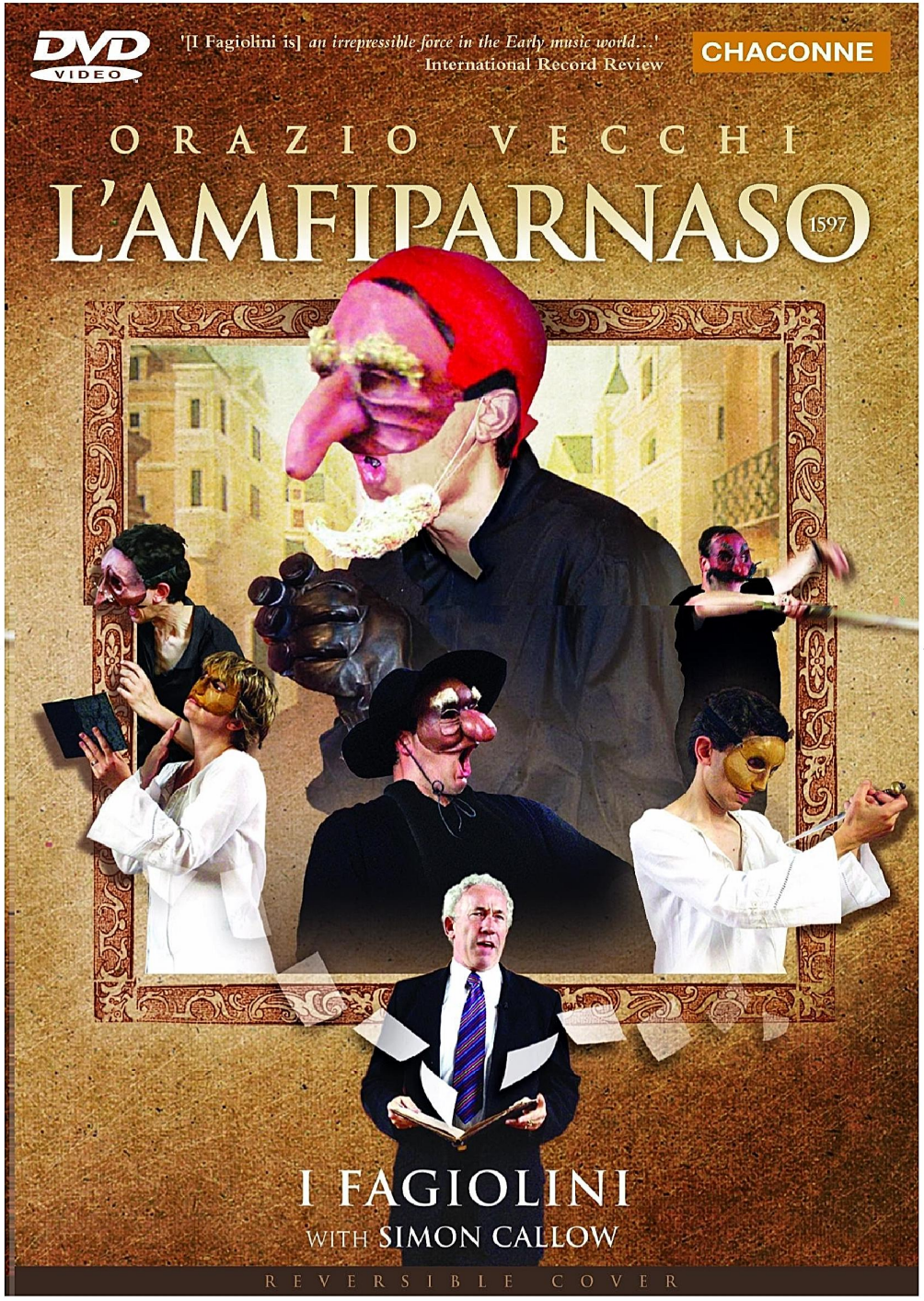
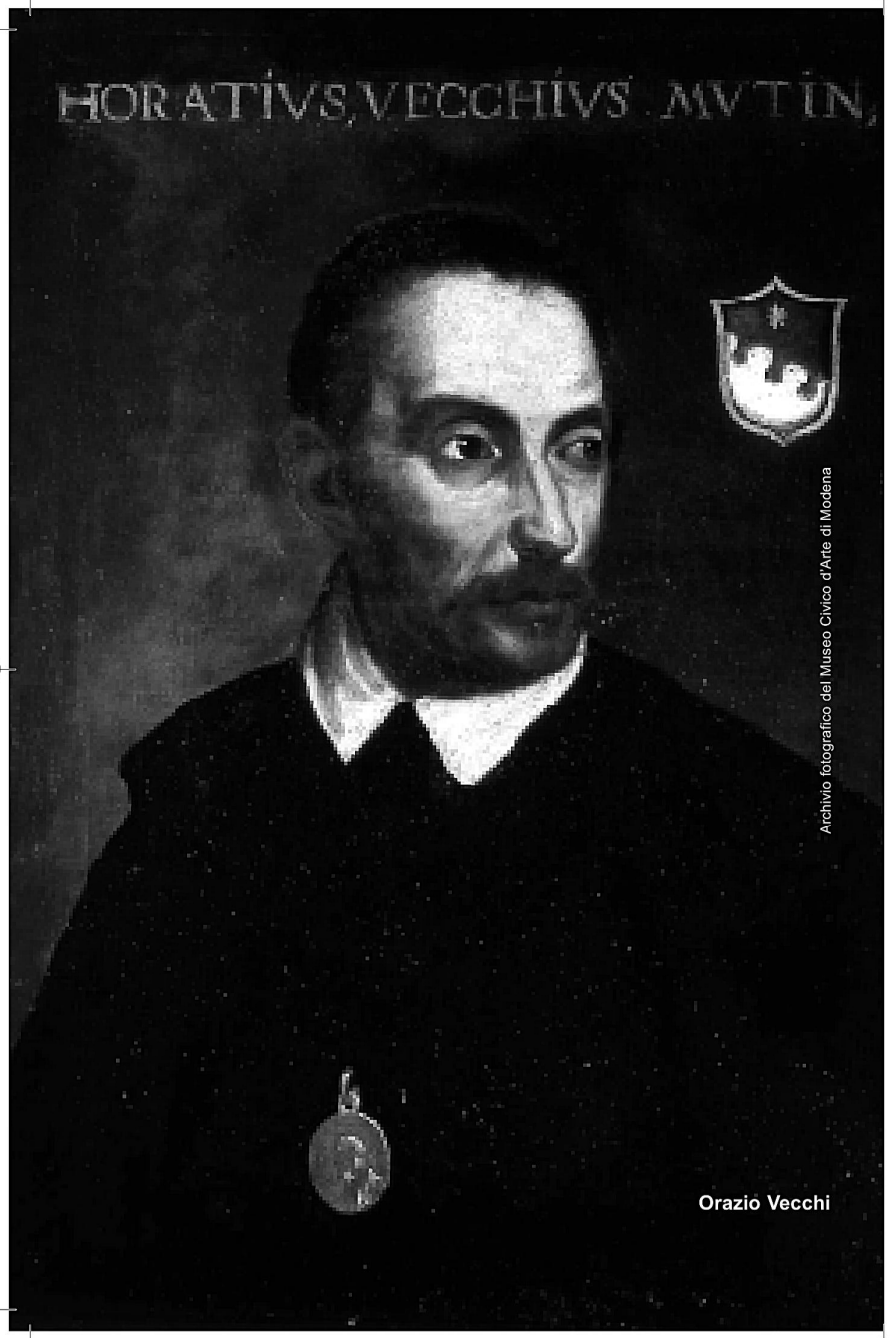

DVD VIDEO
'[I Fagiolini is] an irrepressible force in the Early music world…'
International Record Review
CHACONNE
ORAZIO VECCHI
L'AMFIPARNASO
1597
I FAGIOLINI
WITH SIMON CALLOW
REVERSIBLE COVER

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 2



Orazio Vecchi (1550–1605)

premiere recording on DVD

L'Amfiparnaso (1597)

(The Twin Peaks of Parnassus)

A musical comedy

Text attributed to Giulio Cesare Croce

English introductions by Timothy Knapman

I Fagiolini
Robert Hollingworth director
with
Simon Callow speaker

Original production directed by Peter Wilson MBE

Filmed in the Great Hall and the grounds of the Dartington Hall Estate, Devon on 4 & 5 August 2003

Players

Robert Hollingworth .....Pantalone, Lelio, Zanni, Jew
Matthew Brook ..Doctor Gratiano, Captain Cardon, Pedrolino, Frulla, Jew
Carys Lane .....Hortensia, Francatrippa, Isabella
Rachel Elliott .....Nisa

Singers

Rachel Elliott soprano
Carys Lane soprano
Richard Wyn Roberts counter-tenor
Julian Podger tenor
Nicholas Mulroy tenor
Giles Underwood bass

Instrumentalists

Eligio Quinteiro lute
Steven Devine harpsichord

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 4

'L'Amfiparnaso' and the 'Commedia dell'arte'

L'Amfiparnaso by Orazio Vecchi (1550–1605) is a kind of picture book in words and music, a collection of comic cuts. First published in Venice in 1597 in a handsome edition – one which also included actual woodcut illustrations and tiny verse introductions to the individual scenes – it is the finest example of a form which flourished in the late sixteenth and early seventeenth centuries: the sequence of madrigals depicting social life and pastimes of ordinary north-Italian folk, especially during the Carnival season and while partying or going on a journey. In several of these sequences, vivid and various character types drop by to have their musical portraits drawn: tinkers and town criers, gondoliers and beggar-women, farmers, fishermen, foreigners and the like, as well sometimes as characters from contemporary Italian comedy. But in a central group of sequences – including ones by Vecchi himself (who hailed from Modena) and by his Bolognese follower Adriano Banchieri (1568–1634) – the focus is almost exclusively on stage comedy. *L'Amfiparnaso* belongs to this group. It might therefore be worth sketching the sort of comedy it is portraying and celebrating.

Comedy as practised in Italy in the later sixteenth century had two major modes, which came to be christened *commedia erudita* and *commedia dell'arte*. *Commedia erudita* was a scripted, literary form and often a courtly one; plays of this type were written by respected humanist authors. The plots were complex and the characters very diverse. (At the end of the century Shakespeare was to provide the English with a couple of scripts calling directly on the *erudita* tradition: *The Comedy of Errors* and *Twelfth Night*.) *Commedia dell'arte* – the springboard of *L'Amfiparnaso* – was rather different. True, it too might be performed at court, but it was just as likely to be seen on fit-up scaffold stages in public piazzas, especially at Carnival time. It was given mainly by small touring troupes of professionals who were proud of their practical skills, hence the 'dell'arte' in the name attached to it, a badge of the troupe's theatrical artisanhood. Theirs were skills in wooing an audience, in clowning, in singing and dancing and instrument playing, in firing off obscenities, and (for at least some of its characters) in working with comic masks; but above all in *improvising*, for *commedia dell'arte* was crucially a scriptless form. In terms of their dialogue, no two shows were the same, and the actors, not limited by a text, were able to be flexible in what they offered different audiences. They could make a show short or long, boisterously broad for a crowd of unsophisticated punters, subtly elegant for a courtly assembly.

Now, this lack of fixed text might sound like the recipe for anarchic formlessness, a sure stimulant to recurrent nervous breakdowns among actors forever on edge because they could not know just what might be coming next. But *dell'arte* performers were saved from this by three things. First of all, each travelling troupe had its own cache of plot scenarios. Before a performance the players would gather round to agree on the scenario to which they would be working that day, then sort out the entrances, exits, props, songs etc. needed for its plot line. The story would most likely set up comically fruitful conflicts between men and women, or oldsters and youngsters, or masters and servants, or pretentious professionals and street-wise ordinary folk – indeed quite often all of these at the same time.

Second of all, each member of a troupe would specialise in one particular character type (often a type bringing with it a strong regional accent) and would repeat this role from show to show, indeed often from year to year, perhaps even making a career out of playing a particular 'mask'. Thus the same actor in a given troupe would always play the ageing and eminently gullible Venetian merchant generally called Pantalone; another would be the comically inadequate 'doctor' (of medicine, law, music) from the university town of Bologna; yet another, a boastful army captain (Spanish most likely) – and so on, through a bright servant and a dim servant (the so-called *zanni*, from Bergamo perhaps) to a moony boy-in-love, a cute girl-in-love etc., etc.

Thirdly, up his or her sleeve, as it were, each actor would keep a wide range of sure-fire comic routines or *lazzi* – verbal, physical, musical – and would call on an appropriate one when the stage situation looked as if it could benefit by it. For instance, a perpetually hungry servant might have (among many others) a mimed *lazzo* of catching flies and eating them with pepper and salt; an amorous servant a guaranteed show-stopper of a comic serenade with guitar; a *dottore* a line in prolix philosophical demonstrations in which most of the words were grotesquely and indecently wrong; and the troupe's *innamorato* and *innamorata* an especially fine Lovers' Quarrel and Reconciliation, adaptable to all occasions. *Commedia dell'arte*, then, was a bit like traditional jazz or Indian classical music: improvised, yes, yet structured, built on a theme, full of tradition and premeditated devices – though always making room for new ideas and developments.

What Vecchi does in *L'Amfiparnaso* is to take typical characters and situations from the *commedia* and give them a musical presentation, thereby scaling the twin peaks of Parnassus: comedy and music (which may very well be the significance of the cryptic title he gives the piece). It has to be said that in three ways the result is quite *un*like actual *commedia* as given in a Medici palace, say, or in the *piazzetta* by the Grand Canal in Venice. For one thing, the text of the various characters' monologues and dialogues – perhaps a pastiche provided for Vecchi by Giulio Cesare Croce – is fixed and written down in order that it could be set to music and printed; therefore we have the transcript of an improvisation, so to speak, rather than improvisation itself. For another, this text is set for a madrigal group of five voices, with the words of a particular character often sung by several voices at once or passed polyphonically from one voice to another (though something quite like dialogue often occurs between fairly distinct vocal subgroups within the quintet). And for a third, the madrigals do not add up to the complete plot of a particular *commedia* scenario in all its detail.

In other words, be warned! Do not expect *opera* here, either in the use of solo voices or in the commitment to a continuous narrative line. Though it was a part of the same menagerie of music theatre forms that evolved quickly in Italy at the end of the sixteenth century, opera is a beast of a very different colour from madrigal comedy.

Rather, *L'Amfiparnaso* is a graphic, theatrically illuminating and musically rewarding collection of *commedia* snapshots or soundbites, a set of evocations arranged in a sequence which, while *fairly* coherent as narrative, allows for a fine patterning of musical moods, textures and devices. The effect is as though someone with an inventive musical ear and an enthusiasm for *commedia* in its heyday were rather fitfully leafing through the scenario of a particular play and letting his imagination happily create a chain of vivid scenes out of some of the things that caught the eye. There – look! – are the *innamorati* emoting, a shade narcissistically, yet touchingly too. There is old Pantalone slavering after a hot courtesan and at the same time trying to get his daughter respectably married to quite the wrong man. There is the Spanish captain bragging, the *dottore* mangling the words of a madrigal, the *zanni* helping the young folk and getting across the old ones. (The doctor's madrigal-mangling is clearly a *lazzo*, as is the list of hungry relatives that Pantalone's servant reels off in the hope that they might be invited to the concluding wedding feast.) And there, too, is the heroine

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 6

at her wedding, heart-stoppingly grateful for a bizarrely wide range of presents, from a rose to a radish.

Should *L'Amfiparnaso* be physically staged, or left to the mind's eye? Vecchi himself evidently thought the latter; but times change, and the best ways of serving an audience change with them. Below, Robert Hollingworth describes I Fagiolini's approach to bringing the piece alive in the twenty-first century.

© 2004 Roger Savage

For further thoughts on the *commedia dell'arte* in music, please see Roger Savage's note at www.ifagiolini.com under 'Notes on recordings'.

A note from the Director

Since the earliest days I Fagiolini has enjoyed singing the conventional art music of the Renaissance. Yet I confess always to having had a fascination with some of the more occasional music of the time, music not necessarily written for Art's sake but which nevertheless tells us much about the people who sang it and those to whom it was performed. It was for this reason that we recorded two important collections of Venetian 'occasional' music by Giovanni Croce from the 1590s (CHAN 0665) and, after producing several other madrigal comedies, have now approached *L'Amfiparnaso*. In presenting this famous work, the difficulty was to make sense of it to a contemporary public without betraying the spirit of the original conception.

