Music for Medici Festivals

Verdelot | Arcadelt | Corteccia | Striggio

Theatro dei Cervelli
Andrés Locatelli



Music for Medici Festivals

Songs for the 1513 Carnival-Float Processions

1	Canzona del Broncone *Colui che dà le leggi alla natura*	4:28
2	Canzona del Diamante *Quel primo eterno amor*	3:16
3	Canzona del Diamante *Volon gli anni, e i mesi, e l'ore*	5:23

***Entr'acte* Madrigals by Philippe Verdelot (**c.*1480/85–†*c.*1530/32), for Niccolò Machiavelli's Comedies *La Clizia* and *La Mandragola*, the First Performed Before Alessandro and Ippolito de' Medici**

4	*Chi non fa prova, Amore*	2:15
5	*Sì suave è l'inganno*	1:44
6	*O dolce notte*	2:06

Lauda for the *Sacra Rappresentatione La Festa della Annuntiatione di nostra Donna*, Staged for the 1533 Visit to Florence of Duke Alessandro de' Medici's *Fiancée* Margaret of Austria

7	*Laudate el sommo Dio*	1:41

Entr'acte Madrigals by Jacques Arcadelt (*1507–†1568) for Lorenzino di Pierfrancesco de' Medici's Comedy *L'Aridosia*, Staged for the 1536 Wedding Festivities for Duke Alessandro and Margaret of Austria

8	*Dai dolci Campi Elisi*	2:30
9	*Foll'è chi crede la prudenza o gli anni*	2:43
10	*Ecco che pur dopo sì lunghi affanni*	2:28
11	*Quanto fra voi mortali*	2:54

***Entr'acte* Madrigals by Francesco Corteccia (*1502–†1571) for a 1544 Performance of Francesco d'Ambra's Comedy *Il Furto*, Staged for Duke Cosimo I de' Medici and the Accademia Fiorentina**

12	*Udendo ragionar*	1:10
13	*Quanto sia dolce voglia*	1:58
14	*Non le parole o l'erbe*	2:02
15	*A gran torto si lagna*	3:09
16	*O come nulla vale*	2:14

Entr'acte Madrigal by Francesco Corteccia for a 1546 Performance of Vittorio de' Pucci's Comedy _L'Astrologo_, Staged During Carnival "for the ducal banquet"

17 *Mascherata d'astrologi* 2:11

Latin Occasional Motet by Francesco Corteccia in Celebration of the 1558 Marriage of Lucrezia di Cosimo I de' Medici to Alfonso di Ercole II d'Este

18 *Formosam juveni* 5:41

Entr'acte Madrigals by Alessandro Striggio (c.*1536/37–†1592) for a 1565 Performance of Francesco d'Ambra's Comedy _La Cofanaria_, Staged for the Wedding of Prince Francesco di Cosimo I de' Medici and Giovanna, Archduchess of Austria**

19 *A me, che fatta son negletta e sola* 1:53

20 *Fuggi speme mia* 2:48

Entr'acte Madrigal by Alessandro Striggio for a 1568 Performance of Lotto del Mazza's Comedy _I Fabij_, Staged for the Baptism of Prince Francesco and Archduchess Giovanna's Daughter Eleonora

21 *O giovenil ardire* 1:56

22 Gagliarda *El tutu* 2:29

Realistic Use of Music by Rinaldo Bruno (_fl. c._1546–70) and Gian Leonardo dell'Arpa (c.*1530–†1602) in Giovanni Battista Cini's Comedy _La Vedova_ (1569), Visit to Florence of Archduchess Giovanna's Brother Karl, Archduke of Austria**

23 *S'i' avessi tantillo di speranza* (Rinaldo Bruno) 3:17

24 Gagliarda (Vincenzo Galilei, *1520–†1591) 1:30

25 *Dica cui dire vole*, after *Villanella crudel* (Gian Leonardo dell'Arpa) 2:03

Explanatory _Canto_ by Piero di Matteo Strozzi (*1551–†1614) for a 1579 Procession of Floats, Staged for the Wedding Festivities for Grand Duke Francesco di Cosimo I de' Medici and Bianca Cappello

26 *Fuor dall'umido nido* 1:49

27 *Chi farà fede al cielo* (Peter Philips, **c.*1561–†1628, after A. Striggio) 6:03



Theatro dei Cervelli

Soprano	Esther Labourdette Marie Théoleyre
Alto	Jacopo Facchini Katarina Vukadinović
Tenor	Roberto Rilievi Raphaël Joanne Gabriel Belkheiri
Bass	Marco Saccardin Alessandro Ravasio Emory Mulick Jorge Escutia
Viola da gamba	Bianca Cucini Lina Manrique Carolina Egüez Sabina Colonna Preti
Recorders	Corina Marti
Cornetto	Emiliano Pérez Riveroll
Sackbut	Luis Cortés Sahún
Lute	Michał Gondko
Organ	Ryoko Katayama
Harpsichord	Cristiano Gaudio
Musical direction	Andrés Locatelli

www.theatrocervelli.com

Music for Medici Festivals

I confess that as a student of the Italian Renaissance, I sometimes indulge in fanciful reveries about what it would have been like to live in grand-ducal Florence, when I could have witnessed the lavish, mythic events known colloquially today as "Renaissance festivals." Such events typically featured a canonical series of elements—public and private—which almost invariably included musical performances. The atmospheric contemporary accounts quoted immediately below vividly depict the customary elements of the Renaissance festival: processions; triumphal arches; banqueting; theatrical performances. They all recount pageantry staged in honor of members of the House of Medici.

A procession of floats typically inaugurated such events:

> [O]n the ... 21st day of February [1566], Duke Cosimo [I de' Medici] sent out 21 floats [*i.e.*, *The Masquerade of the Genealogy of the Gentiles' Gods*], ... all different and most beautiful, where there were four orders of musicians with varied instruments and voices.

On this occasion, preceding

> the Triumph of Janus ... was Hesiod[,] ... who was carrying the standard ... [A]nd before the standard were eight trumpeters dressed in long clothing of various colors ... Besides the trumpeters in this mascherata were four singers, the first of whom was with Bacchus's float, the second with the triumph of Pan, the third with the triumph of Venus, and the last with the Demogorgon's float. / The costumed were 500 [in number]; and the most beautiful to see was the night with the lights, which were from 1,000 torches; and I [Agostino Lapini] saw everything and sang therein; and it was said that the expense was 30,000 *scudi*.

(Fig. 1 The Demogorgon's Float, which figured in a 1566 procession of floats)

Lining the processional route were ephemeral arches constructed of wood and decorated in imitation of classical Roman marble exemplars. The following account is from the Rome of the Medici pope Leo X, Giovanni di Lorenzo de' Medici "*Il Magnifico*":

> ... at the house of the Sauli, ... was erected an unusually ingenious arch. Beneath the arch, in its underside, which was divided into eight sections, one saw the arms of the pope in an octagon in the center. The octagon, as Leo passed by it, was raised up, and from there emerged a globe, which opened, and inside was a young boy, who, with bold spirit and cheerful expression, recited ... verses: ... The said verses having been recited, the globe withdrew inside, and the arms returned to their place.

Hedonistic banqueting in the private quarters of the events' sponsor followed the public elements. Present on such an occasion was another Medici honoree, Cardinal Giulio di Giuliano, who in 1523 became Pope Clement VII:

> The banquet that Signor Alberto da Carpi gave ... at the home of the Cardinal of Mantua ... was as follows ... [T]here were three tables ... The second ... was all of cardinals; the first was [Giulio de'] Medici, then others ... After supper a comedy was recited, ... Finally ... there came a serving of confections that was esteemed beyond all else; there were about two-hundred servants, each with a platter of confections in his hand, and on top of about one-hundred of these platters was a figure fashioned of sugar, from three, four, five, up to six pounds of sugar, gilded and painted according to custom, and in truth I hear from the apothecary that the said confections cost two-hundred-forty ducats; at the end of the course, each was given leave.

The day culminated in a theatrical performance, which on the following occasion was staged on the same day as "the solemn christening of the female first-born of the Most Illustrious and Excellent Lord Prince [Francesco di Cosimo I de' Medici]":

> The second act [being] finished, the third [*entr'acte* presentation] came ... Four shepherds were coming ... and each had a ... nymph by the hand ... with a garland of different flowers on her head, which, singing, they were placing on the heads of the shepherds, as the canzone says, ... [T]he shepherds, who had four *violoni*, having come in to sit down, and the nymphs singing most sweetly, and the shepherds playing, the nymphs were abducted...and carried away, four satyrs having come and the shepherds fleeing out of fear...[A]nd this is the *canzona* that the shepherds and the nymphs were singing. "Third *entr'acte* presentation. *In questi verdi prati* ["On these sweet meadows we sing and dance"]."

The very term traditionally used for these events—"Renaissance festival"—is understandably stimulating to the historical imagination. It evokes images of multi-media extravaganzas featuring diverse elements that appealed to the different senses: the aromas and tastes of the gourmet cuisine served at the banquets, both potables and comestibles; the forms and colors of the visual elements (the costuming; the temporary arches located along the processional route; the processional floats bearing the personifications of allegorical figures); and the acoustical elements (the declamation of spoken poetic texts; the dramatic presentations; the music). Almost the entire sensorium was served and satisfied. The festive elements were both static (the arches, with their didactic inscriptions) and dynamic

(the banquets as they unfolded in real time; the processions; the declamation of poetry delivered orally; the theatrical performances; dancing; and, of course, the music).

The mythic Medici family of Florence had a compelling motivation for sponsoring some of the most celebrated festivals of the High-Renaissance era. The Medici were originally a family of bankers whose aristocratic status was swiftly engineered by force of arms in the early-sixteenth century, hundreds of years after the historic feudal aristocracy of Europe had emerged organically and almost imperceptibly. Francois I^{er}, king of France, reportedly said of Lorenzo di Piero di Lorenzo de' Medici—who married into the French royal family—that "he should remember that he is a merchant," and the family's own sensitivity concerning its social origins inspired it to organize festivals that in their lavishness rivaled those of the historic nobility. Their luxuriousness elicited full, gossipy chatter at the time—detailed descriptions in contemporary accounts (letters and more formal published reports)—and spawned other species of surviving evidence: pen-and-ink drawings and brilliant watercolor depictions of the visual elements, both preparatory to the events and *post hoc*; the texts of the comedies staged during the festivals; and the musical compositions known to have been performed in particular ceremonial contexts. Many of the sixteenth-century Medici festivals, if not most, were staged on the occasion of weddings of family members, often to spouses from the authentic Italian and European aristocracy. The Medici were always eager to "marry up."
(Fig. 2 Genealogy of the sixteenth-century Medici family)

There has been an abundance of scholarship on these events—by political historians and historians of architecture, sculpture, painting, attire, literature, theatre, the dance, and the culinary arts—but our understanding of the music has remained somewhat more elusive. This is partly owing to the characteristics of music as a medium of expression. Unless one can read musical notation or commands the language of musical analysis, it can be difficult to engage knowledgeably with sixteenth-century Medici festival music. Moreover, much of the music performed no longer exists, so that the remaining direct musical evidence is much less extensive than the other species of surviving evidence (narrative accounts; records of the visual provisions; *et al.*) Our objective in producing this album was to address that circumstance with recordings that allow one to encounter these festivals specifically as acoustical experiences and thus complement one's experience of the visual and literary elements. The events described here are brilliantly vivified by the performances of the celebrated early-music ensemble Theatro dei Cervelli.

This album offers recordings of effectively every known surviving musical composition from Medici festivals of the High Renaissance that has not already been recorded, although it should be acknowledged that there are a few recordings that may contain some of these pieces that are difficult to find or not available on streaming; and we enthusiastically acknowledge the recent recording by the Belgian ensemble Scherzi Musicali of Caccini's *Fuor dall'umido nido*. We exclude recordings of the music for the 1539 wedding of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence, and Eleonora of Toledo, daughter of the Neapolitan viceroy, the entirety of which was published at the time and in modern edition: The *entr'acte* music performed during the staging of Antonio Landi's comedy *Il Commodo* in 1539 has twice been recorded (*Allianzen: Musik und Politik* [WDR Köln TAMH 2001] and *Francesco Corteccia: Firenze 1539* [Tactus TC 500301], the latter containing also the other extant festival music). We also exclude recordings of the theatrical music for the 1589 wedding of Ferdinando I di Cosimo I de' Medici, Grand Duke of Tuscany, and Christine of Lorraine, the entirety of which was published at the time and in modern edition and has twice been recorded (*Una "Stravaganza dei Medici"* [EMI Digital CDC 7 47998 2] and *La Pellegrina* [Bozar Music/Paradizo PA 0004]).

The performance contexts for these festive compositions can usually be identified precisely. In eight instances, they are music for theatrical performances, specifically for comedies. In six of those cases, the music provided entertainment during the interludes between the end of one act and the beginning of the next (the *intermedio*). Such theatrical performances almost always adorned wedding festivities, as well as on other festive occasions:

- a 1525 performance of Niccolò Machiavelli's comedy *La Clizia*, performed before Alessandro and Ippolito de' Medici;
- a performance of a comedy for the 1536 wedding of Duke Alessandro and Margaret of Austria;
- a 1544 performance by the Florentine Academy, which took place before Duke Cosimo I de' Medici;
- a performance of a comedy staged "for the ducal banquet" in 1546;
- a performance of a comedy for the 1565 wedding of Prince Francesco di Cosimo I de' Medici, the heir apparent, and Giovanna, Archduchess of Austria; and
- a performance of a comedy during the festivities for the baptism in 1568 of Prince Francesco and Archduchess Giovanna's daughter Eleonora.

In two cases, the music was sung during the performance of the comedy itself, staged for the 1569 visit to Florence of Archduchess

Giovanna's brother Karl, Archduke of Austria, and thus typified what musicologist Nino Pirrotta called the "realistic use of music in comedy." And in one case, the music was sung during the performance of a sacred theatrical composition, a *sacra rappresentatione*, staged during the 1533 visit to Florence of Duke Alessandro's then-*fiancée* Margaret.

In two cases, the music accompanied and explained the meaning of a public or semi-public procession of floats: the 1513 carnival and the 1579 wedding of Grand Duke Francesco I de' Medici and his second wife, Bianca Cappello. And in one final case, although we do not know the precise performance context of a Latin-texted composition—an "occasional" motet—we can identify the event that occasioned its composition: the 1558 wedding of Duke Cosimo I's daughter Lucrezia.

We begin with the restoration of the Medici to Florence in 1512 after an eighteen-year exile.

****

Songs for the 1513 Carnival-Float Processions (Music that Accompanied a Procession of Floats)

Most of the festivals described here were one-time occasions, such as weddings. But the Medici were not above expropriating traditional, recurring fixtures in the Florentine festival calendar for their own political purposes: The 1513 carnival, for example, the first since the family's restoration to Florence, was coöpted by the Medici and their apologists and overtly politicized. In their poetry, the apologists Antonio Alamanni and Iacopo Nardi exploited an opportunity to argue for the benefits to Florence of the return of the Medici.

Two carnival companies assumed responsibility for the procession of floats, with their accompanying explanatory song: the Companies of the *Broncone* (the Laurel Branch, a symbol of Lorenzo "Lauro" the Magnificent, which sends out new shoots and thus fittingly exemplifies rebirth and renewal) and the *Diamante* (Diamond). The *Broncone* was under the direction of the younger Lorenzo de' Medici, the son of Lorenzo the Magnificent's son Piero, the *Diamante* under the direction of Lorenzo the Magnificent's son Giuliano. Contemporary accounts suggest that there was an unseemly competition between Giuliano's company and his nephew's. The accounts also clarify the role of the procession of floats: "Each of the two said Triumphs had a song appropriate to the program of the Triumphs." The period sources transmit the texts and music of a song of the *Broncone* and of two songs of the *Diamante*. The texts—translated below in this booklet—confirm that the songs were indeed "appropriate to the program of the Triumphs."

(Fig. 3 Giuliano di Lorenzo de' Medici
Fig. 4 Lorenzo di Piero di Lorenzo de' Medici
Fig. 5 Decorative panel from a 1513 carnival float displaying the laurel, a Medici device)

The sources describe the floats designed and executed for the Company of the *Broncone*, which were drawn by oxen through the streets of Florence. The procession likely paused whenever the singers seated on the floats sang one of the strophes of the explanatory song.

> Seven Triumphs of the Age of Gold made by the Company of the Broncone, 1512 [*sic*; *recte*: 1513 modern style]:
> First triumph, Saturn [and] Janus with xii Shepherds
> Numa Pompilius with xii Priests
> Titus Manlius Torquatus and Gaius Attilius Bulbus with xii Senators
> Augustus with xii Poets
> Titus and Vespasian with xii Soldiers
> Trajan with xii just men
> And the Age of Gold, with Peace, Justice & truth & Piety & Divinity & Modesty & Innocence

And the texts of both of the songs of the *Diamante*—translated below—also relate closely to the themes communicated by the company's three floats, which symbolized Boyhood, Manhood, and Old Age and bore the didactic inscriptions "*Fuimus*," "*Sumus*," and "*Erimus*": "We were," "We are," and "We shall be." Both processions were accompanied by masqueraders and hundreds of torchbearers; staging them cost an exorbitant 3400 florins, which is roughly the sum Michelangelo was paid for painting the Sistine Chapel. A contemporary observed that "to the people it seemed as though the age of Lorenzo 'the Elder' had returned."

The messages imparted to the citizenry were readily understandable. The Medici had been decisively restored to Florence. During the fifteenth-century *de facto* rule of Lorenzo the Magnificent, "they were." Now "they are" again, and "they [forevermore] will be." And an Age of Gold has succeeded the period of the Medici exile, when Peace, Justice, Truth, Piety, Divinity, Modesty, and Innocence will flourish once more. For the first time since the restoration, a corpus of Medicean tropes had been assembled that will be regularly leveraged thereafter in service of a program of ennoblement of the family.

As one hears in the performances of these songs by Theatro dei Cervelli, the music features four-square block-chords, which aid in the intelligibility of the texts, critical if their propagandistic function was to be served.

****

Entr'acte Madrigals by Philippe Verdelot for Niccolò Machiavelli's Comedies _La Clizia_ and _La Mandragola_, the First Performed Before Alessandro and Ippolito de' Medici (Theatrical Uses of Music)

Upon the return of the Medici in 1512, the political theorist Niccolò Machiavelli was turned out of office. He thereafter passed his remaining days partly in self-imposed exile from Florence, when he wrote *The Prince* and raucous comedies, including the famous *Mandragola* (The Mandrake Root), reputed to be the most humorous play in the Italian language, comparable to Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*. The inaugural performance of Machiavelli's *La Clizia* (1525)—reported to have taken place before the young Medici princes Alessandro and Ippolito—is of exceptional importance in music history.
(Fig. 6 Alessandro de' Medici, Duke of the Florentine Republic
Fig. 7 Cardinal Ippolito de' Medici)

The performance featured entr'acte renditions of madrigals: "*intermedij*," or musical interludes "intermediary" to Acts I and II, II and III, *etc*. There had long been music for theatrical purposes, of course. The novelty of Philippe Verdelot's madrigalian settings of Machiavelli's *intermedio* texts was manyfold. They are for an ensemble of voices rather than a soloist singing to instrumental accompaniment, or for instruments alone. And rather than singing monophonically, in unison, ensemble members sang different consonant pitches simultaneously, creating rich chordal harmony in the style of the barbershop quartet. Identical performing resources were initially deployed for each *intermedio*—a quartet of vocal soloists—thus imposing a symmetrical dramaturgical frame upon the structure of the five-act comedy. After each act, the quartet entered onto the temporary "stage," which at the inaugural performance had been constructed in the garden of the villa of a government magistrate who had recently been recalled from exile. After each act, the quartet performed its madrigal and then retired, not to reappear until after the following act.

It is important to note that although madrigals for theatrical purposes are often scored for voices alone, there is ample evidence that instrumental participation in the performances was not uncommon. The instruments might either double the vocal parts or the lower vocal lines could be performed instrumentally, thus converting a composition for four voices into one for a soloist and three instrumentalists who accompanied the singer. (Indeed, the composer Adrian Willaert arranged and published any number of Verdelot's madrigals for performance by a solo voice in the superius range, which replicated the superius line in the original polyphonic complex, the three lower

voices in the original arranged for instrumental performance.)

Presently, we shall see two examples where we know that instrumentalists participated in the theatrical performance. Extrapolating from this circumstance, throughout this recording we exercise some freedom in the choice of performing resources deployed, as they manifestly did in the Cinquecento: the mix of voices and instruments. Our selection was sometimes informed by the simple objective of achieving sonic variety in instrumental and/or vocal color, sometimes by considerations of the appropriateness of particular colors to the meaning of the text.

Perhaps most importantly, Machiavelli's *intermedio* texts, in true Renaissance fashion, commented upon the action of the preceding act, adopting the dramaturgical device of the chorus in the ancient Greek tragedies, which commented upon the action in like fashion; the parallels with the Greek theatre were understood as such during the sixteenth century itself.

Verdelot featured what is known as "text painting," where specific words in the verses are expressed by a compositional device that translates the meaning of the corresponding words into music. In "O dolce notte" from *La Mandragola*, when the voices sing "O, sweet night, O, sacred / nocturnal and quiet hours / that accompany the desirous lovers," Verdelot enriches the palette of sonic colors, making refined compositional choices to express musically the meaning of the phrases "sweet night" and "nocturnal ... hours." There is a specific 'intervallic ethos' behind Verdelot's choices, and Theatro dei Cervelli has applied unspecified accidentals with that in mind, which in the end influenced the semitones-tones organization of the piece. Both the *intermedio* text and its musical realization elucidated the meaning of the foregoing act.

Machiavelli and Verdelot intended to recycle some of the madrigals composed for the 1525 performance of *La Clizia* for a projected 1526 performance of *La Mandragola*, which, however, never took place. Some of the surviving madrigals were intended solely for either of them, not both. All of these madrigals have already been recorded (*Philppe Verdelot. Madrigals for a Tudor King* [Obsidian CD703]), but on this album, we could not leave unrepresented the music for these important festive Medicean events. We offer *Chi non fa prova, Amore* and *Sì suave è l'inganno*, both repurposed from *La Clizia* for *La Mandragola*, and *O dolce notte*, which is unique to *La Mandragola*.
(Fig. 8 Original Source of an *Entr'acte* Madrigal for Machiavelli's 1525 Comedy *La Clizia*)

Thus was launched the extraordinarily vital Florentine Renaissance theatrical tradition of the *entr'acte intermedio*, which we shall see repeatedly. Later in the century, theatrical *intermedij* for Medici festivals would be multimedia events, featuring costuming, stage sets, dancing, mock combat, and other kinds of movement (such as miming), as well as vocal and instrumental music. They become known as *intermedij apparenti* ("beheld *intermedij*") because the effect was visual as well as acoustical. The singers who comprised the quartet in 1525 may have been simply costumed—as a woodland nymph and three shepherds—and they may have employed modest dramatic gestures, such as bowing to the audience—but the *intermedij* were otherwise *non apparenti*.

The *intermedij* served to actuate the Aristotelian dramaturgical imperative of the unity of time: that the action take place within twenty-four hours and no more. The *entr'acte* entertainment momentarily suspended, but did not stop, the action. And when the plot was such that there was the passage of several hours between the action of one act and that of the next, the *intermedij* marked it. It was sixteenth-century Italian dramaturgical convention that the curtain was dropped to the stage before the performance began, rather than raised up from it, so that the *entr'acte* entertainment, through visual and acoustical means, served to engage the audience during the pause in the principal dramatic action. In time, the *intermedij* would become more memorable than the parent comedy that they enriched. Independent of that of the parent comedy, a cycle of *intermedij* could have a plot of its own, which competed with the spoken comedy in appealing to the audience.

****

Lauda for the _Sacra Rappresentatione La Festa della Annuntiatione di nostra Donna_, Staged for the 1533 Visit to Florence of Duke Alessandro de' Medici's _Fiancée_ Margaret of Austria (Theatrical Uses of Music)

Music survives from two further festive events associated with the young Medici prince Alessandro, who by 1532 was Duke of the Florentine Republic, and his *fiancée*—later his wife—Margaret of Austria, illegitimate daughter of Charles V, Holy Roman Emperor.

It was strategic, and politically advantageous, that Alessandro and Margaret were betrothed. In 1530, by force of imperial arms, the Medici had again been restored to Florence after yet another period of exile (1527-30). The emperor's daughter was then to marry Alessandro. Charles V was crowned Holy Roman Emperor in Bologna by Pope Clement VII (Giulio di Giuliano de' Medici), who was himself illegitimate and rumored to be Alessandro's father.

Thus, the illegitimate Alessandro, Duke of Florence and allegedly the son of the illegitimate Giulio de' Medici, Pope Clement VII, was wed to Charles V's illegitimate daughter Margaret. Historian J. R. Hale wrote that by the time of the Medici papacies, it appeared that "[t]he line ... was ... petering out in an epigonate of clerics and bastards."

In 1533, Margaret visited Florence and in celebration, her Florentine hosts revived a musico-theatrical genre of central importance to communal Florentine spiritual experience: the *sacra rappresentatione*, or "sacred theatrical performance." Of the several representatives of the genre available to them, the Florentines chose the *Festa della Annuntiatione di nostra Donna*, also known as the *Festa di San Felice* because the production was mounted in the Church of San Felice. A contemporary summarized the plot:

> An angel comes and announces the *festa*, urging everyone to be attentive. Then he calls many prophets and sybils one by one, commanding each to say what he or she knows of the incarnation of the son of God, and, having come into the angel's presence, each, singing, says one verse concerning what he or she has prophesied about the birth of the Messiah. At the conclusion, the heavens open with dances, instrumental music, and *feste*, and the angel Gabriel is there, among six angels, rejoicing and dancing, and God the Father instructs the delegation that it is to address the Virgin Mary, and, descending from the cloud, it greets the Virgin and says the words of the Gospel of St. Luke, which begins, "*Missus est*," and here, the Virgin Mary and the angel Gabriel alternating, the Virgin at last says, "*Ecce ancilla Domine*," and the angel returns to heaven; the Virgin gives the Canticle *Magnificat*, the angels following it, and, they having returned to heaven with other instrumental music and songs, the heavens close, and it is finished.

And a stage direction in the script directs the "delegation" of angels "who come in Gabriel's company" to sing the *lauda Laudate el sommo Dio*. A *lauda* is a non-liturgical, devotional musico-poetic genre, typically on an Italian rather than a Latin text. Given that the music for many *sacre rappresentationi* remained in an oral state and was never committed to musical notation, it is rather remarkable that the music for *Laudate el sommo Dio* has even come down to us. Theatro dei Cervelli's performance gives a sense of the defining stylistic features of the genre: *Laude* were ordinarily simple, spare compositions, so designed because of the challenging performance conditions (the complex, quasi-choreographed simultaneous movement), as well as the need for the text to be intelligible to the largely unlettered members of the congregation who constituted the audience for the performance.

In *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, art historian Michael Baxandall wrote that the effect of a performance of a *sacra rappresentatione* was achieved "with elaborate mechanical means, actors suspended on strings, great revolving disks, massed sources of artificial light, people going up and down in wooden clouds." Such a spectacular offering would likely have appealed to a girl of Margaret's age. Let us imagine, then, that at that moment when "the heavens open with dances, instrumental music, and *feste*, and the angel Gabriel is there, among six angels, rejoicing and dancing, and God the Father instructs the delegation that it is to address the Virgin Mary," the "delegation" of angels "who come in Gabriel's company" sing *Laudate el sommo Dio*.

****

Entr'acte Madrigals by Jacques Arcadelt for Lorenzino di Pierfrancesco de' Medici's Comedy _L'Aridosia_, Staged for the 1536 Wedding Festivities for Duke Alessandro and Margaret (Theatrical Uses of Music)

Alessandro and Margaret were married in Naples, capital city of the Kingdom of Naples, which, of course, was part of Charles V's vast dominion. According to custom, there then had to be the "highly-ritualized festive phase," in the words of historian Christiane Klapisch-Zuber: the "'publicizing' ceremony, during which the bride was transported to the house of her husband, whose kin and friends welcomed her with feasting and festivities that sometimes spread over several days." Accordingly, in the words of a contemporary, "Margaret, together with her husband the duke, heard the nuptial mass...; and then they went to Palazzo Medici, where a most beautiful *convito* was prepared, and after eating they danced a bit; thereafter a comedy was performed."

The comedy has been identified as *L'Aridosia* by Alessandro's cousin Lorenzino di Pierfrancesco de' Medici, who in 1537 was to assassinate the duke. It has been posited, persuasively, that the performance—which took place in the *loggia* of the Company of the Tessitori in Florence—was adorned with *intermedij*: a cycle of madrigals by the celebrated trans-Alpine composer Jacques Arcadelt, known to have been in Alessandro's service around the time of the wedding festivities. Arcadelt's contributions to the performance honored the prototype pioneered by Verdelot a decade before: The madrigals were performed between the acts and were simpler in design, so that the texts would be intelligible to the audience; and each madrigal commented upon or elucidated the action of the preceding act. Instrumentalists are known to have participated in the performance. Theatro dei Cervelli takes considerable pleasure in performing these beautiful madrigals by a great composer, indeed.

