

Ranveig Aas

O che nuovo miracolo!

–En studie av det politiske aspektet til tekst og musikk i La Pellegrinas intermedier.

Masteroppgave i musikkvitenskap
Trondheim, mai 2015

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Innhold

Forord	4
1. Problemstilling	6
2. Kildene	8
3. Metode.....	10
4. Intermedium	12
5. Historisk kontekst.....	15
6. Bryllupet og feiringen	17
7. Teateret.....	21
8. Aktørene:	22
8.1. Bardis utgangspunkt	22
8.1.1. Platons idealstat.....	23
8.1.2. Camerata Fiorentina	24
8.2. Cavalieri og Buontalenti.....	25
8.3. Variasjonen i kildene.....	26
8.4. Poetene	28
8.5. Komponistene.....	29
8.6. Solistene	30
8.7. Musikerne.....	31
9. Komedien <i>La Pellegrina</i> og intermediene	33
10. Handlingen i intermediene	35
10.1. Oversikt over de politiske tekstene	36
10.2. Første intermedium: <i>Armonie delle sfere</i>	38
10.3. Secondo intermedium: <i>La Gara fra Muse e Pieridi</i>	40
10.4. Tredje intermedium: <i>Il combattimento Pitico d'Apollon</i>	41
10.5. Fjerde Intermedium: <i>La regione de' Demoni</i>	42
10.6. Femte intermedium: <i>Il canto d'Arione</i>	44
10.7. Sjette intermedium: <i>La discesa d'Apollon e Bacco col Ritmo e l'Armonia</i>	45
11. Analyse.....	48
11.1. Tekstanalyse	48
11.2. Fra originaltekst til sangtekst	50
11.3. Musikkanalyse.....	51
12. Musikalske stiler	54
12.1. Madrigalen	54
12.1.1. Madrigaler med små besetninger	55

12.1.2. Flerkormadrigaler	55
12.1.3. Solomadrigalen.....	56
12.2. Stile rappresentativo	57
12.3. Balletto og Canzonetta	59
13. Hovedanalysene	61
13.1. Dalle più alte sfere (1).....	61
13.2. Coppia gentil (6).....	65
13.3. O mille volte (14)	69
14. Konklusjon	85
Litteraturliste	88

Forord

Studieåret 2012/2013 var jeg på utveksling i Firenze i Italia. Der ble jeg kjent både med byens historie og det italienske språket. Jeg ble fasinert av Medici-familiens rolle i byens utvikling, og hvor tydelig den historien synes i bybildet den dag i dag. Ved NTNU har jeg i tillegg fått muligheten til å studere eldre musikknotasjon og renessansemusikk, noe som førte meg inn på tanken om å skrive en master om renessansemusikk fra Firenze. Herfra var veien kort til *La Pellegrinas* intermedier, ettersom det var musikk som ble skrevet med en bestemt politisk baktanke, til bruk i et urolig Europa og Italia.

Til arbeidet med denne masteroppgaven har jeg fått mye hjelp. Først vil jeg takke min veileder Roman Hankeln for uvurderlig hjelp med å spisse problemstilling, finne litteratur, oversette de franske forordene til noteutgavene jeg har brukt og generell veiledning. Jeg vil også takke Halvor og Henning for god hjelp, både faglig og moralsk. Nicoline, Kjersti, Janne Kristin, Siri og Lise har kommet med både faglig og mental input på lesesalen. Til sist vil jeg takke mamma, pappa, og min fantastiske Isak for all støtte og korrekturlesing.

1. Problemstilling

Intermedier er musikalske tablåer som ble spilt ut før, mellom og etter aktene i teaterstykker i renessansen. Intermediene til komedien *La Pellegrina* er blant noe av det tidligste, best bevarte og best dokumenterte som finnes av denne sjangeren fra renessansen. Disse intermediene ble fremført som høydepunktet i bryllupet til storhertugen av Toscana i 1589, et bryllup som rokket ved den eksisterende maktbalansen i Sør-Europa. Det er derfor svært interessant å undersøke intermediene fra en politisk-historisk vinkel, spesielt fordi dette har blitt gjort i liten grad tidligere. Det er blitt skrevet mange avhandlinger om forskjellige aspekter ved musikken og feiringen, særlig om dens rolle i utviklingen av operaen, men få om hvordan det viktigste, teksten og dens politiske budskap, ble transportert av musikken. I denne oppgaven vil jeg undersøke hvilke sangtekster som har en politisk baktanke og innhold, og se hvordan melodiene behandler teksten.

La Pellegrina og dets intermedier var høydepunktet i en over to uker lang bryllupsfeiring, og kunnskap om denne feiringen og dens bakgrunn vil gi en bedre og dypere forståelse av musikken. Bryllupet stod mellom Ferdinando I de Medici (1549–609), storhertug av Toscana, og Christina av Lorraine (1565–1637), den franske dronnings yndlingsbarnebarn. Bryllupet skapte en ny politisk allianse fordi den gikk på tvers av de tradisjonelle båndene mellom Toscana, Spania og det tysk-romerske rike, som strakte seg tilbake til Karl V og Cosimo I de Medicis tid. Dette måtte feiringen gjenspeile, og det ble gjort ved å hylle brudeparet på alle tenkelige måter som nådde alle samfunnslagene.

Hele feiringen kan tolkes som en demonstrasjon av hvor mye makt og kunnskap som lå i Firenze, hvor storslagne storhertugen og storhertuginnen var, og hvor god deres regjeringstid kom til å bli. Det var også en rettfærdiggjøring av deres regime, både begrunnet av Medici-familiens lange historie som florentinernes overhode, og med storhertugens nærhet til Gud. Det å sette Medici-familien så nære Gud som deres propagandaapparat gjorde, gjorde at opprør mot familien ble å regne som en synd. Dermed ble terskelen større enn den tidligere hadde vært for florentinerne å gjøre opprør og kaste ut Medici-familien fra Firenze.¹ På grunn av alt dette er det viktig å se på hvordan dette ble formidlet til gjestene og publikum. I tillegg til å sette Medici-familien nære Gud ble antikkens mytologi og kultur brukt sammen med hertugens daværende styre i en stor allegori. Et av gjennomgangstemaene som ble brukt var

¹ BERNER 1970, S. 192.

den nye gullalderen som skulle komme med foreningen av brudeparet og alliansen mellom Toscana og Frankrike.²

Sangtekstene jeg skal analysere var i stor grad en del av den politiske konteksten. Alle fulgte normen med at de ble skrevet før melodien. Unntaket er avslutningen av hele forestillingen, siste sang i sjette intermedium, balloen *O che nuovo miracolo*. Dette nummeret fikk skrevet musikk og koreografi først, deretter ble den sterkt politiske teksten skrevet. (se Sjette intermedium: *La discesa d'Alloppon e Bacco col Ritmo e l'Armonia*). I mange av sangtekstene blir Ferdinando og Christina blir sidestilt med de antikke gudene og heltene, både eksplisitt og implisitt. Det første eksempelet finner man allerede i åpningen av første intermedium, hvor Ferdinando blir sammenlignet med Herakles og Christina med Minerva. Tekstene til intermediene inneholder også mer subtil symbolikk. Det kan være henvisninger til en spesielt lykkelig dag, som i denne sammenhengen bare kan tolkes som bryllupsdagen.

Jeg skal begynne med å gjøre rede for kildene mine og metodene jeg har brukt for å kunne skrive om det jeg fant i disse. Deretter forklarer jeg begrepet intermedium, og gir en kort historisk gjennomgang av denne sjangeren. Så kommer en gjennomgang av hva som foregikk under feiringen, hvilke personer som var med, og hvilken rolle de forskjellige hadde. Neste steg blir å kategorisere sangtekstene som ble brukt i intermediene ut i fra om de har en klar politisk agenda eller ikke. I den siste omgangen skal jeg se på hvordan komponistene har behandlet disse tekstene, både generelt og ved å analysere fem sanger med politisk tekst nærmere. Jeg har især undersøkt hvordan disse politiske tekstene er bygget opp, hvorvidt komponistene understreker de politiske poengene i dem og i tilfelle på hvilke måter.

² Det antikke Romerriket ble sett på som den gamle gullalderen.

2. Kildene

Det finnes to hovedkilder til det som vites om forestillingen og feiringen, og disse er ikke enige om hva som faktisk foregikk og hvilke sanger som var med i intermediene. Denne forvirringen var et resultat av rivaliseringen mellom Ferdinandos «kulturminister» Emilio Cavalieri (1550–1602) og Grev Giovanni de Bardi (1534–1612). Sistnevnte hadde blitt brukt til å arrangere seremonier og festligheter for Medici-familien i mange år. Mer om denne rivaliseringen kommer i kapittelet om viktige aktører.

Den første hovedkilden, «Descrizioni»,³ er skrevet av sekretæren til *Accademia della Crusca*,⁴ Bastiano de Rossi (1550/60–ca. 1650),⁵ og var den offisielle beskrivelsen av forestillingen. Rossi var ansatt av grev Bardi. Hans beskrivelser inneholder Bardis intensjoner, men de har ikke med endringene Cavalieri gjorde mot slutten av forestillingens produksjon. Disse endringene bestod i å bruke andre tekster, andre aktører og musikere. Rossis beskrivelse inneholder lite informasjon om musikken, og nevner ikke at intermediene ble fremført til to andre komedier som også var en del av feiringen.⁶ Rossis «Descrizioni» beskrev i så stor grad grev Bardis intensjoner mer enn det som ble resultatet at storhertug Ferdinando på ett tidspunkt ga ordre om å revidere den og trykke den på nytt.⁷

Ferdinando bestilte uvanlig mange «Descrizioni», eller beskrivelser av feiringen. Ifølge Marco Bizzarini er Ferdinandos agenda tydelig: Han vil ta oppmerksomheten vekk fra de uklare omstendighetene rundt sin maktovertaking (se Historisk kontekst, kapittel 5.), og han vil understreke overgangen fra spansk til fransk allianse og innflytelse.⁸

Den andre hovedkilden, «Intermedii e concerti»⁹ er den offisielle noteutgaven som ble bestilt av storhertugen gjennom Cavalieri. Den ble satt sammen av Cristofano Malvezzi (1547–1599), kapellmesteren i Firenzes domkirke Santa Maria del Fiore og trykket av Giacomo Vincenti (død 1619) i Venezia i 1591. Utgaven består av 14 stemmebøker som inneholder både melodi og tekst til de respektive stemmene. Spesielt interessant er stemmeboken til den niende stemmen, *Nonno*. I tillegg til den niende vokalstemmen inneholder den informasjon om hvilke instrumenter som ble brukt, og en oversikt over hvordan tekstene kan ha vært skrevet og organisert før de fikk melodi. Den inneholder også en del informasjon

³ Full tittel: “Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Lorena, gran duchi di Toscana”.

⁴ KIRKENDALE 1972, S. 44.

⁵ ZAMPINO 1991 [Lesedato: 14.12.2014].

⁶ PIRROTTA 1982, S. 213.

⁷ SASLOW 1996, S. 29.

⁸ BIZZARINI 2003, S. 183.

⁹ Full tittel: “Intermedii e concerti, fatti per la comedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Lorena, Gran Duchi di Toscana”.

om hvem som sang og spilte de forskjellige sangene, i alle fall når aktørene var berømte. Denne beskrivelsen er mye mer nøyaktig enn Rossis «Descrizioni» når det gjelder informasjon om komponistene og utøverne. I *Nono* finnes også partiturer til tre av solomadrigalene: *Dalle più alte sfere*, *Dunque fra torbid'onde* og *Godi turba mortal*. Vokalstemmene er også skrevet i stemmeboken *Canto* og er der mer utbroderte versjoner av melodiene som finnes i *Nono*. Det kan tyde på at partiturene i *Nono* ble brukt til instrumentalt continuo-aktig akkompagnement og støtte til vokalisten. I tillegg er det en beskrivelse med skisser av hvordan koreografien til balloen *O che nuovo miracolo* så ut.¹⁰

En tredje viktig kilde til musikken er manuskriptet Magliabecchi Ms. 66, som oppbevares i Nasjonalbiblioteket i Firenze. Der finnes det to stykker som ble fremført under feiringen. Walker har i sin kritiske utgave (se nedenfor) gjengitt to av dem: *Io che dal ciel cader*, og *Coppia gentil*,¹¹ hvorav førstnevnte ikke finnes i Malvezzis «Intermedii et concerti». Ghisi skriver i forordet til Walkers noteutgave at grunnen til dette kan være at stykket ikke fikk en positiv respons fra hoffets musikkynndige.¹² I Magliabecchi Ms. 66 finnes bare sopranstemmen og basstemmen til de to stykkene, og i sopranstemmen er det ornamentering som ligner mye på den stilen vi finner i de andre solomadrigalene. Dette vitner om at musikken til intermediene ble brukt ved flere anledninger og i andre kontekster, og at besetningen kunne variere. Den enkle vokalstemmen kjent fra Malvezzis utgave kunne på denne måten forandres betydelig ved hjelp av improviserte vokale ornamenter.¹³

I mitt arbeid har jeg brukt den kritiske noteutgaven D. P. Walkers utgav i Paris i 1962 som utgangspunkt. I den oppgir han som regel både tekstene som fantes i *Nono*, og de som fantes hos Rossi. I tillegg finnes hele Malvezzis trykk av «Intermidii et concerti» tilgjengelig på imslp.org, en nettside for *public domain* notetrykk. Jeg har dessverre ikke kommet over en utgave av Rossis «Descrizioni», men i «Gli Albori del melodramma Vol. 2» har Solerti gjengitt de aller fleste av tekstene Rossi utga.

¹⁰ MALVEZZI 1591. *Nono*. [S. 21].

¹¹ GHISI 1963, XIX.

¹² *Ibid.* s. XX.

¹³ *Ibid.* s. XIX.

3. Metode

Jeg har i arbeidet mitt hatt en historisk-hermeneutisk tilnærming til kildene. Det vil si at jeg har forsøkt å rekonstruere den forståelsen og det verdensbildet som var dominerende på denne tiden, og bruke dette i mine tolkninger av dem.¹⁴ Dette perspektivet krever at jeg har måttet forsøke å unngå konseptuelle og terminologiske anakronismer. Særlig to felt har blitt berørt av dette: det harmoniske aspektet og måten musikken er notert på. Slutten av 1500-tallet var en overgangsperiode mellom den modale musikkteorien og den moderne harmonilæren. Det vil si at selv om det brukes stort sett det som i dag kalles dur- og moll-akkorder i intermediene vil det være feil å betegne dem som dette. I analysene under vil jeg derfor bruke stor bokstav for *ioniske* akkorder og liten bokstav for *aeoliske*, på samme måte som Lewis Lockwood i sin definisjon av terminologi til bruk av en analyse av Palestrinas *Missa Papae Marcelli*.¹⁵

Av samme grunner blir det hverken riktig å bruke begrepene for modal polyfon musikk som autentisk og plagal kadens eller moderne begrep som tonika, dominant og hel- og halvslutning. I oppgaven vil jeg heller bruke begrepet grunnakkord for det tonale senteret og kvintfall og kvartstigning i bass om avslutningene av de musikalske frasene. Dette fordi jeg har sett at disse bevegelsene er brukt regelmessig i frasesluttene.

Som hovedkilde for mine analyser har jeg som nevnt ovenfor brukt Walkers kritiske utgave. Alle henvisninger til takter er til denne utgaven. Når jeg går enda nærmere inn i analysene og beskriver musikalske formler, som i *Coppia gentil* og *O fortunato giorno*, tar jeg Malvezzi's originalutgivelse av musikken med i betraktningen. Denne musikken er skrevet med mansuralnotasjon. Dermed vil perfekt og imperfekt brevis, semibrevis, semibrevis altera og minima være korrekt terminologi for å beskrive rytmikken i musikken. I *Nono* er noe av musikken skrevet ned som partitur; der er det brukt taktstreker. I de øvrige stemmebøkene er taktstreker ikke brukt.

Jeg har hatt en filologisk tilnærming til tekstene i intermediene. Jeg har i stor grad analysert dem først, for deretter å analysere musikken og sammenligne den med hva jeg fant i tekstene. For å kunne gjøre dette har jeg studert Wilhelm Theodor Elwerts bok «Versificazione italiana dalle origini al giorni nostri» fra 1976 om hvordan italiensk poesi og språk er bygget opp. Hvilken terminologi jeg har brukt beskrives i kapittelet om tekstanalyse (11.1.).

¹⁴ LÆGREID 2014, S. 204.

¹⁵ LOCKWOOD 1975, S. 89–90.

For å kunne beskrive hvordan musikken ble komponert til en allerede eksisterende tekst har jeg studert tre aspekter ved musikkens forhold til teksten: deklamasjon, syntaks og semantikk. Dette arbeidet har jeg basert i stor grad på artiklene om dette som finnes i «Oxford Music Online», som inkluderer både «Grove Music Online», «The Oxford Dictionary of Music» og «The Oxford Companion to music». Jeg greier ut mer om disse under kapitlet om musikkanalyse (11.3.).

Hver gang jeg nevner ett av stykkene fra intermediene følger et nummer i parentes. Dette nummeret henviser til stykkets plassering i intermediene. På side 37 er en tabell over alle tekstene i intermediene, der er også alle tallene oppført.

4. Intermedium

Fra Firenze har finnes beretninger om intermedier som ble brukt i et bryllup i 1518 (se nedenfor), men de første intermediene dukket allerede opp i Ferrara på slutten av 1400-tallet.¹⁶ Disse ble brukt som underholdning mellom aktene i oppføringene av antikke komedier av for eksempel Titus Maccius Plautus (254 f. kr.–184 f. kr.). Etersom disse dramatiske stykkene var delt inn i fem akter var det nødvendig med fire intermedier, ett imellom hver akt.¹⁷ Etter hvert ble det i tillegg vanlig å ha intermedier både før og etter teaterstykker, slik at det til sammen ble fremført seks intermedier.

Intermediene var i begynnelsen ment som et klart skille mellom aktene i et teaterstykke, ettersom bruk av scenetepper mellom aktene ikke var vanlig. Bruken av termen *intermedium* om underholdningen før og etter teaterstykker var omdiskutert, ettersom *intermedium* betyr *mellomliggende*. Den florentinske akademikeren Bernardo de' Nerli skrev at intermediene bare burde forekomme mellom aktene i «moderne» oppsetninger fordi sanger bare ble sunget mellom aktene i klassiske dramaer. Presset fra publikum gjorde likevel at Nerli likevel skrev intermedier som skulle fremføres før og etter Leonardi Salviatis (1540–1589) *Il Granchio* fra 1566.¹⁸

Musikken som ble fremført i disse tidlige intermediene ble ofte spilt bak scenen, noe som kalles *intermedium non apparente*.¹⁹ Mer populær enn *intermedium non apparente* ble *intermedium apparente*, intermedietypen som var synlig på scenen.²⁰ I denne formen for intermedium brukte sangere og dansere kostymer og kulisser for å fremføre en mytisk fortelling eller en hyrdefortelling. Intermediene fra 1589 tilhører denne kategorien. En av forløperne til *intermedium apparente* kan være underholdning i form av sang og dans fremført mellom rettene som ble servert på banketter på 1400-tallet, hvor det ofte kunne være opp mot 80 retter. Det ble også brukt musikk mellom akter i mysteriespill, hvor man måtte ha noe som illustrerte at tiden gikk, for eksempel et skille mellom en dag og den neste.²¹

Det ble gjort flere forsøk i løpet av 1500-tallet på å lage en enhetlig historie og et tema for intermediene tilpasset det enkelte teaterstykke. Det var også stor debatt om de skulle være med i det hele tatt. Skuespillforfatteren Gabriele Bombasi (1531–1602) rettferdiggjorde sin bruk av intermedier i hans tragedie *Alidoro* med at de kunne være en fin pause fra det

¹⁶ NUTTER *New Grove Online* [Lesedato: 03.09.2015].

¹⁷ GHISI 1963, S. XII.

¹⁸ NUTTER *New Grove Online* [Lesedato: 03.09.2015].

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

komplekse plottet i tragedien hvis de hadde et samlet tema som var lett forståelig for publikum.²² For å ikke forvirre publikum kom aktørene i intermediene fra steder hvor aktørene i tragedien ikke kom fra, som opp fra gulvet og ned fra taket.

Intermediene ble veldig populære, men flere klagde på at de tok fokuset vekk fra stykket. Av dem var den toskanske poeten og skribenten Anton Francesco Grazzini (1503–1584), han skrev at «once intermedi were made to serve the comedy, but now comedies are made to serve the intermedi».²³

De mest påkostede intermediene var de som ble laget til spesielle politiske anledninger, og i Firenze var det disse som ble satt opp. Skuespill som ikke var laget til spesielle hendelser hadde ikke intermedier, men i Firenze var det vanlig med madrigaler og canzoner mellom aktene.²⁴ Intermediene ble komponert til brylluper og andre store hendelser, og hadde ofte temaer og tekster som sammenlignet de regjerende med gudene. De kunne også være hyllester til de herskende fra gudene, og de inneholdt profetier om hvor lys fremtiden så ut med de rådende som herskere.²⁵ Få slike intermedier er overlevert, men fra Firenze er det bevart musikk fra et intermedium fremført i 1539 i tillegg til det fra 1589.

Det første dokumenterte tilfellet av et skuespill til en politisk hendelse i Firenze fant sted i 1518, i forbindelse med feiringen av bryllupet mellom Lorenzo II de Medici (1493–1519) og Madeleine de la Tour d’Auvergne (1495–1519). Lorenzo Strozzi (1482–1549) *Comedia in Versi* ble brukt i feiringen, og Strozzi selv skrev musikken som ble brukt før og mellom aktene. Dette var strengt tatt ikke intermedier, men musikk som ble brukt til å innlede aktene. Det viste likevel trekk som kom til å bli vanlige i intermediene, som bruken av en instrumentfamilie, og sang som blir ledsaget av ett instrument.²⁶ Instrumentene hadde en stor plass i intermediene. Av all musikken fra alle intermedier som er bevart finnes det bare ett tilfelle av et a cappella-nummer. Det nummeret heter *O Giovenil Ardire*, og er fra intermediene Strozzi Den Eldre skrev til Lotto del Mazzas komedie *I Fabii* i 1568.²⁷

Den tidligste bryllupsfeiringen hvor man har bevart hele intermedienes musikk fant sted i 1539 i Firenze. Bryllupet var mellom Cosimo I de Medici (1519–1574) og Elonora di Toledo (1522–1562), og til feiringen skrev Antonio Landi (1506–1569) komedien *Il Comodo*. Giovan Battista Strozzi den eldre (1505–1571) skrev tekstene til intermediene, og musikken

²² NUTTER *New Grove Online* [Lesedato: 03.09.2015].

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

ble skrevet av Francesco Corteccia (1502–1571). Det var seks intermedier, ett før prologen, og ett etter hver av de fem aktene. Musikken ble gitt ut i en minneutgave i Venezia samme år.²⁸

²⁸ NUTTER *New Grove Online* [Lesedato: 03.09.2015].

5. Historisk kontekst

Familien Medici var en familie som hadde styrt Firenze med jevne mellomrom siden 1434, da Cosimo di Giovanni de Medici den eldre (1389–1464) tok over som *gran maestro*, overhodet til republikken Firenze.

I 1527 ble Roma plyndret av Karl Vs (1500–1558) soldater, ettersom han ikke hadde midler til å betale dem lønn etter de italienske krigene mot blant annet Frankrike. Der ble Pave Klemens VII (1427–1534), som tidligere het Giulio di Giuliano de Medici, fanget i Castel Sant'Angelo. Etter plyndringen og utpressing av kardinalene gjeninnsatte Karl V paven. Ettersom paven var en tidligere Medici, og Cosimo I de Medici (1519–1574) hadde hjulpet Karl V i de italienske krigene, anerkjente Karl V Cosimo I som hertug av Firenze. Deretter hjalp Karl V Cosimo I med å ta Siena, den siste byen i Toscana som sto imot Firences dominans, og Cosimo I fikk tittelen storhertug av Toscana. Ettersom Paven var gjeninnsatt av Karl V, og en tidligere Medici, anerkjente også han Cosimo Is nye tittel. På denne måten knyttet det tysk-romerske riket, det spanske imperiet, Roma og Firenze sterke bånd. Cosimo I giftet seg med Eleonora di Toledo (1522–1562), datter av Don Pedro Álvarez de Toledo (1484–1553), den spanske visekongen i Napoli. Hun kjøpte Palazzo Pitti, som ligger på Oltrarno, sørbredden av Arno, som ble Medici-familiens hovedsete. Hun fødte syv sønner og fire døtre.

Francesco I de Medici (1541–1587) tok over som storhertug av Toscana da Cosimo I døde. Francesco Is første kone var Johanna av Østerrike, datter av Ferdinando I av det tysk-romerske riket, bror og etterfølger av Karl V. Francesco og Johanna fikk seks døtre og en sønn. Den mest kjente er kanskje Maria de Medici (1573–1642) som ble kong Henrik IV (1553–1610) av Frankrikes andre kone. Da Johanna døde giftet Francesco seg med sin venetianske elskerinne Bianca Cappello (1548–1587). 13 år etter at han tok over makta døde han og hans Bianca samme dag i Medici-villaen i Poggio a Caiano. Den offisielle rapporten skriver at de døde av malaria, men det finnes flere teorier om at hans bror og etterfølger, Ferdinando I de Medici (1549–1609), lot dem forgifte med arsenikk.

Ferdinando I de Medici var Cosimo Is femte sønn, den tredje som overlevde sin egen fødsel. Han ble kardinal i en alder av 14 år, men ble aldri ordinert til prest. I 1587 tok han over som storhertug av Toscana. Han giftet seg i 1589 med Christina av Lorraine (1565–1637), som var yndlingsbarnet til dronning Catharina de Medici (1519–1589) (Catharina og Ferdinando var fra to forskjellige grener av Medici-familien, som skilte lag allerede på 1300-tallet). Denne knyttingen av forbindelser til Frankrike stod i stor kontrast til Ferdinando Is to forgjengere, som hadde giftet seg med allierte fra Spania og det tysk-romerske riket.

Ferdinando I ville med dette minske innflytelsen fra sine allierte, og knyttet sterkere bånd til et Frankrike som på denne tiden var preget av interne kriser.²⁹ Han håpet på denne måten å styrke sin posisjon som storhertug av Toscana, og å bli mindre bundet av en annen stormakt.

²⁹ NAGLER 1964, S. 70.