Vecchi tells us in the Prologue that the work is a spectacle for the ears and not the eyes, for listening and not for looking. A straightforward vocal performance may have worked for a late-sixteenth-century clientele who understood the dialects, knew the characters and were immersed in the culture. Even so, the speed of the text delivery, the depth of some of the wordplay and the use of a five-voice texture to represent conversations between two characters would surely have made it hard work even then to follow what was going on. Four centuries later the feeling of I Fagiolini is that to catch the authentic purpose of the work, rather than slavishly to follow its letter, a little visual aid can help.

During the twentieth century many groups have battled with how best to achieve this and many performing solutions have been tried. The main problem is that one cannot represent individual characters on stage, each singing his or her own words, for every character is 'portrayed' by several voices at once – and the voices conveying the words of any character often change every few seconds. The simplest and most effective solution is to follow the advice of Adriano Banchieri, Vecchi's contemporary. He suggested putting the singers out of sight and having masked mimes acting in front of a backdrop of a street scene. This bypasses most of the difficulties that *L'Amfiparnaso* presents although there are still questions of how to translate complicated aural puns into visual counterparts (such as the misunderstandings between the Captain and Zanni in Act II, Scene 2).

One difference between *L'Amfiparnaso* and other sixteenth-century collections of comic pieces is that the quality of the music is first-rate throughout; this is especially notable in the lovers' scenes in which Vecchi writes bittersweet mannerist miniatures, absolutely on a par with the finest by de Wert and Gesualdo. The contrast between the serious (*gravi*) and the lighter (*piacevoli*) scenes is another characteristic feature of the work, one which our production emphasises.

Lastly, one crucial level of *L'Amfiparnaso* is inevitably lost on a twenty-first-century audience: the wordplay. How can one revitalise the multi-layered puns and lost cultural references that fill this work? For example, when Hortensia tips the contents of a chamber pot over Pantalone in the first scene, she uses the word 'flo' which, as well as imitating the slopping noise implied, means simultaneously 'Venetian man', 'senile git', and 'chamber pot'. Such wonderful untranslatable humour cannot be ignored if one is to keep to the spirit of the original, so for our production we commissioned a series of spoken introductions (the original has a three-line 'argomento' prefacing each scene) in English, French and German. We hope these will make the noble spectator smile and enter into the spirit of this classic work.

© 2004 Robert Hollingworth

Character sketches

The Main Characters

Pantalone

Old Pantalone is the central figure of the *commedia dell'arte*, attempting to stay in control despite the scheming of lovers and servants. A Venetian patrician, he is avaricious and sometimes wealthy (then also called 'Il Magnifico'), sometimes less so (then called 'Pantalone de' Bisognosi' – 'of the needy'). He is always trying to make money, and a stock plot would have him trying to marry off his daughter without paying a dowry. He continues to imagine himself attractive to women.

Thin and scrawny and often compared to a chicken or turkey, he wears some red, often a skullcap, and carries a dagger and money bag. His hooked nose and pointed beard make a striking profile.

Generally accompanied by a servant, he is completely self-obsessed and quite unaware of any spectators.

Il Dottore Gratiano

The other old man of the *commedia dell'arte* is a bogus doctor (medical, academic or sometimes musical) from the university town of Bologna. He is characterised mainly by his extreme verbosity, speaking almost non-stop about nothing in particular, in a mixture of Bolognese dialect, Latin and Italian (known as 'minestrone'). He constantly invents words or mixes them up by mistake, in *L'Amfiparnaso* to greatest effect in the caricature of Cipriano de Rore's famous madrigal *Ancor che col partire* in Act III, Scene 2. Impervious to all insults and abuse, he is stingy like Pantalone but always poor and dependent on others. Despite this he, too, imagines himself attractive to women.

He is physically large, often compared to a pig, and very hungry. He wears a rather worn black academic costume and frequently addresses the audience.

Captain Cardon

Above all a conman, this character, based originally on a satire of a Spanish mercenary, announces himself as 'the Captain' though his military credentials are never proven. He is always from elsewhere, feigning high social status and great bravery although, as in the case of the doctor, the state of his clothes gives him away. His two main characteristics are his libido and his cowardice. In most plots his true character is quickly unmasked (though the sketched nature of *L'Amfiparnaso* does not permit this).

The Zanni

Pedrolino, Zanni, Francatrippa and Frulla

The word 'Zanni' is the Venetian diminutive of the name Giovanni and refers both to a specific servant and to a genre of servant. The origin of the *zanni* is in the starving peasants from the countryside round Bergamo who came to Venice when they could find no work at home. Some speak in the Bergamask dialect, others in Venetian, but the constant hunger that leads them to do anything for food in *commedia* plots thus has a stark reality.

The *zanni* are the cause of the confusion in any *commedia* plot. They are given orders which they carry out wrongly through misunderstanding or because the task does not suit them. Some are bright (Arlecchino), others less so (Pedrolino), but feigning stupidity is an important tactic for evading work. They often see through the foibles of other characters, and there is a transparency and honesty about them which allows them to be amusingly ironical about their own fate.

The *zanni* act as general dogsbodies and

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 8

more particularly as porters, the heaviness of their packages requiring them constantly to shift their weight from left foot to right, a mannerism that Pierrot (the French *zanni* developed from Pedrolino) stylised so famously.

The Lovers
Isabella and Lucio, Lelio and Nisa
Unlike the dialect speech of the comic characters, the lovers in *commedia dell'arte* speak perfect Tuscan Italian, often quoting poets and using flamboyant rhetoric. They live in their own world and are essentially in love with themselves and the idea of being in love. They move like formal dancers, scarcely seeming to touch the floor. Due to their focus on themselves they have difficulty communicating to their beloved, thereby contributing to the misunderstandings. Actors traditionally played the lovers unmasked, but wore make-up, which allowed them to play their characters into late middle age.

© 2004 Robert Hollingworth

For details in this essay I am much indebted to John Rudlin's book *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook* (Routledge, 1994).

Simon Callow CBE, actor, director and author, made his entrance into the theatre world at the Old Vic. He soon became something of a fixture on the London stage, over the years appearing in numerous productions. He began his film career with *Amadeus* in 1984, the first of many diverse British and American productions which have included (to name but a few) *A Room with a View*, *Maurice*, *Four Weddings and a Funeral*, *James and the Giant Peach*, *Shakespeare in Love* and *Bedrooms and Hallways*.

Simon Callow has developed a distinguished career for himself as a director and in this capacity debuted on Broadway in 1989 with *Shirley Valentine*; two years later he made his feature directorial debut with the film version of Carson McCullers's *Ballad of the Sad Café*. He is the author of numerous books on actors and acting, his biographies of Orson Welles and Charles Laughton having earned particular acclaim, and in 1998 he published *Love Is Where It Falls*, his memoir of Peggy Ramsay.

Simon Callow was created a CBE (Commander of the Order of the British Empire) in 1999.

The West End and other productions of **Peter Wilson** MBE include *Charley's Aunt* (with Griff Rhys Jones), *Dial M for Murder* (with Peter Davison), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (with Lionel Blair), *Tartuffe* (with Stephen Tompkinson), *Forty Years On* (with Tony Robinson, Tony Britton and Christopher Timothy), *Les Liaisons dangereuses*, Monteverdi's *Orfeo* (conducted by Jane Glover), *Façade / The Soldier's Tale* (conducted first by Sir Simon Rattle and subsequently by Gennady Rozhdestvensky), *Ludus Danielis* (BBC Proms) and *Sleuth* (with Peter Bowles and Michael Maloney).

In 2002 he directed David Soul in *Deathtrap*, and, before *L'Amfiparnaso*, worked with I Fagiolini on *Acis and Galatea* and *Alexander's Feast* (Handel), *The Indian Queen* (Purcell), *Barca di Venetia per Padova* and *La pazzia senile* (Banchieri), *La Chasse* (Janequin) and numerous shorter pieces.

Peter Wilson is Chief Executive of Norwich's Theatre Royal, and his commercial production company is PW Productions, currently presenting *The Woman in Black* and *The Madness of George Dubya* in the West End, and Stephen Daldry's *An Inspector Calls* on tour. He was appointed MBE (Member of the Order of the British Empire) in 2000 and has recently been elected to the board of East England Arts.

Timothy Knapman has worked with I Fagiolini since 1999. His first piece for the group was an original commission, *Una parola nell'orecchio* (a farce for madrigal singers with music by Roderick Williams). It was followed by English versions of Giovanni Croce's 'O gramo Pantalon' and Banchieri's madrigal comedy *La pazzia senile* and verse introductions for Banchieri's *Barca di Venetia per Padova* and *Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena*. All have been performed by I Fagiolini and others at festivals and in concert halls in the United Kingdom and across the world, and 'Poor Luckless Pantaloon' ('O gramo Pantalon') can be heard on I Fagiolini's Chandos CD *Carnevale veneziano*.

He adapted *The Marriage of Figaro* and *The Barber of Seville* for Handmade Opera and wrote the libretto for an opera adaptation of Susan Hill's novel *I'm the King of the Castle*. Trestle Theatre will be presenting his play *The Smallest Person* in 2004 at the Edinburgh International Festival and on tour, and in autumn 2005 Puffin Books will publish his first book for children. Timothy Knapman has taught at The Orpheus Centre and performed with its cast at the 2003 Windsor Festival.

Robert Hollingworth founded I Fagiolini in 1986. Directing this group has taken up most of his time since but he has directed other ensembles at home and abroad, most recently the underground production of Monteverdi's *Orfeo* by Opera Zuid (The Netherlands), and the BBC Concert Orchestra in a project with the composer Anne Dudley. He founded the spectacular Islington Winter Music Festival, has written and presented programmes for BBC Radio and worked on a number of films. In 2004 he directs the Nederlands Kamerkoor in a ground-breaking new music theatre project based on the life of Faust and set in startling venues such as a vast ship-building yard near Amsterdam Central Station.

I Fagiolini gave its first concert in 1986 while its members were students at Oxford University and has since earned a reputation as one of Europe's most challenging vocal ensembles. The group is grounded in the classics of Renaissance and twentieth-century vocal repertoire, and in recent years its name has become synonymous with innovative staged productions of Renaissance music theatre works. These have opened up an important world of secular music outside the more straightforward genres of madrigal and chanson. This DVD is the group's first permanent record of such a production.

I Fagiolini also gives regular recitals and has recorded six CDs for Chandos, focussing on neglected English and north Italian Renaissance repertoire (most recently works by Thomas Tomkins and Andrea Gabrieli). Its busy diary of live performances has taken it from the BBC Proms and western European festivals to the Far East, both ends of Africa, and to the USA, often as ambassadors for the British Council.

Collaborations with other musicians have always been a pleasure and have included works by Byrd and Gibbons with Concordia and Fretwork, solo voice performances of Monteverdi's 1610 Vespers with His Majestys Sagbutts & Cornetts, operas by Schubert with the London Philharmonic Youth Orchestra, and, most unusually, part-improvised repertoire with the SDASA Chorale of Soweto.

I Fagiolini's staged productions under the banner 'The Theatre of Music' have included many other Renaissance and baroque works. In 2004 the group premiered 'The Full Monteverdi', a dramatised account of the composer's *Quarto libro de' madrigali* (1603) with which it tours the UK and Spain. I Fagiolini is also increasingly involved in educational work in schools and summer courses. More at www.ifagiolini.com

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 10

Vecchi: L'Amfiparnaso

"L'Amfiparnaso" und die "Commedia dell'arte"

L'Amfiparnaso von Orazio Vecchi (1550–1605) ist eine Art Bilderbuch in Worten und Musik, eine Sammlung komischer Szenen. Dieses ursprünglich in Venedig 1597 in einer schönen Ausgabe mit Holzschnitten und kleinen Verseinleitungen zu jeder Szene veröffentlichte Werk ist mustergültig für eine im späten sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhundert blühenden Kunstform: jene zyklisch gefassten Madrigale über das gesellschaftliche Leben und den Zeitvertreib einfacher Menschen in Norditalien, besonders während der Karnevalszeit, beim Feiern oder auf Reisen. In mehreren solchen Zyklen treten diverse lebhafte Charaktertypen auf, um sich musikalisch porträtieren zu lassen: Kesselflicker und Ausrufer, Gondolieri und Bettlerinnen, Bauern, Fischer, Ausländer und dergleichen, gelegentlich auch Figuren aus der zeitgenössischen italienischen Komödie. Doch in einer Kerngruppe dieser Werke – darunter Beispiele von Vecchi selbst (der aus Modena stammte) und von seinem Bologneser Zeitgenossen Adriano Banchieri (1568–1634) – liegt der Schwerpunkt fast ausschließlich auf der Bühnenkomödie. Zu dieser Gruppe gehört *L'Amfiparnaso*. Es lohnt sich deshalb, die hierin dargestellte und gefeierte Art von Komödie näher zu beschreiben.

Die Komödie im Italien des späten sechzehnten Jahrhunderts hatte vor allem zwei Ausdrucksformen, die als *commedia erudita* und *commedia dell'arte* bekannt wurden. Die *commedia erudita* war eine ausgeschriebene, literarische Form von oft höfischem Charakter; Schauspiele dieser Art wurden von angesehenen humanistischen Autoren verfasst. Die Handlungen waren komplex gestaltet und die Figuren deutlich voneinander abgesetzt. (Gegen Ende des Jahrhunderts sollte Shakespeare den Engländern zwei Dramen geben, die direkt auf der Tradition der *commedia erudita* aufbauten: *Die Irrungen* und *Was ihr wollt*.) Die *commedia dell'arte* – die Grundlage von *L'Amfiparnaso* – war hingegen ganz anderer Art. Gewiss fanden auch diese Stücke ein höfisches Publikum, doch ebenso wahrscheinlich waren sie öffentlich in den Piazzas zu erleben, auf improvisierten Bühnen besonders zur Karnevalszeit. Die Berufsschauspieler der kleinen Wandertheater waren stolz auf ihr Können, was das Namensattribut "dell'arte" erklärt: ein Markenzeichen für die dramatische Kunstfertigkeit der Truppe. Diese Darsteller konnten das Publikum umwerben, herumalbern, singen und tanzen und musizieren, vulgär sein und (zumindest im Fall bestimmter Figuren) mit komischen Masken auftreten; vor allem aber konnten sie improvisieren, denn die *commedia dell'arte* war ein Stegreiftheater. Der ungeschriebene Dialog variierte von einer Aufführung zur nächsten, und den textlich ungebundenen Schauspielern war es möglich, auf das jeweilige Publikum einzugehen. Sie konnten die Vorstellung verlängern oder verkürzen, vor einer simplen Menge derbe Ausgelassenheit an den Tag legen und höfische Gesellschaften mit subtiler Eleganz beeindrucken.

Das Fehlern einer verbindlichen Textvorlage könnte befürchten lassen, dass hier der anarchischen Formlosigkeit Tür und Tor geöffnet waren, dass die Schauspieler am Rande des Nervenzusammenbruchs existierten, weil sie nie wussten, was als nächstes auf sie zukam. Doch drei Umstände sorgten dafür, dass die Künstler der *commedia dell'arte* von diesem Schicksal verschont blieben. Erstens verfügte jedes Wandertheater über seinen eigenen Fundus von Standardszenarios. Vor Beginn einer Vorstellung sprachen sich die Schauspieler über die Handlung des Tages ab und vereinbarten die Auf- und Abtritte, Requisiten, Lieder usw., die für das Geschehen erforderlich waren. Die Geschichten drehten sich in der Regel um komisch dankbare Konflikte zwischen den Geschlechtern und den Generationen, im Dienstverhältnis oder im Standesdünkel – sehr oft eigentlich von allem etwas.

