



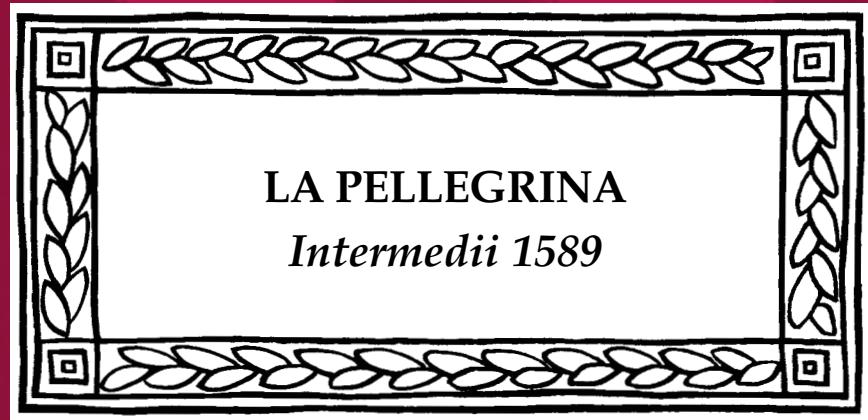
LA PELLEGRINA
Intermedii 1589

Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra

Collegium Vocale Gent

Skip Sempé

Paradiso



Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Collegium Vocale Gent

Skip Sempé



LA PELLEGRINA
Intermedii 1589



Dorothée Leclair
Monika Mauch
Pascal Bertin
Stephan van Dyck
Jean-François Novelli
Antoni Fajardo

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Collegium Vocale Gent

Skip Sempé

CONTENTS

Performers	8
Programme	12
Programme Interview CD in French	18
Programme Interview CD in English	20
Skip Sempé on the history and impact of the 1589 Intermedii	
The tradition of the Medici Intermedii	23
The theme, summary of the action and highlights	26
The Creative Team of the 1589 Intermedii	27
The source materials and souvenirs	30
Mannerism, meraviglia and the birth of modern stagecraft	31
<i>La Pellegrina</i> and the birth of opera	33
Libretto	64
Technical information	98

TABLE DES MATIÈRES

Interprètes	8
Programme	12
Programme du CD d'entretien en français	18
Programme du CD d'entretien en anglais	20
Skip Sempé à propos de l'histoire et de l'impact des Intermèdes de 1589	
La tradition des Intermèdes chez les Médicis	36
Le thème, le résumé de l'action et les interprètes principaux	39
L'équipe des Créateurs des Intermèdes de 1589	40
Les sources et les traces historiques	43
Maniérisme, <i>meraviglia</i> et naissance de l'art de la scène moderne	45
<i>La Pellegrina</i> et la naissance de l'opéra	47
Livret	64
Informations techniques	98

INHALT

Interpreten	8
Programm	12
Programm der CD mit Interviews auf Französisch	18
Programm der CD mit Interviews auf Englisch	20
Skip Sempé zur Geschichte und Auswirkung der Intermedien von 1589	
Die Tradition der Intermedien unter den Medici	50
Das Thema, Zusammenfassung der Handlung und Höhepunkte	53
Künstlerische Urheberschaft der Intermedien von 1589	54
Quellendokumente und Erinnerungen	57
Manierismus, Meraviglia und die Entstehung der modernen Bühnenkunst	59
<i>La Pellegrina</i> und die Entstehung der Oper	61
Libretto	64
Technisches Information	98





Dorothée Leclair

Armonia

Soprano

Monika Mauch

Maga / Amphitrite / Giove

Soprano

Pascal Bertin

Alto

Stephan van Dyck

Arione

Tenor

Jean-François Novelli

Tenor

Antoni Fajardo

Bass

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Sophie Gent, *primo violino*

Tuomo Suni, *violin & viola*

Nick Milne, *tenor viola da gamba*

Hernan Cuadrado, *bass viola da gamba*

Julien Leonard, *bass viola da gamba*

Josh Cheatham, *violone*

Benoit Vanden Bemden, *contrabass viola da gamba*

Julien Martin, *recorder*

Doron Sherwin, *cornetto*

Simen van Mechelen, *alto sackbut*

Adam Woolf, *tenor sackbut*

Joost Swinkels, *tenor sackbut*

Ercole Nisini, *bass sackbut*

Françoise Johannel, *harp*

Richard Sweeney, *chitarrone & guitar*

Diego Salamanca, *chitarrone & guitar*

François Guerrier, *harpsichord & organ*

Brice Sailly, *harpsichord & organ*

Skip Sempé, *virginal & harpsichord*

Collegium Vocale Gent

Inge Clerix, Elisabeth Hermans, Elisabeth Rapp
Soprano

Uwe Czyborra-Schröder, Cécile Pilorger
Gunther Vandeven, Owen Willits
Alto

James Brown, Amine Hadef, Vincent Lesage
Dan Martin, Warren Trevelyan-Jones
Tenor

Job Boswinkel, Pieter Coene, Sebastian Myrus
Bart Vandewege, Robert van der Vinne, Frits Vanhulle
Bass



Skip Sempé
Musical Direction

PRIMO INTERMÉDIO

16'22

L'armonia delle sfere

The Harmony of the Spheres
L'harmonie des sphères
Harmonie der Sphären

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Cristofano Malvezzi (1547-1599) Sinfonia, a 6 | 2'02 |
| 2 | Antonio Archilei (1550-1612) or Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602)
Dalle più alte sfere
Dorothée Leclair, soprano | 5'07 |
| 3 | Cristofano Malvezzi Noi, che cantando, a 8 | 1'38 |
| 4 | Cristofano Malvezzi Sinfonia, a 6 | 2'10 |
| 5 | Cristofano Malvezzi Dolcissime Sirene, a 6 | 1'20 |
| 6 | Cristofano Malvezzi A voi reali amanti, a 15 | 2'54 |
| 7 | Cristofano Malvezzi Coppia gentil, a 6 | 1'08 |

SECONDO INTERMEDIO

8'17

La gara fra Muse e Piridi

The Muses defeat the Pierides in a singing contest
Le concours entre les Muses et les Piérides
Wettgesang der Musen und Pieriden

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | Luca Marenzio (1553/4-1599) Sinfonia, a 5 | 0'41 |
| 9 | Luca Marenzio Belle ne fe' natura, a 3
Dorothée Leclair, soprano
Monika Mauch, soprano
Pascal Bertin, alto | 1'41 |
| 10 | Luca Marenzio Chi dal delfino, a 6 | 1'23 |
| 11 | Luca Marenzio Se nelle voci nostre, a 12 | 2'14 |
| 12 | Luca Marenzio O figlie di Piero, a 18 | 2'16 |

TERZO INTERMEDIO

5'33

Il combattimento pitico d'Apollo

Apollo slays the Python at Delphi

Le combat entre Apollon et Python

Kampf Apollos mit dem Drachen Python

13 Luca Marenzio **Qui di carne si sfama, a 12** 2'16

14 Luca Marenzio **O valoroso Dio, a 4** 1'20

Dorothée Leclair, *soprano*

Monika Mauch, *soprano*

Pascal Bertin, *alto*

Antoni Fajardo, *bass*

15 Luca Marenzio **O mille volte, a 8** 1'56

QUARTO INTERMEDIO

9'57

La regione de' demoni

The Realm of the Demons

La région des démons

Das Reich der Dämonen

- | | | |
|----|--|------|
| 16 | Giulio Caccini (c.1545-1618) Io che dal ciel cader
Monika Mauch, soprano | 1'54 |
| 17 | Cristofano Malvezzi Sinfonia, a 6 | 3'15 |
| 18 | Cristofano Malvezzi Or che le due grand'alme, a 6 | 2'06 |
| 19 | Giovanni de' Bardi (1534-1612) Miseri habitator, a 5 | 2'41 |

QUINTO INTERMEDIO

12'11

Il canto d'Arione

Arion and the Dolphin
Le chant d'Arion
Der Gesang des Arion

- | | | |
|----|--|------|
| 20 | Luca Marenzio Io che l'onde raffreno , <i>a 5</i>
Monika Mauch, <i>soprano</i> | 1'18 |
| 21 | Cristofano Malvezzi E noi con questa bella diva , <i>a 5</i> | 1'54 |
| 22 | Cristofano Malvezzi Sinfonia , <i>a 6</i> | 2'53 |
| 23 | Jacopo Peri (1561-1633) Dunque fra torbid'onde
Stephan Van Dyck, <i>tenor</i>
Jean-François Novelli, <i>tenor</i> (echo 1)
Vincent Lesage, <i>tenor</i> (echo 2) | 4'22 |
| 24 | Cristofano Malvezzi Lieti solcando il mare , <i>a 7</i> | 1'41 |

SESTO INTERMEDIO

16'45

La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia

The Gift of Harmony and Rhythm to Mankind

La descente d'Apollon et de Bacchus avec le Rythme et l'Harmonie

Abstieg von Apollo und Bacchus mit Rhythmus und Harmonie

25	Cristofano Malvezzi Dal vago e bel sereno, a 6	4'03
26	Cristofano Malvezzi O qual risplende nube, a 6	1'20
27	Emilio de' Cavalieri Godì turba mortal Monika Mauch, soprano	1'39
28	Cristofano Malvezzi O fortunato giorno, a 30	2'28
29	Emilio de' Cavalieri O che nuovo miracolo, a 5 / a 3 Dorothée Leclair, soprano Monika Mauch, soprano Pascal Bertin, alto	7'14

Total time: 69'10

Conversation entre Skip Sempé et Arnaud Merlin

Disque interview, plages 1 à 6 (30'52)

- 1** *La Pellegrina* et la naissance de l'opéra 4'05
Contrastes entre texte et expression sacrée et profane

- 2** L'orchestre Renaissance 7'40
L'invention et l'introduction au 16^{ème} siècle des grands instruments
et l'exploration de nouvelles résonances
Le renouveau des styles d'interprétation
L'influence de la facture instrumentale sur la composition

Cristofano Malvezzi, *Sinfonia de La Pellegrina*
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Claudio Monteverdi, *Sinfonia de l'Orfeo* (Acte 3)
Capriccio Stravagante

- 3** La tradition italienne et les influences sur la facture instrumentale 5'25
et la composition

Anthony Holborne, *Paradizo*
Capriccio Stravagante

- 4 L'improvisation et l'ornementation pour les voix et les instruments,
pour les petits et les grands ensembles 6'38
L'interprétation créative

Pierre Sandrin, *Doulce memoire*, avec diminutions de Doron Sherwin
Doron Sherwin, *cornetto* / Skip Sempé, *clavecin*

Giulio Caccini: *Io che dal ciel cader* extraite de *La Pellegrina*
Monika Mauch, soprano / Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

5 Mise en œuvre, répétitions et concerts 3'18
Diriger, collaborer et écouter les autres musiciens

6 L'aventure de l'enregistrement en direct 3'43
Documents et souvenirs

Skip Sempé in conversation with Lindsay Kemp

Interview CD, tracks 7 to 12 (36'12)

- 7 *La Pellegrina*: The grandest of the Intermedii
Information, imagination and conception
Singing traditions and the birth of opera 5'13

- 8 Vocal and instrumental forces and scoring
Composition, text and affect
Instrumentation of large and small consorts 11'45

Cristofano Malvezzi, *Sinfonia* from *La Pellegrina*
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

John Dowland, *Sir Henry Umpton's Funerall*
Capriccio Stravagante

- 9 The Renaissance Orchestra 5'20
Instrumentation, texture, dynamism and amplification
The 16th century invention and introduction of large instruments
and the exploration of new resonances

Claudio Monteverdi, *Sinfonia* from *Orfeo* (Act 3)
Capriccio Stravagante

- 10** Vocal and instrumental styles 7'20
Antico / Moderno
Coloratura and ornamentation
- Antonio Archilei or Emilio de' Cavalieri, *Dalle piu alte sfere* (extract)
from *La Pellegrina*
Dorothée Leclair, soprano / Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
- Cipriano de Rore, *Ancor che co'l partire*,
diminutions by Giovanni Battista Spadi
Julien Martin, recorder / Skip Sempé, harpsichord
- 11** Directing, conducting, collaborating and listening to other musicians 4'23
Rehearsal technique
Text and music
- 12** The adventure of live recording 2'08
The public and the microphones



La Pellegrina

Skip Sempé on the history and impact of the 1589 Intermedii

The tradition of the Medici Intermedii

From 1539, the Medici dynasty developed a performance tradition of Intermedii, or interludes, that accompanied plays based on comedy, pastoral or tragedy. These musical and scenic interludes served the purpose of diverting the audience between acts, which were demarcated in this way, rather than by the pauses and intermissions provoked by the rise and fall of the curtain.

As the century went on, the Intermedii became longer and more elaborate, with added machinery, staging and dance. Ultimately, the Intermedii became more important than the plays they were originally meant to "accompany".

The 1589 Intermedii were by far the most opulent, important and complex ever to be created. In both stagecraft and musical complexity, the 1589 Intermedii can be considered one of the major staged events of the sixteenth century. The Intermedii inherited the name of the comedy they accompanied, Girolamo Bargagli's *La Pellegrina*. The play was commissioned by Ferdinando de' Medici in 1564, though it was not premiered until 1589.

A little known and fascinating document (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale) by Giovanni Battista Strozzi the Younger describes his personal guidelines for the concept and performance of the Intermedii:

"If I'm not mistaken, intermedii were developed for the entertainment and pleasure of the spectators, for the convenience of the actors, and to maintain verisimilitude in the time of the play's action, as I will explain at a more appropriate moment."

"But these days the magnificence of princes, especially here in Florence, has enlarged them and elevated them to such an extent, that it seems the purpose of intermedii is to stun the beholder with their grandeur, so that we can say that, rather than the intermedii serving the plays, the plays serve the intermedii, and that now they are not an accessory, but

rather the main thing; perhaps because of this they have gone from being four, as they used to be in the past, to six, since they are now done not only between acts, but also at the beginning and end of the play, an evident sign of their dominance over the play. Following the custom, then, I won't discuss whether it should be this way or not, but praising in this matter the heights reached by great souls, I say that if a Prince wishes to present intermedii these days, they need to have, it seems to me, these qualities:"

"First, grandeur. That is, heroic and divine subjects worthy of being put on before Princes, and not subjects of lesser significance as for plays put on in private. It is also good to make sure that each intermedio in turn is grander than the previous one, or at least that the last one is bigger and more beautiful than the others."

"Astonishment. That is, not ordinary things, often seen; but things impossible for humans, or considered such. In these things one must have an eye for verisimilitude, not to suddenly lower the tone, or include something that does not make sense. One must show imagination and judgement, and because astonishment arises from novelty, don't do something others have done, or else alter it, embellish it, improve it."

"Clarity. Let everything that is presented be intelligible, without requiring effort from the spectator; make sure that even the simple-minded understand every little utterance, or at least catch the gist of it."

"Pleasure. May the sight and hearing be gratified by the richness of the costumes, by the novelty and beauty of the stage machinery, by the skill and grace of the actors. Also by the sweetness and variety of the music, especially when the words are beautiful and full of sentiment and they can be understood."

"Appropriateness or proportion to the play, and especially at the end, because since the Comedy has a happy ending, it would be inappropriate for the intermedii to have a sad ending."

"Coherence. If one intermedio does not depend on, or in some element does not agree with another, it lacks order and unity, and without these there cannot be beauty. But let tedium be put to flight by variety and by making each intermedio different from the others; do

not redo anything that is the same or similar; bring always new people on stage, and the artistry will be even more apparent if you juxtapose together at the same time the similar and the dissimilar, and it will show greater imagination than if from the multitude of fables one were to take without order six separate ones completely disjoined one from another."

"Some attention should be paid to the occasion for which the play is being presented; it is effective to foreshadow that event in the last intermedio, thus presenting something that is connected with reality and well-received, and if it contains some allegory and allusion, so much the better." *

A list of Intermedii from 1539-1589 will provide a trace of the events and personalities involved in these entertainments.

- *Florence, 1539: wedding of Cosimo I de' Medici and Eleanora of Toledo*; Intermedii by Francesco Corteccia and Constanzo Festa.
- *Lyon, 1548: entry of Henry II of France and Catherine de' Medici*; Intermedii by Pietro Mannucci.
- *Florence, 1565: wedding of Francesco I de' Medici and Joanna of Austria*; Intermedii by Alessandro Striggio the Elder and Francesco Corteccia.
- *Florence, 1566: wedding of Francesco I de' Medici and Joanna of Austria*; Intermedii by Bernardo de Nerli.
- *Florence, 1568: baptism of Eleanora, daughter of Prince Francesco and Joanna of Austria*; Intermedii by Alessandro Striggio the Elder.
- *Florence, 1569: visit of the Archduke Charles of Austria*; Intermedii by Alessandro Striggio the Elder.
- *Florence, 1583: for the Princesses of Tuscany*; Intermedii by Jacopo Peri, "Stefano", Giovanni Legati, Constantino Arrighi, Cristofano Malvezzi, Alessandro Striggio the Elder.
- *Florence, 1586: wedding of Don Cesare d'Este and Virginia de' Medici*; Intermedii by Alessandro Striggio the Elder, Cristofano Malvezzi and Giovanni de' Bardi.

* Translation: Christian Moevs

- Florence 1589: wedding of Grand Duke Ferdinand I and Princess Christine of Lorraine; Intermedii by Antonio Archilei, Giovanni de' Bardi, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Jacopo Peri and Emilio de' Cavalieri.

The theme, summary of the action and highlights

The theme of the 1589 Intermedii, invented by Count Giovanni de' Bardi, was the power of music's influence on mankind.

- Intermedio 1: *The Harmony of the Spheres*

The coloratura monody *Dalle piu alte sfere* was sung by Vittoria Archilei in the role of Armonia; *Noi che cantando* was sung by the Sirens who guided the celestial spheres; the Sinfonia featured Alessandro Striggio on the viol. Heaven and earth sang praises to the royal couple, Christina and Ferdinando. The theme of this Intermedio dealt with the recreation of ancient music in the forms of *musica mundana* and *musica humana*. It was inspired in part by concepts in Plato's tenth book of the *Republic*, which deals with the musical harmony of the cosmos.

- Intermedio 2: *The Muses defeat the Pierides in a singing contest*

The contest was between the Muses and the Pierides, who were the daughters of King Pierus. The Muses, singing *Se nelle voce nostre*, were judged victorious by a group of Wood Nymphs, and the Pierides, who sang *Chi dal delfino*, were turned into magpies.

- Intermedio 3: *Apollo slays the Python at Delphi*

In *Qui di carne si sfama*, the Delphians complain of the terrible monster that has devastated the countryside. After a battle before the eyes of the spectators, the monster is slain by Apollo, followed by rejoicing with song and dance. Rinuccini reworked this dragon event in the first scene of his *Dafne*.

- Intermedio 4: *The Realm of the Demons*

Io che dal ciel cader was sung by Lucia Caccini, flying in on a chariot as the Sorceress; the coming of the Golden Age is announced, one in which Hell will no longer have souls to

torment; Giulio Caccini played harp in the Sinfonia; Giovanni de' Bardi's *Miseri habitator* closed the intermedio. The scenes of the fire and brimstone of Hell in Intermedio 4 is full of echos taken from Dante's *Inferno*.