6. Bryllupet og feiringen

Selve vielsen av Christina av Lorraine og Ferdinando I de Medici fant sted i Blois i Sentral-Frankrike. Ferdinando hadde ikke mulighet til å være til stede, men Charles de Valois (1573–1650), kong Karl IX (1550–1574) av Frankrikes uekte sønn, fungerte som hans stedfortreder.³⁰ Opprinnelig hadde Ferdinando et ønske om at feiringen av bryllupet skulle sammenfalle med karnevalsensong, men på grunn av dødsfallene til Christinas far, hertugen av Lorraine og Catherine de Medici av Frankrike, og attentatene på hertugen av Guise og kardinalen av Lorraine, kunne ikke vielsen finne sted før i slutten av februar.³¹ Ferdinando ville ikke ha feiringen i løpet av fasten, og bryllupet ble utsatt til påsken. Christina gjorde sitt inntog i Firenze på palmesøndag, den 30 april 1589. Både i middelalderen og senere var det vanlig for hertuger, fyrster og andre adelige å gjøre sine inntog på denne dagen, slik Jesus hadde gjort sitt inntog i Jerusalem. Dette ble gjort for å posisjonere seg nærmere Jesus i folks bevissthet og på den måten bidra til å rettferdiggjøre deres styre og posisjon.³²

Den 30. april reiste Christina av Lorraine fra Poggio a Caiano og gjorde sitt inntog i Firenze. I Poggio a Caiano hadde hun få dager før møtt sin ektemann for første gang, samme sted som hennes svoger og hans forhatte hustru hadde dødd to år før.³³ Prosesjonen inn i Firenze gikk gjennom Porta al Prato, via domkirken Santa Maria del Fiore hvor den nye storhertuginnen ble velsignet, til Palazzo Pitti. Langs prosesjonen var det satt opp en rekke buer som var dekorert med bilder fra Medici-familiens historie, lærde sitater på latin og våpenskjoldene til Firenze og Lorraine. Buene skulle minne alle om hva slags historie Medici-familien hadde, og hva man kunne forvente av det nye paret. Tradisjonen med denne typen dekorasjon langs en prosesjonsrute stammer fra Roma, og ble importert til Firenze da Medici-familien og Firenze fikk sin første pave i 1513, pave Leo X.³⁴ Samme kveld var det en bankett. De resterende dagene ble feiret på følgende vis:

Den 1. mai bar unge bønder fra Pretola en maistang inn i Firenze, og mot kvelden var det en musikalsk soaré etterfulgt av et ball.³⁵

2. mai var det duket for feiringens høydepunkt, fremføringen av *La Pellegrina*, med intermediene. Dette ble etterfulgt av en bankett i Palazzo Vecchio, rådhuset i Firenze.

³⁰ FENLON 2002, S. 221.

³¹ FENLON 1989, S. 265.

³² KIPLING 1998 S. 22 -23.

³³ FENLON 2002, S. 226.

³⁴ CUMMINGS 1992, S. 67.

³⁵ NAGLER 1964, S. 71.

3. mai var feiringen av korsmesse, en av to tradisjonelle fester i den latinske liturgien, som feiret korset som et symbol på frelse. Festen den 3. mai het *Inventio crucis*, og ble feiret til minne om keiserinne Helenas (ca. 257–337) gjenoppgivelse av korset. Denne dagen feiret storhertugen og storhertuginnen nattverd. Om kvelden reiste storhertuginnen i en vogn til basilika Santissima Annunziata, hvor en freske av Jomfru Maria ble avduket.³⁶ Det var også en instrumentalkonsert.

Skjærtorsdag, 4. mai, ble det avholdt en tradisjonell florentinsk fotballkamp, *calcio*, på Piazza Santa Croce. Reglene for dette spillet ble for første gang utgitt av Grev Giovanni de Bardi i 1580, ni år før denne fotballkampen. Fra 1930 til den dag i dag finnes det fire lag i Firenze, som hører til hvert sitt kvartal: Santa Croce – Azzurri (blå), Santa Maria Novella – Rossi (røde), Santo Spirito – Bianchi (hvite) og San Giovanni – Verdi (grønne). På 1500-tallet var det mange flere lag, og i denne spesielle kampen var det et lag i hudfarget sateng og et i lyseblå drakter som spilte. Det første laget var foretrukket av storhertugen, det andre av hans kone. Storhertuginnens lag vant, selvsagt.³⁷

Langfredag var det en pause i feiringen.

Påskeaften, 6. mai, ble det fremført en annen komedie, *La Zingara*, fremført av truppen Comici Gelosi i Uffizis teater. Comici Gelosi var den mest berømte *Comedia dell'arte*-truppen på denne tiden, og Ferdinando hadde bedt dem å fremføre en selvvalgt komedie. Dette var vanskelig, ettersom truppen hadde to divaer som ville vise seg frem. Løsningen ble to forestillinger, en den 6. og en den 13. mai.³⁸ I *La Zingara* var det Vittoria Pissimi som fikk stå i rampelyset. Intermediene ble fremført også til denne komedien.

Første påskedag var det høymesse i Basilika San Lorenzo, og om kvelden var det en bankett i Salone dei Cinquecento i Palazzo Vecchio. Det ble servert 32 retter, og det er sannsynlig at alle rettene ble presentert med en fanfare. Det ble i alle fall spilt instrumentalmusikk hele kvelden.³⁹

Andre påskedag var det dyrekamper på Piazza Santa Croce. Både løver, tigre, bøfler, okser, bjørner og rever var i aksjon. Publikum ble godt underholdt for eksempel av et muldyr som ble revet i fillebiter av løver.⁴⁰ Det var også en miniatyrversjon av dyrekampene, hvor katter og rotter kjempet. Rottene vant og publikum var fornøyd.

³⁶ NAGLER 1964, S. 71.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid. S. 90.

³⁹ Ibid. S. 72.

⁴⁰ Ibid.

Tirsdag 9. mai ble San Antonius, den første erkebiskopen i Firenze, feiret. Hans relikvier ble båret mellom to kapeller i basilika San Marco via en rute som dekket halve Firenze.

10. mai var det lanseturnering på Piazza Santa Croce.

11. mai var det kampen mot tyrkerne som stod i fokus. Det var både et slag på dagtid og et nattlig sjøslag. Det ble dystet med lanser mot barrierer og hele borggården til Palazzo Pitti ble fylt med vann for å simulere sjøslaget. Først var det et slag i borggården mot en falsk borg. Triumfvogner, *carri trionfali*, fraktet deltakerne og ble trukket av blant annet en drage, to løver og to bjørner. Løvene og bjørnene var egentlig esler med dyreskinn over seg.⁴¹ Dette slaget ble avsluttet med fyrverkeri, før deltakerne trakk seg tilbake, og borggården ble ryddet og fylt med vann for sjøslaget. Det var 18 galeier av varierende størrelse, og slaget mot den tyrkiske borgen ble til slutt vunnet av de kristne ved hjelp av taustiger.⁴² Tyrkerne var en reell fiende, som blant annet herjet Middelhavet som pirater. Det var på grunn av dem at Livorno hadde blitt en befestet havneby. Livorno var basen for Sant Stefanos orden, en orden som hadde som oppgave å beskytte den vestre delen av Middelhavet mot pirater, og Ferdinando var en av deres mesener.⁴³ Dette var en av grunnene til at Christina hadde gått i land der på sin reise til Firenze. Å ha et sjøslag mot den tyrkiske fienden kan ha vært med på å fremheve Ferdinandos engasjement mot Tyrkerne på havet. Tyrkerne var på denne tiden en standard-skurk, som også ble brukt i et lite sjøslag på Arno da Christina kom til Pisa. Også her ble tyrkerne beseiret, og hertugens palass ble her brukt som en trygg havn.⁴⁴ Det er mulig at det slaget som ble simulert i borggården til Palazzo Pitti var det kjente slaget ved Lepanto i 1571, hvor tyrkerne gikk på et stort tap.⁴⁵

12. mai var en fredag, muligens en fridag. Deltakerne var antakelig slitne etter en lang natt med sjøslag.

13. mai ble *La Pazzia* fremført, som den tredje komedien i løpet av feiringen. Den ble fremført av Comici Gelosi, samme trupp som fremførte *La Zingara* den 6. mai. Denne dagen var det Isabella Andreini (1562–1604) som fikk spille hovedrollen.⁴⁶ Andreini spilte en pike som ble gal, og mot slutten rablet hun på flere språk. Christina skal ha vært henrykt over at Andreini rablet på fransk. Også her ble de samme intermediene fremført.

⁴¹ NAGLER 1964, S. 91.

⁴² Ibid. S. 92.

⁴³ SASLOW 1996, S. 129.

⁴⁴ Ibid. S. 132.

⁴⁵ TARUSKIN 2010, S. 779.

⁴⁶ NAGLER 1964, S. 90.

Den 14. mai var det pause i festlighetene, men 15. mai var det igjen fremføring av *La Pellegrina*, denne gangen for de som kom litt sent til feiringen, som for eksempel de venetianske representantene.

Den 23. og 28 mai, samt den 8. juni, var det henholdsvis en turnering, en symbolsk parade fra Palazzo Pitti og en fremføring av en av komediene, med intermediene.⁴⁷

I kildene som forteller om feiringen står det lite om de klerikale begivenhetene. Dette kan være fordi det i disse seremoniene antakeligvis ble brukt tradisjonell kirkelig musikk og tradisjonelle liturgiske tekster og ritualer, og det var derfor ikke nødvendig å skrive ned disse hendelsene i beskrivelser som var ment for den umiddelbare ettertid. Det er mulig å rekonstruere seremoniene ved hjelp av kirkebøkene som var i bruk på denne tiden, men det er ikke min oppgave her. Det jeg skal gjøre er å påpeke at de mange kirkelige seremoniene viste det sterke båndet mellom brudeparet, det verdslige styret, og kirken.

⁴⁷ SASLOW 1996, S. 19.

7. Teateret

Komedien og dens intermedier ble vist i Uffizis teater. Uffizi-bygningen ble påbegynt av Giorgio Vasari (1511–1574) på bestilling fra Cosimo I de Medici i 1560. Det stod ferdig i 1581, og ble brukt, som navnet tilsier, til kontorer og administrasjon. Teateret befant seg i den østre fløyen, og var blitt bygget om til mange feiringer, men etter feiringen i 1589 og Buontalenti (se nedenfor) innsats ble det ikke bygget om flere ganger. Buontalenti hadde forandret scenerommet mange ganger til de forskjellige festivalene til Medici-familien, og denne gangen forandret han teaterrommet slik at Uffizis teater var det første i Italia med en fast *proscenium arch*, det buede området mellom sceneteppet og publikum.⁴⁸ På hver side av scenen var det plassert en elvegud: på den ene siden Arno, på den andre siden Moselle. Arno representerte Firenze og storhertugen, og var dekorert med en vinget, heraldisk løve, og en lilje.⁴⁹ Moselle er en sideelv til Rhinen, som går gjennom Lorraine, og den representerte derfor storhertuginnen. Moselle var omringet av hegrer.⁵⁰

⁴⁸ FENLON 2002, S. 219.

⁴⁹ Liljen kan både ha vært florentinsk lilje og *il fleurs-de-lis* som var en del av våpenskjoldet til Medici-familien.

⁵⁰ NAGLER 1964, S. 73.

8. Aktørene:

8.1. Bardis utgangspunkt

Grev Giovanni de Bardi hadde vært en venn av Medici-familien lenge. Han hadde kjempet med Cosimo I for å innlemme Siena i storhertugdømmet, og han hadde arrangert seremonier og fester i forbindelse med offisielle anledninger. Bardi var ansvarlig for å lage temaene til komediens intermedier som skulle fremføres i løpet av feiringen. Han valgte å ikke bygge intermediene opp mot de forskjellige aktene i komedien, og intermediene hadde heller ikke en klar enhetlig handling. Dette gjorde han fordi han mente at det var nok for publikum å følge én historie.⁵¹ Intermediene ble også fremført til to andre komedier, *La Zingara* og *La Pazzia*, og det kan ha vært en medvirkende årsak til at intermediene ikke ble bygget opp rundt *La Pellegrina*. Bardi konstruerte seks intermedier, med et løst overordnet tema om musikkens kraft i den antikke historien. Bardi var også komponist for ett av musikkstykkene, og skrev tekst til to av dem (*Miseri habitator* (18), *Dalle più alte sfere* (1) og *E noi con questa bella diva* (20)). Det var vanlig at de fire intermediene i midten, de «originale», representerte de fire elementene (ild, luft, jord og vann)⁵² og praksisen fortsatte i nesten 75 år i både intermedier og operaer.⁵³ Bardi skrev inn alle disse elementene i intermediene: Det andre intermediet kan ha representert himmelen og lufta, det tredje jorden, det fjerde helvete og ild, og det femte vann.⁵⁴ Det fjerde intermediet er det eneste som ikke har noe å gjøre med musikkens makt og mytologi å gjøre ifølge Aby Warburg.⁵⁵ Han mener at det kan være satt inn som en kontrast til den gleden som finnes i alle de andre intermediene. På en annen side kan jeg argumentere for at intermediet i alle fall har noe med musikkens makt å gjøre: Trollkvinnen bruker tross alt sang for samle himmelens demoner for å få svar på sitt spørsmål om den nye gullalderen. At intermediet er med vitner også om en sterk tradisjon for å ha med et intermedium i helvetes ild, selv om dette ikke nødvendigvis passer inn med temaene til resten av intermediene.

Bardi sluttet seg ideologisk tett opp mot idealene for tonsetting av tekst som man fant hos *Camerata Fiorentina* (se under), men som man kan se og høre i musikken til intermediene, måtte ikke alle andre følge hans prinsipper. Det er også rimelig å anta at Bardi ikke hadde stor nok innflytelse til å tvinge alle aktørene til å følge hans prinsipper, særlig etter at Cavalieri fikk hovedansvaret for hele oppsetningen.

⁵¹ PIRROTTA 1982, S. 213.

⁵² NUTTER *New Grove Online* [Lesedato: 03.09.2015].

⁵³ PIRROTTA 1982, S. 273.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ WALKER 1963, S. XXIX.

Bardi mente ikke å få frem en spesiell teori eller estetikk i det musikalske og poetiske i intermediene. Hadde han gjort det, ville Rossi hadde fått det med i sin beskrivelse. I stedet skriver Rossi at Bardi ville tilfredsstille forventningene til publikum, i tillegg til å glede seg selv og de lærde med detaljer bare de høyst utdannede kunne forstå.⁵⁶ Bardi var en dilettant, og komponerte slik at tekstfraser ikke ble delt opp, og at den naturlige rytmen i teksten ble bevart. Hans overordnede mål var at teksten skulle forstås.⁵⁷

8.1.1. Platons idealstat

Bardi hentet mye inspirasjon fra den greske filosofen Platon (429 f. kr.–347 f. kr) da han skrev intermediene, både fra Platons ideer om musikkens makt og fra hendelser Platon beskrev i sine tekster. Platon skrev i «Staten» at musikk spiller «den største rollen i oppdragelsen, fordi rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet, og gjør det menneske som får høre den skjønnne musikk edelt...»⁵⁸ I følge Platon må man passe på at musikken alltid er underordnet teksten, for av god tekst følger god rytme og god melodi, og begge deler har god innflytelse på mennesket. I følge Platon hadde ulike *harmonieiai*⁵⁹ ulik påvirkning på mennesket, det være seg positivt og negativt. Dorisk og frygisk *harmonieia* ble fremhevet som *harmonieiai* som illustrerer modige menn under stress og i kamp (frygisk) og rike menn som viste moderasjon og beherskethet i alle situasjoner (dorisk). Dette var dyder Platon satte høyt.⁶⁰ Han skrev videre at lyre og *khitara* var foretrukne for akkompagnementet, og at disse skulle være unisone med melodien. Alle former for motstemmer, variasjoner og ornamenter ble ekskludert fra Platons stat, ettersom det bare tjente til forvirring og gjorde tekstene mindre tydelige for tilhørerne.⁶¹ Disse tankene finner man igjen i Bardis intermedier, som åpnet kvelden med en solomadrigal sunget av den doriske harmonien i skikkelsen til en gudinne. Man ser også at alle solomadrigalene i intermediene ble akkompagnert av strengeinstrumenter. Bardi bruker scener fra Platons skrifter som bakgrunn for en del av sine intermedier, og han avslutter hele kvelden med at harmoni og rytme, to av de viktigste aspektene i Platons utdanning, blir gitt til menneskene.

I «Staten» beskriver Platon en idealstat, og musikkens rolle i denne. Når Bardi bruker sin musikk som bygger på de samme prinsippene som blir beskrevet i idealstaten til å hylle

⁵⁶ PIRROTTA 1982, S. 214/215.

⁵⁷ Ibid. S. 212.

⁵⁸ MØRLAND 1946, S. 134.

⁵⁹ *Harmonieia* var på Platons tid en form for toneart og måte å skrive melodi på.

⁶⁰ MØRLAND 1946, S. 130 – 131.

⁶¹ ANDERSON *Grove Music Online* [Lesedato: 14.01.2015].

brudeparet og deres styre er det et tegn på at deres styre blir et idealstyre på lik linje med det man finner i «Staten».

De toneartene eller *harmoneiai* som Platon kalte dorisk og frygisk var ikke like de som Bardi og hans samtid betegnet med samme navn. Dette skyltes en misforståelse som ble gjort i middelalderen, hvor starttonene i modusene dorisk – frygisk – lydisk – miksolydisk var stigende. I antikken representerte samme rekkefølge en fallende rekke starttoner.⁶²

8.1.2. Camerata Fiorentina

Intermediene til *La Pellegrina* blir ofte trukket frem når det er snakk om den humanistiske utviklingen i musikken i andre halvdel av 1500-tallet. Dette kommer av at mange av de sterke kunstneriske stemmene diskuterte humanismen og antikkens prinsipper, og disse befant seg i Firenze. Disse personene var derfor en naturlig del av oppsetningen til intermediene, selv om ideene de diskuterte i liten grad kan sees i musikken og tekstene til intermediene. I Firenze på 1570-tallet var det mange klubber med menn som diskuterte humanisme og antikkens idealer, og den mest kjente av dem er kanskje *Camerata Fiorentina*. Mange av de som var med i disse klubbene var de som senere utviklet de første operaene, som en konsekvens av diskursen rundt tekstdeklamasjon og musikkens underordnede rolle.

Det som senere er blitt kjent som *Camerata Fiorentina* var i utgangspunktet sammenkomster av poeter, musikere og intellektuelle hjemme hos Grev Bardi. Dit kom adelens unge gutter for å lære av de eldre lærde. Både Giulio Caccini, Giovanni Battista Strozzi og komponist og musikkteoretiker Vincenzo Galilei (1520–1591), far til vitenskapsmannen Galileo Galilei, tok del i diskusjonene i Bardis villa. I tillegg hadde poeten Ottavio Rinuccini og den adelige komponisten Jacopo Peri tilknytning til gruppen.⁶³ Florentineren og den klassiske filologen Girolamo Mei (1519–1594) hadde mye kontakt med gruppen per brev fra Roma, hvor han studerte alle kjente kilder til musikk i antikken, og stilte spørsmålsteget ved om den da moderne polyfone musikken egentlig var den «rette» for å provosere frem de effektene som antikkens musikk angivelig hadde på menneskene.

Rundt 1578 skrev Bardi en diskurs som antakelig summerte opp gruppens tenkning. Bardi skrev at all tekst burde bli deklamert homorytmisk og så klart som mulig. Den naturlige

⁶² JEPPESEN 2013, S. 61.

⁶³ SASLOW 1996, S. 28.

talerytmikken og betoningsmønsteret burde imiteres i melodien, og melodiens ambitus burde ikke være mye større enn det normale taleleiet.⁶⁴

Musikken i intermediene er dog lite preget av humanismens ideologi og komponistene har heller konsentrert seg om å komponere musikk som passer til forestillingen og anledningen. Det finnes selvfølgelig noen stykker som har elementer av humanismens ideer i seg, og Bardis eget stykke er et godt eksempel på det. Slik humanistisk musikk fantes ikke bare i Firenze, og var ikke spesielt knyttet til *Camerata Fiorentina*. Et godt eksempel finnes i Vincenza: I venetianeren Andrea Gabrielis musikk til *Edipo Tiranno* fra 1585 er musikken ekstremt homofon og enkel, for å få frem teksten til Sofokles' tragedie.⁶⁵

8.2. Cavalieri og Buontalenti

Ferdinando I de Medici videreførte mye av sin fars sentraliseringspolitikk, og utnevnte Emilio de Cavalieri (1550–1602) til en kunstminister, den første av sitt slag.⁶⁶ Dette ble gjort i forbindelse med Ferdinandos eget bryllup.⁶⁷ Cavalieri fikk hovedansvaret for bryllupsfeiringen, noe som førte til en viss rivalisering mellom ham og Bardi. Ferdinando hadde møtt Cavalieri da han var kardinal i Roma, og da han dro hjem til Firenze for å ta over som storhertug tok han Cavalieri med seg.⁶⁸ Av de to rivaliserende favoriserte Ferdinando Cavalieri. Saslow antar at det kan ha noe å gjøre med at Bardi var storhertug Francescos mann, og Ferdinando var uenig i sin avdøde brors måte å styre på. Francesco var opptatt av okkulte fenomener, hadde en asosial personlighet og en skandaløs andrekone.⁶⁹ Ferdinando, på den annen side, var mer målrettet, og jaktet stadig på mer rikdom og politisk uavhengighet ved hjelp av internasjonalt diplomati og teknologiske innovasjoner.⁷⁰ Ferdinando hadde et behov for å skape et klart skille mellom sin brors og sitt eget styre. Det kan tenkes at for Ferdinando representerte Bardi det gamle styresettet fra Firenze, mens Cavalieri representerte den nye stilen fra Roma, en stil Ferdinando følte seg mer hjemme i ettersom han hadde vært

⁶⁴Den første delen av Bardis diskurs handlet om de 27 forskjellige stemmingene, oktavgrepet og tonoi, og den andre delen sammenlignet dette med 1500-tallets musikkteori. PALISCA *Grove Music Online* [Lesedato: 13.10.2015].

⁶⁵SCHRADE 1960.

⁶⁶KIRKENDALE 2001, S. 88.

⁶⁷TREADWELL 2008, S. 14.

⁶⁸PALISCA *Grove Music Online* [Lesedato: 13.10.2015]

⁶⁹SASLOW 1996, S. 31.

⁷⁰Ibid. S. 10.

aktiv der som kardinal i så mange år.⁷¹ Cavalieri hadde den høyeste lønnen som er registret i forbindelse med festlighetene, 25 dukater i måneden pluss losji i Palazzo Pitti og en hest.⁷²

Mens Cavalieri hadde ansvaret for å organisere hele forestillingen hadde Bernardo Buontalenti (1531–1608) hadde ansvaret for scenedesignet.⁷³ Buontalenti var arkitekt, scenedesigner og militær ingeniør, og er kanskje mest kjent for grotten han designet til Bobolihagen bak Palazzo Pitti og det som i dag er Fort Belvedere. Ferdinando tok selv stor del i planleggingen, hadde mye kontakt med både Cavalieri og Buontalenti og overvar mange av prøvene til *La Pellegrina*.⁷⁴ At Ferdinando var så mye tilstede i planleggingen tyder på hvor viktig begivenheten var for ham. Han stolte dessuten mest på Cavalieri, og mente at det ikke kunne utføres prøver uten at Cavalieri var til stede. Det var Ferdinando som mente at sjette og siste intermedium trengte en større avslutning enn den Bardi hadde planlagt, og dermed forkastet Ferdinando den originale slutten. Cavalieri skrev til denne avslutningen balloen *O che nuovo miracolo* (28). En annen grunn til at Cavalieri forandret så mye på planene til Bardi var, ifølge Walker, at hele forestillingen skulle tilfredsstillende de kravene som en slik spektakulær forestilling hadde.⁷⁵

8.3. Variasjonen i kildene

Rossis «Descrizioni» og Malvezzis noteutgivelse har ikke med de samme stykkene. I variantene og motsigelsene mellom de to utgivelsene kommer dynamikken i forberedelsesprosessen tydelig frem. Prosessen var preget av rivaliseringen mellom Bardi og Cavalieri, og kontrastene mellom deres motstridene meninger.⁷⁶ Her gir jeg en oversikt over hvilke av tekstene som finnes i de forskjellige kildene:

⁷¹ BIZZARINI 2003, S. 179.

⁷² SASLOW 1996, S. 38.

⁷³ NAGLER 1964, S. 72.

⁷⁴ TREADWELL 2008, S. 27.

⁷⁵ WALKER 1963, S. XXVI.

⁷⁶ PIRROTTA 1982, S. 213.

Nr.	Nono	Rossi	Magliabecchi
Intermedum I: Armonie delle sfere			
1	Dalle celesti sfere	Dalle celesti sfere	
2	Noi che cantando	Noi che cantando	
3	Sinfonia	Sinfonia	
4	Dolcissime sirene	Dolcissime sirene	
5	A voi real amanti		
6	Coppia gentil		Coppia gentil
Intermedum II: La gara fra muse e Pieridi			
7	Sinfonia		
8	Belle ne fe natura		
9	Chi dal delfino	Chi dal delfino	
10	Se nelle voci nostre		
11	O figlie di Piero	O figlie di Piero	
Intermedum III: I combattimento Pitico d'Apollon			
		Ebra di sangue	
12	Qui di carne si sfama	Qui di carne si sfama	
		Sinfonia	
13	O valoroso dio	O valoroso dio	
14	O mille volte	O mille volte	
Intermedum IV: La regione de' Demoni			
15			Io che dal ciel cader
16	Sinfonia		
17	Or che le due grand' Alme	Or che le due grand' Alme	
18a	Miseri habitator del cieco Averno	Miseri habitator del cieco Averno	
18b		Da ogni bocca	
Intermedum V: Il canto d'Arione			
19	Io che l'onde raffreno	Io che l'onde raffreno	
20	E noi con questa bella diva	E noi con questa bella diva	
21	Sinfonia		
22a	Dunque fra torbid' onde		
22b		Ardisici, ardisici forte	
23	Lieti solcando il mare	Lieti solcando il mare	
Intermedum VI: La discesa d'Appollon e Bacco col Ritmo a 'Armonia			
24a	Dal vago e bel sereno		
24b		Chi con eterna legge	
25a	O qual risplende nube		
25b		Quando più fia	
26	Godi turba mortal	Godi turba mortal	
27a	O fortunato giorno		
27b		Per lui farà ritorno	
28a	O che nuovo miracolo		
28b		Lassiù nel bel sereno ⁷⁷	

Et av eksemplene på rivaliseringen mellom Bardi og Cavalieri finner man i femte intermedium. Rossi har skrevet at Arions sang begynner med *Ardisci, ardisci forte* (22b), men

⁷⁷ SOLERTI 1904, S. 36/37.

i Malvezzi's noteutgivelse finnes teksten *Dunque fra torbide onde* (22a). Rossi nevner dessuten ikke at det var Jacopo Peri som både komponerte og sang under forestillingen.⁷⁸ Mange andre eksempler finnes, og særlig i sjette intermedium blir forskjellene tydelige (24–28b). Dette tyder på at Cavalieri og Bardi hadde forskjellige meninger om hvordan forestillingen skulle avsluttes.