Zweitens waren alle Mitglieder einer Truppe auf einen eigenen Charaktertyp (oft mit einem bestimmten starken Dialekt) spezialisiert; in dieser Rolle traten sie von einer Vorstellung zur nächsten auf, womöglich von einem Jahr zum anderen, vielleicht sogar ein Leben lang in einer ganz bestimmten "Maske". So spielte eben dieser eine Schauspieler in einer Truppe stets den verkalkten, leichtgläubigen venezianischen Kaufmann, den man allgemein als Pantalone kannte; ein anderer verkörperte den inkompetenten Gelehrten (einen *dottore* der Medizin, Jurisprudenz oder Musik) aus der Universitätsstadt Bologna; wieder ein anderer erschien als prahlerischer *capitano* (oder Hauptmann, normalerweise ein Spanier) – und so weiter über aufgeweckte und einfältige Diener (die sogenannten *zanni*, vielleicht aus Bergamo) bis hin zum Liebespaar, er blind vernarrt, sie süß und keck.

Drittens hatten alle Schauspieler eine Reihe von komischen Nummern oder *lazzi* – verbal, körperlich, musikalisch – in petto, auf deren Effekt Verlass war, wenn die Dynamik der Aufführung dies verlangte. So hatte vielleicht ein ständig hungriger Diener für sich den gemimten *lazzo* entwickelt, Fliegen zu fangen und sie mit Salz und Pfeffer gewürzt zu verspeisen; ein amouröser Diener mochte Beifallsstürme mit einer komischen Gitarrenserenade ernten; ein *dottore* ergoss sich in weitschweifigen philosophischen Ausführungen mit einem absurden und schlüpfrig falschen Wortgebrauch; und die *innamorati* der Truppe verließen sich auf einen besonders schönen Krach mit Versöhnung für alle Gelegenheiten. Insofern war die *commedia dell'arte* also ein wenig wie der Traditional Jazz oder die klassische Musik Indiens: improvisiert, ja, aber strukturiert, auf einem Thema aufbauend, voller Tradition und wohlüberlegter Mittel – und zugleich stets aufgeschlossen gegenüber neuen Einfällen und Entwicklungen.

In *L'Amfiparnaso* greift Vecchi typische Figuren und Situationen aus der *commedia dell'arte* auf und präsentiert sie in musikalischer Form, um den Doppelgipfel des Parnass zu erreichen: Komödie und Musik (was den nicht ganz einfach zu deutenden Titel erklären könnte). Das Ergebnis ist in dreierlei Beziehung ganz anders als die *commedia*, die in einem Palast der Medici oder in der *piazzetta* am Canale Grande in Venedig aufgeführt worden wäre. Zunächst einmal war der Monolog- und Dialogtext der verschiedenen Figuren – möglicherweise eine von Giulio Cesare Croce für Vecchi erstellte Persiflage – fest niedergeschrieben, damit er vertont und veröffentlicht werden konnte; wir haben es also mit, wenn man so will, dem Protokoll einer Improvisation, nicht einer Improvisation selbst zu tun. Außerdem ist dieser Text für eine fünfstimmige Madrigalgruppe gesetzt, wobei der Text der jeweiligen Figur oft von mehreren Stimmen gleichzeitig gesungen wird oder polyphon zwischen verschiedenen Stimmen wechselt (obwohl oft dialogartige Abschnitte zwischen deutlich erkennbaren Untergruppen im Quintett auftreten). Zuguterletzt fügen sich die Madrigale auch nicht zu einer kompletten *commedia*-Handlung in all ihren Einzelheiten zusammen.

Mit anderen Worten ist Vorsicht geboten. Oper ist hier nicht zu erwarten, weder im Hinblick auf Solostimmen noch im Sinne eines durchgehenden Handlungsfadens. Obwohl aus der Menagerie der Musiktheaterformen, die im Italien des späten sechzehnten Jahrhunderts eine rasante Entwicklung erfuhren, auch die Oper hervortrat, ist sie von ganz anderer Couleur als die Madrigalkomödie.

L'Amfiparnaso ist eine plastische, dramatisch aufschlussreiche und musikalisch lohnende Sammlung von *commedia*-Schnappschüssen oder Kernelementen, ein Satz von Evokationen, die so geordnet sind,

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 12

dass sie nicht nur als Handlungsrahmen zusammenhängen, sondern auch eine feine Differenzierung musikalischer Stimmungen, Strukturen und Mittel gestatten. Man hat den Eindruck, als ob jemand mit musikalischem Erfindungsgeist und großer Begeisterung für die *commedia* in ihrer höchsten Form das Szenario eines bestimmten Stücks durchblättert und seine Phantasie wandern lässt, so dass sich flüchtige Eindrücke in lebhaften Szenen aneinanderreihen. Da lassen zum Beispiel die *innamorati* gerade ihre Emotionen spielen, ein wenig narzissistisch, aber doch auch ergreifend. Da lechzt der alte Pantalone nach einer schwülen Kurtesane und versucht zugleich, seine Tochter anständig zu verheiraten, doch leider mit dem völlig falschen Mann. Da prahlt der spanische *capitano*, da entstellt der *dottore* den Text eines Madrigals, da helfen die *zanni* den jungen Leuten und wischen den Alten eins aus. (Die Madrigalverstümmelung durch den *dottore* ist eindeutig ein *lazzo*, ebenso wie die Liste hungriger Verwandter, die Pantalones Diener in der Hoffnung abspult, dass sie zur abschließenden Hochzeitsfeier eingeladen werden.) Und da erscheint auch unsere Heldin als Braut, herzergreifend dankbar für die bizarre Vielfalt von Geschenken, ob Rose oder Rettich.

Sollte man *L'Amfiparnaso* in Szene setzen oder der persönlichen Phantasie überlassen? Vecchi bevorzugte offenkundig die zweite Möglichkeit; doch die Zeiten ändern sich, und dem Publikum ist am besten gedient, wenn man mit der Zeit geht. Robert Hollingworth beschreibt nachfolgend den Ansatz, mit dem I Fagiolini das Stück im einundzwanzigsten Jahrhundert lebendig gemacht haben.

© 2004 Roger Savage
Übersetzung: Andreas Klatt

Weitere Gedanken zur *commedia dell'arte* in der Musik finden Sie in dem Beitrag "Notes on recordings" von Roger Savage unter www.ifagiolini.com.

Anmerkungen des musikalischen Leiters

Die konventionelle Kunstmusik der Renaissance zu singen, war für I Fagiolini von Anfang an eine Freude. Ich muss allerdings zugeben, dass ich auch immer schon eine Schwäche für die Gelegenheitsmusik jener Zeit gehabt habe – Musik, die nicht unbedingt um der reinen Kunst willen entstand, aber doch viel über die Menschen aussagt, die diese Musik darboten und vor denen sie aufgeführt wurde. Aus diesem Grund haben wir zwei wichtige Zusammenstellungen venezianischer Gelegenheitsmusik von Giovanni Croce aus dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts (CHAN 0665) aufgenommen und uns, nach einigen anderen Madrigalkomödien, nun *L'Amfiparnaso* zugewandt. Dieses berühmte Werk stellte uns vor eine große Herausforderung: Wie kann man es einem modernen Publikum sinnvoll vermitteln, ohne das Originalkonzept im Geist zu verletzen?

Vecchi teilt uns im Prolog mit, dass es sich bei diesem Werk nicht um eine Augenweide, sondern um einen Ohrenschmaus handelt, etwas zum Anhören, nicht zum Ansehen. Sicherlich wäre es durchaus angemessen gewesen, das Publikum des späten sechzehnten Jahrhunderts, das die Dialekte und Mundarten verstand, die Figuren kannte und in der Kultur verwachsen war, mit einer reinen Gesangsdarbietung zu konfrontieren. Doch selbst dann hätten das Tempo des Textvortrags, die Vielschichtigkeit einiger Wortspiele und die Darbietung von Dialogen in einer fünfstimmigen Struktur wohl einige Schwierigkeiten bei der Verfolgung des Geschehens aufgeworfen. Vier Jahrhunderte später glauben wir in I Fagiolini, dass dem ursprünglichen Anliegen des Werkes besser damit gedient ist, wenn wir etwas visuelle Hilfestellung leisten, anstatt ihm getreu aber sklavisch zu folgen.

Im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts haben viele Ensembles mit der Frage gerungen, wie dies am besten zu bewerkstelligen ist, und viele Aufführungskonzepte sind realisiert worden. Das Hauptproblem besteht darin, dass man die einzelnen Figuren nicht auf der Bühne mit ihren eigenen Gesängen darstellen kann, weil jede Figur immer von mehreren Stimmen zugleich repräsentiert wird – und oft wechseln die Stimmen, die den Text einer Figur singen, alle paar Takte. Die einfachste und eleganteste Lösung fand schon Adriano Banchieri, ein Zeitgenosse Vecchis. Er regte an, die Sänger hinter den Kulissen einer Straßenszene aufzustellen und das Geschehen von maskierten Pantomimen spielen zu lassen. Damit werden die meisten Aufführungsprobleme von *L'Amfiparnaso* umgangen, obwohl immer noch nicht geklärt ist, wie man komplizierte Wortspiele visuell umsetzen kann (zum Beispiel die Missverständnisse zwischen *capitone* und *zanni* im Zweiten Akt, 2. Auftritt).

In einem wichtigen Aspekt unterscheidet sich *L'Amfiparnaso* von anderen Komödien aus dem sechzehnten Jahrhundert: Die Qualität der Musik liegt durchweg auf höchstem Niveau; besonders deutlich wird dies in den Szenen mit den *Innamorati*, für die Vecchi bittersüße manieristische Miniaturen geschrieben hat, die den Glanzleistungen eines de Wert oder Gesualdo um nichts nachstehen. Der Kontrast zwischen den ernsten (*gravi*) und heiteren (*piacevoli*) Szenen ist ein weiteres Merkmal des Werkes, das wir in unserer Produktion unterstreichen.

Aber ein wichtiges Element von *L'Amfiparnaso* geht dem Publikum des einundzwanzigsten Jahrhunderts zwangsläufig verloren: die Wortspielerei. Wie kann man die geistreiche Vielschichtigkeit der Sprache und die verlorenen Kulturbezüge, die das Werk durchziehen, zu neuem Leben erwecken? Als Hortensia beispielsweise in der ersten Szene den Nachttopf über Pantalone entleert, benutzt sie das Wort "flo", das nicht nur lautmalerisch das Schwappen zum Ausdruck bringt, sondern gleichzeitig auch "Venezianer", "alter Widerling" und "Nachttopf" bedeutet. Diesen wunderbaren, unübersetzbaren Humor darf man nicht ignorieren, wenn der Geist des Originals erhalten bleiben soll, so dass wir für unsere Produktion eine Reihe gesprochener Einleitungen (im Original geht jeder Szene ein dreizeiliges "Argomento" voraus) in englischer, französischer und deutscher Sprache vorgesehen haben. Wir hoffen, dass sie den verehrten Zuschauer zum Lächeln bringen und in den Geist dieses klassischen Werkes eintreten lassen.

© 2004 Robert Hollingworth
Übersetzung: Andreas Klatt

Charakterskizzen

Die Hauptfiguren

Pantalone

Der alte Pantalone ist die zentrale Gestalt der *commedia dell'arte* – ein Mann, der im Gewirr der Intrigen von Verliebten und Dienern versucht, Herr der Dinge zu bleiben. Er ist ein venezianischer Kaufmann, habgierig und entweder gut betucht (dann heißt er auch "Il Magnifico") oder abgebrannt (dann gehört er zu den "Bisognosi" oder "Bedürftigen"). Auf jeden Fall träumt er immer von Geld, und typisch wäre eine Handlung, in der er versucht, seine Tochter ohne Mitgift unter die Haube zu bringen. Er selbst wähnt sich unwiderstehlich.

Hager und dürr, oft mit einem Hahn oder Truthahn verglichen, ist er rot bekleidet, hat oft eine Kappe auf und trägt einen Dolch und einen Geldbeutel. Hakennase und Spitzbart geben ihm ein scharfes Profil.

Er wird normalerweise von einem Diener begleitet, ist völlig in seine eigenen Angelegenheiten vertieft und bemerkt die Gegenwart von Zuschauern nicht.

Il Dottore Gratiano

Der andere alte Mann der *commedia dell'arte* ist ein vermeintlicher Gelehrter (Arzt, Akademiker, manchmal auch Musikwissenschaftler) aus der Universitätsstadt Bologna. Ihn kennzeichnet vor allem seine übermäßige Redseligkeit; fast ununterbrochen ergeht er sich mehr oder weniger belanglos in einer Mischung aus Bologneser Dialekt, Lateinisch und

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 14

Italienisch (als "Minestrone" bekannt). Er erfindet ständig neue Wörter oder bringt sie durcheinander – in *L'Amfiparnaso* besonders wirkungsvoll in der Persiflage von Cipriano de Rores berühmtem Madrigal *Ancor che col partire* (Dritter Akt, 2. Auftritt). Allen Beleidigungen und Beschimpfungen gegenüber taub, ist er geizig wie Pantalone, aber immer mittellos und von anderen abhängig. Dennoch hält auch er sich für unwiderstehlich.

Er ist korpulent, muss oft den Vergleich mit einem Schwein aushalten und hat einen überaus gesunden Appetit. Er trägt eine abgewetzte schwarze Robe und wendet sich häufig an das Publikum.

Hauptmann Cardon
Dieser Schwindler, ursprünglich die satirische Überspitzung eines spanischen Söldners, stellt sich als "il Capitano" vor, obwohl er den Beweis für seine militärische Vergangenheit schuldig bleibt. Er ist immer von außerhalb, prahlt unentwegt mit seinem hohen Status und seiner großen Tapferkeit, doch ebenso wie im Falle des *dottore* spricht auch bei ihm die Kleidung eine andere Sprache. Seine beiden Haupteigenschaften sind die Liebeslust und die Feigheit. In den meisten Geschichten wird er schon früh entlarvt (was allerdings in *L'Amfiparnaso* strukturbedingt nicht möglich ist).

Die Zanni
Pedrolino, Zanni, Francatrippa und Frulla
Das Wort "Zanni" ist die venezianische Verkleinerungsform des Namens Giovanni und bezieht sich sowohl auf einen bestimmten Diener als auch auf eine besondere Teilgruppe des Standes. Diese Diener entstammen der verarmten Landbevölkerung um Bergamo und sind auf der Arbeitssuche nach Venedig gekommen. Manche sprechen im bergamasker Dialekt, andere Venezianisch, doch der ständige Hunger, der sie in der *commedia* dazu verleitet, für etwas Essbares praktisch alles zu tun, hat einen allzu realistischen Hintergrund.

Die *zanni* sind in jeder *commedia* die Ursache aller Verwirrung. Sie erhalten Anweisungen, die sie nicht richtig ausführen, weil sie entweder etwas falsch verstehen oder weil es ihnen nicht passt. Manche haben Köpfchen (Arlecchino), andere hingegen nicht (Pedrolino), doch ist vorgetäuschte Einfalt eine wichtige Taktik, um der Arbeit zu entgehen. Oft durchschauen sie die Schwächen anderer Figuren, und sie haben etwas Offenes und Ehrliches an sich, das sie in die Lage versetzt, ihr eigenes Schicksal mit amüsanter Ironie zu betrachten.

Die *zanni* sind allgemeine Handlanger und haben viel zu schleppen; unter den schweren Lasten müssen sie ständig ihr Gewicht von einem Fuß auf den anderen verlagern – eine Eigenart, die Pierrot (das spätere französische Pendant zu Pedrolino) so erfolgreich perfektioniert hat.

Die Innamorati
Isabella und Lucio, Lelio und Nisa
Während die komischen Figuren im Dialekt sprechen, pflegen die *innamorati* oder Verliebten in der *commedia dell'arte* ein toskanisches Italienisch, wie es im Buche steht – mit häufigen lyrischen Zitaten und aufwendiger Rhetorik. Sie leben in ihrer eigenen Welt und sind verliebt eigentlich nur in sich selbst und den Gedanken, verliebt zu sein. Sie bewegen sich wie Tänzer, scheinen kaum den Boden zu berühren. In ihrem tiefen Selbstinteresse kommen sie nie recht ins Gespräch mit ihren Partnern, so dass die Missverständnisse wachsen. Die *innamorati* traten traditionell ohne Gesichtsmaske auf; bühnengeschminkt waren sie aber imstande, die Rollen auch über ihr Alter hinaus zu spielen.