- Intermedio 5: *Arion and the Dolphin*

Io che l'onde raffreno, which opened Intermedio 5, was sung by Vittoria Archilei in the role of Amphritrite; for the coloratura monody *Dunque fra torbid'onde*, the role of Arion was sung by Peri, after which he jumped overboard and was carried to shore on the back of a dolphin. To end the intermedio, a chorus of sailors, to whom Arion's ultimate fate with the dolphin was unknown, rejoiced that Arion had been swallowed up by the waves and that they could now divide up his treasures. The story of Apollo and the dolphin is based on Plutarch's *Moralia*.

- Intermedio 6: *The Gift of Harmony and Rhythm to Mankind*

An assembly of the Gods rejoice in Jove's gift to mankind; *O fortunato giorno* was sung in seven choirs which included the entire stage company; in the concluding Ballo which marked the end of the last intermedio, the trio sections were sung by Vittoria Archilei, Lucia and Margarita Caccini. The story was taken from Plato's *Laws*.

The Creative Team of the 1589 Intermedii

The Intermedii for *La Pellegrina* included works by several composers. This does not reduce its artistic value or interest, as the Intermedii were intended as a collaborative effort, and the constant variety furnished by the different compositional styles, performance styles and aesthetic aims of the participating composers and musicians was considered a positive feature.

For the circle of poets and musicians in the entourage of Count Giovanni de' Bardi, who were engaged in a revival of antiquity, the aesthetic and musical match for the classical Greek chorus was the then current traditional compositional style of homophonic writing, in which the text was delivered simultaneously in all parts. In contrast, recitative, non-homophonic textures, and instrumental music represented the ideals of the com-

posers – along with the interpretive dreams of the performers – of the “nuova maniera”.

The production of *La Pellegrina* involved no less than 8 months of preparation, which were not without disagreements and quarrels between the various creative organizers of the spectacle. *La Pellegrina* had its premiere on 2 May 1589, with a probable reprise on 15 May.

Count Giovanni de' Bardi (1534-1612) invented the theme for the six intermedii, which was the influence of music in the lives of gods and men. It has been remarked that Bardi imposed such high demands on his audience that only classical philologists could have thoroughly followed all the rhetorical devices. He was the founder of an informal academy called the Camerata, which addressed issues of how to revive antique music, poetry and theatre. Bardi's own musical composition for the 1589 Intermedii was *Miseri habitator*, which he contributed to Intermedio 4.

The Musical Director and general organizer Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) came from an old and known Roman family: his father Tommaso, as a young man, had an intimate relationship with Michelangelo. Cavalieri did not favour Caccini's style, which he considered too intimate for a large audience. The real argument seems to have been that Cavalieri and Caccini did not agree on the values of the “new” singing style. The choreography for the Ballo of Intermedio 6 has come down to us as choreographed by Cavalieri, surviving in the 1591 edition of the musical materials overseen by Malvezzi.

Bernardo Buontalenti (1531-1608) studied with Vasari and enjoyed a considerable reputation as an architect. He collaborated with the Medici court in palace, villa and theatre construction. Through inventive new designs in stage machinery, he developed methods of changing scenes with previously unknown ease and rapidity. Buontalenti was responsible for the set, stage and costume designs of the 1589 Intermedii. These designs survive in drawings, watercolours and engravings, many of which are reproduced for the first time in a single reference work, James M. Saslow's *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* (Yale University Press).

Cristofano Malvezzi (1547-1599) succeeded Francesco Cortecchia (who composed music for the 1539 Intermedii) as the Maestro di Capella of the Medici choir. He composed

most of the music for the 1589 *Intermedii*, and these works represent his only known music for the theatre.

Luca Marenzio (1553/4-1599) is known primarily as a madrigal composer, his surviving output including ten books of Madrigals and about seventy-five sacred motets. His only known music for the theatre is his contribution to the 1589 *Intermedii*.

Giulio Caccini (c.1545-1618) was out to demonstrate the superiority of his style over that of his colleague Jacopo Peri. According to Marco da Gagliano, one had to hear Peri sing in order to get a real grasp of the nuances of his highly personal singing style. Caccini was of the opinion that his own manner of writing music on the page (which included full notation of all the passaggi) was sufficient, and that there was no need to hear the composer sing the music in order to understand its subtleties. Caccini also mentioned that he had learned more about musical affect from conversations with Bardi and his entourage than he had learned in thirty years of studying counterpoint. Caccini was known as a tenor, as a lutenist, harpist and viol player, and as an expert gardener.

Jacopo Peri, also known as "Il Zazzerino" (1561-1633) studied music and keyboard playing with Malvezzi, member of Bardi's Camerata from about 1580. A well-known tenor, Peri wrote and premiered the role of Arion in the *Intermedio* 5, singing the coloratura echo madrigal *Dunque fra torbid'onde*.

Antonio Archilei (1550-1612) was known as a singer and a lutenist, though his wife Vittoria (called "La Romanina") was perhaps better known than he. According to Malvezzi's 1591 publication, Antonio Archilei composed the florid monody *Dalle piu alte sfere*, sung by Vittoria and which opens *Intermedio* 1 (though in the Rossi source, this composition is attributed to Cavalieri).

The poet Ottavio Rinuccini contributed most of the texts for the 1589 *Intermedii*, and went on to collaborate on the librettos for the first operas, including Peri and Caccini's *Dafne* and *Euridice*. Additional texts were supplied by Giovanni de' Bardi, Giovanbattista Strozzi and Laura Lucchesini.

The source materials and souvenirs

In the late 1890s, the art historian Aby Warburg discovered a series of costume designs in Florence. These had been formerly attributed to Giorgio Vasari, but Warburg reattributed them to Bernardo Buontalenti, the designer of the *Intermedii* for *La Pellegrina*. Warburg's further research produced an astonishing wealth of source materials, including theatre and costume designs, drawings, watercolours, contemporary reports, journals, account books, the poetic texts and the music.

The tradition of the *Intermedii* matched the tradition of the Masque in Elizabethan England in that the surviving musical materials were generally very scarce. For the *Intermedii* pre-1589, almost no music survives at all, with the exception of sections of the 1539 *Intermedii*; for the *Masques* musical evidence has vanished totally, or has survived only in fragmented fashion.

For the 1589 *Intermedii*, we have almost all of the music which was performed. The musical material, prepared for publication by Cristofano Malvezzi in 1591, transmits a great deal of information regarding mid to late sixteenth century instrumentation.

The "Nono" partbook (referring to the ninth voice in the partbook sequence) is the one which carries the most information regarding instrumentation. This level of detail corresponding to a particular performance of sixteenth century music is extremely rare, as most published music simply bore the indication "per ogni sorte d'instrumenti" (for all sorts of instruments). Most probably, the instrumentations of the 1589 *Intermedii* were preserved in this manner in order to refer back to the extraordinary opulence of the "Renaissance Orchestra" (or, as it has been alternatively called by historians, the "Intermedio Orchestra") and to serve as a souvenir of the great event of state which the 1589 performance provided the Medici court and all the rest of Europe.

Malvezzi's detailed commentary on the instrumentation, however unique in a printed source, should be considered as a report on a *tradition* of instrumentation, rather than an exception to the tradition of opulent instrumentation of that period. In the *Intermedii*

of *La Pellegrina*, there was no radical departure from the practice of doubling voice parts with instrumental forces ranging from modest to grand.

In addition to the musical material, several other rare documents have come down to us. The most important is the published eye-witness account of the *Intermedii* performances by Bastiano de' Rossi, dated 1589. (The volume in its entirety is available on a British Library website dedicated to Renaissance Festival Books). In this source, the vocal texts appeared for the first time in print. They were republished by Malvezzi in 1591, and again by Angelo Solerti at the beginning of the twentieth century. In Rossi's account, there are many contradictions regarding the musical material published under the supervision of Malvezzi. Some of the compositions are not even attributed to the same composer in the two documents. Rossi was not himself a musician, and the Malvezzi source is more valuable as to instrumentation. By thorough examination of these two primary sources, we can see that, already in 1589 or 1591, the way of performing any certain piece was subject to change. From the conceptual beginnings to the rehearsals to the actual performance, many details changed for many reasons. The music, already in its own time, could be performed differently, especially under the guidance – and eventual disagreement – of the major musical and theatrical talents involved in producing a spectacle with music. In any case, we will never know exactly what it was like: we can only imagine.

We have a further account from a certain Barthold von Gadenstedt, a German tourist from the audience. He wrote: "It would please one who otherwise had little to do with music; he would travel many miles without regretting it, because for a human creation it was almost angelical to see and hear... (a spectator) who was sitting beside me thought that this just be that happened in Heaven, that it was a taste of the joyful music of the holy angels in Paradise."

Mannerism, meraviglia and the birth of modern stagecraft

In addition to the musical sources and reports, we have the work of artists who preserved the stage designs and costumes of *La Pellegrina* on paper in the form of watercolours, draw-

ings and prints. This visual documentation of the performance circulated widely, and effectively spread the word on the newest developments in stagecraft.

Buontalenti's surviving stage designs (in his own hand or the hand of other artists including Agostino Carracci and Epifanio d'Alfiano) as well as costume designs with commentary (in his own hand or the hand of his assistants) are extant and abundant: we have the stage design for Intermedio 1, with costumes for the Sirens, Planetary Gods, Necessity and the Fates; the stage design for Intermedio 2, with costumes for the Wood Nymphs, Pierides, Muses and Magpies; the stage design for Intermedio 3, with costumes for Apollo, the Delphic couples and the Python; the stage design for Intermedio 4, with a property design for Lucifer; the stage design for Intermedio 5, with costumes for the Sea Nymphs, Arion and the Sailors, and the stage design for Intermedio 6, with costumes for Apollo and Fortune.

The transformation of the Uffizi theatre for the performance of *La Pellegrina* was one of Buontalenti's many responsibilities. The hall was given the appearance of a theatre by the ingenious Buontalenti, by the addition of six steps which surrounded it on all sides.

The Uffizi theatre was equipped with footlights, and was the first in Europe to possess a raked floor. In addition, the proscenium arch allowed for activity out of the view of the spectators, and which inspired magical effects, the *meraviglia*. There was also a theatrical curtain, and fast scene changes due to Buontalenti's inventions and developments in sophisticated stage machinery, which provoked the appearance and disappearance of people, props, and entire stage sets. For Intermedio 2, perfumed water was sprayed to further enhance the view of the orange and lemon trees. Intermedio 6 required 82 stage hands, as well as 90 costumes. Costumes and masks were employed as a contribution to the revival of the ancient Greek theatre.

O che nuovo miracolo was composed for the ballo-finale of Intermedio 6 by Emilio de' Cavalieri, and then the words were written after the ballet music was composed by Laura Lucchesini. Performance is process oriented, and process implies that things change over the course of preparation. Aside from musical considerations, this procedure of fitting the words to the already composed music would have been considered radical at the time. It can also be

considered a new departure in staging, in which music and choreography came first, with text setting as a follow-up. Under the name *Il Ballo del Gran Duca* and *L'Aria di Fiorenza*, innumerable versions of this piece exist in later versions: lute versions by Kapsberger and Besard, keyboard versions by Frescobaldi and Sweelinck, a viol consort version by Peter Philips, an eight part instrumental canzona by Viadana, and several versions by Adriano Banchieri.

Alongside the development of large instruments, there was the necessity of small instruments, such as lutes, which could be carried around the stage. Some of the larger instruments, like the harpsichords and organs, may have been hidden from view by stage props, or even played slightly offstage. In 1589, it was not unusual that a virtuoso singer like Vittoria Archilei also accompanied herself on the lute, or that Giulio Caccini played the harp as a part of the musical performance and the dramatic action. This tradition of onstage instrumentalists as part of the action did not continue into early opera.

La Pellegrina and the birth of opera

An in-depth study and mastery of comprehension of the variety of the musical forms of the 1589 *Intermedii* is absolutely essential for a real understanding of early opera, in particular Monteverdi's *Orfeo*.

A comparison of two sources dealing with the subject of "continuous dramatic action", a classic pre-requisite for "opera", is revealing:

- 1586: "But let us now tell of the marvels and wealth of the intermedii... and let us state what was the poet's intention when, at the start, he set himself to find a plot for the performances of these intermedii. It was this: to find one single theme from which all six intermedii would spring. But then he decided to aim at variety above all else. And seeing that it was better that his invention should be many stranded, he attempted in all ways to make this unity consist of variety and disunity, and in this he succeeded, so that all those good thinks which befall mortal man, as represented in these *Intermedii*, they all appear to occur as a result of this most happy wedding."

- 1589: "Bardi did not consider a single plot for the intermedii to be appropriate, considering that it would be enough to have to follow that of the comedy. Furthermore, had he chosen a single continuous plot, he would always have been committed to following that single thread. There always seem to be good and bad sides to this: actually, it would have restricted the artist's freedom, without seeming to bring too much novelty to please the connoisseurs."

When the intermedii became more important than the genre they were intended to accompany, the idea of opera began. This turning point was actually provided by audience reaction: the audience quickly became enamoured of the combination of music and staging.

Several early operas are lost, including Peri's *Dafne* (libretto by Ottavio Rinuccini), performed in 1598, but perhaps begun as early as 1594: only about 6 fragments survive. The next fully surviving operas are Peri's *Euridice* (libretto by Rinuccini) of 1600, Caccini's *Euridice* (libretto by Rinuccini) of 1602, Monteverdi's *Orfeo* (libretto by Alessandro Striggio the Younger) of 1607 and Marco da Gagliano's *Dafne* (libretto by Ottavio Rinuccini) of 1608. All of these works incorporate texts which follow a continuous dramatic action.

Dal vago e bel sereno is first performed as an instrumental ouverture, then sung. This practice also survived into early opera. The form A-B-B was adopted in early opera as the standard vocal pattern, to be replaced only when the da capo pattern became the most popular later in the seventeenth century.

Bardi's Camerata had been fascinated with the tradition of singing solo music with the accompaniment of a consort of viols to recreate antique practice. In early opera, the idea of the viol consort was replaced with use of chordal instruments such as the chitarrone or harpsichord.

Solo singing and the lamento were developed in early opera to increase the audience's fascination with the emotional state of a main character. *Dalle piu alte sfere* from the 1589 Intermedii is among the first bravura coloratura recitatives for the theatre. *Dunque fra torbid'onde* is in fact a lamento, which employs echo and repetition, two of the devices retained in early opera. The lamento was also employed in early opera by Monteverdi, such as the *Possente spirto* from *Orfeo* or the *Lamento* from *Arianna*.

As tragic endings were seen as unfavourable, the necessity of the “happy ending” had to be addressed in the creation of early opera. The libretto with the tragic ending of Monteverdi’s *Orfeo* was published at the time of the first performance in 1607, whereas the publication of the musical score incorporates a happy ending, or *lieto fine*. We do not know which version was actually performed in 1607, as the only surviving document is the libretto. Musical performance was part of an ongoing creative process, so it is altogether possible that the version which Monteverdi used for the first performances did not necessarily follow the libretto to the letter.

Cavalieri’s *O che nuovo miracolo* which closed Intermedio 6 inspired the tradition of the later opera finale. In the “concertato finale”, music was often of secondary importance to the stage action. Opera, celebrating staging rather than purely musical performance, had been born.

La Pellegrina

Skip Sempé à propos de l'histoire et de l'impact des Intermèdes de 1589

La tradition des Intermèdes chez les Médicis

Depuis 1539 la dynastie des Médicis a donné une nouvelle ampleur à une tradition du spectacle, les Intermèdes ou Interludes qui accompagnaient des pièces basées sur la comédie, la pastorale ou la tragédie. Ces interludes musicaux et scéniques avaient pour propos de divertir le public entre les actes qui étaient ainsi mieux délimités que par les pauses et les entractes provoqués par le lever et le baisser du rideau.

En avançant dans le siècle, les Intermèdes devinrent plus longs et plus élaborés, avec l'aide de machineries, décors et danse. En dernier lieu, les Intermèdes devinrent plus importants que les pièces qu'ils étaient censés « accompagner » à l'origine.

Les Intermèdes de 1589 furent de loin les plus opulents, les plus importants et les plus aboutis jamais créés. Tant pour leurs effets scéniques que pour leur complexité, on peut considérer les Intermèdes de 1589 comme l'événement théâtral majeur du seizième siècle. Les Intermèdes héritaient du nom de la comédie qu'ils accompagnaient. *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli fut commandée par Ferdinand de Médicis en 1564 et pourtant elle ne fut créée qu'en 1589.

Un document peu connu mais fascinant (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale), signé Giovanni Battista Strozzi le Jeune, décrit les propres commentaires de celui-ci, sur le concept et les représentations des Intermèdes.

« Si je ne me trompe pas, les intermèdes furent développés pour le divertissement et le plaisir des spectateurs, à la convenance des acteurs pour maintenir une similitude de temps par rapport à l'action de la pièce, comme je l'expliquerai plus tard, au moment opportun. »

« Mais à cette époque la magnificence des princes, tout particulièrement ici à Florence, les a amplifiés et améliorés à tel point qu'il semble que l'objet des Intermèdes est d'abasourdir le spectateur par leur grandeur. C'est si vrai que nous pouvons dire que ce ne sont pas

les intermèdes qui servent les pièces mais les pièces qui servent les intermèdes, et qu'aujourd'hui ils ne sont pas un accessoire, mais plutôt la chose principale. C'est peut-être pour cela qu'ils sont passés du nombre de quatre, comme c'était le cas autrefois, à six, car ils ne se donnent pas seulement entre les actes mais aussi au début et à la fin de la pièce, une preuve évidente de leur domination par rapport à la pièce. Pour suivre la coutume, je ne vais donc pas discuter si cela devrait être ainsi ou pas, mais faisant l'éloge sur cette question des hauteurs atteintes par les grandes âmes, je dis que si un Prince souhaite présenter des intermèdes aujourd'hui, ceux-ci doivent posséder, me semble-t-il, les qualités suivantes. »

« Tout d'abord, la grandeur : c'est-à-dire des sujets héroïques et divins, dignes d'être présentés devant un Prince, et non pas des sujets de signification moindre, comme des pièces privées. Il est bon aussi de s'assurer que l'intermède en jeu soit plus grand que le précédent ou tout au moins que le dernier soit le plus imposant possible et plus beau que les autres. »

« Etonnement : C'est-à-dire, pas des choses ordinaires, mais des choses impossibles aux humains, ou considérées comme telles. Parmi ces choses, l'une doit garder un œil sur la vraisemblance, mais nullement pour rabaisser brusquement le ton, ou inclure un élément qui n'aurait pas de sens. Mais on se doit d'avoir de l'imagination et du jugement et comme l'étonnement provient de la nouveauté, ne faites pas quelque chose que les autres ont déjà fait, ou au moins altérez-la, embellissez-la, améliorez-la. »

« Clarté : Rendez ce qui est présenté intelligible, sans demander d'effort au spectateur, assurez-vous que même le plus simpliste comprend chaque petit événement ou au moins le fond de la question. »

« Plaisir : Il convient que la vue et l'oreille soient gratifiées par la richesse des costumes, par la nouveauté et la beauté des machineries scéniques, par le talent et la grâce des acteurs. La douceur et la variété de la musique comptent également, spécialement si les paroles sont belles et pleines de sentiments et qu'elles peuvent être comprises. »

« Adéquation et proportionnalité à la pièce : tout spécialement à la fin, car si la comédie a une fin heureuse, il serait inopportun que l'intermède ait une fin triste. »

« Cohérence : Si un intermède ne dépend pas d'un autre ou si par quelque élément il en diffère trop, il manquera d'ordre et d'unité et sans ces éléments, il ne peut y avoir de beauté. Mais il convient de chasser l'ennui par la variété et chaque intermède doit être différent des autres. Ne reproduisez donc aucune situation identique ou similaire, mais amenez toujours des gens nouveaux sur scène, et le talent apparaîtra d'autant plus si vous juxtaposez ensemble et en même temps le similaire et le dissemblable. Ce procédé prouvera davantage d'imagination plutôt que si parmi la multitude de fables, on devait en prendre six dans le désordre et complètement éloignées les unes des autres. »

« Il convient de prêter attention à l'occasion pour laquelle la pièce est présentée. Il est efficace d'anticiper cet événement dans le dernier intermède, en présentant quelque thème qui soit connecté à la réalité et bien compris, et s'il comporte quelque allégorie ou quelque allusion, c'est tant mieux. »

Une liste des intermèdes présentés entre 1539 et 1589 laissera une trace des événements et des personnalités concernées par ces divertissements.