Ikke bare tekstene varierer i de to hovedkildene, men også besetningen. Et eksempel på dette er madrigalen *Godi, tuba mortal* (26). I fremføringen ble den ifølge *Nono* sunget av kastratsangeren Honofrio Gualfreducci, Rossi har skrevet at den ble sunget av seks musere og flere Amoretti.⁷⁹

8.4. Poetene

Tekstene til intermediene ble i stor grad skrevet av Ottavio Rinuccini (1562–1621) og Giovanni Battista Strozzi den yngre (1551–1634), med små bidrag av Grev Bardi og Laura Guidiccioni Lucchesini (1550–1597), en adelig poet fra Lucca. Rinuccini var florentiner av adelig slekt, og begynte å skrive tekster i en tidlig alder. Det er ikke bevist at han var en del av Bardis *Camerata Fiorentina*, men han var med i den florentinske *Accademia degli Alterati*, som Bardi, Mei og Corsi også var den del av.⁸⁰ Rinuccini var ansvarlig for tekstene til intermedium II, III og VI, og skrev i tillegg tekster til intermedium V. Det tredje intermediet, om Apollons kamp mot dragen, brukte han senere som grunnlag for åpningen til den første operaen det finnes kilder på – *Dafne*.⁸¹

Strozzi var også florentiner, og som sin far komponerte han madrigaler og var en av grunnleggerne av *Accademia degli Alterati*.⁸² Lucchesini var fra en adelig slekt i Lucca, men kom til Firenze i 1588.⁸³ Hun skrev bare teksten til en sang, men det var til gjengjeld kveldens avslutningsnummer, nemlig *O che nuovo miracolo* (28). Hun var den eneste av poetene som måtte skrive tekst til musikk som allerede var komponert. Denne sangen ble tilført så sent i produksjonen at Rossi ikke nevner henne i det hele tatt,⁸⁴ men en annen ballo med helt annen rytme og tekst.

⁷⁸ PIRROTTA 1982, S. 231.

⁷⁹ SOLERTI 1904, S. 35.

⁸⁰ HANNING *Grove Music Online* [Lesedato: 15.10.2014].

⁸¹ Ibid.

⁸² 'Stròzzi' *L'enciclopedia Italiana: Treccanti.it*. [Lesedato: 3.12 2014].

⁸³ MACNEIL *Grove Music Online* [Lesedato: 16.10.2014].

⁸⁴ SASLOW 1996, S. 39.

8.5. Komponistene

Det var to profesjonelle komponister som komponerte mesteparten av musikken til intermediene, Cristofano Malvezzi og Luca Marenzio. I tillegg finnes det mindre bidrag fra Emilio Cavaleri, grev Bardi, Archilei (se Første intermedium), Giulio Caccini og Jacopo Peri.

Cristofano Malvezzi (1547–1599) var organist og komponist, og som *maestro di capella* ved domkirken i Firenze var han en representant for den kirkelige musikkstilen. Han var også læreren til Jacopo Peri som komponerte en solomadrigal til intermediene (*Dunque fra torbid onde* (22)).⁸⁵ Peri er senere blitt regnet som en av operaens fedre, da han skrev musikken til operaen *Dafne* med, som nevnt ovenfor, tekst av Rinuccini. Malvezzi er i dag mest kjent for sitt bidrag til intermediene.⁸⁶ Hans stil er harmonisk, syllabisk og vertikal, noe som er veldig typisk for musikken ved renessansehoffene.⁸⁷ Malvezzi bruker flere kor samtidig i musikken til intermediene. Det største eksemplet på dette finnes i *O fortunato giorno* (27), hvor syv kor og 30 stemmer synger om hverandre. Malvezzi var sterkt påvirket av musikken fra Venezia, noe som har en sammenheng med venetianske Bianca Cappellos tilstedeværelse ved Medici-hoffet, og hennes giftemål med Francesco i 1579.⁸⁸ Særlig den venetianske komponisten Andrea Gabrieli (1510–1586) hadde stor innvirkning på hvordan Malvezzi komponerte sine madrigaler.⁸⁹

Luca Marenzio (1554–1599) var en komponist som fulgte Ferdinando fra Roma, etter at hans tidligere mesen, kardinal Luigi d'Este (1538–1586), døde. Han er beskrevet som den viktigste madrigalkomponisten på 1580-tallet, og var sentral i spredningen av hybridmadrigalen, en av stilene som utviklet seg i 1570-årene og var en blanding av lettere og tyngre musikkformer.⁹⁰ Ettersom han var relativt ny i Firenze var han ikke en del av Bardis *Camerata Fiorentina*, og representerte den tradisjonelle kammermusikalske madrigalsilen. Til intermediene komponerte han i en forenklet madrigalstil, for å få frem teksten og budskapet på best mulig vis.

Det er tydelig at de delene som ble skrevet av de profesjonelle komponistene var mye mer komplekse enn de som ble skrevet av diletanter og sangere. Marenzio og Malvezzi skrev også de store kontrapunktiske verkene, de andre komponistene skrev mer homofone stykker og solostykker.⁹¹ Malvezzi komponerte den største delen av musikken til intermediene, og det

⁸⁵ PORTER *Grove Music Online* [Lesedato: 16.11.2014].

⁸⁶ BUTCHART 1980, S. 160.

⁸⁷ GHISI 1963, S. XVII.

⁸⁸ BUTCHART 1980, S. 162.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ VON FISCHER *Grove Music Online* [05.01.2015].

⁹¹ PIRROTTA 1982, S. 216.

var derfor naturlig at det var han som signerte på den trykte utgaven fra 1591. Luca Marenzio var den eneste som fikk æren av å komponere musikken til to hele intermedier, nummer II og III.⁹²

Både Malvezzi og Marenzio deltok, i tillegg til å være komponister, på scenen.⁹³ Marenzio hadde rollene som Saturn i det første intermediet, og en delfisk dame i det tredje.⁹⁴ Malvezzi hadde rollene som Astraea i første intermedium og en triton og en av skipsmannskapet i femte intermedium.⁹⁵

8.6. Solistene

Det var fire solister som totalt deltok i fremførelsen av intermediene, to kvinner og to menn. Vittoria Archilei (1582–1620) og Lucia Caccini, gift med Giulio Caccini (1545/51–1618) hadde henholdsvis to og en solomadrigal hver. I tillegg deltok Archileis elev Margherita della Scala (som senere ble Giulio Caccinis andre kone) der hvor det krevdes tre kvinnestemmer. Dette ble gjort for å imitere Ferraras prestisjetunge *Concerto delle Donne*.⁹⁶

Concerto delle Donne var en gruppe på tre virtuose kvinner som var sangere ved hertug Alfonso II d'Este (1533–1597) av Ferrara sitt hoff. Denne gruppen bestod av Laura Peverara, Anna Guarini og Livia d'Arco.⁹⁷ De ble ansatt for å forene Alfonsos musikkinteresse med underholdningen av sin tredje og 30 år yngre kone Margherita Gonzaga (1564–1618). De tre damene sang for hertugen og hans frue hver dag, og det gikk gjetord om dem over hele Europa. Mange av de mest fremtredende komponistene komponerte madrigaler til dem, blant annet Giaches de Wert (1535–1596) og Luca Marenzio.

De tre kvinnene Archilei, Caccini og Scala var de eneste av sitt kjønn på scenen. Kvinnelige aktører på en scene var høyst uvanlig og kontroversielt på denne tiden, og selv Ferraras *Concerto delle Donne* opptrådte bare i den private sfæren. Det kommer tydelig frem av kildene at Ferdinando søkte de dyktigste kvinnelige sangerne i Italia for å konkurrere med hertug d'Este.⁹⁸

Det var mange kvinnelige skikkelser som skulle fremstilles på scenen. Ettersom det var bare tre kvinnelige aktører med ble dette problemet løst med pappmasjé og masker.⁹⁹

⁹² BIZZARINI 2003, S. 181.

⁹³ SASLOW 1996, S. 52.

⁹⁴ BIZZARINI 2003, S. 183.

⁹⁵ KIRKENDALE 1993, S. 50.

⁹⁶ SASLOW 1996, S. 52.

⁹⁷ PERKINS 1999, S. 688.

⁹⁸ BIZZARINI 2003, S. 176.

⁹⁹ NAGLER 1964, S. 77.

Pappmasjeen og maskene var ikke reservert for mennene; de tre kvinnene gjorde også bruk av dette i sine roller for å skape et helhetlig inntrykk, og for at de skulle skli bedre inn i rollene sine. Selv om mennene bar masker og pappmasjé var det ofte lett å se at de var menn: Både kroppsbygning og synlig fullskjegg var med på å avsløre mennene.¹⁰⁰

I tillegg til Vittoria Archieli og Lucia Caccini var det to andre solister som optrådte på scenen: Jacopo Peri (1561–1633) sang en egenkomponert madrigal som Arion i femte intermedium (*Dunque fra torbid onde* (22)), og den tidligere nevnte kastratsangeren Honofrio Gualfreducci sang en solomadrigal komponert av Cavalieri i sjette intermedium (*Godi turba mortal* (26)). Både Archilei, Caccini og Gualfreducci sang i den virtuose napolitanske stilen, som blant annet hadde improvisert ornamentering som kjennetegn, og som var forbundet med både Napoli og Roma. Denne stilen var høyt verdsatt av Medici-familien,¹⁰¹ og stiler fra Roma ble verdsatt generelt fordi enhver forbindelse med pavens hovedsete ga status.

8.7. Musikerne

Musikerne som deltok i intermediene var enten musikere fra Ferdinandos eget private hoff, hans kapell, eller fra nære klerikale institusjoner som hovedkirken i Medici-familiens sogn, Basilika San Lorenzo, og domkirken Santa Maria del Fiore. I tillegg ble det supplert med musikere fra andre institusjoner og freelancere.¹⁰² Et eksempel på slike musikere er kornettisten Bernardo Franciosini, en virtuos kornettist som både deltok selv, og som sendte sine elever for å delta. Disse er skrevet opp i regnskapsbøkene som *del Francosino* (fra Francosino).¹⁰³ Nesten ti prosent av utøverne var geistlige som enten deltok som musikere eller korister.¹⁰⁴ Sangerne som deltok ble leid inn fra store deler av Italia, som Loreto, Venezia og Roma. En del kom også fra både Spania, Frankrike og Tyskland. Det er vanskelig å vite nøyaktig hvor mange som deltok, ettersom de fleste hadde flere roller, spilte flere instrumenter, og enkelte ble skrevet opp flere ganger, fordi kallenavn og familienavn ble brukt om hverandre.¹⁰⁵ Et eksempel på dette er at Giulio Caccini er nevnt både som Giulio Caccini og Giulio Romano, siden han kom fra Roma.¹⁰⁶ Madrigalen med størst besetning, *O fortunato*

¹⁰⁰ SASLOW 1996, S. 55.

¹⁰¹ TREADWELL 2008, S. 33.

¹⁰² SASLOW 1996, S. 51.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid. S. 52.

¹⁰⁶ GHISI 1963, S. XVI.

giorno (27), krever 30 stemmer, og i *Nono* står det at 60 sangere sang i fremførelsen.¹⁰⁷ Det vil si at det minst var 60 korister som deltok på scenen. Ikke bare folk, men også instrumenter måtte importeres til Firenze, og for eksempel gitarer måtte importeres fra Napoli.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Il seguente madrigale a sette Chori si fece con gli primi soprannominati strumenti e tutti gli altri e le voci furono al numero di sessanta,” MALVEZZI 1591, S. 17.

¹⁰⁸ KIRKENDALE 1972, S. 48.

9. Komedien *La Pellegrina* og intermediene

La Pellegrina var en *comedia erudite*,¹⁰⁹ som vil si at det var en komedie med manus som ble fremført for adelen, i motsetning til *comedia dell'arte*, som baserte seg på improvisasjon med faste karakterer og ofte ble fremført for ikke-adelige.¹¹⁰ *Comedia erudite* ble ofte skrevet av adelige dilettanter, og språket var enten italiensk eller latin. *La Pellegrina* ble skrevet av Girolamo Bargagli (1537–1586), og var en komedie i fem akter. Den ble fremført av den sienesiske truppen Academia degli Intronati. Under følger et sammendrag av handlingen slik Elena Polvoledo gjengir den i «Music and theatre from Poliziano to Monteverdi»:

Komedien foregår i Pisa. Den unge kvinnen Lepida er lovet bort av Cassandro til den unge og rike Lucrezio, men har i hemmelighet giftet seg med Terenzio. Terenzio utgir seg for å være læreren til Lepidas yngre bror. For å unngå det planlagte bryllupet mellom Lepida og Lucrezio later Lepida som om hun er gal. Lucrezio på sin side har i all hemmelighet giftet seg med Drusilla i Lyon to år før handlingen, for deretter å dra på en forretningsreise til Pisa uten sin kone. Lucrezio har bare akseptert ekteskapet med Lepida fordi han har hørt av en venn at Drusilla er død. Han håper dessuten at Lepidas galskap gjør at han slipper å gifte seg med henne. En pilegrim er kjent for sine helbredende krefter, og hun blir tilkalt for å helbrede Lepida. I realiteten er pilegrimen Lucrezios kone Drusilla som har kommet til Pisa for å finne sin ektemann. I tredje akt forandrer stil og tempo seg, og det vanlige renessansetemaet av misforståelser blir enda mer intrikat. Lepida har blitt gravid, og både tjeneren Targhetta og en forelsket tysk student sladrer på Lepida til hennes far. Lucrezio blir først holdt ansvarlig, noe som gjør ham rasende, og Drusilla, forkledd som pilegrimen, blir nesten drept på grunn av dette. Terenzio, Lepidas hemmelige ektemann, havner i hendene til politiet, og hos politimester Bargello samles alle personer og tråder. Terenzio viser seg å være en tysk adelsmann, hans ekteskap med Lepida er ikke lengre uønsket av Cassandro, og Lucrezio og Drusilla kan bli gjenforent.¹¹¹

Komedien ble originalt skrevet nesten 20 år før dens premiere under feiringen, og forfatteren Girolamo Bargagli hadde i 1589 allerede vært død i 3 år. Komedien ble skrevet til Ferdinando da han fremdeles var kardinal i Roma, men ble aldri fremført der. Komedien ender med flere lykkelige bryllup, og passet derfor godt til å bli fremført under bryllupsfeiringen til Ferdinando og Christina.¹¹² Bargaglis bror, Scipione (1540–1612), var

¹⁰⁹ FENLON 2002, S. 209.

¹¹⁰ 'Comedia erudite' *Encyclopædia Britannica* [Lesedato: 05.01 2015].

¹¹¹ PIRROTTA 1982, S. 371 – 372.

¹¹² NEWMAN 1986, S. 98.

den som foreslo at komedien kunne bli brukt under feiringen. Han gjorde i tillegg noen endringer, slik at den skulle passe enda bedre. Han forandret pilegrimens nasjonalitet fra spansk til fransk, og la hennes reiserute om Marseille, slik at hennes reiserute tilsvarte den Christina hadde på sin ferd mot Firenze.¹¹³

De to hovedpersonene, Drusilla og Lucrezio, holder ekteskapet og kjærligheten hellig. Drusilla viser det ved at hun nesten døde da hennes Lucrezio ikke kom tilbake fra sin forretningsreise, og at ved at hun drar til Pisa for å finne ham igjen, uten å vise tegn til å være sint fordi han ikke kom tilbake. Hun blir beskrevet som ekstremt religiøs, noe også Christina ble, hun kysset ikke en gang Lucrezio før de ble gift. Lucrezio på sin side ble beskrevet som en hardtarbeidende mann som føler skyld over at Drusilla døde. Grunnen til at han ikke kom tilbake til Lyon var av forretningsmessig art, og han blir igjen lykkelig forent med Drusilla i slutten av stykket. På denne måten kunne Drusilla og Lucrezio være bilder på Christina og Ferdinando.¹¹⁴ Likhetene mellom Drusilla og Christina og Lucrezio og Ferdinando gjør at Ferdinandos og Christinas dyder blir fremhevet. Dette støtter opp om bildet som går igjen i hele feiringen, at de to er opphøyde vesener, gudfryktige og edle, og at deres styre kommer til å bli den nye gullalderen.

¹¹³ NEWMAN 1986, S. 99.

¹¹⁴ Ibid. S. 105/106.

10. Handlingen i intermediene

I det første intermediet blir brudeparet hyllet av gudene i himmelen (se tabell om politiske tekster, stykker nr. 1–6). Intermediet er berømt for sin åpning med solomadrigalen *Dalle più alte sfere* (1), men det er også preget av to høydepunkt hvor hyllesten blir deklamert i massive kor. *Noi che cantando* (2) og *A voi real amanti* (5) har besetning på henholdsvis åtte stemmer fordelt på to kor og 15 stemmer fordelt på tre kor.

Det andre intermediet spiller ut konkurransen mellom musene og pieridene (døtrene til Pierus) (se tabell, stykker nr. 7–11). Besetningen her er interessant fordi antall stemmer i sangene stiger gjennom hele intermediet, fra fem stemmer i *Belle ne fe natura* (8) til 18 stemmer fordelt på tre kor i *O figlie di Piero* (11). Denne stigningen i antall stemmer korresponderer ikke med hvilke figurer i fortellingen som synger, men har en dramatisk effekt. Det kan tenkes at *Belle ne fe natura* (8) er politisk, ikke på grunn av teksten, men på grunn av besetningen på tre damer, og dens likhet med *concerte delle donne* (se kapittel 8.6. solistene). Jeg velger likevel å karakterisere den som ikke-politisk her, ettersom ingenting i teksten tyder på det.

Tredje intermedium handler om Apollons seier over dragen Pyton i Delfi (se tabell, stykker nr. 12–14). I dette intermediet er bare tre sanger overlevert (i tillegg var en sinfonia som ikke er overlevert med¹¹⁵). Intermediet begynner og avslutter med sanger med stor besetning, med *Qui di carne si sfame* (12) og *O mille volte* (14) med henholdsvis tolv stemmer fordelt på to kor og åtte stemmer fordelt på to kor.

I fjerde intermedium får man høre en spådom om at alle kommer til å bli inspirert til godhet av gullalderen som vil komme etter bryllupet. Som resultat sees et helvete som sørger fordi det ikke kommer noen sjeler dit lenger (se tabell, stykker nr. 15–18). De tre sangtekstene stiller spørsmål om når gullalderen kommer, gir svar på når den kommer, og hvordan resultatet vil bli. Dette intermediet begynner, som første intermedium, med kvinnelig solosang. De neste sangene har besetning på fem og seks stemmer. Intermediet får ikke en stor flerkorsang i det hele tatt. Dette kan ha med at de store korverkene i høy grad er forbeholdt gledelige hyllester til brudeparet og gudene, mens fokuset her er på helvete og dets sorg.

I det femte intermediet sees og høres historien om Arion som blir kastet på sjøen på vei hjem til Kartago, og blir reddet av delfiner (se tabell, stykker nr. 19–23). Intermediet begynner med to sanger som hyller brudeparet, sunget av Amfitrite og hennes havvesener. I

¹¹⁵«Qui manca una Sinfonia» MALVEZZI 1591, S. 10.

de to siste sangene presenteres handlingen til intermediet. De to delene er bygget opp likt, først med en solosang, *Io che l'onde rafreno* (19) og *Dunque fra torbid onde* (22), og så en sang med henholdsvis fem og syv stemmer, *E noi con questa bella diva* (20) og *Lieti solcando il mare* (23).

I det sjette og siste intermediet får man se og høre om Jupiter som synes så synd på menneskene at han sender ned Harmoni og Rytme slik at dans og musikk kan glede menneskene i deres elendighet (se tabell, stykker nr. 24–28). De tre første sangene i dette intermediet beskriver handlingen i intermediet, uten referanser til brudeparet. De har også relativt liten besetning, med seks stemmer på madrigalene, *Dal vago e bel sereno* (24) og *O qual risplende nube* (25), etterfulgt av en solosang, *Godi, turba mortal* (26). De to siste sangene i intermediet hyller brudeparet eksplisitt; tekstene beskriver dem, og hvor fantastisk deres regjeringstid vil bli, og at deres etterkommere vil være kongelige. Dette blir deklamert med en kormasse på 30 stemmer fordelt på syv kor i *O fortunato giorno* (27), og i en ballo som blir sunget med vekselvis fem og tre stemmer i *O che nuovo miracolo* (28). Selv om *O che nuovo miracolo* (28) har få stemmer, skiller den seg ut ved å være lang, ha mye tekst og være rytmisk fast og dansbar. Få stemmer betyr heller ikke få korister: Ifølge *Nono* deltok alle 60 koristene i fremførelsen, samt alle tidligere brukte instrumenter. I tillegg ble det brukt en gitar hver til to av de kvinnelige solistene, og en *cembalino* til den siste. På denne måten avslutter intermediene med sitt største høydepunkt.

10.1. Oversikt over de politiske tekstene

I utgangspunktet kan man si at alle tekstene som ble brukt i intermediene var politiske ettersom de var en del av en større begivenhet som skulle hylle brudeparet og manifestere den nye alliansen mellom dem, samt demonstrere makten til Medici-familien. Samtidig er det en del tekster som uttrykker det politiske aspektet mer eksplisitt, og noen som har mindre eller ingen spor av den politiske konteksten. I den neste delen vil jeg fokusere på de tekstene som har et tydelig politisk innhold. I tabellen nedenfor har jeg foretatt en kategorisering av alle tekstene.

Nr.	Stykke	Komponist/tekst	Stemmer	Sidetall i Walker	Politisk	Ikke-politisk
Intermedium I: Armonie delle sfere						
1	Dalle più alte sfere	Archilei/ Bardi	1	2–8	x	
2	Noi che cantando	Malvezzi/ Rinuccini	8 (2 kor)	9–13	x	
3	Sinfonia	Malvezzi	6	14–15		
4	Dolcissime sirene	Malvezzi/ Rinuccini	6	16–17	x	
5	A voi real amanti	Malvezzi/ Rinuccini	15 (3 kor)	18–32	x	
6	Coppia gentil	Malvezzi/ Rinuccini	6	33–35	x	
Intermedium II: La gara fra Muse e Pieridi						
7	Sinfonia	Marenzio	5	36		
8	Belle ne fe natura	Marenzio	3	37–38		x
9	Chi dal delfino	Marenzio/ Rinuccini	6	38–41		x
10	Se nelle voci nostre	Marenzio/ Rinuccini	12 (2 kor)	42–50		x
11	O figlie di Piero	Marenzio/ Rinuccini	18 (3 kor)	51–57		x
Intermedium III: Il combattimento Pitico d'Apollo						
12	Qui di carne si sfama	Marenzio/ Rinuccini	12 (2 kor)	58–68		x
13	O valoroso dio	Marenzio/ Rinuccini	4	69–71		x
14	O mille volte	Marenzio/ Rinuccini	8 (2 kor)	72–76	x	
Intermedium IV: La regione de' Demoni						
15	Io. Che dal ciel cader	Caccini	1	156	x	
16	Sinfonia	Malvezzi	6	77–79		
17	Or che le due grand'Alme	Malvezzi/ Strozzi	6	80–84	x	
18	Miseri abitator	Bardi/ Strozzi	5	85–87	x	
Intermedium V: IL Il canto d'Arione						
19	Io. Che l'onde raffreno	Malvezzi/ Rinuccini	1	87–89	x	
20	E noi con questa bella diva	Malvezzi/ Bardi	5	89–93	x	
21	Sinfonia	Malvezzi	6	93–97		
22	Dunque fra tobid onde	Peri/ Rinuccini	1 (2 ekko)	98–106		x
23	Lieti solcando il mare	Malvezzi/ Rinuccini	7	107–111		x
Intermedium VI: La discesa d'Appollon e Bacco col Ritmo a 'lArmonia						
24	Dal vago e bel sereno	Malvezzi	6	112–116		x
25	O qual risplende nube	Malvezzi/ Rinuccini	6	117–119		x
26	Godi, turba mortal	Cavalieri/ Rinuccini	1	120–121		x
27	O fortunato giorno	Malvezzi/ Rinuccini	30 (7 kor)	122–139	x	
28	O che nuovo miracolo	Cavalieri/ Lucchesini	5 + 3	140–154	x	

Jeg har definert alle tekstene som har en henvisning til brudeparet, dagen de blir gifte, eller gullalderen som følger deres bryllup, som politiske. Alle andre tekster har havnet i kategorien ikke-politisk. Det vil si at for eksempel teksten til *Miseri habitator* (18) er blitt kategorisert som politisk, fordi den handler om hvordan det blir i helvete etter at Ferdinando og Christina er blitt gift. Alle sangene i det første intermediet har jeg kategorisert som politiske. Alle har henvisninger til en fantastisk festdag, selv om ikke alle tekstene henviser direkte til brudeparet. Denne festdagen tolker jeg som bryllupsdagen til Christina og Ferdinando, derfor kategoriserer jeg disse som politiske. I det andre intermediet har jeg ikke kategorisert noen av sangene som politiske. Det er fordi disse tekstene handler om konkurransen mellom pieridene og musene, og ikke noe som jeg kan tolke som en politisk allegori. I det tredje intermediet er

det to ikke-politiske og en politisk sang. Den siste sangen i intermediet har jeg kategorisert som politisk fordi den hyller Apollon. Dette er ikke en direkte politisk tekst på samme måte som de tidligere nevnte, men det må tas i betraktning at Apollon var kjent i sirklene rundt Medici-hoffet som et symbol på storhertugen.¹¹⁶ Det fjerde intermediet inneholder bare politiske tekster, da temaet i intermediet er hva som skjer når Ferdinando og Christina gifter seg og den nye gullalderen kommer. Det femte intermediet begynner med to politiske tekster som hyller brudeparet, etterfulgt av to tekster som forklarer handlingen i intermediet. Det siste intermediet begynner med tre ikke-politiske sanger hvor tekstene beskriver dagen da musikk og rytme kom til jorden, selve handlingen i intermediet. De to siste tekstene i intermediet hyller imidlertid brudeparet uhemmet, og er kanskje de mest politisk ladede tekstene av alle. Her synges det om Ferdinando og Christinas etterkommere, hvordan de vil bli tatt imot i himmelen og hvor bra det blir på jorden når de er forent og sitter med makten.

10.2. Første intermedium: *Armonie delle sfere*

Hele forestillingen begynte med at det røde sceneteppet ble sluppet ned. Kildene er litt uenige om hva som kom til syne. Flere kilder skriver at preludiet til det første intermediet ble fremført foran et blått sceneteppe, men i Rossis «Descrizioni» er det skrevet om et romersk prospekt.¹¹⁷ Der står det at det stod et dorisk tempel bygget i kvaderstein (tilhugget naturstein) i forgrunnen. En sky falt ned fra himmelen, og på den satt Armonia Doria, den doriske harmoni eller modus. Hun ble spilt av Vittoria Archilei, som akkompagnerte seg selv med en lutt. I tillegg ble hun akkompagnert av to *chitarroni* som ikke var synlige for publikum. Teksten til solomadrigalen *Dalle più alte sfere* (1) ble skrevet av Bardi, men musikken er det uenighet om hvem som komponerte. I Rossis beskrivelse står det at det var Cavalieri som skrev melodien, men i Malvezzi's utgave er Antonio Archilei oppført som komponist. Warren Kirkendale skriver at det er usannsynlig at Cavalieri ville godkjent utgaven hvis Malvezzi hadde gitt Archilei æren for en av hans komposisjoner. Nina Treawell viderefører den tanken, og introduserer teorien om at det var Vittoria selv som var komponist. Det var en vanlig praksis på denne tiden at kvinnelige komponister gav ut verk under sin manns navn. Det finnes ingen andre komposisjoner av Antonio som er kjent, men minst ett annet stykke er kjent som Vittorias komposisjon. Hun var dessuten kjent for sine briljante improvisasjoner.¹¹⁸ Solomadrigalen forsøker ikke å gjenskape den antikke *harmoneia* dorisk, men er likevel det

¹¹⁶ ROSOW 2005, S. 203.