© 2004 Robert Hollingworth
Übersetzung: Andreas Klatt

In meinen detaillierten Beschreibungen konnte ich mich auf John Rudlins Buch *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook* (Routledge, 1994) stützen.

Der Schauspieler, Regisseur und Autor **Simon Callow** CBE betrat im Londoner Traditionstheater Old Vic erstmals die Bühne. Seitdem ist er aus dem Theaterleben der Hauptstadt nicht mehr fortzudenken, und über die Jahre hinweg hat er unzählige Rollen gespielt. Seine Filmkarriere begann 1984 mit *Amadeus*, dem ersten von vielen britischen und amerikanischen Erfolgsfilmen verschiedenster Art, wie etwa *Zimmer mit Aussicht*, *Maurice*, *Vier Hochzeiten und ein Todesfall*, *James und der Riesenpfirsich*, *Shakespeare in Love* und *Kreuz und Queer*.

Simon Callow genießt auch hohes Ansehen als Regisseur und debütierte in dieser Funktion 1989 mit *Shirley Valentine* am Broadway; zwei Jahre später drehte er seinen ersten Spielfilm, nach *Die Ballade vom traurigen Café* von Carson McCullers. Er hat zahlreiche Bücher über Schauspieler und ihr Fach vorgelegt, wobei seine Biographien von Orson Welles und Charles Laughton besonders starken Anklang fanden; 1998 veröffentlichte er *Love Is Where It Falls*, seine Erinnerungen an die schillernde Theateragentin Peggy Ramsay.

Simon Callow wurde 1999 mit dem britischen Verdienstorden CBE (Commander of the Order of the British Empire) ausgezeichnet.

Peter Wilson MBE hat mit zahlreichen Inszenierungen von sich reden gemacht, u.a. *Charley's Aunt* (mit Griff Rhys Jones), *Dial M for Murder* (mit Peter Davison), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (mit Lionel Blair), *Tartuffe* (mit Stephen Tompkinson), *Forty Years On* (mit Tony Robinson, Tony Britton und Christopher Timothy), *Les Liaisons dangereuses*, Monteverdis *Orfeo* (dirigiert von Jane Glover), *Façade / The Soldier's Tale* (dirigiert zunächst von Sir Simon Rattle und anschließend von Gennadi Roschdestwenski), *Ludus Danielis* (BBC Proms) und *Sleuth* (mit Peter Bowles und Michael Maloney).

Im Jahr 2002 führte er Regie in *Deathtrap* mit David Soul, und vor *L'Amfiparnaso* war er bereits an anderen Gemeinschaftsprojekten mit I Fagiolini beteiligt: *Acis and Galatea* und *Alexander's Feast* (Händel), *The Indian Queen* (Purcell), *Barca di Venetia per Padova* und *La pazzia senile* (Banchieri), *La Chasse* (Janequin) und zahlreiche kürzere Stücke.

Peter Wilson ist Generalintendant am Theatre Royal Norwich, und seine eigene Produktionsgesellschaft PW Productions zeichnet derzeit verantwortlich für *The Woman in Black* und *The Madness of George Dubya* im Londoner Westend sowie eine Tourneeproduktion von Stephen Daldrys *An Inspector Calls*. Im Jahr 2000 wurde ihm der britische Verdienstorden MBE (Member of the Order of the British Empire) verliehen, und vor kurzem wurde er in den Vorstand des Kulturförderungsrates East England Arts berufen.

Timothy Knapman arbeitet seit 1999 mit I Fagiolini zusammen. Sein erstes Stück für das Ensemble war eine Auftragsarbeit, *Una parola nell'orecchio* (eine Farce für Madrigalsänger mit Musik von Roderick Williams). Dem folgten englische Fassungen von Giovanni Croces "O gramo Pantalon" und Banchieris Madrigalkomödie *La pazzia senile* sowie Verseinleitungen zu Banchieris *Barca del Venetia per Padova* und *Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena*. Alle sind von I Fagiolini und anderen bei Festivals und in Konzertsälen rund um die Erde aufgeführt worden; "Poor Luckless Pantaloon" ("O gramo Pantalon") ist mit I Fagiolini auf der Chandos-CD *Carnevale veneziano* zu hören.

Er hat *Le nozze di Figaro* und *Il barbiere di Siviglia* für die Handmade Opera bearbeitet und das Libretto für eine Oper nach dem Susan-Hill-Roman *I'm the King of the Castle* geschrieben. Das Trestle Theatre wird 2004 sein Schauspiel *The Smallest Person* beim Edinburgh International Festival und auf Tournee geben, und im Herbst 2005 wird bei Puffin Books sein erstes Kinderbuch erscheinen. Timothy Knapman hat am Orpheus Centre unterrichtet und trat mit dessen Ensemble beim Windsor Festival 2003 auf.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 16

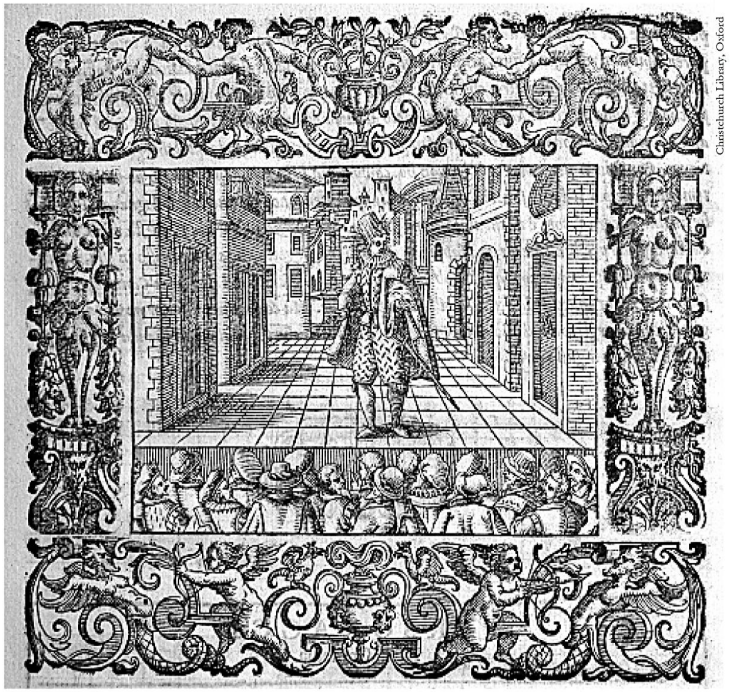
Robert Hollingworth gründete I Fagiolini im Jahre 1986. Obwohl ihn die Leitung dieser Gruppe zeitlich stark beansprucht, arbeitet er weiterhin auch mit anderen Ensembles im In- und Ausland zusammen, so etwa kürzlich in einer Underground-Inszenierung von Monteverdis *Orfeo* an der Opera Zuid (Niederlande) und mit dem BBC Concert Orchestra bei einem Gemeinschaftsprojekt mit der Komponistin Anne Dudley. Er hat das spektakuläre Islington Winter Music Festival ins Leben gerufen, BBC-Rundfunksendungen geschrieben und präsentiert sowie an einer Reihe von Filmen mitgewirkt. Im Jahr 2004 leitet er den Nederlands Kamerkoor bei einem bahnbrechenden neuen Musiktheaterprojekt, das sich an ungewöhnlichen Stätten wie einer großen Werft unweit vom Hauptbahnhof Amsterdam mit der Lebensgeschichte von Faust auseinandersetzt.

Das Ensemble **I Fagiolini** trat erstmals 1986 an die Öffentlichkeit, als seine Mitglieder noch alle in Oxford studierten; seitdem hat es sich als eine der anspruchsvollsten Vokalgruppen Europas etabliert. Sein Repertoire wurzelt in den klassischen Werken der Renaissance und des zwanzigsten Jahrhunderts, und seit einigen Jahren ist es mit innovativen szenischen Darbietungen von Musiktheaterwerken der Renaissance zu einem Begriff geworden. Dies hat über die geläufigeren Genres der Madrigal- und Chansonliteratur hinaus eine bedeutende Quelle weltlicher Musik erschlossen. Mit der vorliegenden DVD wird eine solche Inszenierung von I Fagiolini erstmals festgehalten.

Das Ensemble gibt auch regelmäßige Konzerte und hat sechs CDs für Chandos aufgenommen, unter besonderer Beachtung des sonst oft vernachlässigten englischen und norditalienischen Renaissance-Repertoires (das jüngste Projekt waren Werke von Thomas Tomkins und Andrea Gabrieli). Seine Auftritte haben das Ensemble von den BBC Proms und westeuropäischen Musikfestspielen bis nach Fernost, quer durch Afrika und in die USA geführt, oft als Botschafter für den British Council.

Als sehr erfolgreich hat sich auch die Zusammenarbeit mit anderen Musikern erwiesen, so etwa in Werken von Byrd und Gibbons mit Concordia und Fretwork, die solistische Mitwirkung an Monteverdis Marienvesper mit His Majestys Sagbutts & Cornetts, Schubert-Opern mit dem London Philharmonic Youth Orchestra und – vielleicht am ungewöhnlichsten – ein teilimprovisiertes Repertoire mit dem südafrikanischen SDASA Chorale aus Soweto.

Unter dem Motto "The Theatre of Music" hat das Ensemble auch viele andere Renaissance- und Barockwerke szenisch dargeboten. Im Jahr 2004 gab es die erste Aufführung von "The Full Monteverdi", einer dramatisierten Darstellung von dessen *Quarto libro de' madrigali* (1603), mit der es in Großbritannien und Spanien auf Tournee gegangen ist. Zunehmend engagiert es sich auch in der Bildungsarbeit an Schulen und auf Sommerkursen. Weitere Informationen unter www.ifagiolini.com



Christchurch Library, Oxford

Illustration to Prologue

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 18

Vecchi: L'Amfiparnaso

"L'Amfiparnaso" et la "Commedia dell'arte"

L'Amfiparnaso d'Orazio Vecchi (1550–1605) est une sorte de livre d'images verbal et musical, un recueil de morceaux comiques. Publié à l'origine à Venise en 1597 dans une très belle édition – arborant de véritables gravures sur bois et de minuscules introductions en vers pour chaque scène – c'est le plus bel exemple d'une forme qui fleurit à la fin du seizième et au début du dix-septième siècles: la suite de madrigaux illustrant la vie sociale et les divertissements des gens ordinaires d'Italie du nord, en particulier à l'époque du carnaval et dans le cadre de fêtes ou de voyages. Plusieurs de ces suites sont l'occasion, pour tout un éventail pittoresque de personnages, de se faire tirer le portrait musical: rétameurs et crieurs publics, gondoliers et mendiantes, fermiers, pêcheurs, étrangers entre autres, ainsi que parfois des personnages de la comédie italienne de l'époque. Mais, dans un groupe central de suites – dont certaines de Vecchi lui-même (Vecchi était originaire de Modène) et de son disciple bolonais Adriano Banchieri (1568–1634) –, le point de mire est presque exclusivement le théâtre comique. Puisque *L'Amfiparnaso* appartient à ce groupe, prenons le temps d'esquisser le genre de comédie que cette œuvre veut illustrer et célébrer.

La comédie, telle qu'on la jouait dans l'Italie de la fin du seizième siècle, présentait deux courants principaux qui furent baptisés *commedia erudita* et *commedia dell'arte*. La *commedia erudita* reposait sur un texte littéraire écrit et se jouait souvent à la cour; les auteurs de ce genre de pièces étaient des humanistes respectés. Les intrigues étaient complexes et les personnages très variés. (À la fin du siècle, Shakespeare allait offrir aux Anglais deux textes inspirés tout droit de la tradition de la *commedia erudita*: *La Comédie des erreurs* et *La Nuit des rois*.) La *commedia dell'arte* – qui sert de tremplin à *L'Amfiparnaso* – était bien différente. Il lui arrivait certes aussi d'être représentée à la cour, mais elle aimait tout autant des scènes de fortune échafaudées sur les places publiques, surtout à l'époque du carnaval. Elle était l'apanage de petites troupes itinérantes d'acteurs professionnels fiers de leurs talents pratiques, d'où le "dell'arte", symbole de l'expertise théâtrale de la troupe. Ils savaient séduire un public, faire les clowns, chanter, danser et jouer de divers instruments, ils savaient bombarder d'insanités et travailler avec des masques comiques (tout au moins pour certains personnages); mais leur talent suprême, c'était l'improvisation, car la *commedia dell'arte* était, avant tout, un genre sans texte écrit. Le dialogue changeait à chaque représentation et les acteurs, qui n'étaient pas limités par un texte, pouvaient s'adapter à leur guise à différents publics. C'est eux qui décidaient si le spectacle allait être court ou long, vulgaire et tumultueux pour le grand public ou élégant et subtil pour la cour.

À première vue, cette absence de texte fixe semble le meilleur moyen de tomber dans l'anarchie informe, de multiplier infailliblement les dépressions nerveuses chez des acteurs constamment aux aguets, ne sachant pas ce qui les attendait. Mais les interprètes de la *commedia dell'arte* échappaient à ce sort pour trois raisons. En premier lieu, chaque troupe itinérante avait sa propre réserve de scénarios. Avant une représentation, les acteurs se réunissaient et se mettaient d'accord sur le canevas qu'ils allaient suivre ce jour-là, puis ils décidaient des entrées, des sorties, des accessoires, des chansons nécessaires entre autres pour ce canevas. L'intrigue serait certainement l'occasion de conflits riches en comédie entre les hommes et les femmes, ou bien les vieux et les jeunes, ou les maîtres et les serviteurs, ou encore les docteurs prétentieux et les gens ordinaires réalistes – ou bien parfois d'ailleurs entre tous ces gens à la fois.

En deuxième lieu, chaque membre de la troupe se spécialisait dans un type de personnage particulier (auquel correspondait souvent un fort accent régional) et reprenait ce rôle de spectacle en spectacle, souvent même d'une année sur l'autre, fondant peut-être toute sa carrière autour de l'interprétation d'un certain "masque". Ainsi c'était toujours le même acteur dans une troupe donnée qui jouait le marchand vénitien, ce vieillard crédule répondant le plus souvent au nom de Pantalone; un autre tenait le rôle si comique du "docteur" (en médecine, en droit ou en musique) jamais à la hauteur, originaire de la ville universitaire de Bologne; un autre encore, un capitaine fanfaron (le plus souvent de l'armée espagnole) – et ainsi de suite, en passant par le valet rusé et le valet stupide (ceux qu'on appelait les *zanni*, sans doute de Bergame) jusqu'à l'amoureux maussade et la mignonne amoureuse, et ainsi de suite.

En dernier lieu, chaque acteur avait dans son sac un large éventail de tours comiques infaillibles, les *lazzi* – gags verbaux, physiques et musicaux – dont il se servait à bon escient lorsque la situation sur scène s'y prêtait. Ainsi, un serviteur constamment affamé recourait (entre autres) à un mime dans lequel il attrapait des mouches et les mangeait avec du sel et du poivre; un serviteur amoureux se mettait à chanter une sérénade comique avec guitare, un succès garanti; un *dottore* se lançait dans de copieuses démonstrations philosophiques dans un charabia grotesque et indécent; quant à l'*innamorato* et l'*innamorata* de la troupe, ils avaient une "Querelle et Réconciliation d'amoureux" particulièrement superbe qu'ils pouvaient adapter à chaque occasion. En fait, la *commedia dell'arte* était un peu comme le jazz traditionnel ou la musique classique indienne: improvisée, certes, mais structurée, construite sur un thème, riche en traditions et en formules préméditées – mais laissant toujours la porte ouverte à de nouvelles idées, à de nouveaux développements.

