Crudele, e voi gioite ?  
Quest'è vicino haver l'hora suprema,  
E voi non la sentite ?  
O meraviglia di durezz' estrema :  
Esser alma d'un core,  
E separarsi, e non sentir dolore!  
*(Battista Guarini, Rime)*

4

Anima dolorosa, che vivendo  
Tanto peni e tormenti  
Quant' odi e parli, e pensi, e miri, e senti,  
Ancor speri? Che speri? Ancor dimori  
In questa viva morte, in quest'inferno  
De le tue pene eterno?

#### FOURTH BOOK

1

Together with the stars  
a man sick with love  
poured out his sorrow beneath a night sky,  
and said, gazing upon them:  
‘O lovely images of the idol whom I adore,  
just as you show me,  
while thus you shine,  
her rare beauty,  
so could you show her  
my own feelings of passion;  
you could make her, with your golden likeness,  
merciful indeed, as you make me a lover’.  
*(Ottavio Rinuccini)*

2

Yes, I would like to die, sweetheart.  
now that I'm kissing  
the luscious lips of my darling beloved.  
Ah! dear, dainty tongue,  
give me so much of your liquid  
that I die of delight in this bosom!  
Ah, my love, ah, crush me  
to this white breast until I faint!  
Ah mouth, ah kisses, ah tongue, I say again:  
‘Yes, I would like to die’!  
*(Maurizio Moro)*

3

Even you, horrid creature, leave me,  
and the parting grieves you not.  
Alas, is this a death,  
cruel one, and you rejoice in it?  
Is this close to enjoying the supreme hour,  
and you don't feel it?  
O wonder of utter harshness:  
to be the soul of my heart  
and separate yourself, and not feel pain!  
*(Battista Guarini, Rime)*

4

Sorrowful spirit, living through  
such travails and torments  
as you hear and speak and think and watch and feel,  
do you still breathe? What do you hope for? Do you still live  
in this living death, in this inferno  
of your eternal sorrows?

#### QUATRIÈME LIVRE

1

Un malade d'amour  
Confiait aux étoiles,  
Sous un ciel nocturne, sa douleur  
Et disait, les yeux fixés sur elles :  
“Ô belles images de l'idole que j'adore,  
De même que vous me montrez,  
Resplendissant ainsi,  
Sa très rare beauté,  
Montrez-lui donc à elle  
Mes très vives ardeurs :  
Ainsi vous la ferez, par votre éclat doré,  
Aussi sensible que vous me faites amant.”  
*(Ottavio Rinuccini)*

2

Oui je voudrais mourir  
Maintenant que je baise, Amour,  
La belle bouche de mon cœur bien-aimé.  
Ah ! Chère et douce langue,  
Donnez-moi assez d'humidité  
Pour m'éteindre de douceur en ce sein.  
Ah, ma vie, contre ce sein blanc  
Oh serrez-moi, afin que je m'évanouisse.  
Ah bouche, ah baisers, ah langue ! Je le redis :  
“Oui, je voudrais mourir.”  
*(Maurizio Moro)*

3

Ainsi vous me quittez, âme endurcie,  
Et le départ ne vous fait pas souffrir !  
Hélas, cela est à mourir,  
Cruelle, et vous vous réjouissez ?  
C'est toucher à l'heure suprême,  
Et point ne le sentez ?  
Ô merveille de dureté extrême :  
Être l'âme d'un cœur,  
S'en séparer, et ne point sentir de douleur !  
*(Battista Guarini, Rime)*

4

Âme douloureuse, toi qui, en vivant, n'éprouves  
Que peines et tourments  
À ouïr, parler, penser, voir et sentir,  
Encore tu espères ? Qu'espérer ? Tu demeures encore  
Dans cette vive mort, dans l'enfer  
Éternel de tes peines ?

Mori, misera ! mori !  
Che tardi più che fai ?  
Perché, mort' al piacer, vivi al martire ?  
Perché vivi al morire ?  
Consuma il duol che ti consuma homai  
Di questa morte, che par vita, uscendo.  
Mori, meschina, al tuo morir morendo.  
(Battista Guarini)

Die, wretch, die !  
Why delay longer, what are you doing ?  
Why, dead to pleasure, do you live for martyrdom ?  
Why live to die ?  
Consume the sadness, which at last consumed you,  
ending this death that seems like life.  
Die, miserable one, dying in your own death !  
(Battista Guarini)

Meurs, misérable ! Meurs !  
Que tardes-tu ? Que fais-tu ?  
Pourquoi, morte au plaisir, vis-tu pour le martyre ?  
Pourquoi vis-tu pour le mourir ?  
Consume la douleur qui te consume, enfin  
Sortant de cette mort à semblance de vie.  
Et meurs, pauvre de toi, mourant à ton mourir.  
(Battista Guarini)

5  
Piagn' e sospira, e quand' i caldi raggi  
Fuggon le greggi a la dolce ombr'assise,  
Ne la scorza de' pini o pur de' faggi  
Segnò l'amato nome in mille guise,  
E de la sua fortuna i gravi oltraggi  
E i vari casi in dura scorza incise,  
E in rileggendo poi le proprie note  
Spargea di pianto le vermicchie gote.  
(Torquato Tasso - Gerusalemme conquistata, VII, 6)

5  
She weeps and sighs; and when the sheep  
abandon the warm rays, resting in the gentle shade,  
on the bark of pines or beeches  
she wrote the beloved name in a thousand ways;  
and carved in hard bark the deep offenses  
and the many twists of his fortune;  
and then, reading her own messages again  
she watered his vermilion cheeks with tears.  
(Torquato Tasso - Jerusalem conquered, VIII, 6)

5  
Elle pleure, soupire, et tandis que les troupeaux  
Fuyaient les chauds rayons, assis à l'ombre douce,  
Sur l'écorce des pins ou bien des hêtres  
Elle écrivit de cent façons le nom aimé,  
Et grava de son infortune les lourds outrages,  
Et les divers hasards, sur les dures écorces,  
Et puis, en relisant ce qu'elle avait écrit,  
Elle inondait de pleurs ses joues vermeilles.  
(Le Tasse, Jérusalem conquise, VIII, 6)

#### QUINTO LIBRO

6  
Cruda Amarilli, che col nome ancora  
D'amar, ahi lasso, amaramente insegni ;  
Amarilli, del candido ligustro  
Più candida e più bella,  
Ma de l'asrido sordo  
E più sorda e più fera e più fugace ;  
Poi che col dir t'offendo,  
I' mi morrò tacendo.  
(Battista Guarini, Il Pastor fido, I, 2)

#### FIFTH BOOK

6  
Cruel Amaryllis, who teach with your own name  
to love, alas, bitterly ;  
Amaryllis, whiter and lovelier  
than whitest privet,  
but dearer than the unhearing adder,  
more bestial and fleeting,  
since I offend you with my words  
I shall die in silence.  
(Battista Guarini, The Faithfull Shepherd, I, 2)

#### CINQUIÈME LIVRE

6  
Cruelle Amaryllis, toi qui par ton nom même,  
Hélas, amèrement enseignes à aimer,  
Amaryllis, bien plus blanche et plus belle  
Que le troène blanc  
Mais, plus que l'aspic sourd,  
Et sourde, et cruelle, et fuyante,  
Puisque je t'offense en parlant,  
Je mourrai donc en me taisant.  
(Battista Guarini, Le Berger fidèle, I, 2)

7  
O Mirtillo, Mirtill' anima mia,  
Se vedessi qui dentro  
Come sta il cor di questa  
Che chiami crudelissima Amarilli,  
So ben che tu di lei  
Quella pietà, che da lei chiedi, havresti.  
Oh anime in amor troppo infelici !  
Che giova a te, cor mio, l'esser amato ?  
Che giova a me l'haver sì caro amante ?  
Perché, crudo destino,  
Ne disunisci tu, s'Amor ne strigne ?  
E tu perché ne strigni,  
Se ne parte il destin, perfido Amore ?  
(Battista Guarini, Il Pastor fido, III, 4)

7  
O Mirtillo, Mirtillo my love,  
if only you could see within  
how beats the heart of her  
whom you call cruellest Amaryllis,  
I know you would receive from her  
that kindness which you sought.  
O lovers so unhappy in love !  
What help is it for you, my sweet, to be loved ?  
What help is it for me, to have so precious a lover ?  
Why, harsh fortune,  
do you tear us asunder, whom Love now binds ?  
And you, traitorous Love, why do you bind us together,  
if fate sets us apart ?  
(Battista Guarini, The Faithfull Shepherd, III, 4)