- *Florence, 1539 : mariage de Côme I de Médicis et Eléonor de Tolède* ; Intermèdes de Francesco Corteccia et Constanzo Festa.
- *Lyon, 1548 : entrée d'Henry II de France et Catherine de Médicis* ; Intermèdes de Pietro Mannucci.
- *Florence, 1565 : mariage de François I de Médicis et Jeanne d'Autriche* ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux et Francesco Corteccia.
- *Florence, 1566 : mariage de François I de Médicis et Jeanne d'Autriche* ; Intermèdes de Bernardo de Nerli.
- *Florence, 1568 : baptême d'Eléonor, fille du Prince François et de Jeanne d'Autriche* ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux.
- *Florence, 1569 : visite de l'Archiduc Charles d'Autriche* ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux.
- *Florence, 1583 : pour les Princesses de Toscane* ; Intermèdes de Jacopo Peri, « Stefano », Giovanni Legati, Constantino Arrighi, Cristofano Malvezzi, Alessandro Striggio le Vieux.

- Florence, 1586 : mariage de Don César d'Este et Virginia de Médicis ; Intermèdes d'Alessandro Striggio le Vieux, Cristofano Malvezzi et Giovanni de Bardi.
- Florence 1589 : mariage du Grand Duc Ferdinand I et de la Princesse Christine de Lorraine ; Intermèdes d'Antonio Archilei, Giovanni de Bardi, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Jacopo Peri et Emilio de Cavalieri.

Le thème, le résumé de l'action et les interprètes principaux

Le thème des Intermèdes de 1589 créés par le Comte Giovanni de Bardi, était le pouvoir et l'influence de la musique sur l'humanité.

- Intermède 1 : *L'harmonie des sphères*

La monodie de la colorature *Dalle piu alte sfere*, était chantée par Vittoria Archilei dans le rôle d'Harmonie. *Noi che cantando* était chanté par les Sirènes qui guidaient les sphères célestes. La Sinfonia avait Alessandro Striggio pour violiste. Le Ciel et la Terre chantaient les louanges du couple royal formé par Christine et Ferdinand. Le thème de cet Intermède traitait de la recréation de la musique ancienne sous les formes de *musica mundana* et de *musica humana*. Il était en partie inspiré par les concepts contenus dans le dixième livre de la République de Platon, qui traite de l'harmonie musicale du Cosmos.

- Intermède 2 : *Le concours entre les Muses et les Piérides*

Ce concours avait lieu entre les Muses et les Piérides, filles du Roi Piéros. Les Muses avec leur chanson *Se nelle voce nostrre*, furent jugées victorieuses par un groupe de nymphes des bois et les Piérides, en chantant *Chi dal delfino*, furent transformées en pies.

- Intermède 3 : *Le combat entre Apollon et Python*

Dans *Qui di carne si sfama*, les habitants de Delphes se plaignent du terrible monstre qui a dévasté la campagne. Après une bataille devant les yeux des spectateurs, le monstre est tué par Apollon, ce qui est suivi de réjouissances en chansons et en danses Rinuccini reprit cet événement du dragon dans la première scène de sa *Daphné*.

- Intermède 4 : *La région des démons*

Io che dal ciel cader était chanté par Lucia Caccini, arrivant en volant sur un char comme une Enchanteresse, l'avènement de l'Age d'Or est annoncé, celui dans lequel l'Enfer n'aura plus d'âmes à tourmenter. Giulio Caccini jouait de la harpe dans la Sinfonia, le *Miseri habitator* de Giovanni de Bardi concluait l'Intermède. Les scènes de feu et de soufre aux Enfers, dans l'Intermède 4, sont pleines d'échos pris dans l'*Enfer* de Dante.

- Intermède 5 : *Le chant d'Arion*

Io che l'onde raffreno, qui ouvre l'intermède 5 était chanté par Vittoria Archilei dans le rôle d'Amphritrite. Pour la monodie colorature *Dunque fra torbid'onde*, le rôle d'Arion était chanté par Peri. Dans la poursuite, Arion sauta par dessus bord et fut ramené à terre sur le dos d'un dauphin. Pour finir l'Intermède, un chœur de marins qui ignorait le destin ultime d'Arion avec le dauphin, se réjouit qu'Arion ait été avalé par les vagues. En effet, ils pourraient ainsi se partager ses trésors. L'histoire d'Apollon et du dauphin est basée sur la *Moralia* de Plutarque.

- Intermède 6 : *La descente d'Apollon et de Bacchus avec le Rythme et l'Harmonie*

Une assemblée de Dieux se réjouit du cadeau de Jupiter à l'humanité. *O fortunato giorno*, était chanté par sept chœurs qui incluaient la compagnie théâtrale au complet, tandis que dans le *Ballo* final qui conclut le dernier Intermède, les parties de trio étaient chantées par Vittoria Archilei, Lucia et Margarita Caccini. L'histoire était empruntée aux *Lois* de Platon.

L'équipe des Créateurs des Intermèdes de 1589

Les Intermèdes de *La Pellegrina* comprenaient les ouvrages de différents compositeurs. Ce fait ne réduit en rien la valeur et l'intérêt artistiques de l'œuvre, vu que les Intermèdes étaient conçus comme un effort collectif de collaboration. Et la constante variété fournie par les divers genres de compositions, tant pour les styles de présentation scéniques que pour les recherches esthétiques des compositeurs participants et des musiciens, peut être considérée comme un trait positif.

En effet, le cercle de poètes et de musiciens qui formait l'entourage du Comte Giovanni de Bardi était engagé dans une renaissance de l'antiquité. Cette union esthétique et musicale, comme dans un chœur classique grec, était coutumière de ce style traditionnel de compositions, où une écriture homophonique produisait un texte simultané pour les parties. Par contraste, les passages de récitatifs non-homophoniques et la musique instrumentale représentaient l'idéal des compositeurs – en parallèle avec les rêves d'interprétation des acteurs – de la « *nuova maniera* ».

La production de *La Pellegrina* ne demanda pas moins de 8 mois de préparation, période qui ne fut pas exempte de désagréments et de querelles entre les différents créateurs et organisateurs du spectacle. *La Pellegrina* fut représentée pour la première fois le 2 mai 1589 et connut une probable reprise le 15 mai.

Le Comte Giovanni de Bardi (1534-1612) inventa le thème commun aux six Intermèdes, qui traitait de l'influence de la musique sur les dieux et les hommes. Il a été commenté que Bardi imposa un tel niveau à son auditoire que seuls des philologues classiques purent intégralement suivre toutes les subtilités rhétoriques. Il fut le fondateur d'une académie informelle appelée la Camerata, qui trouvait des solutions à la façon de faire renaître la musique, la poésie et le théâtre antiques. Dans les Intermèdes de 1589, la composition personnelle de Bardi fut *Miseri habitator* qui intervient dans l'Intermède 4.

Le Directeur musical et organisateur général, Emilio de Cavalieri (c.1550-1602) provenait d'une vieille famille romaine renommée. Son père Tommaso qui, jeune homme, était en relation proche avec Michelangelo Cavalieri, n'appréhendait guère le style de Caccini, qu'il trouvait trop intime pour un large public. Le véritable différent semble avoir été que Cavalieri et Caccini n'étaient pas d'accord sur les valeurs du style de chant « nouveau ». La chorégraphie du *Ballo* de l'Intermède 6, nous paraît être de la main de Cavalieri ; elle est conservée dans l'édition de 1591 du matériel musical supervisé par Malvezzi.

Bernardo Buontalenti (1531-1608) avait étudié auprès de Vasari et bénéficiait d'une réputation considérable en tant qu'architecte. Il travaillait pour la Cour des Médicis à la construction de palais, de villas et de théâtres. Grâce à des machineries théâtrales nouvel-

les et inventives, il développa des méthodes de changement de scènes beaucoup plus rapides et faciles qu'auparavant. Buontalenti était le responsable des plans des décors, de l'aménagement de la scène et des costumes pour les Intermèdes de 1589. Ces plans subsistent sur des dessins, des aquarelles et des gravures, dont beaucoup sont reproduits pour la première fois dans un ouvrage de référence unique, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* (*Le mariage des Médicis de 1589 : un Festival à Florence comme Theatrum Mundi*) (Yale University Press).

Cristofano Malvezzi (1547-1599) succéda à Francesco Coteccia (qui composa la musique des Intermèdes de 1539) comme Maître de Chapelle du chœur des Médicis. Il composa la plus grande partie de la musique pour les Intermèdes de 1589 et ce sont ces morceaux qui représentent son seul apport connu à la musique de scène.

Luca Marenzio (1553/4-1599) est avant tout connu comme compositeur de madrigaux et sa production qui nous est parvenue inclut dix livres de Madrigaux et environ soixante-quinze Motets de musique sacrée. La seule musique connue pour le théâtre qui soit de sa composition, est sa contribution aux Intermèdes de 1589.

Giulio Caccini (c.1545-1618) était désireux de prouver la supériorité de son style sur celui de son collègue Jacopo Peri. D'après Marco da Gagliano, il fallait écouter Peri chanter pour réellement saisir toutes les nuances de son style de chant hautement personnel. Caccini considérait que sa propre manière d'écrire la musique sur la partition (qui incluait une notation complète de tous les passages) était suffisante et qu'il n'était pas nécessaire d'entendre le compositeur chanter sa musique pour en comprendre les subtilités. Caccini soutenait également qu'il avait appris plus sur l'émotion musicale par ses conversations avec Bardi et son entourage, qu'en trente ans d'étude du contrepoint. Caccini était célèbre en tant que ténor, luthiste, harpiste et violiste et aussi comme un jardinier expérimenté.

Jacopo Peri, connu sous le nom de « Il Zazzerino » (1561-1633), étudia la musique et le clavier avec Malvezzi, membre de la Camerata de Bardi depuis environ 1580. Ténor célèbre, Peri écrivit et représenta lors de la « première » le rôle d'Arion dans l'Intermède 5, en chantant le madrigal colorature en écho *Dunque fra torbid'onde*.

Antonio Archilei (1550-1612) était un chanteur et un luthiste renommé, bien que sa femme Vittoria (surnommée « La Romanina ») était peut-être plus connue que lui. D'après la publication de Malvezzi de 1591, Antonio Archilei composa la monodie colorée *Dalle piu alte sfere*, chantée par Vittoria et qui introduit l'Intermède 1. Cependant d'après les sources de Rossi, cette composition est attribuée à Cavalieri.

Le poète Ottavio Rinuccini contribua à la plupart des textes des Intermèdes de 1589 ; il collabora également aux livrets des premiers opéras, notamment *Daphné* et *Euridice* de Peri et de Caccini. Les textes complémentaires furent écrits par Giovanni de Bardi, Giovanbattista Strozzi et Laura Lucchesini.

Les sources et les traces historiques

A la fin des années 1890, l'historien d'art Aby Warburg découvrit une série de costumes dessinés à Florence. Précédemment attribués à Giorgio Vasari, Warburg soutint pourtant la thèse qu'ils avaient été créés par Bernardo Buontalenti, costumier des Intermèdes de *La Pellegrina*. Par après, ses recherches mirent à jour une riche collection de sources, notamment théâtrales, de costumes, dessins, aquarelles, journaux d'époque et autres rapports, livres de comptes, mais aussi des poèmes et la musique.

La tradition des Intermèdes italiens peut être comparée à celle des Masques de l'Angleterre élisabéthaine. Dans les deux cas, très peu de sources nous sont parvenues à travers le temps. Pour les Intermèdes datant d'avant 1539, il ne reste par exemple presque aucune trace musicale, à l'exception de quelques extraits de l'Intermède de 1539 ; pour les Masques, mis à part quelques fragments de représentations, tout le reste a disparu.

Pour les Intermèdes de 1589, nous avons par contre presque toute la musique qui a été interprétée. Le matériel musical qui fut préparé pour la publication par Cristofano Malvezzi en 1591, nous transmet une grande quantité d'informations, concernant l'instrumentation de la deuxième moitié du seizième siècle.

Le livre des parties dit « Nono » (car il se réfère à la séquence de neuf voix dans les

partitions) est celui qui apporte le plus d'informations sur l'instrumentation. Pour une représentation particulière de musique du seizième siècle, ce niveau de détails est extrêmement rare. En effet, la plupart de la musique publiée ne porte que l'indication « per ogni sorte d'instrumenti » (pour toute sorte d'instruments). Le plus probable est que les instrumentations des Intermèdes de 1589 aient pu ainsi être conservées, afin de constituer une référence à l'extraordinaire opulence passée de « l'Orchestre de la Renaissance » (ou, comme l'ont aussi appelé des historiens « l'Orchestre de l'Intermède ») et pour leurs valeurs de souvenir des grands événements historiques que le spectacle de 1589 représentait pour la Cour des Médicis et du reste de l'Europe.

Le commentaire détaillé de Malvezzi sur l'instrumentation, quoique unique en tant que source écrite, doit être considéré comme un témoignage sur une *tradition* de l'instrumentation, et non pas une exception à cette tradition d'instrumentations opulentes de l'époque. Dans les Intermèdes de *La Pellegrina*, il n'y a pas de rupture radicale avec la pratique de doubler les parties vocales, par des appoints instrumentaux allant des plus modestes aux plus grandioses.

Outre le matériel musical, certains autres documents nous sont parvenus. Le plus important est le compte-rendu, daté de 1589, publié de la main de Bastiano de Rossi, un témoin direct des représentations des Intermèdes. (Ce volume est intégralement disponible sur un site internet de la British Library concernant les Livres des Festivals de la Renaissance.) Dans cette source, les textes vocaux sont édités pour la première fois. Ils furent publiés de nouveau par Malvezzi en 1591, et plus tard par Angelo Solerti, au début du vingtième siècle. Dans le compte-rendu de Rossi, il y a de nombreuses contradictions concernant le matériel musical publié sous la supervision de Malvezzi. Certaines compositions ne sont pas même attribuées au même compositeur dans les deux documents. Rossi n'était pas lui-même un musicien et la source Malvezzi est plus fiable pour ce qui est de l'instrumentation. Après examen approfondi de ces deux sources principales, nous pouvons voir que dès 1589 ou 1591, le mode d'interprétation de certaines pièces fut sujet à changement. Depuis les débuts de la conception jusqu'aux répétitions puis à la représentation, bien des détails chan-

gèrent pour diverses raisons. La musique, à cette époque, pouvait être jouée différemment, en particulier sous l'égide – et éventuellement le désaccord – de talents musicaux et théâtraux majeurs, impliqués dans la production d'un spectacle comportant de la musique. En tout cas, nous ne saurons jamais exactement ce qu'il en fut et nous ne pouvons qu'imaginer.

Nous avons, par ailleurs, un autre compte-rendu de la part d'un certain Barthold von Gadenstedt, un touriste allemand qui était dans le public. Il écrit : « Cela plairait à quelqu'un qui n'aurait que peu à voir avec la musique. Il pourrait en effet voyager longuement sans regretter d'y avoir été parce que, pour une création humaine, c'était presque digne des anges à voir et à entendre... (un spectateur) assis à côté de moi pensait que cela venait de se passer au Ciel, que c'était un avant-goût de la délicieuse musique des anges bienheureux au Paradis. »

Maniérisme, *meraviglia* (merveilleux) et naissance de l'art de la scène moderne

Outre les sources musicales et les comptes-rendus, nous avons les travaux des artistes qui ont conservé les plans de scène et les dessins des costumes de *La Pellegrina*, sur papier sous forme d'aquarelles, de dessins et d'imprimés. Cette documentation visuelle de la représentation circula largement et propagea effectivement les nouveaux développements de l'art de la scène.

Les plans de scène de Buontalenti qui ont survécu (de sa main ou de la main d'autres artistes dont Agostino Carracci et Epifanio d'Alfiano) ainsi que les dessins des costumes avec leurs commentaires (de sa main ou de la main de ses assistants) sont amples et abondants. Nous avons le plan de scène pour l'Intermède 1, avec les costumes des Sirènes, des Dieux planétaires, de la Nécessité et des Destins. Nous avons le plan de scène de l'Intermède 2, avec les costumes pour les Nymphe des Bois, les Piérides, les Muses et les Pies. Le plan de scène de l'Intermède 3 existe également, avec les costumes d'Apollon, des couples de Delphes et du Python. De même pour le plan de scène de l'Intermède 4, avec un dessin particulier pour Lucifer, pour le plan de scène de l'Intermède 5, avec les costu-

mes des Nymphes marines, d'Arion et des Marins. C'est aussi le cas finalement pour l'Intermède 6, avec les costumes d'Apollon et de Fortune.

La transformation du théâtre des Offices pour la représentation de *La Pellegrina* était l'une des nombreuses responsabilités de Buontalenti. Le hall d'entrée prit l'apparence d'un théâtre grâce à l'ingéniosité de Buontalenti, qui y avait fait dresser six marches autour de tous les côtés.

Le théâtre des Offices était équipé d'une rampe de lumières et possédait le premier plancher incliné en Europe. De plus, l'arche du proscenium permettait une activité hors de la vue des spectateurs, ce qui inspira les effets magiques, de la *meraviglia*. Il y avait également un rideau de scène et des changements de scènes à vue, grâce aux inventions et aménagements de Buontalenti, par différentes machineries théâtrales sophistiquées qui provoquaient l'apparition et la disparition de gens, d'échafaudages, et de décors entiers. Dans l'Intermède 2, de l'eau parfumée était projetée pour renforcer la vue des orangers et des citronniers. Quant à l'Intermède 6, il a requis 82 assistants de scène et 90 costumes. Les costumes et les masques furent utilisés pour contribuer à la renaissance de l'ancien théâtre grec.

O che nuovo miracolo fut composé pour le *Ballo* final de l'Intermède 6 par Emilio de Cavalieri et les paroles furent écrites sur la musique du ballet déjà composée par Laura Lucchesini. Le spectacle est un processus en devenir, et il implique que les choses changent au cours de leur préparation. Considérations musicales mises à part, ce procédé qui consistait à adapter les paroles sur une musique déjà composée, a dû être considéré à l'époque comme radical. On peut aussi le considérer comme une nouvelle orientation de l'art de la scène, où la musique et la chorégraphie sont premières, et le texte leur est subordonné. Sous le titre *Il Ballo del Gran Duca* et *L'Aria di Fiorenca*, d'innombrables versions existent dans des productions ultérieures : versions pour luth de Kapsberger et Besard, versions pour clavier par Frescobaldi et Sweelinck, une version pour consort de violes par Peter Philips, une *canzona instrumentale* à huit voix par Viadana et différentes versions d'Adriano Banchieri.