Dans *L'Amfiparnaso*, Vecchi prend des personnages et des situations typiques de la *commedia* et les illustre en musique, escaladant ainsi le double Parnasse que sont la comédie et la musique (et ceci expliquerait le titre énigmatique qu'il donne à cette œuvre). Il faut avouer que le résultat n'a pas grand chose à voir avec la *commedia* telle qu'elle se jouait dans un palais des Medicis, par exemple, ou sur une *piazzetta* le long du Grand Canal à Venise. Et ce pour trois raisons. Tout d'abord, le texte des monologues et des dialogues des divers personnages – peut-être un pastiche écrit pour Vecchi par Giulio Cesare Croce – est arrêté et couché par écrit pour être mis en musique et imprimé; nous possédons donc en quelque sorte la transcription d'une improvisation, plutôt que l'improvisation elle même. Ensuite, ce texte est mis en musique pour un groupe madrigalesque à cinq voix et le texte d'un personnage est souvent chanté par plusieurs voix à la fois ou encore passe d'une voix à l'autre dans la polyphonie (bien qu'une certaine forme de dialogue ait souvent lieu entre des sous-groupes vocaux bien distincts à l'intérieur du quintette). Finalement, les madrigaux ne représentent pas l'intrigue intégrale et détaillée de tel ou tel scénario de la *commedia*.

Autrement dit, vous êtes prévenus! Ne vous attendez pas à un spectacle d'opéra, car il n'y a ni voix solistes, ni ligne narrative ininterrompue. Bien qu'ils appartiennent à cette même famille de théâtre musical qui évolua si rapidement en Italie à la fin du seizième siècle, l'opéra et la comédie madrigalesque sont bien différents.

L'Amfiparnaso est plutôt un recueil pittoresque d'instantanés et de phrases toutes faites tirés de la *commedia*, une œuvre révélatrice sur le plan théâtral et très satisfaisante sur le plan musical, un ensemble d'évocations ordonnées dans une suite qui, si elle reste assez cohérente sur le plan narratif, permet de développer un entrelacs délicat d'humeurs, de structures et de tours musicaux. C'est comme si quelqu'un doué d'une oreille musicale inventive et passionné par l'âge d'or de la *commedia* feuilletait par à-coups le canevas d'une pièce particulière, brodant une chaîne de scènes vivantes à partir d'éléments qui ont attiré son attention. Tenez! Voici les amoureux qui donnent dans

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 20

le sentiment, un peu narcissiques certes, mais si touchants. Voici le vieux Pantalone qui bave devant une courtisane aguicheuse, mais tente en même temps de conclure un mariage respectable pour sa fille… avec un homme qui ne convient pas du tout. Et puis voici le capitaine espagnol qui fanfaronne, le *dottore* qui estropie le texte d'un madrigal, les *zanni* qui aident les jeunes et se font mal voir des vieux. (Le madrigal estropié du docteur est clairement un *lazzo*, au même titre que la liste de parents affamés que le valet de Pantalone débite dans l'espoir de les voir invités au repas de noces qui achève l'œuvre.) Et puis voici l'héroïne le jour de son mariage, si émouvante lorsqu'elle se montre reconnaissante pour l'éventail étrange de cadeaux allant d'une rose à un radis.

Faut-il concrètement mettre en scène *L'Amfiparnaso*, ou bien laisser cette tâche à l'imagination? Vecchi lui-même était clairement du second avis, mais les temps changent, et avec eux, les meilleures façons de servir le public. Robert Hollingworth décrit dans l'article suivant la façon dont I Fagiolini a choisi de faire revivre cette œuvre au vingt-et-unième siècle.

© 2004 Roger Savage
Traduction: Nicole Valencia

L'article de Roger Savage situé sur www.ifagiolini.com sous la rubrique "Notes on recordings" (À propos des enregistrements) présente d'autres réflexions sur la *commedia dell'arte* en musique.

Note du directeur musical

Depuis sa création, I Fagiolini prend plaisir à chanter la musique sérieuse traditionnelle de la Renaissance. Mais j'ai toujours été fasciné, je l'avoue, par la musique de circonstance composée à l'époque, des œuvres écrites non pas forcément pour l'amour de l'Art, mais qui, néanmoins, nous en apprennent long sur ceux qui l'interprétaient et ceux qui venaient l'écouter. C'est pour cette raison que nous avons enregistré deux recueils importants de musique "de circonstance" de Giovanni Croce composée durant les années 1590 (CHAN 0665) et qu'après avoir chanté plusieurs autres comédies madrigalesques, nous avons abordé *L'Amfiparnaso*. En choisissant cette œuvre illustre, le défi était d'en faire saisir le sens au public d'aujourd'hui sans pour autant trahir l'esprit de la création originale.

Vecchi nous dit dans le Prologue que le spectacle doit entrer par les oreilles et non par les yeux, que c'est une œuvre à écouter et non à regarder. Une interprétation purement vocale satisfaisait peut-être le public de la fin du seizième siècle qui comprenait les dialectes, connaissait les personnages et baignait dans cette culture. Pourtant, quand on pense à la vitesse de débit du texte, à la profondeur de certains jeux de mots et aux passages à cinq voix pour représenter les conversations entre deux personnages, même ce public-là devait avoir du mal à comprendre ce qui se passait. Quatre siècles plus tard, I Fagiolini estime que pour saisir les intentions véritables de cette œuvre, il est préférable, plutôt que de la suivre servilement à la lettre, de recourir à quelques supports visuels.

Au vingtième siècle, bien des groupes ont essayé de trouver le meilleur moyen d'utiliser ces supports et plusieurs solutions ont ainsi émergé. Le gros problème, c'est qu'il est impossible de représenter un personnage sur scène, chantant le texte qui lui est attribué, car chaque personnage est "dépeint" par plusieurs voix à la fois – et les voix nous communiquant les paroles d'un personnage peuvent changer en l'espace de quelques secondes. La solution la plus simple et la plus efficace, c'est de suivre les conseils d'Adriano Banchieri, un contemporain de Vecchi. Il suggéra de placer les chanteurs à l'abri des regards et d'utiliser des mimes masqués placés devant une scène de rue en guise de toile de fond. C'est une façon de contourner la plupart des obstacles soulevés par *L'Amfiparnaso*, même si certaines questions se posent toujours: comment traduire des calembours verbaux complexes en des jeux visuels (comme les malentendus entre le Capitaine et Zanni à l'acte II, scène 2).

Ce qui différencie *L'Amfiparnaso* des autres recueils de pièces comiques du seizième siècle, c'est que la musique est excellente du début à la fin; ceci est particulièrement évident dans les scènes entre les amoureux où Vecchi écrit des miniatures maniéristes aigres-douces qui n'ont rien à envier aux plus belles pièces de Gesualdo ou de Wert. Le contraste entre les scènes sérieuses (*gravi*) et les scènes plus légères (*piacevoli*) est un autre trait caractéristique de l'œuvre, un trait que nous avons cherché à faire ressortir.

Pour terminer, il faut avouer que l'un des niveaux les plus importants de *L'Amfiparnaso* va forcément échapper au public du vingt-et-unième siècle: le jeu de mots. Comment redonner vie aux calembours à plusieurs étages et aux références culturelles, depuis longtemps perdues, qui abondent dans cette œuvre? Par exemple, lorsque Hortensia vide le contenu d'un pot de chambre sur Pantalone dans la première scène, elle se sert du mot "flo" qui non seulement imite le bruit d'un liquide qui éclabousse, mais signifie également "Vénitien", "vieux salaud" et "pot de chambre". Ce genre d'humour si merveilleux, mais totalement intraduisible, ne peut être omis si l'on veut respecter l'esprit original de l'œuvre, et c'est pourquoi, pour notre production, nous avons commandé une série d'introductions parlées (dans l'original, chaque scène est précédée de trois lignes d'"argomento") en anglais, français et allemand. Nous espérons qu'elles feront sourire le noble spectateur et lui permettront d'entrer dans l'esprit de ce grand classique.

© 2004 Robert Hollingworth
Traduction: Nicole Valencia

Un aperçu des personnages

Les personnages principaux
Pantalone

Le vieillard Pantalone est le personnage central de la *commedia dell'arte*, celui qui cherche à rester maître de la situation malgré les intrigues des amoureux et des serviteurs. Aristocrate vénitien, il est avare, tantôt riche (on l'appelle alors "Il Magnifico" – "Le Magnifique"), tantôt pauvre (il est alors "Pantalone de' Bisognosi" – "des miséreux"). Il essaie sans cesse de s'enrichir, et dans un canevas classique, il cherche à marier sa fille sans payer de dot. Il croit encore plaire aux femmes.

Maigre, décharné, souvent comparé à un poulet ou un dindon, il est habillé de rouge, porte souvent une calotte et garde sur lui un poignard et une bourse. Son nez crochu et sa barbe pointue lui donnent un profil saisissant.

Accompagné en général d'un serviteur, il est complètement obsédé par sa petite personne et ne se rend jamais compte qu'on l'observe.

Il Dottore Gratiano

L'autre vieillard de la *commedia dell'arte* est un faux docteur (qu'il soit de médecine, de l'université ou de musique) originaire de la ville universitaire de Bologne. Ce qui le caractérise avant tout, c'est son extrême verbosité: il parle presque sans arrêt, de rien en particulier, dans un mélange de dialecte bolonais, de latin et d'italien (connu sous le nom de "minestrone"). Il invente constamment des mots ou les confond par mégarde: le résultat dans *L'Amfiparnaso* est particulièrement saisissant, à en juger par la caricature du célèbre madrigal de Cipriano de Rore, *Ancor che col partire* (acte III, scène 2). Indifférent aux insultes et aux injures, il est pingre comme Pantalone, mais toujours pauvre, vivant aux frais des autres. Malgré tout, il est, lui aussi, convaincu de plaire aux femmes.

C'est un homme fort, souvent comparé à un cochon, et un goinfre. Il porte un costume noir universitaire plutôt râpé et s'adresse souvent au public.

Capitaine Cardon

Escroc avant tout, ce personnage, basé à l'origine sur une satire du mercenaire espagnol, se présente comme "le Capitaine" bien que ses références militaires ne soient jamais confirmées. Il vient toujours d'ailleurs, se fait passer pour un aristocrate de grand

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 22

courage bien que, comme dans le cas du docteur, ses vêtements le trahissent. Deux traits principaux le caractérisent: sa libido et sa lâcheté. Dans la plupart des canevas, son véritable caractère est bien vite démasqué (mais pas dans *L'Amfiparnaso*, puisqu'il ne s'agit que d'une esquisse).

Les zanni
Pedrolino, Zanni, Francatrippa et Frulla
Le mot "Zanni" est un diminutif vénitien du nom Giovanni et désigne aussi bien un serviteur particulier que ce type de personnage. Ce sont à l'origine des paysans affamés de la campagne autour de Bergame qui sont venus à Venise quand le travail s'est mis à manquer chez eux. Certains s'expriment dans le dialecte bergamasque, d'autres en vénitien, mais la faim qui les tenaille continuellement et qui dans les canevas de la *commedia dell'arte* les poussent à faire n'importe quoi pour avoir à manger, correspond tout à fait à la réalité.

Ce sont les *zanni* qui sèment la confusion dans tout canevas de la *commedia dell'arte*. Ils reçoivent des ordres qu'ils exécutent de travers parce qu'ils les ont mal compris ou parce que la tâche ne leur plaît pas. Certains sont intelligents (Arlecchino), d'autres moins (Pedrolino), mais ils font souvent semblant d'être stupides pour se dérober au travail. Ils ne sont pas dupes des marottes des autres personnages, et leur transparence et leur honnêteté foncières leur permettent de considérer leur propre destin avec une ironie très amusante.

Les *zanni* servent en général de factotums et plus particulièrement de porteurs, le poids de leurs paquets les obligeant sans cesse à danser d'un pied sur l'autre, une manie que Pierrot (le *zanni* français basé sur Pedrolino) rendit combien célèbre.

Les amoureux
Isabella et Lucio, Lelio et Nisa
Contrairement aux personnages comiques qui s'expriment en dialecte, les amoureux de la *commedia dell'arte* parlent un italien toscan parfait, citant souvent les poètes et faisant preuve d'une éloquence extravagante. Ils vivent dans un monde à part et sont essentiellement amoureux d'eux mêmes et de l'idée de l'amour. Ils se meuvent comme des danseurs au bal, semblant à peine effleurer le sol. Concentrés ainsi sur eux-mêmes, ils ont du mal à communiquer avec l'objet de leurs désirs, et contribuent donc aux malentendus. Dans le passé, les acteurs jouaient ces rôles sans masque, les remplaçant par du maquillage, ce qui leur permettait d'interpréter ces personnages jusque vers la cinquantaine.

© 2004 Robert Hollingworth
Traduction: Nicole Valencia

Je suis fort redevable à John Rudlin et à son livre *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook* (Routledge, 1994) pour les détails mentionnés dans cet article.

L'acteur, metteur en scène et auteur **Simon Callow** CBE débuta au théâtre sur la scène de l'Old Vic. Il devint sous peu une partie intégrante de la scène londonienne, jouant dans de nombreuses mises en scène au fil des ans. Il lança sa carrière au cinéma avec *Amadeus* en 1984, la première de plusieurs productions anglaises et américaines très variées parmi lesquelles figurent (pour n'en citer que quelques-unes) *Chambre avec vue*, *Maurice*, *Quatre Mariages et un enterrement*, *James et la pêche géante*, *Shakespeare in Love* et *Des Chambres et des couloirs*.

Simon Callow est reconnu aujourd'hui comme un éminent metteur en scène, ayant lancé sa carrière à Broadway en 1989 avec *Shirley Valentine*; deux ans plus tard, il fit ses débuts de réalisateur avec une version filmée de *Ballad of the Sad Café* de Carson McCullers. Il a écrit de nombreux livres sur les acteurs et le jeu théâtral, ses biographies d'Orson Welles et de Charles Laughton furent particulièrement bien reçues et, en 1998, il publia *Love Is Where It Falls*, une étude de Peggy Ramsay.

Simon Callow reçut le titre de CBE (Commander of the Order of the British Empire) en 1999.

Les mises en scène de **Peter Wilson** MBE entre autres dans le West End de Londres comprennent *Charley's Aunt* (avec Griff Rhys Jones), *Dial M for Murder* (avec Peter Davison), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (avec Lionel Blair), *Tartuffe* (avec Stephen Tompkinson), *Forty Years On* (avec Tony Robinson, Tony Britton et Christopher Timothy), *Les Liaisons dangereuses*, *Orfeo* de Monteverdi (sous la baguette de Jane Glover), *Façade/The Soldier's Tale* (dirigé d'abord par Sir Simon Rattle, puis par Guennadi Rojdestvenski), *Ludus Danielis* (Proms de la BBC) et *Sleuth* (avec Peter Bowles et Michael Maloney).

En 2002, il mit en scène *Deathtrap* avec David Soul, et, avant *L'Amfiparnaso*, travailla avec I Fagiolini sur *Acis and Galatea* et *Alexander's Feast* (Haendel), *The Indian Queen* (Purcell), *Barca di Venetia per Padova* et *La pazzia senile* (Banchieri), *La Chasse* (Janequin) et bien d'autres œuvres plus courtes.

Peter Wilson est directeur du Theatre Royal à Norwich, et sa maison de production PW Productions propose à l'heure actuelle *The Woman in Black* et *The Madness of George Dubya* dans le West End, ainsi que la mise en scène d'*An Inspector Calls* de Stephen Daldry en tournée. Il a reçu le titre de MBE (Member of the Order of the British Empire) en 2000 et a récemment été élu au Conseil d'administration de East England Arts.

Timothy Knapman travaille avec I Fagiolini depuis 1999. Sa première œuvre pour le groupe fut le résultat d'une commande de ce dernier, *Una parola nell'orecchio* (une farce pour chanteurs de madrigaux sur une musique de Roderick Williams). Suivirent les versions anglaises de "O gramo Pantalon" de Giovanni Croce et de la comédie-madrigal de Banchieri *La pazzia senile* ainsi que des introductions en vers pour *Barca di Venetia per Padova* et *Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena*, également de Banchieri. Toutes ces pièces ont été interprétées entre autres par I Fagiolini dans le cadre de festivals et en concert au Royaume-Uni et dans le reste du monde; "Poor Luckless Pantaloon" ("O gramo Pantalon") est au programme de *Carnevale veneziano*, un CD d'I Fagiolini chez Chandos.

Knapman a fait une adaptation de *Le nozze di Figaro* et *Il barbiere di Siviglia* pour Handmade Opera et a écrit un livret pour une version opératique du roman de Susan Hill *I'm the King of the Castle*. Trestle Theatre présentera sa pièce *The Smallest Person* en 2004 dans le cadre du Festival international d'Édimbourg, puis en tournée; à l'automne 2005, Puffin Books publiera son premier livre pour enfants. Timothy Knapman a enseigné à l'Orpheus Centre et joué avec les membres du groupe dans le cadre du Festival de Windsor de 2003.