7  
Ô Myrtile, ô Myrtile, mon âme,  
Si tu voyais, là-dedans,  
Quel est l'état du cœur de celle  
Que tu appelles Amaryllis la très cruelle,  
Je sais bien que tu aurais pour elle  
Cette pitié que d'elle tu réclames.  
Âmes trop malheureuses en amour !  
Que te sert, mon cher cœur, d'être aimé ?  
Et que me sert à moi d'avoir si cher amant ?  
Pourquoi, Destin cruel,  
Nous avoir désunis, alors qu'Amour nous lie ?  
Et toi, pourquoi nous lier,  
Si le Destin nous sépare, perfide Amour ?  
(Battista Guarini, Le Berger fidèle, III, 4)

8

Era l'anima mia  
Già presso à l'ultim'hore  
E languia come langue alma che more,  
Quand'anima più bella, e più gradita  
Volse lo sguardo in sì pictoso giro,  
Che mi manten'in vita.  
Parean dir quei bei lumi :  
“Deh, perché ti consumi ?”  
Non m'è si caro il cor, ond'io respiro,  
Come se'tu, cor mio,  
Se mori, ohimè ! non mori tu, mor'io.  
(Battista Guarini, Madrigali, LXV)

8

My soul was then  
near its last hour,  
languishing as does a dying soul,  
when a more beautiful, more charming girl  
turned to me with so compassionate a look  
that it revived me.  
Those fair eyes seemed to say:  
‘Alas, why do you fret?  
The heart by which I breathe is not so dear to me  
as you are, my love.  
If you die, alas, you die not; I die.’  
(Battista Guarini, Madrigals, LXV)

8

Mon âme se trouvait  
Déjà tout près de son heure dernière  
Et languissait comme languit âme qui meurt,  
Quand l'âme la plus belle et la plus chère  
M'adressa un regard si chargé de pitié  
Qu'il me maintint en vie.  
Ces beaux yeux semblaient dire :  
“Allons, pourquoi te consumer ?”  
Le cœur grâce auquel je respire  
Ne m'est pas aussi cher que toi, qui es mon cœur.  
Et si tu meurs, hélas, c'est moi, non toi, qui meurs.  
(Battista Guarini, Madrigaux, LXV)

9

“T'amo, mia vita – la mia cara vita”  
Dolcemente mi dice, e in questa sola  
Sì soave parola  
Par che trasformi lietamente il core,  
Per farmene signore.  
Oh voce di dolcezza, e di diletto !  
Prendila tosto Amore,  
Stampala nel mio petto,  
Spiri solo per lei l'anima mia;  
“T'amo mia vita”, la mia vita sia.  
(Battista Guarini, Madrigali, LXVI)

9

I love you, my darling!, my sweetheart  
quietly tells me, and with this sole,  
most suave saying  
it seems that she cheerfully changes her heart  
and makes me master of it.  
O voice of charm and pleasure,  
take it quickly, Love;  
impress it in my breast.  
Let my heart breathe only for her:  
‘I love you! be, my darling, my life!’  
(Battista Guarini, Madrigals, LXVI)

9

“Je t'aime, ma vie” me dit doucement  
Ma chère vie, et par cette seule  
Et si suave parole  
Elle semble changer joyeusement son cœur  
Pour m'en faire seigneur.  
Oh mots pleins de douceur et de contentement !  
Prends-les bien vite, Amour,  
Imprime-les dans ma poitrine,  
Et par eux seuls que mon âme respire :  
Que “Je t'aime, ma vie” soit ma vie même !  
(Battista Guarini, Madrigaux, LXVI)

10

E così a poco a poco  
Torno farfalla semplicetta al foco,  
E nel fallace sguardo  
Un'altra volta mi consumo, ed ardo :  
Ahi che piaga d'Amore  
Quanto si cura più tanto men sana ;  
Ch'ogni fatica è vana,  
Quando fu punto un giovinetto core  
Dal primo, e dolce strale :  
Chi spegne antico incendio, il fa immortale.  
(Battista Guarini, Madrigali, CIV)  
SESTO LIBRO

10

And so, little by little,  
like a small and simple butterfly, I return to the flame  
and in the betraying glance  
I once more worry myself and burn.  
Ah, what a Love-wound  
when the more one is cured so much the less is one healthy;  
for all exertion is in vain,  
when a youthful heart is wounded  
by the first sweet arrow.  
Whoever puts out an ancient fire makes it immortal.  
(Battista Guarini, Madrigals, CIV)  
SIXTH BOOK

10

Et ainsi, peu à peu,  
Innocent papillon, je m'approche du feu,  
Et dans ces yeux trompeurs  
À nouveau je me consume et brûle :  
Ah ! Plaie d'Amour s'aggrave  
D'autant plus qu'on cherche à la guérir ;  
Et tout effort est vain,  
Dès qu'un tout jeune cœur est point  
Par la première, par la douce flèche ;  
Qui veut éteindre le vieil incendie, l'éternise.  
(Battista Guarini, Madrigaux, CIV)

SIXIÈME LIVRE

11

Lamento d'Arianna  
(Ottavio Rinuccini)

Prima parte  
Lasciatemi morire,  
E chi volete voi che mi conforte

11

Lamento d'Arianna  
(Ottavio Rinuccini)

Part one  
Leave me to die.  
And who do you think will console me

11  
Lamento d'Arianna  
(Ottavio Rinuccini)

Première partie  
Laissez-moi mourir !

In così dura sorte,  
In così gran martire?  
Lasciatevi morire.

when my fate is so hard,  
in such bitter torment?  
Leave me to die.

Et qui voulez-vous donc qui me conforte,  
Dans un pareil malheur,  
Dans un si grand martyre?  
Laissez-moi mourir.

12

*Seconda parte*

O Teseo, o Teseo mio,  
Sì che mio ti vo' dir, chè mio pur sei,  
Benchè t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei.  
Volgiti, Teseo mio,  
Volgiti, Teseo, o Dio!  
Volgiti indietro a rimirar colei  
Che lasciato ha per te la patria e 'l regno,  
E in queste arene ancora,  
Cibo di fere dispietate e crude,  
Lascerà l'ossa ignude.  
O Teseo, o Teseo mio,  
Se tu sapessi, o Dio!  
Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna  
La povera Arianna,  
Forse, forse pentito  
Rivolgeresti ancor la prora al lito.  
Ma con l'aure serene  
Tu te ne vai felice, ed io qui piango;  
A te prepara Atene  
Liete pompe superbe, ed io rimango  
Cibo di fere in solitarie arene;  
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente  
Stringeran lieto, ed io  
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.

12

*Part two*

O Theseus, my Theseus!  
Yes, I call you mine, for you are still mine,  
even though, cruel one, you flee from my sight.  
Turn back, my Theseus,  
turn back, Theseus, O God!  
turn round and look upon the woman  
who left her country and kingdom for you,  
and on these very shores  
as food for wild beasts  
must leave her bare bones.  
O Theseus, O my Theseus,  
if you knew, O God,  
if you only knew, alas, how distressed  
poor Ariadne is,  
perhaps, even repentant  
you would again turn your prow towards the shore.  
But with a gentle breeze you sail happily away  
while I am left weeping here.  
For you Athens is preparing  
proud and happy triumphs, but I remain  
as food for animals on solitary beaches.  
While you gladly embrace your old parents  
I shall never more see you,  
O my mother and father.

12

*Deuxième partie*

Ô Thésée, ô mon Thésée,  
Oui je veux te dire mien, car tu es vraiment mien,  
Bien que tu fuies, cruel, loin de mes yeux.  
Retourne-toi, mon Thésée,  
Retourne-toi, Thésée, ô Dieu !  
Retourne-toi, regarde celle  
Qui a laissé pour toi sa patrie, son royaume,  
Et qui, là, sur ce rivage,  
Proie des fauves sans pitié, féroces,  
Laissera ses os mis à nu.  
Ô Thésée, ô mon Thésée  
Si tu savais, ô Dieu !  
Si tu savais, hélas, combien s'alarme  
La pauvre Ariane,  
Peut-être, peut-être, repenti,  
Tournerais-tu encore ta proue vers la côte ?  
Mais par ces calmes vents,  
Toi tu t'en vas, heureux, et moi, ici, je pleure ;  
Pour toi, Athènes prépare  
D'heureuses et superbes fêtes, et moi je reste,  
Proie des fauves sur ce rivage solitaire ;  
Toi, tes deux vieux parents  
T'étreindront, joyeux, et moi  
Je ne vous verrai plus, ô ma mère, ô mon père.