When Duke Alessandro was assassinated, he was succeeded by his cousin Cosimo di Giovanni de' Medici. Other than the music for Cosimo's 1539 wedding festivities, music survives from three festive events associated either with Cosimo directly or with his daughters Isabella and Lucrezia.

By the time Cosimo and his successor, his son Francesco, ascended the ducal throne, responsibility for the musical provisions for Medici festivals had passed to a younger generation of composers: Francesco Corteccia and Alessandro Striggio. They were Italians, one notes, unlike Philippe Verdelot and Jacques Arcadelt before them, which is evidence of a tendency that was to become normative during the Medici principate: a "Florentinist" commitment to local talent, which the ruling family championed, partly as a device to sharpen Florentine cultural identity and suggest a oneness of the ruling family and the state.
(Fig. 9 Cosimo I de' Medici, Duke of Florence and Grand Duke of Tuscany)

****

Entr'acte Madrigals by Francesco Corteccia for a 1544 Performance of Francesco d'Ambra's Comedy _Il Furto_, Staged for Duke Cosimo I de' Medici and the Accademia Fiorentina (Theatrical Uses of Music)

In 1544, the Accademia fiorentina—the earliest of the formally-organized academies that were to dominate sixteenth-century Florentine intellectual life—staged several performances of *Il Furto* [The Theft], a comedy by academy member Francesco d'Ambra, an esteemed period intellectual. Two of the performances were in the headquarters of the Academy, the Sala del Papa in the Church of Santa Maria Novella in Florence; the third was given at Duke Cosimo's behest at one of his villas outside the city of Florence.

The importance for this current project is that the production is one of the few from that time where almost the entirety of the *accoutrements* of the performance survives in an excellent state of preservation: the text of the comedy, in multiple redactions; the texts of the *entr'acte* madrigals by Ugolino Martelli; and musical settings of the entire cycle of madrigals by Francesco Corteccia. (D'Ambra, Martelli, and Corteccia were all associated with the Accademia Fiorentina.) One can therefore imaginatively—or actually—reconstruct a performance of *Il Furto* almost as it might have been performed in 1544, with all its important

provisions intact. An edition of d'Ambra's comedy—with the original Italian text and an English translation of the parent comedy and the *intermedij*, and Corteccia's madrigals transcribed into modern musical notation—has been recently published by Italica Press.

Martelli and Corteccia's *intermedij*—like Arcadelt's in 1536—honor Verdelot's prototype of the 1520s. They were *non apparenti* (though perhaps with the modest exception of some costuming, whereas the actors in the parent comedy were evidently richly attired). The entire comedy is preceded by a madrigal that serves as prolog, and there follow performances of madrigals between Acts I and II, II and III, and so forth. Martelli's texts relate to the plot of the parent comedy, although in some cases rather indirectly, and Corteccia's settings ordinarily employ four-square block chords, though owing to his activity at a more mature phase of the development of the sixteenth-century madrigal, he varies the character of the setting of the text somewhat more than Verdelot and Arcadelt. He was a devotee of a favored compositional technique of his time, where longer rhythmic values alternate with shorter ones, the contrasting durations of the pitches intended to reflect the natural accents of the poetic texts more effectively and thus project them more intelligibly. This was known as the *note nere*—or "black note"—phenomenon. We do note that despite Corteccia's dedication to the *note nere* phenomenon, at least one of his madrigals—*Non le parole o l'herbe*—features tightly-spaced imitative polyphony.

The *Atti dell'Accademia Fiorentina* for the years 1540–52 provide precious information about the two performances at the Sala del Papa and the norms observed by the academicians in mounting such a production:

> On the 9th day of November [1544], in the Sala del Papa—[the] venue assigned to the service of the Accademia—the comedy already put forth by former consul Messer Ugolino Martelli and authored by Francesco d'Ambra, entitled *Il Furto*, was publicly performed, for which effect *festaiuoli* [*i.e.*, "masters of the revels"] had been privately organized by the Consul, who [*i.e.*, the consul] arranged for the expenses for which there was need with an administrative functionary who had custody of everything.

A contemporary reported that the comedy was given "with a sumptuous stage apparatus and was full of the magnificent pomp of the richest costuming and adorned with beautiful *intermedij*." And Cosimo set some specific conditions for the performance at his villa:

> His Excellency wants the comedy ... recited here on Saturday next [15 November 1544] at the 17th hour[,] and consequently he'll order all the actors to be here by the 15th hour ...

> In addition, he would like [the] music of viols [did they double the singers' parts?]. And Corteccia likewise should be here with all those young singers.

We take particular pleasure in presenting this complete cycle of entr'acte madrigals from a monument of the Italian Renaissance theatrical tradition.

****

Entr'acte Madrigal by Francesco Corteccia for a 1546 Performance of Vittorio de' Pucci's Comedy _L'Astrologo_, Staged During Carnival "for the ducal banquet" (Theatrical Uses of Music)

In the comparative paucity of the remains of the music, the performance of a comedy at a ducal banquet during carnival in 1546 is more typical of the time. There had been a public component: A contemporary reported that "the most illustr[ious] Don Francesco (firstborn of his Most Excellent Lord [Duke Cosimo]) sent forth the triumph, ... the *canzone* well sung in the public venues." But these *canzone* are not known to have survived. Later that carnival season, however, "a most beautiful comedy..., entitled 'The Astrologer', was performed for the ducal banquet, with intermedij of heavenly music," and among Corteccia's surviving madrigals is his "Masque of the Astrologers," likely performed at the 1546 banquet.

****

Latin Occasional Motet by Francesco Corteccia in Celebration of the 1558 Marriage of Lucrezia di Cosimo I de' Medici to Alfonso di Ercole II d'Este (Celebratory Latin Sacred Compositions for Specific Occasions)

We now expand the range of types of musical genres figuring in the extant repertory of sixteenth-century Medicean festival compositions. The composer once more is Francesco Corteccia, who composed a motet relevant to our project: a musical setting of a sacred Latin text, which in this instance celebrated the marriage of Duke Cosimo I's daughter Lucrezia to a Ferrarese nobleman.

The motet was a para-liturgical genre that could sometimes set a single, integral liturgical text and thus be performed at that moment in the liturgy from which the text was taken. But just as often, it could set two or more texts, thus complicating any inclination to perform it in such a precise ritual context. Or it could be a setting of a scriptural text that had no known use in the liturgy. Or it could be a setting of a devotional text, taken, for example, from a Book of Hours containing texts intended for one's own private spiritual experience. Or it

could be a setting of a classical Latin text. Or—as in the case of Corteccia's motet in celebration of Cosimo's daughter's marriage—it could be an "occasional" motet, as it is termed, where the text was newly composed for a very specific occasion and would have been appropriate to no other.

Unlike some of the genres of vocal music seen thus far, where the music is crafted of four-square block-chords for a vocal ensemble, a motet could exploit the full range of sophisticated compositional procedures of the time, including imitative polyphony in particular. The intelligibility of the text was compromised, but this was less consequential than in those cases where the propagandistic purposes of the composition were fundamental to their *raison d'être*.

The text of Corteccia's motet for Cosimo's daughter make unambiguous reference to the events that occasioned its composition. The text of the motet for the wedding of Lucrezia di Cosimo to Alfonso di Ercole II d'Este reads as follows: "Graces and Love, the Arno and the Po, rejoice for this wedding, as does Phœbus Apollo, who brings crowns of laurel. They pray that it be fruitful and fortunate and that an illustrious progeny of descendants make this nuptial bed forever renowned." We do not know the precise performance context for Corteccia's motet for the 1558 Medici wedding. Although the Latin texts of motets were usually sacred (or quasi-sacred) in character, motets were nonetheless performed in a variety of non-sacred contexts, such as during or after dinner, while the diners remained at the table. One easily imagines Corteccia's motet being performed in such a context in 1558.

The cantus firmus of Corteccia's motet—"Alphonsus Dux Ferrariæ cum Lucretia Medice vivat semper"—serves as an excellent example of both "multi-layered meaning" in the motet and the tradition of Ferrarese cantus firmi based on solmization syllables (witness Josquin Desprez's Missa "Hercules Dux Ferrariæ"). Through this carefully devised technique, the composer aligns the syllables of the cantus firmus (Al-phon-sus Dux Fer-ra-ri-æ...) with solmization notes that share the same vowels (fa-sol-ut ut re-fa-mi-re...). We decided to include the cantus firmus, sung monophonically in unison, as it is a pleasing exercise for the listener to follow it in the rich polyphonic fabric of the piece, also considering that the line is doubled by a trombone in our version.

****

Entr'acte Madrigals by Alessandro Striggio for a 1565 Performance of Francesco d'Ambra's Comedy *La Cofanaria*, Staged for the Wedding of Prince Francesco di Cosimo I de' Medici and Giovanna, Archduchess of Austria (Theatrical Uses of Music)

The four final festivals represented here were occasioned by events in the life of Cosimo I's son Prince Francesco, who was first Cosimo's regent and then grand duke of Tuscany himself upon Cosimo's death in 1574:

- Francesco's 1565 wedding to his first wife Giovanna, archduchess of Austria, who was the sister, daughter, and niece of three Holy Roman Emperors;
- the 1568 baptism of Francesco and Giovanna's daughter Eleonora;
- the 1569 ceremonial visit to Florence of Giovanna's brother Karl, archduke of Austria; and
- Francesco's 1579 wedding to his much-vilified second wife, Bianca Cappello, with whom he had been having an affair.

(Fig. 10 Francesco di Cosimo I de' Medici, Prince Regent and Grand Duke of Tuscany)

Rather remarkably, two entire compositions survive from the *intermedij* for the 1565 performance of the comedy *La Cofanaria*, staged during the wedding festivities for Francesco and Giovanna: *A me, che fatta son negletta, e sola* and *Fuggi speme mia* both of which are featured on this recording. The playwright was Francesco d'Ambra, whom we have met before.

In 1565, the *intermedij* were inspired by the fable of Cupid and Psyche, as told by the classical author Lucius Apuleius Madaurensis. They had a status that was more-or-less independent of the parent comedy—though not entirely so—and a competing plot. Happily, we possess full and atmospheric contemporary accounts of the performance:

> The concept and texts of the *intermedij* were by Messer Giovanni Battista Cini, ... Messer Alessandro Striggio did the music of the first, second, and fifth *intermedij*. That of the third, fourth, and final one was done by ... Corteccia.

In the first *intermedio*, performed before Act I, a cloud descended from the ceiling, bearing Venus and seven companions in a gilded chariot drawn by two swans:

> Shortly after the curtain fell, one saw the heavens appear, from which a cloud is seen to emerge, on which a float is placed, recognized as Venus's. She had the three Graces in her company and the four Seasons. Simultaneously, Cupid was seen, in whose company one saw his four principal passions: Hope, Fear, Joy, and Sorrow. Having neared the float, which had reached the floor [of the stage], these [five] paused while the Seasons and Graces descended from the cloud [and]

who, encircling Venus, joined her in singing the two first stanzas of the following *ballatetta*: "*A Me, che fatta son negletta, e sola* ['To me, who is made neglected and alone']."

The music ... left a lot of room for the lowering of the float and the Seasons and Graces. The music of the two stanzas of Venus's *ballata* was for eight voices, sung on stage by voices alone and accompanied backstage by two harpsichords, four viols, a medium-sized lute, a muted cornet, a trombone, and two direct flutes. Then Cupid's final stanza was for five voices, it, too, sung on stage entirely by voices and accompanied backstage by two harpsichords, a large lute, a low bass viol doubling the vocal parts, a soprano viol also doubling, a recorder similarly doubling, four transverse flutes, and a trombone. And this was in the first *intermedio*.

At scene's end, Venus and her entourage returned to the heavens, the effects presumably achieved by the raising and lowering of the cloud by ropes and pulleys.

A me, che fatta son negletta e sola is thus a luxuriant composition, for an ensemble comprising eight voices, with instrumental accompaniment. A second *intermedio*—this one soloistic—survives in its entirety:

> The fourth act finished, the wretched Psyche ... gave the material to the fifth act, and whom ... one saw coming ..., all joyless, accompanied by ... Jealousy, Envy, Brooding, Care or Solicitude, and Scorn or Desperation. Then these four [*sic*; *recte*: "these five"] having been led to the intended place, the earth suddenly opening with fire and smoke, they seized four serpents and ultimately seemed to disappear into the bloody gorge, and suddenly one heard from the interior (Psyche singing the following madrigal) a joyless but sweetest melody, because four violoni had been placed in the serpents, with unsurpassed artifice, and then she sang, with much grace, such that one saw tears drawn from the eyes of more than one: "*Fuggi speme mia, fuggi* ['Flee, my hope, flee']"

****

Entr'acte Madrigal by Alessandro Striggio for a 1568 Performance of Lotto del Mazza's Comedy *I Fabij*, Staged for the Baptism of Prince Francesco and Archduchess Giovanna's Daughter Eleonora (Theatrical Uses of Music)

Alessandro Striggio's *O giovenil ardire*, an *entr'acte* madrigal for a 1568 performance of the comedy *I Fabij*, staged for the baptism of Prince Francesco and Archduchess Giovanna's daughter Eleonora, is similar to 1565's "A me, che fatta son negletta e sola" in its lavishness: It is for an ensemble of ten voices, subdivided into two ensembles of five voices each. At the beginning of the composition, the two choirs

alternate in antiphonal fashion, the second remaining silent while the first sings, and the first then remaining silent while the second responds. Toward the end of the composition, the compositional device of the opposition of the two choirs is abandoned, and they are essentially collapsed into one, the antiphonal effect being discontinued.

Consistent with the fundamental program of the Italian Renaissance as an historical phenomenon, the subject matter of the surviving *intermedio* was again classical in origin. In *Intermedio secondo*, Hercules entered onto the stage from one side, a dark-blue cloak partly covering his white costume. Pleasure approached him from the opposite side, attired in a flesh-colored robe, veils, and gold ornaments, her breasts bared, her blond hair entwined with flowers.

The dialog that introduced the performance of *O giovenil ardire* refers to the Herculean labors, among them Hercules' slaying or capture of mythological creatures. Hercules asks Pleasure, "[O]n which road should I follow you?", to which she responds, "[O]n the easy one, which smoothly leads to joy." Mindful of the obligations demanded by his destiny, however, Hercules asks, "Then should I never conquer Hydra, the Lion, and the fierce, cruel host which besets man in this life?" The contemporary accounts provide vivid details:

> The first act [being] finished, the second intermedio came, in this manner ... Pleasure began the present dialog, and Hercules, playing several instruments on stage, was responding to her ... "*Intermedio secondo.* Pleasure: "Why, young man, do you seek out perils [and] indignity, you who are handsome beyond measure?" / Hercules: "In this life, what benefit to me is beauty without the beautiful ray of virtue, or what does it guarantee me?" ... Which [song] Pleasure having finished, she left, having been chased away by Hercules, ... / The monsters exited ... [:] first ... the Hydra with seven heads, all made in the manner of serpents, ... and the heads were wriggling from the continuous fire. Then the Lion was following, that is, a natural lion pelt with a man inside; then two half-men/half-serpents were coming, from the waist up representing a common nude, from the waist down made of scales, like the Hydra in the manner of a serpent[;] the rest of the monsters were the Wolf, the Bear, the Leopard ..., [*et al.*], and the sea monster, having the chest, head, and arms of such animals, and the rest covered with scales and other things representative of being them.

When the monsters first entered, they had flanked Hercules and Pleasure upstage while the two were singing their dialog downstage, accompanied by the backstage playing of instruments, Hercules simulating their playing

with mock instruments—stage properties—that he held. Advancing, the monsters then performed their ten-voice madrigal *a cappella*:

> ... [T]he monsters sang the present *canzone* to Hercules[:] *O giovinile ardire*.

The theatrical performance occurred on the very day of Eleonora's christening, a day that also witnessed banqueting and dancing:

> [O]ne gave the end to the comedy ... and ... order to the banquet ... They began dancing varied and different sorts of dances.

As an example of the kind of music for dancing that might have been performed that day, we offer the sprightly gagliarda *El tutu*, which is transmitted in a sixteenth-century Italian manuscript.

****

Realistic Use of Rinaldo Bruno's and Gian Leonardo dell'Arpa's Music in Giovanni Battista Cini's Comedy *La Vedova*, Staged for a 1569 Visit to Florence of Archduchess Giovanna's Brother Karl, Archduke of Austria (Theatrical Uses of Music)

The performance of Giovanni Battista Cini's *La vedova* ("The Widow") for the visit to Florence of Archduchess Giovanna's brother Karl featured a different kind of theatrical use of music, the "realistic use of music in comedy." In contrast with the examples considered thus far, where the music was relegated to the function of *entr'acte intermedio*, in 1569 music was twice performed during the action of Cini's parent comedy itself. And the music was of a decidedly different character, which we are pleased to document and illustrate on this recording.

In Act III, scene 5 of *La vedova*, the Neapolitan character Signor Cola Francesco sings "*Dica cui dire vole*," which he expressly identifies as being "[i]n imitation of that very beautiful one by Gian Lonardo dell'Arpa that says '*Villanella crudel, mi fai morire*...,'" and, in fact, *Villanella crudel, mi fai morire* is an actual period composition, transmitted anonymously in at least two contemporary musical sources with at least two different musical settings. Of these two versions of *Villanella crudel*, we have chosen the one published by Girolamo Scotto in 1566 as the setting for the comedy's lyrics, which we present here as a creative reconstruction based on historical evidence. And in Act IV, scene 3, Cola Francesco exclaims, in his regional language, "I go through the streets singing, 'If I had just a little bit of hope / my suffering would not be so hard. / O woe, my cruel fortune. / Joy of loving, how little it lasts!'" This, too, is the verbatim text of a *canzona napolitana*, preserved in Gioan Leonardo Primavera's *Terzo Libro delle Villotte alla Napolitana a Tre Voci* (Third Book of Villotte in Neapolitan Style, for Three Voices) and attributed there to Rinaldo Bruno.

Besides exemplifying the realistic use of music, these two compositions are the product of a different, more popular, vernacular musical tradition. They are settings of texts in the Neapolitan language and possess the tunefulness and naturalistic melodic buoyancy typical of folk music. Notwithstanding the form in which they are preserved in the contemporary sources—as three-voice compositions—they were almost surely performed in 1569 as solos, the actor singing the topmost line to his own playing of an arrangement for lute of the two lower lines, or even singing it *a cappella*, without any instrumental accompaniment whatsoever. As such they differ rather sharply from much of the vocal music that figured in the *intermedij* described earlier, where the music was typically for a vocal ensemble (sometimes comprising as many as eight or ten voices) and would ordinarily display the sophisticated compositional techniques of the polyphonic manner.

There were many, many political and cultural connections between Naples and Medici Florence. Naples was part of the Imperial dominion, one recalls, and Duke Alessandro's wife Margaret was the daughter of Charles V, Holy Roman Emperor. Moreover, Duke Cosimo I's wife Eleonora was the daughter of the Neapolitan viceroy and was known to favor *canzone villanesche alla napoletana*. And Grand Duke Francesco's first wife Giovanna was the relative of three holy Roman emperors. It is not difficult to imagine how Neapolitan folk songs—or what were essentially Neapolitan folk songs—might have found their way to Medici Florence. As a bridge between the two pieces, and as a sonic reflection of these exchanges between Naples and Florence, lutenist Michał Gondko performs a galliard by Vincenzo Galilei—father of the famous astronomer and one of the key figures in the development of Italian music at the end of the sixteenth century.

****

Explanatory *Canto* by Piero di Matteo Strozzi for a 1579 Procession of Floats, Staged for the Wedding Festivities for Grand Duke Francesco di Cosimo I de' Medici and Bianca Cappello (Music that Accompanied a Procession of Floats)

We conclude where we began: with music that accompanied—and explicated the meaning of—a procession of floats. The occasion for the performance of the final vocal composition we offer here was the 1579 wedding to Bianca Cappello of Francesco de' Medici, who by then was Grand Duke of Tuscany and a widower, Archduchess Giovanna having died the previous year.

The surviving composition explicated a procession of floats. Musicologist Leo Schrade

observed that "despite the appearance of the ... '*Carri*' as separate entities, the succession of ... displays is actually based on the coherence ... of a plot":

> [T]here is a ... theme that guides the succession of the displays, and the idea is ... naturally drawn from the nature of the event itself, the marriage between beauty unsurpassed and fortitude unexcelled. As "Amor et arma" seem always to be closely united, so Venus and Mars appear as an illustrious couple ... The first Carro, of the Grand Duke himself, announced the theme.

This is a time-honored topos, expressed notably in Claudio Monteverdi's *Madrigali guerrieri, et amorosi* and in such works in the seventeenth-century cantata literature as Antonio Cesti's *Amanti, io vi disfido!* And "the character of the music employed while the Carri were shown resulted ... from the nature of the ... displays themselves."

The venue for the procession of floats and performance of explanatory songs was the courtyard of Palazzo Pitti, by then the Medici grand ducal palace. It was lavishly decorated. The audience was seated on three sides of the courtyard; terraced platforms had been constructed under the arcades, which provided seating beneath each arch for some thirty to forty ladies; a grander platform for Bianca and her guests (principally her Venetian relatives) had been constructed beneath the central arch on the courtyard's east side; facing her on the west side were the event's judges, Francesco de' Medici among them, seated upon a platform beneath which was a representation of Mount Etna; a cloth—the fictive representation of the heavens—covered the courtyard at roof level; winged cherubs holding gilded candelabra with lighted candles were suspended on wires from the artificial heaven.

Schrade identified the context for the performance of the surviving explanatory song: "After the ... story ... had been made known, the Carri or Mostre followed in logical succession ... [On] came Apollo himself on a ... *Carro*. The next *Carro* was that of the Night." The "Float of the Night" was drawn by two yoked beasts of burden; toward the front was *L'etere* (the Ether), son of Night, who wore a headpiece representing a flame and carried a blue globe with falcons' wings, upon which the sun and the moon were depicted; shadows and phantoms danced in the center of the float; toward the back was Night, the two reclining figures of Quietude and Sleep at her side; above them, upon a cloud, was a young boy—the Skies—who held a Zodiac in one hand and a torch in the other, and as his headpiece wore a celestial sphere.

A period account furnishes precious, atmospheric detail:

> [T]his most beautiful float having arrived at Her Highness's box, Silence fled, and Marvel was defeated by Stupor, such that sleeping Night—being aroused and taking a viola in hand—began to play it with such great sweetness that all the other affections of those around her were superseded by pleasure, but more so when Night began—with the sweetest tenor voice—to sing these Madrigals to it and to many other violas, which were enclosed within the float: *Fuor dall'umido nido*...
> These were made, including the concept, by Signor Palla Rucellai, the music by Signor Piero Strozzi, and he who sang it was messer Giulio Caccini; the sweetness of the voice finished, which was very sweet, two tambourinists dressed in the livery of red and yellow cloth descended from the float in good order.

The sole surviving redaction of the composition by Piero Strozzi has engendered a scholarly difference of opinion. This particular extant version transmits only a solo vocal line, written in the tenor clef, and an untexted instrumental bass line. This might be taken as early evidence of a Florentine proclivity toward monody, where a solo voice is sparely accompanied by a plucked-, bowed-, or strummed-string instrument, whose music is minimally notated and whose sound dies away almost immediately, thus permitting the singer's performance to be expressively rendered and his voice intelligibly projected to the audience. But the principal period account documents that the original instrumental accompaniment was fuller—and therefore perhaps denser and more contrapuntal?—than this particular extant version would suggest, on which basis one might posit that it represents an *ex post facto* redaction of the original and cannot be taken as *prima facie* evidence of the emergence of a Florentine *basso continuo* tradition as early as 1579. A conjectural reconstruction of the original performing resources can be fashioned accordingly from the untexted bass line.

As a fitting epilogue—and as further testimony to the international and lasting reception of Medicean music of the sixteenth century—we conclude our historical and musical course with a jewel of the solo instrumental repertoire. The work is *Chi farà fede al cielo*, a madrigal by the widely cited, influential composer Alessandro Striggio. By choosing a keyboard intabulation by English virginalist Peter Philips, clothed in extraordinary expressive virtuosity, we aim to exemplify the widely recorded Renaissance musical practice of re-elaborating an emblematic polyphonic piece through specific, personalized embellishment techniques. The enduring appeal of Striggio's music beyond the Alps, especially in England, outlived the composer himself, bearing witness not merely to the achievement of an individual musical genius, but to the legacy of an

entire artistic and political project whose echo continues to resonate, unmatched in history.

****

> The first and in some cases the most important customers of...artists and men of letters in the decades after 1530 were the princes.... [T]he princes needed "reputation," since what others thought of them in the sixteenth century was an essential ingredient of what they actually were and since what reputation they gained personally inevitably devolved upon the states they ruled ... [P]ainters were charged with representing them figuratively as Camillus, the saviour of Rome from the "calamities" of the fourth century BC, ... Poets were charged with acclaiming them as "the bright sun of Italy" ... Sculptors were charged with placing their coats of arms ... on fountains, façades and palace entrances all over the remotest corners of their domains—thus assuring their psychological presence wherever and whenever they could not be present physically ... Still more important in bestowing "reputation" upon a prince was the size and magnificence of the palace he inhabited ... Magnificent palaces in turn had to be located in or near magnificent cities ... So successful were ... initial forays into the realm of the arts and letters that many princes sought to organize them more methodically ... Occasionally they centralized patronage under a single cultural commissar—... the forerunners of the ministers of culture in twentieth-century western European governments.
>
> (Eric Cochrane, *Italy, 1530–1630*)

> A fifteenth-century painting is the deposit of a social relationship. On one side was a painter who made the picture, or at least supervised its making. On the other side there was someone else who asked him to make it, provided funds for him to make it and, after he had made it, reckoned on using it in some way or other. Both parties worked within institutions and conventions—commercial, religious, perceptual, in the widest sense social—that ... influenced the forms of what they together made.
>
> (Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*)

Professors Cochrane and Baxandall remind us that before the nineteenth-century Romantic era, the arts were often leveraged to serve specific social and political functions and created expressly to satisfy one's benefactors and meet their expectations. A Romantic sensibility might induce one to assume that under such circumstances a creative artist's æsthetic impulses and principles were compromised. But anyone familiar with the art of Donatello, Brunelleschi, or Masaccio, or of Botticelli, Michelangelo, or Raphael, or with

the music of Verdelot, Arcadelt, Corteccia, or Striggio, will know that there is no inherent inconsistency between being beholden to a patron and also fully retaining one's prerogatives and standards as a creative artist. Verdelot, Arcadelt, Corteccia, and Striggio were never more beholden to their patrons than when they composed music for Medici festivals, yet even under those circumstances, their music could nonetheless be of high artistic quality, and usually was. Indeed, in some instances the commission to create a work of art for an important political or social occasion seems to have elicited the artist's full creative powers. The remaining documents of beautiful Medicean festival compositions, splendidly performed on this recording by members of Theatro dei Cervelli, testify to the proposition that whatever the conditions of patronage, and whatever the identity and expectations of the audience, gifted musicians—whether composer or performers—can and will exercise the fullness of their gifts.

These notes were preliminarily drafted by Dr. Anthony M. Cummings, Eugene Howard Clapp '36, LL.D. '84, and Maud Millicent Greenwell Clapp Professor in the Humanities, Professor of Music, and Coordinator of the Program in Italian Studies at Lafayette College in Easton, Penn., and then revised and completed in close and indispensable collaboration with Dott. Andrés Locatelli of Theatro dei Cervelli and the Schola Cantorum Basiliensis.

A. M. Cummings wishes to acknowledge the generous assistance of Dr. Suzanne Westfall, Professor Emerita of Theatre, Lafayette College.

Musik für Medici-Feste

Ich gestehe, dass ich mich als Adept der italienischen Renaissance manchmal in fantasievolle Träumereien darüber verliere, wie es wohl gewesen wäre, im großherzoglichen Florenz Zeuge der prunkvollen, mythischen Ereignisse zu werden, die heute umgangssprachlich als „Renaissance-Feste“ bekannt sind. Solche Veranstaltungen zeichneten sich typischerweise durch eine Reihe kanonischer Elemente aus – sowohl öffentlicher als auch privater Art –, zu denen fast ausnahmslos musikalische Darbietungen gehörten. Die im Folgenden zitierten stimmungsvollen zeitgenössischen Berichte schildern anschaulich die üblichen Bestandteile eines Renaissance-Festes: Prozessionen, Triumphbögen, Bankette und Theateraufführungen. Sie alle berichten von den Prunkveranstaltungen, die zu Ehren der Mitglieder des Hauses Medici inszeniert wurden.

In der Regel wurde eine solche Veranstaltung mit einer Prozession von Festwagen eröffnet:

> Am 21. Februar [1566] ließ Herzog Cosimo [I. de’ Medici] 21 Festwagen [hier: *Die Maskerade der Genealogie der heidnischen Götter*] ausfahren, ... alle unterschiedlich und von größter Schönheit, auf denen vier Gruppen von Musikern mit verschiedenen Instrumenten und Stimmen zu sehen waren.