Robert Hollingworth fonda I Fagiolini en 1986. La direction de ce groupe occupe depuis lors l'essentiel de son temps, mais il a également dirigé d'autres ensembles au Royaume-Uni comme à l'étranger, dernièrement Opera Zuid (Pays-Bas) dans une mise en scène avant-garde d'*Orfeo* de Monteverdi et le BBC Concert Orchestra dans un projet avec le compositeur Anne Dudley. Il fonda le splendide Festival musical d'hiver d'Islington, a écrit et présenté des émissions pour BBC Radio et travaillé sur plusieurs films. En 2004, il dirige le Nederlands Kamerkoor dans un nouveau projet innovateur de théâtre musical fondé sur la vie de Faust, avec pour toile de fond les lieux les plus surprenants comme un vaste chantier naval près de la Gare centrale d'Amsterdam.

L'ensemble **I Fagiolini** donna son premier concert en 1986 à l'époque où ses membres étaient tous étudiants à l'Université d'Oxford; il est reconnu aujourd'hui comme l'un des ensembles vocaux les plus stimulants d'Europe. L'ensemble connaît à fond les classiques du répertoire vocal de la Renaissance et du vingtième siècle et ces dernières années son nom est devenu synonyme de mises en scène innovatrices de la musique de théâtre de la Renaissance. Ces

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 24

mises en scène ont révélé un univers important de musique profane en dehors des genres plus simples que sont le madrigal et la chanson. Ce DVD est le premier document permanent d'une telle mise en scène.

I Fagiolini se produit également régulièrement en récital et a enregistré six CD pour Chandos, se concentrant sur un répertoire oublié de la Renaissance, d'Angleterre et d'Italie du nord (les dernières œuvres en date étant de Thomas Tomkins et Andrea Gabrieli). Avec un programme bien rempli de concerts publics, l'ensemble est allé des Proms de la BBC de Londres et des festivals d'Europe occidentale jusqu'en Extrême-Orient, dans le Nord et le Sud de l'Afrique et aux États-Unis, souvent en tant qu'ambassadeur du British Council.

L'ensemble prend toujours grand plaisir à collaborer avec d'autres musiciens et a travaillé entre autres à des œuvres de Byrd et Gibbons avec Concordia et Fretwork, à une version pour voix solistes des Vêpres de 1610 de Monteverdi avec His Majestys Sagbutts & Cornetts, à des opéras de Schubert avec le London Philharmonic Youth Orchestra, et à un répertoire semi-improvisé avec la SDASA Chorale de Soweto, une collaboration tout à fait unique en son genre.

Les mises en scène d'I Fagiolini sous la bannière du "Théâtre de la musique" concernent de nombreuses autres œuvres baroques et de la Renaissance. En 2004, l'ensemble a créé "The Full Monteverdi", une adaptation pour la scène du *Quarto libro de' madrigali* (1603) que l'ensemble donne en tournée au Royaume-Uni et en Espagne. L'ensemble s'investit également de plus en plus dans des projets éducatifs dans le cadre d'écoles ou de cours d'été. Pour de plus amples renseignements, consultez www.ifagiolini.com.

Christchurch Library, Oxford

Illustration to Act I, Scene 3

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 26

Vecchi: L'Amfiparnaso

"L'Amfiparnaso" e la Commedia dell'arte

L'Amfiparnaso di Orazio Vecchi (1550–1605) è come un libro illustrato contenente parole e musica, una raccolta di ritagli comici. Pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1597 in una bella edizione, illustrata anche con incisioni e piccole introduzioni in versi a ciascuna scena, è l'esempio più bello di una forma fiorita nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento: una sequenza di madrigali che illustrano la vita sociale e i passatempi della gente comune nell'Italia del nord, soprattutto durante il periodo di carnevale e durante le feste o i viaggi. In molte di queste sequenze sfilano personaggi diversi e vivaci che vengono ritratti in musica: calderai e venditori ambulanti, gondolieri e mendicanti, contadini, pescatori, stranieri e così via, oltre talvolta a personaggi della commedia italiana contemporanea. Ma in un gruppo centrale di sequenze, comprese quelle dello stesso Vecchi (modenese) e del suo seguace bolognese Adriano Banchieri (1568–1634), l'accento si colloca quasi esclusivamente sulla commedia teatrale. *L'Amfiparnaso* appartiene a questo gruppo. Può essere quindi utile delineare il tipo di commedia che ritrae ed esalta.

Alla fine del Cinquecento, la commedia in Italia si divideva in due generi principali: la Commedia erudita e Commedia dell'arte. La prima era una forma letteraria scritta, spesso cortese; gli autori dei lavori teatrali di questo genere erano umanisti di tutto rispetto. Le trame erano complesse e i personaggi molto vari. (Alla fine del secolo Shakespeare avrebbe regalato agli Inglesi un paio di testi ispirati direttamente alla tradizione della Commedia erudita: *La commedia degli errori* e *La dodicesima notte.*) La Commedia dell'arte, a cui si ispira *L'Amfiparnaso*, era alquanto diversa. Per quanto anch'essa venisse rappresentata a corte, era altrettanto diffusa sui palcoscenici provvisori allestiti nelle piazze pubbliche, specialmente durante il periodo del carnevale. Le rappresentazioni erano affidate prevalentemente a piccole compagnie itineranti di professionisti orgogliosi delle loro tecniche pratiche, da cui deriva il "dell'arte" della definizione, che indica le qualità teatrali della compagnia. Gli attori avevano sviluppato delle tecniche diverse per far presa sul pubblico e ricorrevano ai lazzi, al canto e alla danza, suonavano strumenti musicali, lanciavano battute oscene e (almeno per alcuni personaggi) utilizzavano maschere comiche; ma su tutto trionfava l'improvvisazione, perché la Commedia dell'arte era fondamentalmente una forma teatrale non scritta. Dal punto di vista del dialogo, gli spettacoli non erano mai uguali l'uno all'altro e gli attori, non legati a un testo, potevano variare ciò che decidevano di proporre ai diversi tipi di pubblico. Potevano abbreviare o prolungare lo spettacolo, andare a ruota libera davanti a una folla di gente comune o ricorrere a una discreta eleganza in presenza di un gruppo di spettatori di corte.

L'assenza di un testo fisso potrebbe sembrare un simbolo dell'anarchia della forma, una causa certa di frequenti esaurimenti nervosi tra attori sempre ansiosi perché non sapevano mai cosa sarebbe accaduto dopo. Ma dalla loro parte, gli interpreti della Commedia dell'arte avevano tre assi nella manica. Prima di tutto, ciascuna compagnia itinerante aveva il proprio bagaglio di canovacci di scena. Prima di uno spettacolo gli attori si riunivano per decidere il canovaccio a cui avrebbero lavorato quel giorno, poi stabilivano le entrate, le uscite, i materiali di scena, le canzoni e tutto ciò che sarebbe stato necessario per questo canovaccio. Con ogni probabilità la trama dava il via a conflitti da sfruttare comicamente tra uomini e donne, vecchi e giovani, padroni e servitori, professionisti boriosi e arguti popolani – spessissimo tutti insieme allo stesso tempo.

In secondo luogo, ciascun componente di un gruppo era specializzato in un personaggio particolare (spesso con un forte accento regionale) e lo riproponeva da uno spettacolo all'altro, anzi spesso da un anno all'altro; addirittura in alcuni casi la sua carriera era legata all'interpretazione di una sola maschera. Così lo stesso attore di una particolare compagnia interpretava sempre il vecchio e credulone mercante veneziano Pantalone; un altro vestiva i panni del comicamente inadeguato "dottore" (in medicina, giurisprudenza, musica) dell'Università di Bologna; un altro ancora, quelli del capitano millantatore (per lo più spagnolo) e così via, fino al servitore intelligente e a quello sciocco (i cosiddetti Zanni probabilmente bergamaschi), all'innamorato trasognato o alla bella innamorata.

In terzo luogo, l'asso nella manica di ogni attore, per così dire, era un ricco assortimento di numeri comici di effetto assicurato o "lazzi" (verbali, fisici, musicali) a cui attingeva quando gli sembrava che la situazione in scena ne potesse trarre beneficio. Per esempio, un servitore sempre affamato poteva avere (tra i tanti altri) un lazzo in cui mimava l'azione di acchiappare mosche e mangiarle con sale e pepe; per avere un applauso garantito, un servo innamorato poteva fare ricorso a una serenata comica con l'accompagnamento della chitarra; un dottore si lanciava in un discorso di prolisse dimostrazioni filosofiche, storpiando clamorosamente e grottescamente la maggior parte delle parole; l'innamorato o l'innamorata del gruppo poteva avviare un bel Litigio d'amanti per tutte le occasioni, seguito dalla debita Riconciliazione. La Commedia dell'arte era quindi un po' come il tradizionale jazz o la musica classica indiana: improvvisata, sì, ma entro una struttura, costruita su un tema, piena di espedienti tradizionali e premeditati, ma sempre con spazio a disposizione per nuove idee e sviluppi.

Ne *L'Amfiparnaso* Vecchi sceglie personaggi e situazioni tipici della Commedia dell'arte e crea per loro una presentazione musicale, scalando in tal modo le due vette del Parnaso: commedia e musica (e questo potrebbe essere il significato del titolo enigmatico da lui assegnato alla sequenza). Va detto che il risultato è completamente diverso da quello delle commedie rappresentate per esempio in un palazzo dei Medici, o nella piazzetta accanto al Canal Grande di Venezia. Il testo dei monologhi e dei dialoghi dei vari personaggi – per cui Vecchi si ispirò forse a Giulio Cesare Croce – è fisso e scritto in maniera da poter essere musicato e stampato; quindi abbiamo la trascrizione di un'improvvisazione, per così dire, piuttosto che una vera e propria improvvisazione. Inoltre questo testo è musicato per un gruppo madrigalistico composto da cinque voci, e le parole di un personaggio particolare spesso vengono cantate da diverse voci allo stesso tempo o passano polifonicamente da una voce all'altra (sebbene tra alcuni sottogruppi vocali piuttosto distinti all'interno del quintetto si svolga spesso qualcosa di molto simile a un dialogo). Infine, i madrigali insieme non creano la trama completa di un canovaccio della commedia in tutti i suoi dettagli.

In altre parole, questa non è un'opera né dal punto di vista dell'uso delle voci solistiche né da quello dell'impegno a una linea narrativa continua. Sebbene appartenesse alle diverse forme di teatro musicale che si svilupparono rapidamente in Italia alla fine del Cinquecento, l'opera è una cosa molto diversa dalla commedia madrigalesca.

L'Amfiparnaso è una raccolta grafica, teatralmente illuminante e musicalmente gratificante di istantanee o clip sonori legati a una commedia, un gruppo di evocazioni organizzato in una sequenza che, per quanto piuttosto coerente come narrativa, consente di dare una delicata forma musicale a stati d'animo, tessiture ed espedienti. È come se qualcuno con un orecchio musicale inventivo e un entusiasmo per il momento aureo della Commedia dell'arte ne sfogliasse a intermittenza un particolare canovaccio, lasciando libera la fantasia e creando una catena di scene vivaci da alcuni elementi. Ecco, ci sono gli innamorati che mettono in piazza i loro sentimenti, con fare piuttosto narcisista, ma sempre spontaneo. C'è il vecchio Pantalone che spasima per una bella

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 28

cortigiana e allo stesso tempo cerca di concludere un matrimonio rispettabile tra la propria figlia e una persona completamente inadatta. C'è il capitano spagnolo che fa il gradasso, il dottore che mischia le parole di un madrigale, lo zanni che aiuta i giovani e imbroglia i vecchi. (Il "madrigaletin" del dottore è chiaramente un lazzo, come l'elenco dei parenti affamati che snocciola il servitore di Pantalone, nella speranza di farli invitare al pranzo di nozze finale). E c'è anche l'eroina al suo matrimonio, sentitamente riconoscente per una lunga e bizzarra serie di regali, che vanno da una rosa a un ravanello.

Sarebbe meglio rappresentare sulle scene *L'Amfiparnaso* o lasciarlo alla fantasia degli ascoltatori? Lo stesso Vecchi evidentemente era di quest'ultimo avviso; ma i tempi cambiano e con i tempi cambia il modo migliore per servire il pubblico. Qui di seguito Robert Hollingworth descrive l'approccio dei Fagiolini per dare vita a quest'opera nel Ventunesimo secolo.

© 2004 Roger Savage

Per altre riflessioni sulla Commedia dell'arte in musica, si veda la nota di Roger Savage pubblicata nel sito www.ifagiolini.com nella sezione "Notes on recordings" [Note sulle registrazioni].

Nota del Direttore Musicale

Fin dai loro inizi, I Fagiolini hanno sempre amato interpretare la musica d'arte della tradizione rinascimentale. Eppure io confesso di essere sempre stato affascinato da una parte delle composizioni più occasionali dell'epoca, create non necessariamente per fini artistici, ma comunque molto rivelatrici per quanto riguarda i loro interpreti e il pubblico a cui erano dirette. Per questo motivo abbiamo registrato due importanti collezioni di musica veneziana "occasionale" di Giovanni Croce del decennio 1590 (CHAN 0665) e, dopo aver prodotto diverse altre commedie madrigalistiche ci siamo oggi accostati a *L'Amfiparnaso*. La difficoltà di presentare questa famosa opera sta nel farla comprendere a un pubblico contemporaneo senza tradire lo spirito della concezione originale.

Nel Prologo, Vecchi ci dice che l'opera è uno spettacolo per le orecchie e non per gli occhi, per l'udito e non per la vista. Un'interpretazione solo vocale sarebbe stata sufficiente per una clientela del tardo Cinquecento che comprendeva i dialetti, conosceva i personaggi ed era immersa nella cultura dell'epoca. Ma persino allora sarebbe stato difficile seguire gli avvenimenti a causa della velocità di esecuzione del testo, della complessità di alcuni giochi di parole e dell'utilizzo di una tessitura a cinque voci per rappresentare la conversazione tra due personaggi. Oggi, a distanza di quattro secoli, I Fagiolini ritengono che un po' di aiuto visivo possa essere utile per cogliere il fine autentico dell'opera, piuttosto che seguirla pedissequamente.

Durante il Ventesimo secolo numerosi gruppi hanno faticosamente cercato il modo migliore per raggiungere questo obiettivo e sono state sperimentate numerose soluzioni per gli allestimenti. Il problema principale è che non è possibile rappresentare sulla scena i singoli interpreti, perché ciascun personaggio viene "ritratto" da diverse voci allo stesso tempo, e le voci che comunicano le parole di un personaggio spesso cambiano a intervalli di pochi secondi. La soluzione più semplice ed efficace è quella di seguire il consiglio di Adriano Banchieri, contemporaneo di Vecchi, il quale suggerì di collocare i cantanti fuori scena e fare recitare dei mimi mascherati sullo sfondo di una scena di strada. In questo modo è possibile aggirare la maggior parte degli ostacoli che presenta *L'Amfiparnaso*, anche se rimane la difficoltà di tradurre complicati calembour in controparti visive (per esempio i malintesi tra il Capitano e lo Zanni nella seconda scena dell'Atto II).

Una differenza tra *L'Amfiparnaso* e altre raccolte cinquecentesche di brani comici sta nell'elevatissima e costante qualità della musica; questo si rileva soprattutto nelle scene degli innamorati composte da Vecchi – miniature agrodolci di maniera, che si rivelano esattamente all'altezza dei migliori brani di de Wert e Gesualdo. Il contrasto tra le scene serie (gravi) e quelle più leggere (piacevoli) è un'altra caratteristica originale dell'opera, che viene sottolineata dal nostro allestimento.