13

*Terza parte*

Dove, dove è la fede  
Che tanto mi giuravi?  
Così nell'alta sede  
Tu mi ripon degli avi?  
Son queste le corone  
Onde m'adorni il crine?  
Questi gli scettri sono,  
Queste le gemme e gl'ori?  
Lasciami in abbandono  
A fera che mi stracci e mi divorzi?  
Ah Teseo, ah Teseo mio,  
Lascerai tu morire,  
Invan piangendo, invan gridando aita,  
La misera Arianna  
Che a te fidossi e ti diè gloria e vita?

13

*Part three*

Where, where is the vow  
you so often swore me?  
Is this how you place me  
on my ancestral throne?  
Are these the coronets  
with which you adorn my hair?  
Are these the sceptres?  
Are these the gems and gold?  
You leave me in abandon  
to wild beasts who would tear and devour me?  
Ah Theseus, ah my Theseus!  
Will you leave me to die,  
crying in vain, in vain groaning for help,  
wretched Ariadne,  
who trusted you, and gave you glory and life?

13

*Troisième partie*

Où est, où est la foi  
Que tu m'avais jurée ?  
C'est ainsi que tu m'installas  
Sur le trône éminent de tes ancêtres ?  
Sont-ce là les couronnes  
Qui devaient parer mes cheveux ?  
Voilà les sceptres,  
Voilà les piergeries et les trésors ?  
Me laisser, abandonnée au fauve  
Qui me déchirera et me dévorera ?  
Ah Thésée, ah mon Thésée,  
Laisseras-tu mourir,  
Pleurant en vain, en vain appelant au secours,  
La malheureuse Ariane  
Qui t'a voué sa foi, t'a donné gloire et vie ?

14

*Quarta parte*

Ahi, che non pur risponde!  
 Ahi, che più d'aspe è sordo a miei lamenti!  
 O nembi, o turbi, o venti,  
 Sommergecelo voi dentro a quell'onde,  
 Correte, orche e balene,  
 E delle membra immonde  
 Empiete le voragini profonde!  
 Che parlo, ahi, che vaneggio?  
 Misera, ohimè, che chieggo?  
 O Teseo, o Teseo mio,  
 Non son, non son quell'io  
 Che i feri detti sciolse;  
 Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;  
 Parlò la lingua, sì, ma non già il core.

14

*Part four*

Alas, he answers not!  
 Alas, he is deafer than a snake to my laments!  
 O clouds, whirlwinds and gales,  
 let the waves overwhelm him!  
 Come, ye monsters and whales,  
 and fill your gaping jaws  
 with his decaying limbs!  
 But what am I saying, am I mad?  
 Wretched me, what am I asking for?  
 O Theseus, my Theseus,  
 I am not the one  
 who spoke those bitter words,  
 I speak of my distress, my grief,  
 with my tongue indeed, but not with my heart.

14

*Quatrième partie*

Hélas, c'est qu'il ne répond pas !  
 Hélas, il est plus sourd qu'un aspic à mes plaintes !  
 Ô nuées, ô tempêtes, ô vents,  
 Submergez-le parmi ces ondes,  
 Accourez, vous, orques et baleines,  
 Et remplissez les cavernes profondes  
 De vos corps immondes !  
 Que dis-je, hélas ? Je délire !  
 Malheureuse, que suis-je en train de demander ?  
 Ô Thésée, ô mon Thésée,  
 Non, non, ce n'est pas moi  
 Qui proféra ces féroces paroles ;  
 Mon angoisse a parlé, a parlé ma douleur ;  
 La langue a parlé, oui, mais non le cœur.

15

Zefiro torna, e'l bel tempo rimena,  
 E i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,  
 E garrit Progne e pianger Filomena,  
 E primavera candida e ver miglia.

Ridono i prati, e'l ciel si rasserenà;  
 Giove s'allegra di mirar sua figlia;  
 L'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;  
 Ogni animal d'amar si racconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi  
 Sospiri, che dal cor profundo tragge  
 Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

E cantar augelletti, e fiorir piagge,  
 E'n belle donne honesti atti e soavi  
 Sono un deserto, e fere aspre e selvagge.  
*(Francesco Petrarca)*

15

Zephyrus brings the time that sweetly scenteth,  
 with flowers and herbs, and winter's frost exileth,  
 Procne now chirpeth and Philomel lamenteth,  
 Flora the garlands white and red compileth,

fields do rejoice, the frowning sky relenteth,  
 Jove to behold his dearest daughter smileth,  
 th'air, the water, the earth to Joy consenteth,  
 each creature now to love, him reconcileth.

But with me, wretch, the storms of woe persever,  
 and heavy sighs, which from my heart she straineth,  
 that took the key thereof to heaven for ever.

So that singing of birds and springtime flowering,  
 and ladies' love that men's affection gaineth,  
 are like a desert, and cruel beasts devouring.  
*(Francesco Petrarca)*

15

Zéphyr revient et le beau temps ramène,  
 Et les fleurs et les herbes, sa douce famille,  
 Gazouillis de Procné, sanglots de Philomèle  
 Et le printemps, pur et vermeil.

Les prés rient, le ciel se rassérène ;  
 Jupiter s'enchante de revoir sa fille ;  
 La terre, l'air et l'eau, d'amour sont pleins ;  
 Tout vivant s'autorise à aimer.

Mais pour moi, las !, reviennent les profonds  
 Soupirs que du fond de mon cœur arrache  
 Celle-là qui au ciel en emporta les clefs ;

Et chants d'oiseaux, floraison des rivages  
 Et chez les belles dames gestes honnêtes et suaves,  
 Ne me sont qu'un désert, que bêtes rudes et sauvages.  
*(Francesco Petrarca)*

16

*Sestina. Lagrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata  
(Scipione Agnelli)*

*Prima parte*

Incenerite spoglie, avara tomba,  
 Fatta del mio bel Sol terreno Cielo  
 Ahi lasso ! I' vegno ad inchinarvi in terra.  
 Con voi chius'è l'mio cor a' marmi in seno,  
 E notte e giorno vive in foco, in pianto,  
 In duolo, in ira, il tormentato Glauco.

16

*Sestina – The Tears of the Lover at the Beloved's grave  
(Scipione Agnelli)*

*Part one*

Ashen remains, eager tomb,  
 earthbound heaven of my lovely sun,  
 alas, I come and kneel before you.  
 My heart with yours is closed in marble,  
 for night and day tortured Glauc  
 lives with weeping, fire, grief and anger.

16

*Sestina. Les larmes de l'Amant au tombeau de l'Aimée  
(Scipione Agnelli)*

*Première partie*

Ô cendreuses dépouilles, avare tombe  
 Faite de mon beau Soleil, terrestre Ciel,  
 Hé ! Las ! Je viens vous déposer en terre.  
 Et avec vous mon cœur vient s'enfermer au sein  
 Des marbres et nuit et jour, vit dans le feu, les pleurs,  
 La douleur, la fureur, le tourmenté Glaucus.

17

*Seconda parte*

Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiste Glauco  
 L'aria ferir di grida in su la tomba,  
 Erme campagne, e' l san le Ninfe e' l Cielo:  
 A me fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
 Letto, o sasso felice, il tuo bel seno  
 Poi ch'il mio ben copri' gelida terra.

18

*Terza parte*

Darà la notte il sol lume alla terra,  
 Splenderà Cintia il di, prima che Glauco  
 Di baciar, d'honorar lasci quel seno  
 Che nido fu d'Amor, che dura tomba  
 Preme. Né sol d'alti sospir, di pianto,  
 Prodighe a lui saran le fere e' l Cielo.

19

*Quarta parte*

Ma te raccoglie, O Ninfa, in grembo l'Cielo.  
 Io per te miro vedova la terra,  
 Deserti i boschi, e correr fium'il pianto.  
 E Driadi e Napee del mesto Glauco  
 Ridicono i lamenti, e su la tomba  
 Cantano i pregi de l'amato seno.

20

*Quinta parte*

O chiome d'or, neve gentil del seno  
 O gigli de la man, ch'invido il cielo  
 Ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,  
 Chi vi nasconde? Ohimè! Povera terra  
 Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco  
 Nasconde! Ah! Muse! Qui sgorgate il pianto!

21

*Sesta parte*

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
 Non daran questi lumi al nobil seno  
 D'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco  
 Fa rissonar "Corinna" il mar e' l Cielo,  
 Dicano i venti ogn'hor, dica la terra  
 "Ah! Corinna! Ah! morte! Ah! tomba!"