Bei dieser Gelegenheit ging

> dem Triumph des Janus ... Hesiod [voraus,] ... der die Standarte trug ... Und vor dem Banner gingen acht Trompeter in langen Gewändern verschiedener Farben ... Neben den Trompetern nahmen an dieser Maskerade vier Sänger teil, von denen der erste beim Wagen des Bacchus, der zweite beim Triumph des Pan, der dritte beim Triumph der Venus und der letzte beim Wagen des Demogorgon mitlief. Die kostümierten Teilnehmer waren 500 an der Zahl; und am schönsten anzusehen war die Nacht mit den Lichtern, die von 1.000 Fackeln stammten; und ich [Agostino Lapini] sah alles und sang dabei mit; und es hieß, die Kosten beliefen sich auf 30.000 Scudi.

(Abb. 1 Der Festwagen des Demogorgon, der 1566 in einer Festwagenprozession zu sehen war)

Entlang der Prozessionsroute standen temporäre Bögen aus Holz, die in Anlehnung an klassische römische Marmorvorbilder verziert waren. Der folgende Bericht stammt aus dem Rom des Medici-Papstes Leo X., Giovanni di Lorenzo de’ Medici „*Il Magnifico*“:

> Am Haus der Sauli ... wurde ein ungewöhnlich raffinierter Bogen errichtet. Unterhalb des Bogens, an dessen Unterseite, die in acht Abschnitte unterteilt war, sah man in der Mitte das Wappen des Papstes in einem Achteck. Als Leo daran vorbeizog, hob sich das Achteck, und daraus erschien eine Kugel,

die sich öffnete; darin befand sich ein kleiner Junge, der mit kühnen Mutes und mit fröhlichem Gesichtsausdruck ... Verse vortrug. ... Nachdem die besagten Verse vorgetragen worden waren, zog sich die Kugel wieder zurück, und das Wappen kehrte an seinen Platz zurück.

Auf die öffentlichen Programmpunkte folgte ein hedonistisches Bankett in den Privatgemächern des Veranstalters. Anwesend war bei dieser Gelegenheit ein weiterer geehrter Vertreter der Medici, Kardinal Giulio di Giuliano, der 1523 zum Papst Clemens VII. gewählt wurde:

Das Bankett, das Signor Alberto da Carpi ... im Haus des Kardinals von Mantua ... gab, verlief wie folgt: ... Es gab drei Tische ... Am zweiten ... saßen ausschließlich Kardinäle; am ersten saß [Giulio de'] Medici, und andere ... Nach dem Abendessen wurde eine Komödie aufgeführt, ... Schließlich servierte man Süßigkeiten, die über alles geschätzt wurden; es gab etwa zweihundert Bedienstete, jeder mit einer Platte voller Süßigkeiten in der Hand, und auf etwa hundert dieser Platten stand eine aus Zucker geformte Figur, aus drei, vier, fünf bis zu sechs Pfund Zucker, nach Brauch vergoldet und bemalt, und tatsächlich habe ich vom Apotheker gehört, dass die besagten Süßigkeiten zweihundertvierzig Dukaten kosteten. Am Ende des Ganges wurde jedem die Erlaubnis erteilt, sich zu verabschieden.

Der Tag gipfelte in einer Theateraufführung, die bei der folgenden Gelegenheit, am Tage „der feierlichen Taufe der erstgeborenen Tochter des höchst erhabenen und vortrefflichen Fürsten [Francesco di Cosimo I. de' Medici]", auf die Bühne gebracht wurde:

Nachdem der zweite Akt beendet war, folgte das dritte [Entr'acte] ... Vier Hirten kamen ... und jeder führte eine ... Nymphe an der Hand ... mit einem Kranz aus verschiedenen Blumen auf dem Kopf, den sie den Hirten singend auf den Kopf setzten, wie es in der Canzone heißt ...Die Hirten, die vier *violoni* bei sich hatten, waren hereingekommen und hatten sich gesetzt, und während die Nymphen höchst lieblich sangen und die Hirten spielten, wurden die Nymphen entführt ... und fortgetragen, da vier Satyrn gekommen waren und die Hirten aus Angst flohen ... Und dies ist die Canzone, die die Hirten und die Nymphen sangen: „Dritte Entr'acte-Darbietung. *In questi verdi prati* [‚Auf diesen lieblichen Wiesen singen und tanzen wir']."

Schon der Begriff, der traditionell für diese Veranstaltungen verwendet wird – „Renaissance-Fest" –, weckt verständlicherweise die historische Vorstellungskraft. Er evoziert Bilder von extravaganten multimedialen Ereignissen mit vielfältigen Elementen, die die verschiedenen Sinne ansprechen: die Düfte und Geschmäcker der bei den Banketten servierten Gourmetküche (sowohl Getränke als auch

Speisen), die Formen und Farben der visuellen Elemente (die Kostüme, die temporären Bögen entlang der Prozessionsroute, die Festwagen mit den Verkörperungen allegorischer Figuren), sowie die akustischen Elemente (das Vortragen poetischer Texte, die Theateraufführungen, die Musik). Nahezu alle Sinne wurden angesprochen und beglückt. Die festlichen Elemente waren sowohl statischer Natur (die Bögen mit ihren didaktischen Inschriften) als auch dynamischer Art (die Bankette, die Prozessionen, die Rezitation von Gedichten, die Theateraufführungen, der Tanz, und natürlich die Musik).

Die legendäre Familie Medici aus Florenz hatte gute Gründe, einige der berühmtesten Feste der Hochrenaissance zu veranstalten. Während sich der historische Feudaladel Europas organisch und fast unmerklich während mehrerer Jahrhunderte herausgebildet hatte, waren die Medici ursprünglich eine Bankiersfamilie, deren aristokratischer Status im frühen 16. Jahrhundert rasch durch Waffengewalt erzwungen wurde. François I., König von Frankreich, soll über Lorenzo di Piero di Lorenzo de' Medici, der in die französische Königsfamilie eingeheiratet hatte, gesagt haben: „Er sollte sich daran erinnern, dass er ein Kaufmann ist". Das Bewusstsein ihrer sozialen Herkunft inspirierte die Familie dazu, Feste zu organisieren, die in ihrer Pracht denen des historischen Adels in nichts nachstanden. Diese Pracht löste damals reges, klatschhaftes Gerede aus, was zu detaillierten zeitgenössischen Beschreibungen (Briefe und formellere öffentliche Berichte) und weiteren Arten von Zeitzeugnissen führte: Federzeichnungen und brillante Aquarelldarstellungen der visuellen Elemente (sowohl im Vorfeld der Veranstaltungen als auch im Nachhinein), Texte der während der Feste aufgeführten Komödien, und die Musikkompositionen, von denen bekannt ist, dass sie in bestimmten zeremoniellen Kontexten aufgeführt wurden. Viele, wenn nicht sogar die meisten der Medici-Feste des 16. Jahrhunderts wurden anlässlich der Hochzeiten von Familienmitgliedern veranstaltet, oft mit Ehepartnern aus dem echten italienischen und europäischen Adel. Die Medici waren stets bestrebt, „nach oben zu heiraten".
(Abb. 2 Stammbaum der Medici-Familie des 16. Jahrhunderts)

Es gibt eine Fülle an wissenschaftlicher Forschung zu diesen Veranstaltungen – von Historikern der zeitgenössischen Politik, Architektur, Bildhauerei, Malerei, Kleidung, Literatur, des Theaters, des Tanzes und der Kochkunst – doch unser Verständnis der Musik ist etwas flüchtig geblieben. Dies ist zum Teil auf die Eigenschaften der Musik als Ausdrucksmittel zurückzuführen. Sofern man keine Noten lesen kann oder die Sprache der Musikanalyse beherrscht, ist es schwierig, sich fundiert mit der Festmusik der Medici des 16. Jahrhunderts

auseinanderzusetzen. Zudem ist ein Großteil der aufgeführten Musik nicht mehr erhalten, sodass die verbliebenen unmittelbaren musikalischen Zeugnisse deutlich spärlicher sind als die anderen Arten überlieferter Quellen (Berichte, Aufzeichnungen zur visuellen Ausgestaltung u. a.). Unser Ziel war es, diesem Umstand mit dieser Aufnahme Rechnung zu tragen und die Erfahrung der visuellen und literarischen Elemente dieser Feste mit der akustischen Komponente zu ergänzen. Die hier beschriebenen Ereignisse werden durch die Darbietungen des renommierten Ensembles für Alte Musik Theatro dei Cervelli auf brillante Weise zum Leben erweckt.

Dieses Album enthält Aufnahmen von praktisch allen bekannten erhaltenen Musikkompositionen der Medici-Feste der Hochrenaissance, die bisher noch nicht aufgenommen wurden (wobei es möglicherweise einige wenige Aufnahmen mit einigen dieser Stücke gibt, die jedoch schwer zu finden oder nicht über Streaming-Dienste verfügbar sind). Wir begrüßen enthusiastisch die jüngste Aufnahme von Caccinis *Fuor dall'umido nido* durch das belgische Ensemble Scherzi Musicali. Ausgenommen sind Aufnahmen der Musik zur Hochzeit von Cosimo I. de' Medici, Herzog von Florenz, und Eleonora von Toledo, Tochter des neapolitanischen Vizekönigs, im Jahr 1539, die damals vollständig veröffentlicht wurde und in einer modernen Ausgabe vorliegt. Die Entr'acte-Musik aus der Aufführung von Antonio Landis Komödie *Il Commodo* im Jahr 1539 wurde bereits zweimal eingespielt (*Allianzen: Musik und Politik* [WDR Köln TAMH 2001], und *Francesco Corteccia: Firenze 1539* [Tactus TC 500301]; letztere Aufnahme enthält auch die übrige erhaltene Festmusik). Ebenfalls ausgeschlossen sind Aufnahmen der Theatermusik zur Hochzeit von Ferdinando I. di Cosimo I. de' Medici, Großherzog der Toskana, und Christine von Lothringen, die damals vollständig veröffentlicht wurde, in einer modernen Ausgabe vorliegt und bereits zweimal aufgenommen wurde (*Una „Stravaganza" dei Medici* [EMI Digital CDC 7 47998 2] und *La Pellegrina* [Bozar Music/Paradizo PA 0004]).

Die Aufführungskontexte dieser festlichen Kompositionen lassen sich in der Regel genau bestimmen. In acht Fällen handelt es sich um Musik für Theateraufführungen, insbesondere für Komödien. In sechs dieser Fälle diente die Musik der Unterhaltung während der Pausen zwischen dem Ende eines Aktes und dem Beginn des nächsten (dem „Intermedio"). Solche Theateraufführungen waren fast immer Bestandteil von Hochzeitsfeierlichkeiten sowie anderer festlicher Anlässe:

- eine Aufführung von Niccolò Machiavellis Komödie *La Clizia* im Jahr 1525 vor Alessandro und Ippolito de' Medici;
- eine Aufführung einer Komödie anlässlich der Hochzeit von Herzog Alessandro und Mar-

garete von Österreich im Jahr 1536;
- eine Aufführung der Florentiner Akademie im Jahr 1544, die vor Herzog Cosimo I. de' Medici stattfand;
- eine Aufführung einer Komödie, die 1546 „für das herzogliche Bankett" inszeniert wurde;
- eine Aufführung einer Komödie anlässlich der Hochzeit von Prinz Francesco, dem Thronfolger von Cosimo I. de' Medici, und Giovanna, Erzherzogin von Österreich, im Jahr 1565; und
- eine Aufführung einer Komödie im Rahmen der Feierlichkeiten zur Taufe von Eleonora, der Tochter von Prinz Francesco und Erzherzogin Giovanna, im Jahr 1568.

In zwei Fällen wurde die Musik während der Komödie selbst gesungen, die anlässlich des Besuchs von Erzherzogin Giovannas Bruder Karl, Erzherzog von Österreich, in Florenz im Jahr 1569 zur Aufführung kam, und verkörperte somit das, was der Musikwissenschaftler Nino Pirrotta als „realistischen Einsatz von Musik in der Komödie" bezeichnete. Und in einem Fall war die Musik Bestandteil einer geistlichen Theaterkomposition, einer *sacra rappresentatione*, die anlässlich des Besuchs von Herzog Alessandros damaliger Verlobten Margaret im Jahr 1533 in Florenz aufgeführt wurde.

In zwei Fällen begleitete die Musik eine öffentliche oder halböffentliche Prozession mit Festwagen und untermalte deren Bedeutung: beim Karneval von 1513, und bei der Hochzeit von Großherzog Francesco I. de' Medici und dessen zweiter Frau Bianca Cappello im Jahr 1579. Und in einem letzten Fall kennen wir zwar den genauen Aufführungskontext einer Komposition mit lateinischem Text (einer „Gelegenheitsmotette") nicht, können jedoch das Ereignis identifizieren, für welches es geschrieben wurde: die Hochzeit von Lucrezia, der Tochter des Herzogs Cosimo I., im Jahr 1558.

Wir beginnen mit der Rückkehr der Medici nach Florenz im Jahr 1512 nach einem achtzehnjährigen Exil.

****

Lieder für die Karnevalsumzüge mit Festwagen von 1513 (Musik für Umzüge mit Festwagen)

Die meisten der hier beschriebenen Feste waren einmalige Anlässe, wie beispielsweise Hochzeiten. Doch die Medici scheuten sich nicht, traditionelle, wiederkehrende feste Bestandteile des florentinischen Festkalenders für ihre eigenen politischen Zwecke zu vereinnahmen: So wurde beispielsweise der Karneval von 1513, der erste seit der Rückkehr der Familie nach Florenz, von den Medici und ihren Apologeten kooptiert und offen politisiert. In ihren Gedichten nutzten die Apologeten Anto-

nio Alamanni und Iacopo Nardi die Gelegenheit, um für die Vorteile der Rückkehr der Medici für Florenz zu plädieren.

Zwei Karnevalsgesellschaften übernahmen die Verantwortung für den Umzug der Festwagen mit dem dazugehörigen erklärenden Lied: die *Broncone*-Gesellschaft (der Lorbeerzweig, ein Symbol für Lorenzo „Lauro“ den Prächtigen, der neue Triebe treibt und somit treffend für Wiedergeburt und Erneuerung steht) und die *Diamante*-Gesellschaft (Diamant). Die *Broncone* stand unter der Leitung des jüngeren Lorenzo de’ Medici, Sohn von Piero und Enkelsohn Lorenzos des Prächtigen; die *Diamante* unter der Leitung von Giuliano, dem jüngsten Sohn Lorenzos des Prächtigen. Zeitgenössische Berichte deuten darauf hin, dass es einen ungebührlichen Wettstreit zwischen Giulianos Gesellschaft und der seines Neffen gab. Die Berichte verdeutlichen auch die Rolle der Festwagenprozession: „Jeder der beiden genannten Triumphe hatte ein Lied, das dem Programm der Triumphe entsprach.“ Die zeitgenössischen Quellen überliefern die Texte und die Musik eines Liedes des *Broncone* und zweier Lieder des *Diamante*. Die Texte – die weiter hinten in diesem Booklet abgedruckt sind – bestätigen, dass die Lieder tatsächlich „dem Programm der Triumphe entsprachen“.
(Abb. 3 Giuliano di Lorenzo de’ Medici
Abb. 4 Lorenzo di Piero di Lorenzo de’ Medici
Abb. 5 Zierpaneel eines Karnevalswagens aus dem Jahr 1513 mit dem Lorbeerkranz, einem Wappen der Medici)

Die Quellen beschreiben die für die Gesellschaft der *Broncone* entworfenen und ausgeführten Festwagen, die von Ochsen durch die Straßen von Florenz gezogen wurden. Die Prozession hielt wahrscheinlich immer dann an, wenn die auf den Festwagen sitzenden Sänger eine der Strophen des erklärenden Liedes sangen.

> Sieben Triumphe des Goldenen Zeitalters, angefertigt von der Gesellschaft der Broncone, 1512 [1513 nach moderner Zeitrechung]:
> Erster Triumph: Saturn [und] Janus mit zwölf Hirten
> Numa Pompilius mit zwölf Priestern
> Titus Manlius Torquatus und Gaius Attilius Bulbus mit zwölf Senatoren
> Augustus mit zwölf Dichtern
> Titus und Vespasian mit zwölf Soldaten
> Trajan mit zwölf gerechten Männern
> Und das Goldene Zeitalter mit Frieden, Gerechtigkeit, Wahrheit, Frömmigkeit, Göttlichkeit, Bescheidenheit und Unschuld

Und auch die Texte der beiden Lieder aus dem *Diamante* stehen in engem Zusammenhang mit den Themen, die durch die drei Festwagen der Gesellschaft vermittelt wurden, welche die Kindheit, das Erwachsenenalter und das Alter symbolisierten und die lehrreichen Inschriften „*Fuimus*“, „*Sumus*“ und „*Erimus*“ trugen („Wir

waren“, „Wir sind“ und „Wir werden sein“). Beide Umzüge wurden von Maskenträgern und Hunderten von Fackelträgern begleitet; ihre Austragung kostete exorbitante 3.400 Florin, was in etwa dem Betrag entspricht, den Michelangelo für die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle erhielt. Ein Zeitgenosse bemerkte, dass „es dem Volk so erschien, als sei das Zeitalter von Lorenzo dem Älteren zurückgekehrt“.

Die Botschaften an die Bürgerschaft waren leicht verständlich: Die Medici waren in Florenz endgültig wiederhergestellt. Während der De-facto-Herrschaft Lorenzos des Prächtigen im 15. Jahrhundert „waren sie“ – nun „sind sie“ wieder – und „sie werden [für immer] sein“. Und auf die Zeit des Exils der Medici ist ein Goldenes Zeitalter gefolgt, in dem Frieden, Gerechtigkeit, Wahrheit, Frömmigkeit, Göttlichkeit, Bescheidenheit und Unschuld erneut gedeihen werden. Zum ersten Mal seit der Wiederherstellung war ein Korpus mediceischer Stilmittel zusammengestellt worden, das fortan regelmäßig im Bestreben um die Nobilitierung der Familie genutzt werden sollte.

Wie man in der Aufnahme hört, zeichnet sich die Musik dieser Lieder durch kantige Blockakkorde aus, die die Verständlichkeit der Texte fördern – ein entscheidender Faktor, wenn ihre propagandistische Funktion erfüllt werden sollte.

****

Entr’acte-Madrigale von Philippe Verdelot für Niccolò Machiavellis Komödien *La Clizia* und *La Mandragola*, von denen die erste vor Alessandro und Ippolito de’ Medici aufgeführt wurde (Musik für das Theater)

Nach der Rückkehr der Medici im Jahr 1512 wurde der Staatsphilosoph Niccolò Machiavelli aus seinem Amt entlassen. Danach verbrachte er seine verbleibenden Tage teilweise im selbst auferlegten Exil außerhalb von Florenz, wo er *Der Fürst* und ausgelassene Komödien schrieb, darunter die berühmte *Mandragola*, die als das humorvollste Stück der italienischen Sprache gilt und mit Oscar Wildes *Ernst sein ist alles* vergleichbar ist. Die Uraufführung von Machiavellis *La Clizia* (1525) – die angeblich vor den jungen Medici-Prinzen Alessandro und Ippolito stattfand – ist für die Musikgeschichte von außerordentlicher Bedeutung.
(Abb. 6 Alessandro de’ Medici, Herzog der Florentiner Republik
Abb. 7 Kardinal Ippolito de’ Medici)

Die Aufführung umfasste Entr’acte-Darbietungen in Form von Madrigalen: Intermedien als musikalische Einlagen zwischen den Akten. Natürlich gab es schon seit langem Musik für theatralische Zwecke. Die Neuartigkeit von Philippe Verdelots madrigalischen Vertonungen von Machiavellis Intermedio-Texten war vielschichtig. Sie sind für ein Vokalensemble konzipiert und nicht für einen Solisten mit

Instrumentalbegleitung oder für Instrumente allein. Und anstatt monophon, also im Unisono, zu singen, sangen die Ensemblemitglieder gleichzeitig verschiedene konsonante Tonhöhen und schufen so eine reichhaltige Akkordharmonie im Stil eines Barbershop-Quartetts. Ursprünglich bestritt ein Quartett aus Gesangssolisten als gleichbleibende Besetzung alle Intermedien, wodurch der Struktur der fünfaktigen Komödie ein symmetrischer dramaturgischer Rahmen auferlegt wurde. Nach jedem Akt betrat das Quartett die provisorische „Bühne“, die bei der Uraufführung im Garten der Villa eines Regierungsbeamten errichtet worden war, der kurz zuvor aus dem Exil zurückgerufen worden war. Nach jedem Akt führte das Quartett sein Madrigal auf und zog sich dann zurück, um erst nach dem folgenden Akt wieder aufzutreten.

Es ist wichtig anzumerken, dass Madrigale für theatralische Zwecke zwar oft ausschließlich für Stimmen komponiert sind, es jedoch zahlreiche Belege dafür gibt, dass die Einbeziehung von Instrumenten in die Aufführungen keine Seltenheit war. Die Instrumente konnten entweder die Gesangspartien verdoppeln, oder die tieferen Gesangsstimmen übernehmen, wodurch eine Komposition für vier Stimmen in eine für einen Solisten und drei Instrumentalisten umgewandelt wurde, die den Sänger begleiteten. (Tatsächlich arrangierte und veröffentlichte der Komponist Adrian Willaert eine ganze Reihe von Verdelots Madrigalen für eine Solostimme im Superius-Register, während die drei tieferen Stimmen des Originals für die instrumentale Ausführung arrangiert wurden.)

Im Folgenden werden wir zwei Beispiele betrachten, von denen wir wissen, dass Instrumentalisten an der Theateraufführung beteiligt waren. Ausgehend von diesem Umstand nehmen wir uns in dieser Aufnahme gewisse Freiheiten bei der Wahl der eingesetzten Mittel, wie sie im Cinquecento offensichtlich praktiziert wurden: die Mischung aus Stimmen und Instrumenten. Unsere Auswahl wurde manchmal von dem einfachen Ziel geleitet, klangliche Vielfalt in der instrumentalen und/oder vokalen Färbung zu erreichen, manchmal von Überlegungen zur Eignung bestimmter Klangfarben für die Bedeutung des Textes.

Vielleicht am wichtigsten ist, dass Machiavellis Intermedio-Texte ganz im Sinne der Renaissance das Geschehen des vorangegangenen Aktes kommentierten und dabei das dramaturgische Mittel des Chors aus den antiken griechischen Tragödien übernahmen, der das Geschehen auf ähnliche Weise kommentierte; die Parallelen zum griechischen Theater wurden bereits im 16. Jahrhundert bewusst gestaltet.

Verdelot bediente sich der sogenannten „Textmalerei“, bei der bestimmte Wörter in den

Versen durch ein kompositorisches Mittel zum Ausdruck gebracht werden, das die Bedeutung der entsprechenden Wörter in Musik übersetzt. In *O dolce notte* aus *La Mandragola*, wenn die Stimmen singen: „O, süße Nacht, O, heilige / nächtliche und stille Stunden / die die sehnsüchtigen Liebenden begleiten", bereichert Verdelot die Palette der Klangfarben und trifft dabei raffinierte kompositorische Entscheidungen, um die Bedeutung der Phrasen „süße Nacht" und „nächtliche ... Stunden" musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Hinter Verdelots Entscheidungen steht ein spezifisches „Intervall-Ethos", und Theatro dei Cervelli hat in diesem Sinne nicht bezeichnete Vorzeichen eingesetzt, was letztlich die Organisation der Halbtöne im ganzen Stück beeinflusste. Sowohl der Text des Intermedios als auch dessen Vertonung erhellen die Bedeutung des vorangegangenen Aktes.

Machiavelli und Verdelot beabsichtigten, einige der Madrigale, die für die Aufführung von *La Clizia* im Jahr 1525 komponiert worden waren, für eine geplante Aufführung von *La Mandragola* im Jahr 1526 wiederzuverwenden, die jedoch nie stattfand. Einige der erhaltenen Madrigale waren entweder nur für *La Clizia* oder nur für *La Mandragola* bestimmt, jedoch nicht für beide. Alle diese Madrigale wurden bereits aufgenommen (*Philippe Verdelot. Madrigals for a Tudor King* [Obsidian CD703]), doch auf dieser Einspielung konnten wir die Musik zu diesen bedeutenden festlichen Anlässen der Medici nicht unberücksichtigt lassen. Wir präsentieren *Chi non fa prova, Amore* und *Sì suave è l'inganno*, die beide aus *La Clizia* für *La Mandragola* umgearbeitet wurden, sowie *O dolce notte*, das nur in *La Mandragola* vorkommt. (Abb. 8 Originalquelle eines Entr'acte-Madrigals für Machiavellis Komödie *La Clizia* aus dem Jahr 1525)

So entstand die außerordentlich lebendige florentinische Theatertradition des „Entr'acte-Intermedio" der Renaissance, die wir noch wiederholt sehen werden. Später im Laufe des Jahrhunderts entwickelten sich die theatralischen Intermedien für die Medici-Feste zu multimedialen Veranstaltungen, bei denen Kostüme, Bühnenbilder, Tanz, Scheinkämpfe und andere Bewegungsformen (wie Pantomime) ebenso zum Einsatz kamen wie Vokal- und Instrumentalmusik. Sie wurden als *intermedij apparenti* („sichtbare Intermedien") bekannt, da ihre Wirkung sowohl visuell als auch akustisch war. Die Sänger, aus denen sich das Quartett im Jahr 1525 zusammensetzte, waren möglicherweise nur sehr einfach kostümiert – als Waldnymphe und drei Hirten – und verwendeten vielleicht bescheidene dramatische Gesten, wie zum Beispiel eine Verbeugung vor dem Publikum; anderweitig waren die Intermedien jedoch nicht *apparenti*.

Die Intermedien dienten dazu, das aristotelische dramaturgische Gebot der Einheit der Zeit umzusetzen: dass sich die Handlung innerhalb von maximal vierundzwanzig Stunden abspielen sollte. Die Entr'acte-Unterhaltung setzte die Handlung vorübergehend aus, unterbrach sie aber nicht vollständig. Und wenn die Handlung so gestaltet war, dass zwischen dem Geschehen eines Aktes und dem des nächsten mehrere Stunden vergingen, markierten die Intermedien diesen Zeitabschnitt. Es war eine dramaturgische Konvention des italienischen 16. Jahrhunderts, dass der Vorhang während der Entr'acte-Aufführung auf die Bühne gesenkt blieb und nicht von dort hochgezogen wurde, sodass die Unterhaltung im Entr'acte durch visuelle und akustische Mittel dazu diente, das Publikum während der Pause in der eigentlichen dramatischen Handlung zu fesseln.

Mit der Zeit wurden die Intermedien einprägsamer als die ursprüngliche Komödie, die sie bereicherten. Unabhängig von der ursprünglichen Komödie konnte ein Zyklus von Intermedien eine eigene Handlung haben, die mit der gesprochenen Komödie um die Gunst des Publikums wetteiferte.

****

Lauda für die *sacra rappresentatione La Festa della Annuntiatione di nostra Donna*, aufgeführt anlässlich des Besuchs von Herzog Alessandro de' Medicis Verlobter Margarete von Österreich in Florenz im Jahr 1533 (Musik für das Theater)

Aus zwei weiteren festlichen Anlässen sind Musikstücke erhalten geblieben, die mit dem jungen Medici-Prinzen Alessandro, der bis 1532 Herzog der Florentiner Republik war, und seiner Verlobten und späteren Ehefrau Margarete von Österreich, der unehelichen Tochter Karls V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, in Verbindung stehen.

Die Verlobung von Alessandro und Margarete war strategisch und politisch vorteilhaft. Im Jahr 1530 waren die Medici durch kaiserliche Truppen nach einer weiteren Exilphase (1527–1530) erneut in Florenz an die Macht zurückgekehrt. Die Tochter des Kaisers sollte nun Alessandro heiraten. Karl V. wurde in Bologna von Papst Clemens VII. (Giulio di Giuliano de' Medici) zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt, der selbst unehelich geboren war und dem nachgesagt wurde, Alessandros Vater zu sein. So wurde der uneheliche Alessandro, Herzog von Florenz und angeblich Sohn des unehelichen Giulio de' Medici, Papst Clemens VII., mit Karl V.s unehelicher Tochter Margarete vermählt. Der Historiker J. R. Hale schrieb, dass es zur Zeit der Medici-Päpste den

Anschein hatte, als würde „die Linie ... in einer Nachahmergeneration aus Geistlichen und Bastarden versiegen“.