Au moment où se développaient de plus grands instruments, il y avait une nécessité de petits instruments tels que les luths, qui pouvaient se déplacer sur scène. Certains des ins-

truments les plus grands, comme le clavecin ou les orgues, pouvaient être dérobés à la vue par des échafaudages, ou encore joués en dehors de la scène. En 1589, il n'était pas inhabituel qu'une chanteuse virtuose comme Vittoria Archilei s'accompagne elle-même sur le luth ou que Giulio Caccini joue de la harpe comme partie intégrante du spectacle musical, mais aussi en tant que facteur de l'action dramatique. La tradition des instrumentistes comme partie intégrante de l'action, ne se perpétuera cependant pas dans les premiers opéras.

La Pellegrina et la naissance de l'opéra

Une étude en profondeur et une maîtrise de la compréhension de la variété des formes musicales des Intermèdes de 1589 restent absolument essentielles pour une approche réelle de l'opéra à ses débuts, en particulier l'*Orfeo* de Monteverdi.

La comparaison entre deux sources traitant le sujet de l'« action dramatique continue », une condition classique pour l'« opéra », est révélatrice.

- 1586 : « Parlons maintenant des merveilles et de la vigueur des intermèdes... et établissons les intentions du poète lorsque, au début, il se proposa de trouver un sujet pour la représentation de ces intermèdes. C'était ceci : trouver un seul thème duquel les six intermèdes pourraient surgir. Mais par ailleurs, il fallait choisir de privilégier la variété avant toute chose. Voyant que son invention devrait être entrecoupée, il essaya d'en maintenir l'unité à tout prix pour que cette unité consiste à la fois en variété et variation. En cela il a réussi, car tout le bien qui arrive à l'homme mortel à travers les diverses aventures telles qu'elles sont représentées dans ces Intermèdes, apparaît finalement comme résultant de ce mariage si heureux. »

- 1589 : « Bardi ne considéra pas qu'un seul sujet convenait aux Intermèdes, tenant compte qu'on devait s'en tenir à la comédie. En outre, s'il avait choisi un seul sujet, il aurait été obligé de ne suivre qu'un seul fil. Il y avait en cela autant de mauvais que de bon. Il aurait ainsi restreint la liberté des artistes, et n'aurait pas apporté beaucoup de nouveauté pour plaire aux connaisseurs. »

Quand les Intermèdes devinrent plus importants que le genre de ce qu'ils étaient censés accompagner, l'idée de l'opéra surgit. La charnière a été en fait déterminée par la réaction du public : celui-ci devint en effet rapidement amoureux de la combinaison entre musique et théâtre.

Divers premiers opéras se sont perdus, dont la *Daphné* de Peri (livret d'Ottavio Rinuccini) représenté en 1598 mais qui avait peut-être déjà fait ses premiers pas dès 1594 et dont ne subsistent que 6 fragments. Les premiers opéras qui ont intégralement subsisté sont l'*Euridice* de Peri (livret de Rinuccini) de 1600, l'*Euridice* de Caccini (livret de Rinuccini) de 1602, l'*Orfeo* de Monteverdi (livret d'Alessandro Striggio le Jeune) de 1607 et la *Daphné* de Marco da Gagliano (livret d'Ottavio Rinuccini) de 1608. Toutes ces œuvres se basent sur des textes qui suivent une action dramatique continue.

Dal vago e bel sereno fut d'abord interprété comme une ouverture instrumentale, puis chanté. C'était une pratique fréquente dans les premiers opéras. La forme A-B-B fut adoptée par l'opéra des débuts comme le patron standard vocal et ne fut remplacée que lorsque la forme da capo s'imposa au dix-septième siècle.

La Camerata de Bardi restait fascinée par la tradition de chanter la musique avec l'accompagnement d'un consort de violes, pour recréer l'ancienne pratique. Dans l'opéra naissant, l'idée d'un consort de violes sera remplacée par l'utilisation d'instruments à cordes pincées tels que le chitarrone ou le clavecin.

Le chant solo et le lamento ont été développés dans l'opéra naissant afin d'augmenter la fascination du public pour l'état émotionnel d'un personnage principal. *Dalle piu alte sfere*, depuis les Intermèdes de 1589, reste parmi les premiers morceaux de bravoure des récitatifs colorature pour le théâtre. *Dunque fra torbid'onde* est, en fait, un *lamento* qui utilise l'écho et la répétition, deux procédés que l'on retrouvera dans les premiers opéras. Le *lamento* sera également utilisé par Monteverdi dans ses premiers opéras, comme par exemple le *Possente spirto* dans *Orfeo* ou le *Lamento d'Arianna*.

Comme la fin tragique était vue défavorablement, la nécessité du « happy end » était recommandée lors de la création des premiers opéras. Le livret de l'*Orfeo* de Monteverdi,

avec sa fin tragique fut publié en même temps que la première représentation en 1607, tandis que la publication de la participation musicale incluait un *lieto fine*, c'est-à-dire une fin heureuse. Nous ne savons pas laquelle des versions fut représentée en 1607, car le livret est le seul document qui ait subsisté. La représentation musicale étant une partie du processus créatif en devenir, il est donc possible que la version utilisée par Monteverdi pour la Première n'ait pas suivi le livret au pied de la lettre.

O che nuovo miracolo de Cavalieri qui terminait l'Intermède 6 inspira la tradition du *finale* de l'opéra plus tardif. Dans le *concertato finale*, la musique était souvent d'une importance secondaire, par rapport à l'action théâtrale. L'opéra s'occupant plutôt de théâtre que de représentation purement musicale, était né.

Traduction : Irène Bloc

La Pellegrina

Skip Sempé zur Geschichte und Auswirkung der Intermedien von 1589

Die Tradition der Intermedien unter den Medici

Ab 1539 entwickelte sich unter der Dynastie der Medici die Musikform der Intermedien oder Zwischenspiele, die als Begleitung zu Theaterstücken auf der Grundlage von Komödien, Pastoralen oder Tragödien dienten. Diese musikalischen und szenischen Zwischenspiele sollten das Publikum zwischen den Akten erheitern und so einen Rahmen bieten, der eine Pause oder einen Abbruch durch Öffnen und Schließen des Vorhangs vermeide.

Mit fortschreitendem Jahrhundert wurden die Intermedien länger und ausgereifter, indem Bühnenmaschinerie, Inszenierung und Tanz eingeführt wurden. Letztlich erlangten sie mehr Bedeutung als die Theaterstücke, die sie ursprünglich „begleiten“ sollten.

Die Intermedien von 1589 waren bei weitem die üppigsten, bedeutendsten und komplexesten, die jemals geschaffen wurden. Durch ihre Inszenierung und musikalische Komplexität sind sie durchaus eines der großartigsten Bühnenstücke des 16. Jahrhunderts. Die Intermedien erbten den Namen der Komödie, zu deren Begleitung sie geschrieben wurden: *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli. Das Stück wurde 1564 von Ferdinando de' Medici in Auftrag gegeben, jedoch erst 1589 uraufgeführt.

Ein kaum bekanntes, aber faszinierendes Dokument (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale) von Giovanni Battista Strozzi dem Jüngeren stellt dessen persönliche Richtlinien für das Konzept und die Aufführung der Intermedien dar:

„So ich mich nicht täusche, wurden die Intermedien zum Zeitvertreib und Vergnügen der Zuschauer, zum Vorteil der Schauspieler und zur Erhaltung des wahrheitsgetreuen Zeitablaufs in der Handlung des Stücks in einer Weise entwickelt, die zu einem günstigeren Anlass erklärt werden soll.“

„Doch heutzutage sind durch die Herrlichkeit der Fürsten, besonders hier in Florenz, die Intermedien so ausgebaut und emporgehoben worden, dass es deren Ziel nun zu sein

scheint, alle Zuschauer mit ihrer Großartigkeit zu verwundern. Daher können wir sagen, dass anstatt der Theaterstücke zu dienen, diese im Dienste der Intermedien stehen, so dass sie nun nicht mehr ein Zusatz, sondern das Hauptstück sind. Vielleicht ist aus diesem Grund ihre Zahl von einst vier auf nunmehr sechs gestiegen, da sie nicht nur zwischen den Akten, sondern auch zu Beginn und zu Ende des Theaterstücks aufgeführt werden – ein deutlicher Hinweis auf ihren Vorrang diesem gegenüber. Ich soll nun nicht hinterfragen, ob dies so zu sein hat oder nicht, aber da ich in dieser Hinsicht die Herrlichkeit großer Geister lobe, behaupte ich, dass wenn ein Fürst heute Intermedien vorführen möchte, diese meines Erachtens folgende Eigenschaften zu besitzen haben:“

„Zunächst Großartigkeit: das heißt heldenhafte, göttliche Wesen, die der Aufführung vor Fürsten würdig sind, und nicht Dinge von geringerer Bedeutung, die sich vielmehr für private Stücke eignen. Es ist auch wichtig, dass jedes Intermedium großartiger als das jeweils vorige oder zumindest das letzte größer und prächtiger als alle anderen ist.“

„Bewunderung: das heißt nicht übliche, allgemein bekannte, sondern den Menschen unmögliche oder als solche geltende Dinge, in denen man stets ein Auge auf das Wahrscheinliche zu werfen hat, um nicht plötzlich zurückzustecken oder etwas Sinnloses einzufügen. Erfindungsgeist und Urteilskraft sollen zu Tage treten, und da die Bewunderung aus der Neuigkeit entsteht, soll somit das vermieden werden, was andere bereits getan haben, oder es zumindest abändern, verschönern oder verbessern.“

„Klarheit: Alles Vorgeführte soll dem Zuschauer ohne weiteres deutlich sein. Es ist sicher zu stellen, dass selbst einfältige Geister jeden einzelnen Ausdruck verstehen oder zumindest seinen Sinn begreifen.“

„Genuss: Sicht und Gehör sollen mit der Reichhaltigkeit der Kostüme und der Neuigkeit und Pracht der Bühnenmaschinerie, den Fähigkeiten und der Eleganz der Schauspieler sowie auch der Lieblichkeit und Vielfalt der Musik beseelt werden, insbesondere aber, wenn die Worte hehr, gefühlvoll und verständlich sind.“

„Angemessenheit zum Theaterstück, insbesondere am Ende: Nimmt das Stück ein gutes Ende, so wäre es unangebracht, ein trauriges für die Intermedien zu wählen.“

„Zusammenhang: Weist ein Intermedium kein Verhältnis oder zumindest keine Übereinstimmung einiger Teile mit einem anderen auf, so gehen Ordnung und Einheit verloren, ohne die keine Schönheit möglich ist. Jedoch soll Langeweile durch Vielfalt und Verschiedenheit der Intermedien vermieden werden. Gleiches oder Ähnliches ist nicht zu wiederholen. Es sollen stets neue Figuren erscheinen, und die gleichzeitige Überlagerung von Ähnlichem und Unähnlichem verdeutlicht das künstlerische Geschick. So wird mehr Einfallsvermögen bezeugt, als wenn aus der Vielfalt der Erzählungen sechs einzelne Handlungen ohne jeglichen Zusammenhalt ausgewählt würden.“

„Auf das Ereignis, zu dessen Anlass das Theaterstück aufgeführt wird, soll Rücksicht genommen werden, und es ist ratsam, im letzten Intermedium darauf anzuspielen, denn so weist das Werk einen Bezug zur Realität auf und wird gut empfangen; umso besser ist es auch, wenn es eine Allegorie oder Anspielung darauf enthält.“

Eine Liste der Intermedien im Zeitraum 1539-1589 bietet einen Einblick in die Ereignisse und Persönlichkeiten, in deren Zusammenhang sie aufgeführt wurden:

- Florenz, 1539: *Hochzeit von Cosimo I de' Medici mit Eleonore von Toledo*; Intermedien von Francesco Cortecchia und Constanzo Festa.
- Lyon, 1548: *Einzug von Heinrich II. von Frankreich und Caterina de' Medici*; Intermedien von Pietro Mannucci.
- Florenz, 1565: *Hochzeit von Francesco I de' Medici mit Johanna von Habsburg*; Intermedien von Alessandro Striggio dem Älteren und Francesco Cortecchia.
- Florenz, 1566: *Hochzeit von Francesco I de' Medici mit Johanna von Habsburg*; Intermedien von Bernardo de Nerli.
- Florenz, 1568: *Taufe von Eleanora, der Tochter von Fürst Francesco und Johanna von Habsburg*; Intermedien von Alessandro Striggio dem Älteren.
- Florenz, 1569: *Besuch von Erzherzog Karl von Habsburg*; Intermedien von Alessandro Striggio dem Älteren.
- Florenz, 1583: *für die Prinzessinnen der Toskana*; Intermedien von Jacopo Peri, „Stefano“, Giovanni Legati, Constantino Arrighi, Cristofano Malvezzi und Alessandro Striggio

dem Älteren.

- Florenz, 1586: Hochzeit von Don Cesare d'Este mit Virginia de' Medici; Intermedien von Alessandro Striggio dem Älteren, Cristofano Malvezzi und Giovanni de'Bardi.
- Florenz, 1589: Hochzeit von Großherzog Ferdinando I. mit Prinzessin Christine von Lothringen; Intermedien von Antonio Archilei, Giovanni de' Bardi, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Jacopo Peri und Emilio de' Cavalieri.

Das Thema, Zusammenfassung der Handlung und Höhepunkte

Das Thema der Intermedien von 1589, nach einer Idee von Graf Giovanni de' Bardi, ist die Macht und der Einfluss der Musik auf die Menschheit.

1. Intermedium: *Harmonie der Sphären*

Die Koloratur-Monodie *Dalle piu alte sfere* wurde von Vittoria Archilei in der Rolle der Armonia gesungen, in *Noi che cantando* sind es die Sirenen, die die himmlischen Sphären lenken; in der Sinfonia spielte Alessandro Striggio die Viola. Himmel und Erde singen Lobeslieder an das herzögliche Paar, Christine und Ferdinando. Das Thema dieses Intermediums handelt von der Darstellung der antiken Musik in Form von *Musica mundana* und *Musica humana*. Es inspiriert sich teilweise in Platos zehntem Buch der *Politeia*, das von der musikalischen Harmonie des Weltalls handelt.

2. Intermedium: *Wettgesang der Musen und Pieriden*

Der Wettgesang findet zwischen den Musen und den Pieriden, den Töchtern von König Pieros, statt. Mit dem Singen von *Se nelle voce nostre* werden die Musen von einer Gruppe Waldnymphen als Siegerinnen erklärt, während die Pieriden, die *Chi dal delfino* singen, in Elstern verwandelt werden.

3. Intermedium: *Kampf Apollos mit dem Drachen Python*

In *Qui di carne si sfama* beklagen sich die Delphier über das schreckliche Ungeheuer, das das Land verwüstet. Nach einem Kampf vor den Augen der Zuschauer wird das Ungeheuer von Apollo umgebracht, gefolgt von Freudengesang und -tanz. Rinuccini

überarbeitete diese Episode mit dem Drachen für die erste Szene seiner *Dafne*.

4. Intermedium: *Das Reich der Dämonen*

Io che dal ciel cader wurde von Lucia Caccini gesungen, wie sie als Zauberin auf einem Wagen einflog. Das unmittelbare Goldene Zeitalter wird angekündigt, in dem die Hölle keine Seelen mehr peinigen wird. Giulio Caccini spielte dabei die Harfe in der Sinfonia, und Giovanni de' Bardis *Miseri habitator* schließt das Intermedium ab. Die Szenen mit dem Feuer und Schwefel der Hölle im 4. Intermedium ist voller Anleihen aus Dantes *Inferno*.

5. Intermedium: *Der Gesang des Arion*

Io che l'onde raffreno, das das 5. Intermedium einleitet, wurde von Vittoria Archilei in der Rolle der Aphrodite gesungen. Dagegen übernahm in der Koloraturmonodie *Dunque fra torbid'on-de* Peri die Rolle des Arion, der anschließend ins Meer springt und auf dem Rücken eines Delphins wieder das Ufer erreicht. Zum Abschluss des Intermediums feiert ein Seemannschor, dem Arions Schicksal mit dem Delphin unbekannt ist, mit einem Freudengesang, dass Arion von den Wellen verschlungen wurde und sie nun seinen Schatz aufteilen können. Die Erzählung von Apollo und dem Delphin beruht auf Plutarchs *Moralia*.

6. Intermedium: *Abstieg von Apollo und Bacchus mit Rhythmus und Harmonie*

Eine Götterversammlung erfreut sich an Jupiters Geschenk an die Menschheit. *O fortunato giorno* wird in sieben Chören gesungen, die das gesamte Bühnenensemble umfassen. Im abschließenden Ballo, der das Ende des letzten Intermediums kennzeichnet, wurden die Trioabschnitte von Vittoria Archilei, Lucia und Margarita Caccini gesungen. Die Handlung ist Platons *Gesetzen* entnommen.

Künstlerische Urheberschaft der Intermedien von 1589

Die Intermedien von *La Pellegrina* umfassten Werke verschiedener Komponisten. Dies mindert keineswegs deren künstlerischen Wert oder Interesse, da sie als Kollektivwerk gedacht waren und die ständige Vielfalt der verschiedenen Kompositionsstile, Aufführungsstile und ästhetischen Zielsetzungen der teilnehmenden Komponisten und

Musiker als positives Faktum bewertet wurden.

Für den Kreis der Dichter und Musiker um Graf Giovanni de' Bardi, der sich damals mit der Wiederbelebung der Antike auseinandersetzte, war das ästhetische und musikalische Pendant zum altgriechischen Chor der damals übliche traditionelle homophone Kompositionsstil, wo der Text gleichzeitig in allen Stimmen vorgetragen wird. Dagegen stellten die Rezitative, die nicht homophon Stücke und die Instrumentalmusik die Perspektive der Komponisten – gemeinsam mit den schauspielerischen Idealen der Akteure – der „Nuova maniera“ dar.

Die Bearbeitung von *La Pellegrina* bedeutete nicht weniger als eine achtmonatige Vorbereitung, die nicht frei von Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten zwischen den verschiedenen künstlerischen Urhebern des Schauspiels waren. *La Pellegrina* wurde schließlich am 2. Mai 1589 ur- und wahrscheinlich am 15. des selben Monats neu aufgeführt.

Graf Giovanni de' Bardi (1534-1612) sorgte für das Thema der sechs Intermedien, die sich mit dem Einfluss der Musik auf das Leben der Götter und Menschen auseinandersetzen. Es wird berichtet, dass Bardi so hohe Anforderungen an sein Publikum stellte, dass nur klassische Philologen all den rhetorischen Mitteln vollständig folgen konnten. Er war der Gründer einer informellen Akademie namens Camerata, die sich mit der Wiederbelebung der Musik, der Dichtung und des Theaters aus dem Altertum befasste. Bardis eigene Komposition für die Intermedien von 1589 ist *Miseri habitator*, mit dem er zum 4. Intermedium beitrug.

Der musikalische Leiter und allgemeine Veranstalter Emilio de' Cavalieri (ca.1550-1602) stammte aus einer alteingesessenen bekannten römischen Familie – sein Vater Tommaso pflegte in seiner Jugend eine enge Beziehung zu Michelangelo. Cavalieri befürwortete nicht Caccinis Stil, da er ihn als zu intim für ein großes Publikum erachtete. Die wahre Ursache scheint aber darin zu liegen, dass Cavalieri und Caccini sich nicht auf die Werte des „neuen“ Singstils einigen konnten. Die Choreographie für den Ballo des 6. Intermediums ist uns als Werk von Cavalieris Hand überliefert worden – ein Überbleibsel aus der Ausgabe von 1591 der von Malvezzi überprüften Musikunterlagen.