17

*Part two*

Tell, rivers and lonely land that heard Glauco  
 rend the air above the tomb with his cries  
 (as nymphs and heavens well know),  
 tell how, for me, pain was my food, tears my drink,  
 and now the cold earth covers my love,  
 your breast, O happy stone, my bed.

18

*Part three*

The sun at night shall give light to the earth  
 and Cynthia the moon-goddess shine by day  
 before Glauco shall cease kissing, adoring that bosom,  
 once the nest of love, but now held down by a harsh tomb.  
 Nor will only wild beats and heaven prove lavish  
 with lofty sighs and plaints.

19

*Part four*

But, my nymph, heaven holds you in its lap.  
 For you I gaze at widowed earth,  
 deserted woods and tearful rivers;  
 the Dryads and Napeae repeat the cries  
 of sorrowful Glauco, and over the tomb  
 of beloved's breast sing of her virtues.

20

*Part five*

O golden hair, breast's gentle snow,  
 O lilywhite hand which envious heaven stole,  
 when you are sealed in darkest tomb,  
 who will hide you? Alas, poor ashes,  
 flower of beauty, Glauco's sun,  
 O muses, muses, here let flow your tears.

21

*Part six*

And, O beloved remains, shall not these eyes  
 shed a sea of tears on the noble bosom  
 of a cold stone? Here the afflicted Glauco  
 will shake heaven and earth with the name 'Corinna';  
 continually the waves, the earth will cry out:  
 'Corinna, alas Corinna, alas death, alas tomb!'

17

*Deuxième partie*

Dites-le, Fleuves, et vous, qui avez ouï Glaucus  
 Frapper l'air de ses cris sur cette tombe,  
 Lieux solitaires – les Nymphes le savent, et le Ciel :  
 Je me nourris de deuil, je m'abreuve de pleurs,  
 Ce m'est un lit, rocher béni, que ton beau sein,  
 Puisque mon bien est recouvert de froide terre.

18

*Troisième partie*

Le soleil dans la nuit éclairera la terre,  
 Cynthia resplendira de jour, avant que Glaucus  
 Se lasse de baiser et d'honorer ce sein  
 Qui fut un nid d'Amour, que dure tombe  
 Opprime. Et de profonds soupirs, des pleurs,  
 Ne lui seront pas seulement prodigués par les fauves et le Ciel.

19

*Quatrième partie*

Mais, Nymphe, en son giron te recueille le Ciel.  
 Par ta faute voici faite veuve la terre,  
 Les bois déserts et couler comme un fleuve les pleurs.  
 Dryades et Napées, du triste Glaucus  
 Redisent les soupirs et, sur la tombe,  
 Chantent les louanges du bien-aimé sein.

20

*Cinquième partie*

Ô boucles d'or, belle neige du sein,  
 Ô lys de cette main, qu'envieux, le Ciel  
 Nous a pris, en l'enfermant dans l'aveugle tombe,  
 Qui vous cache ? Hélas ! Une pauvre terre  
 Cache la fleur de la beauté, le soleil de Glaucus !  
 Ah ! Muses ! C'est ici qu'il faut verser vos pleurs !

21

*Sixième partie*

Quoi, reliques aimées, un océan de pleurs  
 Ne serait pas dû par mes yeux au noble sein  
 De cette froide pierre ? Voici que le triste Glaucus  
 Fait retentir "Corinne" : "Que la mer et le Ciel,  
 Que les vents disent sans cesse, et la terre :  
 'Ah ! Corinne ! Ah ! Mort ! Ah ! Tombe !'"

Cedano al pianto i detti! Amato seno,  
A te dia pace il Ciel; pace a te, Glauco  
Prega, honorata tomba, e sacra terra.

Let words yield to tears, O beloved breast,  
and heaven grant you peace, peace to you Glauco,  
pray for an honoured grave and holy soil.

Que les mots le cèdent aux pleurs ! Bien-aimé sein,  
Que le Ciel te donne sa paix ! La paix, Glaucus  
L'implore pour toi, tombe honorée, divine terre.

#### QUINTO LIBRO

22

Questi vaghi concenti,  
Che gl'augelletti intorno  
Vanno temprando a l'apparir del giorno,  
Sono, cred'io, d'Amor desiri ardenti,  
Sono pene e tormenti,  
E pur fanno le selve e 'l ciel gioire  
Allor dolce languire.

Deh se potessi anch'io  
Così dolce dolermi  
Per questi poggi solitari ed ermi,  
Che quell'a cui piacer sola desio  
Gradisse il pianger mio,  
Io bramerei, sol per piacer a lei,  
Etern'i pianti miei.

*Anonimo (Battista Guarini ?)*

#### FIFTH BOOK

22

These charming harmonies  
which the little birds around  
go mingling continually at break of day,  
are, I believe, love's ardent longings.  
They are sorrows and sufferings  
and yet they make the woods and heavens rejoice  
with their sweet languishing.

Ah, if only I too  
could so tenderly complain  
through these solitary and lonely hills  
so that she whom alone I want to please  
might welcome my lament!  
I would wish, just to please her  
that my plaints prove eternal.  
*Anonymous (Battista Guarini?)*

*English translation: ©Denis Stephens / Scarecrow Press*

#### CINQUIÈME LIVRE

22

Ces charmants concerts  
Que les oiselets alentour  
Font résonner quand le jour apparaît,  
Ce sont, je crois, désirs d'Amour ardents,  
Ce sont des peines et tourments  
Qui réjouissent pourtant les forêts et le ciel  
De leurs très doux gémissements.

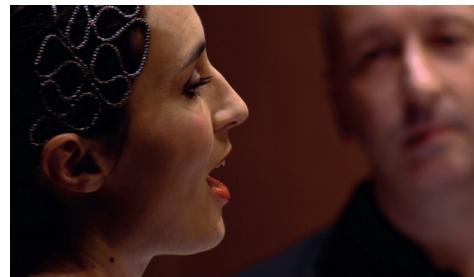
Ah si je pouvais moi aussi  
Me plaindre d'aussi douce façon  
Par ces coteaux déserts et solitaires,  
Et que celle à qui seule je veux plaire  
Prît plaisir à ouïr mes sanglots,  
J'aspirerais, seulement pour lui plaire,  
À pleurer éternellement.  
*Anonymous (Battista Guarini?)*

*Nouvelle traduction française de Jean-Pierre Darmon*



*The Fourth Book in concert at the Cité de la musique / Le Quatrième Livre en concert à la Cité de la musique*

*The Fifth Book in concert at the Cité de la musique / Le Cinquième Livre en concert à la Cité de la musique*



*The Sixth Book in concert at the Cité de la musique / Le Sixième Livre en concert à la Cité de la musique*



*The Sixth Book in concert at the Château de Versailles (Salon d'Hercule) / Concert du Sixième Livre au Salon d'Hercule du Château de Versailles*



Paul Agnew

An artist of international renown and an accomplished teacher, Paul Agnew, born in Glasgow, received his first musical education with the Birmingham Cathedral choir. He then entered Magdalen College Oxford where he continued his musical studies. He joined the Consort of Musicks and performed music from the Italian and English Renaissance.

In 1992, just as the triumphant *Atys* tour was coming to a close, he was auditioned by William Christie. The meeting would be fruitful. With Les Arts Florissants, Paul Agnew became the performer of choice for the countertenor roles of the French Baroque repertoire. He was acclaimed in the major roles of operas by Rameau (*Les Fêtes d'Hébé*, *Les Boréades*, *Les Indes galantes*), Charpentier (*Médée*, *Actéon*), and also Handel (*Acis and Galatea*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*) and Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*).

He also appears with conductors such as Marc Minkowski, Ton Koopman, Paul McCreesh, Jean-Claude Malgoire, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe and Emmanuelle Haïm. He is a regular guest at festivals such as the Edinburgh Festival, the BBC Proms or the Lufthansa Festival. He frequently sings with groups such as the Berlin Philharmonic, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Orchestra of the Komische Oper Berlin, the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Gabrieli Consort and Players.

Among the productions he has taken part in recently: the title role of Lully's *Thésée* at the Théâtre des Champs-Elysées and the role of Renaud in *Armide*, also by Lully and produced by Robert Carsen, as well as the title role in Laurent Pelly's production of *Platée* for the Opéra de Paris. His discography includes, among more than one hundred titles, Beethoven *Lieder* for Naïve, *L'Enfance du Christ* for Harmonia Mundi, the Monteverdi *Vespers*, *La Descente d'Orphée aux Enfers* by Charpentier, Rameau's *Grands motets*.