¹¹⁷ NAGLER 1964, S. 73.

¹¹⁸ TREADWELL 2004, S. 16.

eneste stykket i intermediene som har noen referanse i det hele tatt til antikk musikkteori, i form av at solisten skal forestille den doriske harmonien. Armonia Doria sin sky, som var omringet av de andre harmoniene, steg ned i et doriske tempel. Dernest forsvant hele tempelet.

Deretter steg nattehimmelen frem med fire skyer. På disse skyene satt åtte platonske¹¹⁹ sirener og to andre figurer som hørte til niende og tiende sfære, engler eller kjeruber (kildene er litt uklare her). Etter madrigalen *Noi che cantando* (2) delte himmelen seg på tre steder, og tre skyer kom frem. På den midterste satt den romerske gudinnen *Necessitas*, gudinnen for skjebnen, i gresk mytologi kalt *Ananke*. Sittende holdt hun en tein mellom sine ben, og rundt denne teinen spant kosmos. Hun var omringet av sine barn (*parcae* på latin, *moirai* på gresk): de tre søstre og skjebnegudinnene *Klotho* (spinnensken), *Laikesis* (trådtrekker) og *Atropos* (uunngåelig). Disse navnene er greske; på latin heter de *Nona*, *Decima* og *Morta*, niende, tiende og død. De bestemte skjebnene til alle i universet, også gudene, selv om det er litt uklart om Jupiter hadde makt over dem eller omvendt. De ble ofte fremstilt som tre gamle koner, hvor *Nona* spant skjebnene på veven sin, *Decima* målte ut lengden på tråden, mens *Morta* klippet tråden når den var lang nok. Deres rolle som herskere over skjebnen er viktig, for de kunne se både fortiden og fremtiden. Hvis de sier at foreningen av Christina og Ferdinando er begynnelsen av den nye gullalderen og at aldri noen har sett slik praktfullhet så er det sant. På de to andre skyene satt de syv himmellegemene og gudene Luna, Mars, Saturn, Venus, Merkur, Jupiter, Solen og Astraea, stjernebildet Jomfruen. På himmelen under var seks par helter som representerte seks dyder: rettferdighet representert ved andre konge av Roma Numa Pompilius og den egyptiske gudinnen Isis; religion representert ved den første kongen av Numidia, Masinissa, og en Vestalinne, prestinne i tempelet til Vesta; fromhet representert av Æneas, helten i Virgils Æneiden, og en from ung jente beskrevet av den romerske forfatteren Valerius Maximus; ekteskapelig kjærlighet representert av den romerske reformatoren Tiberius Gracchus og Portia, muligens den Portia som var gift med Brutus, en av Cæsars mordere; storsinnethet representert av Hieron, kongen av Syrakus og Paulina Busa, kvinnen som matet romerske styrker etter at de hadde rømt etter slaget ved Cannae; og tapperhet representert av den romerske soldaten Lucius Siccus Dentatus og Camilla, datter av Metabus, som var viet til gudinnen Diana.¹²⁰ Sirenene og planetene sang vekselvis i

¹¹⁹ Med platonske menes det at de ikke hadde noe fokus på kjønn og det kjønnslike. Platonismen stod sterkt i Firenze på denne tiden pga. Cosimo I de Medici sitt akademi, SVENDSEN *Store norske leksikon*. [Lesedato: 11.09.2015]

¹²⁰ NAGLER 1964, S. 74.

madrigalene *Dolcissime sirene* (4) og *A voi real amanti* (5), samtidig som skyene de satt på steg til værs. Sirenene, himmellegemene og Parcaene avsluttet med en madrigal til, *Coppia gentil* (6), før himmelen forsvant, og første akt av *La Pellegrina* kunne begynne.

Dette tablået var beskrevet av Platon i «Staten», for eksempel finnes *Anake* og hennes skjebnegudinner beskrevet i tiende bok.¹²¹ Selv om ikke alle personene og figurene var gjenkjennelige for publikum var det lagt mye arbeid i at de skulle kunne være gjenkjennbare for de lærde, de som hadde noen forutsetninger for å kjenne dem igjen. Med dette ønsket man å vise det adelige Europa hvor mye kunnskap som fantes i Firenze. For eksempel hadde Mars en skorpion under sitt setes, og Æneas hadde sin gamle far som han hadde reddet fra Troja over den ene skulderen, et barn på den andre armen og et sverd i den ledige hånden.¹²² I «Staten» hyller Platon vesenene som opptrer i dette intermediet. Da Bardi brukte disse vesenene til å hylle brudeparet var det med på å bygge opp under forestillingen om at Ferdinando var en idealhersker på linje med de som ble beskrevet i «Staten».

10.3. Secondo intermedium: *La Gara fra Muse e Pieridi*

Andre intermedium utspilte seg i en hage i full blomst; parfymert vann ble sprayet på publikum for å gjøre illusjonen så komplett som mulig. Blant frukttrærne, rosene og de ornamenterte blomsterurnene befant det seg dyr som harer, pinnsvin og skilpadder. Etter åpningssinfoniaen (7), en todelt pavane-galliarde-komposisjon,¹²³ steg et fjell opp av en luke i gulvet. Fjellet var tolv alen høyt (ca. 7 meter), og dekket av vegetasjon. Dette skulle forestille Helikon, fjellet til musene. Der satt 16 hamadryader, nymfer som bor og deler skjebne med et tre, på steinseter. To mosegrodde grotter syntes under dem, én på hver side av fjellet. I den høyre grotten satt de ni døtrene til Pieros, kalt Pieridene, i den venstre satt de ni musene. Disse konkurrerte i sang, med hamadryadene som dommere. Pieridene sang først sin *Chi dal delfino* (9), deretter sang musene sin *Se nelle voci nostri* (10). Hamadryadene dømte i musenes favør, og Pieridene ble dømt til å bli forvandlet til skjærer for sin forfenglighet.¹²⁴

Forfengligheten til pieridene, og kontrasten mellom dem og musene ble forsterket av klærne de hadde på seg. Pieridene var kledd i sateng med sterke farger, ornamenter i gull og store smykker. Musene var kledd enkelt i grønn fløyel, men med smykker i håret og slør.¹²⁵

¹²¹ MØRLAND 1946, S. 471.

¹²² NAGLER 1964, S. 77.

¹²³ BIZZARINI 2003, S. 184.

¹²⁴ NAGLER 1964, S. 81.

¹²⁵ NAGLER 1964, S. 81.

Besetningen til madrigalene i dette intermediet korresponderer ikke med handlingen i det hele tatt. I madrigalen til hamadryadene (8) er besetningen tre kvinnestemmer, selv om hamadryadene er 16 figurer. Andre har tolket det som at det er de tre karitene, eller gratiene, som synger.¹²⁶ Pieridene er ni søstre, men deres madrigal er for seks stemmer (9). Musenes madrigal (10) er skrevet for tolvstemmig kor, selv om også musene teller ni gudinner. Det kan virke som om Marenzio har konsentrert seg mer om en musikalsk intensivering med stadig økende antall stemmer enn å illustrere handlingen.¹²⁷ Det kan også tenkes at Marenzio ville understreke Musenes overlegenhet ved en økning og en tetning i klang og kraft.

Allerede i dette intermediet høres det første hintet av påvirkningen fra *Concerto delle donne*. Intermediet begynner med *Belle ne fe natura* (8), en trestemmig sang for kvinnestemmer. Denne formen blir brukt også i det siste intermediet, der med en sterkt politisk tekst. I *O che nuovo miracolo* (28), alternerer det mellom fem og tre stemmer, og den politiske teksten, sammen med det faktum at sangen avslutter hele kvelden gjør at denne sangen blir vektlagt som svært betydningsfull. *Belle ne fe natura* (8), derimot, kommer tidlig i intermediet, med en lite betydningsfull tekst, og kan sees mer på som et frempek mot det som kommer i siste intermedium.

10.4. Tredje intermedium: *Il combattimento Pitico d'Apollon*

Det tredje intermediet fant sted i en skog. Midt på scenen var en stor hule, og rundt denne syntes skogen å være brent. Ni par menn og kvinner fra Delfi entret scenen fra venstre, gjenkjennelige i greske klær med havdetaljer. At de delfiske parene skulle være gjenkjennelige ved havdetaljer var viktig for Bardi, da han som en klassisk filolog og perfektjonist visste at denne kampen hadde funnet sted på den greske øya *Delos*, og en del kilder skriver at grunnleggingen av et samfunn på denne øya ble gjort av *Delfos*, en sønn av havguden Neptun.¹²⁸ De delfiske parene sang madrigalen *Qui di carne si sfama* (12), som handler om dragen Pytons ødeleggelse av landsbygda. Samtidig som de sang kom ni delfiske par til inn på scenen fra høyre. Deretter dukket dragen selv opp fra hulen sin, og de delfiske parene bad Jupiter om å frelse dem fra monstret. Ved synet av mennesker spredte dragen sine speildekkede vinger og sprutet ild. Så dukket en flyvende Apollon opp med pil og bue. Han var sendt av Jupiter. Dragen og Apollon begynte å kjempe, og kampen mellom disse to kan

¹²⁶ EVANS 2012, S. 9.

¹²⁷ BIZZARINI 2003, S. 184.

¹²⁸ NAGLER 1964, S. 84.

deles inn i fem deler¹²⁹: Apollons overblikk for å finne et passende sted for kampen, hans utfordring av dragen, hans kamp i jambisk rytme, kamp i spondé-rytme og beseiringen av dragen og til sist en seiersdans som endte med at Apollon satte foten sin på dragens hode. Symfonien som akkompagnerte Apollons dans rundt dragen er mistet eller enda ikke identifisert. Dansen er nøye beskrevet av Rossi, men det er ikke oppført komponist i noen av kildene.¹³⁰ Den ble antakeligvis skrevet av en anonym musiker som spesialiserte seg på dansemusikk, ettersom Apollons danser var basert på forskjellige antikke versføtter. I luften ble Apollon spilt av en dukke og denne landet ute av syne, for så å bli erstattet av en danser som fullførte kampen i pantomime. Fire delfiske skikkelser hadde fulgt kampen, og kalte til slutt på sine venner ved å synge *O valoroso dio* (13) for å fortelle om hva som hadde skjedd. Dragen ble fjernet, og Apollon danset en gang til mens de delfiske menneskene sang en hyllest til Apollon, *O mille volte* (14) som takk for at dragen var drept.¹³¹

Myten, som er beskrevet i Ovids «Metamorfoser», forteller at Apollon drepte dragen Pyton. Han ydmyket Cupido i pil- og buekonkurransen, og Cupido hevnet seg ved å treffe Apollon med sin pil, slik at Apollon ble forelsket i nymfen Dafne. Dafne ble deretter forvandlet til et laurbærtre fordi hun ville komme unna Apollon. Han tok etter dette laurbærkransen som sitt symbol. Medici-familien brukte i begynnelsen laurbærblader for å symbolisere nærhet til Apollon, senere ble han selv med i både veggmalerier i Palazzo Vecchio og skulpturer i Bobolihagen bak Palazzo Pitti.¹³² Særlig Apollons kamp mot dragen ble brukt som et symbol på en som skaper orden av kaos, slik som Medici-familien holdt orden i Firenze. Denne myten ble senere brukt av Rinuccini da han skrev librettoen som ble brukt til den første operaen, *La Dafne*, hvor musikken ble skrevet av Jacopo Peri og Jacopo Corsi. Det var derfor tydelig at Apollon i dette intermediet skulle representere storhertugen.¹³³

10.5. Fjerde Intermedium: *La regione de' Demoni*

Et preludium ble spilt før dette intermediet begynte, som ved det første intermediet. Før scenen skiftet bakgrunn fra Pisa dukket det opp en trollkvinne i en flyvende vogn. Hun ble spilt av Lucia Caccini, og i likhet med preludiet til første intermedium sang hun en solomadrilgal hvor melodien er publisert under hennes manns navn, Giulio. Trollkvinnen holdt

¹²⁹ NAGLER 1964, S. 83.

¹³⁰ PIRROTTA 1982, S. 228.

¹³¹ NAGLER 1964, S. 82/83.

¹³² HANNING 1979, S. 500.

¹³³ ROSOW 2005, S. 203.

en pisk i høyre hånd som hun brukte på to drager som fløy rundt henne og sprutet ild. Da hun var kommet til midten av scenen stoppet hun opp og tvang dragene til å gjøre det samme. Så tok hun opp lutten sin og sang solomadrigalen *Io, che dal ciel cader* (15). Samtidig krysset hun scenen for å mane frem demoner med sin sang. Etter sangen steg hun igjen opp i vognen sin og forsvant. Etter at trollkvinnen forlot scenen kom det flammer fra luften, og en halvmåneformet åpning åpnet seg midt på scenen. I denne åpningen sto alle de overjordiske demonene trollkvinnen kalte på. Med klær av rødt, sølv og gull gav de inntrykk av å være fra paradiset.¹³⁴ De sang madrigalen *Or che le due grand'Alme* (17) som forutsa at bryllupet mellom Ferdinando og Christina ville starte den nye gullalderen og alle sjeler ville bli inspirert til godhet.¹³⁵ Deretter ble åpningen lukket og skyen av flammer forsvant.

Etter dette preludiet ble scenen dekket av stener, kløfter og huler, hvorfra det steg ut flammer og røyk. Scenegulvet åpnet seg og avslørte et helvete hvor to armeer av demoner og furier kom frem. To av furiene hadde på seg hoser som så ut som sotet hud og de så dermed ut som om de var nakne. Slinger dekket deres edlere deler. Djevlene som kom frem satte seg på stenene og sang madrigalen *Miseri abitator* (18) om deres triste skjebne. Etter bryllupet til Ferdinando og Christina kom det ikke til å komme flere til helvete, fordi alle kom til å bli inspirert av den nye gullalderen til å være gode, snille og flittige borgere.¹³⁶ Bardi selv skrev musikken til denne madrigalen.¹³⁷ Samtidig som djevlene og furiene holdt seg på høyre side av scenen, ble den andre siden fylt av lemurer eller gjenferd. Selve helvete var bare kulisser av flammer og røyk, men djevler som torturerte mennesker ble brakt opp på scenen. Karon, fergemannen som frakter nylig avdøde over elven Styx og inn i dødsriket, ble fremstilt som i Dantes «Inferno», med hvitt skjegg og flammede øyne, stående i sin bark ved munningen av helvete, mens han slo på trassige sjeler med en åre. I midten av scenen sto Lucifer, med en torso som reiste seg åtte alen høy opp av en sirkelformet innsjø. Han hadde tre ansikter, et rødt, et svart og et gult. Han fortærte sjeler, men to av dem, fremstilt som barn, unnslopp. Disse ble raskt fanget av to smådjevler, én ved hjelp av en høygaffel, den andre med bare klør, og begge havnet tilbake i Lucifers gap. Til høyre for Lucifer sto Geryon, den legendariske kongen av Erythea som lurte fremmede til sitt bord og drepte dem. Også kongen Minos var i Lucifers tjeneste. Andre beboere av helvete var harpyene, bevingede skapninger som bringer død og fordervelse, kentaurer, Minotauren og Kerberos, helveteshunden med

¹³⁴ NAGLER 1964, S. 85.

¹³⁵ AUDUS 2013, S. 8.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ NAGLER 1964, S. 87.

mange hoder. Sjeler ble holdt fast i den frosne innsjøen. Idet den melankolske madrigalen var ferdig stupte djevlene ned i helvete igjen, og helvete lukkes. Instrumentene som ble brukt i denne scenen ble kamuflert som slanger, og 42 kostymer ble laget bare til denne scenen.¹³⁸

En sinfonia (16) var en del av dette intermediet, men det er flere teorier om hvor i handlingen den skal plasseres. Pirrotta skriver at sinfoniaen helt klart må ha vært plassert i begynnelsen av intermediet, før *Io, dal ciel cader* (15).¹³⁹ I *Nono* er sinfoniaen plassert som stykke nummer to, «Qui manca un'aria» (her mangler en arie, skrevet om «Io che dal ciel cader (15)» er skrevet linjen over. Derfor er sinfoniaen plassert som nummer to i Walkers noteutgave.

10.6. Femte intermedium: *Il canto d'Arione*

Dette intermediet foregikk på havet, og scenegulvet ble gjort om til et bølgende hav, med klipper på begge sider av scenen. Små barker var synlige langt bak på scenen, noe som skulle gi et dybdeperspektiv. Et perlemorskjell, fem alen bredt og tre alen høyt (3,1 meter bredt og 1,8 meter høyt), dukket opp fra havet, trukket av to delfiner. I skjellet satt Amfitrite, dronningen av havet og en av konene til Poseidon, spilt av Vittoria Archilei. Hun hadde på seg et nakenkostyme og en grønn kappe dekorert med fisk, snegler og skjell. På hodet hadde hun en krone av koraller, og rundt halsen et smykke med perler på. 14 tritoner (havmenn og Poseidons hird) og 14 najader eller nereider (begge forskjellige typer havnymfer) steg opp med skjellet. Disse var dryppende våte, for å forsterke illusjonen av at de var på havet. Tritonene hadde med seg instrumenter som var laget for å ligne skjell.¹⁴⁰ Amfitrite hadde sin lutt og hennes madrigal *Io, che l'onde raffreno* (19) var en hyllest til det nygifte paret. Det var også nereidenes *E noi, con questa bella diva* (20). Nereidenes madrigal ble sunget vekselvis med Amfitrite, og Vittoria hadde med seg sin mann og deres elev Margherita hvor det bare er tre stemmer.¹⁴¹ Havvesenene dykket deretter ned i havet igjen.

Etter dette ble en galei rodd inn på scenen. Den var bemannet av 40 mann og hadde alle seil heist til ære for brudeparet. Arion, spilt av sangeren og komponisten Jacopo Peri, var på galeien på vei hjem til Korint. Arion var en legendarisk dikter fra Korint som hadde vært på Sicilia og vunnet en musikkonkurranse, og var på vei hjem igjen. Han stod med sin harpe på akterdekket og sang *Dunque fra torbid onde* (22), som han hadde komponert selv. I

¹³⁸ NAGLER 1964, S. 87.

¹³⁹ PIRROTTA 1982, S. 229.

¹⁴⁰ NAGLER 1964, S. 88.

¹⁴¹ PIRROTTA 1982, S. 230.

madrigalen sang Arion om sin skjebne på skipet, at han kom til å dø, og han ba himmel og jord om medlidenhet. Han må ha latt som han akkompagnerte seg selv, for han holdt en lyre, men i *Nono* står det at madrigalen ble akkompagnert av en *Chittarone*.¹⁴² Idet mannskapet skulle til å slå ham ned fordi de vil ha hans skatt, stupte han i havet. Mannskapet trodde han var død og sang den muntre madrigalen *Lieti solcando il mare* (23). Den handler om hvor glade de var for at Arion var død og at skatten hans nå var deres. Arion forgikk derimot ikke i dypet, men ble reddet av en delfin.

Historien om Arion var kjent fra mange antikke kilder, som Platon, Herodot og Plutark, det var fra sistnevntes «*Moralia*» at Bardi tok sin fremstilling.¹⁴³ Historien i «*Moralia*» skiller seg lite fra intermediet. Arion var på vei fra Italia til Korint med et korintisk handelsskip, hvis mannskap ville drepe ham. Han sang en bønn til alle gudene om å la ham overleve, før han hev seg i havet, og ble reddet av delfiner som brakte ham i land i Italia. Deretter ble skipet og dets mannskap funnet, og straffet.¹⁴⁴

Intermediet består av to deler. Den ene delen består av musikk som hyller brudeparet, og den andre er en mytisk fortelling hvor musikken blir brukt for å be til gudene om hjelp. I begge delene er musikken sentral, og brudeparet får samme rolle som gudene ved at både gudene og brudeparet er mottakere for direkte sang.

10.7. Sjette intermedium: *La discesa d'Apollon e Bacco col Ritmo e l'Armonia*

Etter siste akt i skuespillet ble scenen fylt med skyer, og himmelen åpnet seg til et tablå hentet fra andre bok i «*Lovene*» av Platon.¹⁴⁵ I himmelen var det en ansamling hedenske guder som strålte om kapp. Syv skyer kom så ut gjennom åpninger, dekorert med blomster og girlandere. Fem av dem steg ned til jorden, to ble hengende. Skyen i midten var større enn de andre, og på den satt Apollon, Bacchus, og guddommene harmoni og rytme. På en annen litt lavere sky sto tre *kariter* (*graziene*), og Apollons musier var spredt på flere skyer. Jupiter syntes synd på menneskene, og ga Apollon, Bacchus og musene lov til å forære harmoni og rytme til dem. Samtidig som de fem skyene steg ned mot jorden fløy bevingede *Amoretti* og holdt seg fast i blomstergirlanderne.¹⁴⁶ Gualfreducci, som sang solomadrigalen *Godi tuba mortal* (26), skulle enten forestille Amor eller Hymen. Ettersom madrigalen ble sunget av en annen sanger enn

¹⁴² PIRROTTA 1982, S. 232.

¹⁴³ NAGLER 1964, S. 88.

¹⁴⁴ PLUTARCH 1718, S. 29 – 32.

¹⁴⁵ ANDERSEN 2002, S. 97.

¹⁴⁶ NAGLER 1964, S. 89.

hun som sang og spilte Harmonia Doria må Gualfreducci ha forestilt en annen karakter.¹⁴⁷ 20 par dødelige mennesker kledd som hyrder kom frem fra fire steder, lokket av sangen. Idet skyene traff jorden forsvant de med et puff, og balloen *O che nuovo miracolo* (28) med hyrder og nymfer avsluttet kvelden.

Balloen bestod av forskjellige selskapsdanser som sammen skapte intrikate mønstre på dansegulvet. Disse mønstrene symboliserte den himmelske perfektjonen som kom til å oppstå i Ferdinando og Christinas rike.¹⁴⁸ Dansen var uvanlig kompleks, og det kan tenkes at den var påvirket av en form for underholdning som var utviklet ved det franske hoff. Den såkalte *Ballet de cour* var en ballettform med både poesi, kostymer og musikk som ble fremført av adelen. Christina var både niesen og svigerinnen til kong Henrik III av Frankrike (1551–1589), og han er kjent i kulturhistorien som mesenen til den første *Ballet de cour*, *Ballet Comique de la Reine*. Den ble fremført i forbindelse med et bryllup i 1581.¹⁴⁹ En fransk påvirkning er derfor ganske sannsynlig. En kilde skriver at de som sang også danset, noe som betyr at de tre sopranene som sang danset, og at de 20 danserne på scenen var en del av koret på 60 personer.¹⁵⁰

Musikken til balloen skiller seg også ut fra normen med at ordene ble skrevet til musikken, ikke omvendt.¹⁵¹ Koreografien ble også komponert før teksten ble skrevet.¹⁵² Balloen ble skrevet på oppdrag fra Ferdinando fordi han ikke likte avslutningen som Bardi hadde planlagt.¹⁵³ Basslinjen og det harmoniske forløpet til balloens femstemmige åpning ble senere en standard for improvisasjon¹⁵⁴ og komposisjon kjent under navnene *Aria di Firenze* og *Ballo del Granduca*, og ble assosiert med Medici-familien.¹⁵⁵ John Walter Hill mener at Cavalieri hentet melodien fra en eksisterende *Lauda*, og at denne ble brukt til en religiøs versjon av stykket.¹⁵⁶ Kirkendale har på sin side undersøkt *Aria di Firenze*, og kommet frem til at den ikke forekommer før intermediene, og at det derfor er Cavalieris komposisjon som er opprinnelsen til denne musikalske formelen.¹⁵⁷ Det som er sikkert er at *Aria di Firenze* ble

¹⁴⁷ PIRROTTA 1982, S. 233.

¹⁴⁸ ROSOW 2005, S. 204.

¹⁴⁹ SASLOW 1996, S. 17.

¹⁵⁰ ROSOW 2005, S. 205.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² KIRKENDALE 1972, S. 46.

¹⁵³ SASLOW 1996, S. 39.

¹⁵⁴ KIRKENDALE 1972, S. 47.

¹⁵⁵ SASLOW 1996, S. 39.

¹⁵⁶ HILL 1989, S. 314.

¹⁵⁷ KIRKENDALE 1972, S. 50.

brukt som grunnlag for intrikate komposisjoner av komponister som Banchieri, Buonamente, Frescobaldi og Sweelink.¹⁵⁸

¹⁵⁸ KIRKENDALE 1972, S. 17.

11. Analyse

11.1. Tekstanalyse

I de følgende musikalske analysene vil jeg undersøke forholdet mellom tekst og musikk i noen av stykkene som har politisk tekst. Jeg tar utgangspunkt i en enkel tekstanalyse som beskriver den formale strukturen og innholdet i tekstene. Tekstanalysen baserer seg på tekstene slik de er representert i forordet til Walkers kritiske utgave, *Nono* og i «Gli albori del melodramma II» av Solerti, som gir en oversikt over en del av tekstene. Tekststrukturen blir angitt ved å gi hvert vers et nummer. Etterpå angir jeg antall stavelser etterfulgt av en liten bokstav for å angi rim. Rimer ikke verset blir det angitt med en *x*.

All italiensk poesi blir karakterisert ved antall stavelser og rytmen i versene.¹⁵⁹ Til forskjell fra gresk og latinsk poesi skiller ikke italiensk poesi mellom korte og lange stavelser, men mellom betonte og ubetonte. Rytmiikk har en betydning i poesien, men denne er underordnet antall stavelser per vers. I det italienske språket har alle ord en trykksterk stavelse, det vil si at vers med like mange stavelser kan ha forskjellig rytme, dette til forskjell fra for eksempel fransk poesi.¹⁶⁰ Det finnes tre typer verseendelser i italiensk poesi:¹⁶¹

- *Versi piani* har betoning på nest siste stavelse. Her skal alle stavelser telles. Disse kalles også *parossitone*.
- *Versi sdruciolli* har betoning på tredje siste stavelse. Her skal ikke siste stavelse telles. Disse kalles også *proparossitone*.
- *Versi tronchi* har betoning på siste stavelse. Her skal man legge til en stavelse i tellingen. Disse kalles også *ossitone*.

Den mest vanlige av disse endelsene er *versi piani*, og i intermediene er alle tekstene bortsett fra noen avsnitt i *O che nuovo miracolo* (28) skrevet med denne endelsen. På grunn av dette har jeg bare angitt hva slags ending som er brukt i *O che nuovo miracolo* (28). Her blir *versi piani* angitt ved en *p*, og *versi sdruciolli* angitt med *pp*. *Versi tronchi* forekommer ikke i intermediene i det hele tatt.

Vokalene i begynnelsen og slutten av ord i italiensk poesi behandles på mange forskjellige måter, her skal jeg bruke *O mille volte* (14) for å illustrere en del av dem.

- *Sineresi*: når to vokaler i samme ord teller en stavelse, som i *Giorno* i vers 2.¹⁶²
- *Dineresi*: når to vokaler inne i et vers teller to stavelser.

¹⁵⁹ ELWERT 1976, S. 1.

¹⁶⁰ Ibid. S. 2.

¹⁶¹ Ibid. S. 4 – 5.

¹⁶² Ibid. S. 7.