Bernardo Buontalenti (1531-1608) studierte mit Vasari und war ein geschätzter Architekt. Er arbeitete für den Hof der Medici im Bau von Palästen, Villen und Theatern. Durch einfallsreiche neue Entwürfe in der Bühnenmaschinerie entwickelte er Methoden, um die Bühnen einfach und schnell in einer bis damals unerhörten Weise zu wechseln. Buontalenti war für Bild, Bühne und Kostüm der Intermedien von 1589 verantwortlich. Diese Entwürfe überlebten in Zeichnungen, Aquarellen und Kupferstichen, von denen viele erstmals in einem Referenzwerk, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* von James M. Saslow (Yale University Press), erschienen.

Cristofano Malvezzi (1547-1599) folgte Francesco Cortecchia – der die Musik zu den Intermedien von 1539 komponierte – als Kapellmeister des Medici-Chors. Er komponierte die meiste Musik der Intermedien von 1589, seine einzigen bekannten Kompositionen für Theater.

Luca Marenzio (1553/4-1599) ist hauptsächlich als Komponist von Madrigalen bekannt. Sein heute bekanntes Werk umfasst zehn Madrigal-Bücher und etwa 75 Kirchenmotetten. Seine einzige bekannte musikalische Theaterkomposition ist der Beitrag zu den Intermedien von 1589.

Giulio Caccini (ca. 1545-1618) beabsichtigte, die Überlegenheit seines Stils gegenüber jenem seines Kollegen Jacopo Peri unter Beweis zu stellen. Gemäß Marco da Gagliano musste man Peri singen hören, um einen wahren Eindruck aller Schattierungen seines höchst persönlichen Gesangstils zu gewinnen. Caccini dagegen meinte, dass seine eigene Art Musik zu schreiben – mit vollständiger Notation aller Stellen – ausreichend und es keineswegs notwendig wäre, dem Komponisten beim Singen zuzuhören, um alle Feinheiten zu begreifen. Des weiteren habe er mehr über musikalisches Gefühl aus den Gesprächen mit Bardì und seinem Umfeld als in seinem dreißigjährigen Kontrapunktstudium gelernt. Caccini war auch als Tenor, Lauten-, Harfen- und Violenspieler sowie als erfahrener Gärtner bekannt.

Jacopo Peri (1561-1633), auch „Il Zazzerino“ genannt, studierte Musik und Tastinstrumente mit Malvezzi, der seit etwa 1580 Mitglied von Bardis Camerata war. Peri

war ein bekannter Tenor und schrieb die Rolle des Arion im 5. Intermedium, die er auch in der Uraufführung übernahm, indem er das Echo-Madrigal mit Koloratur *Dunque fra torbid'onde sang*.

Antonio Archilei (1550-1612) war als Sänger und Lautenspieler bekannt, obwohl seine Gattin Vittoria, „La Romanina“ genannt, vielleicht berühmter als er war. Laut Malvezzis Ausgabe von 1591 komponierte Antonio Archilei die blumige Monodie *Dalle piu alte sfere*, die von Vittoria gesungen wurde und das 1. Intermedium einleitet (in Rossis Quelle wird dagegen dieses Stück Cavalieri zugeordnet).

Der Dichter Ottavio Rinuccini verfasste die meisten Texte der Intermedien von 1589 und wirkte auch an den Libretti für die ersten Opern einschließlich Peris und Caccinis *Dafne* und *Euridice* mit. Die weiteren Texte sind von Giovanni de' Bardi, Giovanbattista Strozzi und Laura Lucchesini.

Quellendokumente und Erinnerungen

Kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert entdeckte der Kunsthistoriker Aby Warburg in Florenz eine Reihe von Kostümentwürfen. Bis dahin glaubte man, sie seien von Giorgio Vasari, doch Warburg ordnete sie Bernardo Buontalenti, dem Kostümbildner der Intermedien von *La Pellegrina* zu. Seine weitere Forschungsarbeit führte zur Entdeckung einer gewaltigen Menge an Quellendokumenten, die Theater- und Kostümbilder, Zeichnungen, Aquarelle, zeitgenössische Berichte, Tagebücher, Wirtschaftsbücher, poetische Texte und Musik umfassten.

Die Tradition der Intermedien ähnelt der Masque im elisabethanischen England darin, dass die erhaltenen musikalischen Dokumente allgemein sehr dürftig sind. Im Falle der Intermedien vor 1589 liegt uns mit Ausnahme von Teilen jener aus 1539 fast keine Musik vor. Ebenso gingen die musikalischen Unterlagen der Masques gänzlich verloren oder sind nur bruchstückhaft erhalten geblieben.

Im Falle der Intermedien von 1589 liegt die aufgeführte Musik fast zur Gänze vor. Die

von Cristofano Malvezzi 1591 zur Veröffentlichung bestimmten Musikdokumente vermitteln reichlich Information bezüglich der Instrumentation in der Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts.

Das „Nono“-Partiturbuch (das die neunte Stimme in der Abfolge der Partitur bezeichnet) enthält besonders viel Information zur Instrumentation. So viel Detail in einem Musikstück aus dem 16. Jahrhundert ist äußerst rar, da die meisten veröffentlichten Werke mit der schlichten Angabe „per ogni sorte d'instrumenti“ (für jegliche Art Instrumente) versehen wurden. Höchstwahrscheinlich wurde die Instrumentation der Intermedien von 1589 auf diese Weise erhalten, um von der außerordentlichen Reichhaltigkeit des „Renaissance-Orchesters“ – bzw. des „Intermedium-Orchesters“, wie die Musikhistoriker es auch nennen – Zeugnis abzulegen und als Erinnerung an das großartige Staatsereignis zu dienen, das die Aufführung 1589 dem Hof der Medici und überhaupt ganz Europa bescherte.

So einzigartig Malvezzis detaillierter Kommentar zur Instrumentation in einem schriftlichen Dokument sein mag, sollte er vielmehr als Zeugnis einer Instrumentations-Tradition denn als Ausnahme zur üblicherweise üppigen Instrumentation jener Zeit betrachtet werden. In den Intermedien von *La Pellegrina* ist nämlich keine radikale Abkehr von der Praxis der Replik der Stimmen durch mäßig bis laut ertönende Instrumente zu finden.

Zusätzlich zu den musikalischen Unterlagen haben andere seltene Dokumente bis in unsere Zeit überdauert. Das bedeutendste ist dabei der veröffentlichte Augenzeugenbericht von Bastiano de’Rossi aus dem Jahr 1589 über die Aufführung der Intermedien. (Der gesamte Band ist auf einer Website der British Library verfügbar, die Büchern von Renaissance-Festen gewidmet ist.) In dieser Quelle erscheinen die Vokaltexte erstmals gedruckt. Sie wurden 1591 von Malvezzi und später von Angelo Solerti Anfang des 20. Jahrhunderts neu veröffentlicht. Rossis Bericht enthält zahlreiche Widersprüche bezüglich des unter Malvezzis Aufsicht veröffentlichten Musikmaterials. Einige Kompositionen werden in beiden Dokumenten nicht einmal dem selben Autor zugeschrieben. Rossi war selbst kein Musiker, und bezüglich der Instrumentation ist Malvezzi als Quelle wertvoller. Durch

eingehende Analyse dieser zwei Primärquellen wird ersichtlich, dass die Spielweise eines Stücks bereits 1589 bzw. 1591 Änderungen unterlag. Vom konzeptuellen Beginn der Proben bis zur eigentlichen Aufführung änderten sich viele Details aus mehreren Gründen. Die Musik konnte schon zur Zeit ihrer Entstehung auf verschiedene Weise gespielt werden, insbesondere unter der Leitung – letzten Endes auch unter der unterschiedlichen Auffassung – der bedeutendsten Musik- und Theatermeister, die am Entwurf eines Musikstücks mitwirkten. Wie dem auch sei, wir werden niemals genau wissen, wie es war – wir können es uns lediglich vorstellen.

Weiters verfügen wir über einen Bericht eines gewissen Barthold von Gadenstedt, einem deutschen Besucher im Publikum. Er schrieb: „Es würde jemandem gefallen, der sonst mit der Musik wenig bewandert ist; er würde Meilen reisen, ohne es zu bereuen, denn für eine menschliche Schöpfung ist es fast engelhaft zu sehen und zu hören ... (Ein Zuschauer,) der neben mir saß, meinte, dies gebe es im Himmel, es sei ein Vorgeschmack der freudigen Musik der heiligen Engel im Paradies.“

Manierismus, Meraviglia und die Entstehung der modernen Bühnenkunst

Zu den Musikquellen und -berichten gesellt sich die Arbeit der Künstler, die die Bühnenentwürfe und Kostüme von *La Pellegrina* in Form von Aquarellen, Zeichnungen und Drucken auf Papier bewahrten. Diese Bildunterlagen von der Aufführung waren weit verbreitet und führten somit zur Bekanntheit der neuesten Entwicklungen in der Bühnenkunst.

Buontalentis (selbst oder von anderen Künstlern wie Agostino Carracci und Epifanio d'Alfiano) erhaltene und (selbst oder von seinen Assistenten) kommentierte Bühnenentwürfe sind weit verbreitet und zahlreich: So verfügen wir über jene des 1. Intermediums mit den Kostümen der Sirenen, Planetengöttern, Notwendigkeit und Parzen, des 2. Intermediums mit den Kostümen der Waldnymphen, Pieriden, Musen und Elstern, des 3. Intermediums mit den Kostümen des Apollo, der Delphischen Paare und des Python, des 4. Intermediums mit einem Atrezzo-Entwurf für Luzifer, des 5. Intermediums mit den Kostümen der

Meeresnymphen, des Arion und der Seeleute sowie des 6. Intermediums mit den Kostümen des Apollo und der Fortuna.

Der Umbau des Uffizientheaters für die Aufführung von *La Pellegrina* war eine von Buontalentis zahlreichen Aufgaben. Durch Hinzufügen von sechs Stufen, die die Halle zu allen Seiten umgaben, wurde diese geschickt zu einem Theater umfunktioniert.

Das Uffizientheater wurde mit Rampenlicht ausgestattet und war das erste in Europa mit einem geneigten Parterre. Zusätzlich ermöglichte es der Bogen des Proszeniums, außer Sichtweite der Zuschauer zu handeln, was auch die magischen Effekte der *Meraviglia* inspirierte. Weiters gab es auch einen Theatervorhang sowie fliegende Bühnenwechsel, die auf Buontalentis Erfindungen und Entwicklungen ausgereifter Bühnenmaschinerie zurückzuführen sind, was das Erscheinen und Verschwinden von Schauspielern, Atrezzo, ja ganzer Bühnendekorationen bewirkte. Im 2. Intermedium wurde auch noch Duftwasser versprüht, um die Präsenz der Orangen- und Zitronenbäume zu verdeutlichen. Das 6. Intermedium erforderte 82 Bühnenbewegungen sowie 90 Kostüme. Kostüme und Masken wurden als Beitrag zur Wiederbelebung des klassischen griechischen Theaters eingesetzt.

O che nuovo miracolo wurde für den Final-Ballo des 6. Intermediums von Emilio de' Cavalieri geschrieben. Damals wurde der Text erst verfasst, nachdem die Ballettmusik von Laura Lucchesini komponiert wurde. Die Aufführung ist prozessorientiert, was eine Änderung der Dinge im Laufe der Vorbereitung bedeutet. Abgesehen von musikalischen Überlegungen hätte dieser Vorgang, die Worte der bereits komponierten Musik anzupassen, damals als radikal gegolten. Es kann also als eine neue Entwicklung in der Inszenierung betrachtet werden, in der Musik und Choreographie an erste Stelle kamen und erst danach der Text angepasst wurde. Unter dem Namen *Il Ballo del Gran Duca* und *L'Aria di Fiorenza* bestehen zahllose Versionen dieses Stücks in späteren Fassungen: für Laute von Kapsberger und Besard, für Tastinstrument von Frescobaldi und Sweelinck, für Violon-Consort von Peter Philips, eine achtteilige instrumentale Canzona von Viadana sowie mehrere Fassungen von Adriano Banchieri.

Neben der Entwicklung großer bestand auch die Notwendigkeit nach kleineren Instrumenten wie die Laute, die auf der Bühne getragen werden konnten. Einige größere Instrumente wie das Cembalo oder die Orgel konnten von den Zuschauern hinter Bühnenzubehör verborgen oder sogar leicht abseits der Bühne gespielt werden. 1589 war es nicht unüblich, dass eine Virtuosensängerin wie Vittoria Archilei sich auch selbst auf der Laute begleitete oder Giulio Caccini die Harfe als Teil des musikalischen Auftritts und der Dramenhandlung spielte. Diese Tradition der Instrumentalisten auf der Bühne als Teil der Handlung fand in der Frühoper keine Fortsetzung.

***La Pellegrina* und die Entstehung der Oper**

Ein eingehendes Studium und die Beherrschung der Vielfalt der musikalischen Formen der Intermedien von 1589 sind grundlegend, um die Frühoper, insbesondere Monteverdis *Orfeo* zu begreifen.

Diesbezüglich ist eine Gegenüberstellung zweier Quellen bezeichnend, die sich mit dem Thema der „fortlaufenden dramatischen Handlung“, einer klassischen Voraussetzung für die „Oper“, auseinandersetzen:

- 1586: „Lasset uns aber nun über die Wunder und den Reichtum der Intermedien berichten ... und lasset uns die Absicht des Dichters feststellen, als er zu Beginn eine Handlung für die Aufführung dieser Intermedien suchte. Demzufolge sollte es ein einziges Thema sein, aus dem alle sechs Intermedien hervorgehen. Doch dann entschied er sich für die Vielfalt über alles andere. Und da er bemerkte, dass es besser sei, wenn seine Erfindung vielseitig wäre, versuchte er auf jeden Fall, diese Einheit aus Vielfalt und Uneinigkeit bestehen zu lassen, und darin hatte er Erfolg, so dass all jene guten Gedanken, die den sterblichen Menschen befallen, so wie sie in diesen Intermedien dargestellt sind, schlussendlich als Ergebnis dieser so glücklichen Hochzeit auftreten.“

- 1589: „Bardi dachte nicht, dass eine einzige Handlung für die Intermedien angebracht sei, da er meinte, dass es ausreichte, jener der Komödie zu folgen. Hätte er nämlich eine einzi-

ge fortlaufende Handlung ausgewählt, so wäre er gezwungen gewesen, dieser zu folgen. Dies hat seine Vor- und Nachteile. In Wahrheit hätte es aber die Freiheit des Künstlers eingeschränkt, ohne anscheinend allzu Neues zur Freude der Kenner einzubringen.“

Als die Intermedien bedeutender als das Genre wurden, das sie eigentlich begleiten sollten, entstand der Gedanke der Oper. Dieser Wendepunkt wurde an sich durch die Reaktion des Publikums bewirkt, da es sich schnell für die Kombination aus Musik und Inszenierung begeisterte.

Mehrere Frühoper sind verloren gegangen, einschließlich Peris *Dafne* (Libretto von Ottavio Rinuccini), die zwar 1598 aufgeführt, aber vielleicht bereits 1594 begonnen wurde – nur sechs Ausschnitte sind erhalten geblieben. Die nächsten vollständig erhaltenen Opern sind Peris *Euridice* (Libretto von Rinuccini) von 1600, Caccinis *Euridice* (Libretto von Rinuccini) von 1602, Monteverdis *Orfeo* (Libretto von Alessandro Striggio dem Jüngeren) von 1607 sowie Marco da Gaglianos *Dafne* (Libretto von Ottavio Rinuccini) von 1608. All diese Werke beinhalten Texte, die einer fortlaufenden dramatischen Handlung folgen.

Dal vago e bel sereno wurde zunächst als instrumentale Ouvertüre aufgeführt, später dann gesungen. Diese Praxis dauerte auch bis in die Frühoper hinein, wo die A-B-B-Form als übliches Vokalmuster angenommen und erst abgelöst wurde, als das Da-capo-Muster im 17. Jahrhundert es an Beliebtheit übertraf.

Bardis Camerata war mit der Tradition des Sologesangs mit Begleitung eines Violen-Consorts zur Wiedergabe der klassischen Praxis fasziniert. In der Frühoper wurde der Gedanke des Violen-Consorts durch den Einsatz von Saiteninstrumenten wie dem Chitarrone oder dem Cembalo ersetzt.

Der Sologesang und das Klagelied wurden in der Frühoper entwickelt, um die Faszination des Publikums für den Gefühlszustand des Hauptdarstellers zu steigern. *Dalle piu alte sfere* aus den Intermedien von 1589 zählt zu den ersten Bravour- und Koloratur-Arien im Theater. *Dunque fra torbid'onde* ist eigentlich ein Klagelied, das sich des Echos und der Wiederholung bedient, zweier Mittel, die in der Frühoper erhalten

blieben. Das Klagelied wurde in der Frühoper auch von Monteverdi eingesetzt, so im *Possente spirto aus Orfeo* und dem *Lamento aus Arianna*.

Da ein trauriges Ende als ungelegen galt, musste die Notwendigkeit eines „glücklichen Endes“ in der Komposition der Frühoper behandelt werden. Das Libretto mit dem tragischen Ende von Monteverdis *Orfeo* wurde zur Zeit der Uraufführung 1607 veröffentlicht, während die Veröffentlichung der Partitur ein glückliches Ende oder *lieto fine* beinhaltet. Wir wissen nicht, welche Version 1607 tatsächlich aufgeführt wurde, da das einzige erhaltene Dokument das Libretto ist. Die musikalische Aufführung war ein Teil eines kontinuierlichen kreativen Prozesses, so dass es alles in allem möglich ist, dass die Fassung, die Monteverdi für die ersten Aufführungen benutzte, nicht unbedingt dem Libretto wörtlich folgte.

Cavalieris *O che nuovo miracolo*, mit dem das 6. Intermedium abschließt, inspirierte die Tradition der späteren Opernfinali. Im „Concertato finale“ war die Musik oft der Bühnenhandlung untergeordnet. So entstand die Oper als Feier der Inszenierung statt als rein musikalische Aufführung.