In 2007, Paul Agnew's career took a new turn. He began to take up the musical direction of certain projects for Les Arts Florissants. His first programme as guest conductor was devoted to Vivaldi's *Vespers* (performed at the Cité de la musique, the Théâtre de Caen and the Konzerthaus in Vienna in January 2007). This was followed by Handel's *Odes* and *Anthems*, and the following year by *Lamentazione*, a concert devoted to Italian baroque polyphony. This programme was to be Paul Agnew's first recording as associate conductor of Les Arts Florissants.

Artiste de renommée internationale et pédagogue accompli, Paul Agnew est né à Glasgow et reçoit sa première éducation musicale au sein de la chorale de la cathédrale de Birmingham. Il intègre ensuite le Magdalen College d'Oxford, puis devient membre du Consort of Musicks et interprète les musiques des renaissances italienne et anglaise.

En 1992, alors que s'achève la tournée triomphale d'*Atys*, Paul Agnew est auditionné par William Christie. La rencontre sera fructueuse. Il devient alors l'interprète privilégié des rôles de haute-contre du répertoire baroque français aux côtés de William Christie. Il est applaudi dans les grands rôles des opéras de Rameau (*Les Fêtes d'Hébé*, *Les Boréades*, *Les Indes galantes*) et de Charpentier (*Médée*, *Actéon*) mais aussi de Handel (*Acis and Galatea*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*) et Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*).

Il se produit également sous la direction de chefs comme Marc Minkowski, Ton Koopman, Paul McCreesh, Jean-Claude Malgoire, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe et Emmanuelle Haïm. Il chante fréquemment avec des ensembles comme le Berliner Philharmoniker, l'Orchestre symphonique de la ville de Birmingham, l'Orchestre du Komische Oper Berlin, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et les Gabrieli Consort and Players.

Parmi les dernières productions auxquelles il a pris part, on peut citer le rôle-titre de *Thésée* de Lully au théâtre des Champs-Elysées, et celui de Renaud dans *l'Armide*, du même Lully, dans la mise en scène de Robert Carsen ou encore le rôle-titre de Platée dans une mise en scène de Laurent Pelly à l'Opéra national de Paris. Sa discographie comprend, parmi plus d'une centaine de titres, des *Lieder* de Beethoven pour Naïve, *L'enfance du Christ* pour Harmonia Mundi, les *Vêpres* de Monteverdi, *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier, les *Grands motets* de Rameau...

En 2007, la carrière de Paul Agnew prend une nouvelle dimension. Il commence en effet à assurer la direction musicale de certains projets des Arts Florissants. Son premier programme en tant que chef invité est dédié aux *Vêpres* de Vivaldi (donné à la Cité de la musique, au théâtre de Caen et au Konzerthaus de Vienne en janvier 2007). Suivent notamment les *Odes* et *Anthems* de Handel puis, l'année suivante, *Lamentazione*, un concert consacré aux polyphonies baroques italiennes. Ce programme a fait l'objet du premier enregistrement discographique de Paul Agnew en tant que chef associé des Arts Florissants.

En 2010, il dirige à nouveau l'Ensemble dans *The Indian*

In 2010, he conducted Les Arts Florissants once again in *The Indian Queen* by Purcell before launching into a complete cycle of the madrigals of Monteverdi, a project which will lead him to conduct nearly a hundred concerts by 2015. Paul Agnew is also co-director of Le Jardin des Voix, Les Arts Florissants' academy for young singers. This interest in the training of new generations of musicians has led him to conduct the Orchestre Français des Jeunes Baroque on many occasions. He has also conducted several concerts with orchestras using modern instruments: the Liverpool Philharmonic Orchestra, the Royal Scottish National Orchestra, the Norwegian Chamber Orchestra...

In the course of the 2013-2014 season, Paul Agnew, appointed Associate Musical Director of Les Arts Florissants, made his conducting debut with the revival of the ballet *Doux Mensonges* at the Opéra de Paris and on the occasion of the new production of *Platée*, at the Theater an der Wien, at the Opéra Comique (Paris) and at the Lincoln Center of New York.

*Queen* de Purcell puis lance une intégrale des madrigaux de Monteverdi, un projet qui l'amènera à diriger une centaine de concerts jusqu'en 2015. Paul Agnew est aussi codirecteur du Jardin des Voix, l'académie des Arts Florissants pour les jeunes chanteurs. Cet intérêt pour la formation des nouvelles générations de musiciens l'a également amené à diriger à de nombreuses reprises l'Orchestre Français des Jeunes Baroque. Il a aussi donné plusieurs concerts à la tête d'orchestres sur instruments modernes : l'Orchestre philharmonique de Liverpool, l'Orchestre symphonique national d'Écosse, l'Orchestre de chambre de Norvège...

Lors de la saison 2013-2014, Paul Agnew a été nommé directeur musical adjoint des Arts Florissants et a fait ses débuts de chef pour la reprise du ballet *Doux Mensonges* au Palais Garnier et à l'occasion de la création de *Platée* au Theater an der Wien, à l'Opéra Comique (Paris) ainsi qu'au Lincoln Center de New York.



Les Arts Florissants

*Musical director, Founder*  
Directeur musical fondateur  
William Christie

*Associate musical director, Associate Conductor*  
Directeur musical adjoint et chef associé  
Paul Agnew

*Associate Conductor*  
Chef associé  
Jonathan Cohen

The vocal and instrumental ensemble Les Arts Florissants is one of the most renowned and respected early music groups in the world. Dedicated to the performance of Baroque music on original instruments, the ensemble was founded in 1979 by the Franco-American harpsichordist and conductor William Christie who directs it to this day, and takes its name from a short opera by Marc-Antoine Charpentier. Les Arts Florissants played a pioneering role in the resurgence of interest in the French musical world for a repertoire which had up until then been neglected (in particular unearthing many treasures from the collections of the Bibliothèque nationale de France) but which is now widely performed and admired: not only 17th century French repertoire but also European music of the 17th and 18th centuries more generally.

Since the 1987 production of Lully's *Atys* at the Opéra Comique in Paris, triumphantly revived in May 2011, it has been in the field of opera that Les Arts Florissants have enjoyed their greatest successes. Notable productions include works by Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*, *Les Paladins*), Lully and Charpentier (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts florissants*, performed for the heads of state of the G7 in 1982, *Armide*), Handel (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcina*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro*, *il Penseroso ed il Moderato*), Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*), Mozart (*Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*), Monteverdi's lyric trilogy, and also rarer composers such as Landi (*Il Sanc'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) and Hérold (*Zampa*). The ensemble has collaborated on productions with renowned stage directors such as Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Luc Bondy, Graham Vick, Deborah Warner, Jérôme Deschamps and Macha Makić, Andreas Homoki, as well as with choreographers Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yépes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiří Kylián, Bianca Li, Trisha Brown, Robyn Orlin, Sasha Waltz, José Montalvo and Dominique Hervieu.

Les Arts Florissants enjoys an equally high profile in the concert hall, as illustrated by their many acclaimed concert or semi-staged performances of operas and oratorios (Rameau's *Zoroastre*, *Anacréon* and *Les Fêtes d'Hébé*, Charpentier's *Actéon* and *La Descente d'Orphée aux Enfers*, *Idoménée* by Campra and *Idomeneo* by Mozart, *Jephthé* by Montéclair, *L'Orfeo* by Rossi, Handel's *Giulio Cesare* with Cecilia Bartoli, *The Indian Queen* by Purcell) as well as chamber music programmes both secular and sacred (petits motets by Lully and Charpentier, madrigals

Ensemble de chanteurs et d'instrumentistes voués à la musique baroque, fidèles à l'interprétation sur instruments anciens, Les Arts Florissants sont dans leur spécialité l'une des formations les plus réputées au monde. Fondés en 1979 et dirigés depuis lors par le claveciniste et chef d'orchestre franco-américain William Christie, ils portent le nom d'un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier. Les Arts Florissants ont joué un rôle pionnier pour imposer dans le paysage musical français un répertoire jusqu'alors méconnu (en exhumant notamment les trésors des collections de la Bibliothèque nationale de France) et aujourd'hui largement interprété et admiré : non seulement le Grand Siècle français, mais plus généralement la musique européenne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Depuis *Atys* de Lully à l'Opéra Comique en 1987, recréé triomphalement en mai 2011, c'est la scène lyrique qui leur a assuré leurs plus grands succès : aussi bien avec Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*, *Les Paladins*), Lully et Charpentier (*Médée*, *David et Jonathas*, *Les Arts florissants*, présenté devant les chefs d'état du G7 en 1982, *Armide*) que Handel (*Orlando*, *Acis and Galatea*, *Semele*, *Alcina*, *Serse*, *Hercules*, *L'Allegro*, *il Penseroso ed il Moderato*), Purcell (*King Arthur*, *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen*), Mozart (*Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*), ou encore la trilogie lyrique de Monteverdi, mais aussi des compositeurs plus rares comme Landi (*Il Sanc'Alessio*), Cesti (*Il Tito*) ou encore Hérold (*Zampa*).