Im Jahr 1533 besuchte Margarete Florenz, und zu diesem Anlass ließen ihre florentinischen Gastgeber ein musiktheatralisches Genre wieder aufleben, das für das gemeinschaftliche spirituelle Erleben in Florenz von zentraler Bedeutung war: die *sacra rappresentatione* („heilige Theateraufführung“). Aus den verschiedenen Darstellungen dieses Genres, die ihnen zur Verfügung standen, wählten die Florentiner die Verkündigung an die Jungfrau Maria, auch bekannt als *Festa di San Felice*, da die Aufführung in der Kirche San Felice stattfand. Ein Zeitgenosse fasste die Handlung wie folgt zusammen:

> Ein Engel erscheint und kündigt das Fest an, wobei er alle zur Aufmerksamkeit mahnt. Dann ruft er nacheinander viele Propheten und Sibyllen herbei und befiehlt allen zu berichten, was er oder sie über die Menschwerdung des Sohnes Gottes weiß; und nachdem sie in die Gegenwart des Engels getreten sind, singt jeder einen Vers über das, was er oder sie über die Geburt des Messias prophezeit hat. Am Ende öffnen sich die Himmel mit Tänzen, Instrumentalmusik und Festlichkeiten, und der Engel Gabriel ist unter sechs Engeln zu sehen, die jubeln und tanzen, und Gott der Vater weist die Delegation an, sich an die Jungfrau Maria zu wenden; so steigen sie von der Wolke herab, grüßen die Jungfrau und sprechen die Worte aus dem Lukasevangelium, das mit „Missus est“ beginnt, und hier sprechen die Jungfrau Maria und der Engel Gabriel abwechselnd, bis die Jungfrau schließlich sagt: „Ecce ancilla Domine“, und der Engel kehrt in den Himmel zurück; die Jungfrau singt den Lobgesang „Magnificat“, die Engel stimmen mit ein, und nachdem sie mit weiterer Instrumentalmusik und Gesängen in den Himmel zurückgekehrt sind, schließen sich die Himmel, und es ist vollbracht.

Und eine Regieanweisung im Drehbuch weist die „Delegation“ der Engel, „die in Gabriels Begleitung kommen“, an, die Lauda *Laudate el sommo Dio* zu singen.

Eine Lauda ist ein nicht-liturgisches, andächtiges musikpoetisches Genre, typischerweise mit einem italienischen statt einem lateinischen Text. Angesichts der Tatsache, dass die Musik für viele *sacre rappresentationi* mündlich überliefert blieb und nie in Notenschrift festgehalten wurde, ist es umso bemerkenswerter, dass die Musik für *Laudate el sommo Dio* überhaupt bis heute erhalten geblieben ist. Die vorliegende Aufnahme vermittelt einen Eindruck von den stilistischen Merkmalen des Genres: Lauden waren aufgrund der anspruchsvollen Aufführungsbedingungen (mit komplexen, quasi choreografierten gleichzeitigen Bewegungen) sowie der Notwendigkeit, den Text für das Pu-

blikum aus größtenteils ungebildeten Gemeindemitgliedern verständlich zu halten, in der Regel einfache, schlichte Kompositionen.

In *Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance* schrieb der Kunsthistoriker Michael Baxandall, dass die Wirkung einer Aufführung einer *sacra rappresentatione* „mit aufwendigen mechanischen Mitteln, an Seilen hängenden Schauspielern, großen sich drehenden Scheiben, zahlreichen künstlichen Lichtquellen und Menschen, die in hölzernen Wolken auf und ab schwebten", erzielt wurde. Eine solch spektakuläre Darbietung dürfte ein Mädchen in Margarets Alter sehr beeindruckt haben.

****

Entr'acte-Madrigale von Jacques Arcadelt für Lorenzino di Pierfrancesco de' Medicis Komödie *L'Aridosia*, aufgeführt anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Herzog Alessandro und Margaret im Jahr 1536 (Musik für das Theater)

Alessandro und Margaret heirateten in Neapel, der Hauptstadt des Königreichs Neapel, das natürlich Teil des riesigen Herrschaftsgebiets Karls V. war. Dem Brauch entsprechend musste dann die „stark ritualisierte Festphase" folgen, wie es die Historikerin Christiane Klapisch-Zuber formuliert: die „öffentliche Zeremonie, bei der die Braut zum Haus ihres Ehemanns gebracht wurde, wo ihre Verwandten und Freunde sie mit Festmahlen und Feierlichkeiten empfingen, die sich manchmal über mehrere Tage erstreckten." Dementsprechend heißt es in den Worten eines Zeitgenossen: „Margaret nahm zusammen mit ihrem Ehemann, dem Herzog, an der Hochzeitsmesse teil ... ; anschließend begaben sie sich in den Palazzo Medici, wo ein wunderschönes Festmahl vorbereitet war, und nach dem Essen tanzten sie ein wenig; danach wurde eine Komödie aufgeführt."

Die Komödie wurde als *L'Aridosia* von Alessandros Cousin, Lorenzino di Pierfrancesco de' Medici, identifiziert, der 1537 den Herzog ermorden sollte. Es wurde überzeugend vermutet, dass die Aufführung – die in der Loge der Zunft der Weber in Florenz stattfand – mit Intermedien bereichert wurde: einem Zyklus von Madrigalen des berühmten transalpinen Komponisten Jacques Arcadelt, von dem bekannt ist, dass er zur Zeit der Hochzeitsfeierlichkeiten im Dienst Alessandros stand. Arcadelts Beiträge zur Aufführung folgten dem Vorbild, das Verdelot ein Jahrzehnt zuvor eingeführt hatte: Die Madrigale wurden zwischen den Akten aufgeführt und waren einfacher gestaltet, damit die Texte für das Publikum verständlich waren; zudem kommentierte oder erläuterte jedes Madrigal die Handlung des vorangegangenen Aktes. Es ist bekannt, dass Instrumentalisten an der Aufführung teilnahmen.

Als Herzog Alessandro ermordet wurde, folgte ihm sein Cousin Cosimo di Giovanni de' Medici nach. Abgesehen von der Musik für Cosimos Hochzeitsfeierlichkeiten im Jahr 1539 sind Musikstücke von drei festlichen Anlässen erhalten geblieben, die entweder direkt mit Cosimo oder mit seinen Töchtern Isabella und Lucrezia in Verbindung stehen.

Als Cosimo und sein Nachfolger, sein Sohn Francesco, den Herzogsthron bestiegen, war die Verantwortung für die musikalische Gestaltung der Medici-Feste bereits auf eine jüngere Generation von Komponisten übergegangen: Francesco Corteccia und Alessandro Striggio. Es sei angemerkt, dass es sich dabei um Italiener handelte, im Gegensatz zu Philippe Verdelot und Jacques Arcadelt vor ihnen, was ein Beleg für eine Tendenz ist, die während des Medici-Fürstentums zur Norm werden sollte: ein „florentinistisches" Bekenntnis zu lokalen Talenten, für das sich die Herrscherfamilie einsetzte, unter anderem als Mittel, um die florentinische kulturelle Identität zu schärfen und eine Einheit zwischen der Herrscherfamilie und dem Staat zu suggerieren.
(Abb. 9 Cosimo I. de' Medici, Herzog von Florenz und Großherzog der Toskana)

****

Entr'acte-Madrigale von Francesco Corteccia für Francesco d'Ambras Komödie *Il Furto*, 1544 aufgeführt für Herzog Cosimo I. de' Medici und die Accademia Fiorentina (Musik für das Theater)

Im Jahr 1544 inszenierte die Accademia Fiorentina – die älteste der formell organisierten Akademien, die das intellektuelle Leben im Florenz des 16. Jahrhunderts prägen sollten – mehrere Aufführungen von *Il Furto* (Der Diebstahl), einer Komödie des Akademiemitglieds Francesco d'Ambra, eines angesehenen Intellektuellen jener Zeit. Zwei der Aufführungen fanden im Hauptsitz der Akademie statt, der Sala del Papa in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz; die dritte wurde auf Geheiß von Herzog Cosimo in einer seiner Villen außerhalb der Stadt Florenz aufgeführt.

Für das vorliegende Projekt ist von Bedeutung, dass es sich um eine der wenigen Inszenierungen jener Zeit handelt, bei der fast das gesamte Repertoire der Aufführung in ausgezeichnetem Erhaltungszustand überliefert ist: der Text der Komödie in mehreren Fassungen, die Texte der Entr'acte-Madrigale von Ugolino Martelli, sowie die Vertonungen des gesamten Madrigalzyklus durch Francesco Corteccia. D'Ambra, Martelli und Corteccia standen alle in Verbindung mit der Accademia Fiorentina. Man könnte daher in der Realität eine Aufführung von *Il Furto* quasi so rekonstruieren, wie

sie 1544 stattgefunden haben könnte, da alle wichtigen Elemente erhalten geblieben sind. Eine Ausgabe von d'Ambras Komödie mit dem italienischen Originaltext und einer englischen Übersetzung der Hauptkomödie und der Intermedien sowie Corteccias Madrigalen, transkribiert in moderne Notenschrift, wurde kürzlich bei Italica Press veröffentlicht.

Die Intermedien von Martelli und Corteccia – wie auch die von Arcadelt aus dem Jahr 1536 – orientieren sich an Verdelots Urform aus den 1520er Jahren. Sie waren *non apparenti*, wenn auch vielleicht mit der bescheidenen Ausnahme einiger Kostüme, während die Darsteller in der Hauptkomödie offensichtlich reich gekleidet waren. Der gesamten Komödie geht ein Madrigal voraus, das als Prolog dient, und es folgen Madrigalvorträge zwischen den einzelnen Akten. Martellis Texte beziehen sich auf die Handlung der Hauptkomödie, wenn auch in einigen Fällen eher indirekt, und Corteccias Vertonungen verwenden in der Regel vierstimmige Blockakkorde, doch da er in einer reiferen Phase der Entwicklung des Madrigals des 16. Jahrhunderts tätig war, variiert er den Charakter der Textvertonung etwas stärker als Verdelot und Arcadelt. Er war ein Anhänger einer zu seiner Zeit beliebten Kompositionstechnik, bei der sich längere rhythmische Werte mit kürzeren abwechseln; die kontrastierenden Tonlängen sollten die natürlichen Akzente der poetischen Texte wirkungsvoller widerspiegeln und sie so verständlicher zur Geltung bringen. Dies war als das Phänomen der *note nere* (der „schwarzen Noten") bekannt. Trotz Corteccias Vorliebe für das Phänomen der *note nere* weist zumindest eines seiner Madrigale – *Non le parole o l'herbe* – eine dicht gestaffelte imitierende Polyphonie auf.

Die *Atti dell'Accademia Fiorentina* liefern für die Jahre 1540–52 wertvolle Informationen über die beiden Aufführungen in der Sala del Papa und die von den Akademikern bei der Inszenierung einer solchen Produktion beachteten Regeln:

> Am 9. November [1544] wurde in der Sala del Papa – dem der *Accademia* zugewiesenen Veranstaltungsort – die bereits vom ehemaligen Konsul Messer Ugolino Martelli vorgestellte und von Francesco d'Ambra verfasste Komödie mit dem Titel *Il Furto* öffentlich aufgeführt, für welche der Konsul *festaiuoli* [„Festmeister"] privat organisiert hatte und die benötigten Ausgaben mit einem Verwaltungsbeamten regelte, welcher die Aufsicht über alles hatte.

Ein Zeitgenosse berichtete, dass die Komödie „mit einer prunkvollen Bühnenausstattung aufgeführt wurde und von der großartigen Pracht der kostbarsten Kostüme geprägt sowie mit wunderschönen Intermedien geschmückt war". Und Cosimo stellte einige besondere Bedingungen für die Aufführung in seiner Villa auf:

> Seine Exzellenz wünscht, dass die Komödie ... am kommenden Samstag [15. November 1544] um die 17. Stunde hier aufgeführt wird und wird daher anordnen, dass alle Schauspieler bis zur 15. Stunde hier sein müssen ... Außerdem wünscht er sich Musik mit Violen [zur Verdoppelung der Gesangspartien?]. Und Corteccia soll ebenfalls mit all diesen jungen Sängern hier sein.

Es ist uns eine besondere Freude, diesen vollständigen Zyklus von Entr'acte-Madrigalen aus einem Meisterwerk der italienischen Renaissance-Theatertradition zu präsentieren.

****

Entr'acte-Madrigal von Francesco Corteccia für Vittorio de' Puccis Komödie *L'Astrologo*, im Jahr 1546 während des Karnevals „für das herzogliche Bankett" aufgeführt (Musik für das Theater)

Angesichts der vergleichsweise spärlichen Überlieferungen von Musik ist die Aufführung einer Komödie bei einem herzoglichen Bankett während des Karnevals im Jahr 1546 eher typisch für diese Zeit. Es gab dabei eine öffentliche Komponente: Ein Zeitgenosse berichtete, dass „der hochverehrte Don Francesco (der Erstgeborene seines höchst erhabenen Herrn [Herzog Cosimo]) den Triumph voraussandte, ... die Canzonen, die an öffentlichen Orten gut gesungen wurde." Doch diese Canzonen sind nicht erhalten geblieben. Später in dieser Karnevalssaison wurde jedoch „eine überaus schöne Komödie ... mit dem Titel *Der Astrologe* für das herzogliche Bankett aufgeführt, begleitet von Intermedien mit himmlischer Musik", und zu den erhaltenen Madrigalen von Corteccia gehört seine *Mascherata d'astrologi* („Maskerade der Astrologen"), die wahrscheinlich bei dem Bankett von 1546 aufgeführt wurde.

****

Lateinische Gelegenheitsmotette von Francesco Corteccia zur Feier der Hochzeit von Lucrezia di Cosimo I. de' Medici mit Alfonso di Ercole II. d'Este im Jahr 1558 (Lateinische geistliche Festmusiken für besondere Anlässe)

Wir erweitern nun das Spektrum der Musikgattungen, die im erhaltenen Repertoire der Festmusiken der Medici aus dem 16. Jahrhundert vertreten sind. Es handelt sich um eine für unser Projekt relevante Motette, die ebenfalls von Francesco Corteccia komponiert wurde: eine Vertonung eines lateinischen geistlichen Textes, der in diesem Fall die Hochzeit von Lucrezia, der Tochter des Herzogs Cosimo I., mit einem Adligen aus Ferrara feierte.

Die Motette war ein paraliturgisches Genre, in dem manchmal ein einziger, vollständiger liturgischer Text vertont werden und in je-

nem Moment der Liturgie aufgeführt werden konnte, aus dem der Text stammte. Genauso oft konnte man damit jedoch auch zwei oder mehr Texte vertonen, was die Aufführung in einem so präzisen rituellen Kontext tendenziell erschwerte. Oder es konnte sich um eine Vertonung eines biblischen Textes handeln, der keinen bekannten liturgischen Gebrauch hatte. Oder es handelte sich um die Vertonung eines Andachtstextes, der beispielsweise aus einem Stundenbuch stammte, das Texte für die eigene private spirituelle Erfahrung enthielt. Oder es konnte sich um eine Vertonung eines klassischen lateinischen Textes handeln. Oder – wie im Fall von Corteccias Motette zur Feier der Hochzeit von Cosimos Tochter – um eine sogenannte „Gelegenheitsmotette", bei der der Text eigens für einen ganz bestimmten Anlass neu verfasst wurde und zu keinem anderen Anlass gepasst hätte.

Im Gegensatz zu einigen der bisher betrachteten Genres der Vokalmusik, bei denen die Musik aus geradlinigen Blockakkorden für ein Vokalensemble besteht, konnte eine Motette die gesamte Bandbreite der ausgefeilten Kompositionsverfahren der Zeit ausschöpfen, darunter insbesondere die imitierende Polyphonie. Die Verständlichkeit des Textes wurde dadurch zwar beeinträchtigt, doch war dies weniger wichtig als in jenen Fällen, in denen propagandistische Zwecke für die Komposition von grundlegender Bedeutung waren.

Der Text von Corteccias Motette für die Hochzeit von Lucrezia di Cosimo mit Alfonso di Ercole II. d'Este nimmt unmissverständlich Bezug auf den Anlass ihrer Entstehung. Er lautet wie folgt: „Anmut und Liebe, der Arno und der Po, freuen sich über diese Hochzeit, ebenso wie Phoebus Apollo, der Lorbeerkränze bringt. Sie beten, dass sie fruchtbar und glückverheißend sei und dass eine illustre Nachkommenschaft dieses Ehebett für immer berühmt mache."

Der genaue Aufführungskontext von Corteccias Motette für die Medici-Hochzeit von 1558 ist nicht bekannt. Obwohl die lateinischen Texte von Motetten in der Regel sakralen oder quasi-sakralen Charakter hatten, wurden Motetten dennoch in einer Vielzahl nicht-sakraler Kontexte aufgeführt, beispielsweise während oder nach dem Abendessen, wenn die Gäste noch am Tisch saßen. Man kann sich gut vorstellen, dass Corteccias Motette 1558 in einem solchen Moment aufgeführt wurde.

Der Cantus firmus der Motette Corteccias, *Alphonsus Dux Ferrariæ cum Lucretia Medice vivat semper*, ist ein hervorragendes Beispiel sowohl für die „vielschichtige Bedeutung" der Motette als auch für die Tradition der auf Solmisationssilben basierenden Cantus-firmus-Kompositionen aus Ferrara (siehe Josquin Desprez' *Missa Hercules Dux Ferrariæ*). Durch diese raffinierte Technik bringt der Komponist die Silben des Cantus firmus (Al-phon-

sus Dux Fer-ra-ri-æ...) mit Solmisationsnoten in Einklang, die dieselben Vokale aufweisen (fa-sol-ut ut re-fa-mi-re...). Wir haben uns entschieden, den Cantus firmus am Beginn einmal monophon im Unisono gesungen aufzunehmen, um dem Zuhörer zu ermöglichen, ihn im dichten polyphonen Geflecht des Stücks wiederzuerkennen und ihm folgen zu können, zumal er in unserer Fassung von einer Posaune verdoppelt wird.

****

Entr'acte-Madrigale von Alessandro Striggio für Francesco d'Ambras Komödie *La Cofanaria*, aufgeführt im Jahr 1565 anlässlich der Hochzeit von Prinz Francesco di Cosimo I. de' Medici und Giovanna, Erzherzogin von Österreich (Musik für das Theater)

Die vier hier dargestellten abschließenden Feste standen im Zusammenhang mit Ereignissen im Leben von Cosimos I. Sohn, Prinz Francesco, der zunächst Cosimos Regent und nach Cosimos Tod im Jahr 1574 selbst Großherzog der Toskana war:

- Francescos Hochzeit im Jahr 1565 mit seiner ersten Frau Giovanna, Erzherzogin von Österreich, die Schwester, Tochter und Nichte von drei Kaisern des Heiligen Römischen Reiches war,
- die Taufe von Francesco und Giovannas Tochter Eleonora im Jahr 1568,
- der feierliche Besuch von Giovannas Bruder Karl, Erzherzog von Österreich, in Florenz im Jahr 1569, und
- Francescos Hochzeit im Jahr 1579 mit seiner vielgeschmähten zweiten Ehefrau Bianca Cappello, mit der er zuvor eine Affäre gehabt hatte. (Abb. 10 Francesco di Cosimo I. de' Medici, Regent und Großherzog der Toskana)

Bemerkenswerterweise sind zwei vollständige Kompositionen aus den Intermedien für die Komödie *La Cofanaria* aus dem Jahr 1565 erhalten geblieben, die im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten von Francesco und Giovanna zur Aufführung kamen: *A me, che fatta son negletta, e sola* und *Fuggi speme mia*, die beide auf dieser Aufnahme zu hören sind. Der Dichter war Francesco d'Ambra, dem wir bereits oben begegnet sind.

Die Intermedien des Jahres 1565 waren von der Fabel von Amor und Psyche inspiriert, wie sie der antike Autor Lucius Apuleius Madaurensis erzählte. Sie waren mehr oder weniger unabhängig von der Hauptkomödie – wenn auch nicht gänzlich –, und hatten eine eigenständige Handlung. Glücklicherweise verfügen wir über vollständige und stimmungsvolle zeitgenössische Berichte über die Aufführung:

> Konzept und Texte der Intermedien stammten von Messer Giovanni Battista Cini, ... Messer Alessandro Striggio komponierte die Musik für das erste, zweite und fünfte Inter-

medio. Die Musik für das dritte, vierte und letzte Intermedio stammte von ... Corteccia.

Im ersten Intermedio, das vor dem ersten Akt aufgeführt wurde, senkte sich eine Wolke von der Decke herab, auf der Venus und sieben Begleiterinnen in einem vergoldeten, von zwei Schwänen gezogenen Wagen saßen:

> Kurz nachdem der Vorhang gefallen war, sah man den Himmel erscheinen, aus dem eine Wolke hervorkam, auf der ein Festwagen stand, auf dem man Venus erkannte. Sie wurde von den drei Grazien und den vier Jahreszeiten begleitet. Gleichzeitig war Amor zu sehen, in dessen Begleitung man seine vier Hauptleidenschaften sah: Hoffnung, Furcht, Freude und Trauer. Als sie sich dem Festwagen näherten, der die Bühne erreicht hatte, hielten diese [fünf] inne, während die Jahreszeiten und die Grazien aus der Wolke herabstiegen und, Venus umringend, gemeinsam mit ihr die ersten beiden Strophen der folgenden *ballatetta* sangen: *A Me, che fatta son negletta, e sola* [„Zu mir, die vernachlässigt und allein ist"]. Die Musik ... ließ viel Raum für das Herabsenken des Schwebekörpers mit den Jahreszeiten und Grazien. Die Musik der beiden Strophen von Venus' Ballata war für acht Stimmen komponiert, wurde auf der Bühne nur vokal dargeboten und hinter der Bühne von zwei Cembali, vier Violen, einer mittelgroßen Laute, einem stillen Kornett, einer Posaune und zwei Blockflöten begleitet. Cupidos letzte Strophe war dann für fünf Stimmen vorgesehen; auch sie wurde auf der Bühne ausschließlich von Stimmen gesungen und hinter der Bühne von zwei Cembali, einer großen Laute, einer tiefen Bassgambe, die die Gesangsparts verdoppelte, einer Soprangambe, die ebenfalls verdoppelte, einer Blockflöte, die ebenfalls verdoppelte, vier Querflöten und einer Posaune begleitet. Und dies geschah im ersten Intermedio.

Am Ende der Szene kehrten Venus und ihr Gefolge in den Himmel zurück, wobei dieser Effekt vermutlich durch das Heben und Senken der Wolke mittels Seilen und Flaschenzügen erzielt wurde.

A me, che fatta son negletta e sola ist somit eine prachtvolle Komposition für acht Stimmen mit instrumentaler Begleitung. Ein zweites Intermedio – dieses mal solistisch – ist vollständig erhalten geblieben:

> Nachdem der vierte Akt zu Ende war, lieferte die unglückliche Psyche den Stoff für den fünften Akt, und man sah sie herankommen, ganz freudlos, begleitet Eifersucht, Neid, Grübeln, Fürsorge oder Besorgnis sowie Verachtung oder Verzweiflung. Dann, nachdem diese [fünf] an den vorgesehenen Ort geführt worden waren, öffnete sich plötzlich die Erde mit Feuer und Rauch, sie ergriffen vier Schlangen und schienen schließlich in der blutigen Schlucht zu verschwinden, und plötzlich hörte man aus dem Inneren (Psyche

sang das folgende Madrigal) eine freudlose, aber überaus liebliche Melodie, denn in die Schlangen waren mit unübertroffener Kunstfertigkeit vier *violoni* eingebaut worden, und dann sang sie mit großer Anmut, sodass einigen die Tränen in die Augen stiegen: *Fuggi speme mia, fuggi* [Flieh, meine Hoffnung, flieh]!

****

Entr'acte-Madrigal von Alessandro Striggio für Lotto del Mazzas' Komödie *I Fabij*, im Jahr 1568 aufgeführt anlässlich der Taufe von Eleonora, der Tochter von Prinz Francesco und Erzherzogin Giovanna (Musik für das Theater)

Das anlässlich der Taufe von Eleonora aufgeführte Entr'acte-Madrigal *O giovenil ardire* von Alessandro Striggio ähnelt in seiner Opulenz dem Madrigal *A me, che fatta son negletta e sola* aus dem Jahr 1565: Es ist für ein zehnstimmiges doppelchöriges Ensemble komponiert. Zu Beginn des Stücks wechseln sich die beiden Chöre antiphonisch ab. Gegen Ende des Werkes wird das kompositorische Mittel der Gegenüberstellung der beiden Chöre aufgegeben, und sie verschmelzen zu einem einzigen.

Im Einklang mit dem grundlegenden Programm der italienischen Renaissance als historisches Phänomen war die Thematik des erhaltenen Intermedios erneut klassischer Herkunft. Im zweiten Intermedio betrat Herkules von einer Seite die Bühne, wobei ein dunkelblauer Umhang sein weißes Kostüm teilweise bedeckte. Die allegorische Figur der Lust näherte sich ihm von der gegenüberliegenden Seite, gekleidet in ein hautfarbenes Gewand, mit Schleier, goldenen Ornamenten und entblößten Brüsten, und Blumen ins blonde Haar geflochten.

Der Dialog, der die Aufführung von *O giovenil ardire* einleitete, bezog sich auf die Herkulesarbeiten, darunter Herkules' Tötung oder die Gefangennahme mythologischer Wesen. Herkules fragt die Lust: „Auf welchem Weg soll ich dir folgen?", worauf sie antwortet: „Auf dem leichten, der sanft zur Freude führt." Im Bewusstsein der Verpflichtungen, die sein Schicksal ihm auferlegt, fragt Herkules jedoch: „Soll ich dann niemals die Hydra, den Löwen und die wilden, grausamen Feinde besiegen, die den Menschen in diesem Leben bedrängen?" Die zeitgenössischen Berichte liefern anschauliche Details:

> Nachdem der erste Akt beendet war, folgte das zweite Intermedio auf diese Weise. Die Lust begann den folgenden Dialog, und Herkules, der auf der Bühne mehrere Instrumente spielte, antwortete ihr:
> Lust: „Warum suchst du, junger Mann, Gefahren und Schmach, wo du doch über alle Maßen schön bist?" – Herkules: „Was nützt

mir Schönheit ohne den schönen Strahl der Tugend in diesem Leben, der mir Sicherheit gibt?“
Nachdem das Lied der Lust zu Ende war, ging sie fort, von Herkules verjagt ... Die Ungeheuer traten auf: zuerst die Hydra mit sieben Köpfen, alle in Gestalt von Schlangen und die Köpfe zappelten vor dem unaufhörlichen Feuer. Dann folgte der Löwe, das heißt, ein echtes Löwenfell mit einem Menschen darin; dann kamen zwei Halb-Menschen/Halb-Schlangen, von der Taille aufwärts wie ein gewöhnlicher nackter Mensch, von der Taille abwärts aus Schuppen bestehend, wie die Hydra in Gestalt einer Schlange, die übrigen Ungeheuer waren der Wolf, der Bär, der Leopard ... sowie das Seeungeheuer, das Brust, Kopf und Arme dieser Tiere besaß, während der Rest mit Schuppen und anderen Merkmalen bedeckt war, die auf diese Tiere hinwiesen.

Als die Ungeheuer zum ersten Mal die Bühne betraten, hatten sie Herkules und die Lust auf der hinteren Bühne flankiert, während die beiden vorne auf der Bühne ihren Dialog sangen, begleitet vom Instrumentenspiel hinter der Bühne, wobei Herkules das Spielen mit Scheininstrumenten (Requisiten) nachahmte, die er in den Händen hielt. Die Ungeheuer rückten vor und sangen dann ihr zehnstimmiges Madrigal *a cappella*:

... Die Ungeheuer sangen Herkules die vorliegende Canzone: *O giovinile ardire*.

Die Theateraufführung fand genau am Tag von Eleonoras Taufe statt, an dem auch ein Festmahl mit Tanz abgehalten wurde:

Einer beendete die Komödie ... und ... leitete das Bankett ein ... Sie begannen, mehrere verschiedene Tänze zu tanzen.

Als Beispiel für die Art von Tanzmusik, die an diesem Tag aufgeführt worden sein könnte, präsentieren wir die beschwingte Gagliarda *El tutu*, die in einer italienischen Handschrift aus dem 16. Jahrhundert überliefert ist.

****

Realistischer Einsatz der Musik von Rinaldo Bruno und Gian Leonardo dell’Arpa in Giovanni Battista Cinis Komödie *La Vedova*, aufgeführt anlässlich des Besuchs von Karl, dem Bruder der Erzherzogin Johanna und Erzherzog von Österreich, in Florenz im Jahr 1569 (Musik für das Theater)

Die Aufführung von Giovanni Battista Cinis *La Vedova* (Die Witwe) anlässlich des Besuchs von Karl, dem Bruder der Erzherzogin Johanna, in Florenz zeichnete sich durch eine andere Art der theatralischen Nutzung von Musik aus, nämlich den „realistischen Einsatz von Musik in der Komödie“. Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Beispielen, bei denen die Musik auf die Funktion eines Entr’acte-Intermedios beschränkt war, wurde die Musik 1569 zwei-

mal während der Handlung von Cinis Haupt-Komödie selbst aufgeführt. Und die Musik hatte einen entschieden anderen Charakter, den wir auf dieser Aufnahme gerne dokumentieren und veranschaulichen.