Überersetzung: Gilbert Bofill

PRIMO INTERMEDIO

L'armonia delle sfere

1 **Sinfonia, a 6**

Music: Cristofano Malvezzi

2 **Dalle più alte sfere**

Music: Antonio Archilei or Emilio de' Cavalieri / Text: Giovanni de Bardi

*Dalle più alte sfere
di celesti sirene amica scorta
son l'armonia, ch'a voi vengo, mortali
poscia, che fino al ciel battendo l'ali
l'alta fiamma n'apporta,
che mai si nobil coppia 'l sol non vide
qual voi nova Minerva, e fort'Alcide.*

INTERMEDIO 1

The Harmony of the Spheres

*From the most exalted spheres,
The friendly escort of celestial sirens,
I am Harmony, and I come to you, mortals,
Having winged my way to heaven
To bring you the noble flame:
Never did the sun see such a noble pair
As you, new Minerva, and strong Hercules.*

3 **Noi, che cantando**

Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*Noi, che cantando, le celeste sfere
dolcemente rotar facciam intorno
in così lieto giorno
lasciando 'l Paradiso;
meraviglie più altere
cantiam d'una bell'alm' e d'un bel viso.*

*We, by our singing, the celestial spheres
Cause gently to rotate,
On this so joyful day
Abandoning Paradise;
Of greater marvels
Do we sing with noble soul and face of beauty.*

INTERMÈDE 1

L'harmonie des sphères

*Depuis les plus hautes sphères,
Amicalement escortée des célestes Sirènes,
Je suis l'Harmonie qui vient vers vous, mortels
Et battant des ailes jusqu'au ciel,
J'en rapporte le flambeau éternel :
Jamais le soleil n'a brillé
[sur un plus noble couple
Que vous, nouvelle Minerve et vous
[puissant Hercule.*

*Nous qui en chantant
[faisons que les sphères célestes
tournent douces et sages,
nous avons en cet heureux jour sans pareil
Abandonné le Paradis
Pour chanter les suprêmes merveilles
D'une si belle âme et d'un si beau visage.*

1. INTERMEDIUM

Harmonie der Sphären

*Aus den höchsten Sphären flügelschwingend
Steigt herab zu euch, ihr Menschen,
Der himmlische Sirenen Freundin und Geleit,
Die Harmonie,
Euch Ruhm und Ehre zu verkünden:
Nie je sah die Sonne ein solch edles Paar
Wie ihr es seid: neue Minerva,
[starker Herkules.*

*Wir steigen herab vom Paradies
Und lassen die himmlischen Sphären
Im Reigen sich drehen zu unsrem Gesang
An diesem Freudentag.
Größere Wunder noch singen wir
Von edler Seele, schönem Antlitz.*

4 Sinfonia, a 6
Cristofano Malvezzi

5 Dolcissime Sirene
Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*Dolcissime Sirene,
tornate al cielo, e 'ntanto
facciam cantando
a gara un dolce canto.
Non mai tanto splendore
vid'Argo, Cipr' o Delo.*

*Sweetest of Sirens,
Turn to the heavens, and then
Let us be rivals
in a sweet song.
Never was such splendour
Seen by Argos, Cyprus or Delos.*

6 A voi reali amanti
Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*A voi reali amanti
cediam noi tutti gran numi del cielo.
Per lei non pur s'infiora
ma di perl' e rubin
s'ingemma Flora:
di pur'argento ha l'onde,
Arno per voi gran Duc'
e d'or le sponde:
Tessiam dunque ghirlande
a si gran Regi
e sian di paradiso
i fior e i fregi,*

*You, royal Lovers,
Do we acknowledge,
[great divinities of the heavens.
Not only does she flower for you
But with pearls and rubies
Flora adorns herself.
Of pure silver are the waters,
Of the Arno, for you great Duke,
And of gold the riverbanks.
So let us weave garlands
For such a great Ruler,
And may the flowers and adornments
Be of paradise.*

*Très douces Sirènes
Tournez-vous vers le ciel et pour l'heure
Faisons en chantant
Un concours de doux chants.
Jamais tant de splendeur
N'ont vu Argos, Chypre ou Délos.*

*Bezaubernde, lockende Sirenen,
So kehrt zum Himmel zurück,
Derweil wir anstimmen lassen
Süßen Wettgesang.
Nie je sah Argos, Zypern, Delos
Solchen Glanz.*

*Pour vous royaux amants
Tous, dieux du ciel,
[nous vous rendons hommage
Pour vous Flore ne se fleurit pas seulement
Mais de perles et de rubis,
Elle se pare.
Pour vous, Grand Duc, de pur argent
Sont les flots de l'Arno
Et d'or ses rivages.
Tressons donc des guirlandes
à de si grands seigneurs
Du Paradis viendront
des bijoux et des fleurs*

*Euch, königlichem Hochzeitspaar,
Euch huldigen
[die großen Götter des Himmels.
Nicht nur mit Blumen
Schmückt für sie sich Flora,
Mit Perlen und Rubinien ziert sie sich.
Euch zu Ehren, Großherzog,
Fließen Arnos silberne Wellen
An güldenem Gestade:
Drum laßt uns für so große Herren
Den Brautkranz winden
Mit Blumen, Zierrat
Aus dem Paradies.*

*a lor fonte real
s'intrecci Stelle,
e Sol e Luna
e cos'alt'e più belle.*

*May their royal brows
Be wreathed with stars.
And Sun and Moon,
And nobler and yet fairer things.*

7 **Coppia gentil**

Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*Coppia gentil d'avventuros'amanti
per cui non pur il mondo
si fa liet' e giocondo
ma fiammeggiante d'amoroso zelo
canta ridendo
e festeggiand' il Cielo.*

*Noble pair of venturesome lovers
Through whom not only the world
Is made happy and joyful
But whom, burning with amorous zeal,
Heaven celebrates
In song and laughter.*

*Et sur leur royal front
Des étoiles s'enlacent
Avec soleil et lune
Et des trésors de grâce.*

*Ihrem königlichen Haupte
Sind die Sterne hold.
Die Sonne, der Mond,
Das Gute, das Schöne.*

*Noble couple d'amants aventureux,
Non seulement le Monde manifestant sa joie
Pour vous se fait gai et heureux,
mais encore,
brûlant d'un zèle amoureux,
C'est le Ciel qui chante, sourit et festoie.*

*Glückliches, edles Paar,
Für das nicht nur die Erde
Sich verschönt, frohlockt,
Nein, auch der Himmel
Flammend im Feuer der Liebe
Feiert und jubiliert.*

SECONDO INTERMEDIO

La gara fra Muse e Piridi

8 **Sinfonia, a 5**

Luca Marenzio

9 **Belle ne fe' natura**

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*Belle ne fe' natura
e perché all'armonia beltà risponde
vero giuditio d'armonia n'infonde:
onde d'acerba e dura
contesa sian noi di beltà perfette,
a gran sentenza elette.*

INTERMEDIO 2

The Muses defeats the Pierides in a singing contest

*Nature has given us beauty
And since beauty answers to harmony,
She has infused in us
[a true sense of harmony:
Hence in a cruel and harsh
Contest, we, perfect in beauty,
Have been chosen to give judgement.*

10 **Chi dal delfino**

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*Chi dal delfino
aita nelle tempeste sue cantando impetra,
e quei ch'al suon di cetra
la perduta consorte
tra dell'inferna porte
non però come noi canta soave*

*He who to the dolphin
Sang for help in the storm,
And he who, to the sound of the lyre,
His lost wife
Released from the underworld,
Did not sing so mellifluously as we;*

INTERMÈDE 2

*Le concours entre les Muses
et les Piérides*

*Belles nous fit Nature
Et pour qu'à la Beauté réponde l'Harmonie
Qu'elle verse sur nous
[un véritable goût de l'harmonie ;
car en ce concours acerbe et dur
Beautés parfaites, nous voilà donc choisies
Pour en juger en tout.*

*Ni celui qui du dauphin, dans la tempête
Implore l'aide par ses chansons,
Ni celui qui au son de sa lyre s'apprête
à ramener son épouse perdue, du fond
de l'infendale porte,
Aucun ne peut chanter
[de mélodies plus belles*

2. INTERMEDIUM

Wettgesang der Musen und Pieriden

*Schönheit verlieh uns die Natur,
Weil Harmonie der Schönheit eigen
Und Urteilskraft die Harmonie uns gab,
Sind wir, von tadelloser Schönheit,
In hartem, bittrem Wettgesang
Zu großem Schiedsspruch auserwählt.*

*Wer vom Delphin in rauhen Stürmen
Singend sich Hilfe erflieht,
Wer singend beim Klange der Leier
Die verstorbene Gattin
Aus den Toren der Hölle befreit,
Singt nicht wie wir so schöne, sanfte Weise:*

*che più s'el ciel non have
si dolce melodia,
c'appo 'l nostro cantar rocca non sia.*

*Heaven itself does not possess
A song so sweet,
That, compared with ours,
[would not seem rough.*

11 Se nelle voci nostre

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*Se nelle voci nostre
risuona di dolcezza accento, o suono
e gratioso dono
del ciel da cui procede
quanto di bello il mondo intende e vede
hor voi di queste Linfe
habitatrici Ninfe
se del nostro cantar diletto havete,
al Ciel gracie rendete
e di palme, e d'alloro
incoronate il più suave Coro.*

*If in our voices
Accents sweet or tones resound
It is the gracious gift
Of heaven, from which proceeds
Whatever beauty the world
[understands and sees.
So you, of these crystal waters
The resident Nymphs,
If our song has pleased you,
Give thanks to Heaven
And with palm and laurel
Crown the most melodious Choir.*

12 O figlie di Piero

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*O figlie di Piero
in qual follia v'ingombra
e 'l vostro canto un'ombra
appo si dolce canto*

*O daughters of Piero
What madness has seized you?
Your song was a shadow
Beside such a sweet song.*

*que nous, car ni même le Ciel
n'a d'assez douces chansons
Qui ne semblent rauques,
[comparées aux nôtres.*

*Der Himmel kennt nicht Melodien,
Die im Vergleich zu unsren Gesängen
Nicht rauh und heiser erklingen.*

*Si dans nos voix résonne
La douceur des accents et des sons
Ce sont les gracieux dons
Du ciel où abonde
la beauté que voit et entend le monde,
Or vous qui ces limbes habitez,
ô nymphes devez un jugement porter.
Si à nos chants du plaisir vous avez,
rendez-en grâce aux cieux
et de palmes et de lauriers
couronnez le chœur le plus harmonieux.*

*Wenn in unseren Stimmen
Süße und Sanftmut erklingen,
Wenn sie als gütiges
[Geschenk des Himmels
Zugleich verkünden,
Wie sehr der Himmel Aug' und Ohr
[dem Schönen zugetan,
Und wenn ihr, Nymphen,
Die ihr die klaren Quellen hüttet und bewacht,
An unsrem Lied Gefallen findet,
So dankt dem Himmel,
Bekränzt mit Palme und Lorbeer
Den lieblichsten Chor.*

*Ô filles de Piéros
En quelle folie sombrez-vous
que votre chant ne soit qu'ombrage
comparé à un chant si doux.*

*O Töchter des Pieros,
Welche Torheit wohnt in euch,
Euer Lied verblaßt
Bei solch zarten Klängen.*

*allor si deve il vanto
d'ogni dolcezza, ò Cielo, ò Terra, ò Venti,
[dite s'udiste mai si dolci accenti.*

*To them honour is due
For all their sweetness,
[O Heaven, O Earth, O Winds,
Say if ever you have heard such sweet accents.*

TERZO INTERMEDIO *Il combattimento pitico d'Apollo*

13 **Qui di carne si sfama** Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*Qui di carne si sfama
lo spaventoso serpe, in questo loco
vomita fiamm' e foco e fischia e rugge
qui l'herb' ei fior distrugge
ma dov' el ferro mostro
fors'havrà Giove udito il pianto nostro.
O Padre Re del Cielo
volgi pietosi gl'occhi
a l'infelice Delo,
a te dimand'aita e piang' e plora
movi lampo e saeta
a far di lei vendetta
contr'il mostro crudel che la divora.*

INTERMEDIO 3 *Apollo slays the Python at Delphi*

*Here, gorging itself on flesh,
The fearsome dragon, in this spot
Spews flaming fire, and hisses and roars,
Here it tramples on the grass and the flowers.
Yet, wherever the savage monster is,
Perhaps Jove has heard our lamentation.
O Father, King of Heaven,
Turn a pitying gaze
Upon unhappy Delos.
From you she asks for help,
[she weeps and implores.
Raise lightning and thunder
To avenge her
Against the cruel monster that devours her.*

*A eux donc nous rendons hommage
car face à toutes ces douceurs, dites si,
[ô ciel, ô terre, ô vents
vous avez entendu jamais
[de plus doux accents ?*

*Ihnen gebührt die Ehre,
Zu rühmen ist ihr süßer Gesang,
[Himmel, Erde, o ihr Winde,
sprecht: Vernahmt ihr je so zarte Töne?*

INTERMÈDE 3

Le combat entre Apollon et Python

*De chair fraîche est friand
l'effroyable dragon en ce lieu
qui vomit feux et flammes,
[sifflant et rugissant,
en détruisant l'herbe et les fleurs.
Mais où se trouve le monstre féroce ?
Peut-être Jupiter va entendre nos pleurs ?
Ô Père Roi des Cieux
Abaisse ton regard miséricordieux
Sur la malheureuse Délos,
qui t'implore en larmes et en pleurs
d'envoyer ta foudre et ton tonnerre
pour la venger et faire la guerre
au monstre cruel qui la dévore.*

3. INTERMEDIUM

Kampf Apollos mit dem Drachen Python

*Hier stillt am Fleische seinen Hunger
Der grausame Drache, hier wütet er,
Speit Flammen, zischt und brüllt,
Zerstört Gras und Blumen.
Doch wo sich das wütende Untier auch zeige,
Vielleicht hat Jupiter unser Flehen erhört.
Vater, König des Himmels erbarme dich,
Zeig Mitleid mit unserem Unglück,
Delos erbittet Hilfe, weint und fleht.
Sende deinen Blitz, deine Pfeile
Und räche dich an ihm,
An dem grausamen Untier,
Das uns alle verschlingt.*

14 O valoroso Dio

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*O valoroso Dio
o Dio chiaro e sovrano.
ecco il serpente rio
spoglia giacer della invita mano
mort' e l'horribil fera
venite a schier'a schiera
venite Apollo e Delo,
cantand'alzate
o belle Ninke al Cielo.*

*O valiant God,
O renowned and sovereign God.
Here lies the evil dragon
Slain by the invincible hand.
The horrible beast is dead.
Come, gather round,
Come, Apollo and Delos.
May your song rise up
To Heaven, O beautiful Nymphs.*

15 O mille volte

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*O mille volte mille
giorno lieto e felice
o fortunate ville
o fortunati colli
a cui pur lice
mirar l'horribil'angue
versar l'anima e'l sangue
che con fiamma e tosco
spoglio il prato di fior
di frond'il bosco
cantiamo dunque a l'amoroso ballo*

*O a thousand, thousand times
Happy, joyous day!
O blessed towns,
O blessed hills,
That now may
See the horrible snake
Pour out its life and its blood
That with fire and venom
Had stripped the meadow of its flowers,
The grove of its leaves.
Let us therefore sing and dance for love,*

*Ô valeureux Dieu
ô Dieu clair et souverain
ici est la dépouille du serpent dangereux
terrassé par ton invincible main ;
Mort est l'horrible bête féroce !
Venez, et rassemblez-vous
Venez Apollon et surtout,
élevez les chants de Délos,
belles nymphes, jusques aux cieux.*

*O tapferer, mutiger Gott,
Teurer, barmherziger Gott.
Hier liegt der grausame Drache,
Besiegt durch deine Hand.
Tot ist das grausige Untier.
Eilet herbei, eilt alle herbei.
Kommt herbei, Apollo und Delos.
Ihr schönen Nymphen,
Euer Gesang erhebe sich zum Himmel.*

*Ô mille fois et mille
jours de liesse et de bonheur !
Ô bienheureuses villes
ô heureuses collines
qui peuvent contempler à cette heure
cet horrible serpent
perdant et son âme et son sang ;
lui dont flammes et venin à la fois
dépouillèrent le pré de ses fleurs,
et de ses feuillages le bois ;
chantons et dansons de bonheur,*

*O tausend, tausend mal
Glücklicher, heiterer Tag,
Ihr Städte voll des Glücks,
Glückliche Berge,
Die alle schauen sollen,
Wie das grausame Untier
Seine Seele verhaucht,
Sein Blut vergießt,
Das mit Feuer und Gift,
Die Wiesen der Blumen,
Die Wälder des Laubes beraubt.*

*rendendo gracie ai Dei
d'eterna gloria
di si lieta vittoria.*

*Giving thanks to the gods,
Eternally glorious,
For such a joyous victory.*

QUARTO INTERMEDIO
La regione de' demoni

- 16 Io che dal ciel cader**
Giulio Caccini / Giovanbattista Strozzi

*Io che dal ciel cader
farei la luna
a voi ch'in alto sete
e tutt'il ciel vedet'e voi comando
ditene quando il somm'eterno Giove
dal ciel in terra
ogni sua gratia piove.*

INTERMEDIO 4
The Realm of the Demons

*I who would make
The moon fall from the skies
Call upon you who sit on high
And view all the heavens,
Say when almighty, eternal Jove
From Heaven to Earth
Will rain down his every grace.*

- 17 Sinfonia, a 6**
Cristofano Malvezzi

*rendons grâces aux dieux,
dans leur éternelle gloire,
pour une si heureuse victoire.*

*Drum laßt uns singen und tanzen,
Den Göttern danken für ewigen Ruhm,
Einen so glücklichen Sieg.*

INTERMÈDE 4

La région des démons

*Moi, qui du ciel
peut décrocher la lune,
A vous qui êtes en si haute place
et voyez tout le ciel, je vous ordonne
de dire quand Jupiter, le très grand, l'éternel
sur cette terre du haut du ciel
prodiguera sa grâce.*

4. INTERMEDIUM

Das Reich der Dämonen

*Ich, die vom Himmel
Den Mond werd' fallen lassen,
Befehle euch, Heroen, in der Höhe,
Die ihr den ganzen Himmel seht,
Sagt uns, wann Jupiter, der höchste Gott,
Vom Himmel auf die Erde
Seine Gnade regnen läßt.*

18 Or che due grand'alme

Cristofano Malvezzi / Giovanbattista Strozzi

*Or che due grand'alme
insiem'aggiunge
un sald'amor celeste
d'un altra gioia il mondo si riveste
ogn'alma al ben oprar s'accend'e punge
volane lune la cagion' dei pianto
e felice ritorna etemo canto.*

*Now that two great souls
Are joined together
In steadfast, heavenly love,
The world puts on another joy,
Every soul is fired and spurred to do good,
The reason for weeping has gone far away
And eternal song, in elation, returns.*

19 Miseri habitator

Giovanni di Bardi / Giovanbattista Strozzi

*Miseri habitator del ciec'averno
giù nel dolente regno
null'altro scenderà
ch'invidia e sdegno
sarà l'horror sarà il tormento eterno
duro carcer inferno
a te non più verrà la gente morta
chiud'in etemo la tartarea porta.*

*Wretched inhabitants of dark Avernus,
There where suffering reigns,
Nothing will come
But chagrin enough.
There will be horror and eternal torment
In this harsh hell of enclosure.
Never again will the gathering dead come to you,
Tartarus, so close your gates forever.*

*Maintenant que deux grands esprits
en un amour sacré
et céleste se sont unis,
le Monde d'une grande joie retentit
et chaque âme à faire le bien s'ingénie.
Toute occasion de se plaindre envolée,
en un chant éternel revient la félicité.*

*Nun, da zwei große Seelen
Eine tiefe Liebe
Des Himmels vereint,
Zeigt auch die Erde neue Herrlichkeit,
Ein jeder ist dem Guten zugetan,
Weit weg entflieht das Unglück,
Und glücklich kehrt ewiger Gesang zurück.*

*Misérables habitants de l'obscur Averne
Là-bas, où la souffrance règne,
rien d'autre ne viendra
qu'un dépit suffisant,
Ce sera l'horreur et l'éternel tourment
Dans ce dur enfer d'enfermement
plus jamais ne viendra à toi la foule morte
Tartarus, ferme donc à jamais ta porte.*

*Armselige, blinde Verdammte der Hölle
Dort unten im Reiche der Qualen.
Keiner mehr steigt je zu euch hinab,
Nur Neid, Unmut, Empörung.
Schrecklich wird sein
Das Höllengefängnis der ewigen Pein.
Du wirst die Toten nicht widersehen,
Wenn einmal die Tür der Unterwelt sich schloß.*

QUINTO INTERMEDIO
Il canto d'Arione

INTERMEDIO 5
Arion and the Dolphin

20 Io che l'onde raffreno

Luca Marenzio / Ottavio Rinuccini

*Io che l'onde raffreno
a mio talento
e son del mar Regina
a cui s'atterr'e'n inchina
ogni nume
ch'ai mar alberga in seno
ad inchinarmi o Regi sposi vegno
fin dal profondo
del mio vasto regno.*