Dans les productions auxquelles ils participent, Les Arts Florissants sont associés à de grands noms de la scène tels que Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Pier Luigi Pizzi, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Andrei Serban, Luc Bondy, Graham Vick, Deborah Warner, Jérôme Deschamps et Macha Makić, Andreas Homoki ainsi que les chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yépes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot, Jiří Kylián, Bianca Li, Trisha Brown, Robyn Orlin, Sasha Waltz, José Montalvo et Dominique Hervieu.

Leur activité lyrique ne doit pas masquer la vitalité des Arts Florissants au concert, comme le prouvent leurs nombreuses et marquantes interprétations d'opéras et oratorios en version de concert ou mises en espace (*Zoroastre*, *Anacréon* et *Les Fêtes d'Hébé* de Rameau, *Actéon*, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, *Idoménée* de Campra et *Idomeneo* de Mozart, *Jephthé* de Montéclair, *L'Orfeo* de Rossi, *Giulio Cesare* de Handel avec Cecilia Bartoli, *The Indian Queen* de Purcell), leurs programmes de musique de chambre, sacrée ou profane (petits motets de Lully et Charpentier, madrigaux de Monteverdi ou Gesualdo, airs de cour de

by Monteverdi and Gesualdo, court airs by Lambert, hymns by Purcell...), leurs programmes for large-scale forces (grands motets by Rameau, Mondonville or Campra, oratorios by Haydn...) et also oratorios by Handel (*Messiah*, *Israel in Egypt*, *Theodora*, *Susanna*, *Jephtha* and *Belshazzar*).

The ensemble has an impressive discography: nearly one hundred recordings for Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato and Virgin Classics. Their DVD catalogue has recently expanded with *La Didone* by Cavalli (Opus Arte) and *David et Jonathas* (Bel Air Classiques). In 2013, Les Arts Florissants launched their own CD label. After *Belshazzar* and *Le Jardin de Monsieur Rameau*, this *Mantova* volume of the Monteverdi's madrigals is the third disc to be released by the Arts Florissants Editions.

Les Arts Florissants present concerts and opera performances in France—at the Théâtre de Caen, where they are artists in residence, the Salle Pleyel, the Cité de la musique, the Opéra Comique, the Théâtre des Champs-Élysées, the Château de Versailles, as well as in numerous festivals (Septembre musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence...)—and are an active ambassador for French culture abroad, regularly invited to New York, London, Edinburgh, Brussels, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Moscow...

In recent years Les Arts Florissants have launched several education and audience development programmes. The 'Arts Flo Juniors' programme, which started in 2007, enables students from French-speaking conservatoires to join the orchestra and chorus for a production, from the first day of rehearsals up until the last performance; 'Le Jardin des Voix' academy, created in 2002, is held every two years at the théâtre de Caen and has already revealed a substantial number of new singers; the partnership set up between William Christie, Les Arts Florissants and the Juilliard School since 2007 provides opportunities to build bridges between Europe and America; a large number of short-term educational actions are also carried out, in particular in the Basse-Normandie region (aimed at both amateur musicians and non-musicians, adults and children) and also in conservatoires of Paris suburbs and at the 'Dans les Jardins de William Christie' festival in the Vendée. In August 2012 Les Arts Florissants launched the first edition of this festival, which brings together Les Arts Florissants, his pupils from the Juilliard School and the laureates of 'Le Jardin des Voix' for concerts and promenades in the gardens created by William Christie at Thiré (in the Vendée).

Lambert, hymns de Purcell...), leurs programmes en grand effectif (grands motets de Rameau, de Mondonville ou de Campra, oratorios de Haydn...) ou encore des oratorios de Handel (*Messiah*, *Israel in Egypt*, *Theodora*, *Susanna*, *Jephtha* et *Belshazzar*).

La discographie des Arts Florissants est également très riche : près de cent enregistrements chez Harmonia Mundi, Warner Classics/Erato et Virgin Classics. Leur catalogue de DVD s'est récemment enrichi de *La Didone* de Cavalli (Opus Arte) et de *David et Jonathas* (Bel Air Classiques). En 2013, Les Arts Florissants ont lancé leur propre label discographique : Les Éditions Arts Florissants. Après *Belshazzar* et *Le Jardin de Monsieur Rameau*, ce volume "*Mantova*" des madrigaux de Monteverdi en est le troisième titre.

Les Arts Florissants présentent chaque année une saison de concerts et de représentations d'opéra en France – au théâtre de Caen, où l'ensemble est en résidence privilégiée, à la Salle Pleyel, à la Cité de la musique, à l'Opéra Comique, au théâtre des Champs-Élysées, au Château de Versailles, ainsi que dans de nombreux festivals (Septembre musical de l'Orne, Beaune, Ambronay, Aix-en-Provence...) – tout en jouant un rôle actif d'ambassadeur de la culture française à l'étranger : il se voit ainsi régulièrement invité à New York, Londres, Édimbourg, Bruxelles, Vienne, Salzbourg, Madrid, Barcelone, Moscou...

Les Arts Florissants ont mis en place ces dernières années plusieurs actions de transmission et d'ouverture aux nouveaux publics. Le programme "Arts Flo Juniors", lancé en 2007, permet aux étudiants de conservatoires francophones d'intégrer l'orchestre et le chœur pour une production, depuis le premier jour de répétition jusqu'à la dernière représentation. L'académie du Jardin des Voix, créée en 2002, se tient tous les deux ans au théâtre de Caen et a déjà révélé bon nombre de nouveaux chanteurs. Le partenariat de William Christie et des Arts Florissants avec la Juilliard School, depuis 2007, permet de bâtrir des ponts entre l'Europe et l'Amérique. Enfin, beaucoup d'actions éducatives ont lieu, principalement en Région Basse-Normandie (aussi bien vers des publics de musiciens amateurs que de non-musiciens, enfants comme adultes) mais également dans des conservatoires franciliens et lors du festival "Dans les Jardins de William Christie" en Vendée. Les Arts Florissants ont lancé en août 2012 la première édition ce festival qui réunit Les Arts Florissants, les élèves de la Juilliard School et les lauréats du Jardin des Voix pour des concerts et des promenades dans les jardins créés par William Christie à Thiré, en Vendée.

*Les Arts Florissants receive financial support from the Ministry of Culture and Communication, the City of Caen and the Région Basse-Normandie. They are artists in residence at the théâtre de Caen.*

*IMERYS, the world leader in mineral-based specialties for industry, and ALSTOM, a global leader in the world of power generation, power transmission and rail infrastructure, are the Principal Sponsors of Les Arts Florissants.*

[www.arts-florissants.com](http://www.arts-florissants.com)  
[www.artsflomedia.com](http://www.artsflomedia.com)

*Les Arts Florissants sont soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Caen et la Région Basse-Normandie. Ils sont en résidence au théâtre de Caen. IMERYS, leader mondial des spécialités minérales pour l'industrie, et ALSTOM, groupe mondial dans le transport ferroviaire et les équipements de production et de transmission d'électricité, sont Grands Mécènes des Arts Florissants.*

[www.arts-florissants.com](http://www.arts-florissants.com)  
[www.artsflomedia.com](http://www.artsflomedia.com)

# Les Arts Florissants

## Discography, DVDs and scores | Discographie, DVD et partitions

### CD

- *Conducted by Paul Agnew*
- *Sous la direction de Paul Agnew*

- *Lamentazione*, œuvres sacrées de Caldara, D. Scarlatti, Leo, Legrenzo et Lotti, – Erato/Warner Classics

- *Madrigali - Monteverdi* – Éditions Arts Florissants  
Volume 1 : "Crenona"  
(to be released in 2015 / à paraître en 2015)  
Volume 2 : "Mantova"  
Volume 3 : "Venezia"  
(to be released in 2016 / à paraître en 2016)

- *Recordings by theme*
- *Enregistrements thématiques*

- *Duetti*, cantates et duos de Bononcini, Mancini, Marcello, Conti, Porpora et A. Scarlatti, avec Philippe Jaroussky et Max Emanuel Cencic – Erato/Warner Classics  
Erato/Warner Classics