Im dritten Akt, Szene 5 von *La vedova* singt die neapolitanische Figur Signor Cola Francesco *Dica cui dire vole* ausdrücklich „in Anlehnung an das sehr schöne Lied von Gian Lonardo dell'Arpa *Villanella crudel, mi fai morire*...". Tatsächlich ist *Villanella crudel, mi fai morire* eine existierende Komposition aus jener Zeit, die anonym in mindestens zwei zeitgenössischen Quellen mit mindestens zwei unterschiedlichen Varianten überliefert ist. Von diesen beiden Versionen von *Villanella crudel* haben wir diejenige ausgewählt, die Girolamo Scotto 1566 als Grundlage für den Text der Komödie veröffentlichte, den wir hier als kreative Rekonstruktion auf der Basis historischer Belege präsentieren. Und im vierten Akt, dritte Szene, ruft Cola Francesco in seinem Dialekt aus: „Ich gehe singend durch die Straßen: ‚Hätte ich nur ein kleines bisschen Hoffnung, wäre mein Leid nicht so schwer zu ertragen. Ach, mein grausames Schicksal!' Freude der Liebe, und wie kurz sie währt!" Auch dies ist der wörtliche Text einer *canzona napolitana*, der in Gioan Leonardo Primaveras *Terzo Libro delle Villotte alla Napolitana a Tre Voci* (Drittes Buch der Villotte im neapolitanischen Stil für drei Stimmen) erhalten ist und dort Rinaldo Bruno zugeschrieben wird.

Diese beiden Kompositionen veranschaulichen nicht nur den realistischen Einsatz von Musik, sondern sind auch das Ergebnis einer anderen, volkstümlicheren musikalischen Tradition. Es handelt sich um Vertonungen von Texten in neapolitanischer Sprache in der für die Volksmusik typischen Melodiosität und deren natürlicher melodischer Lebendigkeit. Ungeachtet dessen, dass sie in den zeitgenössischen Quellen als dreistimmige Kompositionen überliefert sind, wurden sie 1569 mit ziemlicher Sicherheit als Solostücke aufgeführt, wobei der Darsteller entweder die oberste Stimme solo sang, oder sich mit den beiden unteren Stimmen auf der Laute begleitete. Damit unterscheiden sie sich recht deutlich von einem Großteil der Vokalmusik, die in den zuvor beschriebenen Intermedien vorkam, wo die Musik typischerweise für ein Vokalensemble (das manchmal aus bis zu acht oder zehn Stimmen bestand) konzipiert war und gewöhnlich ausgefeilte polyphone Kompositionstechniken aufwies.

Es gab zahlreiche politische und kulturelle Verbindungen zwischen Neapel und dem Florenz der Medici. Neapel gehörte zum Reichsgebiet, und Herzog Alessandros Frau Margarete war die Tochter Karls V., des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches. Zudem war Herzog

Cosimos I. Frau Eleonora die Tochter des neapolitanischen Vizekönigs und dafür bekannt, *canzone villanesche alla napoletana* zu bevorzugen. Und die erste Ehefrau des Großherzogs Francesco, Giovanna, war mit drei Kaisern des Heiligen Römischen Reiches verwandt. Es ist nicht schwer vorstellbar, wie neapolitanische Volkslieder ihren Weg ins Florenz der Medici gefunden haben könnten. Als Brücke zwischen den beiden Stücken und als klangliche Reflexion dieses Austauschs zwischen Neapel und Florenz hören wir eine Galliarde von Vincenzo Galilei – dem Vater des berühmten Astronomen und einer der Schlüsselfiguren in der Entwicklung der italienischen Musik am Ende des 16. Jahrhunderts.

****

Erklärender Gesang von Piero di Matteo Strozzi für eine Festwagenprozession anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für Großherzog Francesco di Cosimo I. de' Medici und Bianca Cappello im Jahr 1579 (Musik für Umzüge mit Festwagen)

Wir schließen dort, wo wir begonnen haben: mit Musik, die eine Festwagenprozession begleitete und deren Bedeutung erläuterte.

Anlass für die Aufführung der hier vorgestellten abschließenden Vokalkomposition war die Hochzeit von Francesco de' Medici mit Bianca Cappello im Jahr 1579, zu diesem Zeitpunkt Großherzog der Toskana und Witwer, da Erzherzogin Giovanna im Jahr zuvor verstorben war. Der Musikwissenschaftler Leo Schrade bemerkte, dass „trotz des Anscheins, dass die *carri* [Wagen] als eigenständige Einheiten erscheinen, die Abfolge der ... Darbietungen tatsächlich auf der Kohärenz ... einer Handlung beruht":

> [E]s gibt ein ... Thema, das die Abfolge der Darbietungen leitet, und die Idee leitet sich ... natürlich aus dem Wesen des Ereignisses selbst ab, der Hochzeit zwischen unübertroffener Schönheit und unübertroffener Tapferkeit. So wie *Amor et arma* stets eng miteinander verbunden zu sein scheinen, so treten Venus und Mars als ein ruhmreiches Paar in Erscheinung ... Der erste *carro*, der des Großherzogs selbst, kündigte das Thema an.

Dies ist ein altbewährter Topos, der insbesondere in Claudio Monteverdis *Madrigali guerrieri, et amorosi* sowie in Werken der Kantatenliteratur des 17. Jahrhunderts wie Antonio Cestis *Amanti, io vi disfido!* zum Ausdruck kommt. Und „der Charakter der Musik, die während der Vorführung der Wagen gespielt wurde, ergab sich ... aus dem Wesen der ... Darbietungen selbst."

Schauplatz für den Umzug der Festwagen und die Darbietung der erklärenden Lieder war der

Innenhof des Palazzo Pitti, der zu dieser Zeit der großherzogliche Palast der Medici war. Er war prächtig geschmückt. Das Publikum saß an drei Seiten des Innenhofs; unter den Arkaden waren terrassenförmige Podeste errichtet worden, die unter jedem Bogen Platz für etwa dreißig bis vierzig Damen boten; eine prächtigere Tribüne für Bianca und ihre Gäste (hauptsächlich ihre venezianischen Verwandten) war unter dem mittleren Bogen auf der Ostseite des Innenhofs errichtet worden; ihr gegenüber auf der Westseite saßen die Juroren der Veranstaltung, darunter Francesco de' Medici, auf einer Tribüne, unter der sich eine Darstellung des Ätna befand; ein Tuch – die fiktive Darstellung des Himmels – bedeckte den Innenhof auf Dachhöhe; geflügelte Cherubim, die vergoldete Kerzenleuchter mit brennenden Kerzen hielten, hingen an Drähten vom künstlichen Himmel herab.

Schrade identifizierte den Kontext für die Aufführung des erhalten gebliebenen Erklärungsliedes: „Nachdem die ... Geschichte ... bekannt gegeben worden war, folgten in logischer Abfolge die *carri* oder *mostre* ... [Dann] erschien Apollo selbst auf einem *carro*. Der nächste *carro* war der der Nacht." Der „Festwagen der Nacht" wurde von einem Gespann von zwei Lasttieren gezogen; ganz vorne befand sich *L'etere* (der Äther), Sohn der Nacht, der ein eine Flamme darstellendes Kopfstück und eine blaue Kugel mit Falkenflügeln trug, auf der Sonne und Mond abgebildet waren; Schatten und Gespenster tanzten in der Mitte des Festwagens; im hinteren Teil befand sich die Nacht, an ihrer Seite die beiden liegenden Gestalten der Stille und des Schlafes; über ihnen, auf einer Wolke, stand ein kleiner Junge – der Himmel –, der in der einen Hand einen Tierkreis und in der anderen eine Fackel hielt und als Kopfschmuck eine Himmelskugel trug.

Ein zeitgenössischer Bericht liefert wertvolle, stimmungsvolle Details:

> Als dieser wunderschöne Festwagen die Loge Ihrer Hoheit erreichte, entfloh die Stille, und das Staunen wurde von der Fassungslosigkeit besiegt, sodass die schlafende Nacht erwachte, eine Viola in die Hand nahm und begann, darauf mit solcher Süße zu spielen, dass alle anderen Gefühle der Umstehenden von Freude verdrängt wurden, umso mehr jedoch, als die Nacht mit der süßesten Tenorstimme begann, diese Madrigale dazu und zu vielen anderen Violen zu singen, die auf dem Festwagen untergebracht waren: *Fuor dall'umido nido*. Diese wurden, einschließlich des Konzepts, von Signor Palla Rucellai geschaffen, die Musik stammte von Signor Piero Strozzi, und der Sänger war Messer Giulio Caccini; als die Süße der Stimme, die sehr lieblich war, verklungen war, stiegen zwei Tamburinisten in einer Livree aus rotem und gelbem Stoff in geordneter Reihenfolge vom Festwagen herab.

Diese einzige erhaltene Fassung der Komposition von Piero Strozzi hat zu einer wissenschaftlichen Kontroverse geführt. Sie ist lediglich mit einer Solostimme, notiert im Tenorschlüssel, sowie einer textlosen instrumentalen Basslinie überliefert. Dies könnte als früher Beleg für eine florentinische Vorliebe für die Monodie gewertet werden, bei der eine Solostimme sparsam von einem gezupften, gestrichenen oder angeschlagenen Saiteninstrument begleitet wird, dessen Musik minimal notiert ist und dessen Klang fast sofort verklingt, wodurch die Darbietung des Sängers ausdrucksstark wiedergegeben und seine Stimme für das Publikum verständlich übertragen werden kann. Der wichtigste zeitgenössische Bericht zeigt jedoch, dass die ursprüngliche Instrumentalbegleitung voller (und damit vielleicht dichter und kontrapunktischer?) war, als diese erhaltene Fassung vermuten lässt. Auf dieser Grundlage könnte man annehmen, dass es sich um eine nachträgliche Überarbeitung des Originals handelt, die nicht als Anhaltspunkt für die Entstehung einer florentinischen Basso-continuo-Tradition bereits im Jahr 1579 gewertet werden kann. Eine hypothetische Rekonstruktion der ursprünglichen Aufführungsbesetzung lässt sich dementsprechend anhand der untextierten Basslinie erstellen.

Als passender Epilog – und als weiterer Beleg für die internationale und anhaltende Rezeption der mediceischen Musik des 16. Jahrhunderts – schließen wir unseren historischen und musikalischen Rundgang mit einem Juwel des solistischen Instrumentalrepertoires ab: *Chi farà fede al cielo*, ein Madrigal des vielzitierten, einflussreichen Komponisten Alessandro Striggio. Mit der Wahl einer Tasteninstrument-Intabulation des englischen Virginalisten Peter Philips, die sich durch außergewöhnliche expressive Virtuosität auszeichnet, möchten wir die vielfach dokumentierte musikalische Praxis der Renaissance veranschaulichen, ein symbolträchtiges polyphones Stück durch spezifische, individuelle Verzierungstechniken neu zu gestalten. Die anhaltende Anziehungskraft von Striggios Musik jenseits der Alpen, insbesondere in England, überdauerte den Komponisten selbst und zeugt nicht nur von der Leistung eines einzelnen musikalischen Genies, sondern vom Vermächtnis eines ganzen künstlerischen und politischen Projekts, dessen Nachhall bis heute anhält und in der Geschichte seinesgleichen sucht.

****

Die ersten und in manchen Fällen wichtigsten Auftraggeber von ... Künstlern und Literaten in den Jahrzehnten nach 1530 waren die Fürsten ... Fürsten brauchten „Ansehen“, da im 16. Jahrhundert die Meinung anderer über sie ein wesentlicher Bestandteil dessen war, was sie tatsächlich ausmachte, und da das Ansehen, das sie persönlich erlangten,

unweigerlich auf die von ihnen regierten Staaten überging ... Maler hatten die Aufgabe, sie bildlich als Camillus darzustellen, den Retter Roms vor den „Unglücken“ des 4. Jahrhunderts v. Chr. ... Dichter hatten die Aufgabe, sie als „die strahlende Sonne Italiens“ zu preisen ... Bildhauer hatten die Aufgabe, ihre Wappen an Brunnen, Fassaden und Palasteingängen bis in die entlegensten Winkel ihrer Herrschaftsgebiete anzubringen – und so ihre psychologische Präsenz überall dort zu gewährleisten, wo und wann immer sie nicht physisch anwesend sein konnten ... Noch wichtiger für die Verleihung von „Ansehen“ an einen Fürsten war die Größe und Pracht des Palastes, den er bewohnte ... Prächtige Paläste mussten wiederum in oder in der Nähe prächtiger Städte liegen ... So erfolgreich waren die ersten Vorstöße in den Bereich der Künste und Literatur, dass viele Fürsten versuchten, diese methodischer zu organisieren ... Gelegentlich zentralisierten sie die Kunstförderung unter einem einzigen Kulturkommissar – den Vorläufern der Kulturminister in den westeuropäischen Regierungen des 20. Jahrhunderts.

(Eric Cochrane, *Italy, 1530–1630*)

Ein Gemälde des 15. Jahrhunderts ist das Ergebnis einer sozialen Beziehung. Auf der einen Seite stand ein Maler, der das Bild schuf oder zumindest dessen Entstehung beaufsichtigte. Auf der anderen Seite gab es jemanden, der ihn mit der Anfertigung beauftragte, ihm die Mittel dafür zur Verfügung stellte und, nachdem es fertig war, damit rechnete, es auf die eine oder andere Weise zu nutzen. Beide Parteien arbeiteten im Rahmen von Institutionen und Konventionen – kommerzieller, religiöser, wahrnehmungsbezogener und im weitesten Sinne sozialer Art –, die ... die Formen dessen beeinflussten, was sie gemeinsam schufen.

(Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*)

Die Professoren Cochrane und Baxandall erinnern uns daran, dass die Künste vor der Romantik des 19. Jahrhunderts oft dazu genutzt wurden, bestimmte soziale und politische Funktionen zu erfüllen, und ausdrücklich geschaffen wurden, um die Gönner zufrieden zu stellen und deren Erwartungen zu erfüllen. Eine romantische Sensibilität könnte zu der Annahme verleiten, dass unter solchen Umständen die ästhetischen Impulse und Prinzipien eines kreativen Künstlers beeinträchtigt wurden. Doch wer mit der Kunst von Donatello, Brunelleschi oder Masaccio, von Botticelli, Michelangelo oder Raffael oder mit der Musik von Verdelot, Arcadelt, Corteccia oder Striggio vertraut ist, weiß, dass es keinen inneren Widerspruch gibt zwischen der Verpflichtung gegenüber einem Mäzen und der vollständigen Wahrung der eigenen Vorrechte und Maßstä-

be als kreativer Künstler. Verdelot, Arcadelt, Corteccia und Striggio waren ihren Mäzenen nie mehr verpflichtet als dann, wenn sie Musik für die Medici-Feste komponierten, doch selbst unter diesen Umständen konnte ihre Musik dennoch von hoher künstlerischer Qualität sein – und war es in der Regel auch. Tatsächlich scheint der Auftrag, ein Kunstwerk für einen wichtigen politischen oder gesellschaftlichen Anlass zu schaffen, in manchen Fällen die volle Schaffenskraft des Künstlers geweckt zu haben. Die erhaltenen Dokumente wunderschöner Kompositionen für die Medici-Feste, die auf dieser Aufnahme vorgestellt werden, bestätigen die These, dass begabte Musiker – seien es Komponisten oder Interpreten – unabhängig von den Bedingungen der Mäzenatenschaft sowie der Identität und den Erwartungen des Publikums ihre Begabungen in vollem Umfang entfalten können und werden.

Dieser Essay wurde von Dr. Anthony M. Cummings (Eugene Howard Clapp '36, LL.D. '84, sowie Maud Millicent Greenwell Clapp-Professor für Geisteswissenschaften, Professor für Musik und Koordinator des Programms für Italianistik am Lafayette College in Easton, Pennsylvania) verfasst und anschließend in enger und unverzichtbarer Zusammenarbeit mit Andrés Locatelli (Theatro dei Cervelli) überarbeitet und vervollständigt.
A. M. Cummings bedankt sich für die großzügige Unterstützung von Dr. Suzanne Westfall, Professor emerita für Theater am Lafayette College.

Musique pour les fêtes des Médicis

J'avoue qu'en étudiant la Renaissance italienne, je me laisse parfois aller à des rêveries sur ce qu'aurait pu être la vie dans la Florence grand-ducale, où j'aurais pu assister à ces événements somptueux et mythiques que l'on appelle aujourd'hui familièrement les « fêtes de la Renaissance ». Ces événements comportaient généralement une série d'éléments canoniques – publics et privés – qui incluaient presque toujours des représentations musicales. Les récits d'époque cités ci-dessous dépeignent avec éloquence les éléments habituels d'une fête de la Renaissance : processions, arcs de triomphe, banquets, représentations théâtrales. Tous relatent les festivités organisées en l'honneur des membres de la maison Médicis.

Ces manifestations étaient généralement inaugurées par une procession de chars :

> Le 21 février [1566], le duc Cosme [Ier de Médicis] fit défiler vingt et un chars [à savoir « La procession de la généalogie des dieux païens »], tous différents et d'une grande beauté, accompagnés de quatre groupes de musiciens chantant et jouant divers instruments.

À cette occasion, précédant

> le Triomphe de Janus se trouvait Hésiode, qui portait l'étendard. Devant l'étendard se tenaient huit trompettistes vêtus de longs habits de couleurs variées... Outre les trompettistes, quatre chanteurs accompagnaient cette procession : le premier chantait sur le char de Bacchus, le deuxième sur celui du triomphe de Pan, le troisième sur celui de Vénus et le dernier sur celui du Démogorgon. Cinq cents personnes étaient costumées ; le plus beau à voir était la nuit illuminée par mille torches ; moi [Agostino Lapini], j'ai tout vu et j'y ai chanté ; on disait que la dépense s'élevait à 30 000 écus.

(Figure 1. Le char du Démogorgon, participant à une procession de chars en 1566)

Le parcours processionnel était bordé d'arches éphémères en bois et décorées à l'image des modèles classiques romains en marbre. Le récit suivant nous vient de la Rome du pape Léon X, issu de la famille des Médicis, Giovanni di Lorenzo (Jean, fils de Laurent « le Magnifique ») de' Medici :

> Une arche d'une ingéniosité hors du commun avait été érigée chez les Sauli. Sous cette arche, sur sa face inférieure, divisée en huit sections, on pouvait voir les armoiries du pape inscrites dans un octogone. Au passage de Léon, l'octogone se souleva et en émergea un globe qui s'ouvrit ; à l'intérieur se trouvait un jeune garçon qui, avec audace et gaieté, récita des vers. Une fois ces vers récités, le globe se referma et les armoiries reprirent leur place.

Les festivités publiques furent suivies d'un banquet hédoniste dans les appartements privés du commanditaire de l'événement. Parmi les invités figurait un autre membre de la famille Médicis, le cardinal Giulio di Giuliano (Jules, fils de Julien) de' Medici, futur pape Clément VII (à partir de 1523) :

> Le banquet que donna le *signor* Alberto da Carpi chez le cardinal de Mantoue se déroula comme suit : il y avait trois tables [...]. La deuxième était réservée aux cardinaux ; la première était celle de [Jules de] Médicis, puis d'autres. Après le repas, une comédie fut jouée. Enfin, on servit un choix de confiseries qui fut apprécié par-dessus tout ; il y avait environ deux cents serviteurs, chacun portant un plateau de confiseries, et sur une centaine de ces plateaux trônait une figurine en sucre, composée de trois, quatre, cinq, voire six livres de sucre, dorée et peinte selon la coutume ; et, en vérité, j'ai appris de l'apothicaire que lesdites confiseries avaient coûté 240 ducats ; à la fin du repas, chacun fut autorisé à se retirer.

La journée s'acheva par une représentation théâtrale à l'occasion du « baptême solennel de la première-née du très illustre et excellent seigneur prince [François, fils de Cosme I^{er} de Médicis] » :

> Une fois le deuxième acte terminé commença le troisième [intermède]. Quatre bergers arrivèrent, chacun tenant par la main une nymphe coiffée d'une guirlande de fleurs variées, qu'elles placèrent en chantant sur la tête des bergers, comme le dit la canzone… Les bergers, qui avaient quatre violons, s'étaient assis et, tandis que les nymphes chantaient très doucement et qu'eux-mêmes jouaient, les nymphes furent enlevées et emportées, quatre satyres étant arrivés et les bergers fuyant de peur. Et voici la canzone que chantaient les bergers et les nymphes : « Troisième intermède. "*In questi verdi prati*" ["Sur ces douces prairies, nous chantons et dansons"]. »

****

Le terme traditionnellement utilisé pour désigner ces événements – « fêtes de la Renaissance » – stimule évidemment l'imagination historique. Il évoque des spectacles « multimédias » grandioses faisant appel aux différents sens avec les arômes et les saveurs de la gastronomie servie lors des banquets, boissons autant que mets ; les formes et les couleurs des éléments visuels (les costumes, les arches éphémères situées le long du parcours, la procession des chars portant les personnifications de figures allégoriques) ; les éléments acoustiques (la déclamation de textes poétiques, les représentations théâtrales, la musique). Presque tous les sens étaient sollicités et comblés. Les éléments festifs étaient à la fois statiques (les arches avec leurs inscriptions didactiques) et dynamiques (les banquets, les processions, la

déclamation des textes poétiques, les représentations théâtrales, la danse et, bien sûr, la musique).

La mythique famille Médicis de Florence était mue par une motivation impérieuse à parrainer certaines des fêtes les plus célèbres de la Haute Renaissance. À l'origine, les Médicis étaient une famille de banquiers ; son statut aristocratique s'imposa rapidement par la force au début du XVI^{e} siècle, des centaines d'années après l'émergence organique et presque imperceptible de l'aristocratie féodale historique européenne. François I^{er}, roi de France, aurait dit à propos de Lorenzo di Piero di Lorenzo (Laurent, fils de Pierre, fils de Laurent) de' Medici, qui s'était marié au sein de la famille royale française, qu'« il ferait bien de se souvenir qu'il est un marchand » ; la sensibilité de sa famille quant à ses origines sociales l'incita à organiser des fêtes dont le faste rivalisait avec celles de la noblesse historique. Ce faste suscita à l'époque de nombreux commérages et des descriptions détaillées dans les récits contemporains (lettres et rapports publiés plus formels) et suscita la production d'autres types de témoignages : des dessins à la plume ainsi que de brillantes aquarelles représentant les éléments visuels, tant préparatoires que postérieurs aux événements ; les textes des comédies représentées ; les compositions musicales connues pour avoir été interprétées dans des contextes cérémoniels particuliers. Bon nombre, sinon la plupart des fêtes des Médicis données au XVI^{e} siècle étaient organisées à l'occasion du mariage de membres de la famille, souvent avec des personnes issues de la véritable aristocratie italienne et européenne. Les Médicis cherchaient toujours de cette manière à s'élever sur l'échelle sociale. (Figure 2. Généalogie de la famille Médicis au XVI^{e} siècle)

Ces événements ont fait l'objet de nombreuses recherches menées par des historiens politiques et des historiens de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, du costume, de la littérature, du théâtre, de la danse et des arts culinaires, mais notre connaissance de la musique est restée plus lacunaire. Cela tient en partie aux caractéristiques de la musique en tant que moyen d'expression. À moins de savoir lire la musique et de maîtriser l'analyse musicale, il peut être difficile d'appréhender la musique des fêtes des Médicis données au XVI^{e} siècle. Une grande partie des partitions ont en outre disparu, ce qui fait que les sources directes qui subsistent sont bien moins abondantes que les autres types de sources (récits, registres divers, etc.). Notre objectif, avec cet enregistrement, est de remédier à cette situation en permettant de découvrir ces fêtes avant tout comme des expériences acoustiques, complétant ainsi l'expérience des éléments visuels et littéraires.

Cette réalisation offre à entendre pratiquement toutes les œuvres données aux fêtes des Médicis

de la Haute Renaissance connues et conservées n'ayant pas encore été enregistrées, difficiles à trouver ou indisponibles en *streaming* ; nous saluons d'ailleurs le récent enregistrement par l'ensemble belge Scherzi Musicali de *Fuor dall'umido nido* de Caccini. Nous avons exclu la musique du mariage de Cosimo I (Cosme Ier) de' Medici, duc de Florence, et d'Éléonore de Tolède, fille du vice-roi de Naples (1539), intégralement publiée et ayant fait l'objet d'une édition moderne : la musique d'intermède jouée lors de la représentation de la comédie *Il Commodo* d'Antonio Landi en 1539 a déjà fait l'objet de deux enregistrements (*Allianzen: Musik und Politik*, WDR Köln TAMH 2001 et *Francesco Corteccia: Firenze 1539*, Tactus TC 500301), dont le deuxième comprend également les autres pièces conservées. Nous avons également exclu la musique théâtrale composée pour le mariage de Ferdinand Ier, fils de Cosme Ier, grand-duc de Toscane, et de Christine de Lorraine (1589), intégralement enregistrée et publiée en partition moderne et ayant fait l'objet de deux enregistrements (*Una "Stravaganza" dei Medici*, EMI Digital CDC 7 47998 2 et *La Pellegrina*, Bozar Music/Paradizo PA 0004).

Le contexte d'exécution de ces œuvres festives peut généralement être retracé avec précision. Dans huit des cas, il s'agit de musiques destinées à des représentations théâtrales, plus précisément à des comédies. Dans six des cas, la musique servait à animer les intermèdes entre la fin d'un acte et le début du suivant (l'*intermedio*). Ces représentations théâtrales agrémentaient presque toujours les mariages ainsi que d'autres occasions festives :

- la comédie *La Clizia* de Niccolò Machiavelli fut représentée devant Alessandro (Alexandre) et Ippolito (Hippolyte) de' Medici (1525) ;
- une comédie fut représentée à l'occasion du mariage du duc Alexandre et de Marguerite d'Autriche (1536) ;
- une représentation fut donnée par l'Académie florentine en présence du duc Cosme Ier de Médicis (1544) ;
- une comédie fut mise en scène « pour le banquet ducal » (1546) ;
- une comédie fut représentée à l'occasion du mariage du prince Francesco (François), fils de Cosme Ier de Médicis et héritier présomptif, et de Giovanna (Jeanne), archiduchesse d'Autriche (1565) ; et
- une comédie fut représentée lors des festivités organisées à l'occasion du baptême d'Eleonora (Éléonore), fille du prince François et de l'archiduchesse Jeanne (1568).

Dans deux cas, la musique fut chantée pendant la représentation donnée à l'occasion de la visite à Florence de Karl, frère de l'archiduchesse Jeanne et archiduc d'Autriche, en 1569, illustrant ainsi ce que le musicologue Nino Pirrotta a qualifié d'« utilisation réaliste de la musique dans la comédie ». Et dans un cas, la musique fut chantée pendant la représentation d'une

œuvre théâtrale sacrée, une *sacra rappresentatione*, à l'occasion de la visite à Florence de Marguerite, alors fiancée du duc Alexandre, en 1533. Dans deux cas, la musique était destinée à accompagner et à clarifier la signification d'une procession publique ou semi-publique de chars : le Carnaval de 1513 et le mariage du grand-duc François Ier de Médicis et de sa deuxième épouse, Bianca Cappello, en 1579. Enfin, dans un dernier cas, bien que nous ne connaissions pas le contexte précis de l'exécution d'une pièce au texte latin – un motet « occasionnel » –, nous pouvons identifier l'événement qui suscita sa composition : le mariage de Lucrezia (Lucrèce), la fille du duc Cosme Ier, en 1558.

Commençons avec le retour des Médicis à Florence en 1512, après dix-huit ans d'exil.

****

Chansons pour les processions du Carnaval de 1513 (Musique pour accompagner une procession de chars)

La plupart des fêtes décrites ici étaient des événements ponctuels, comme des mariages. Mais les Médicis n'hésitaient pas à s'approprier les festivités traditionnelles et récurrentes du calendrier florentin à des fins politiques : le Carnaval de 1513, par exemple, le premier depuis le retour de la famille à Florence, fut récupéré par les Médicis et leurs partisans et ouvertement politisé. Les apologistes Antonio Alamanni et Iacopo Nardi saisirent cette occasion pour vanter dans leurs poèmes les bénéfices pour Florence du retour des Médicis.

Deux confréries de carnaval furent chargées de la procession des chars, chacune accompagnée d'une chanson explicative : la Confrérie del Broncone (terme désignant la branche de laurier, symbole de Laurent (« couronné de laurier ») le Magnifique, qui produit de nouvelles pousses et incarne ainsi la renaissance et le renouveau) et celle del Diamante (du diamant). La Broncone était placée sous la direction du jeune Lorenzo (Laurent) de' Medici, le fils de Piero (Pierre), lui-même fils de Laurent le Magnifique, tandis que la Diamante était dirigée par Giuliano (Julien), le fils de Laurent le Magnifique. Des récits contemporains laissent entendre qu'il existait une rivalité malsaine entre la confrérie de Julien et celle de son neveu. Ces récits précisent également le rôle de la procession de chars : « Chacun des deux "Triomphes" disposait d'une chanson adaptée à son programme. » Grâce aux sources de l'époque, nous connaissons le texte et la musique d'une chanson de la Broncone et de deux chansons de la Diamante. Les textes, traduits ci-dessous, confirment que celles-ci étaient bel et bien « adaptées au programme des Triomphes ».
(Figure 3. Julien de Médicis (Giuliano di Lorenzo de' Medici)
Figure 4. Laurent de Médicis (Lorenzo di Piero

di Lorenzo de' Medici)
Figure 5. Panneau décoratif d'un char du Carnaval de 1513 représentant le laurier, emblème de Laurent de Médicis)

Ces sources décrivent les chars, tirés par des bœufs dans les rues de Florence, conçus et réalisés pour la Confrérie du Broncone. Le cortège s'arrêtait probablement chaque fois que les chanteurs assis sur les chars entonnaient l'une des strophes de la chanson explicative.