Infine, un livello fondamentale de *L'Amfiparnaso* rimane inevitabilmente oscuro al pubblico del Ventunesimo secolo. Come si fa a restituire vita ai ricchi giochi di parole e ai riferimenti culturali ormai perduti di cui è piena l'opera? Per esempio, quando rovescia il contenuto di un vaso da notte su Pantalone nella prima scena, Hortensia ricorre alla parola "flo" che, oltre ad essere onomatopeica, significa "Veneziano", "vecchio stupido", e "vaso da notte". Quest'umorismo meraviglioso e intraducibile non può essere ignorato se si desidera aderire allo spirito dell'originale. Per questo per il nostro allestimento abbiamo commissionato una serie di presentazioni parlate (nell'originale l'introduzione di ogni scena è un "argomento" di tre righe) in inglese, francese e tedesco. Ci auguriamo che facciano sorridere il nobile spettatore e lo aiutino a entrare nello spirito di questo classico.

© 2004 Robert Hollingworth
Traduzione: Emanuela Guastella

Le maschere

I personaggi principali

Pantalone

Il vecchio Pantalone, figura centrale della Commedia dell'arte, cerca di rimanere padrone della situazione, a dispetto delle trame degli innamorati e dei servitori. È un patrizio veneziano, avaro; talvolta è molto ricco ("Pantalone il Magnifico"), talvolta meno ("Pantalone de' Bisognosi"). Cerca sempre di far quattrini e normalmente cerca di dare in sposa la propria figlia senza dover sborsare un quattrino per la dote. Pensa di essere ancora affascinante agli occhi delle donne.

Magro e scarno, spesso paragonato a un pollo o a un tacchino, il suo abbigliamento prevede un capo rosso, spesso uno zucchetto, una spada e una borsa di denaro. Con il suo naso appuntito e il pizzetto, ha un profilo inconfondibile.

Generalmente accompagnato da un servitore, pensa solo a sé ed è completamente ignaro della presenza di eventuali spettatori.

Dottor Gratiano

L'altro "vecchio" della Commedia dell'arte è un sedicente laureato (medico, accademico o talvolta musicista) dell'Università di Bologna. È caratterizzato principalmente da un'eccessiva verbosità e parla quasi ininterrottamente di argomenti senza importanza in un misto di dialetto bolognese, latino e italiano (il cosiddetto "minestrone"). Inventa costantemente parole o le mischia per errore, in maniera molto efficace ne *L'Amfiparnaso* nella parodia del famoso madrigale di Cipriano de Rore (*Ancor che col partire*, Atto III, Scena 2). Insensibile agli insulti e alle ingiurie, è avaro come Pantalone, ma sempre povero e dipendente da altri. Ciononostante anche lui è convinto di piacere alle donne.

Di grande corporatura, viene spesso paragonato a un maiale ed è sempre affamato. Indossa un costume accademico nero piuttosto malandato e si rivolge spesso al pubblico.

Capitano Cardon

Grande millantatore, questo personaggio, basato originariamente sulla parodia di un mercenario spagnolo, si proclama "Capitano", ma le sue credenziali militari non vengono mai dimostrate. Proviene sempre da un altro posto e vanta elevato rango e grande coraggio anche se, come nel caso del dottore, la condizione del suo abbigliamento lo tradisce. Le sue principali caratteristiche sono la sua libidine e la sua codardia. Nella maggior parte delle vicende la sua vera natura viene ben presto alla luce (anche se la natura essenziale de *L'Amfiparnaso* non lo consente).

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 30

Lo Zanni
Pedrolino, Zanni, Francatrippa e Frulla
"Zanni" è il diminutivo veneziano di "Giovanni" e indica sia un particolare servitore o un tipo di servitore. Il personaggio si ispira ai contadini poverissimi della campagna del bergamasco che andavano a Venezia se non riuscivano a trovare lavoro nel proprio paese. Alcuni si esprimono in dialetto bergamasco, altri in veneziano, ma
la costante fame che li spinge a fare qualunque cosa pur di mangiare rivela una dura realtà.

Gli Zanni sono i responsabili dello scompiglio nelle vicende di una commedia. Quando ricevono un ordine, sbagliano a svolgerlo o perché non capiscono o perché non hanno voglia di obbedire. Alcuni sono intelligenti (Arlecchino), altri meno (Pedrolino), ma spesso si fingono stupidi proprio per evitare di lavorare. Spesso colgono il lato debole degli altri personaggi e con la loro trasparenza e onestà riescono a ridere della propria sorte.

Lo Zanni è in genere un tuttofare e soprattutto un facchino; il peso del suo fardello lo spinge costantemente a cambiare posizione e appoggiarsi un po' sulla gamba sinistra, un po' sulla destra, un'abitudine di cui Pierrot (lo zanni francese derivato da Pedrolino) è diventato famoso simbolo.

Gli innamorati
Isabella e Lucio, Lelio e Nisa
A differenza dalla parlata dialettale dei personaggi comici, gli innamorati della Commedia dell'arte parlano in perfetto toscano, spesso facendo ricorso a citazioni letterarie e a una retorica vivace. Vivono nel proprio mondo e sono sostanzialmente innamorati di se stessi e dell'idea dell'amore. Hanno movenze di danza e sembrano sfiorare appena il terreno. A causa della loro attenzione per se stessi hanno difficoltà a comunicare con l'innamorato, il che contribuisce a creare malintesi. Storicamente gli attori che interpretavano gli innamorati recitavano senza maschera, ma erano truccati, e quindi riuscivano a interpretare il proprio personaggio anche in età avanzata.

© 2004 Robert Hollingworth
Traduzione: Emanuela Guastella
Per i particolari di questo saggio ringrazio John Rudlin e il suo volume *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook* (Routledge, 1994).

Simon Callow CBE, attore, regista e scrittore, ha esordito nel mondo teatrale all'Old Vic di Londra. Diventato ben presto un nome di spicco sulle scene londinesi, è comparso in numerosi allestimenti nel corso degli anni. La sua carriera cinematografica è iniziata nel 1984 con *Amadeus*, la prima di numerose e varie produzioni britanniche e americane tra cui vanno ricordati (tra l'altro) *Camera con vista*, *Maurice*, *Quattro matrimoni e un funerale*, *James e la pesca gigante*, *Shakespeare in Love* e *Camere e corridoi*.

Simon Callow è anche un illustre regista e in questa veste ha esordito a Broadway nel 1989 con *Shirley Valentine*; due anni dopo veniva l'esordio come regista cinematografico con la versione per lo schermo di *La ballata del caffè triste* di Carson McCullers. È autore di numerosi libri su attori e recitazione; particolarmente apprezzate sono state le sue biografie di Orson Welles e Charles Laughton. Nel 1998 ha pubblicato *Love Is Where It Falls*, in cui ricorda Peggy Ramsay.

Simon Callow ha ricevuto il titolo onorario di CBE (Commander of the Order of the British Empire) nel 1999.

Gli allestimenti di **Peter Wilson** MBE per i teatri del West End londinese e per altre sedi comprendono *Charley's Aunt* ("La zia di Carlo", con il comico inglese Griff Rhys Jones), *Dial M for Murder* (con Peter Davison), *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (con Lionel Blair), *Tartuffe* (con Stephen Tompkinson), *Forty Years On* (con Tony Robinson, Tony Britton e Christopher Timothy), *Les Liaisons dangereuses*, *Orfeo* di Monteverdi (diretto da Jane Glover), *Façade / The Soldier's Tale* (diretto prima da Sir Simon Rattle e successivamente da Gennady Rozhdestvensky), *Ludus Danielis* (Proms della BBC) e *Sleuth* (con Peter Bowles e Michael Maloney).

Nel 2002 Peter Wilson ha diretto *Deathtrap* con David Soul (interprete del personaggio di *Hutch* nella famosa serie di telefilm degli Anni '70) e, prima de *L'Amfiparnaso*, ha collaborato con I Fagiolini in *Acis and Galatea* e *Alexander's Feast* (Handel), *The Indian Queen* (Purcell), *Barca di Venetia per Padova* e *La pazzia senile* (Banchieri), *La Chasse* (Janequin) e numerose opere brevi.

Peter Wilson è Chief Executive del Theatre Royal di Norwich e la sua compagnia commerciale di produzione – PW Productions – attualmente propone *The Woman in Black* e *The Madness of George Dubya* nel West End di Londra, e *An Inspector Calls* per la regia di Stephen Daldry in tournée. Nel 2000 ha ricevuto l'onorificenza di MBE (Member of the Order of the British Empire) e fa parte da poco del consiglio direttivo della East England Arts.

Timothy Knapman lavora con I Fagiolini dal 1999. Il suo primo lavoro per il gruppo è stata una commissione originale, *Una parola nell'orecchio* (farsa per cantanti madrigalistici su musica di Roderick Williams). Seguivano le versioni inglesi di "O gramo Pantalon" di Giovanni Croce e la commedia madrigalesca di Banchieri *La pazzia senile* e presentazioni in versi di *Barca di Venetia per Padova* e *Festino nella sera del Giovedì grasso avanti cena* di Banchieri. Tutte sono state interpretate da I Fagiolini e altri in festival e in sale da concerto nel Regno Unito e in tutto il mondo e "Poor Luckless Pantaloon" ("O gramo Pantalon") è stato incluso nel CD *Carnevale veneziano* interpretato dai Fagiolini per Chandos.

Timothy Knapman ha adattato *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia* per Handmade Opera e ha scritto il libretto per un adattamento operistico di un romanzo di Susan Hill dal titolo *I'm the King of the Castle*. La compagnia del Trestle Theatre presenterà un suo lavoro, *The Smallest Person*, nel 2004 al Festival internazionale di Edimburgo e in tournée; nell'autunno del 2005 la Puffin Books pubblicherà il suo primo libro per bambini. Timothy Knapman ha insegnato presso The Orpheus Centre e si è esibito con il suo cast al Festival di Windsor del 2003.

Robert Hollingworth ha fondato I Fagiolini nel 1986 e da allora la direzione del gruppo occupa la maggior parte del suo tempo. Ha diretto anche altri complessi in patria e all'estero; ultimamente ha diretto una produzione underground dell'*Orfeo* di Monteverdi per Opera Zuid (Paesi Bassi), e la BBC Concert Orchestra in un progetto con la compositrice Anne Dudley. Ha fondato lo spettacolare Islington Winter Music Festival, è autore e presentatore di programmi radiofonici per la BBC e ha lavorato a diversi film. Il 2004 lo vede impegnato a dirigere il Nederlands Kamerkoor in un innovativo progetto di teatro musicale imperniato sulla figura di Faust e allestito in varie sedi, tra cui un enorme cantiere navale vicino alla Stazione centrale di Amsterdam.

I Fagiolini hanno eseguito il loro primo concerto nel 1986, quando i componenti erano ancora studenti presso l'università di Oxford. Da allora la loro reputazione è cresciuta e oggi il gruppo è considerato uno dei complessi vocali più innovativi e originali d'Europa. Il repertorio privilegiato dei Fagiolini è quello dei classici del Rinascimento e il repertorio vocale del Ventesimo secolo; negli ultimi anni il nome del gruppo è divenuto sinonimo di allestimenti teatrali innovativi che hanno contribuito a far conoscere importanti opere di musica profana che esulano dal semplice genere del madrigale e della chanson. Questo DVD è la sua prima registrazione permanente di questa produzione.

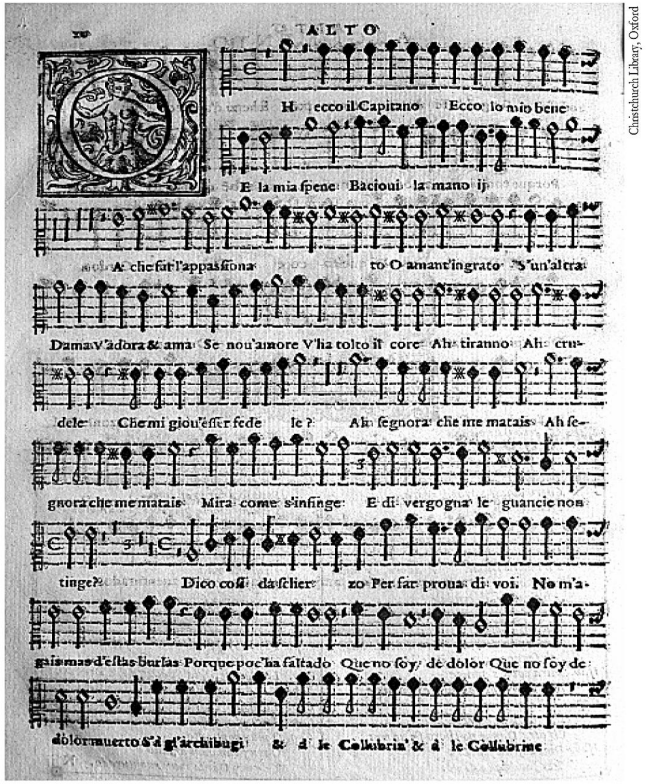
I Fagiolini si esibiscono regolarmente e hanno registrato sei CD per Chandos, imperniati sul repertorio rinascimentale dimenticato dell'Inghilterra e dell'Italia settentrionale (i più recenti riuniscono opere

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 32

di Thomas Tomkins e Andrea Gabrieli). Le numerose esecuzioni dal vivo li hanno visti intervenire ai Proms della BBC e a svariati festival in Europa occidentale, Estremo Oriente, Africa del Nord e del Sud e USA, spesso in veste di ambasciatori del British Council.

Il gruppo ha sempre amato collaborare con altri musicisti, per esempio Concordia e Fretwork (opere di Byrd e Gibbons), His Majestys Sagbutts & Cornetts (esecuzioni per voce solista dei Vespri del 1610 di Monteverdi), London Philharmonic Youth Orchestra (opere di Schubert) e SDASA Chorale di Soweto (inconsueto repertorio parzialmente improvvisato).

Gli allestimenti teatrali dei Fagiolini nell'ambito dell'iniziativa The Theatre of Music hanno compreso molte opere rinascimentali e barocche. Il 2004 ha visto la prima di "The Full Monteverdi", rappresentazione teatrale del *Quarto libro de' madrigali* (1603), che il gruppo porta in tournée nel Regno Unito e in Spagna.
I Fagiolini sono molto impegnati nel lavoro educativo che svolgono nelle scuole e nei corsi estivi. Altre informazioni all'indirizzo www.ifagiolini.com



Christchurch Library, Oxford

Opening of Act II, Scene 3, alto part

Christchurch Library, Oxford

Illustration to Act III, Scene 4

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 34

Le Double Parnasse

Comédie madrigalesque

Texte attribué à Giulio Cesare Croce

Personnages
Le vieux **Pantalone**
Pedrolino, son serviteur
Hortensia, une courtisane
Lelio, jeune amoureux
Nisa, amante de Lelio
Le docteur Gratiano
Lucio, amant d'Isabella
Cardon, capitaine Espagnol
Zanni, Bergamasque
Isabella, amante de Lucio
Frulla, servante de Lucio
Francatrippa, serviteur de Pantalone
Des Juifs rassemblés dans une maison

Prologue
Lelio
Vous êtes familiers, éminents spectateurs,
de la mécanique des tragédies,
ou des farces truffées d'artifices,
enrubannées de diverses manières;
ne dédaignez point pour autant
notre comédie du moment:
elle ne comporte ni décors fastueux, ni scènes somptuaires,
mais n'en brille pas moins par une double innovation.
La cité où se déroule cette
histoire est le grand Théâtre
du monde; tout homme aura donc à cœur de l'entendre.
Cependant sachez
que le spectacle dont il s'agit
se contemple avec l'esprit;
on y pénètre par l'oreille, non par les yeux.
Par conséquent, faites silence
et, à présent ne regardez plus: écoutez!

Acte I
Scène 1
Pantalone, Pedrolino et Hortensia

Où Pantalone est tombé sous le charme de la belle
courtisane Hortensia; las! l'ingrate
n'a cure d'être aimée par un vieillard.

Pantalone
Oh, Pedrolino, où es-tu?
Où es-tu, Pedrolino?