*I who rule the waves
By my pleasure,
Who am the Queen of the Sea,
Before whom bows and kneels
Every divinity
That lives in the ocean's bosom,
To hail you, O Royal Pair, I come
From the far reaches
Of my vast kingdom.*

21. E noi con questa bella diva

Cristofano Malvezzi / Giovanni di Bardi

*E noi con questa bella diva
nostr'Anfitrite
da liquidi cristalli
di peri'e di coralli
siam'a inchinar a voi
gran regi uscite.*

*And we with this beautiful goddess
Our Anfitrite
Have left the crystalline waters
Of pearl and coral
To come to hail you
Great Sovereigns.*

INTERMÈDE 5

Le chant d'Arion

*Moi qui commande à l'onde,
en suivant mon humeur,
Je suis Reine d'une mer si profonde,
que devant moi se prosterne en déférence totale,
chacun des dieux que contient
cette mer en son sein.
Pour m'incliner devant vous, couple royal
je sors des profondeurs
de ma vaste et royale demeure.*

*Et nous, avec cette belle déesse
notre reine Amphitrite,
avons laissé le cristal de notre eau,
nos perles et nos coraux
et émergeons pour saluer vos mérites,
Ô Grands Princes royaux.*

5. INTERMEDIUM

Der Gesang des Arion

*Ich, die ich den Wellen gebiete
Nach meinem Belieben,
Ich, Königin des Meeres,
Der Achtung zollt ein jeder Gott
Tief in des Meeres Schoß,
Ich komme nun,
Vor euch mich zu verbeugen,
Königspaar, bis in die Tiefen
Meines weiten Reiches.*

*Mit unsrer schönen Göttin Aphrodite
Sind wir gekommen
Aus flüssigen Kristallen
Aus Perlen und Korallen,
Uns zu verneigen hier vor euch,
Zeigt euch, erhabene Könige.*

*Godì coppia reale
poi che d'ardente zelo
lieta s'inchina il mar la terra e 'l cielo.
Che vede uscir da voi
un così chiaro seme
ch'adomera l'un polo
e l'altro in sieme.
E discacciar dal mondo
il crudo il crudo serpe rio
che di più sempr'haver
cresce il desio.
Onde farà ritorno
la vaga età primiera
vostra mercede o regia coppia altera.*

*Rejoice, O Royal Couple,
For with impassioned zeal
The sea, the earth and the heavens
Joyfully acknowledge you.
May one see come from you
Such an illustrious seed
As will be graced from one pole
To the other alike.
And expel from the world
The harsh, the harsh, evil dragon
Whose appetite grows
Ever more and more.
Thus will return
The former golden age
By your favour, O noble royal pair.*

- 22 **Sinfonia, a 6**
Cristofano Malvezzi

- 23 **Dunque fra torbid'onde**
Jacopo Peri / Ottavio Rinuccini

*Dunque fra torbid'onde
gl'ultimi miei sospir manderò fuore
ecco gentil con tuoi soav'accenti
raddoppia i miei tormenti
hai lacrime hai dolore
hai morte tropp'acerba e troppo dura*

*So in murky waters
I shall breathe out my last.
Kind echo, with your soft accents,
You redouble my torment.
Ah, tears! Ah, sorrow!
Ah, death too bitter and too harsh!*

Réjouissez-vous, couple princier
car pris d'un zèle ardent et gai
s'inclinent et la mer et la terre et le ciel.
En effet, on verra surgir de vous
une descendance si belle
qu'elle améliorera en tout
un pôle et l'autre de ce monde,
et ainsi le délivrera du furieux
du sauvage dragon si cruel ;
car un désir d'en finir éternel
croît et devient impérieux.
Alors redeviendra féconde
la période bénie d'autrefois,
par vos bontés, ô couple de rois.

Freue dich, Königspaar,
Jubelnd werden sich beugen
Der Himmel, die Erde, das Meer.
Möge aus euch kommen
Ein so teures Geschlecht,
Das einen Pol und den andren
Gleichermaßen umfaßt.
Und vertreiben aus der Welt
Den bösen, gierigen Drachen,
Dessen Verlangen mehr und mehr
Scheint gewachsen zu sein.
Dann kehrt zurück
Die goldene Herrliche Zeit
Durch eure Gnade, erhabenes Paar.

Et alors d'entre l'eau trouble
je pousserai mon dernier soupir,
toi, gentil Echo, mes tourments tu redoubles
car tes tendres accents me font dire :
ô larmes, ô douleur, hélas !
la mort est trop dure et trop amère !

Inmitten wütender, wogender Wellen
Stoß ich hervor die letzten Seufzer,
Die sich verlieren in deinen holden Klängen:
Das verdoppelt meine Pein.
Du hast Tränen, hast Schmerz,
Hast frühen, bittren Tod für mich.

*ma deh chi n'assicura
o di terra o di Cielo
s'a tort'io mi querelo
e saragion mi doglio
movetav'a pietà del mio cordoglio.*

*And yet, who will maintain
On Earth or in the Heavens
That I am wrong to lament?
And if my lament be justified
Have pity on my anguish.*

24 Lieti solcando il mare

Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*Lieti solcando il mare
cantiam compagni fidi
ecco ch'l cielo
ai nostri bei desir cortese aspira
già fatto freddo gielo
l'infelice Arion l'anima spira
dentr'a quell'acque hor noi
godiam felici dei tesori suoi.*

*Joyfully sailing the sea
Let us sing, faithful companions,
Now that heaven
Kindly favours our seemly desires.
Already cold as ice
Unhappy Arion breathes his last
In these waters: now we
Can happily enjoy his treasures.*

*mais qui peut m'assurer, de grâce,
tant au ciel que sur la terre,
qu'à tord je craigne le pire ?
Et si ma plainte a ses raisons
de mon malheur, ayez compassion.*

*Doch ach, wer mir versichert,
Sei's der Himmel, sei's die Erde,
Dafß ich zu Unrecht mich beklage,
Dafß ganz zurecht ich leide,
Erbarmt euch dennoch meiner Leiden.*

*Heureux de sillonna les mers
chantons, fidèles compagnons,
car le ciel exauce nos prières
et aussi tous nos désirs.
Maintenant froide et gelée expire,
l'âme du malheureux Arion,
mais, dans ces eaux, nous jouissons
de ses trésors pour nous si bons.*

*Froh durch des Meeres Wogen
Ziehen wir singend, Gefährten,
Und nun, da der Himmel,
Unseren Wünschen hold,
Schon frostige Kälte gebracht,
Stirbt der unglückliche Arion
Tief in diesen Wellen.
Freuen wir uns seiner Schätze.*

SESTO INTERMÉDIO

*La discesa d'Apollo e Bacco
col Ritmo e l'Armonia*

INTERMÉDIO 6

*The Gift of Harmony and Rhythm
to Mankind*

25 **Dal vago e bel sereno**

Cristofano Malvezzi / Giovanni di Bardi (?)

*Dal vago e bel sereno
ove non cangia mai stagion il sole
ove non vengon meno
per soverchio di giel gigli e viole:
movian liete carole,
in questo di giocondo
per arrichir per adornar il mondo.*

*From the fair and cloudless sky
Where the sun never stops in its course
Where lilies and violets
Fear not excessive frost:
Let happy carolling descend
On this joyous day
To enrich, to adorn the World.*

26 **O qual risplende nube**

Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*O qual, o qual risplende
nube nell'aria e di si bei colori:
accorrete Pastori:
e voi vezzose e liete
belle Ninfe accorrete accorte e preste:
al dolce suon dell'armonia celeste.*

*O how, O how they shine
The clouds in the sky,
[with such lovely colours:
Come swiftly, Shepherds:
And you, charming and happy,
Beautiful Nymphs, come swiftly, hurry, listen
To the sweet sound of celestial Harmony.*

INTERMÈDE 6

*La descente d'Apollon et de Bacchus
avec le Rythme et l'Harmonie*

*Du fond de ce clair et beau ciel
où le soleil jamais ne s'arrête
où, malgré tous les excès du gel
ne souffrent ni les lys ni les violettes,
faisons de joyeuses rondes,
car c'est un tel jour de fête
qu'il enrichit et orne le monde.*

*Combien resplendissent les nuages !
dans l'air, de leurs belles couleurs !
Venez, venez, Pasteurs,
et vous, Nymphe charmant et sage,
Accourez, accourez vites et prestes
pour écouter les sons suaves
[de l'Harmonie céleste.*

6. INTERMEDIUM

*Abstieg von Apollo und Bacchus
mit Rhythmus und Harmonie*

*Aus weiter, heitner Klare,
Dort, wo die Sonne ihren Lauf nicht ändert,
Wo Lilien und Veilchen
Nicht irdischer Frost bedroht,
Bringen wir frohe Tänze
An diesem Freudentag,
Die Welt zu verschönern, zu schmücken.*

*Wie schön, wie schön erstrahlen
Die Wolken in herrlichsten Farben:
Kommt herbei, ihr Hirten,
Auch ihr, holde, heitere,
Schöne Nymphen, eilet herbei,
Zu grüßen die schönen Klänge
[der himmlischen Harmonie.*

27 Godi turba mortal

Emilio de' Cavalieri / Ottavio Rinuccini

*Godi turba mortal, felice, e lieta,
godì di tanto dono,
e col canto e col suono:
i faticosi tuoi travagli acqueta.*

*Rejoice, happy band of mortals,
Rejoice in such a gift,
And with song and music:
Rest from your weary toil.*

28 O fortunato giorno

Cristofano Malvezzi / Ottavio Rinuccini

*O fortunato giorno
poi che di gioia e speme
lieta canta la terra e 'l ciel insieme:
ma quanto fia più adorno
quando farà ritorno
per Ferdinando ogni real costume
e con eterne piume
da l'uno e l'altro Polo
la Fam'andrà col suo gran nome a volo.*

*O propitious day,
Since with joy and hope
Earth and heaven together rejoice:
But greater splendour yet will shine
When by Ferdinando
Every royal custom is restored
And with eternal wings
From one Pole to the other
Fame with his great name will fly.*

*Réjouissez-vous, heureuses foules mortelles,
Réjouissez-vous de ces dons généreux,
Et pour chansons et tarentelles
abandonnez vos travaux fastidieux.*

*Freut euch, ihr Menschen,
Seid glücklich und froh,
Freut euch ob solcher Gaben,
Vergeßt bei Sang und Klang Mühsal und Qual.*

*Ô journée bénie,
puisque, pleins de joie et d'espoir
La terre et le ciel en liesse sont réunis.
Mais plus grande encore sera leur gloire,
quand feront leur apparition nouvelle
les coutumes royales restaurées par Ferdinand ;
Ainsi, sur ses ailes éternelles
d'un pôle à l'autre le portant,
la Renommée rendra son nom
[toujours plus grand.*

*O glücklicher Tag,
Mögen in Freude und Hoffnung ihn singen
Erde und Himmel zugleich.
Doch schöner noch wird die Zeit,
Wenn mit Ferdinando
Die goldene Ära beginnt,
Mit ewigen Schwingen
Wird um den ganzen Erdkreis
Der Ruhm seinen Namen bringen.*

29 O che nuovo miracolo

Emilio de' Cavalieri / Laura Lucchesini

*O che nuovo miracolo
ecco ch'in terra scendono
celeste alto spettacolo
gli Dei ch'il mondo accendono
ecco Himeneo e Venere,
co'l piè la terra hor premere.*

*Del grande Heroe, che con benigna legge
Hetruria frena e regge
udito ha Giove in Cielo
il purissimo zelo
e dal suo seggio santo
manda il ballo, e il canto.*

*Che porti ò drapel nobile
ch'orni la terra in mobile.*

*Portiamo il bel e' l buon
ch'in Ciel si serra
per far al paradiso ugualla Terra.*

Tornerà d'auro il secolo.

*Tornerà il secol d'oro
e di real costume,
ogni più chiaro lume.*

*Quando verrà che fugghino
i mali e si distrugghino.*

*O what a new miracle!
Behold, descending to earth,
A noble, celestial spectacle,
The gods that set the world alight!
Behold Hymen and Venus,
Setting foot on the Earth.*

*Of the great Hero, who with benign laws
Controls and rules Etruria,
Jove in Heaven has heard
The untarnished zeal,
And from his sacred seat
He sends dance and song.*

*What do you bring, O noble band
To adorn the unmoving earth?*

*We bring the beauty and the goodness
That abound in Heaven
So that earth may equal paradise.*

Will the golden age return?

*The golden age will return
And with royal spirit
Every yet more fiery lustre.*

*When shall evil deeds
Be banished and destroyed?*

*Oh ! quel nouveau miracle !
Voici que descendant sur terre,
en un céleste spectacle,
les Dieux qui ce monde gèrent.
Voici Hymen et Vénus
qui foulent de leurs pas la terre.*

*Du grand Héros, dont les justes lois
régissent et gouvernent Etrurie,
Jupiter entendit les prières.
Donc avec son zèle accompli,
et depuis son auguste trône,
la danse et le chant il ordonne.*

*Qu'apportez-vous, noble cour,
pour embellir la terre, chaque jour ?*

*Nous portons le beau et le bon,
dont le ciel est épris,
Pour faire que la terre soit un Paradis.*

Le siècle d'or reviendra-t-il ?

*Oui il reviendra l'âge d'or,
où les usages royaux
donnent à tous plus de lumières.*

*Quand seront bannis les maux ?
et détruits le seront-ils ?*

*O neues Wunder, hohes Schauspiel,
Nun steigen zur Erde
Die Himmlichen, die Götter, herab,
Die die Erde entflammen.
Seht hier: Hymnen und Venus
Betreten die irdische Welt.*

*Jupiter im Himmel sah gnädig
Des großen Heroen Bestreben,
Der mit Güte, gerechtem Gesetz
Die Toskana regiert und lenkt,
Und sandte von heiligem Throne
Tanz und Gesang.*

*Was bringt ihr, edle Freunde,
Welchen Schmuck habt ihr für die Erde bereit?*

*Wir bringen das Gute, das Schöne,
Das sich im Himmel vereint,
Auf daß die Erde dem Paradiese gleicht.*

Die goldene Zeit kehrt zurück?

*Die goldene Zeit kehrt zurück,
Königlicher Glanz,
Sonne und Licht.*

*Wann wird man sehen,
Wie die Bösen flüchten, untergehen?*

*Di questo nuovo sole
nel subito apparire
i gigli e le viole,
si vedranno fiorire.*

O felice stagion beata Flora.

*Arno ben sarai tu beato e pieno
per le nozze felici di Loreno.*

O novella d'Amor fiamma lucente:

*Questa è la fiamma ardente
ch'infiammerà d'Amore
ancor l'anime spente.*

*Ecco ch'amor a Flora
il Cielo arde e innamora.*

*A la sposa reale
corona trionfale
tessin Ninfe e Pastori
de i più leggiadri fiori.*

Ferdinando hor va felice altero;

*La vergine gentil
di santo foco
ard'e si accinge a l'amoroso gioco.*

Voi Dei scoprite a noi la regia prole.

*When this new sun
Suddenly appears
Both lilies and violets,
Will then burst into flower.*

O happy season, blessed Flora!

*You, Arno, will receive all blessings
Through happy union with Lorraine.*

O bright new flame of love!

*This is the blazing flame
That will suffuse with Love
Even dead souls.*

*See how Love and Flora
Set the Heavens alight with love!*

*For the royal bride
A triumphal crown
Is woven by Nymphs and Shepherds
From the most lovely flowers.*

Ferdinando now is happy and proud.

*The noble virgin in holy fire
Burns and prepares
for love's games.*

You, gods, reveal to us the royal progeny.

*Dès que ce soleil nouveau
apparaîtra prompt et fier
avec les lys, toutes les violettes
à refleurir seront prêtes.*

Heureuse saison ! Flore bénie !

*Arno, par cette union réussie
avec Lorraine, tu seras comblé et ravi.*

Oh ! lumineuse flamme d'un amour naissant !

*De la passion, le feu ardent
pourrait embraser
jusqu'aux âmes mortes.*

*Et voici que Flore et Amour
font brûler le Ciel et l'enamourent !*

*Et voici pour l'épouse royale
une couronne triomphale,
tressée par nymphes, bergers et bergères
avec les fleurs les mieux choisies.*

*Ferdinand va heureux et fier,
la noble vierge
brûle d'un feu béni
et se prépare aux jeux de l'amour.*

Vous Dieux, annoncez la royale descendance !

*Im Strahle der neuen Sonne
Erspreßen sogleich
Lilien und Veilchen
Zu reicher, voller Blüte.*

O glückliche Zeit, heilige Flora.

*Arno, höchstes Glück erwartet dich,
Die glückliche Ehe mit Lothringen.*

O neue, leuchtende Flamme der Liebe!

*Die glühende Flamme hier
Erfüllt mit Liebe
Selbst die Toten.*

*Seht, wie die Liebe, wie Flora
Den Himmel entflammt, entzückt!*

*Der königlichen Braut
Flechten Nymphen und Hirten
Aus lieblichsten Blumen
Den Jubelkranz.*

Ferdinando ist glücklich und stolz.

*Die holde Jungfrau entbrennt
In heiligem Feuer
Und schickt sich an zu amourösem Spiel.*

Ihr Götter, weissagt uns den königlichen Sproß!