> Les sept triomphes de l'Âge d'or, réalisés par la Compagnie du Broncone, 1512 [1513 selon le calendrier grégorien]:
> Premier triomphe, Saturne [et] Janus avec douze bergers
> Numa Pompilius avec douze prêtres
> Titus Manlius Torquatus et Gaius Atilius Bulbus avec douze sénateurs
> Auguste avec douze poètes
> Titus et Vespasien avec douze soldats
> Trajan avec douze hommes justes
> Et l'Âge d'or avec la Paix, la Justice et la Vérité et la Piété et la Divinité et la Modestie et l'Innocence

Les paroles des deux chansons du Diamante, traduites ci-dessous, sont également étroitement liées aux thèmes symbolisés par les trois chars de la confrérie, à savoir l'enfance, l'âge adulte et la vieillesse, qui portaient les inscriptions didactiques « *Fuimus* », « *Sumus* » et « *Erimus* » : « Nous étions », « Nous sommes » et « Nous serons ». Les deux défilés étaient accompagnés de personnes masquées et de centaines de porteurs de torches ; leur organisation coûta la somme exorbitante de 3 400 florins, soit à peu près le montant perçu par Michelangelo pour la peinture de la chapelle Sixtine. Un contemporain nota que « pour le peuple, il semblait que l'époque de Laurent "l'Ancien" était revenue ».

Les messages transmis à la population étaient faciles à comprendre : les Médicis avaient été définitivement rétablis à Florence. Au XV^e^ siècle, sous le règne *de facto* de Laurent le Magnifique, « ils étaient ». À présent, « ils sont », et « ils le seront [pour toujours] ». Et un Âge d'or succéda à la période d'exil des Médicis, où la Paix, la Justice, la Vérité, la Piété, la Divinité, la Modestie et l'Innocence s'épanouirent à nouveau. Pour la première fois depuis le retour au pouvoir de la famille, un corpus de symboles médicéens fut constitué, qui serait par la suite régulièrement mis à profit au service d'un programme d'ennoblissement.

Comme on peut l'entendre, la musique se caractérise par des accords plaqués de quatre sons, qui contribuent à l'intelligibilité des textes, essentielle pour que ceux-ci puissent assurer leur fonction de propagande.

****

Madrigaux d'intermède de Philippe Verdelot pour les comédies *La Clizia* et *La Mandragola* de Niccolò Machiavelli, dont la création fut assurée devant Alexandre et Hyppolite de Médicis (Utilisation théâtrale de la musique)

Au retour des Médicis en 1512, le théoricien politique Niccolò Machiavelli fut démis de ses fonctions. Il partit notamment en exil volontaire loin de Florence et pendant ce temps, il écrivit *Le Prince* et des comédies grivoises, dont la célèbre *Mandragola* (*La Mandragore*), réputée pour être la pièce la plus humoristique de la langue italienne, comparable à *L'Importance d'être constant* d'Oscar Wilde. La première représentation de *La Clizia* de Machiavelli (1525), vraisemblablement en présence des jeunes princes Alexandre et Hippolyte de Médicis, revêt une importance exceptionnelle dans l'histoire de la musique.
(Figure 6. Alexandre (Alessandro) de Médicis, duc de la République florentine
Figure 7. Le cardinal Hippolyte (Ippolito) de Médicis)

Le spectacle comprenait des madrigaux d'intermède, des *intermedij*, à savoir des moments musicaux « intermédiaires », placés entre les actes. Bien sûr, la musique destinée au théâtre existait depuis longtemps. La nouveauté des adaptations en madrigaux par Philippe Verdelot des textes d'*intermedio* de Machiavelli se manifestait à plusieurs niveaux : ces pièces étaient destinées à un ensemble vocal plutôt qu'à un chanteur accompagné d'instruments, ou à des instruments seuls. Et plutôt que de chanter de manière monophonique, à l'unisson, les membres de l'ensemble chantaient simultanément différentes notes consonantes, créant ainsi une riche harmonie dans le style du quatuor vocal. Des ressources identiques, le quatuor vocal, étaient initialement mobilisées pour chaque intermède, imposant ainsi un cadre dramaturgique symétrique à la structure de la comédie en cinq actes. Après chaque acte, le quatuor faisait son entrée sur la « scène » provisoire, qui avait été aménagée dans le jardin de la villa d'un magistrat récemment rappelé d'exil pour la première représentation. Après chaque acte, le quatuor interprétait son madrigal puis se retirait, pour ne réapparaître qu'après l'acte suivant.

Il est important de noter que, bien que les madrigaux destinés à un usage théâtral fussent souvent écrits pour une formation *a cappella*, de nombreux éléments indiquent que la participation d'instruments aux représentations n'était pas rare. Ceux-ci pouvaient soit doubler les parties vocales, soit jouer les lignes inférieures, transformant ainsi la composition pour quatre voix en une œuvre pour un soliste accompagné de trois instrumentistes. (Le compositeur Adrian Willaert arrangea et publia un grand nombre de madrigaux de Verdelot pour une voix soliste de *superius* accompagnée, où

cette ligne était reprise telle quelle tandis que les trois voix graves de l'original étaient arrangées pour une interprétation instrumentale.) Nous allons à présent examiner deux exemples de représentations théâtrales auxquelles la participation d'instrumentistes est avérée. À partir de ce constat, nous avons pris, pour cet enregistrement, une certaine liberté en matière d'effectifs, à l'image de ce qui se faisait au *Cinquecento*. Nous avons parfois été guidés par le simple objectif de proposer des couleurs sonores variées, et parfois par des considérations relatives à l'adéquation de certaines couleurs avec le sens du texte. Plus important peut-être encore, les textes d'*intermedio* de Machiavelli, dans la plus pure tradition de la Renaissance, commentaient l'action de l'acte précédent, reprenant ainsi le procédé dramaturgique du chœur des tragédies grecques antiques ; ce parallèle avec le théâtre grec était déjà perçu comme tel au XVI^{e} siècle.

Verdelot recourt à ce que l'on appelle la « peinture textuelle », où certains mots sont « traduits » en musique. Dans *O dolce notte* tiré de *La Mandragola*, lorsque les voix chantent « Ô douce nuit, ô heures sacrées / nocturnes et paisibles / qui accompagnent les amants insatiables », Verdelot enrichit la palette sonore en opérant des choix compositionnels raffinés pour exprimer musicalement les expressions « douce nuit » et « heures nocturnes ». Une « philosophie intervallique » préside aux choix de Verdelot, et pour cet enregistrement, les musiciens ont dans cet esprit ajouté des altérations non spécifiées, ce qui a finalement influencé l'organisation des demi-tons et des tons de la pièce. Tant le texte de l'*intermedio* que sa réalisation musicale éclairent ainsi le sens de l'acte précédent.

Machiavelli et Verdelot avaient l'intention de réutiliser certains madrigaux composés pour la représentation de *La Clizia* en 1525 pour celle de *La Mandragola* prévue pour 1526, qui n'eut toutefois jamais lieu. Certains des madrigaux que nous avons conservés étaient destinés soit à *La Clizia*, soit à *La Mandragola*, mais pas aux deux. Tous ces madrigaux ont déjà été enregistrés (*Philippe Verdelot. Madrigals for a Tudor King*, Obsidian CD703), mais nous ne pouvions pas omettre ici la musique de ces importants événements. Nous proposons ainsi *Chi non fa prova, Amore* et *Sì suave è l'inganno* repris de *La Clizia* pour *La Mandragola* ainsi qu'*O dolce notte*, propre à *La Mandragola*.
(Figure 8. Source originale d'un madrigal d'intermède pour la comédie *La Clizia* de Machiavelli, 1525)

Ainsi naquit la tradition théâtrale florentine de la Renaissance, extraordinairement vivante, de l'intermède. Plus tard dans le siècle, les *intermedij* théâtraux des fêtes des Médicis deviendraient des événements multimédias, mêlant costumes, décors, danses, combats simulés et autres formes d'expression corporelle

(comme le mime) ainsi que musique vocale et instrumentale. On les appelait alors « *intermedij apparenti* », ou « intermèdes visibles », car leur effet était aussi bien visuel que sonore. Les chanteurs constituant le quatuor en 1525 portaient des costumes simples – ceux d'une nymphe des bois et de trois bergers – et leurs gestes dramatiques étaient modestes, comme saluer le public, mais les *intermedij* restaient, pour le reste, « *non apparenti* ».

Les *intermedij* servaient à respecter l'impératif dramaturgique aristotélicien de l'unité de temps : l'action devait se dérouler en l'espace de vingt-quatre heures, pas plus. Le divertissement de l'intermède suspendait momentanément l'action, sans toutefois l'interrompre. Lorsque l'intrigue prévoyait un intervalle de plusieurs heures entre l'action de deux actes, l'*intermedio* le signalait. Selon la convention dramaturgique italienne du XVI^{e} siècle, le rideau tombait sur la scène déjà avant le début de la représentation plutôt que de rester levé, de sorte que l'intermède, par des moyens visuels et sonores, servait à capter l'attention du public pendant la pause.

Avec le temps, les *intermedij* devinrent plus mémorables que la comédie principale. Indépendamment de celle-ci, un cycle d'*intermedij* pouvait présenter sa propre intrigue, rivalisant ainsi avec la représentation parlée pour séduire le public.

****

Lauda pour la *sacra rappresentatione La Festa della Annuntiatione di nostra Donna* présentée à l'occasion de la visite de Marguerite d'Autriche, fiancée du duc Alexandre de Médicis, à Florence en 1533 (Utilisation théâtrale de la musique)

Nous avons également conservé la musique de deux autres événements festifs liés au jeune prince Alexandre de Médicis, duc de la République florentine dès 1532, et à sa fiancée et future épouse, Marguerite d'Autriche, fille illégitime de Charles Quint, empereur du Saint-Empire romain germanique.

Les fiançailles entre Alexandre et Marguerite répondaient à des intérêts stratégiques comme politiques. En 1530, les Médicis furent rétablis à Florence par les armes impériales après une nouvelle période d'exil (1527-1530). La fille illégitime de l'empereur devait alors épouser Alexandre. Charles Quint fut couronné empereur du Saint-Empire romain germanique à Bologne par le pape Clément VII, lui-même enfant illégitime et dont on disait qu'il était le père d'Alexandre. L'historien J. R. Hale écrivit qu'à l'époque des papautés Médicis, il semblait que « [l]a lignée […] s'éteignait peu à peu dans un épigonat de clercs et de bâtards ».

En 1533, Marguerite se rendit à Florence et, pour marquer l'événement, ses hôtes firent revivre un genre musico-théâtral d'une im-

portance capitale pour l'expérience spirituelle florentine : la *sacra rappresentatione*, ou « représentation théâtrale sacrée ». Parmi les différentes œuvres du genre à disposition, les Florentins choisirent la *Festa della Annuntiatione di nostra Donna*, également connue sous le nom de *Festa di San Felice*, car la représentation fut montée dans l'église San Felice. Un contemporain résume ainsi l'intrigue :

> Un ange arrive et annonce la fête, exhortant chacun à être attentif. Puis appelle un à un de nombreux prophètes et sibylles, ordonnant à chacun de dire ce qu'il sait de l'incarnation du Fils de Dieu ; et, une fois en présence de l'ange, chacun, en chantant, récite un verset concernant sa prophétie au sujet de la naissance du Messie. À la fin, les cieux s'ouvrent sur des danses, de la musique instrumentale et des festivités, et l'ange Gabriel est là, parmi six anges, se réjouissant et dansant, et Dieu le Père ordonne à la délégation de s'adresser à la Vierge Marie ; descendant de la nuée, il salue la Vierge et prononce les paroles de l'Évangile de saint Luc, qui commence par « *Missus est* », et là, la Vierge Marie et l'ange Gabriel alternant, la Vierge dit enfin : « *Ecce ancilla Domine* », et l'ange retourne au ciel ; la Vierge récite le cantique du Magnificat, les anges l'accompagnent et, après qu'ils sont retournés au ciel au son d'autres musiques instrumentales et de chants, les cieux se referment, et tout est achevé.

Dans le livret, une indication scénique demande à la « délégation » des anges qui accompagnent Gabriel de chanter la *lauda Laudate el sommo Dio*.

Une *lauda* est un genre dévotionnel musico-poétique non liturgique, généralement sur un texte en italien plutôt qu'en latin. La musique de nombreuses *sacre rappresentationi* étant restée orale et n'ayant jamais été notée, il est remarquable que celle de *Laudate el sommo Dio* nous soit parvenue. Le présent enregistrement donne une idée des caractéristiques stylistiques propres à ce genre : les *laude* étaient généralement des compositions simples et épurées, conçues ainsi en raison des conditions d'exécution difficiles (les mouvements simultanés complexes, quasi chorégraphiés) et de la nécessité de rendre le texte intelligible aux fidèles, analphabètes pour la plupart, constituant le public.

Dans son ouvrage *L'Œil du Quattrocento – L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, l'historien de l'art Michael Baxandall écrit que l'effet produit par la représentation d'une *sacra rappresentatione* était obtenu « grâce à des dispositifs mécaniques sophistiqués : des acteurs suspendus à des cordes, de grands disques rotatifs, des sources intenses de lumière artificielle, des personnages montant et descendant dans des nuages de bois ». Un spectacle aussi grandiose ne pouvait que séduire une jeune fille de l'âge de Marguerite.

Imaginons donc qu'à ce moment où « les cieux s'ouvrent sur des danses, de la musique instrumentale et des festivités, et l'ange Gabriel est là, parmi six anges, se réjouissant et dansant, et Dieu le Père ordonne à la délégation de s'adresser à la Vierge Marie », la « délégation » d'anges qui accompagnent Gabriel se met à chanter *Laudate el sommo Dio*.

****

Madrigaux d'intermède de Jacques Arcadelt pour la comédie *L'Aridosia* de Lorenzino de Médicis représentée à l'occasion des festivités du mariage du duc Alexandre et de Marguerite en 1536 (Utilisation théâtrale de la musique)

Alexandre et Marguerite se marièrent à Naples, la capitale du royaume de Naples, qui faisait bien sûr partie du vaste empire de Charles Quint. Selon la coutume, il fallait ensuite une « phase festive hautement ritualisée », pour reprendre les termes de l'historienne Christiane Klapisch-Zuber, à savoir « la cérémonie de "présentation publique", au cours de laquelle la mariée était conduite à la demeure de son époux, où sa famille et ses amis l'accueillaient par des festins et des réjouissances qui s'étendaient parfois sur plusieurs jours ». Ainsi, selon les mots d'un contemporain, « Marguerite, en compagnie de son époux le duc, assista à la messe nuptiale, puis ils se rendirent au Palazzo Medici, où un *convito* [festin] des plus magnifiques avait été préparé, et après le repas, ils dansèrent un peu ; ensuite, une comédie fut jouée ».

Cette comédie a été identifiée comme étant *L'Aridosia* de Lorenzino di Pierfrancesco (Lorenzino, fils de Pierre-François) de' Medici, un cousin d'Alexandre et son futur assassin en 1537. Il est bien possible que la représentation, qui eut lieu dans la loggia de la Compagnie des Tessitori à Florence, fût agrémentée d'*intermedij*, en l'occurrence d'un cycle de madrigaux du célèbre compositeur transalpin Jacques Arcadelt, dont on sait qu'il était au service d'Alexandre à cette époque. Les contributions d'Arcadelt à ce spectacle s'inscrivent dans la ligne du modèle inauguré par Verdelot une décennie plus tôt : les madrigaux étaient interprétés entre les actes et présentaient une structure plus simple afin que les textes soient compréhensibles par le public ; chaque madrigal commentait ou éclairait l'action de l'acte précédent. On sait que des instrumentistes participèrent à la représentation.

Lorsque le duc Alexandre fut assassiné, son cousin Cosimo di Giovanni (Cosme I^{er}, fils de Jean) de' Medici lui succéda. Outre la musique composée pour les festivités du mariage de Cosme en 1539, nous avons conservé des œuvres issues de trois événements festifs associés soit directement à Cosme, soit à ses filles Isabelle et Lucrèce.

Au moment où Cosme et son successeur, son fils Francesco (François), montèrent sur le trône ducal, la responsabilité de l'organisation musicale des fêtes des Médicis était passée entre les mains d'une jeune génération de compositeurs : Francesco Corteccia et Alessandro Striggio. Contrairement à Philippe Verdelot et Jacques Arcadelt, ceux-ci étaient italiens, ce qui témoigne d'une tendance qui allait devenir la norme dans la principauté des Médicis : un engagement « florentiniste » en faveur des talents locaux, moyen à la fois de renforcer l'identité culturelle florentine et de suggérer une unité entre la famille régnante et l'État.
(Figure 9. Cosme Ier (Cosimo I) de Médicis, duc de Florence et grand-duc de Toscane)

****

Madrigaux d'intermède de Francesco Corteccia pour une représentation de la comédie *Il Furto* de Francesco d'Ambra devant le duc Cosme Ier de Médicis et l'Accademia Fiorentina en 1544 (Utilisation théâtrale de la musique)

En 1544, l'Accademia Fiorentina – la plus ancienne des académies officiellement organisées qui dominèrent la vie intellectuelle florentine du XVIe siècle – mit sur pieds plusieurs représentations d'*Il Furto* (*Le Vol*), une comédie de Francesco d'Ambra, membre de l'Académie et intellectuel estimé de l'époque. Deux de ces représentations eurent lieu au siège de l'Académie, la Sala del Papa, dans l'église Santa Maria Novella ; la troisième fut donnée à la demande du duc Cosme dans l'une de ses villas situées à l'extérieur de la ville.

L'intérêt de ce projet pour nous réside dans le fait que la quasi-totalité des éléments constitutifs de la représentation ont été conservés en excellent état, fait rare pour cette époque : le texte de la comédie en plusieurs versions, les textes des madrigaux d'intermède d'Ugolino Martelli et toutes les partitions de Francesco Corteccia (d'Ambra, Martelli et Corteccia étaient tous liés à l'Accademia Fiorentina). On peut donc reconstituer, en imagination ou concrètement, une représentation d'*Il Furto* presque telle qu'elle fut sans doute donnée en 1544. Une édition de la comédie de d'Ambra, avec le texte italien original et une traduction anglaise de la comédie principale et des *intermedij*, ainsi que des madrigaux de Corteccia transcrits en notation musicale moderne a récemment été publiée par Italica Press.

Les *intermedij* de Martelli et Corteccia, à l'instar de ceux d'Arcadelt en 1536, s'inspirent du modèle de Verdelot des années 1520. Ils étaient « *non apparenti* » (à l'exception peut-être de certains costumes, dans la mesure où les acteurs de la comédie principale étaient manifestement richement vêtus). La comédie était précédée d'un madrigal qui fait office de prologue, et des

madrigaux furent interprétés entre les actes. Les textes de Martelli se rapportent à l'intrigue de la comédie principale, bien que de manière plutôt indirecte dans certains cas, et la musique de Corteccia recourt généralement à des accords plaqués de quatre sons ; toutefois, du fait que le compositeur exerça dans une phase « mûre » du développement du madrigal, il varie les caractères de façon un peu plus poussée que Verdelot et Arcadelt. Corteccia était un fervent adepte de la technique de composition, en vogue à son époque, voulant que des valeurs rythmiques plus longues alternent avec des valeurs plus courtes, ce contraste visant à rendre plus efficacement les accents naturels du texte poétique et ainsi à le rendre plus intelligible. Ce style était connu sous le nom de « *note nere* » (« notes noires »). Malgré l'attachement de Corteccia à cette technique d'écriture, au moins l'un de ses madrigaux (*Non le parole o l'herbe*) présente une polyphonie imitative aux intervalles très serrés.

Les *Atti* (Actes) *dell'Accademia Fiorentina* des années 1540 à 1552 fournissent de précieuses informations sur les deux représentations données à la Sala del Papa et sur les règles observées par les académiciens pour la mise en place d'une telle production :

> Le 9 novembre [1544], dans la Sala del Papa – le lieu affecté au service de l'Accademia –, la comédie déjà présentée par l'ancien consul Messer Ugolino Martelli et écrite par Francesco d'Ambra, intitulée *Il Furto*, fut jouée en public ; à cette fin, des *festaiuoli* [« maîtres de cérémonie »] avaient été prévus en privé par le consul, qui s'était chargé des dépenses nécessaires avec l'aide d'un fonctionnaire administratif chargé de la gestion de l'ensemble.

Un contemporain rapporte que la comédie fut donnée « avec un somptueux décor de scène, empreinte de la pompe magnifique des costumes les plus riches et agrémentée de beaux intermèdes ». Et Cosme fixa certaines conditions pour la représentation dans sa villa :

> Son Excellence souhaite que la comédie soit jouée ici samedi prochain [15 novembre 1544] à la dix-septième heure ; par conséquent, il ordonnera à tous les acteurs d'être présents dès la quinzième heure. En outre, il souhaiterait la musique des violes [doublaient-elles les parties des chanteurs ?]. Et Corteccia devrait également être présent avec tous ces jeunes chanteurs.

Voici ce cycle complet de madrigaux d'intermède tirés d'un monument de la tradition théâtrale de la Renaissance italienne.

****

Madrigal d'intermède de Francesco Corteccia pour une représentation de la comédie *L'Astrologo* de Vittorio de' Pucci représentée pendant le Carnaval de 1546 « pour le banquet ducal » (Utilisation théâtrale de la musique)

Compte tenu de la relative rareté des vestiges musicaux, la représentation d'une comédie lors d'un banquet ducal pendant le Carnaval de 1546 est plus typique de l'époque. La dimension publique était présente : un contemporain rapporta que « le très illustre Don Francesco (premier-né de Son Excellence [le duc Cosme]) fit défiler le triomphe, […] les canzones bien chantées dans les lieux publics ». Mais nous n'avons aucune trace de ces canzones. Plus tard au cours de cette saison de carnaval, cependant, « une très belle comédie intitulée *L'Astrologo* fut jouée pour le banquet ducal, avec des intermèdes de musique céleste », et parmi les madrigaux de Corteccia qui nous sont parvenus figure sa *Mascherata d'astrologi* (*Mascarade des astrologues*), probablement interprétée lors du banquet de 1546.

****

Motet occasionnel en latin de Francesco Corteccia célébrant le mariage de Lucrèce, fille de Cosme Ier de Médicis, avec Alphonse, fils d'Hercule II d'Este, en 1558 (Compositions sacrées en latin pour des occasions particulières)

Élargissons à présent l'éventail des genres musicaux présents dans le répertoire des compositions médicéennes festives du XVIe siècle. Le compositeur est une fois de plus Francesco Corteccia, avec un motet qui s'insère bien dans notre projet : la mise en musique d'un texte sacré latin à l'occasion du mariage de Lucrèce, fille du duc Cosme Ier, avec un noble de Ferrare.

Le motet est un genre paraliturgique qui peut consister en la mise en musique d'un seul texte liturgique intégral et être ainsi interprété au moment précis de la liturgie d'où ce texte est tiré, ou en celle de deux textes ou plus, ce qui complique toute tentative de l'interpréter dans un contexte rituel précis. Il peut également s'agir d'une mise en musique d'un texte scripturaire n'ayant aucune utilisation connue dans la liturgie, ou encore d'une mise en musique d'un texte dévotionnel, tiré, par exemple, d'un livre d'heures contenant des textes destinés à l'expérience spirituelle individuelle. Il peut encore s'agir d'une mise en musique d'un texte latin classique, ou encore – comme dans le cas de l'œuvre dont il est question ici – d'un motet « occasionnel », dont le texte a été écrit pour une occasion précise.

Contrairement à certains des genres vocaux que nous avons déjà évoqués, où la musique est construite à partir d'accords plaqués de quatre sons, un motet peut exploiter toutes les techniques de composition de l'époque, notamment la polyphonie imitative. L'intelligibilité du texte s'en trouve compromise, mais cela aurait plus d'importance si les objectifs de propagande constituaient la raison d'être fondamentale de la composition.

Le texte du motet composé par Corteccia pour Lucrèce fait clairement référence aux événements ayant suscité sa composition : « Grâces et Amour, l'Arno et le Pô, réjouissez-vous de ce mariage, tout comme Phébus Apollon, qui apporte des couronnes de laurier. Ils prient pour qu'il soit fécond et heureux et qu'une illustre lignée de descendants rende ce lit nuptial célèbre à jamais. » Nous ne connaissons pas le contexte précis de l'exécution du motet de Corteccia dans le cadre de ce mariage. Si les textes latins des motets étaient généralement de nature sacrée (ou presque), ils étaient néanmoins présentés dans divers contextes profanes, par exemple pendant ou après le dîner, tandis que les convives restaient à table. On imagine aisément le motet de Corteccia interprété dans un tel contexte en 1558.

Le *cantus firmus* du motet de Corteccia – sur les mots « *Alphonsus Dux Ferrariæ cum Lucretia Medice vivat semper* » – constitue un excellent exemple à la fois de la « signification à plusieurs niveaux » du texte et de la tradition du *cantus firmus* ferrarais fondé sur les syllabes de solmisation (comme en témoigne la *Missa Hercules Dux Ferrariæ* de Josquin Desprez). Grâce à cette technique soigneusement élaborée, le compositeur aligne les syllabes du *cantus firmus* (*Al-phon-sus Dux Fer-ra-ri-æ…*) sur des notes de solmisation partageant les mêmes voyelles (*fa-sol-ut ut re-fa-mi-re…*). Nous avons décidé d'inclure le *cantus firmus* chanté en monophonie, à l'unisson, ce qui permet à l'auditeur de le suivre dans la riche trame polyphonique de l'œuvre, d'autant plus que cette ligne est ici doublée par un trombone.

****

Madrigaux d'intermède d'Alessandro Striggio pour une représentation de la comédie *La Cofanaria* de Francesco d'Ambra, représentée à l'occasion du mariage du prince François et de Jeanne, archiduchesse d'Autriche, en 1565 (Utilisation théâtrale de la musique)

Les quatre dernières fêtes évoquées ici furent organisées à l'occasion d'événements marquants de la vie du prince François, fils de Cosme I^{er}, qui fut d'abord le régent de son père avant de devenir le grand-duc de Toscane à la mort de ce dernier en 1574 :

- le mariage de François avec sa première épouse, Jeanne, archiduchesse d'Autriche,

sœur, fille et nièce de trois empereurs du Saint-Empire romain germanique, en 1565 ;

- le baptême d'Éléonore, fille de François et de Jeanne, en 1568 ;
- la visite officielle à Florence de Karl, frère de Jeanne et archiduc d'Autriche, en 1569 ;
- le mariage de François avec sa deuxième épouse, Bianca Cappello, très décriée, avec laquelle il entretenait une liaison avant de l'épouser, en 1579.

(Figure 10. François (Francesco di Cosimo I) de Médicis, prince régent et grand-duc de Toscane)

Chose assez remarquable, deux compositions complètes issues des *intermedij* de la comédie *La Cofanaria* représentée à l'occasion des festivités de mariage de François et Jeanne (1565) ont survécu : *A me, che fatta son negletta, e sola* et *Fuggi speme mia*, toutes deux composées par Francesco d'Ambra, que nous avons déjà évoqué, et reprises sur cet enregistrement.

Les *intermedij* de 1565 s'inspirent de la fable *Les Amours de Psyché et de Cupidon* telle que racontée par l'auteur classique Lucius Apuleius Madaurensis (Apulée). Plus ou moins indépendants de la comédie principale, ils présentent une intrigue concurrente. Des récits contemporains nous permettent de nous faire une idée de la représentation :

> Le concept et les textes des *intermedij* étaient de *Messer* Giovanni Battista Cini... *Messer* Alessandro Striggio composa la musique des premier, deuxième et cinquième *intermedij*. Celle des troisième, quatrième et dernier fut composée par Corteccia.