- *Édition du 30e anniversaire*, compilation – Erato/Warner Classics

- *Divine hymns, hymnes sacrés* de Purcell et de ses contemporains – Erato/Warner Classics

- *Le Jardin des Voix*, deuxième académie – Erato/Warner Classics

- *Salve Reginā*, motets de Campra et de Couperin pour haute-contre, avec Paul Agnew – Erato/Warner Classics

- *Ombre de mon amant*, airs français, avec Anne Sofie Von Otter – Archiv Produktion

- *In celebration*, compilation – Erato/Warner Classics

- *Artist portrait*, compilation – Erato/Warner Classics

- *Musique de ballet*, compilation – Erato/Warner Classics

### ► Recordings by composer

#### ► Enregistrements par compositeur

#### Bouzignac

- *Te Deum*, motets – Harmonia Mundi

#### Campra

- Grands Motets : *Notus un Judea* ;

*De Profundis, Exaudiat te Dominus* –

Erato/Warner Classics

- *Idoménée* (Delétré, Piau, Fouchécourt) –

Harmonia Mundi

- Cantates françaises : *Arion, La Dispute de l'Amour et de l'Hymen, Les Femmes, Énée et Didon* –

– Harmonia Mundi

#### Charpentier

- *Le Jugement de Salomon*, H. 422, *Motet pour une longue offrande*, H. 434 – Erato/Warner Classics

- *Grand Office des Morts / Te Deum : Messe pour les Trépassés*, H. 2; *Prose des Morts*, H. 12; *Motet pour les Trépassés*, H. 311; *De Profundis*, H. 156; *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues*,

H. 513; *Te Deum*, H. 146 –

Erato/Warner Classics

- *Médée*, H. 491 (Hunt, Padmore, Delétré) –

Erato/Warner Classics

- *Médée*, H. 491 (Feldman, Bona, Mellon) –

Harmonia Mundi

- *In Nativitatem Domini Canticum*, H. 416; *Messe de minuit*, H. 9; *Noëls sur les instruments*, H. 534 –

Erato/Warner Classics

- *Divertissements, airs et concerts* – Erato/Warner Classics

- *Les Plaisirs de Versailles*, Pastorella –

Erato/Warner Classics

- *La Descente d'Orphée aux Enfers*, H. 488

(Petibon, Agnew, Daneman) – Erato/Warner Classics

- *Le Malade imaginaire*, H. 495 (Crook, Visse, Zanetti) – Harmonia Mundi

- *Nativitatem D. N. J. C. Canticum*, H. 414, *Antennes "O" de l'Avent* – Harmonia Mundi

- *Te Deum*, H. 146, Missa "assumpta est Maria", Litanies de la Vierge –

Harmonia Mundi

- *David et Jonathas*, H. 490 (Lesne, Zanetti, Visse, Fouchécourt, Gardeil) –

Harmonia Mundi

- *Le Reniement de Saint-Pierre*, H. 424, *Méditations pour le Carême*, H. 380/389 –

Harmonia Mundi

- *Un oratorio de Noël*, H. 416, *Sur la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, H. 482 –

Harmonia Mundi

- *Les Arts florissants*, H. 487 (Feldman, Mellon, Visse) – Harmonia Mundi

- *Acteon*, H. 481 (Visse, Mellon, Laurens) –

Harmonia Mundi

- *Pastorale sur la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, H. 483, *In nativitatem D. N. J. C.*, H. 414 –

Harmonia Mundi

- *Caecilia virgo et martyr, Filius prodigus* –

Harmonia Mundi

- *Antennes "O"* – Harmonia Mundi

#### Clérambault

- Cantates : *Pyrame et Thisbé, La Muse de l'Opéra, La Mort d'Hercule, Orphée* – Harmonia Mundi

#### Couperin

- *Leçons de Ténèbres* (Daneman, Petibon) –

Erato/Warner Classics

#### Delalande

- *Petits Motets* – Harmonia Mundi

- *Te Deum, Grands Motets* – Harmonia Mundi

#### Desmarests

- *Grands Motets Lorrains* – Erato/Warner Classics

#### D'India

- *Madrigali a cinque voci ; Le musiche a una e due voci* – Erato/Warner Classics

#### Gesualdo

- *Madrigali a cinque voci* – Harmonia Mundi

#### Handel

- *Serse* (Von Otter, Zazzo, Piau) –

Erato/Warner Classics

- *Sonates pour violon et clavecin* (Kurosaki, Christie) – Erato/Warner Classics

- *Récital d'airs d'opéra* (Danielle De Niese) – Decca Classics

- *Theodora* (Daneman, Croft, Taylor, Berg) –

Erato/Warner Classics

- *Alcina* (Fleming, Graham, Dessay, Naouri) –

Erato/Warner Classics

- *Acis and Galatea* (Daneman, Petibon, Agnew, Cornwell) – Erato/Warner Classics

- *Orlando* (Bardon, Joshua) – Erato/Warner Classics

- *Concerti grossi*, op. 6 – Harmonia Mundi

- *Messiah* (Piau, Schlick, Scholl, Padmore, Berg) –

Harmonia Mundi

#### Haydn

- *Die Schöpfung* (Henschel, Kühlmeier, Spence, Karthäuser, Werba) – Erato/Warner Classics

#### Lambert

- *Airs de cour* – Harmonia Mundi

#### Landi

- *Il Sant'Alessio* (Petibon) – Erato/Warner Classics

#### Lully

- *Les divertissements de Versailles*, grandes scènes lyriques – Erato/Warner Classics

- *Atys* (De Mey, Laurens, Mellon, Gardcel) –

Harmonia Mundi

- *Petits Motets* – Harmonia Mundi

#### Mondonville

- *Grands Motets : Dominus regnabit, In exitu Israel, De Profundis* – Erato/Warner Classics

#### Montéclair

- *Jephé* (Bona, Daneman, Padmore, Rivenq) –

Harmonia Mundi

Cantates : *La Mort de Didon, Il Dispetto in amore, Le Triomphe de l'Amour, Morte di Lucretia, Pyrame et Thisbé* – Harmonia Mundi

#### Monteverdi

- *Vespri della Beata Vergine* – Erato/Warner Classics

- *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* –

Harmonia Mundi

- *Selva morale e spirituale* (extraits) –

Harmonia Mundi

- *Il Ballo delle ingrate, la Sestina* –

Harmonia Mundi

- *Récital d'airs d'opéra* (Danielle De Niese) – Decca Classics

- *Altri canti* – Harmonia Mundi

#### Moulinié

- *Cantique de Moïse* – Harmonia Mundi

### Mozart

- *Die Entführung aus dem Serail* (Petibon, Schäfer, Bostridge) – Erato/Warner Classics

- *Missa in Ut, K. 427* – Erato/Warner Classics

- *Die Zauberflöte* (Dessay, Mannion, Hagen, Blochwitz) – Erato/Warner Classics

- *Requiem* (Panzarella, Stutzmann, Prégardien, Berg) – Erato/Warner Classics

### Purcell

- *Dido and Aeneas* (Gens, Berg, Brusa) –

Erato/Warner Classics

- *Dido and Aeneas* (Laurens, Cantor, Visse) –

Harmonia Mundi

- *King Arthur* (Gens, Piau, Padmore) –

Erato/Warner Classics

- *The Fairy Queen* (Gens, Piau, Fouchécourt, Corréas) – Harmonia Mundi

### Rameau

- *Zoroastre* (Padmore, Berg, Méchaly, Panzarella)

- *La Guirlande / Zéphyr* (Daneman, Agnew) –

Erato/Warner Classics

- *Les Fêtes d'Hébé* (Daneman), Fouchécourt, Agnew

- *Hippolyte et Aricie* (Padmore, Panzarella, Hunt, Naouri) – Erato/Warner Classics

- *Castor et Pollux* (Crook, Corréas, Mellon, Gens)

- *Grands Motets : In convertendo, Quam dilecta, Deus noster refugium* – Erato/Warner Classics

- *Pygmalion, Nélée et Myrthis* (Crook, Piau, Mellon) – Harmonia Mundi

- *Les Indes galantes* (Piau, McFadden, Poulenard, Crook, Fouchécourt, Rivenq) – Harmonia Mundi

- *Anacréon* (Schirrer, Mellon, Visse) – Harmonia Mundi

*Already released at the Arts Florissants*

*Editions:*

Déjà parus aux Éditions Arts Florissants :