*Nasceran semidei
che renderan felice
del mondo ogni pendice.*

*Serbin le glorie
i cign'in queste rive
di Medici e Loreno eterne e vive.*

*Le meraviglie nuove
noi narreremo a Giove
hor to coppia reale,
il Ciel rend'immortale.*

*Le quercie hor mel distillino
e latte i fiumi corrino

d'amor l'alme sfavillino
e gli empi vitij aborrino
e Clio tessa l'historie,
di cosi eterne glorie
guidin vezzosi balli
fra queste amene valli
porti Ninfe e Pastori
de l'Arno al Ciel gl'honorì
Giove benigno aspiri
a i nostri alti desiri
cantiam lieti lodando
Cristiana, e Ferdinando.*

*Demigods will be born
Who will bring happiness
To every corner of the world.*

*May the swans along these banks
Preserve the living glory
Of the Medici and Lorraine for eternity.*

*New marvels
Shall we tell Jove,
Now to you, Royal Pair,
Heaven gives immortality.*

*The oak trees drip with honey
And the rivers run with milk,*

*Mortals shine with love
And the wicked turn from evil.
And Clio weaves history
From such eternal glories.
May graceful dances lead us
Through these charming vales.
Nymphs and Shepherds proclaim
The glory of Arno to the skies.
Benign Jove favours
Our noble desires.
Joyfully let us sing the praises
Of Cristina and Ferdinando.*

Translation: Jeremy Drake

*Des demi-dieux verront le jour
qui rendront bonheur et confiance
au monde sur toute son parcours.*

*Que les cygnes au bord de nos rives
préservent la gloire immense
des Médicis et des Lorraine toujours vive !*

*Nous conterons à Jupiter
ces merveilles nouvelles
et vous, couple royal,
que le Ciel vous rende immortels.*

*Que les chênes distillent le miel,
les fleuves, le lait
et les âmes, l'amour.*

*Que les impies renoncent au péché
et que Clio tisse l'histoire
de ces faits, d'éternelle gloire.
Laissons-nous porter par la danse
jusqu'à ces vallées enchantées,
et que les Nymphes et les bergers
honorent Arno jusques aux cieux !
Que Jupiter exauce avec bienveillance
vos très nobles désirs et, joyeux,
nous chanterons tout en louant
Et Christine et Ferdinand.*

*Halbgötter werden geboren,
Um Glück zu tragen
In alle Welt.*

*Die Schwäne an diesem Gestade
Bewahren auf ewig
Der Medici, Lothringens Taten und Ruhm.*

*Laßt uns von neuen Wundern
Jupiter berichten,
Nun, da der Himmel dem Königspaar
Unsterblichkeit verhieß.*

*Auf Eichen wird man Honig ernten,
Milch wird in Flüssen strömen,*

*In Liebe die Menschen entbrennen,
Die Bösen dem Laster entsagen,
Und Klio webt die Geschichte,
Von Ehre, ewigem Ruhm
Berichten Freudentänze
In diesen lieblichen Tälern,
Erheben Hirten und Nymphen
Zum Himmel Arnos ruhmvolle Tat.
Jupiter ist gütig gestimmt
Unseren guten Wünschen.
Drum laßt uns besingen und rühmen
Christina und Ferdinand.*

Traduction : Irène Bloc

Überzung: Gilbert Bofill

Performing edition: Skip Sempé

Live recording, May 2007, Palais des Beaux-Arts, Brussels
Co-production: Paradizo / BOZAR MUSIC / Music Concept
Thanks to Early Music America and to M. de Zarobe

Label & Artistic Director: Skip Sempé

Recording Producer: Alessandra Galleron

Recording Engineers: Alessandra Galleron & Frédéric Briant

Digital editing: Alessandra Galleron

Musical editing: Skip Sempé

Interview Engineer: Stephane Bucher / A4 Audio

Slipcase photo: Massimo Polvara

Digipak & booklet back cover photos: Régis d'Audeville

Booklet interior photos: Yves Gervais / OSSIA

Booklet text layout: mpointproduction

Artwork: Massimo Polvara

www.paradizo.org

www.skipsempe.com

www.stravagante.com



PARADIZO

Consort Music & Airs for the Flute

Holborne, Dowland, van Eyck,
Scheidt, Hume, Ferrabosco, Brade,
Purcell, Morley

Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0001



TELEMANN

Ouverture for Recorder

Fantazias

Concerto for Recorder

& Viola da Gamba

Julien Martin, recorder
Josh Cheatham, viola da gamba
Capriccio Stravagante
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0002



SCARLATTI

Duende

Harpsichord Sonatas

Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord

CD + 'Pandora's Box'
(Paradizo CD catalogue)

CD / Paradizo PA9003



LA PELLEGRINA

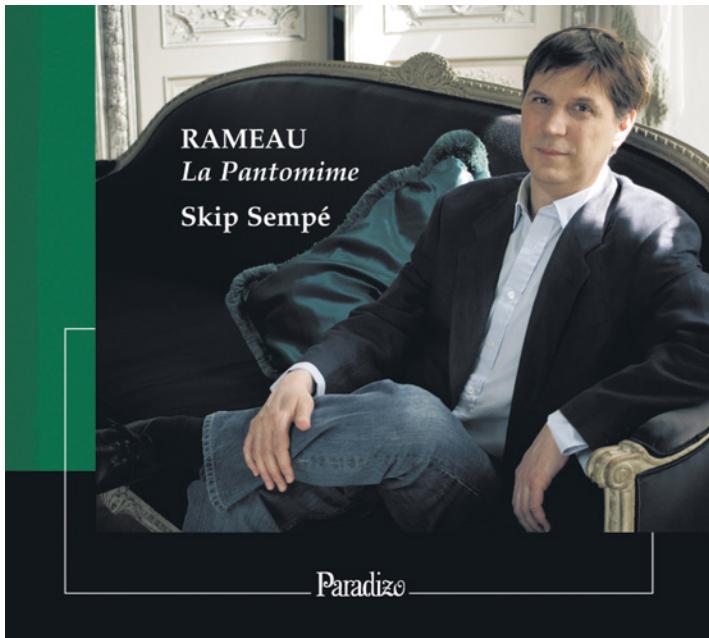
Intermedii 1589

Marenzio, Malvezzi, Caccini,
Peri, Archilei, Cavalieri, Bardi

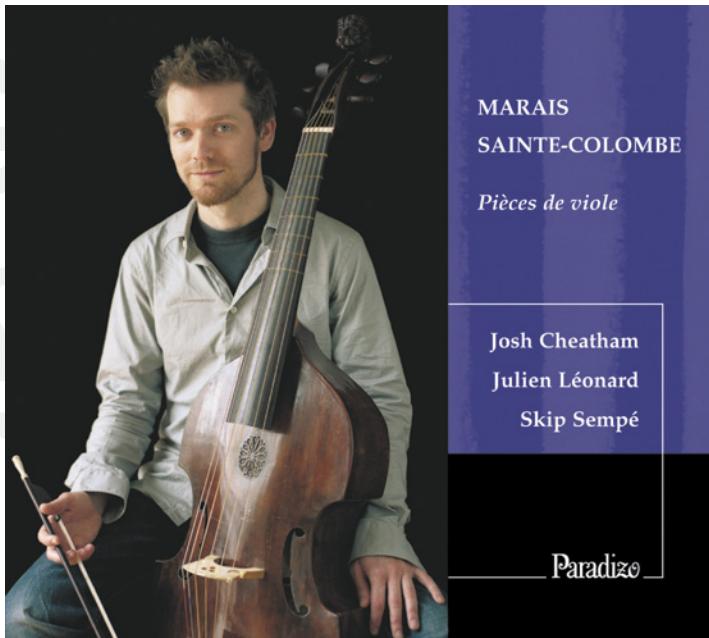
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

CD + Interview CD
with Skip Sempé

CD / Paradizo PA0004



RAMEAU
La Pantomime
Pièces de clavecin
Skip Sempé, harpsichord
Olivier Fortin, harpsichord
CD + DVD
CD / *Paradizo PA0005*



MARAIS
SAINTE COLOMBE
Pièces de viole
Josh Cheatham, viola da gamba
Julien Léonard, viola da gamba
Skip Sempé, harpsichord
CD + DVD
CD / *Paradizo PA0006*



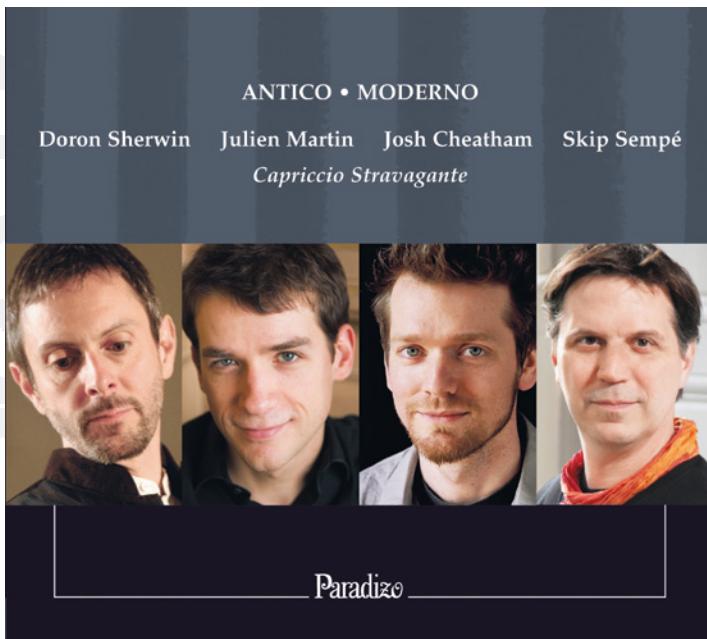
A FRENCH COLLECTION

Pièces de clavecin

Duphly, Balbastre, Royer,
Marchand, A-L Couperin, Corrette

Skip Sempé, harpsichord

CD / Paradizo PA0007



ANTICO MODERNO

Renaissance Madrigals

Embellished 1517-2009

Doron Sherwin, cornetto

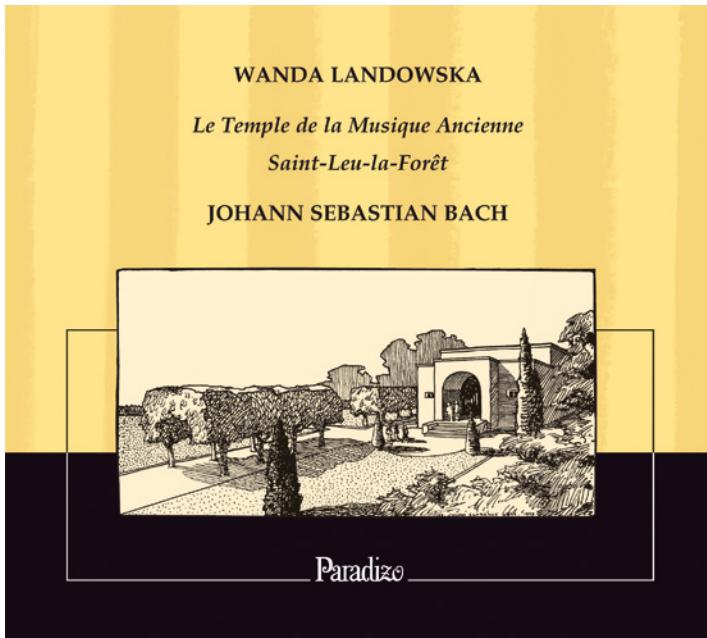
Julien Martin, recorder

Josh Cheatham, viola da gamba

Skip Sempé, harpsichord & virginal

Capriccio Stravagante

CD / Paradizo PA0008



WANDA LANDOWSKA
Le Temple de la Musique
Ancienne
Saint-Leu-la-Forêt
JOHANN SEBASTIAN BACH

Recordings & Documents
CD + DVD-ROM

CD / Paradizo PA0009



LA BELLE DANSE
Lully, Marais, Muffat, Brade,
Praetorius, Rossi
Ballets Anciens & Modernes
Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Skip Sempé

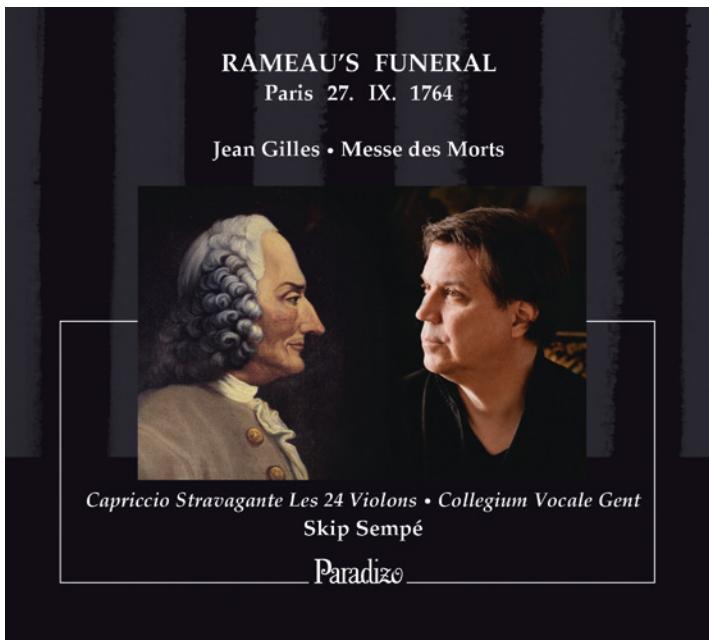
CD / Paradizo PA0010



TERPSICHORE
Muse of the Dance
Dances by Michael Praetorius
& William Brade

Doron Sherwin, cornetto
Julien Martin, recorder
Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra
Skip Sempé

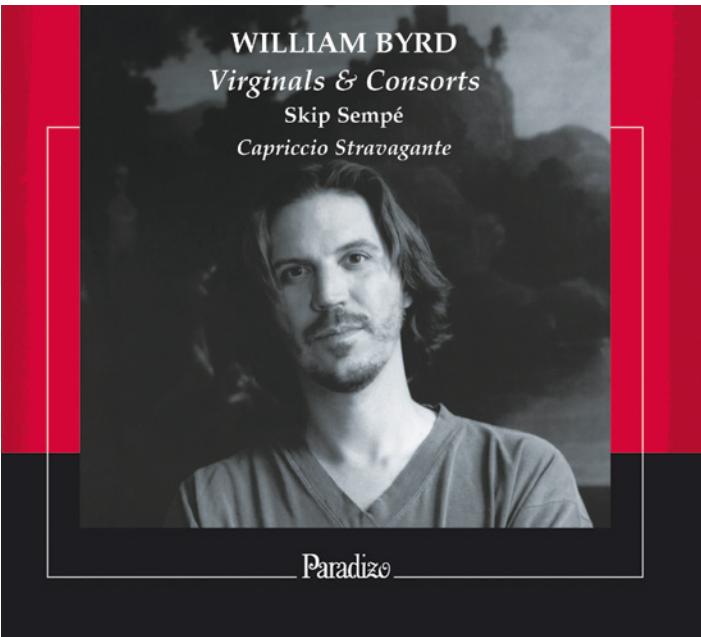
CD / Paradizo PA0011



RAMEAU'S FUNERAL
Paris 27. IX. 1764
Jean Gilles – Messe des Morts

Van Wanroij, Getchell,
Sancho, Abadie
Capriccio Stravagante Les 24 Violons
Collegium Vocale Gent
Skip Sempé

CD / Paradizo PA0013

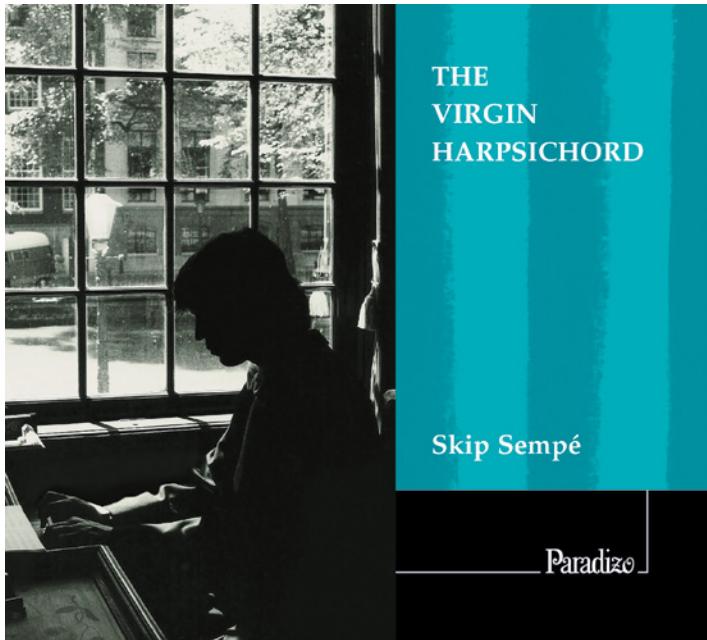


BACH
2 Harpsichords
Skip Sempé
Olivier Fortin

CD / Paradizo PA0014

WILLIAM BYRD
Virginals & Consorts
Skip Sempé, harpsichord
Capriccio Stravagante

CD / Paradizo PA0015



THE VIRGIN HARPSICHORD

**Byrd, Bull, Gibbons, Tomkins,
Dowland, Philips**

Skip Sempé
Olivier Fortin
Pierre Hantaï

CD / Paradizo PA0016



**FRANÇOIS COUPERIN
Concert dans le Goût Théâtral**

(Includes the complete Airs de cour)

Capriccio Stravagante Orchestra

Skip Sempé

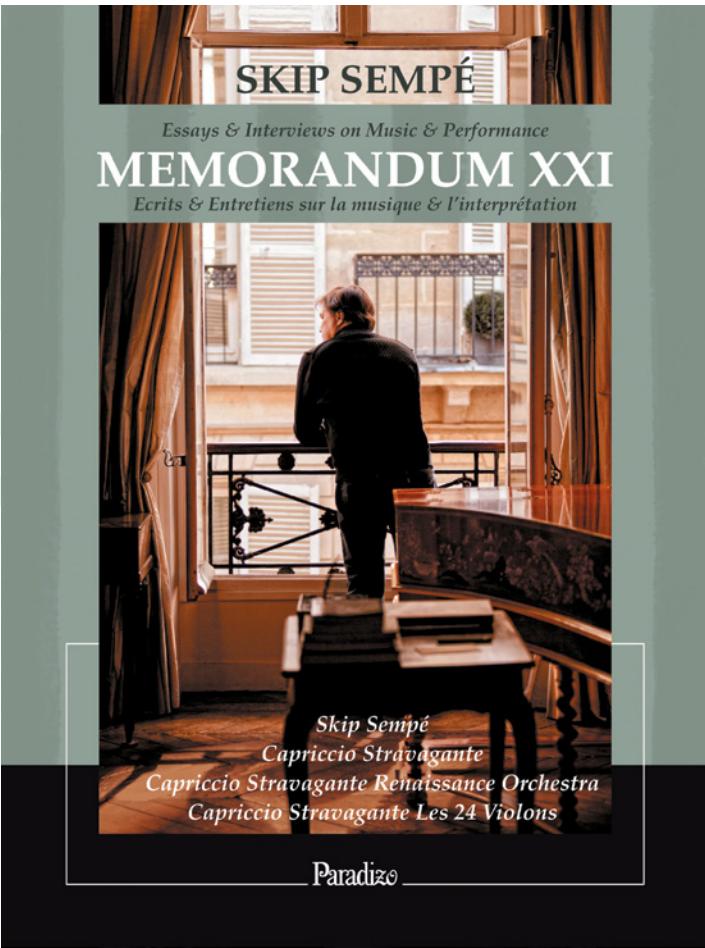
Gauvin, Rondot, Desrochers,
Lecornier

CD / Paradizo PA0017



BACH
Tradition & Transcription
Skip Sempé, harpsichord

CD / Paradizo PA0018



MEMORANDUM XXI

Essays & Interviews on Music & Performance

Skip Sempé

5 CDs

400 pages book (English / Français)

6 Hours 30 minutes of music

45 Composers

100 Works of Renaissance
& Baroque repertoire

Photo archive

Skip Sempé, Doron Sherwin,
Julien Martin, Josh Cheatham,
Olivier Fortin, Sophie Gent,
Pierre Hantaï, Jasu Moisio,
Julien Léonard, Pablo Valetti,
Guillemette Laurens,
Karina Gauvin, Judith van Wanroij,
Collegium Vocale Gent,
Capriccio Stravagante,
Capriccio Stravagante
Renaissance Orchestra,
Capriccio Stravagante Les 24 Violons

CD / Paradizo PA0012



Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Paradiso

PA0004

The Florentine Musical Entertainments for the 1589 wedding of
Ferdinando de' Medici & Christine of Lorraine

Music by

Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi, Giulio Caccini, Jacopo Peri
Antonio Archilei, Emilio de' Cavalieri & Giovanni di Bardi

1 - 7	Intermedio 1: L'armonia delle sfere	16'22
8 - 12	Intermedio 2: La gara fra Muse e Piridi	8'17
13 - 15	Intermedio 3: Il combattimento pitico d'Apollo	5'33
16 - 19	Intermedio 4: La Regione de' demoni	9'57
20 - 24	Intermedio 5: Il canto d'Arione	12'11
25 - 29	Intermedio 6: La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia	16'45

Dorothée Leclair, Monika Mauch, Pascal Bertin
Stephan van Dyck, Jean-François Novelli, Antoni Fajardo

Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra

Collegium Vocale Gent

Skip Sempé

*Includes 100 page booklet with essays by Skip Sempé
& 67' Interview CD with Skip Sempé*

D D D Total time: 69'10
© Paradizo 2007 PA0004