Dans le premier *intermedio*, joué avant l'acte I, un nuage descend du plafond, transportant Vénus et sept compagnes sur un char doré tiré par deux cygnes :

> Peu après la chute du rideau, on voyait apparaître les cieux, d'où émergeait un nuage sur lequel était placé un char, que l'on reconnaissait comme étant celui de Vénus. Elle était accompagnée des trois Grâces et des quatre Saisons. Simultanément, on apercevait Cupidon en compagnie de ses quatre passions principales : l'Espoir, la Peur, la Joie et la Tristesse. S'étant approchés du char qui avait atteint le sol, ces cinq personnages s'arrêtèrent tandis que les Saisons et les Grâces descendaient du nuage et, encerclant Vénus, elles se joignirent à elle pour chanter les deux premières strophes de la *ballatetta* suivante : « *A me, che fatta son negletta, e sola* ["À moi, qui suis négligée et seule"]. »
> La musique laissait beaucoup de place à la descente du char ainsi qu'aux Saisons et aux Grâces. La musique des deux strophes de la *ballata* de Vénus, écrite pour huit voix, était uniquement chantée sur scène et les voix étaient accompagnées en coulisses par deux clavecins, quatre violes, un luth de taille moyenne, un cornet muet, un trombone et

deux flûtes à bec. Puis la strophe finale de Cupidon était pour cinq voix ; elle aussi était uniquement chantée sur scène et les voix accompagnées en coulisses par deux clavecins, un grand luth, une basse de viole grave doublant les parties vocales, une viole soprano doublant également, une flûte à bec doublant de la même manière, quatre flûtes traversières et un trombone. Et cela se passait dans le premier *intermedio*.

À la fin de la scène, Vénus et sa suite regagnaient les cieux ; le nuage était vraisemblablement mû à l'aide de cordes et de poulies.

A me, che fatta son negletta e sola est ainsi une composition somptueuse destinée à un ensemble de huit voix avec accompagnement instrumental. Un deuxième *intermedio* – solo, celui-ci – nous est parvenu dans son intégralité :

> Le quatrième acte terminé, la malheureuse Psyché suscita l'action du cinquième acte et on la vit arriver sans joie, accompagnée de la Jalousie, de l'Envie, de la Mélancolie, du Souci ou de la Sollicitude et du Mépris ou du Désespoir. Puis ces quatre [cinq] ayant été conduites à l'endroit prévu, la terre s'ouvrant soudain dans un tourbillon de feu et de fumée, elles saisirent quatre serpents et semblèrent finalement disparaître dans la gorge sanglante, et soudain on entendit de l'intérieur (Psyché chantant le madrigal suivant) une mélodie sans joie mais des plus douces, car quatre *violoni* avaient été placés dans les serpents, avec un artifice inégalé, puis elle chanta, avec beaucoup de grâce, de telle sorte qu'on vit des larmes couler des yeux de plus d'un : « *Fuggi speme mia, fuggi!* » [Fuis, mon espoir, fuis!]

****

Madrigal d'intermède d'Alessandro Striggio pour une représentation de la comédie *I Fabij* de Lotto del Mazza représentée à l'occasion du baptême d'Éléonore, fille du prince Francesco et de l'archiduchesse Jeanne, en 1568 (Utilisation théâtrale de la musique)

O giovenil ardire, un madrigal d'intermède composé par Alessandro Striggio pour une représentation de la comédie *I Fabij*, est comparable, par sa somptuosité, à *A me, che fatta son negletta e sola* (1565) : il est destiné à un ensemble de dix voix subdivisé en deux ensembles de cinq voix. Au début de l'œuvre, les deux chœurs alternent à la manière d'une antienne, le second restant silencieux pendant que le premier chante, et inversement. Vers la fin, l'opposition des deux chœurs est abandonnée et ceux-ci se fondent en un seul.

Conformément à l'usage de la Renaissance, le sujet de l'*intermedio* est d'origine classique. Dans l'*Intermedio secondo*, Hercule fait son entrée sur scène par un côté, une cape bleu foncé recouvrant en partie son costume blanc.

Le Plaisir s'approche de lui par le côté opposé, vêtue d'une robe de couleur chair, de voiles et d'ornements dorés, les seins nus, ses cheveux blonds entrelacés de fleurs.

Le dialogue qui introduit *O giovenil ardire* fait référence aux travaux d'Hercule, et notamment à la mise à mort ou à la capture de créatures mythologiques. Hercule demande au Plaisir : « Par quel chemin dois-je te suivre ? », ce à quoi elle répond : « Par le plus facile, celui qui mène sans encombre à la joie. » Conscient toutefois des obligations que lui impose son destin, Hercule demande : « Ne devrais-je donc jamais vaincre l'Hydre, le Lion et la horde féroce et cruelle qui assaille l'homme dans cette vie ? » Les récits contemporains fournissent des détails intéressants :

> Le premier acte [étant] terminé, le deuxième *intermedio* survint, de la manière suivante. Le Plaisir entame le dialogue et Hercule, jouant de plusieurs instruments sur scène, lui répond. « *Intermedio secondo*. Le Plaisir : "Pourquoi, jeune homme, cherches-tu les périls, l'outrage, alors que tu es d'une beauté sans pareille ?" Hercule : "À quoi me sert la beauté sans le beau rayon / De la vertu dans cette vie, qui me protège ?" » Une fois ce chant terminé, Plaisir quitte la scène, chassée par Hercule. Les monstres font leur entrée : d'abord l'Hydre à sept têtes, toutes façonnées à l'image de serpents et qui se tordent sous l'effet du feu. Puis vient le Lion, c'est-à-dire une peau de lion naturelle couvrant un homme ; ensuite arrivent deux créatures mi-hommes, mi-serpents, représentant de la taille jusqu'au haut un corps nu ordinaire, et étant de la taille jusqu'aux pieds recouvertes d'écailles, à l'image de l'Hydre sous la forme d'un serpent ; le reste des monstres est composé du Loup, de l'Ours, du Léopard, etc., ainsi que d'un monstre marin, doté de la poitrine, de la tête et des bras de l'un de ces animaux, le reste de son corps étant recouvert d'écailles et d'autres éléments caractéristiques de ces créatures.

Lorsque les monstres font leur entrée, ils ont pris position de part et d'autre d'Hercule et du Plaisir en fond de scène, tandis que les deux chantent leur dialogue au premier plan, accompagnés par des instruments joués en coulisses, Hercule mimant leur jeu avec de faux instruments – des accessoires de scène – qu'il tient à la main. En s'avançant, les monstres interprètent alors leur madrigal à dix voix *a cappella* :

> Les monstres chantèrent cette canzone à Hercule : *O giovinile ardire*.

La représentation théâtrale eut lieu le jour même du baptême d'Éléonore, une journée qui fut également marquée par un banquet et des danses :

> On mit fin à la comédie et on donna le coup d'envoi au banquet. On se mit à danser des danses variées et de toutes sortes.

À titre d'exemple du type de musique de danse qui put être jouée à cette occasion, nous proposons la joyeuse gagliarde *El tutu*, conservée dans un manuscrit italien du XVI[e] siècle.

****

Utilisation réaliste de la musique de Rinaldo Bruno et de Gian Leonardo dell'Arpa dans la comédie *La Vedova* de Giovanni Battista Cini, représentée à l'occasion de la visite à Florence de Karl, frère de l'archiduchesse Jeanne et archiduc d'Autriche, en 1569 (Utilisation théâtrale de la musique)

La représentation de *La Vedova* (*La Veuve*) de Giovanni Battista Cini à l'occasion de la visite à Florence de Karl, frère de l'archiduchesse Jeanne, met en évidence un autre type d'utilisation théâtrale de la musique : « l'utilisation réaliste de la musique dans la comédie ». Contrairement aux exemples examinés jusqu'à présent, où la musique était reléguée au rôle d'intermède, en 1569, de la musique présentant un caractère résolument différent de celle des *intermedij* fut jouée à deux reprises au cours de l'action même de la comédie originale de Cini.

Dans la scène 5 de l'acte III de *La Vedova*, le personnage napolitain *Signor* Cola Francesco chante « *Dica cui dire vole* », qu'il identifie expressément comme étant « à l'imitation de cette très belle chanson de Gian Lonardo dell'Arpa qui dit "*Villanella crudel, mi fai morire…*" », et, en effet, *Villanella crudel, mi fai morire* est une composition de l'époque transmise de manière anonyme via au moins deux sources contemporaines avec au moins deux arrangements musicaux différents. Parmi ces deux versions de *Villanella crudel*, nous avons choisi celle publiée par Girolamo Scotto en 1566 pour mettre en musique les paroles de la comédie, que nous présentons ici sous la forme d'une reconstitution créative fondée sur des preuves historiques. Et à la scène 3 de l'acte IV, Cola Francesco s'exclame dans son dialecte régional : « Je parcours les rues en chantant : "*S'io avissi tantillo, tantillo di speranza / la pena mia non saria tanto dura*." ["Aïe, ma cruelle fortune ! / Joie de l'amour, et combien elle est éphémère !"] » Il s'agit là aussi mot pour mot du texte d'une *canzona napolitana* conservée dans le *Terzo Libro delle Villotte alla Napolitana a Tre Voci* (*Troisième livre des villotte à la napolitaine, pour trois voix*) de Gioan Leonardo Primavera et attribuée dans cet ouvrage à Rinaldo Bruno.

Outre qu'elles illustrent l'utilisation réaliste de la musique, ces deux compositions sont le fruit d'une tradition musicale différente, plus populaire et vernaculaire. Ce sont des mises en musique de textes en langue napolitaine ; elles possèdent la vivacité mélodique naturelle typiques de la musique folklorique. Malgré la forme sous laquelle elles sont conservées dans les sources

contemporaines – en tant que compositions à trois voix –, en 1569, elles furent très certainement interprétées en solo, l'acteur chantant la partie la plus aiguë tout en jouant lui-même un arrangement pour luth des deux parties inférieures, voire en chantant *a cappella*. À ce titre, ces pièces se distinguent assez nettement de la plupart des œuvres vocales figurant dans les *intermedij* décrits précédemment, où la musique est généralement destinée à un ensemble vocal (composé parfois de huit à dix voix) et fait appel aux techniques de composition sophistiquées propres à la polyphonie.

Il existait de très nombreux liens politiques et culturels entre Naples et la Florence des Médicis. On se souviendra que Naples faisait partie du domaine impérial et que Marguerite, l'épouse du duc Alexandre, était la fille de Charles Quint, l'empereur du Saint-Empire romain germanique. De plus, Éléonore, l'épouse du duc Cosme I[er], était la fille du vice-roi de Naples et était connue pour apprécier les « *canzone villanesche alla napoletana* ». Quant à Jeanne, la première épouse du grand-duc François, on l'a vu, elle était apparentée à trois empereurs du Saint-Empire romain germanique. Il n'est pas difficile d'imaginer comment des chansons populaires napolitaines purent se frayer un chemin jusqu'à la Florence des Médicis. Pour faire le lien entre ces deux œuvres et en peinture sonore de ces échanges entre Naples et Florence, une gaillarde de Vincenzo Galilei, le père du célèbre astronome et l'une des figures centrales du développement de la musique italienne à la fin du XVI[e] siècle, est présentée ici.

****

Canto explicatif de Piero di Matteo Strozzi pour une procession de chars organisée à l'occasion des festivités de mariage du grand-duc François de Médicis et de Bianca Cappello en 1579 (Musique pour accompagner une procession de chars)

Nous terminons là où nous avons commencé : par la musique qui accompagnait – et expliquait – la procession des chars. C'est à l'occasion du mariage, en 1579, de François de Médicis avec Bianca Cappello que la dernière pièce vocale proposée ici fut représentée. François, le grand-duc de Toscane, était veuf, l'archiduchesse Jeanne étant décédée l'année précédente.

La composition décrit une procession de chars. Le musicologue Leo Schrade a observé que « malgré l'apparence des "*carri*" [chars] comme étant des entités distinctes, leur succession repose en réalité sur la cohérence d'une intrigue » :

> Il existe un thème qui guide la succession des chars et l'idée est naturellement tirée de la nature même de l'événement, le mariage entre

> une beauté inégalée et une force d'âme sans pareille. Tout comme *Amor* et *arma* semblent toujours étroitement unis, Vénus et Mars apparaissent comme un couple illustre. Le premier *carro*, celui du grand-duc lui-même, annonçait le thème.

Il s'agit là d'un topos ancestral, exprimé notamment dans les *Madrigali guerrieri, et amorosi* de Claudio Monteverdi et dans des cantates du XVII[e] siècle telles qu'*Amanti, io vi disfido!* d'Antonio Cesti. Et « le caractère de la musique employée pendant la présentation des *carri* résultait de leur nature même ».

Le lieu choisi pour la procession des chars et l'interprétation des chants explicatifs était la cour du Palazzo Pitti, qui était alors le palais grand-ducal des Médicis. Elle était somptueusement décorée. Le public était assis sur trois côtés de la cour ; des tribunes en gradins avaient été aménagées sous les arcades, ménageant sous chaque arche de la place pour trente à quarante dames environ ; une tribune plus somptueuse destinée à Bianca et à ses invités (principalement ses parents vénitiens) avait été érigée sous l'arche centrale, du côté est de la cour ; face à elle, du côté ouest, se trouvaient les témoins de l'événement, parmi lesquels François de Médicis, assis sur une tribune sous laquelle se trouvait une représentation de l'Etna ; une toile – représentation fictive des cieux – recouvrait la cour à hauteur du toit ; des chérubins ailés tenant des candélabres dorés avec des bougies allumées étaient suspendus par des fils à ce ciel artificiel.

Schrade a identifié le contexte de la représentation du chant explicatif qui nous est parvenu : « Une fois que l'histoire eut été racontée, les *carri* ou *mostre* se succédèrent logiquement. [Puis] apparut Apollon lui-même sur un *carro*. Le *carro* suivant était celui de la Nuit. » Le « char de la Nuit » était tiré par deux bêtes de somme attelées ; à l'avant se trouvait l'Éther, fils de la Nuit, qui portait une coiffe représentant une flamme et tenait un globe bleu aux ailes de faucon, sur lequel étaient représentés le Soleil et la Lune ; des ombres et des fantômes dansaient au centre du char ; à l'arrière se trouvait la Nuit, flanquée des deux figures allongées de la Quiétude et du Sommeil ; au-dessus d'elles, sur un nuage, se tenait un jeune garçon – les Cieux – qui tenait un zodiaque dans une main et une torche dans l'autre, et dont la coiffe représentait une sphère céleste.

Un récit d'époque fournit de précieux détails :

> Lorsque ce magnifique char arriva devant la loge de Son Altesse, le Silence s'enfuit et l'Émerveillement fut vaincu par la Stupeur, de sorte que la Nuit endormie – se réveillant et prenant une viole – se mit à en jouer avec une telle douceur que tous les sentiments de ceux qui l'entouraient furent supplantés par le plaisir, mais plus encore lorsque la Nuit

– de la plus douce voix de ténor – se mit à chanter ces madrigaux à cette viole et à de nombreuses autres, qui se trouvaient à l'intérieur du char : *Fuor dall'umido nido*. Ces compositions, y compris le concept, ont été réalisées par *Signor* Palla Rucellai, la musique par *Signor* Piero Strozzi, et c'est *Messer* Giulio Caccini qui les a interprétées ; une fois la douceur de la voix, qui était très suave, envolée, deux tambourinaires vêtus d'une livrée de tissu rouge et jaune sont descendus du char en bon ordre.

La seule version conservée de la composition de Piero Strozzi a suscité une divergence d'opinions parmi les spécialistes. Cette version ne contient qu'une ligne vocale solo, écrite en clé de ténor, et une ligne de basse instrumentale sans texte. On pourrait y voir un signe précoce de la propension florentine pour la monodie, où une voix soliste est accompagnée de manière épurée par un instrument à cordes pincées, frottées ou grattées, à la partition minimaliste et dont le son s'éteint presque immédiatement, permettant ainsi au chanteur de faire preuve de toute son expressivité et à sa voix d'être projetée de façon intelligible vers le public. Mais le principal témoignage de l'époque indique que l'accompagnement instrumental d'origine était plus riche – et donc peut-être plus dense et plus contrapuntique – que le suggère cette version ; sur cette base, on pourrait supposer qu'il s'agit d'une révision *a posteriori* de l'original et qu'elle ne peut être considérée comme une preuve *prima facie* de l'émergence d'une tradition florentine de basse continue dès 1579. Une reconstruction hypothétique de l'effectif d'origine peut ainsi être élaborée à partir de la ligne de basse sans texte.

En guise d'épilogue – et de témoignage de la réception internationale et durable de la musique médicéenne du XVI[e] siècle –, nous concluons notre parcours historique et musical par un joyau du répertoire instrumental solo. Il s'agit de *Chi farà fede al cielo*, un madrigal d'Alessandro Striggio, déjà souvent cité. En choisissant une intabulation pour clavier du virginaliste anglais Peter Philips (vers 1561-1628), empreinte d'une extraordinaire virtuosité expressive, nous avons voulu illustrer la pratique musicale, largement attestée à la Renaissance, consistant à réélaborer une pièce polyphonique emblématique à travers des techniques d'ornementation spécifiques. L'attrait de la musique de Striggio au-delà des Alpes, notamment en Angleterre, a survécu au compositeur lui-même, témoignant non seulement de l'accomplissement d'un génie musical, mais aussi de l'héritage de tout un projet artistique et politique dont l'écho continue de résonner, sans équivalent dans l'histoire.

****

Les premiers et, dans certains cas, les plus importants mécènes des artistes et hommes de lettres au cours des décennies qui ont suivi 1530 furent les princes. Les princes avaient besoin de « réputation », car ce que les autres pensaient d'eux constituait un élément essentiel de ce qu'ils étaient réellement, et parce que la réputation qu'ils acquéraient à titre personnel rejaillissait inévitablement sur l'État qu'ils gouvernaient. Les peintres avaient pour mission de les représenter de manière figurative comme Camillus, le sauveur de Rome des « calamités » du IVe siècle av. J.-C. Les poètes avaient pour mission de les acclamer comme « le soleil resplendissant de l'Italie » ; les sculpteurs avaient pour mission d'apposer leurs armoiries sur les fontaines, les façades et les entrées des palais, jusque dans les coins les plus reculés de leurs domaines – assurant ainsi leur présence « psychologique » partout et à tout moment où ils ne pouvaient être physiquement présents. Mais ce qui importait encore davantage pour conférer une « réputation » à un prince, c'était la taille et la magnificence du palais qu'il habitait. Ces palais devaient à leur tour être situés dans ou à proximité de villes somptueuses. Les premières incursions dans le domaine des arts et des lettres connurent un tel succès que de nombreux princes cherchèrent à les organiser de manière plus structurelle. Parfois, ils centralisaient le mécénat sous l'autorité d'un seul commissaire à la culture – les précurseurs des ministres de la Culture des gouvernements d'Europe occidentale du XXe siècle.

(Eric Cochrane, *L'Italie, 1530-1630*)

Un tableau du XVe siècle est le fruit d'une relation sociale. D'un côté, il y avait un peintre qui réalisait l'œuvre, ou du moins qui supervisait sa réalisation ; de l'autre, il y avait quelqu'un qui lui avait demandé de la réaliser, lui avait fourni les fonds nécessaires et, une fois l'œuvre achevée, comptait l'utiliser d'une manière ou d'une autre. Les deux parties évoluaient au sein d'institutions et de conventions – commerciales, religieuses, perceptives et, au sens le plus large, sociales – qui influençaient les formes de ce qu'elles créaient ensemble.

(Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento – L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*)

Les professeurs Cochrane et Baxandall nous rappellent qu'avant l'ère romantique du XIXe siècle, les arts étaient souvent mis au service de fonctions sociales et politiques spécifiques et créés expressément pour satisfaire leurs bienfaiteurs et répondre à leurs attentes. Une sensibilité romantique pourrait inciter à penser que, dans de telles circonstances, les impulsions et les principes esthétiques d'un artiste étaient compromis… Mais quiconque connaît l'art de Donatello, de Brunelleschi ou

de Masaccio, ou encore celui de Botticelli, de Michelangelo ou de Raphaël, ou la musique de Verdelot, d'Arcadelt, de Corteccia ou de Striggio sait qu'il n'y a pas de contradiction intrinsèque dans le fait d'être redevable à un mécène tout en conservant pleinement ses prérogatives et ses critères en tant qu'artiste. Verdelot, Arcadelt, Corteccia et Striggio ne furent jamais plus redevables à leurs mécènes que lorsqu'ils composèrent de la musique pour les fêtes des Médicis ; pourtant, même dans ces circonstances, leur musique pouvait être d'une grande qualité artistique, et l'était généralement. En effet, dans certains cas, la commande d'une œuvre d'art pour un événement politique ou social important semble avoir suscité toute la puissance créatrice de l'artiste. Les documents qui nous sont parvenus relatifs aux magnifiques compositions destinées aux fêtes des Médicis témoignent de cette idée : quelles que soient les conditions du mécénat et quelles que soient l'identité et les attentes du public, les musiciens doués – qu'ils soient compositeurs ou interprètes – peuvent exercer et exerceront pleinement leurs talents.

Ces notes ont été rédigées par le Dr Anthony M. Cummings, titulaire de la chaire Eugene Howard Clapp et Maud Millicent Greenwell Clapp de sciences humaines, professeur de musique et coordinateur du programme d'études italiennes au Lafayette College d'Easton, en Pennsylvanie, puis révisées et complétées en étroite et indispensable collaboration avec Andrés Locatelli de l'ensemble Theatro dei Cervelli et de la Schola Cantorum Basiliensis.

A. M. Cummings tient à remercier le Dr Suzanne Westfall, professeure émérite de théâtre au Lafayette College, pour son aide généreuse.



Fig./Abb. 1
The Demogorgon's Float, which figured in a 1566 procession of floats
(Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe 2672F)

GENEALOGY OF THE MEDICI FAMILY

[Names of the Principal Agents or Honorees of the Festivals in Bold]

Giovanni di Bicci

Cosimo the Elder, *Pater Patriæ*

Piero di Cosimo

Lorenzo the Magnificent

Piero di Lorenzo

Lorenzo di Piero

Giovanni di Lorenzo[1]

Giuliano di Lorenzo

Ippolito di Giuliano[3]

Giuliano di Piero

Giulio di Giuliano[2]

Alessandro di Giulio[4]
(m. Margaret of Austria)

Lorenzo di Giovanni di Bicci

Pierfrancesco di Lorenzo

Lorenzo di Pierfrancesco

Pierfrancesco di Lorenzo

"Lorenzino" di Pierfrancesco

Giovanni di Pierfrancesco

Giovanni "delle Bande Nere"

Cosimo di Giovanni[5]
(m. Eleonora of Toledo)

Francesco di Cosimo[6]
(m. Giovanna of Austria)
(m. Bianca Cappello)

Isabella di Cosimo
(m. Alfonso d'Este)

Lucrezia di Cosimo
(m. Paolo Giordano Orsini)

Eleonora di Francesco e Giovanna

[1]Cardinal de' Medici and Pope Leo X
[2]Cardinal de' Medici and Pope Clement VII (illegitimate)
[3]Cardinal de' Medici (illegitimate)
[4]Duke of the Florentine Republic (illegitimate)
[5]Cosimo I, Duke of Florence and Grand Duke of Tuscany
[6]Grand Duke of Tuscany

Fig./Abb. 2
Genealogy of the sixteenth-century Medici family



Fig./Abb. 3 Giuliano di Lorenzo de' Medici
(New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. no. 4-9.7.12)



Fig./Abb. 4 Lorenzo di Piero di Lorenzo de' Medici
(Courtesy of Ira Spanierman)

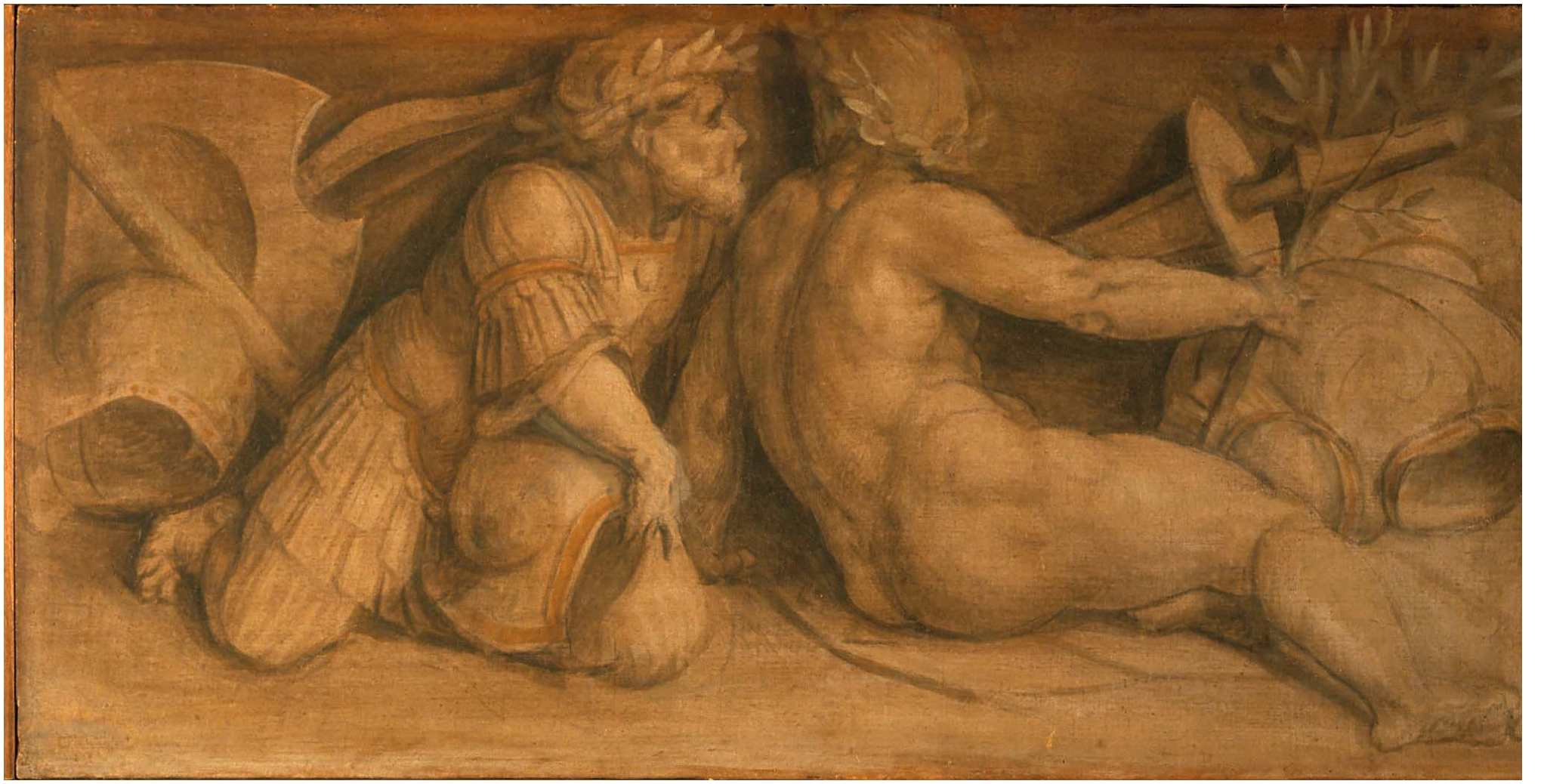


Fig./Abb. 5
Decorative panel from a 1513 carnival float displaying the laurel, a Medici device
(Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni, 91464)



Fig./Abb. 6 Alessandro de' Medici, Duke of the Florentine Republic (Florence, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, no. 1563)



Fig./Abb. 7 Cardinal Ippolito de' Medici
(Florence, Palazzo Pitti, Inv. Galleria Palatina, no. 201)
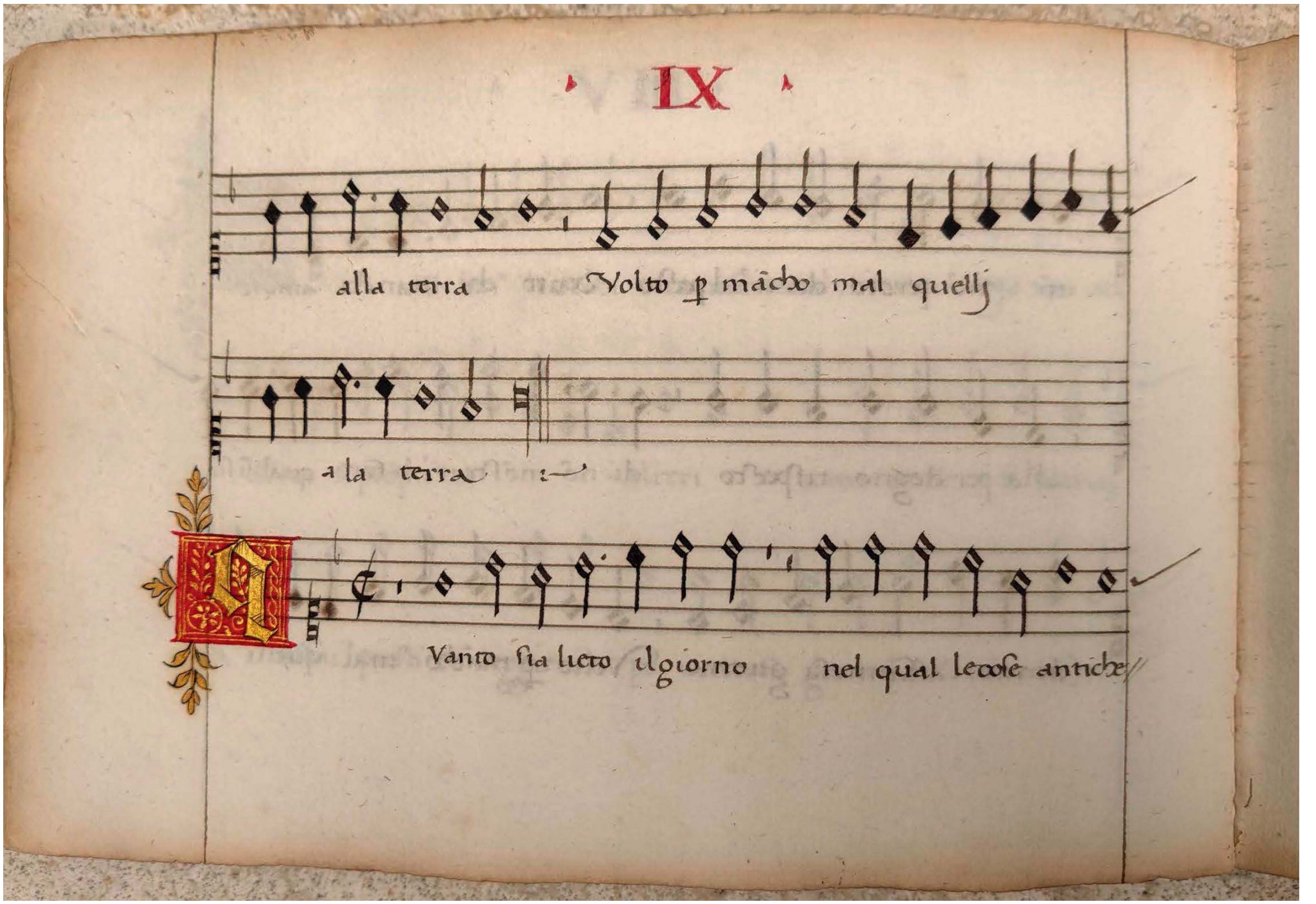


Fig./Abb. 8
Original source of an *entr'acte* madrigal for Machiavelli's 1525 comedy *La Clizia*
(Chicago, Newberry Library, case MS.-VM 1578 .M91)



Fig./Abb. 9 Cosimo I de' Medici, Duke of Florence and Grand Duke of Tuscany (Florence, Galleria degli Uffizi)



Fig./Abb. 10 Francesco di Cosimo I de' Medici, Prince Regent and Grand Duke of Tuscany (Chicago, The Art Institute of Chicago)

Sung Texts and Translations

For each carnival song, we selected the strophes that best convey its essential meaning. The remaining unsung strophes are available in the sources cited in the bibliography. Discrepancies in meter and syntax among the primary sources of the pieces recorded here were resolved editorially, prioritizing the listener's experience of this album.