- *Sinalefe*: når en vokal i slutten av et ord og vokalen i begynnelsen av neste teller og uttales som samme stavelse, som i *lieto e* i vers 2.¹⁶³
- *Dialefe*: når en vokal i slutten av et ord og vokalen i begynnelsen av neste ikke teller som en stavelse.
- *Elisione*: når siste vokal i ord kuttet og det følgende ordet begynner med en vokal, som i *horribil angue* i vers 5.
- *Aferesi*: når første vokal i ord kuttet, og det henger seg på neste ord med apostrof, som i *l'anima* i vers 6.
- *Apocope*: når siste vokal i ord kuttet uten at neste ord begynner med en vokal, som i *versar* i vers 6.

Alle disse fenomenene har innvirkning på hvordan man teller stavelser i hvert vers. Hvis jeg har vært usikker på hvilke fenomener som forekommer i de forskjellige versene har jeg sett på hvordan musikken har behandlet teksten. Der er det lett å se om en vokal er blitt behandlet som en eller to stavelser. Slik har jeg kommet frem til at det er utelukkende *settenari* og *endecasillabi*, altså vers med syv og elleve stavelser i tekstene til intermediene. Dette er også de mest vanlige verseformene i italiensk poesi fra denne tiden.¹⁶⁴ De forskjellige tekstene har alle en blanding av disse – ingen av dem består av bare en av verseformene. Dette kalles for *strofe polimetre*.¹⁶⁵

I intermediene finnes bare *versi sciolti*. Denne versetypen er vers uten et fast rimmønster, og kom for fullt i Italia i renessansen. Denne formen for poesi er en imitasjon av den klassiske poesien, *poesia classica*, som ikke hadde rim.¹⁶⁶ Det betyr ikke at tekstene i intermediene ikke har rim, men at vers med flere typer rim og ingen rim blandes innad i tekstene. De ulike måtene å rime på har følgende betegnelser:¹⁶⁷

- *Rima baciata*: aabb
- *Rima incrociata*: abba
- *Rima atterna*: abab

Alle rimtypene finnes i tekstene til intermediene, men det er aldri bare en form for rim per tekst.

¹⁶³ ELWERT 1976, S. 21.

¹⁶⁴ Ibid. S. 52.

¹⁶⁵ Ibid. S. 115.

¹⁶⁶ Ibid. S. 108.

¹⁶⁷ Ibid. S. 111.

Den måten å skrive italiensk poesi som finnes i tekstene til intermediene er en arv etter den Toskanske poeten Petrarca (1304–1374),¹⁶⁸ som også er regnet som en av de tidligste humanistene. Han skrev på det toskanske språket *volgare* i stedet for latin, noe som siden har utviklet seg til å bli det italienske språket som brukes i dag.

Rinuccini var poeten som skrev desidert flest tekster til intermediene. Han utviklet en form for poesi som skulle ligne betoningsmønsteret i vanlig tale. Versene hans er satt sammen til en uregelmessig blanding av *settenari* og *endecasillabi* med fritt rimmønster. Rinuccini er også kjent for sin bruk av alliterasjon (bokstavrim), anaforer (ord i begynnelsen av flere vers er like), og andre gjentakelser for å uttrykke følelsesmessige stemninger Petrarca-tradisjonen.¹⁶⁹ Dette sees for eksempel i *O mille volte* (14), hvor Rinuccini har brukt anafor i vers 1, 3 og 4 – alle tre begynner med *O*.

11.2. Fra originaltekst til sangtekst

I mange av tekstene i intermediene har det blitt gjort endringer når det er komponert musikk til dem. I en del av tekstene finnes små endringer fra de tekstene som originalt ble skrevet og de finnes i notebildet, som for eksempel at ord er trukket sammen og forandret på slik de skal passe med den nyskrevne musikken. Det sees i *E noi con questa bella diva* (20), hvor teksten som er skrevet i både *Nono* og i Rossis beskrivelse i andre vers er *Nostra diva Anfitrite*. Da musikken ble satt til ble verset forkortet til *Nostr'Anfitrite*. I fire av tekstene er to vers midt i teksten kuttet helt ut, i *Coppia gentil* (6), *Chi dal delfino* (9), *Qui di carne si sfama* (12) og *Or che le due grand'alme* (17). To av disse er politiske tekster; de to andre er ikke det. Den teksten som er kuttet er en del av en beskrivelse og den er mer for en utfylling å regne. Den kommer ikke med noen ny informasjon, men er en del av en beskrivelse som ikke lider av at versene er tatt vekk. Unntaket er *Qui di carne si sfama* (12), hvor teksten som er tatt vekk er et utrop fra Delfis befolkning. Dette gir heller ingen ny informasjon, men den beskriver befolkningens lidelser på en annen måte. Også i *O mille volte* (14) er tre vers annerledes når teksten er satt til musikk, men her er de tre siste versene lagt til, ikke fjernet. Dette diskuteres videre under.

¹⁶⁸ PERKINS 1999, S. 651.

¹⁶⁹ HANNING *Grove Music Online* [Lesedato:15.10.2014].

11.3. Musikkanalyse

Hvis man ser bort fra *O che nuovo miracolo* (28), ble alle tekstene til intermediene skrevet først, deretter satt musikk til. Studien av slik tonsetting krever at man ser på tre forskjellige aspekter: deklamasjon, syntaks og semantikk.¹⁷⁰

Det deklamatoriske aspektet tar for seg måten musikken behandler det naturlige betoningsmønsteret i teksten. I det italienske språket finnes det, som sagt, i hvert ord betonte stavelser, og musikken kan behandle disse ved å understreke de betonte stavelsene med hjelp av kontraster. Eksempler på det er lengre eller høyere toner enn de omkringliggende tonene, harmoniske kontraster, eller ved melismer. Sammenfaller musikkens betoning med tekstens naturlige betoning kalles dette for korrekt deklamasjon. I intermediene blir tekstene i stor grad korrekt deklamert, men ikke alltid. Det kan også forekomme lek med deklamasjonen, slik som finnes i *Dalle più alte sfere* (1), hvor deklamasjonen forandrer seg for hver gang teksten repeteres (se analyse under).

Det syntaktiske aspektet dreier seg om versenes form og struktur, tekstens grammatikalske oppbygning, og hvordan de musikalske frasene forholder seg til dette. Musikken kan understreke versenes struktur ved å la musikalske halv- og helkadenser sammenfalle med versenes halv- og helsetninger. I middelalderen var det et strengt prinsipp at musikken måtte underordne seg tekstens formale struktur, noe teoretikerne Guido av Arezzo (995–1050) og Johannes Cotto (rundt 1100) har beskrevet nøye.¹⁷¹ Dette prinsippet ble brakt inn i renessansen, og i musikken som er brukt i intermediene er prinsippet i stor grad fulgt.

Det semantiske aspektet dreier seg om hvordan innholdet i teksten kommer frem i musikken. Det går an å understreke enkelte ord og små tekstdeler ved å bruke kontrasterende elementer som tonehøyde, tonelengde og harmonikk.¹⁷² Alle disse virkemidlene blir brukt i musikken til intermediene for å understreke det politiske aspektet ved tekstene.

På 1500-tallet utforsket italienske madrigalkomponister hvordan man kunne illustrere de bilder og stemninger som fantes i tekstene. Dette resulterte i det som i dag kaller ordmalerier eller *madrigalismer*.¹⁷³ Ordmaleri var et av kjennetegnene ved musikk fra renessansen, og på 1500-tallet var det standardiserte måter å illustrere tekster på i madrigaler og chansoner.¹⁷⁴ Forskjellige typer ordmaling kan være: onomatopoetika, lyder som beskriver noe som skjer, altså lydhermende ord som fuglekvisper eller krig; musikalske gester, som en

¹⁷⁰ KING *Grove Music Online* [Lesedato: 14.02.2015].

¹⁷¹ STEVENS 1986, S. 291.

¹⁷² Ibid. S. 296.

¹⁷³ KING *Grove Music Online* [Lesedato: 14.02.2015].

¹⁷⁴ CARTER *Grove Music Online* [Lesedato: 03.01.2015].

nedadgående musikalsk bevegelse til tekst om nedstigning; og hvor en stemme synger om å være alene, og tre om treenigheten.¹⁷⁵ Eksempler på slike ord er å dunke eller å ringe. Praksisen med bruk av disse virkemidlene ble kraftig redusert på 1600-tallet i forbindelse med den humanistiske tenkningen om forholdet mellom tekst og musikk. Musikk som etterlignet de bildene man fant i teksten helt mekanisk ble av musikkteoretikere som Vincenzo Galilei beskrevet som naive,¹⁷⁶ og på grunn av hans kontakt med Bardi finnes både den tradisjonelle måten å bruke ordmaling på, og den nye, humanistiske stilen hvor teksten blir illustrert mer subtilt, i intermediene (se *Camerata Fiorentina*, kapittel 8.1.2.).

Om tekstdeklamasjonen i intermediene fra 1589 skriver Walker at deklamasjonen er stort sett korrekt i Malvezzis stykker og ordene er plassert med stor omhu slik at teksten skal komme tydelig frem.¹⁷⁷ Det ser jeg tydelig i de stykkene jeg har analysert, hvor det finnes lite ukorrekt deklamasjon av tekst. Der den ukorrekte deklamasjonen er, er det mindre viktige ord som får den, ikke de viktigste. I Malvezzis *O fortunato giorno* (27), den musikken han komponerte med mest politisk tekst, er det ingen tilfeller av ukorrekt deklamasjon av tekst i det hele tatt. Walker skriver videre at komposisjonene til både Malvezzi og Marenzio er overraskende lite ekspressive, spesielt i forhold til den musikalske tradisjonen som musikken står i.¹⁷⁸ Dette kan forklares ved at tekstene ikke krever så mye ekspressivitet, ettersom de i all hovedsak er glade tekster som hyller brudeparet og ikke beskriver store emosjoner som lidende kjærlighet. Selv om både Malvezzi og Marenzi har bakgrunn fra kirkemusikken har de også skrevet en god del verdslig musikk, og madrigalene som finnes i intermediene er blant de minst ekspressive de har komponert, ifølge Walker.¹⁷⁹ Han skriver at en annen grunn til den rare og nesten fraværende ekspressiviteten, som er gjennomgående i intermediene, er at funksjonen til intermediene er en del av et *Grand spectacle*. Musikken skulle vekke publikums oppmerksomhet med fyldig og rik klang, men skulle ikke ha uvanlige dissonanser, harmonier eller storslagne intensivering som gjorde det vanskelig å følge med.¹⁸⁰ Særlig Malvezzi trekkes frem som en mester når det gjaldt hvilken musikk som krevdes av de forskjellige tekstene.¹⁸¹ Dette har jeg sett nøyere på under musikalske stiler. Musikken var ikke hovedfokuset i intermediene – det var det visuelle og det maskinelle, ifølge Nino

¹⁷⁵ STEVENS 1986, S. 302.

¹⁷⁶ CARTER *Grove Music Online* [Lesedato: 03.01.2015].

¹⁷⁷ WALKER 1963, S. XXVI.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ BUTCHART 1980, S. 160.

¹⁸⁰ WALKER 1963, S. XXVI.

¹⁸¹ BUTCHART 1980, S. 160.

Pirrota.¹⁸² Han skriver videre at musikken ikke ble dominerende før i operaen. Det betyr ikke det at den ikke hadde sin rolle i forestillingen: Nina Treadwell skriver i en nylig publisert studie at musikken og særlig virtuositeten spilte en stor rolle som skaper av *meraviglia*, det underverket som publikum skulle få oppleve.¹⁸³

¹⁸² PIRROTTA 1982, S. 236.

¹⁸³ TREADWELL 2008, S. 35.

12. Musikalske stiler

Den italienske musikkviteren og komponisten Federico Ghisi skriver i forordet til Walkers kritiske utgave av intermediene at de inneholder følgende musikalske sjangre: polyfoniske flerkorverk, madrigaler, homorytmiske ballettoer, canzonetter, monodisk stil ledsaget av flere instrumenter og tidlig stile rappresentativo.¹⁸⁴ Ghisi skriver ikke hva han legger i disse begrepene, og ved nærmere ettersyn kan man finne disse stilartene bare i en forenklet form. Stilartene overlapper hverandre også i intermediene. Under vil jeg derfor gi korte innføringer i sjangrene madrigal i forskjellige besetninger, stile rappresentativo, ballo og canzonetta. Det finnes noen trekk som kan minne om monodisk stil, men selve monodien var på denne tiden ikke utviklet enda. Stilartene som er brukt vil jeg knytte opp mot de forskjellige stykkene i intermediene.

12.1. Madrigalen

Den viktigste musikalske sjangeren i Firenze fra første halvdel av 1500-tallet var madrigalen.¹⁸⁵ Den ble i begynnelsen brukt som ren underholdningsmusikk, men fra bryllupet mellom Cosimo I de Medici og Eleanora fra Toledo i 1539 ble den også tatt i bruk som seremoniell musikk.¹⁸⁶ Praksisen med anvendelse av madrigalen i formelle sammenhenger ble vanlig, og man finner den igjen i alle intermedier som er laget etter dette. Den seremonielle grenen av madrigalen er den som finnes eksempler på i intermediene fra 1589. Den kjennetegnes av mytologisk innhold og instrumentalt akkompagnement. Madrigalene som finnes i intermediene er alt fra enstemmige solomadrigaler, flerstemmige madrigaler i mindre besetning til madrigaler for flere kor. Den største har 30 stemmer fordelt på syv kor (*O fortunato giorno* (27) i intermedium VI). Det er disse tre type madrigalene jeg skiller mellom her.

Alle madrigaltypene retter seg stort sett etter tekstens struktur og versenes inndeling, slik konvensjonen for tekstbehandling var. Det vil si at versets slutt og cesurene i enden av de musikalske frasene sammenfalt. Samtidig blir versene i en del tilfeller delt inn i mindre deler som gjentas for å skape intensivering, understreking og illustrering av enkelte ord eller deler. Denne bruken ser man særlig i flerkormadrigalene, hvor det er flere stemmer som kan brukes til dette formålet. Her sees spor fra hvordan komponister av blant annet de geistlige motettene behandlet sine tekster, for eksempel Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594). Det er

¹⁸⁴ GHISI 1963, S. XVI.

¹⁸⁵ BUTCHART 1980, S. 1.

¹⁸⁶ VON FISCHER, *Grove Music Online* [Lesedato: 05.01.2015].

naturlig nok få slike inndelinger i solomadrigalen hvor tekstens verseinndeling blir mindre fragmentert, men her kan ornamentering og lange melismer bidra til en oppdeling av versene.

12.1.1. Madrigaler med små besetninger

Den vanligste madrigaltypen i et musikkhistorisk perspektiv er den for liten besetning. Denne typen madrigal har utgangspunkt i den solistiske kammermusikken. Her er det vanlig med polyfone satser for fire til åtte stemmer, med innslag av homofone partier. Denne tradisjonen startet i Firenze, med komponister som Phillipe Verdelot (1480–1530) og Jacques Arcadelt (1505–1568),¹⁸⁷ og nådde sitt høydepunkt senere samme århundre i andre italienske sentre som Ferrara og Venezia.

Det finnes bare én slik tradisjonell madrigal i hvert av intermediene. Det kan være fordi slike madrigaler var forbundet med kammermusikk, og ofte bestod av svært polyfone satser. Satsene i intermediene er mindre polyfone for enklere å kunne transportere tekst til publikum.

Madrigalene i intermediene har både politiske og ikke-politiske tekster. Intermedium I har ingen madrigaler med liten besetning mens resten av intermediene har én hver (*Chi dal delfino* (9), *Qui di carne si sfama* (12), *Or che le due grand'Alme* (17), *Lieti solcando il mare* (23) og *O qual risplende nube* (25)). Av disse fem madrigalene har bare *Or che le due grand'Alme* (17) en politisk tekst. Det kan tyde på at den tradisjonelle madrigalen ikke var den foretrukne sjangeren for formidling av politiske tekster.

12.1.2. Flerkormadrigaler

Det finnes åtte polyfone flerkorverk blant sangene i intermediene, de tre første intermediene har to hver. Stykkene varierer i besetning fra to til syv kor og befinner seg stort sett i avslutningen av hvert intermedium. Stykkene for flere kor er preget av klar deklamasjon og enkel harmonikk. Høydepunktet i hvert enkelt stykke blir markert med et tuttiparti, som skaper et stort og majestetisk uttrykk. Samtidig er disse partiene de mest krevende når det kommer til tekstformidling. Det blir vanskeligere å forstå teksten, og består koret av mer enn åtte ulike stemmer krever det mye av komponisten for å unngå kvint- og oktavparalleller, kompliserte rytmiske og melodiske linjer og for mange sprang i de forskjellige stemmene.¹⁸⁸

¹⁸⁷ PERKINS 1999, S. 659.

¹⁸⁸ WALKER 1963, S. XVII.

Ghisi skriver at bruken av slike kor blir legitimert og inspirert av tradisjonen til de klassiske tragediene, hvor kor ble brukt der hvor handlingen krevde det.¹⁸⁹ Rossi skriver i sin «Descrizioni» noe av det samme:

The maker [of the intermedi] has striven to the best of his ability to ensure that all the actions to be accomplished in the plot are performed according to their nature; for instance, if there is to be dancing or singing in the intermedio, the plot shall specifically require it.¹⁹⁰

I intermediene blir større og større kor ofte brukt som en intensivering mot slutten og for å oppnå en høytidelig effekt.¹⁹¹ Dette finnes i intermedium I, II, V, og VI, selv om intermediene I og VI har de største korene i de nest siste stykkene. Ikke bare tradisjonen etter de klassiske tragediene krevde bruk av kor, men også det politiske budskapet krevde at tekstene ble overlevert på en kraftfull og mektig måte. Man kan argumentere mot Ghisis påstand ved å påpeke at intermediene ikke var greske tragedier i det hele tatt, og at handlingsmotivert musikk og dans ikke helt kan forklare avslutningsstykket, *O che nuovo miracolo* (28). Selv om ikke intermediene var direkte klassiske tragedier, var de sterkt inspirert av den klassiske tenkningen, og Bardi hentet handlingene i intermediene fra klassiske verker av Platon og Plutark. At musikk- og korbruken da også er inspirert av klassiske tradisjoner mener jeg ikke er utenkelig. Siste sang i intermediene, *O che nuovo miracolo* (28), som ikke passer helt inn i denne forklaringen, ble satt inn veldig sent i produksjonen på befaling av Ferdinando, og det kan være en av grunnene til at den ikke passer inn i helteheten.

12.1.3. Solomadrigalen

I notematerialet til Walker finnes det tre sanger hvor besetningen er for en vokalstemme og instrumentalt akkompagnement: *Dalli più alte sfere* (1), *Dunque fra torbid onde* (22) og *Godi turba mortal* (26). *Io che l'onde raffreno* (19) er i notematerialet skrevet som en flerstemt madrigal, men ifølge kildene ble madrigalen fremført av en solist, Vittoria Archilei, med instrumentalt akkompagnement. Caccinis *Io che dal ciel cader* (15), fra Magliabecchi 66, er fremstilt med en solovokalstemme og et enstemmig bassakkompagnement. Alle disse madrigalene blir her karakterisert som solomadrigaler.

Walker skriver i sitt forord til den kritiske utgaven av intermediene at bare tre av solostykkene har monodiske trekk, og at heller ikke disse kan kalles monodier. Han skriver at

¹⁸⁹ GHISI 1963, S. XVII.

¹⁹⁰ PIRROTTA 1982, S. 215.

¹⁹¹ GHISI 1963, S. XVII – XVIII.

disse stykkene (*Dalle piu alte sfere* (1), *Dunque fra torbid inde* (22), og *Godi turba mortal* (26)) står på et mellomnivå mellom polyfon madrigal og solo pluss generalbass, som vil si at stykkene er skrevet som firestemmige madrigaler hvor bare den øverste stemmen blir sunget, og resten spilt av instrumenter.¹⁹²

Io che dal ciel cader (15) er den eneste av de totalt fem solomadrigalene som har trekk fra den monodiske stilen. Monodi er en stil som utviklet seg i Italia mot slutten av 1500-tallet.¹⁹³ Begrepet monodi ble etablert av Giulio Caccini i hans «Nuove Musiche», som ble utgitt en gang i tidsrommet 1601–1602.¹⁹⁴ I avhandlingen presenterer han en ny måte å skrive solosang med instrumentalt akkompagnement på. Det er denne sjangeren som har hatt størst betydning i utviklingen av den barokke stilen med generalbass.

Tre av disse fem solomadrigalene har politisk tekst. Den første finnes som åpningssang i intermedium I, *Dalle più alte sfere* (1), som analyseres nøye under. I tillegg er åpningssangene til intermedium IV og V også solomadrigaler. *Io dal ciel cader* (15) og *Io che l'onde raffreno* (19) har på samme måte som *Dalle più alte sfere* (1) funksjon som en innledning til den egentlige handlingen i intermediet. Alle disse tre madrigalene ble sunget av de to virtuose kvinnelige sangerne, Vittoria Archilei og Lucia Caccini. Disse har alle en korrekt tekstdeklamasjon, til tross for utførlige ornamenter og melismer som til tider gjør det vanskelig å oppfatte teksten. Versestrukturen er ivaretatt i de musikalske frasene. Det er heller ingen andre stemmer som kan forvirre lytteren, og sjangeren egner seg derfor godt til å transportere politisk viktige tekster.

12.2. Stile rappresentativo

Ved hjelp av Bardis *Camerata Fiorentina* ble det som senere ble kalt stile rappresentativo utviklet mot slutten av 1500-tallet. Stilen ble angivelig utviklet av Vincenzo Galilei og begrepet dukker opp for første gang på tittelsiden av Giulio Caccinis opera *Euridice* i 1600.¹⁹⁵ Termen kan brukes om musikk i teateret, musikk i en resitativisk stil, og musikk som transporterer tekst på en spesielt dramatisk eller følelsesmessig måte.

Det er ingen fullt utviklede stile rappresentativo-stykker blant sangene i intermediene, men det finnes stiltrekk fra sjangeren i to av sangene. I intermedium IV finnes slike stiltregge i to sanger, *Or che le due grand' alme* (17) og *Miseri habitator* (18). I førstnevnte finner Ghisi

¹⁹² WALKER 1963 ,S. XXVI.

¹⁹³ Fortune *Grove Music Online*. [Lesedato: 23.02.2015].

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ CARTER *Grove Music Online* [Lesedato: 04.03.2015].

stiltrekk som han mener minner om den ekspressive harmonikken som Monteverdi brukte i sin stil, slik som septimforhold og parallelle terser.¹⁹⁶ I sistnevnte finnes stiltrekk som helt syllabisk tekstbehandling og alternasjon mellom det Ghisi kaller dur og moll, som minner ham om karakteren til musikken i Monteverdis *Orfeo*.¹⁹⁷ Begge er madrigaler, men særlig Bardis komposisjon skiller seg fra resten ved sin absolutte homofoni og spesielle akkompagnement.

Bardis *Miseri habitator* (18) avslutter fjerde intermedium, og er skrevet i tråd med ideene til *Camerata Fiorentina*, ifølge Ghisi.¹⁹⁸ Besetningen var fem stemmer som ble doblet av messing- og strengeinstrumenter. Bardi beskrev senere at den ble komponert med alle tekstlige linjer intakt, med en liten cesur mellom hver setning, og med en harmonisk avslutning av hver linje. Melodien har en begrenset ambitus, og selv om Bardi ikke kan motstå enkelte forlengede toner og stavelser holder han seg stort sett til sine og Galileis teorier.¹⁹⁹ Walker skriver at Bardis *Miseri habitator* (18) er det eneste stykket blant alle i intermediene som oppfyller kravene han selv setter i samsvar med *Camerata Fiorentina*. Madrigalen skiller seg fra madrigalene til Malvezzi og Marenzio ved at harmonikken er ekspressiv, ifølge Walker. Også besetningen uttrykker en ekspressivitet; de lavere stemmene, alto, tenore, settimo og basso blir ledsaget av tromboner, violer og en lyre, som gir madrigalen et illevarslende men høytidelig preg.

Også Jacopo Peris *Dunque fra torbid onde* (22) i det femte intermediet har tydelig blitt inspirert av *Camerata Fiorentina*. Selv om en del av Arions vokale ornamenter ikke var helt etter Bardis bok, forsøker han å imitere antikk gresk sang, og hans tilnærming til teksten er ikke så fjern fra Bardis.²⁰⁰ Selv om sangen har monodiske trekk kvalifiserer den ifølge Walker ikke til å bli kalt en monodi.²⁰¹ Han mener at den står på et mellomstadium mellom polyfon madrigal og solo pluss generalbass, og at stykket motsetter seg de humanistiske prinsippene ved at musikken ikke er underlagt teksten. Dette sees tydelig for eksempel ved takt 14 – 23, hvor vers 5 og 6 blir brutt opp i mindre deler for å tjene musikalske hensyn.

¹⁹⁶ GHISI 1963, S. XXI.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ CARTER 1989, S. 117.

²⁰⁰ Ibid. S. 118.

²⁰¹ WALKER 1963, S. XXVI.

12.3. Balletto og Canzonetta

Ingen av stykkene i intermediene kan kategoriseres helt som balletto eller canzonetta, men det er påvirkning fra disse stilene i flere av stykkene. Stilene har til felles at de er skrevet i en enkel polyfon eller helt homofon sats med få stemmer. Tradisjonelt har tekstbehandlingen i slike stykker vært mindre streng, men i disse intermediene er tekstdeklamasjonen stort sett korrekt. Det finnes også stykker i intermediene hvor enkelte deler av stykket er påvirket av disse stilene, slik som madrigalen *O mille volte* (14). Den blir analysert under.

Canzonetta er navnet på små, lette, sekulære sanger. Selve ordet kommer av *canzone*, som betyr sang, og canzonetta blir derfor en liten sang.²⁰² De tradisjonelle canzonettene hadde alt fra tre til seks stemmer, ofte med formen AABB eller AABCC. Canzonettene har en strofisk form med syllabisk behandling av teksten hvor stemmene beveger seg homofont og ukomplisert.²⁰³ Musikken har ofte tydelige separerte fraser og madrigalismer i første vers,²⁰⁴ og lette, tredelte rytmer.²⁰⁵ Lengden på canzonettene varierte, og hvor besetningen var fem eller seks stemmer var canzonetten lengre enn når det bare var tre eller fire stemmer. Tekstene som ble brukt hadde ofte lette og populære temaer.²⁰⁶

Den som populariserte den vokale ballettoen var Giovanni Giacomo Gastoldi da Caravaggio (1554–1609).²⁰⁷ Det som karakteriserte ballettoen hans var den livlige rytmen og klare harmonien.²⁰⁸ Det var vanlig med fraser i tredelt takt, og en veksling mellom en besetning på fem og tre stemmer. Det er en umiskjennelig innflytelse fra Frankrikes klare og varierte danser i Gastoldis musikk, ifølge Einstein.²⁰⁹ Man ser også påvirkningen fra den instrumentale dansemusikken.²¹⁰ I de fleste av Gastoldis ballettoer ble en strofisk tekst som ble tonesatt med en homofon melodi bruk, og med refreng av tullestavelser som fa-la-la.²¹¹ Det er sannsynlig at ballettoen var en del av en dans med kostymer, i alle fall er det tydelig at musikken skulle danses til. Gastoldi hadde en plan om at hans ballettoer kunne spilles med instrumenter, synges eller en kombinasjon av disse to.²¹² Typisk for Gastoldis musikk i ballettoene var en åpning med fire repeterte akkorder og tre trinnvise toner i stigende eller

²⁰² DEFORD *Grove Music Online*. [Lesedato: 17.01.2015].