*Belsazar - Handel*

Direction : William Christie

*Included in the boxed set: In Babylon, a text by Jean Echenoz*

Inclus dans le coffret : *À Babylone*, un texte inédit de Jean Echenoz

*Le Jardin de Monsieur Rameau*

*A wander through the heart of French vocal art from the Enlightenment /*

Une promenade au cœur de l'art vocal français du siècle des Lumières :

Rameau, Montéclair, Dauvergne, Racot de Grandval, Gluck, Campra

Direction : William Christie

*Included in the boxed set: In a garden in Normandy, a text by Adrien Goetz*

Inclus dans le coffret : *Dans un jardin en Normandie*, un texte inédit d'Adrien Goetz



## DVD

- *Baroque Académie*

Documentaire consacré au Jardin des Voix (Pizzatto, Blanchard) – Bel Air Classiques

**Cavalli**

- *La Didone* (Hervieu-Léger; Spicer, Bonitatibus, Sabata, Watson) – Opus Arte

**Charpentier**

- *David et Jonathas* (Homoki; Charbonneau, Quintans, Davies, Spicer) – Bel Air Classiques  
- *Actéon* (Boussard; Agnew, Daneman, D'Oustrac) – Aller-Retour

**Handel**

- *Hercules* (Bondy; DiDonato, Spence, Ernman) – Bel Air Classiques

**Landi**

- *Il Sant'Alessio* (Lazar; Jaroussky, Cencic, Sabata, Buet) – Erato/Warner Classics

**Lully**

- *Atys* (Villégier; De Negri, D'Oustrac, Richter, Rivenq) – Fra Musica  
- *Armide* (Carsen; Agnew, D'Oustrac, Berg, Naouri) – Fra Musica  
- *L'Amour médecin/Le Sicilien* (Villégier, Duverger) – Éditions Montparnasse

**Monteverdi**

- *L'Incoronazione di Poppea* (Pizzi; Jaroussky, Cencic, Bonitatibus, De Niese, Quintans) – Erato/Warner Classics  
- *Il Ritorno di Ulisse in patria* (Pizzi; Van Rensburg, Auvity, Rice) – Dynamic  
- *Orfeo* (Pizzi; Henschel, Schiavo) – Dynamic  
- *Il Ritorno di Ulisse in patria* (Noble; Spicer, Mijanovic, Auvity) – Erato/Warner Classics

**Purcell**

- *Dido and Aeneas* (Warner; Ernman, Maltman, Summers) – Fra Musica  
- *Dido and Aeneas* (Boussard; Agnew, Daneman, D'Oustrac) – Aller-Retour

**Rameau**

- *In convertendo* – Opus Arte  
- *Les Indes galantes* (Serban; De Niese, Agnew,

Petibon, Hartelius) – Opus Arte

- *Les Paladins* (Montalvo, Hervieu; D'Oustrac, Piau, Naouri, Lehtipuu) – Opus Arte  
- *Les Boréades* (Carsen; Bonney, Agnew, Spence, Degout, Naouri) – Opus Arte

- *Rameau, maître à danser* (Daneman, Denieau; Fonnard, Léger, Van Mechelen, Bessière) – CLC

*The works listed here are conducted by William Christie.* Les œuvres de cette liste sont placées sous la direction de William Christie.

## SCORES | PARTITIONS

La collection "Les Arts Florissants"  
aux Éditions des Abbesses

*Directed by William Christie, the 'Les Arts Florissants' collection from Les Éditions des Abbesses makes available to amateurs and professionals hitherto unpublished sacred and secular early music works, that form a central part of the ensemble's repertoire.*

Dirigée par William Christie, la collection "Les Arts Florissants" aux Éditions des Abbesses met à la disposition des amateurs et des professionnels des œuvres de musique ancienne, aussi bien religieuses que profanes, jusqu'alors inédites, et emblématiques du répertoire de l'ensemble.

*Launched in October 2004, this collection, coedited by Les Éditions des Abbesses and Les Arts Florissants, currently comprises the following titles:*

Lancée en octobre 2004, cette collection coéditée par Les Éditions des Abbesses et Les Arts Florissants compte aujourd'hui les titres suivants :

[www.editions-abbesses.com](http://www.editions-abbesses.com)

## SÉRIE I - A

MUSIQUE FRANÇAISE, Œuvres pour le théâtre

**Marc-Antoine Charpentier**

*La Descente d'Orphée aux Enfers* H. 488

*Les Arts florissants* H. 487

*Actéon* H. 481 & *Actéon changé en biche* H. 481a

*Les Plaisirs de Versailles* H. 480

**Jean-Baptiste Lully & Philippe Quinault**

*Atys* LWV 53

## SÉRIE I - B

MUSIQUE FRANÇAISE, Œuvres religieuses

**Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville**

*In exiū Israel*

*Dominus regnavit*

*Magnus Dominus*

## SÉRIE I - C

MUSIQUE FRANÇAISE, Œuvres profanes

**Michel Lambert**

*Airs de 1689 : Airs & Récits à 4 ou 5 voix*, tome I

*Airs de 1689 : Récits et Dialogues à 1, 2 ou 3 voix*, tome II

(to be released - à paraître)

*Airs de 1689 : Airs à 2 ou 3 voix mixtes*, tome III

(to be released - à paraître)

## SÉRIE I - D

LIVRETS D'OPÉRA ILLUSTRÉS

**Marc-Antoine Charpentier**

*Actéon l'indiscret chasseur*

## THE TEAM | L'ÉQUIPE

These 'live' recordings for the 'Mantova' volume of the Monteverdi madrigals took place at the Cité de la musique (Paris), on the 26th and 27th of November 2012 (for the Fourth Book), on the 6th and 7th of June 2013 (for the Fifth Book), and on the 15th and 16th of January 2014 (for the Sixth Book).

L'enregistrement de ce volume "Mantoue" des madrigaux de Monteverdi a été réalisé en live à la Cité de la musique (Paris) : les 26 et 27 novembre 2012 (pour le *Quatrième Livre*), les 6 et 7 juin 2013 (pour le *Cinquième Livre*) et les 15 et 16 janvier 2014 (pour le *Sixième Livre*).

The complete Monteverdi madrigal cycle is a Les Arts Florissants - Théâtre de Caen - Cité de la musique coproduction / L'intégrale des madrigaux de Monteverdi est une coproduction Les Arts Florissants - théâtre de Caen - Cité de la musique

Co-publishing / coédition : Les Arts Florissants-Radio France  
RADIO FRANCE TECHNICAL TEAM / ÉQUIPE TECHNIQUE  
RADIO FRANCE :  
Alain Duchemin : *Artistic Direction of the recording - Producer / direction artistique de l'enregistrement*  
Christian Lahondes : *Sound Engineer and Mixer / enregistrement, prise de son et mixage*  
Dimitri Scapolan : *Record and Editing / enregistrement et montage*  
Xavier Lévéque : *Record and Editing / enregistrement et montage*

### LES ARTS FLORISSANTS

William Christie: *Musical Director, Founder / directeur musical fondateur*

Paul Agnew: *Musical Director, Associate Conductor / directeur musical adjoint, chef associé*

Jonathan Cohen: *Associate Conductor / chef associé*

Muriel Batier: *Director of Administration / administratrice générale*

Jacqui Howard: *Director of Artistic Administration / directrice de la programmation artistique*

*Production and musical resources / production et ressources musicales :*

Simon Allatt, Aude Balestic, Rachel Dale, Pascal Duc,  
Fannie Vernaz, Frédéric Mazin, Christophe Olive

*Administration and Communication / administration et communication :*

Aurélie Aubourg, Claire Baudo, Sandrine Cartier-Ruchaud,  
Cécile Delloye, Juliette Le Maoult, Nicolas Monty, Valérie Pinturaud, Natacha Semenoff

Nicolas Monty : *Label Manager / responsable du label*

*Designed and created for / conçu et réalisé pour les Éditions Arts Florissants by / par Corinne App, agence comme ça*

### Photos:

*Boxed set cover / couverture du coffret : Getty Images*

*Akg-images p. 28*

*CLC Productions p. 52, 53, 54*

*Philippe Grollier p. 55*

*Pascal Gely p. 56*

*Philippe Delval p. 60, 61*

*Photo-engraving / photogravure : quat coul*

*Printed by / imprimé par : Sony DADC*

*The Arts Florissants Editions receive financial support from the Sidney J. Weinberg, Jr. Foundation and the American Friends of Les Arts Florissants.*

Les Éditions Arts Florissants sont soutenues par la Sidney J. Weinberg, Jr. Foundation et les American Friends of Les Arts Florissants.

© and © Éditions Arts Florissants, France, 2014

AF.003 Made in EU