1. Canzona del Broncone *Colui che dà le leggi alla natura* (Iacopo Nardi)

Colui che dà le leggi alla natura
in vari stati e secoli dispone;
ma del bene è cagione,
e 'l mal, quant'ei permette, al mondo dura:
onde in questa figura
contemplando si vede
come con lento piede
l'un secol dopo l'altro al mondo viene
e muta il bene in male e il male in bene.

Dell'oro è 'l primo stato e più giocondo,
nelle seconde età men ben si mostra;
e poi nell'età vostra
al ferro ed alla ruggin viene il mondo:
ma ora, essendo in fondo,
torna il secol felice;
e come la Fenice
rinasce dal broncon del verde alloro,
così nasce del ferro un secol d'oro.

Dopo la pioggia torna il ciel sereno:
godi, Fiorenza, e fatti lieta ormai,
però che tu vedrai
fiorir queste virtù dentro al tuo seno
che dal sito terreno
avien fatto partita:
la verità smarrita,
la pace e la iustitia, or quella or questa,
t'inviton liete insieme e ti fan festa.

He who gives the laws to nature
arranges the ages' varied states.
He is the cause of good,
and evil persists in the world only insofar as He permits.
Wherefore, this image
contemplating, one sees
how—step by step—
the one age after the other comes to the world
and changes good into evil, and evil into good.

The first state – that of gold – was the most cheerful.
In subsequent ages a decline is clearly shown.
And then in your age
the world comes to rusted iron.
But now, being at the lowest point,
the happy age returns
and like the phœnix
is reborn from the trunk of the green laurel.
So, too, a Golden Age is spawned from that of iron.

After the rain the serene sky returns.
Rejoice, Florence, and be happy evermore,
because you will see
flourish within your breast these virtues,
which had departed
from their earthly habitat:
Cheerful truth (once lost),
peace, and justice, and this and that,
summon you together and celebrate you.

2. Canzona del Diamante *Quel primo eterno amor* (anonymous)

Quel primo eterno amor, somma giustizia,
Fiorenza a te n'adduce
queste tre Parche in cui la puerizia,
la gioventù e senectù riluce,
[acciò che l'amicizia]
di quest'età perfecta
conosca insino al cielo essere accepta.

Quando fu posto in terra ordine e amore
dall'immensa bontate
perché ogni cosa nasce e vive e more,
nacquon costoro della necessitate:
l'una dà vita al core,
l'altra il viver mantiene,
l'ultima è fine a nostro danno o bene.

That first, eternal love, the highest justice,
Draws us to you, Florence,
these three Fates in which childhood,
youth, and age shine forth,
so that the friendship
of this perfect age,
will be known to the heavens to be worthy.

When order and love were placed on this earth
by the immense goodness,
so that each thing would be born, live, and die
they [the three Fates] were born of necessity:
the first gives life to the heart
the next one maintains life,
the last one puts an end, to our ill or our good.

3. Canzona del Diamante *Volon gli anni, e i mesi, e l'ore* (Antonio Alamanni)

Volon gli anni, e i mesi, e l'ore
ogni cosa al fin po' more.
Questa rota a tutte l'ore
va voltando e sempre gira;
chi è lieto e chi sospira,
ogni cosa al fin po' more.

Primo grado è puerizia
semplicetta, dolce, e pura;
rompe e straccia ogni pigrizia,
tanto è bella sua figura:
non discorre e non misura,
tanto è vago il suo bel frutto
che chi 'l segue il core ha strutto
per virtù di tanto amore.

Vien l'età, d'amore ardendo,
ch'ogni cuor gentile invita,
gioventù, lieta ridendo,
vien cantando e molto ardita.
O che dolce e bella vita!

The years, the months, and the hours fly by,
in the end everything dies.
This Wheel at every hour
continues to turn, always spins;
some are happy, and others sigh,
in the end everything dies.

The first step is Childhood
simple, sweet, and pure;
it breaks and shatters all laziness,
its figure is so beautiful.
it neither speaks nor does it measure,
its beautiful fruit is so lovely
that the heart of one who follows it is melted
by the force of so much love.

Next comes Age, burning with love,
which beckons to every refined heart.
Youth, laughing merrily,
comes along singing, and very bold.
Oh, what a sweet and lovely life!

Chi va a caccia e chi fa versi,
chi d'amor non può tenersi,
tanto è grande il suo furore.

L'altro grado è 'l terzo segno
pien di fama e di vittoria;
questa qui guida ogni regno,
cerca al mondo onore e gloria;
fa perfetta la memoria
l'uom prudente e ben accorto
purché guidi il legno in porto
come fa chi vuole onore.

Così 'l tempo spezza e rompe
questa nostra vita breve;
tante glorie e tante pompe
strugge il tempo più che neve.
Vien la morte scura e greve,
con sua falce miete e taglia:
non è guanto, piastra o maglia
che non rompa il suo furore.

Some take to the hunt and some compose verses,
some cannot keep themselves from loving,
so great is their impulse.

The following step is the third marker,
full of fame and of victory.
This is the one that guides every kingdom.
In the world it seeks honor and glory;
the prudent and watchful man
will perfect the memory of him
if he can steer the boat into port,
as one who wishes honor does.

Thus time shatters and breaks
this short life of ours,
so much glory, so many honors
Time destroys faster than snow.
Death arrives, dark and heavy,
with its scythe, it mows and reaps the grain:
there is neither glove nor plate nor mail
able to stop its fury.

4. *Chi non fa prova, Amore* (Niccolò Machiavelli)

Chi non fa prova, Amore,
della tua gran possanza, indarno spera
di far mai fede vera
qual sia del ciel il più alto valore;
né sa come si vive insieme e more,
come si segue il danno e 'l ben si fugge,
come s'ama sé stesso
men d'altro, e come spesso
paura e speme i cori agghiaccia e strugge;
né sa come ugualmente omini e dei
paventan l'arme di che armato sei.

He who has not experienced, Love,
your great power, hopes in vain
truly to experience
what is the highest goal of heaven.
Nor does he know how one lives and dies together,
how one seeks the bad and flees the good,
how one loves oneself
less than others, how often
fear and hope chill and destroy hearts.
Nor does he know how men and gods equally
dread the weapons with which you are armed.

5. *Sì suave è l'inganno* (Niccolò Machiavelli)

Sì suave è l'inganno
al fin condotto immaginato e caro
ch'altrui spoglia d'affanno
e dolce face ogni gustato amaro.
O remedio alto e raro,
tu mostri il dritto calle all'alme erranti;
tu, col tuo gran valore,
nel far beato altrui fai ricco Amore;
tu vinci sol coi tuoi consigli santi,
pietre, veneni e incanti.

How sweet is deceit,
leading to an envisioned, cherished goal,
which lifts the suffering from others
and sweetens every tasted bitterness.
O, worthy and rare remedy,
you show the straight path to errant souls;
you with your great prowess
in making another happy, you make Love rich;
you vanquish solely with your blessed counsel
stones, poisons, and incantations.

6. *O dolce notte* (Niccolò Machiavelli)

O dolce notte, o sante
ore notturne e quiete
che i desïosi amanti accompagnate;
in voi s'adunan tante
letizie, onde voi siete
sole cagion di far l'alme beate.
Voi giusti premi date
alle amorose schiere a voi amiche
delle lunghe fatiche;
voi fate, o felici ore,
ogni gelato petto arder d'amore.

O sweet night, O sacred
hours of nocturnal quiet,
bringing together all the desirous lovers;
in your span so many
joys are compounded that you are the
only source of bliss to their souls.
On hosts of lovers
you bestow just rewards
for long labors;
O happy hours, you kindle
the iciest heart with flames of love.

7. *Laudate el sommo Dio* (anonymous)

Laudate el sommo Dio
laudatel con fervente e buon desio.
Laudate Dio cantando con buon zelo,
laudate le virtù celesti e sante,
laudate tutti quanti il Re del Cielo,
laudate le potenzie tutte quante.
Dategli laude tante
quante potete ad un Signor sì pio.
Laudate el sommo Dio
laudatel con fervente e buon desio.

Praise the supreme God,
praise him with fervent and good desire.
Praise God, singing with good zeal;
praise the heavenly and holy virtues;
everyone praise the king of heaven;
everyone praise his powers;
everyone give him as much praise
as one can to so pious a Lord.
Praise the supreme God;
praise him with fervent and good desire.

8. *Dai dolci Campi Elisi* (anonymous)

Dai dolci Campi Elisi, ove tra fiori
viviam sempre ridendo in festa e canti,
vegniam sol per udir le gioie e pianti
de' lieti afflitti amanti;
e, come fummo già, così cantori
siam oggi; e questa in gonna
fu sì leggiadra donna,
ch'ancor molti di qua par ch'innamori.
Or voi, cortesi e benigni auditori,
s'Amor vi faccia ognor contenti e lieti,
ch'a noi date audienza intenti e cheti.

From the sweet Elysian fields, where we live amidst flowers
always rejoicing in feasts and songs,
we have come only to listen to the joys and sorrows
of these happy-sad lovers.
As we were once,
so are we singers today; and this lady here in a gown
was so enchanting a girl
that still she seems to charm many in this world.
But now, courteous and kind listeners,
if Love has always made you happy and contented
listen to us quietly and attentively.

9. *Foll'è chi crede la prudenza o gli anni* (anonymous)

Foll'è chi crede la prudenza o gli anni
ponghino il freno all'amorose voglie;
che vie più duri affanni
[sente] chi in sé raccoglie
più tardi il dolce mal che invesca il core;
che in ogni tempo Amore
usa sua forza e spoglia libertate,
né seco val ragion o molta etate.

Foolish is he who believes prudence or age
able to rein in amorous desires,
for the later that one gathers in
the sweet ill that snares the heart
the more he suffers.
For in all ages love
uses its strength and strips freedom,
nor does reason carry any weight with it, nor great age.

10. *Ecco che pur dopo sì lunghi affanni* (anonymous)

Ecco che pur dopo sì lunghi affanni,
dopo tante fatiche, angosce e pianti,
i desiosi amanti
verranno al fin degli amorosi inganni.
Non può vetarsi quello
ch'egualmente si brama
dall'amato e chi ama,
ben è più dolce e più soave averlo
dopo una lunga brama.
Beato a gran ragion colui si chiama
ch'una sol volta pure
trova che di lui cure.

You see that even after such long troubles –
after much toil, anguish, and tears –
the eager lovers
will come to the end of the loving deceptions.
What is equally longed for
by the beloved and by him who loves
cannot be precluded.
Right and gentler and sweeter it is to have it
after prolonged yearning.
For good reason is he called blessed
who – even just once –
finds one whom he cares for him.

11. *Quanto fra voi mortali* (anonymous)

Quanto fra voi mortali
possa un accorto e virtuoso ingegno,
si vede ne' passati nostri mali
che la sperata barca
condusse in porto al desiato segno.
Stato, tesoro o regno
di quest'è manco caro,
da poi che puote ognora
mutar in dolce ogni gustato amaro.
O dono alto e preclaro,
che da sé scorso d'ignoranza il velo,
governa il mondo e surge all'alto cielo.

What sway holds among you mortals
a watchful and virtuous intelligence
may be seen in the afflictions we have been through,
as it guided the hoped-for ship
into port at the desired mark.
State, treasure, or reign
are all less dear than this,
given that any hour may turn
all bitter tastes to sweet.
O high and shining gift,
who, on its own, pierced the veil of ignorance,
governs the world and rises to the high heaven.

12. *Udendo ragionar* (Ugolino Martelli)

Udendo ragionar che qui si denno
atti soavi e cari
di furto presentare, ond'altri impari
con gran diletto, assai prudenza e senno,
noi ch'a tal gioco non avremo pari,
zingare d'alta prova,
cui di sempre furar diletta e giova,
qui vegniam per giovar cosa sì nuova.

Hearing nearby voices that discuss,
presenting gentle and loving acts
of theft, so that others may learn
with great delight and much prudence and wisdom,
we who are peerless at this game,
much-tested gypsy women,
who have always had delight and profit from picking pockets,
we come here now to serve this new thing.

13. *Quanto sia dolce voglia* (Ugolino Martelli)

Quanto sia dolce voglia
di lasciar dopo noi chi noi rassembri,
serbando in vita la paterna spoglia.
E come ad alte imprese Amore invoglia
purché altri lo rimembri,
giovenil cor legato in salda rete
fino a qui udito avete.
Quel che di poi s'avvoglia
in brieve intenderete,
grati uditor, se voi ne prestarete
l'orecchie intente e quete.

What a sweet desire it is
to leave behind someone who resembles us,
keeping alive the father's mortal coil.
And, inspired by Love to high achievements
so that others may remember him,
a youthful heart bound in a strong net
is what to this point you have heard.
What he will then desire,
you will soon learn of,
welcome listeners, if you will lend
your attentive and quiet ears.

14. *Non le parole o l'erbe* (Ugolino Martelli)

Non le parole o l'erbe,
non di Circe o Medea, sagace maga,
venenoso liquore
ch'a tal uso si serbe
ponno saldar quella amorosa piaga,
che s'imprime nel core:
ma sol l'animo pronto, aldace e forte
che non teme di morte.
Ardite amanti, ove la voglia abbonda,
che vostra amica sorte
sanerà la ferita aspra e profonda.

Neither the words nor the herbs
of either Circe or Medea, shrewd witch,
poisonous distillate,
kept for such use,
can heal this wound that love
has incised on the heart,
but only a soul that is quick, audacious and strong,
and that fears not death.
Stay strong, lovers, where your desire abounds,
for a friendly fate
will heal the deep and harsh wound.

15. *A gran torto si lagna* (Ugolino Martelli)

A gran torto si lagna
giovine amante di sua fera sorte
se colei che lo tien legato a morte
presa ritien nella medesma ragna.
O amanti felici,
o per sempre beati,
a cui volgonsi tanto i cieli amici,
che dolcemente amate e sete amati,
a voi ridono i prati
d'ogni intorno d'amor lieti ed aprici.

The young lover is badly wrong
to complain of his savage fate,
if she who holds him in a deadly knot
becomes caught in the same kind of web.
O happy lovers,
O blessed for all time
to whom the heavens turn in such friendship,
who so sweetly love and are loved,
the meadows smile at you,
light-hearted and sunlit with love on all sides.

16. *O come nulla vale* (Ugolino Martelli)

O come nulla vale,
per adempir il nostro van disegno,
mortal forza ed ingegno.
Sola colei cui d'ogni cosa cale,
Divina Provvidenza,
tal volge il mondo, ch'un acerbo male
a dolcissimo ben subito sale.
Così, crescendo sempre i nostri danni
per i non giusti inganni,
fuor di nostra credenza,
uomo tornando dall'ispano Ibero
tutti rallegrerà mostrando il vero.

O how mortal strength
and ingenuity do nothing
to fulfill our vain plan.
Only the one who cares for all things,
divine providence,
turns the world in such a way that from a bitter ill
it climbs swiftly to a very sweet good.
Thus as the harm to us from unjust deceit
was growing by the hour,
what we could not have believed,
a man returning from Hispanic Iberia
will cheer us all by revealing the truth.

17. *Mascherata d'astrologi* (anonymous)

Di strani e vari luoghi d'ogni intorno
qui venuti oggi siamo
per onorar un tanto lieto giorno
con questi saggi spirti; e noi, ch'usiamo,
come ne insegna sol l'astrologia,
muover il piede in ogni impresa nostra,
consigliati da lor, oggi vegnamo
per faticosa via
a celebrar la bella festa vostra.
Seguite or dunque, che 'l ciel vi si mostra
più de' suoi lumi adorno,
vostre opre altere e belle
col favor delle genti e delle stelle.

From strange and various places all around,
we have come today,
to honor such a happy day
with these wise spirits, and we who are accustomed
to place our feet in each of our undertakings
as Astrology teaches us.
Advised by them today we come
along a laborious path
to celebrate your lovely festivity,
follow now what the heaven shows you,
your proud and lovely work,
adorned with more than its lights,
with the favor of men and of the stars.

18. *Formosam juveni* (anonymous)

Tenor: Alphonsus Dux Ferrariæ cum Lucretia Medice vivat semper.

Formosam juveni pulchro nupsisse puellam
Gestit Amor Charites Pallas et alma Venus
Formosum pulchre iuvenem nupsisse puelle
Pallas Amor Charites gestit et alma Venus
Myrto cingit sacros Himeneos
Augustoque toro palladis arbor adest.

Exultant Charites Amor Arnusque Eridanusque
Hoc Thalamo et Phœbus laurea serta gerens
Sit felix faustumque rogant faciatque nepotum
Perpetuo celebrem clara propago torum.

Tenor: May Alfonso, Duke of Ferrara, live forever with Lucrezia de' Medici

Love exults with the Graces and Pallas and noble Venus,
because a beautiful girl marries a handsome youth,
because a handsome youth marries a beautiful girl.
Pallas exults with Love and the Graces, and noble Venus
crowns this sacred marriage with myrtle,
and the tree of Pallas stands by the majestic nuptial bed.

The Graces and Love, the Arno and the Po, rejoice for this wedding
as does Phœbus Apollo, who brings crowns of laurel.
They pray that it be fruitful and fortunate and that an
illustrious progeny of descendants make this nuptial
bed forever renowned.

19. *A me, che fatta son negletta e sola* (Giovanni Battista Cini)

Venere:
A me, che fatta son negletta e sola,
non più gli altar né i voti,
ma di Psiche devoti
a lei sola si danno; ella gli invola.

Venus:
For me, who is made neglected, and alone,
no more altars nor vows,
other than to Psyche devoted;
to her alone are they given; she seizes them.

Dunque, se mai di me ti calse o cale,
figlio, l'armi tue prendi,
e questa folle accendi
di vilissimo amor d'uomo mortale.

Therefore, if ever you cared about me – or do care,
my son – take up your arms
and ignite this crowd
with the vilest Love of mortal man.

20. *Fuggi speme mia* (Giovanni Battista Cini)

Fuggi speme mia, fuggi
e fuggi per non far più mai ritorno:
sola tu, che distruggi
ogni mia pace: a far vienne soggiorno
Inuidia, Gelosia, Pensieri e Scorno
meco nel cieco Inferno,
ove il mio aspro martir viva in eterno.

Flee my hope, flee,
and flee so as never again to make a return;
you alone, who destroys
all my peace: To pay a visit come
Envy, Jealousy, Care, and Scorn,
to me in sightless Hell,
where my bitter martyrdom shall live eternally.

21. *O giovenil ardire* (anonymous)

O giovenil ardire,
folle, che con lieve arme e minor forza
la durissima scorza
di tanti mostri, e sì feri, si sforza
non pur oggi ferire,
ma disfar: vien pur, lasso,
tu non conduci in qua troppo il tuo passo.

O youthful boldness,
foolishly, with a weak weapon and lesser strength,
the hardest skin
of such powerful and fierce monsters
now attempting not just to wound
but to destroy; come forth, then, wretched,
you do not overreach yourself here.

23. *S'i' avessi tantillo di speranza* (anonymous)

S'i' avessi tantillo di speranza,
la pena mia non saria tanto dura.
Ahi, cruda mia ventura,
gioia d'amore, e quanto poco dura.

If I had just a little bit of hope,
my suffering would not be so hard.
O woe, my cruel fortune.
Joy of loving, how little it lasts!

Che farò quando fia la lontananza,
se pensandoci tremo di paura?
Ahi, cruda...

What shall I do when at a distance,
if thinking about it makes me tremble with fear.
O woe, my cruel fortune...

Che farò della vita che m'avanza,
poi che li giorni seran notte scura?
Ahi, cruda...

What shall I do with my life that remains,
since days have become darkest night?
O woe, my cruel fortune...

Facciame quel che vuol Fortuna a torto,
ch'io t'amaraggio vivo e dopo i' morto,
ahi, dolce mio conforto,
va' sempre dove vuoi, ché in cor ti porto.

Let fortune do what it will to me, wrongly,
for I will love you while I live and after death
O woe, my sweet comfort,
go where you will, I will carry you always in my heart.

25. *Dica cui dire vole* (Giovanni Battista Cini)

Dica cui dire vole
e laudi pur maritate o zitelle,
ch'a me piaceno sol
gl'uocchi e le trezze delle bedolelle:
con piacer nuovo e dolcezza infinita
danno morte agli amanti e danno vita.

Say what you will
and praise the spinsters and married ones as well,
I only care about
the eyes and braids of the widows.
with renewed delight and infinite sweetness
can give death and life to lovers.

Danno l'autre parole,
e iuochi, e ciancie, e chiacchiare e novelle
quasi rose e viole,
ma non fan già così le bedolelle:
con piacer nuovo e dolcezza infinita
danno morte a gl'amanti e danno vita.

The other ones talk too much
and play games, and chatter, and tell rumors and gossip
like they are giving roses and violets,
but widows do not do that.
with renewed delight and infinite sweetness
can give death and life to lovers.

Or chi d'Amor si dole,
ch'il cielo accusa, e chi chiama le stelle,
creda alle mie parole,
che sol le saporite bedolelle
con piacer nuovo e dolcezza infinita
danno morte agli amanti e danno vita.

So, if you are suffering from love,
blaming the heavens and invoking the stars,
trust my words:
only the tasty widows
with renewed delight and infinite sweetness
can give death and life to lovers.

26. *Fuor dall'umido nido* (Palla Rucellai)

Fuor dall'umido nido
uscita con le mie presaghe schiere
di fantasmi, di sogni e di chimere,
la notte io son, che qui nel vostro lido,
di tante liete pompe, [e d'alti pregi]
ne vengo a render grazie, o sommi regi.

From my dank den,
with my presaging hosts
of phantoms, of dreams, and of chimæras,
I am Night, who have come to your land,
to give you thanks, supreme Majesties
for so many joyful displays so lofty and ornate.

For the editions of the original Italian or Latin texts, and the English translations thereof, credit is due the following, and is gratefully given here:

Linda L. Carroll, Professor *Emerita* of Italian, Tulane University

Benedetto Croce, ed., Giovanni Battista Cini, *La Vedova* (Naples: Philobiblon, 1953)

Anthony M. Cummings, Professor of Music, Lafayette College; and

_ , *The Maecenas and the Madrigalist* (Philadelphia, Penn.: American Philosophical Society, 2004)

_ , "Music for Medici Festivals," *Musica disciplina* (2012)

_ , *Music in Golden-Age Florence* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 2023)

_ , "On the Testimony of Fragments," *Studi musicali* (2013)

_ , *The Politicized Muse* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992)

Frank A. D'Accone, "Corteccia's Motets for the Medici Marriages of 1558," *Words on Music* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2003)

Vanni Bramanti, Linda L. Carroll, Anthony M. Cummings, and Alexander Dean, eds., *Francesco d'Ambra, Il furto (The Theft)* (New York, N.Y.: Italica Press, Inc., 2025)

Joseph Gallucci, ed., *Florentine Festival Music 1480-1520* (Madison, Wisc.: A-R Editions, 1981)

Federico Ghisi, ed., *Feste Musicali della Firenze Medicea (1480–1589)* (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1999)

"Il Lasca," *Tvtti i trionfi, carri, mascheaate* [sic] *ò canti carnascialeschi andati per Firenze, dal tempo del magnifico Lorenzo Vecchio de Medici; quando egli hebbero prima cominciamento, per infino à questo anno presente* (Florence, 1559)

Andrés Locatelli, Instructor at Schola Cantorum Basiliensis, and Director of Theatro dei Cervelli

Nino Pirrotta, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)

H. Colin Slim, ed., *A Gift of Madrigals and Motets* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1972)

Music Sources

Manuscript Sources

I-Fn MS Banco Rari 230 (tracks 1–3)

US-Cn Case MS VM1578.M91 (tracks 4–6)

GB-Lbl Royal Appendix 59 (track 22)

I-Fn Anteriori a Galileo 6 (track 24)

I-Fn Ms. Magliabechiano XIX.66 (track 26)

GB-Cfm Mu. MS 168 (track 27)

Printed Sources

Serafino Razzi, *Libro primo delle laudi spirituali*, Giunti, Venezia 1563 (track 7)

Jacques Arcadelt, *Terzo Libro de i madrigali novissimi a 4 voci insieme con alchuni di Constantio Festa, et altri dieci bellissimi a voci mudade*, Gardano, Venezia 1539 (tracks 8–11)

Francesco Corteccia, *Libro primo de madriali a quatro voci*, Gardane, Venezia 1547 (tracks 12–16)

Francesco Corteccia, *Libro secondo de Madriali a quatro voci*, Gardane, Venezia 1547 (track 17)

Francesco Corteccia, *Canticorum liber primus cum quinque vocibus, eredi di A. Gardane*, Venezia 1571 (track 18)

Musica de diversi auttori illustri, Libro primo, Vincenti-Amadino, Venezia 1565 (track 19)

Vincenzo Galilei, *Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare*, Scotto, Venezia 1584 (track 20)

Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, a sette, otto, nove, dieci, undeci, & dodeci voci, novamente posti in luce, A. Gardano, Venezia 1590 (track 21)

Gian Leonardo Primavera, *Il primo libro de canzone napolitane a tre voci*, Scotto, Venezia 1565 (track 23)

Villotte alla Napoletana a tre voci, Girolamo Scotto, Venezia 1566 (track 25)



Recorded 15–17 September 2024 at Église Saint-Martin, Hoff, France;
3 February 2025 at Christkatholische Kirche St. Leodegar, Möhlin, Switzerland (tracks 3 and 20);
17 September 2025 at Christkatholische Kirche St. Martin, Magden, Switzerland (track 7)
Artistic direction and audio production: Rainer Arndt
Recording and editing assistance: Emmanuelle Loève
Production: Theatro dei Cervelli
Executive production: Rainer Arndt / Outhere
Design and layout: Rainer Arndt
Cover: The Demogorgon's Float (1566 Procession of Floats)

Andrés Locatelli would like to thank Alain Pacquier, the Couvent Saint-Ulrich Sarrebourg, Eduardo Egüez, Francesco Corti, and Mei Hôtel-Restaurant Sarrebourg.

This album was made possible with the financial support of Lafayette College, Easton, Pennsylvania.

LAFAYETTE

RAM2407
℗ 2026 Theatro dei Cervelli
© 2026 Outhere Music

RAMÉE
www.ramee.org

outhere
MUSIC
www.outhere-music.com