²⁰³ PERKINS 1999, S. 700.

²⁰⁴ DEFORD *Grove Music Online*. [Lesedato: 17.01.2015].

²⁰⁵ GHISI 1963, S. XIX.

²⁰⁶ PERKINS 1999, S. 700.

²⁰⁷ PIKE 2004, S. 7.

²⁰⁸ EINSTEIN 1971, S. 603.

²⁰⁹ Ibid. S. 604.

²¹⁰ Ibid. S. 607.

²¹¹ PIKE 2004, S. 7.

²¹² Ibid. S. 8.

fallende rekkefølge i refrenget.²¹³ Gastoldi pleide også å bruke de to øverste stemmene til å synge duett med hverandre, noe som er en tydelig arv fra Ferraras *Concerte delle donne*.²¹⁴

Det finnes flere stykker som er påvirket av stilene i canzonetta og balletto blant sangene i intermediene. Allerede i første intermedium finnes to av dem, *Dolcissime sirene* (4) og *Coppia gentil* (6). Begge har en politisk tekst hvor gudene hyller brudeparet med fest og dans, og derfor passer en melodi med lett og festlig karakter. I andre og tredje intermedium finnes en canzonetta i hver, begge med ikke-politiske tekster. *Belle ne fe natura* (8) presenterer dommerne i konkurransen mellom musene og Pieridene, og *O valoroso dio* (13) samler det delfiske folket igjen etter Appolons kamp mot dragen. Det siste intermediet åpner med en canzonetta, *Dal vago e bel sereno* (24). Denne er også ikke-politisk, og handler om den fine dagen da jorden skal berikes med rytme og harmoni.

E noi con questa bella diva (20) fra intermedium V består av deler som alternerer mellom å ha stiltrekk fra ballettoer og canzonetter. Også her er teksten politisk, havets guder og vesener hyller brudeparet. Det er en munter tekst, og derfor passer den godt til å bli satt til en dansepreget sjanger. Den store avslutningssangen *O che nuovo miracolo* (28) blir nøye analysert nedenfor, og har en politisk tekst. Den havner ikke innunder kategorien balletto, men er en annen type dansemusikk, en ballo.

Det er omtrent like mange politiske tekster som ikke-politiske tekster som har fått en melodi i en canzonetta-stil. Det kan komme av at sjangeren både har den homofone deklamasjonen som trengs for å formidle en politisk tekst og lettheten som passer til en bryllupsfest. Samtidig fører lettheten og tydeligheten til at sjangeren også egner seg til å transportere handlingen i intermediene. Til forskjell fra de tradisjonelle canzonettene har ingen av tekstene i intermediene flere strofer. Heller ikke formen med repetisjon av første og siste strofe blir fulgt i noen av intermedienes tekster. Siste vers repeteres som regel, men ikke første. Ofte repeteres også nest sist vers flere ganger. Det sees i *Coppia gentil* (6), som er analysert nedenfor. Lettheten og det homofone preget er derimot bevart i alle canzonettene, og den tredelte takten gjør seg gjeldende i flere av dem.

²¹³ PIKE 2004, S. 16.

²¹⁴ Ibid. S. 17.

13. Hovedanalysene

Følgende stykker har jeg valgt å analysere grundig: *Dalle più alte sfere* (1, Archilei/Bardi), *Coppia gentil* (6, Malvezzi/Rinuccini), *O mille volte* (14, Marenzio/Rinuccini), *O fortunato giorno* (27, Malvezzi/Rinuccini) og *O che nuovo miracolo* (28, Cavalieri/Lucchesini). Jeg har valgt ut disse stykkene fordi de representerer de forskjellige sjangrene som finnes i intermediene og fordi alle har politisk tekst og formål.

13.1. *Dalle più alte sfere* (1) (Walker ed., tekst s. XXXVII, musikk s. 2 – 8)

Teksten til denne solomadrigalen handler om den doriske harmoni som stiger ned fra himmelen for å forkynne at solen ikke har sett noe mer nobelt enn Minerva og Alcide. Her må disse to figurene forstås som symboler for Ferdinando og Christina. Både Herakles og Minerva var kjent for egenskaper som det nye herskerparet kan ha ønsket å assosiere seg med. Minerva var den romerske ekvivalenten til grekernes Athene, og hun ble ansett som Romas beskytter. Minerva var jomfrugudinnen for krig og visdom, og beskytter av kunst og håndverk.²¹⁵ Alcide var originalt et tilnavn til den greske helten Herakles, Herkules i den romerske mytologien. Herakles var sønn av Zevs (Jupiter) og Alkmene, og var kjent for sin enorme styrke, samtidig som han kunne bruke hodet sitt.²¹⁶ På samme måte som Apollon var Herakles et kjent symbol for Medici-familien. På 1300-tallet var han avbildet på Firenzes offisielle segl, og hans figur var sterkt knyttet til Cosimo I.²¹⁷ Det var særlig Herakles' seier over dragen Ladon som ble fremstilt, på samme måte som Apollons seier over Pyton. Gulleplene som Herakles stjal etter at han hadde drept dragen ble ofte bruk som symboler på *pallene* i Medicienes våpenskjold.

²¹⁵ CANCIK 2006 Vol. 8., S. 939 – 940.

²¹⁶ CANCIK 2005 Vol. 6., S. 156 – 157.

²¹⁷ HANNING 1979, S. 501.

Solomadrigalens tekst slik den er skrevet i *Nono* er organisert med følgende struktur:²¹⁸

Versnr.	Vers	Stavelser	Rim
1	Dalle più alte sfere	7	x
2	Di celeste sirene amica scorta	11	a
3	L'armonia son, ch'a voi vengo, ò mortali	11	b
4	Poscia, che fino al Ciel battendo l'ali	11	b
5	L'alta fiamma n'apporta	7	a
6	Che mai si nobile coppia il sol non vide	11	c
7	Qual voi nuova Minerva, e forte Alcide	11	c

Øversettelse: 1 Fra de høyeste sfærer / 2 De himmelske sirenenes venninne og eskorte / 3 Jeg er harmonien, som kommer til dere, o dødelige / 4 Og deretter stiger til himmels på slående vinger / 5 Den høye [kunnskapens] flamme jeg bringer / 6 At aldri solen har sett et slikt nobelt par / 7 Som dere, nye Minerva og sterke Alcide.

De fem første verselinjene veksler mellom *settenari* og *endecasillabi*, og verselinjene 2 – 5 har rimtypen *rima incrociata*, abba.²¹⁹ I vers 3 presenterer Armonia Doria seg selv (*l'armonia son*), og sier at hun stiger ned med visdom (*l'alta fiamma*, vers 5) som gave. De to siste versene, 6 og 7, handler om det mest noble paret som solen noen gang har sett, den nye Minerva og sterke Alcide. Den doriske harmoni stiger ned for å hylle brudeparet, og dette sees på som hovedpoenget i teksten. Allerede i denne første madrigalen blir det henvist til Ferdinando og Christina, og det blir understreket med versets struktur. Her er begge verselinjene *endecasillabi* og *rima bacciata*. Tekstens naturlige betoning gir et tilnærmet likt betoningsmønster for begge versene, med alternerende lett og tung stavelse.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Che	mai	si	no-	bil	cop-	pi <u>a</u> il	sol	non	vi-	de
Qual	voi	nu-	o-	va <u>Mi-</u>	ner-	va <u>e</u>	for-	te <u>Al</u>	ci-	de.

²¹⁸ Både i Walkers forord, i *Nono* og hos Rossi står det at første verselinje er: *Dalle celesti sfere*. I notematerialet til Walker er linjen «Dalle più alte sfere». Den versjonen som er brukt i notematerialet utgjør ingen forskjell, hverken i antall stavelser eller mening. Det er også andre mindre forskjeller mellom teksten i notematerialet og tekstene som er gjengitt i *Nono* og hos Rossi, ingen av dem har noen innvirkning på tekstens innhold eller struktur.

²¹⁹ ELWERT 1976, S. 111.

Både tekstens innhold og struktur forandrer seg på samme sted, nemlig ved overgangen fra vers 5 til 6. Når teksten har fokus på Armonia Doria er strukturen flytende, men når det skifter til Ferdinando og Christina har teksten en mer regelmessig struktur og betoningsmønsteret blir tilnærmet likt. På den måten understreker den formale strukturen tekstens innhold ved å skifte form for å få frem det politiske budskapet.

Archilei har komponert en solomadrigal med monodiske trekk. Han/hun har skrevet den i G miksolydisk, som er litt ironisk ettersom teksten handler om den doriske harmonien. I notematerialet til Walker er den skrevet ned med tekst under bare stemmen Canto, den er hentet fra *Canto*-stemmeboken. Walker har skrevet ut madrigalen som en firestemmig sats under cantostemmen, dette materialet er hentet fra *Nono*. Disse fire stemmene uten tekst er veldig homofone, og likner mer på akkompagnementstemmer enn på vokalstemmer. At disse stemmene ikke fantes i de øvrige stemmebøkene gjør også at det må antas at disse stemmene ble spilt av instrumenter.

Archilei tok utgangspunkt i tekstens struktur da han/hun satte musikk til teksten. Første vers synges i sin helhet to ganger (takt 1–6). Harmonikken gjenspeiler denne inndelingen ved at den første repetisjonen av verset lander på en D-akkord og den andre lander på grunnakkorden, G. Neste vers blir delt opp i to deler (1. *Di celesti...*, 2. *Amica...*), som hver blir sunget to ganger (takt 6–12). Første del av vers 2 får en fallende kvint i bass som avslutning av den musikalske frasen begge ganger (takt 7–8 og 9–10), men neste musikalske frase avsluttes ikke før andre repetisjon av andre del av verset (takt 12). Denne avslutningen lander på en D-akkord, og uten den fallende kvinten i bass leder den veldig mot neste frase. Vers 3 blir også delt inn i to deler (1. *Son l'armonia...*, 2. *Ch'a voi...*), men her blir første del bare sunget en gang (takt 13–14). Den andre delen blir sunget to ganger (takt 14–15 og 16–17). Her blir alle de tre delene av verset avsluttet musikalsk med en fallende kvint i bass, men bare siste avslutning lander på en G-akkord. Melodien her lander på tonen D, noe som gjør at melodien føres videre og at det ikke føles som en fullstendig avslutning. Vers 4 blir delt i to (1. *Poscia...*, 2. *Battendo...*), hvor første del blir sunget to ganger (takt 17–19), andre del tre (takt 19–22). Hele dette verset får en musikalsk frase, som ikke avsluttes før siste repetisjon av siste del med en G-C-kadens. Vers 5, siste vers før teksten skifter fokus, blir delt i to (1. *L'alta...*, 2. *N'apporta...*), og begge deler synges to ganger (takt 23–27). Også dette verset får en hel musikalsk frase, til tross for to fallende kvinter i bass som avslutter tre av fire tekstlige deler (takt 23–24 og 25). Vers 5 lander på en D-akkord, som med dagens terminologi er en dominant.

Begge de to siste versene blir sunget i sin helhet to ganger (takt 28–42). I tillegg blir siste del av siste vers repetert to ganger til (*E forte Alcide*, takt 42–46). I den delen av teksten som hadde en blanding av *settenari* og *enddcasillabi* får tekstens verseinndeling mindre betydning, og versene deles opp. Dette er en av grunnene til at rimene blir mindre tydelige her. Når tekstens fokus skifter fra Armonia Doria til brudeparet blir tekstens struktur mer regelmessig, noe som gjenspeiler seg i musikken ved at versene blir tonesatt i sin helhet og det dannes separate musikalske fraser. På grunn av at versene her synges i sin helhet blir også rimene tydelige. Harmonisk både begynner og slutter vers 6 med en D-akkord. Den første repetisjonen av verset slutter med akkordene E-D (takt 30), og den andre med et kvintfall fra akkorden A til D (takt 33). Vers 7 begynner med en G-akkord i takt 34 og får ingen avslutning før siste repetisjon av *Alcide*, med akkordene D-G (takt 46). De lange musikalske frasene som blir satt til vers 6 og 7 understreker viktigheten av disse to avslutningene, og får frem rimordene slik at teksten blir transportert til publikum. Også bruken av lange noteverdier uten melismer i avslutningen av vers 6 og 7 er med på å få frem rimet og tekstens budskap.

Solomadrigalen leker med kontrasterende måter å deklamere teksten på. I vers 1, 2 og 5 blir teksten sunget to ganger, og melodien veksler mellom betoning på ukorrekt og korrekt stavelse på henholdsvis *alte*, *celesti*, *scorta* og *alta*. I tillegg får *vengo* (jeg kommer) i vers 3 ukorrekt betoning i begge repetisjoner: En lang melisme på siste stavelse fører til trykk på denne istedenfor den første stavelsen begge ganger ordet blir sunget (takt 14–16). I vers 1 og 2 blir *alte* (høye), *celesti* (himmelske) og *scorta* (eskorte) først deklamert med betoning på siste stavelse, deretter på den korrekte nest siste (takt 1–9). I vers 5 skjer det omvendte, ved at *alta* (høye) får korrekt betoning første gang, før den blir repetert med ukorrekt betoning (takt 23–24). At denne leken ikke finnes i vers 3 og 4 kan ha noe med å gjøre at disse versene ikke har samme regelmessige repetisjonsmønster av teksten som vers 1, 2 og 5. Vers 6 og 7 har ikke denne betoningsleken fordi her er hovedpoenget i teksten, og dette må deklameres korrekt så flest mulig forstår teksten.

De to viktigste ordene i solomadrigalen er de to rimordene i vers 6 og 7, *vide* og *Alcide*. Det er fordi *vide* betyr ser, som er hovedpoenget i verset om at solen aldri har sett noe så nobelt, og *Alcide* er hovedpersonen som sammen med *Minerva* er det mest noble solen har sett. Det er derfor ekstra viktig at disse to ordene kommer tydelig frem. Dette får Archilei til ved å ha lange noteverdier over disse to ordene, samt en korrekt tekstdeklamasjon. De lange noteverdiene står i kontrast til melismene før, noe som er med på å fremheve de to ordene.

Det er brukt noen madrigalismer i komposisjonen. Hver gang ordet *alte* (høye) forekommer i teksten stiger melodien, enten ved hjelp av melismer (takt 3), ved hjelp av

sprang (takt 23) eller ved at melismer starter på den nest høyeste tonen i madrigalen (takt 24). Et annet eksempel på madrigalisme finnes i taktene 20–22, hvor teksten *Battendo l'ali* (slående vinger, vers 4) får en melodi med raske alternerende opp- og nedadgående melismer, som en imitasjon av vingeslag. I takt 13 begynner vers 3, her får *Armonia* lange melismer over alle fire stavelser. Melismene leker med forskjellige typer rytmikk, og dermed illustrerer musikken harmonien. I takt 29 blir *non* (ikke) i vers 6 repetert første gang, her med en halv takt med en melisme bestående av korte noteverdier. Dette gjøres for å understreke at solen *aldri* har sett noe så nobelt som Ferdinando og Christina, her representert ved Alcide og Minerva.

De lengste melismene finnes over det siste verset, som handler om Minerva og Alcide. Fra takt 34 begynner solomadrigalen med en moderat mengde melismer, men for hver repetisjon av teksten blir melismene lengre, noe som gir to effekter. Den første er at det fører til en innramming av madrigalen, fordi det første verset følger den samme formelen som det siste, hvor en repetisjon har få melismer, og neste repetisjon har flere og lengre melismer. Den andre effekten er at avslutningen også blir høydepunktet i sangen. Dette passer godt overens med tekstens innhold, for der kommer den viktigste teksten i det siste verset, nemlig teksten om *nuova Minerva* og *forte Alcide*.

13.2. Coppia gentil (6) (Walker ed., tekst s. XL, musikk s. 33)

Coppia gentil ble sunget av Parcaene, Sirenene og planetene.²²⁰ De sang om at ikke bare jorden gledet seg over brudeparets eventyrlige kjærlighet, men at også himmelen feiret med sang og latter. Teksten er rettet direkte til brudeparet, og hovedpoenget i teksten er at himmelen gledet seg over deres kjærlighet og lykke.²²¹

²²⁰ NAGLER 1964, S. 75.

²²¹ Hos Rossi er denne teksten lengre. To vers står mellom det som her er vers 3 og 4, med henholdsvis ett *settenario* og ett *endecasillabo*, med *rima bacciata*. I disse to versene blir det ønsket mange gjester og helter til bryllupsfeiringen. Det vil si at det ikke kommer noe ny informasjon eller noe nytt perspektiv i disse to versene, bare mer av hyllesten til brudeparet. Hvorfor denne teksten er utelatt er uvisst, men den er ikke gjengitt i *Nono* eller brukt i musikken.

Teksten har følgende struktur:

Versenr.	Vers	Stavelser	Rim
1	Coppia gentil d'aventurosi amanti	11	x
2	Per cui non pure il mondo	7	a
3	Si fa lieto, e giocondo	7	a
4	Ma fiammeggiante d'amoroso zelo	11	b
5	Canta ridendo e festeggiando il Cielo.	11	b

Oversettelse: 1 Elskverdige par, eventyrlige elskere / 2 For hvem ikke bare jorden / 3 Er glad og lekende / 4 Men for den flammende kjærlighetens glød / 5 Synger leende, og fester himmelen.

Det første og de to siste versene er *endecasillabi*, og det er disse som bærer hovedpoengene i teksten. Vers 1 etablerer hvem sangen er til, Ferdinando og Christina. I vers 4 og 5 kommer det frem hvem som i tillegg til jorden feirer brudeparet, nemlig himmelen, og hvordan himmelen feirer. Vers 2 og 3 har en mindre viktig tekst, er *settenari*, og slår fast at den mindre viktige jorden selvfølgelig feirer, men at også noe større og viktigere feirer brudeparet.

Vers 1 har ingen rim, de resterende rimene er *rima bacciata*. Det vil si at rimene samsvarer med antall stavelser per vers, noe som bidrar til å understreke de viktige ordene som kommer i slutten av hvert vers. Det er blant rimordene poengene finnes, at *mondo* (jorden) og *Cielo* (himmelen) feirer.

Malvezzi har komponert en canzonetta-lignende sats til teksten. Han har brukt en tredelt takt for å understreke gleden og festen som uttrykkes i teksten. De åtte siste taktene er skrevet i en todelt takt for å illustrere den høytidelige begivenheten det var at Ferdinando og Christina ble forent som par, og at både verden og himmelen feiret dem. Disse åtte taktene har teksten til andre del av siste vers.

Malvezzi har bygget opp den tredelte delen av satsen med rytmiske celler som følger versenes inndeling.

Versnr.	Vers	Celle 1	Celle 2	Celle 3	Celle 4
1	Coppia gentil	111 3			
	d'aventurosi amanti		111 3 12 3		
2	Per qui non pure il mondo		111 3 12 3		
3	Si fa lieto, e giocondo		111 3 12 3		
4	Ma fiammeggiante,			111 21	
	Ma fiammeggiante,			111 21	
	d'amoroso zelo				mmmm1 12 3
5	Canta ridendo e			111 21	
	festeggiando i Cielo.				1+m1 12 3
4	Ma fiammeggiante,			111 21	
	Ma fiammeggiante			111 21	
	d'amoroso zelo				mmmm1 12 3
5	Canta ridendo e			111 21	
	Canta ridendo e			111 21	

Tegnforklaring: 3 = punktert brevis (perfekt brevis) / 2 = brevis (imperfekt brevis) / 1 = helnote (semibrevis) / 1+ = punktert helnote (semibrevis altera) / m = halvnote (minima) / | = taktstrek i moderne transkripsjon

Melodien som er satt til disse rytmiske figurene tar til en viss grad hensyn til innholdet i teksten. I det første verset blir teksten som etablerer hvem sangen er til, *Coppia gentil* (Elskverdige par), tonesatt av tre like g-akkorder (takt 1), som lander på en D-akkord (takt 2). Dette er det eneste stedet i satsen hvor melodien hverken stiger eller synker. Det fører til at teksten blir det eneste som forandrer seg og den får derfor all oppmerksomheten, noe som passer med at Ferdinando og Christina blir nevnt i form av det elskverdige paret. Denne første musikalske frasen avsluttes med en fallende kvint, fra en F-akkord til en B-akkord (takt 5 – 6). Dette gir en tydelig avslutning av frasen, som avslutter på grunnakkorden. Neste musikalske frase blir sunget to ganger, en gang til vers 2, og en til vers 3 (takt 7–14). Frasen avsluttes med en c-D-kadens, som skaper fremdrift mot neste frase. Vers 4 blir delt i to (1. *Ma Fiammeggiante* 2. *D'amoroso...*), hvor første del synges to ganger før siste del synges én gang (takt 15–21). Denne teksten får en musikalsk frase, som avsluttes med A-d-kadens. Teksten i første del av verset blir repetert for å illustrere *Fiammeggiante* (flammende) ved å

ha en oppadgående og en nedadgående bevegelse i melodien. *Fiammeggiante* er et viktig ord fordi det beskriver den kjærligheten som hylles. Vers 5 synges i sin helhet, med en musikalsk frase som ender i en d-G-kadens (takt 25–26). Deretter repeteres vers 4 med nøyaktig lik melodi som forrige gang verset ble sunget (takt 27–33). Vers 5 blir så delt i to deler, hvor den første delen (*Canta ridendo...*) får melodien samme tekst hadde tidligere, og denne gangen blir det repetert to ganger (takt 34–37). Denne teksten gjentas for å understreke hva himmelen gjør til ære for brudeparet, nemlig å synge og le. Dette er som hovedpoenget i teksten.

Siste del av vers 5 blir så sunget to ganger (*Festeggiando...*), men til en todelt takt som ikke bygger på de samme rytmiske figurene som resten av satsen (takt 38–41 og 41–45). Her er noteverdiene kortere og teksten får lengre melismer for å understreke den festlige anledningen. Frem til denne delen har satsen vært helt homofon, med bare noen få melismer over avslutningsstavelsene. Nå blir satsen mer polyfon, med melismer over alle stavelser. Til tross for melismene er teksten lett å oppfatte fordi de fleste stemmene skifter stavelse på samme tid. Satsen beholder her det danseaktige preget ved å ha en punktert rytme. Begge repetisjonene av teksten får samme melodiske struktur, men melismene er annerledes, noe som gir en ikke identisk repetisjon av den musikalske frasen. Frasen avsluttes med en D-G-kadens begge ganger. Den første av disse har en fremdrift til tross for den avsluttende kadensen fordi repetisjonen begynner så raskt igjen; den siste akkorden varer bare en halvnote (takt 41). Når den musikalske frasen gjentas avsluttes frasen med en perfekt brevis og kvintfall i både basso og tenore.

Til tross for den faste rytmen er teksten stort sett korrekt deklamert i satsen. Bare to ord blir ikke deklamert korrekt: *liet'e* (glad og, takt 11) og *festeggiand'* (fester, takt 24). Førstnevnte får betoning på siste stavelse, som i praksis blir neste ord. Dette har lite å si for tekstens forståelse da ordet ikke er et viktig ord for betydningen av verset. Det neste ordet, *festeggiando*, blir bare deklamert ukorrekt første gang det blir sunget. De to andre gangene får ordet korrekt deklamasjon, noe som gjør at ikke poenget forsvinner i verset (takt 38–39 og 42–43).

Bare slutten av de tre *endecasillabi* (vers 1, 4 og 5) får musikalske avslutninger. De siste stavelser i disse tre versene er de eneste akkordene som ikke har noen form for bevegelse i en eller flere av stemmene. Dette fører til en fremdrift i musikken, samt at rimordene i vers 4 og 5 kommer tydelig frem. På denne måten blir hovedpoenget i teksten – at himmelen feirer brudeparet – veldig tydelig.

13.3. O mille volte (14) (Walker ed., tekst s. XLV, musikk s. 72 – 76)

O mille volte ble fremført av to grupper delfiske par, for å hylle Apollon fordi han reddet dem ved å drepe dragen Python. Flerkormadrigalen er plassert i kategorien politiske tekster fordi det var vanlig å bruke Apollon som symbol på storhertugen ved Medici-hoffet, ifølge Rosow.²²² Han skriver videre at i det minste lokale medlemmer av hoffet ville ha gjenkjent Apollon som storhertugen. Dette symbolet ble brukt i mange visuelle og poetiske bilder, og en hyllest til Apollon slik som i teksten til *O mille volte* må derfor tolkes som en hyllest til storhertugen.

Teksten kan deles inn i to deler, hvor bare den første delen er skrevet ned som tekst i *Nono* og Rossis «Descrizioni». Den andre delen står bare skrevet ned i stemmebøkene til de åtte stemmene som deltar i sangen.

I den første delen av teksten har versene følgende struktur:

Versnr.	Vers	Stavelser	Rim
1	O mille volte e mille	7	a
2	Giorno lieto, e felice	7	b
3	O fortunate ville	7	a
4	O fortunati colli, a cui pur lice	11	b
5	Mirar l'horibil angue	7	c
6	Versar l'anima, e'l sangue,	7	c
7	Che con fiamma e toscò,	7	d
8	Spogliò il prato di fior, di frond' il bosco.	11	d

Oversettelse: 1 Å tusen og tusen ganger / 2 Glade og lykkelige dag / 3 Å heldige landsby / 4 Å heldige åser, dit alle bør vende blikket / 5 For å se den horrible slangen / 6 Tømt for sjel og blod / 7 Som med flammer og gift / 8 Fjernet blomstene fra engen og bladene fra skogen.

Strukturen til versene deler denne teksten i to, hvor tre vers med *settenari* etterfølges av ett *endecasillabo*. På innholdet i versene ser man at dette samsvarer med strukturen: I de fire første versene beskriver teksten at dagen er så fantastisk, og i de neste fire versene blir det forklart hvorfor. Rimene underbygger tekstinnstillingen: De første fire versene har *rima alterna*, de fire neste har *rima bacciata*. Innholdet i denne delen av teksten er ikke spesielt viktig i det politiske aspektet. Det er ingen henvisninger til hverken brudeparet eller bryllupsdagen.

²²² ROSOW 2005, S. 203.

Den delen som bare finnes i de respektive stemmebøkene kan ha hatt følgende struktur:

Versnr.	Vers	Stavelser	Rim
9	Cantiamo dunque a l'amoroso ballo	11	x
10	Rendendo gratie ai Dei d'eterna gloria	11	e
11	Di si lieta vittoria	7	e

Översettelse: 9 Derfor synger vi til denne amoröse dansen / 10 Vi gir tilbake takk til gudene for denne evige herligheten / 11 Denne gledelige seieren.

Det er i denne tekstdelen det politiske kommer frem. Her blir gudene takket for seieren over slangen Pyton, og guden som seiret var Apollon. På denne måten blir denne hyllesten en hyllest til Ferdinando. Som sin far lot Ferdinando seg hylle som en dragedrepende solgud.²²³ Tekstens struktur bryter her med mønstret som har sett i teksten over. To *endecasillabi* etterfølges av et *settenario*. Vers 9, det første i denne nye delen, rimer ikke på noe annet vers, og de to neste rimer på hverandre, *rima bacciata*. Også dette bryter med mønstret over. De to rimordene i denne delen av teksten bærer budskapet om seieren og hvor strålende den var. Alt dette kan tyde på at denne delen av teksten ble skrevet etter at den foregående delen av teksten var skrevet. Det kan ha blitt gjort for å få med en tekstdel som hyller Ferdinando, ettersom det ikke finnes noen annen tekst i intermediet som gjør det. Hvis Apollon skulle være et bilde på Ferdinando ville det være naturlig å ha med en del som hyller denne guden i intermediet, og det fås her.

Marenzio tar i bruk to kor for å tonesette denne teksten. Det skaper en massiv klang som passer til den hyllende teksten, samtidig som det samsvarer med intermediets handling om at det er to grupper delfiske par som synger.

De musikalske frasene samsvarer i stor grad med tekstens verseinndeling. Det første verset synges av begge kor samtidig to ganger. Verset ender først på to D-akkorder (takt 2), repetisjonen på to d-akkorder (takt 3). Melodien i repetisjonen er ikke identisk med originalen, men de to musikkbitene bygger på hverandre og utgjør hver sin del av samme musikalske frase. Mangelen på en kadens gjør at melodien får en fremdrift inn i neste musikalske frase. Teksten i denne første musikalske frasen repeteres for å illustrere teksten *mille volte* (tusen ganger). Neste vers synges av kor 1. Det har fått en egen musikalsk frase (takt 4–5), som avsluttes med en F-B-kadens med kvintfall i bass. Canto-stemmen lander her

²²³ SASLOW 1996, s. 32.

på tonen d, noe som trekker melodien videre inn i neste musikalske frase. Denne tredje musikalske frasen består av både vers 3, 4 og 5. I takt 5 begynner vers 3 homofont med begge korene og blir avsluttet med en G-C-kadens med kvartstigning i bass (takt 6), men melodien går så raskt videre at jeg ikke vil regne delen som en egen musikalsk frase. Vers 4 begynner homofont i takt 6, i samme musikalske stil som taktene før. Fra takt 8 ser man en gradvis økning i bruken av polyfoni. Teksten i denne delen (takt 8–18) beskriver slangens nåværende tilstand – død og blødende – og hvordan den var da den var i live – ildsprutende og giftig. Marenzio har illustrert dette med en polyfon del for å understreke den uorden som slangen skapte. Her blir teksten delt inn i små deler som repeteres av de to korene i en polyfon intensiveringssekvens (takt 8–13) som avsluttes med en A-D-kadens i takt 13–14. Vers 7 får samme behandling av musikken; den blir delt i mindre deler som blir repetert raskt etter hverandre, hvor de to korene synger asynkront. Denne musikalske frasen avsluttes med en F-g-kadens (takt 17–18). Dette avslutter den polyfone delen av stykket. Vers 8 blir sunget i sin helhet, først av kor 1, så av kor 2 (takt 18–22). Her blir teksten igjen deklamert homofont for å få frem innholdet i teksten om slangens ødeleggelser. Repetisjonen av verset har tilnærmet lik melodi som første gang verset ble sunget, men avslutningene er ulike. Bare repetisjonen får en avsluttende kadens med et kvintfall i bass, D-A, som dermed avslutter hele den musikalske frasen (takt 21–22). Dette avslutter også den delen av teksten som finnes i *Nono*.

Vers 9 blir delt i to (1. *Cantiamo...*, 2. *l'amoroso...*), hvor første del først synges av kor 1, og så av kor 2 som begynnelse på den nye musikalske frasen (takt 22–24). Deretter skifter musikken fra en todelt til en tredelt takt i 6 takter (takt 24–29). Teksten her er fremdeles vers 9, som får enda en repetisjon av første del av verset, før resten synges. Tekstinnholdet i vers 9 blir illustrert med taktartskiftet, og den homofone deklamasjonen fra begge korene samtidig, noe man må tilbake til første del av vers 4 for å finne igjen. Teksten *Cantiamo dunque* (Derfor synger vi) blir direkte illustrert ved at alle synger, og *l'amoroso ballo* (den amorøse dansen) blir illustrert ved at musikken får en balletto-aktig karakter, med homofon tredelt takt. Den musikalske frasen avsluttes med D-G (takt 29–30). Etter dette begynner en ny del av sangen. Dette samsvarer bare delvis med den inndelingen til teksten, hvor skiftet fra teksten som finnes i *Nono* og det som finnes i de aktuelle stemmebøkene er etter vers 8.

Vers 10 blir sunget i sin helhet, etterfulgt av vers 11. Her finnes det ingen oppstyking av teksten og deklamasjonen er helt homofon. Hvert vers får sin egen musikalske frase, som ender henholdsvis i en G-C-kadens (takt 33) og en C-F-kadens (takt 34–35). Deretter blir de tre siste versene, 9, 10 og 11, repetert. Også her blir første del av vers 9 repetert et par ganger

før det blir sunget i sin helhet (takt 35–38). Det er bare de første repetisjonene av første del av verset (*Cantiamo*) som blir sunget av begge korene; resten blir sunget av kor 1. Avslutningen av denne musikalske frasen er ikke like tydelig som forrige gang verset ble sunget. Den har ingen kadens i det hele tatt, men blir avsluttet med to F-akkorder (takt 38). I neste musikalske frase blir vers 10 sunget i sin helhet uten repetisjoner og lander på en G-C-kadens (takt 41–42). Dette blir sunget homofont av begge korene. Den siste musikalske frasen blir dannet av vers 11 som gjentas, først i kor 1, så i kor 2, før *vittoria* (seier) blir repetert i en polyfon intensivering med tekstlig overlappning mot avslutningskadensen C-F (46–47). Vers 9–11 blir repetert i sin helhet, og det tyder på at det er her den viktigste teksten er. Det er her hyllingen av Apollon skjer, og derfor er deklamasjonen av vers 9 og 10 helt homofon (takt 31–33). Det er også her rimordene kommer tydelig frem, i takt 33, 35, 42 og 47. Disse er de viktigste ordene i teksten, og de blir sunget helt homofont alle sammen, med lange noteverdier.

Hele den siste delen av stykket (takt 30–47) har en annen karakter enn resten. Frem til takt 30 har musikken preg av punkterte rytmer for å illustrere gleden til det delfiske folket. I delen etter takt 30 er de punkterte rytmene borte, til fordel for en egal rytme. Den egale rytmen kombinert med den homofone deklamasjonen gjør at musikken får et kirkelig preg. Det illustrerer hyllesten av Apollon som finnes i teksten.

Tekstdeklamasjonen er i stor grad korrekt. Unntaket er i den tredelte takten hvor *Cantiamo* blir betont på første i stedet for andre stavelse (takt 24 og 26). Det er typisk for balletto-stilen at tekstdeklamasjonen ikke er så strengt korrekt som i madrigaler.

13.4. O fortunato giorno (27) (Walker ed., tekst s. LIII, musikk s. 122 – 139)

Denne madrigalen ble sunget av hele syv kor med 30 stemmer sammenlagt, og ble akkompagnert av alle instrumentene som hadde blitt brukt tidligere i intermediene.²²⁴ I følge *Nono* var korene bestående av til sammen 60 personer. Teksten handler om den lykkelige dagen da himmelen og jorden synger sammen om hvor utrolig bra alt skal bli med Ferdinando som leder og hvordan hans store navn skal fly fra pol til pol. Ferdinando var involvert i å importere varer fra Persia og Afrika, og han sendte ekspedisjoner så langt som til Brasil og India for å undersøke mulighetene for handel og kolonisering, så teksten om at hans navn skulle fly over hele verden er derfor ikke helt tatt ut av løse luften.²²⁵

²²⁴ WALKER 1962, S. LIII.

²²⁵ SASLOW 1996, S. 10.

Tekstens struktur er slik:²²⁶

Versnr.	Vers	Stavelser	Rim
1	O fortunato giorno	7	x
2	Poi che di gioia e speme	7	a
3	Lieta canta la terra e'l ciel insieme:	11	a
4	Ma quando fia più adorno	7	b
5	Quando farà ritorno	7	b
6	Per Ferdinando ogni real costume	11	c
7	E con eterne piume	7	c
8	Da l'uno e l'altro Polo	7	d
9	La Fam'andrà col suo gran nome a volo	11	d

Översettelse: 1 Å lykkelige dag / 2 Full av lykke og håp / 3 Glade synger jorden og himmelen sammen / 4 Men så mye mer dekorert / 5 Når han gjør sin retur / 6 Til Ferdinando hvert majestetiske kutyme / 7 Og med evig fjærdrakt / 8 Fra den ene til den andre polen / 9 Flyr ryktet med hans store navn.

Hvis man ser på antall stavelser i versene får teksten en tredelt struktur med to *settenari* og et *endecasillabo* per del. Denne struktureringen av teksten er nesten lik den i *O mille volte* (14), der versene er organisert med først tre *settenari*, og et *endecasillabo*. Rimstrukturen følger ikke dette mønstret, men begynner med et vers uten rim, resten har *rima bacciata*.

Tekstinnholdet følger stavelsesantallets versemønster. I de første tre versene presenteres den lykkelige dagen når himmelen og jorden synger sammen. De siste seks versene handler om hva himmelen og jorda synger om. Vers 4–6 beskriver hvordan Ferdinando kommer tilbake fra sin kardinaltilværelse i Roma med kongelig kutyme. I vers 6 blir Ferdinandos navn nevnt for første gang i hele intermediet. De siste tre versene handler om hvordan hans navn og rykte spres fra pol til pol.

Malvezzi har tonesatt teksten med en besetning på syv kor med 30 stemmer til sammen.

Bruken av så mange kor om hverandre skaper et gigantisk klangbilde som minner om det som fantes i kirkemusikken. Det skaper et høytidelig preg på musikken og fører til at man

²²⁶ Teksten som er brukt i notematerialet er ikke den samme som finnes hos Rossi. I hans «Descrizione» finnes en madrigaltekst med syv vers, med samme tematikk som *O fortunato giorno*. Etter denne *Per lui farà ritorno* skulle være en *Ballet chantè*, men også her presenterer Rossi en helt annen tekst enn den som ble skrevet av Lucchesini.

assosierer Ferdinando med Gud og det hellige. Sangen er delt inn i to hoveddeler hvor den første delen går i en todelt takt og baserer seg på et spill mellom alle de forskjellige korene. Den andre delen går i en tredelt balletto-takt og baserer seg mer på lengre noteverdier og en helt homofon deklamasjon av tekst.

O fortunato giorno begynner med at vers 1 synges fire ganger av kor 2, 5, 3 og 4, før alle syv korene synger det samtidig en siste gang (takt 1–8). Melodien er ikke lik i noen av repetisjonene av teksten; noteverdiene blir stadig kortere, noe som skaper en intensivering mot siste repetisjon. Der synger alle samtidig med lengre noteverdier og melismer over *fortunato* (lykkelige, takt 7–8). Tredje repetisjon av første vers begynner før den andre repetisjonen er ferdig, noe som skaper en overlappende overgang. Resultatet er en intensivering og en fremgang mot avslutningen av frasen (takt 5). De små melodibitene som er satt til hver repetisjon av verset får den følgende harmoniske bevegelsen i slutten av hver del: D-G, A-D, F-B og D-G. Dette gir en bue som begynner og slutter på grunnakkorden, G-akkorden. Frasen ender i en D-kadens (takt 8), med stigende kvinter i bassene, noe som skaper en fremdrift videre.

Neste musikalske frase består av vers 2. Frasen begynner med at første del av vers 2 (*Poi che di gioia*, full av lykke) synges i kor 7, så i kor 1 (takt 9–10). Hele verset blir deretter sunget i kor 5 (takt 11), med melismer over *gioia* (glede). Melodien er ikke lik i repetisjonene av verset, men det rytmiske prinsippet er det samme. Melismene blir lengre og lengre, noe som skaper intensivering. Den musikalske frasen avsluttes med en F-B-kadens med kvintfall i bass (takt 12) over *speme* (håp).

Første ord i vers 3 (*Lieta*) begynner før vers 2 er ferdig, noe som fører til at det kan bli tolket som en del av den foregående frasen (takt 12-14). Jeg velger likevel, på grunn av den klare avslutningskadensen i andre musikalske frase og at teksten er en del av vers 3, å plassere delen som åpning av tredje musikalske frase. *Lieta* (glade) blir sunget i kor 3, 4, 6 og 2, hvor alle repetisjonene overlapper hverandre og skaper fremdrift.

Resten av den tredje musikalske frasen bruker resten av teksten fra vers 3 (*canta la terra e' l'ciel insieme*). Den midterste delen (*canta la terra e' ciel*), som er hoveddelen av verset, synges av kor 5, 7, 1 og 3 og 4 (takt 15–19). Disse repetisjonene overlapper hverandre, og har samme melodi i forskjellige stemmeleier. Frasen ender i et stort høydepunkt, der alle korene synger *insieme* (sammen, takt 19–20) sammen. Dette understreker at himmelen og jorden synger sammen for Ferdinando. Den musikalske frasen lander på grunnakkorden med kadensen D-G, og med fallende kvint i alle 7 basser, etterfulgt av en generalpause.

Fjerde frase består av to vers, 4 og 5. Vers 4 blir sunget i kor 3, før vers 5 blir sunget i kor 5 (takt 21–23). Vers 4 blir igjen sunget i kor 2 (takt 23–24), før vers 5 blir sunget i kor 7, 1, 5, 3 og 2 i en stadig tettere overlapping (takt 24–26). Verset blir sluttet av en F-D-kadens, som avslutter den musikalske frasen. Melodien er ikke lik i tekstrepetisjonene, men de forskjellige korene alternerer på å ha en stigende og en synkende melodi. En synkopert rytme er felles for alle gangene versene synges.

Vers 6 er det viktigste verset i teksten ettersom det nevner Ferdinando med navn for første gang i intermediene. Den musikalske frasen begynner med alle korene i en homofon deklamasjon, bortsett fra kor 5 (takt 26) som kommer inn ett slag senere. Det fører til at teksten kommer tydelig frem i begynnelsen av verset og at Ferdinandos navn er lett å oppfatte. Det hele intensiveres så i en stor imitasjonssekvens over Ferdinandos navn (takt 29–30). Andre del av verset (*ogni real...*) blir bygget opp på samme måte, med en begynnelse i homofon sats (31), før lengre og lengre melismer for hver repetisjon av teksten glir ut i en polyfon avslutning (takt 33–35). Den musikalske frasen avsluttes med lange noteverdier over *costume* (kutyme, takt 34–35). Den musikalske frasen ender med akkordene, D-G, med fallende kvinter i alle bassene. G er grunnakkorden. Denne avslutningen avslutter også første musikalske hoveddel av madrigalen.

Andre hoveddel av madrigalen går i en tredelt takt. De tre resterende versene blir sunget etter hverandre i en fullstendig homofon deklamasjon av teksten. De tre versene blir først sunget en gang av kor 2, 3 og 4 uten opphold eller tekstgjentakelser (takt 36–47). Deretter blir den musikalske frasen og de tre versene gjentatt med alle korene samtidig (takt 48–54). Melodien endres ikke i repetisjonen, noe som står i sterk kontrast til den foregående musikalske hoveddelen. I repetisjonen hvor alle korene er med kommer ingen nye stemmer inn, men man får dobling av stemmene. Melodien er bygget opp rundt en rytmisk sekvens på samme måte som i *Coppia Gentil* (6):

Versenr.	Vers	Celle 1	Celle 2
7	E con eterne piume	111 21 21	
8	Da l'uno e l'altro Polo	111 21 21	
9	La Fam'andra col suo gran	111 21 21	
	nome a volo.		3 111 3

Tegn: 3 = punktert brevis (perfekt brevis) / 2 = brevis (imperfekt brevis) / 1 = helnote (semibrevis) / | = taktstrek i moderne transkripsjon

Vers 7, 8 og første del av 9 har identisk rytmikk. Siste del av vers 9 får en avslutning i tillegg. Dette verset er et *endecasillabo*, mens de andre to er *settenari*. Vers 9 er avslutningen på den musikalske frasen og avslutningen på hele madrigalen. Denne hoveddelen av madrigalen har fått bare lange noteverdier, en stor kontrast til den foregående delen som er preget av raske noteverdier og melismer. Dette gir et mer høytidelig preg på delen og en veldig tydelig tekstdeklamasjon. Den tredelte takten tilfører en danseaktig dimensjon til musikken. Dette er typisk for ballettoen, som nevnt tidligere. Dette fører til at tekstdelen om Ferdinandos navn som sprer seg fra pol til pol blir lett å oppfatte.

Det gigantiske skiftet i både tonalitet, taktdeling og måten å bruke korene på skaper store kontraster i sangen. Det bygger opp under det gigantiske høydepunktet i vers 6, hvor Ferdinando blir hyllet med navn. Delen som kommer etterpå må ha en kontrast til dette, fordi å fortsette i samme stil ville ført til en avslutning som overgikk vers 6. Skiftet skaper et vakuum, men på grunn av den store kontrasten er det fortsatt fremdrift og spenning i madrigalen.

Til tross for at musikken deler versene inn i mindre deler i den første hoveddelen mister aldri teksten sin mening. Det er fordi versene er delt på logiske steder slik at de meningsbærende delene av setningen alltid står samlet. Et eksempel på det finnes i vers 3 hvor først ordet *lieta*, glad, blir sunget alene før den faktiske handlingen i verset blir sunget som en del for seg. Hovedpoenget, at himmel og jord synger, blir understreket når alle korene synger sammen, *insieme*. Denne tekstbehandlingen gjør at meningsinnholdet ikke forsvinner.

På grunn av oppdelingen av versene kommer ikke rimordene tydelig frem i madrigalen. Noen ord blir likevel fremhevet i melodien ved bruk av lengre noteverdier eller en plutselig homofon deklamasjon midt i en polyfon del. Det første eksemplet på dette finnes allerede i vers 1. Teksten her er viktig fordi den refererer til anledningen hvor denne madrigalen synges, nemlig den lykkelige (bryllups)dagen. Den blir understreket ved at de forskjellige korene begynner med å synge raske noteverdier i alternerende kor (takt 1–6), før alle synger verset sammen homofont med lengre noteverdier (takt 6–8). Det fører til at teksten i dette verset kommer veldig tydelig frem. Det neste ordet som understrekes er *insieme* (sammen, takt 19–20). Dette blir understreket på samme måte som vers 1, med en plutselig tutti-deklamasjon med lange noteverdier. Rundt dette ordet er det bare raskere noteverdier i ett kor om gangen. Her blir det også en understrekning ved at det endelig kommer en kadens som lander på grunnakkorden. *Ferdinando* blir understreket ved en tutti-homofon deklamasjon av navnet i takt 26–27. Før dette verset (6) er musikken mer polyfon med færre kor som synger sammen. Dette ordet blir understreket av åpenbare årsaker. De siste

understrekningene finnes de to gangene *volo* (fly) blir sunget (takt 46–47 og 53–54). Dette ordet blir understreket ved at det får ekstra lange noteverdier, og et kvintfall til grunnakkorden. I denne delen av stykket kommer rimordene tydeligere frem på grunn av den homofone deklamasjonen og den regelmessige rytmen. Det fører til at både *polo* (pol, takt 41 og 48) og *volo* blir understreket ved at *volo* kommer så tydelig frem. Disse to ordene er de to viktigste i delen, fordi de beskriver at Ferdinandos navn flyr fra pol til pol.

Malvezzi unngår at teksten forsvinner i alle de 30 forskjellige stemmene ved å la mange av dem synge det samme. I avslutningene av de to musikalske hoveddelene, hvor alle syv kor synger sammen er det i realiteten bare seks forskjellige stemmer som synges. Det fører til en klar tekstdeklamasjon med en rik og mektig klang.

Tekstdeklamasjonen i denne madrigalen er korrekt. Det tyder på at teksten i denne madrigalen er spesielt viktig, ettersom det ikke er noen andre stykker med helt korrekt tekstdeklamasjon i intermediene. Det er den første teksten som nevner Ferdinando med navn, noe som bygger opp forventningene til neste stykke, hvor både Ferdinando og Christina blir nevnt med navn.

13.5. O che nuovo miracolo (28) (Walker ed., tekst s. LIV – LV, musikk s. 140 – 154)

Den massive *O che nuovo miracolo* avsluttet forestillingen. Med sine 66 vers fordelt på 22 avsnitt var dette det største verket i intermediene. Balletten ble fremført av alle de 60 koristene, og alle instrumentene som tidligere hadde vært brukt i intermediene, i tillegg til to gitarer, en neopolitansk og en spansk, og en *cembalino*.²²⁷ Dette var også den eneste sangen hvor melodien ble komponert før teksten, og jeg skal derfor begynne med å beskrive hvordan musikken er bygget opp.

Musikken består av 10 forskjellige melodifraser som er brukt som byggeklosser i verket. Disse frasene settes sammen til et mønster, og gir en innledning (avsnitt I–III), en hoveddel med tre nesten like deler (avsnitt IV–XX) og en avslutning med en coda (avsnitt XXI–XXII). Melodifrasene veksler på å være delt i to og i tre, og besetningen veksler mellom fem og tre sangere.

²²⁷ MALVEZZI 1591, S. 17.

Del	Avsnitt	Fraser	1a	1b	2a	2b	3a	3b	4a	4b	5	6	7a	7b			
Innledning	I	<i>O che</i>	1a	1b	2a	2b	3a	3b									
		Taktnr.	1	5	9	13	17	21									
		Vers	7ppa	7ppb	7ppa	7ppb	7ppc	7ppc									
	II	<i>Del grande</i>							4a	4b	5a	6a	7a	7b			
		Taktnr.							25	30	35	37	40	45	47	50	52
		Vers							11pa	11pa	7pa	7pb	7pb	7pc	7pc	7pc	7pc
	III	<i>Che porti</i>	1c	1d													
		Taktnr.	55	59													
		Vers	7ppa	7ppa													
Hoveddel 1	IV	<i>Portiamo</i>							4c	4d							
		Taktnr.							63	68							
		Vers							11pa	11pa							
	V	<i>Tornerà</i>			2c												
		Taktnr.			74												
		Vers			7ppx												
	VI	<i>Tornerà</i>									5b	6b					
		Taktnr.									78	30	83				
		Vers									7pa	7pb	7pb				
	VII	<i>Quando</i>					3c	3d									
		Taktnr.						88	92								
		Vers						7ppa	7ppa								
	VIII	<i>Di questo</i>											7c	7d			
		Taktnr.											96	99	101	104	
		Vers											7pa	7pb	7pa	7pb	
	IX	<i>O felice</i>	1c	1c													
		Taktnr.	107	111													
		Vers	11px	11px													
Hoveddel 2	X	<i>Arno ben</i>							4e	4f							
		Taktnr.							115	120							
		Vers							11pa	11pa							
	XI	<i>O novella</i>			2d												
		Taktnr.			126												
		Vers			11px												
	XII	<i>Questa è</i>									5c	6c					
		Taktnr.									130	132	135				
		Vers									7pa	7px	7pa				
	XIII	<i>Ecco</i>					3e	3f									
		Taktnr.					140	144									
		Vers					7pa	7pa									
	XIV	<i>A la sposa</i>											7e	7f			
		Taktnr.											148	151	154	156	
		Vers											7pa	7pa	7pb	7pb	
	XV	<i>Ferdinando</i>	1d	1d													
		Taktnr.	159	163													
		Vers	11px	11px													
Hoveddel 3	XVI	<i>La vergine</i>							4g	4h							
		Taktnr.							167	171							
		Vers							11pa	11pa							
	XVII	<i>Voi Dei</i>			2e												
		Taktnr.			176												
		Vers			11px												
	XVIII	<i>Nasceran</i>									5d	6d					
		Taktnr.									180	182	185				
		Vers									7px	7pa	7pa				
	XIX	<i>Serbin</i>					3g	3h									
		Taktnr.					189	193									
		Vers					11pa	11pa									
	XX	<i>Le meraviglie</i>											7g	7h			
		Taktnr.											197	199	201	203	
		Vers											7pa	7pa	7pb	7pb	
Avslutning	XXI	<i>Le quercie</i>	1e	1f	2f	2g	3i	3j									
		Taktnr.	206	210	214	218	221	226									
		Vers	7ppa	7ppb	7ppa	7ppb	7ppc	7ppc									

Coda	XXII	Guidin	8a	8a	9a	9a	8a	10a	8a	10a	10a	10b
		Taktnr.	229	231	233	235	237	239	243	143	145	147
		Vers	7pa	7pa	7pb	7pb	7pc	7pc	7pd	7pd	7pd	7pd

Innledningen består av 7 fraser, som hver blir repetert to ganger (avsnitt I–II, takt 1–54). Den syvende frasen er egentlig frase 4 i omvendning. Innledningen blir avsluttet av frase 1 som repeteres to ganger (avsnitt III, takt 55–62).

Hoveddelen består av frase 4 to ganger, 2, 5 og 6 en gang, 3 to ganger, og 7 og 1 to ganger. Denne konstellasjonen kommer to ganger i sin helhet (avsnitt IV–XV, takt 63–166) og en gang uten frase 1 (avsnitt XVI–XX, takt 167–205). Musikken varieres ved at de rytmiske figurene forandres, og ved at det alterneres mellom todelt og tredelt takt i de forskjellige frasene. De frasene som går i todelt takt i første del går i tredelt takt i annen del, før det igjen vendes om i tredje del, slik at frasene i hoveddel 1 og 3 har lik taktart.

Avslutningen begynner som innledningen, med frase 1, 2 og 3, hvor hver blir repetert to ganger (avsnitt XXI, takt 206–228). Deretter følger codaen med helt nye musikalske fraser. Her blir frase 8 sunget to ganger, før frase 9 blir sunget like mange ganger. Frase 8 synges så vekselvis med frase 10 to ganger før frase 10 synges to ganger som en avslutning (avsnitt XXII, takt 229–147).

Cavalieri benytter forskjellige rytmer som minner om klassiske verseføtter. Disse blir brukt slik at for eksempel frase 4 kommer første gang i *jambisk* tre-takt (avsnitt IV, takt 63–73), andre gang i to-takt (avsnitt X, takt 115–125) og siste gang i en tre-takt med verseføttene *daktyl + anapest* (avsnitt XVI, takt 167–175). Frase 4 blir også brukt i en variant som frase 6, og i omvendning som frase 7. Det er i hoveddelen disse ulike versefotinspirerte rytmene sees tydeligst, med vekslingen mellom *jambe* og *trokè*. *Daktyl* finnes også i kombinasjon med *anapest* i den siste hoveddelen (for eksempel i avsnitt XVIII, takt 180).

De musikalske frasene har en fast besetning, som vil si at for eksempel frase 3 alltid blir sunget av tre stemmer, uavhengig om frasen går i to- eller tredelt takt. Besetningen skifter alltid mellom hvert avsnitt. Det eneste unntaket er mellom avslutningen og coda, her blir alt sunget av fem stemmer. Dette blir antakelig gjort for å intensivere slutten av stykket og skape en stor avslutning. På samme sted bryter Cavalieri mønsteret i taktskiftene, og avslutningen og coda går begge i todelt takt. Dette blir gjort for å understreke høytideligheten til anledningen, og teksten som settes til av Lucchesini er like høytidelig som musikken. Den hyller brudeparet uhemmet, og det er det eneste stedet i alle intermediene der både Ferdinando og Christina blir nevnt med navn.

Innholdet i teksten består både av en oppsummering av handlingen i intermediet og en beskrivelse av den nye gullalderen som vil komme med foreningen av Ferdinando og Christina. Det første avsnittet beskriver det store miraklet, nemlig at himmelens guder vil lyse opp jorden med et eventyrlig syn (takt 1–24). Avsnitt II handler om at Jupiter sender dans og musikk ned til jorden (takt 25–54). I avsnitt III spør jorden himmelens utsendinger om hva de bringer med seg til jorden (takt 55–62). I avsnitt IV svarer himmelen at de bringer med seg godhet og skjønnhet, for å skape et paradys på jord (avsnitt 63–73). I avsnitt V blir det spurt om gullalderen vil komme tilbake (takt 74–77), og i avsnitt VI blir det svart at den vil det (takt 78–87). Så blir det spurt når denne gullalderen vil komme (takt 88–65) og himmelen svarer at gullalderen vil komme tilbake når denne nye sol varmer og liljer og fioler vil blomstre (takt 96–106). I avsnitt IX priser jorden Flora, gudinnen for blomster (takt 107–114). Arno vil bli velsignet i mengder av unionen med Lorraine (avsnitt X, takt 115–124) og kjærlighetens flamme vil brenne så sterkt at selv de døde vil bli berørt (avsnitt XI og XII, takt 126–139)). Til den kongelige gemalinne vil nymfer og hyrder lage et triumferende diadem av de peneste blomster (avsnitt XIII og XIV, takt 140–158). Avsnitt XV handler om hvor lykkelig Ferdinando er over de neste avsnittenes tekstinhold (takt 159–166). Avsnitt XVI beskriver Christina som en hellig jomfru som renser seg i hellig ild (som en vestalinne), og gjør seg klar til amorøs sport (takt 167–175). De neste to avsnittene handler om deres hellige etterkommere, halvguder som vil gjøre alle verdens høyder glade (avsnitt XVII og XVIII, takt 176–188). Avsnitt XIX handler om at svanene vil bevare Medicis og Lorraines ære til evig tid (takt 189–196). Jupiter vil gi dem udødelighet i avsnitt XX (takt 197–205). Det siste avsnittet er skrevet som ett i *Nono*, men det deles i to av både rimmønster, versetype og musikk og derfor også i nummereringen. I det første av de to avsnittene synges det om melk og honning, om at alle vil bli forelsket og uhederlige mennesker vil hate sine laster (avsnitt XXI, takt 206–228). I det siste avsnittet leder musen for historie, Kleio, dansen med nymfer og hyrder som hyller Arno, et bilde som er brukt om Ferdinando gjennom alle intermedietekstene (avsnitt XXII, takt 229–150). Jupiter ser velvillig ned på dansen, og på alles håp og ønsker. Til sist hyller alle Christina og Ferdinando.

Versene er delt inn i deler ettersom hvem som synger dem. Her representerer det femstemmige koret jordens befolkning, og de tre kvinnestemmene representerer himmelen.²²⁸ Jordens representanter både begynner og avslutter balloen, og det er disse som stiller alle spørsmålene i teksten. Himmelen sitter på svarene, og belærer joden om det nye brudeparet,

²²⁸ SOLERTI 1904, S. 38 – 39.

slik som i avsnitt VII og VIII. Der spør jorden om når den nye gullalderen vil komme og alt ondt vil være ødelagt, og himmelen svarer at den vil komme med den nye solen, og at liljer og fioler vil blomstre.

Teksten som er satt til musikken følger de musikalske frasene. Det er få tekstgjentakelser, bare den viktigste teksten blir repetert. Av totalt 66 vers blir bare 7 repetert – det er uvanlig få. Den første teksten som blir repetert handler om den første herskeren over Etruria, riket som bestod av Firenze, Umbria og Latium før Romerriket erobret det (avsnitt II, takt 25–34). I det samme avsnittet blir de to siste versene repetert (takt 45–54). Det er disse som understreker intermediets handling, at Jupiter sender sin gave av sang og dans. Hele dette andre avsnittet konsentrerer handlingen i intermediet. Samtidig forbinder avsnittet den første helten og herskeren over Etruria med Ferdinando, den første herskeren over samme område i den nye gullalderen. Den tredje tekstrepetisjonen handler om at den velsignede blomstringen til blomstene er plantenes gudinne Floras velsignelse over bryllupet i den glade årstiden (avsnitt IX, takt 107–114). Neste repetisjon finner sted over akkurat samme melodifrase, frase 8, hvor teksten handler om Ferdinandos lykke over sin nye familie og etterkommere (avsnitt XV, 159–166). Ferdinandos navn blir her nevnt hele fire ganger, to ganger per repetisjon. Den siste repetisjonen av tekst finnes helt til slutt, hvor *Christina, e Ferdinando* blir sunget tre ganger (avsnitt XXII, takt 242–250). Dette er det eneste stedet et vers blir repetert tre ganger, men det er også det eneste stedet hvor både Christina og Ferdinando blir nevnt i samme vers – det er til og med det eneste stedet i alle intermediene der Christina blir nevnt med navn. Derfor er det den mest fremhevede teksten. Det er også avslutningen på hele forestillingen, og det er derfor naturlig at deres navn var det siste som ble sunget.

Versetyperne er tilpasset de musikalske frasene i sangen. Det fører til at det er det eneste stedet i alle intermediene hvor vi ser en annen type vers enn *versi piani*. *Versi sdrucchioli* blir betont på tredje siste stavelse, og vi finner dem i de musikalske frasene 1, 2 og 3. I frase 1 blir versetyperen brukt hver gang, men i hoveddel 2 og 3 får frase 2 og 3 *versi piani* (avsnitt XI, takt 126–129, avsnitt XIII, takt 140–147, avsnitt XVII, takt 176–179 og avsnitt XIX, takt 189–196). Det kommer av at taktdelingene og versføttene her er forandret fra todelt til tredelt takt i del 2, og til versefoten *trokè* i del 3. Her sees et tydelig eksempel på at verselinjene blir tilpasset de musikalske frasene. Det er ingen innholdsmessig sammenheng mellom de forskjellige *versi sdrucchioli*, noe som tyder på at det er de musikalske frasene som ligger til grunn for bruk av versetyperen. Første gang versetyperen blir brukt handler teksten om selve handlingen i stykket (avsnitt I, takt 1–24) og siste gang handler teksten om hvordan verden ser ut etter at Ferdinando og Christina har giftet seg (avsnitt, XXI, takt 206–228).

Teksten blir i stor grad deklamert syllabisk, men ettersom teksten retter seg etter musikken finner vi flere tilfeller av ukorrekt betoning. De første tilfellene finnes i hoveddel 1, avsnitt VIII, der frase 7 får en tekst om blomstene som blomstrer til ære for brudeparet. I takt 105 blir *vedrano* (ser) betont på både siste og første stavelse, den naturlige betoningen ville vært på stavelse to. Det neste tilfellet finnes i avsnitt IX, takt 108 og 112, hvor ordet *felice* (lykkelige) blir betont på siste stavelse i begge repetisjonene av frase 1. Den naturlige betoningen ville vært på nest siste stavelse. I hoveddel 2 får avsnitt XI, frase 2 to tilfeller av ukorrekt betoning. Både *novella* (nye, takt 126–127) og *lucente* (lysende, takt 128–129) blir betont på siste stavelse i stedet for på den nest siste stavelsen. Den siste ukorrekte deklamasjonen finnes i avsnitt XIV, frase 7, hvor ordet *ninfe* (nymfe, takt 154–155) blir betont på den siste stavelsen i stedet for på den nest siste. Alle disse ordene som er betont ukorrekt er mindre viktige ord. Det tyder på at det er tatt mer hensyn til de viktigere ordene når teksten er skrevet til musikken.

O che nuovo miracolo er det eneste stykket blant alle i intermediene hvor hele stykket blir betegnet som en ballo²²⁹. Cavalieri komponerte musikken, og det er flere likhetstrekk mellom denne og Gastoldi sine ballettoer. Cavalieri bruker mye tredelt takt, slik som Gastoldi, men Cavalieri veksler mellom tredelt og todelt takt. Cavalieri veksler også mellom fem og tre stemmer, noe som er typisk for Gastoldi. Cavalieri veksler takt og besetning på samme tid, noe som tydeliggjør skiftene i musikken.

Som skjemaet viser blir musikken og teksten behandlet annerledes i coda. Før coda blir en musikalsk frase bare repetert rett etter seg selv i et musikalsk avsnitt. I codaen, derimot, blir frase 8 repetert mange ganger, med frasene 9 og 10 innimellom. Det gjør at dette avsnittet skiller seg klart fra resten av stykket. Teksten i dette siste avsnittet underbygger forandringen i oppbygningen av musikken ved å ha åtte *versi piani settenari* etter hverandre med *rima bacciata*. Dette er en kontrast til avsnittet før, hvor teksten består av åtte *versi sdrucchioli settenari* og med en blanding av *rima atterna* og *rima bacciata*. Teksten i denne siste delen er den aller viktigste blant alle tekstene i alle intermediene for her blir Ferdinando og Christina nevnt med navn, Christina for første gang. At brudeparet nevnes med navn er så viktig at den teksten settes til den musikken som skiller mest fra resten av stykket. Det skaper også en *Grand Finale* på hele kvelden.

Frase 1 skiller seg ut fordi den bare forekommer i hoveddel 1 og 2, ikke i 3 som de andre frasene (avsnitt IX, takt 107–114 og avsnitt XV, takt 159–166). Ser man på melodien i

²²⁹ MALVEZZI 1591, S. 19.

disse to versjonene av den musikalske frasen skiller de seg ut ved at de har helt homofon deklamasjon. I den første hoveddelen har den melodiske frasen tre helt like noteverdier etter hverandre, og i andre del er det som ligner versefoten *trokè* brukt. Teksten i første hoveddel nevner den lykkeligste årstiden og den velsignede Flora, gudinnen for blomster (avsnitt IX, takt 107–114). Det henspiller på den lykkelige våren da Ferdinando og Christina gifter seg, og at blomstenes gudinne velsigner bryllupet med en vakker og blomstrende flora. Teksten i andre hoveddel innleder teksten om Ferdinandos høyeste lykke, Christina og hans etterkommere (avsnitt XV, takt 159–166). Disse to versene står for seg selv i et avsnitt, og blir gjentatt, slik at de ikke rimer på noe. Alt dette tyder på at disse versene og melodifrasen er satt inn etter at musikken var ferdig komponert. Det er ytterst få tekstgjentakinger i stykket, så at disse to avsnittene gjentar seg tyder på at teksten er spesielt viktig. Noe som strider mot denne teorien er at når den musikalske frasen opptrer i første hoveddel og musikken består av like noteverdier etter hverandre får man en ukorrekt deklamasjon av teksten (avsnitt IX, takt 107–114). Dessuten er ikke denne teksten utpreget viktig, sammenlignet med resten. Når den musikalske frasen kommer i andre hoveddel har den helt korrekt betoning, og teksten er virkelig viktig (avsnitt XV, takt 159–166), i og med at den nevner Ferdinandos navn, og innleder et av de viktigste temaene i teksten, hans familie og etterkommere.

I Rossis «Descrizioni» står det en helt annen tekst, som skal være skrevet av Ottavio Rinuccini. Den består av 52 vers fordelt på 8 avsnitt, hvor versestrukturen er en helt annen. De forskjellige avsnittene består av syv vers hver, med strukturen 1 – 7pa, 2 – 11pb, 3 – 7pa, 4 – 11pb, 5 – 7pb, 6 – 7pc, 7 – 11pc. Det siste avsnittet består bare av strukturen til de tre siste versene.²³⁰ I følge Rossi er teksten til en ballo av Cavalieri. Det er også tydelig at den ikke er skrevet til musikken som Cavalieri faktisk komponerte. Den har færre vers, og en helt annen og mer regelmessig struktur enn det som kreves av musikken. Dessuten har teksten et mye fastere betoningsmønster enn det som finnes i Lucchesinis tekst. Innholdet i denne teksten er mye mindre sentrert rundt brudeparet, og avsnittene har ikke fått spesifikke roller, slik som Lucchesinis. Teksten i Rossis «Descrizioni» ligner teksten til Lucchesini i oppbygning, med en del om handlingen i intermediet og en del om brudeparet, noe som tyder på at denne oppbygningen var bestemt på forhånd. Hvor Lucchesinis tekst kun har en liten del om handlingen i intermediet og en hyllest uten sidestykke til brudeparet og deres etterkommere har Rinuccini skrevet en tekst hvor de første tre delene handler om gudenes gave til jorden i

²³⁰ SOLERTI 1904, S. 36/37.

form av rytme og harmoni, og resten en moderat hyllest til brudeparet. Deres navn blir ikke nevnt i det hele tatt, ei heller deres etterkommere.

14. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg undersøkt om det politiske aspektet ved tekstene som er brukt i intermediene til *La Pellegrina* ble tatt hensyn til av komponistene som komponerte musikken, og på hvilken måte. Jeg har funnet ut at komponistene i aller høyeste grad tok hensyn til det politiske aspektet i tekstene som ble brukt, slik at budskapet om hvor praktfullt brudeparet var og hvordan den nye gullalderen skulle komme under Christina og Ferdinandos regjering tydelig ble fremhevet av musikken. Komponistene har tatt hensyn både i valg av hvilken type musikk de har komponert til de forskjellige stykkene, og hvordan de har understreket de forskjellige tekstene med musikken.

De forskjellige musikkstilene som er brukt gjenspeiler de forskjellige tekstene. De lettere tekstene, som enten var ikke-politiske eller bar et budskap om glede over brudeparet og den lykksalige bryllupsdagen har fått en lettere musikktype, og var preget av innflytelse fra canzonetta- og balletto-stil. *Coppia Gentil* (6), som ble analysert nøye, er et godt eksempel på en tekst med et politisk budskap om hvordan himmelen og jorden feirer brudeparet som har fått musikk i en canzonetta-aktig stil. Madrigaler med liten besetning er brukt både til tekster med et politisk aspekt og til tekster uten. Tekstene med et politisk aspekt som har fått musikk komponert i madrigalstil med liten besetning er litt mer direkte politiske enn de som har fått canzonetta- og balletto-stil. Særlig i intermedium IV, hvor *Or che le due grand'Alme* (17) har en tekst om når den nye gullalderen vil komme. De aller fleste tekstene som har fått en solomadrigalmelodi er politiske tekster. Til tross for solomadrigalens ornamenteringer og krav til improvisering for utøveren er teksten lett å oppfatte fordi teksten ofte blir gjentatt, det er bare en stemme og akkompagnementet er enkelt. De større flerkormadrigalene har en blanding av politiske og ikke-politiske tekster, hvor de politiske tekstene er de med størst hyllest til brudeparet. Disse madrigalene har også ofte en avsluttende funksjon, ved at de er plassert nest sist eller sist i intermediene. Den flerkormadrigalen med størst besetning er også den som først nevner Ferdinandos navn for første gang, *O fortunato giorno* (27). Den siste sangen, *O che nuovo miracolo* (28), en ballo, er den eneste i sin sjanger i intermediene. Den transporterer den mest hyllende teksten blant alle i intermediene.

Jeg har vist at musikken underbygger de politiske aspektene ved madrigalismer, understrekning av viktige ord, og ved å bruke korrekt deklamasjon på de viktigste ordene. Eksempler på madrigalismer finner vi for eksempel i *O mille volte* (14), der *mille* (tusen, takt 1 – 3)²³¹ blir sunget flere ganger. Understrekning av ord finnes i for eksempel *O fortunato*

²³¹ WALKER 1962, S. 72.

giorno (27), hvor *Ferdinando* blir understreket både ved gjentakning, plutselig homofoni, og at alle de 30 stemmene synger samtidig (takt 26–29).²³² Eksempler på at deklamasjonen er korrekt finnes for eksempel i *Dalle più alte sfere* (1),²³³ hvor det lekes med deklamasjonen utelukkende i de delene av teksten som ikke har et politisk aspekt. I samme madrigal underbygger versets struktur det politiske aspektet, slik at musikken som følger tekstens struktur også gjør det.

Sjangrene som brukes i intermediene er blitt tilpasset anledningen. Det sees ved at det er brukt vesentlig mindre madrigalismer og andre satstekniske og harmoniske virkemidler som er kjent fra samtidige madrigaler. Jeg har også vist at det ikke er brukt noen egentlige canzonettaer eller ballettoer, men det er hentet de virkemidlene fra disse sjangrene som passet til tekstene. Fokuset i all musikken har vært å få frem tekstene på en måte så folk forstår dem, og særlig det politiske aspektet ved dem.

Tekstene som er brukt har et innhold og er strukturert slik at det politiske budskapet ble understreket. Det går an å si at komponistene bare har tonesatt tekstene på tekstenes egne premisser, og understreket det som allerede er understreket av poetene. Tidligere studier av denne musikken har i hovedsak konsentrert seg om påvirkningen fra *Camerata Fiorentina* og musikkens rolle i utviklingen av operaen. Jeg vil påstå at det politiske aspektet kommer mer tydelig frem i musikken enn det humanistiske aspektet som *Camerata Fiorentina* fokuserte på.

²³² WALKER 1962, S. 30 – 31.

²³³ Ibid. S. 2 – 8.

Litteraturliste

- ANDERSEN, Øyvind, FROST, Tore, KOLSTAD, Hans og KAGGERUD, Egil (ed.) 2002. *Platon, Minos ; Lovene* Oslo, Vidarforlagetets kulturbibliotek.
- ANDERSON, Warren og MATHIESEN, Thomas J. 'Plato'. *Grove Music Online, Oxford Music Online* Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21922?q=plato&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 14.01.2015]
- AUDUS, Mark. 2013. *Una "stravaganza" dei Medici, Intermedi for La Pellegrina*. EMI Records Ltd/Virgin Classics. S. 2–19
- BERNER, Samuel. 1970. 'Florentine political thought in the late cinquecento'. *Il pensiero politico*, 2. S. 177–199
- BIZZARINI, Marco. 2003. *Luca Marenzio, The career of a musician between the renaissance and the conter-reformation*, Ashgate.
- 'Comedia erudite' *Encyclopædia Britannica*
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/127767/commedia-erudita>:
Encyclopædia Britannica [Lesedato: 05.01 2015].
- BUTCHART, David. S. 1980. *The madrigal in Florence, 1560 - 1630*. D. Phil. Thesis, University of Oxford.
- CANCIK, Hubert., SCHNEIDER, Helmuth. og LANDFESTER, Manfred. 2005 Vol. 6. 'Heracles' *Brill's new Pauly: encyclopaedia of the ancient world*. Leiden: Brill.
- CANCIK, Hubert., SCHNEIDER, Helmuth. og LANDFESTER, Manfred. 2006 Vol. 8. 'Minerva' *Brill's new Pauly: encyclopaedia of the ancient world*. Leiden: Brill.
- CARTER, Tim. 1989. *Jacopo Peri, 1561-1633: his life and works, Vol 1* New York, Garland.
- CARTER, Tim 'Stile rappresentativo.' *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26774?q=stile+rappresentativo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 04.03.2015]
- CARTER, Tim 'Word-painting'. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568?q=word-painting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 03.01.2015]
- CUMMINGS, Anthony. M. 1992. *The politicized muse: Medici festivals, 1512-1537, Vol II* Princeton, N.J., Princeton University Press.

- DEFORD, Ruth I. 'Canzonetta' *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808?q=canzonetta&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 17.01.2015]
- EINSTEIN, Alfred. 1971. *The Italian madrigal*, Princeton, N. J., Princeton University Press.
- ELWERT, Wilhelm. Theodor. 1976. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*. Firenze, Le Monnier.
- EVANS, W. Edwin. 2012 'La pellegrina - Intermedii & concerti' English translation. Emi classics. S. 1–33
- FENLON, Ian. 1989. 'Preparations for a princess: Florence 1588 – 89'. SETA, F. D. & PIPERNO, F. (eds.) *In cantu et in sermone - For Nino Pirrotta on his 80th birthday*. University of W. Australia press. S. 259–281
- FENLON, Ian. 2002. *Music and culture in late Renaissance Italy*, New York, Oxford University Press.
- FORTUNE, Nigel og CARTER, Tim 'Monody'. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18977?q=monody&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 23.02.2015]
- GHISI, Federico. 1963. 'La Tradition musicale des fêtes des florentines et les origines de l'opéra'. *Musique des intermèdes de "La pellegrina" - Edition critique*. Walker (ed.) Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique.
- HANNING, Barbara. R. 1979. Glorius Alloppo: 'Glorius Apollo: Poetic and Political themes in the first opera'. *Renaissance Quarterly*, Vol. 32. S. 485–513
- HANNING, Barbara. R. 'Ottavio Rinuccini'. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23494?q=rinuccini&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [Lesedato: 15.10.2014]
- HILL, John. W. 1989 'O che nuovo miracolo!: A new hypothesis about the aria di Fiorenza'. SETA, F. D. & PIPERNO, F. (ed.) *In cantu et in sermone - For Nino Pirrotta on his 80th birthday*. University of W. Australia press. S. 283–320
- JEPPESEN, Knud. 2013. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*, Courier Corporation.
- KING, Jonathan 'Text-setting'. *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press

- http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51057?q=text-setting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 14.02.2015]
- KIPLING, Gordon. 1998. *Enter the king: theatre, liturgy and ritual in the medieval civic triumph*, Oxford, Clarendon Press.
- KIRKENDALE, Warren. 1972. *L'aria di Fiorenza id est Il ballo del Gran Duca*, Firenze, Olschki.
- KIRKENDALE, Warren. 1993. *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki.
- KIRKENDALE, Warren. 2001. *Emilio de'Cavalieri" gentiluomo romano": his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions*, Olschki.
- LOCKWOOD, Lewis (Ed.) 1975. *Giovanni Pierluigi da Palestrina, Pope Marcellus mass: an authoritative score, background and sources, history and analysis, views and comments*, New York, Norton.
- LÆGREID, Sissel, SKORGEN, Torgeir (ed.) 2014. *Hermeneutisk lesebok*, Oslo, Spartacus.
- MACNEIL, Anne. 'Guidiccioni Lucchesini, Laura.' *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41024?q=lucchesini&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato:16.10.2014]
- [MALVEZZI, Cristofano (ed.) 1591]. *Intermedii et concerti, / Fatti per la comedia rappresentata in Firenze / Nelle nozze del serenissimo / Don Ferdinando Medici, / E Madama Christiana di Loreno, / Gran Duci di Toscana*. In Venezia / Appresso Giacomo Vincenti M.D.XCI. [13 stemmebøker: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Sesto, Settimo, Ottavo, Nonno, Decimo, Undecimo, Duodecimo, Decimoterzo, Decimoquarto*. Se eksemplarene til det Østerikiske Nasjonalbiblioteket i Wien, imslp, commons, http://imslp.org/wiki/Intermedii_et_concerti_%28Vincenti,_Giacomo%29.]
- MØRLAND, Henning. 1946. *Platon, Staten*, Oslo, Dreyer.
- NAGLER, Aloise M. 1964. *Theatre festivals of the Medici, 1593-1637*, New York, Da Capo Press.
- NEWMAN, Karen. 1986. 'The Politics of Spectacle: La Pellegrina and the intermezzi of 1589'. *MLN*, 101. S. 95–113
- NUTTER, David 'Intermedio' *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press

- http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13831?q=intermedio&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 03.09.2015]
- PALISCA, Claude V. 'Emilio de' Cavalieri', *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
- http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05202?q=cavalieri&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [Lesedato: 17.10.2015]
- PALISCA, Claude V. 'Giovanni de Bardi, Count of Vernio.' *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
- http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02033?q=bardi&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato: 13.10.2015]
- PERKINS, Leeman. L. 1999. *Music in the age of the Renaissance*, New York, W.W. Norton.
- PIKE, Lionel. 2004. *Pills to purge melancholy: the evolution of the English ballett*, Aldershot, Ashgate.
- PIRROTTA, Nino & POVOLEDO, Elena 1982. *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PORTER, William V. og CARTER, Tim 'Peri, Jacopo' *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Oxford University Press
- http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21327?q=peri&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [Lesedato: 16.11.2014]
- PLUTARCH 1718. *Plutharch's Moralis / Translated from the Greek by several hands / Volume II / The Fifth Edition, Corrected and Amended / London / Printed for W. Taylor, at the ship Pater-Noster-Row. MDCCXVIII.*
- [<https://books.google.no/books/reader?id=LURWAAAAYAAJ&hl=no&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PR5>]
- ROSOW, Lois. 2005. 'Power and display: music in court theatre'. BUTT, J. & CARTER, T. (ed.) *The Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 197–239
- SASLOW, James M. 1996. *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, Yale University Press.
- SCHRADE, Leo (ed.) 1960. *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico: (Vicence 1585) Étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli* Paris, Centre national de la recherche scientifique.
- SOLERTI, Angelo 1904. *Gli Albori del melodramma Vol. 2*, Milan, Georg Olms Hildesheim.

- STEVENS, John. 1986. *Words and music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ‘Stròzzi, Giovan Battista il Vecchio e Giovan Battista il Giovane’. *L'enciclopedia Italiana*: Treccanti.it. <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-il-vecchio-e-giovan-battista-il-giovane-strozzi/> [Lesedato: 03.12.2014].
- SVENDSEN, Lars F. H. & ALNES, Jan H. 2011. ‘Platonisme: platonisk tradisjon.’ *Store norske leksikon*. https://snl.no/platonisme%2Fplatonisk_tradisjon [Lesedato: 11.09.2015]
- TARUSKIN, Richard. 2010. *Oxford history of western music*, Oxford, Oxford University Press.
- TREADWELL, Nina. 2004. ‘She descended on a cloud “from the highest spheres”’: Florentine monody ‘alla Romanina’. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 16. S. 1–22
- TREADWELL, Nina 2008. *Music and wonder at the Medici court: the 1589 interludes for La pellegrina*, Indiana University Press.
- VON FISCHER, Kurt, , D’AGOSTINO, Gianluca, HAAR, James, NEWCOMB, Anthony, OSSI, Massimo, FORTUNE Nigel, KERMAN, Joseph og ROCHE, Jerome. ‘Madrigal’. *Grove Music Online. Oxford Music Online* Oxford University Press http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40075?q=madrigal&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato 05.01.2015]
- WALKER, D.P. (ed.) 1963, *Musique des intermèdes de "La pellegrina"*. Edition critique par D. P. Walker, Études par Federico Ghisi et D. P. Walker, Notes critiques par D. P. Walker et J. Jacquot. Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique. (Les Fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, Florence 1589, I). WALKER, D. P. 1963. La musiques des intermèdes de 1589 et l'humanisme. *Musique des intermèdes de "La pellegrina" - Edition critique*. Paris: Édition de centre national de la recherche scientifique.
- ZAMPINO, Maria D. 1991. ‘Bastiano de Rossi’ *Dizionario Biografico degli Italian*, Volume 39. http://www.treccani.it/enciclopedia/bastiano-de-rossi_%28Dizionario-Biografico%29/ [Lesedato: 14.12.2014]