Der zweigipflige Parnass

Madrigalkomödie

Text von Giulio Cesare Croce (zugeschrieben)

Personen
Der alte **Pantalone**
Pedrolino, sein Diener
Hortensia, Kurtisane
Lelio, junger Verliebter
Nisa, Geliebte Lelios
Doktor Gratiano
Lucio, junger Liebhaber Isabellas
Hauptmann Cardon, Spanier
Zanni, Bergamaske
Isabella, junge Geliebte Lucios
Frulla, Diener Lucios
Francatrippa, Diener Pantalones
Juden im Innern eines Hauses

Prolog
Lelio
Seid Ihr es auch gewohnt, erlauchtes Publikum,
Tragödien szenisch aufgeführt zu sehen,
oder Komödien mit Bühnenapparaten
auf verschiedene Weise ausgeschmückt,
sollt ihr dennoch nicht verschmähen
unsere Komödie hier,
die zwar keine reiche, feine Bühne ziert,
aber eine doppelte Neuheit vorführt.
Die Stadt nämlich, in der dieses Stück
spielt, ist das große Theater
der Welt; drum begehr' es ein jeder zu hören.
Doch muss ich Euch noch erklären,
das Schauspiel, von dem ich rede,
ist nur mit dem Geist zu erschauen;
es dringt durch die Ohren ein, nicht die Augen.
So sollt ihr also schweigen,
und statt zu schauen, sollt ihr nunmehr lauschen.

Erster Akt
1. Auftritt
Pantalone, Pedrolino und Hortensia

Pantalone ist den Reizen der Kurtisane Hortensia erlegen, doch diese Undankbare legt keinen Wert darauf, von einem Alten geliebt zu werden.

Pantalone
He, Pedrolino, wo bist du?
Wo bist du, Pedrolino?

L'Amfiparnaso

Commedia harmonica

[Testo attribuito a Giulio Cesare Croce]

Personaggi della comedia
Pantalone Vecchio
Pedrolin suo Servo
Hortensia Cortigiana
Lelio Giovane innamorato
Nisa Amata di Lelio
Il Dottor Gratiano
Lucio Giovane innamorato d'Isabella
Capitan Cardon Spagnuolo
Zane Bergamasco
Isabella Giovane innamorata di Lucio
Frulla Servo di Lucio
Francatrippa Servo di Pantalone
Hebrei in Casa

Prologo
Lelio
Benchè siat'usi, ò Spettatori illustri
Solo di rimirar Tragici aspetti
O Comici apparati
In varie guise ornate
Voi però non sdegnate
Questa comedia nostra,
Se non di ricca, e vaga Scena adorna
Almen di doppia novità composta.
E la città dove si rappresenta
Quest'opra è'l gran Theatro
Del mondo, perch'ognun desia d'udirla:
Ma voi sappiat'intanto
Che questo di cui parlo
Spettacolo, si mira con la mente,
Dov'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi,
Però silentio fate,
E'n vece di vedere hor'ascoltate.

Atto I
Scena 1
Pantalone, Pedrolino e Hortensia

E'presto Pantalon delle bellezze
D'Hortensia cortigiana; ma l'ingrata
Punto non cura esser da un vecchio amata.

Pantalone
O Pierulin, dov'estu?
Dov'estu, Pierulin?

The Twin Peaks of Parnassus

A musical comedy

Text attributed to Giulio Cesare Croce

Characters
Pantalone, an old man
Pedrolino, his servant
Hortensia, a courtesan
Lelio, a young lover
Nisa, Lelio's beloved
Doctor Gratiano
Lucio, the young lover of Isabella
Captain Cardon, a Spaniard
Zanni, a native of Bergamo
Isabella, Lucio's young beloved
Frulla, Lucio's servant
Francatrippa, Pantalone's servant
Jews inside a house

Prologue
Lelio
Although you may be used, O noble spectators,
to seeing tragic events
or comical scenarios
always presented in a certain way,
do not because of that disdain
this play of ours,
which, though not decorated with a sumptuous stage,
at least offers a double novelty.
The city in which this play
takes place is the great Theatre
of the World, so everyone wants to hear it.
Meanwhile, you should know
that what I'm talking about
is a spectacle seen by the mind
into which it enters via the ears and not the eyes.
Be silent then,
and instead of looking, now listen.

Act I
Scene 1
Pantalone, Pedrolino and Hortensia

Pantalone is smitten by the charms
of the courtesan Hortensia; but the ingrate has no intention of being loved by an old man.

Pantalone
Oi, Pedrolino, where are you?
Where are you, Pedrolino?

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 36

Pedrolino
Seigneur, je ne peux venir, je suis en cuisine.

Pantalone
Ha! Coquin! Ha! Chien! que fais-tu en cuisine?

Pedrolino
Je me remplis de certains machins,
des trucs qui chantent des trucs, à longueur de journée:
Cocorico! Coucouroucoucou!

Pantalone
Sale bête! Tu veux dire
“poulet” et “pigeon”! Ça suffit, sors de là!

Pedrolino
Qu’ordonne messire Plantalimone?

Pantalone
On plante des radis et non des *limones*!
Allez, appelle Hortensia, gros fainéant.

Pedrolino
Hortensia! Hortensia!

Pantalone
Qu’est-ce qu’elle a dit?

Pedrolino
Elle a dit “à la bonne heure!”

Pantalone
Ah! Porc! attends que je l’appelle moi-même.
Hortensia! Hortensia!

Hortensia
Quel est cet importun qui appelle Hortensia?

Pantalone
L’un de vos serviteurs.

Hortensia
Quel serviteur? Va donc au diable,
vieillard puéril!
Crois-tu donc que mon cœur soit à prendre?

Pantalone
Tout doux, tout doux, chère Dame,
voulez-vous que je vous dise
un mot, juste de vous à moi?

Hortensia
Non, je ne veux pas, non,
je sais déjà, je sais déjà,
fla, fla, fla, fla.
Vois donc ce beau gars!
Vois donc ce gaillard!
Comme il me met l’eau à la bouche,
flouche, flouche, flouche, flouche.

Pedrolino
Herr, bin unabkömmlich, denn ich bin in der Küche.

Pantalone
Spitzbube, Hund, was machst du da in der Küche?

Pedrolino
Mir gewisse Dinger in die Kehle stopfen,
die wo den ganzen Tag singen:
kikeriki! gurre, gurre, gurre!

Pantalone
Mistvieh! Du willst sagen
“Hähnchen und Tauben”! Nun aber los, komm raus!

Pedrolino
Was befehlen Herr Pflanzlimonen?

Pantalone
Man pflanzt Rüben, nicht Limonen!
Los, ruf’ Hortensia, du faules Stück!

Pedrolino
Hortensia! Hortensia!

Pantalone
Was hat sie gesagt?

Pedrolino
Sie sagte, Ihr sollt Euch fortscheren.

Pantalone
Du Schwein, warte, ich ruf sie selber.
Hortensia, Hortensia!

Hortensia
Wer ist der Unverschämte, der Hortensia ruft?

Pantalone
Einer Eurer Diener.

Hortensia
Was für ein Diener? Scher dich zum Teufel,
kindischer Alter!
Glaubst Du, ich sei für Freier zu haben?

Pantalone
Sachte, sachte, teure Dame,
wollt Ihr, dass ich Euch
ein Wort ganz unter uns sage?

Hortensia
Nein, das will ich nicht, nein,
denn ich weiß schon Bescheid!
Schlapp, schlapp, schlapp, schlapp.
Schau, was für ein Mannsbild,
schau, was für ein Kerl!
Auf den hätt’ ich gerad’ Lust!
Schlapp, schlapp, schlapp, schlapp!

Pedrolino
Messir, non poss vegni cha sù in Cusina.

Pantalone
Ah, laro, ah, can, che fastu là in Cusina?

Pedrolino
A m’imp’u’l gargatù de cert cotai
Che canta tucch’u’l di
Pi pi ri pi Cu cu ru cu.

Pantalone
Ah bestia ti vol dir
E Galett’e Pizzon’ hor sù vien fora!

Pedrolino
Chem commandef messir Piantalimù?

Pantalone
Si pianta rave, e no piantalimon.
Sù chiama Hortensia, pezzo de poltron!

Pedrolino
Hortensia Hortensia?

Pantalone
Che disela?

Pedrolino
La dis ch’andè in bunhura.

Pantalone
Ah porco aspetta che la chiama mi.
Hortensia Hortensia.

Hortensia
E ch’è quell’importun che chiama Hortensia?

Pantalone
Un vostro Servitor.

Hortensia
Che servitore? vatene in mal’ora,
Vecchiaccio ribambito
Credi ch’io sia una Donna da partito?

Pantalone
Pian, pian, cara Madona,
Voleu che ve diga
Una parola sol da vù e mi?

Hortensia
No, ch’io non voglio no,
S’io’l so s’io’l so?
Flo flo flo flo.
Mira che garbo
Mira che fusto
Havrei ben gusto.
Flo flo flo flo.

Pedrolino
I can’t come, boss. I’m in the kitchen.

Pantalone
You rascal, dog, what are you up to in the kitchen?

Pedrolino
Stuffing my gob with certain things
that all day long sing
Pi pi ri pi, Coo coo.

Pantalone
Brute! You mean
cocks and pigeons! Get up and out here!

Pedrolino
What does Sir Plantalemon want?

Pantalone
You tell pork pies, not plant lemons!
Go and call Hortensia, great poltroon!

Pedrolino
Hortensia! Hortensia!

Pantalone
What did she say?

Pedrolino
She said to get lost.

Pantalone
Swine! Wait, let me call her myself.
Hortensia, Hortensia!

Hortensia
And who is this nuisance calling Hortensia?

Pantalone
Your servant.

Hortensia
What servant? Get lost,
you puerile old fart!
Do you think I’m a lady who offers favours?

Pantalone
Calm down, my dear Lady;
wouldn’t you enjoy
an intimate word together?

Hortensia
No, I certainly would not.
I know what you’re after.
You senile git.
Look at him, what fine clothes,
what a figure!
Ooh – he makes my mouth water!
Slop, slop, slop.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 38

Pantalone
Ô pauvre Pantalon, ah! dame ingrate!
Le jour où tu voudras, moi, je ne voudrai plus.

Scène 2
Lelio et Nisa

Où Lelio doute de l'amour de Nisa,
celle-ci lui ayant offert un narcisse,
ce qui peut donner à penser qu'elle ne l'aime pas plus que ça…

Lelio
Que veux-tu dire mon amour,
en m'offrant ce narcisse,
Narcisse mort d'avoir trop aimé son si beau visage?

Nisa
Que je ne suis amoureuse
que de ce que tu appelles ma divine apparence.

Lelio
Elle ne te fend donc pas le cœur,
la légende de cette fleur?
Le funeste et cruel destin de Narcisse?
Aime les autres: l'amour de soi mène à la mort.

Scène 3
Gratiano et Pantalone

Où Pantalone promet la main de sa fille au docteur Gratiano, ce qui ne l'empêche pas de se moquer de ce rustre, de son sabir et, pis encore, de son entendement.

Gratiano
Bien, pour en venir à la confusion,
je dirais, monsieur Grand-Platon, que je veux la fille.
Vous pigenotez? Vous compréhendez? Vous percussionnez?

Pantalone
Je vous entends, vieille marmite de Toussaint!
Donnez la main, ma fille est vôtre.

Gratiano
Vous le souhaitez vraiment?

Pantalone
De tout mon cœur.

Gratiano
Vous vous moquez!

Pantalone
O armer Pantalone, ach, undankbare Dame,
aber wenn du dann mal magst, mag ich nicht!

2. Auftritt
Lelio und Nisa

Lelio ist nicht sicher, ob ihn seine Nisa liebt, und schließt aus der Narzisse, die sie ihm schenkt, auf wenig Gegenliebe.

Lelio
Was willst du damit sagen, meine Geliebte,
mit diesem Geschenk einer Narzisse,wo doch Narziss aus Liebe zu seinem schönen Antlitz starb?

Nisa
Dass ich nur die Geliebte
meines eigenen, (wie Ihr es nennt) göttlichen Antlitzes bin.

Lelio
Doch schneidet Dir denn nicht
das Beispiel dieser Blume ins Herz?
Nicht das harte, grausame Los des Narziss?
Liebe andere, denn Eigenliebe ist der Tod!

3. Auftritt
Gratiano und Pantalone

Pantalone verspricht, seine Tochter dem Doktor zu geben, und amüsiert sich über diesen Tölpel, der falsch antwortet und noch falscher versteht.

Gratiano
Nun um zur Konfusion [Konklusion] zu kommen,sag ich Euch, mein Herr Platon [Pantalone], dass ich das Mädchen will;
schwärzt [versteht] Ihr mich? Hörnt [erfasst], kapiert Ihr mich?

Pantalone
Ich versteh Euch, Kessel des Allerseelentags.
Gebt mir die Hand, das Mädchen gehört Euch.

Gratiano
Wünscht Ihr das wirklich?

Pantalone
Im Ernst.

Gratiano
Ihr scherzt mit mir.

Pantalone
O povero Pantalon, ah Donna ingrata,
Quando po ti vorrà mi non vorrò.

Scena 2
Lelio e Nisa

Lelio non è sicur che la sua Nisa
L'ami, e dal donch'ella gli diè d'un fiore
Geloso, egli argomenta poco amore.

Lelio
Che volete voi dir, anima mia,
Col don di quel Narciso
Che morì troppo amando il suo bel viso?

Nisa
Che sol io son Amante
Del mio (qual dite voi) divin sembiante.

Lelio
Ma non vi punge il core
L'esempio di quel fiore
Di Narciso la dura, e cruda sorte?
Amate altrui che l'amor proprio è morte.

Scena 3
Gratiano e Pantalone

Promette Pantalon di dar sua figlia
Al Dottore, e di lui (qual rozzo) prende
Piacer, che mal risponde, e peggio intende.

Gratiano
Hor per vegnir à la confusion
Av digh mesier Piatlon ch'a vuoi la putta
M'intenziu? me beccau? m'acchiaponau?

Pantalone
V'intendo, Calderon del dì de morti,
Deme la man la putta xe la vostra.

Gratiano
Desid da ver?

Pantalone
Da seno.

Gratiano
à me burlad.

Pantalone
Poor Pantalone, ungrateful Lady:
but, when you come to me wanting 'it', I won't.

Scene 2
Lelio and Nisa

Lelio is unsure whether his Nisa loves him, and in the present she makes him of a narcissus he sees little love.

Lelio
What do you mean, my love,
by the gift of this Narcissus,
he who died for love of his own fair face?

Nisa
That I am the only lover
of my 'divine', as you call them, looks.

Lelio
But does not the example of this flower
pierce you to the heart?
The woeful and cruel fate of Narcissus?
Love others, for self-love is death!

Scene 3
Gratiano and Pantalone

Pantalone promises to give his daughter to the Doctor, and enjoys his confused answers (what an idiot), and even worse misunderstandings.

Gratiano
Now, to come to a confusion
I tell you, Mr Plankton, that I want the girl;
d'ye defame me, d'ye cuckold me, d'ye follow me?

Pantalone
I understand you, thou Halloween tub of lard.
Give me your hand, the girl is yours.

Gratiano
Do you really mean it?

Pantalone
With all my heart.

Gratiano
You jest.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 40

Pantalone
Nenni! Parole de gentilhomme!

Gratiano
Oh, ma chère fille,
ô fille parmi les filles, première fille
qui soit dans toute la fillerie!

Pantalone
Que me fillez-vous là,
Roland piaffeur,
ô, piètre bête,
première piètre
grande bête
qui ait jamais bêté dans la bêterie?!

Gratiano
Je veux dire que je suis tellement content
de posséder cette fille,
que je voudrais danser,
que je voudrais chanter,
que je voudrais sauter, là, devant vous.

Pantalone
Quel docteur vous faites! Allez, je vous
accompagne,tan taratatan, tan taratata.
Docteur, vous êtes semblable à quelque Orphée,
entraînant après lui les bêtes, les plantes et les
pierres.
Ainsi, votre art attire les filles
et avec elles les pierres tombales, les troncs
d'arbre et les cages thoraciques,
et même les chiens du boucher accourent,
et reniflent vos habits.
Allez, rentrons plutôt dans la maison!

Acte II
Scène 1
Lucio seul

Où Lucio, jaloux parce qu'il croit Isabella
(dont il est follement épris) amoureuse du
capitaine
Cardon,
est déterminé à se jeter dans un précipice.

Lucio
Pauvre de moi! Que faire, infortuné Lucio,
si tout ton bien t'est retiré?
Ah! Amour stupide et fallacieux!
Ah! Cruelle Isabella,
ravie par un nouvel amant!
Je m'en vais à présent sur les plus hautes cimes
afin qu'à ma dernière heure
ton désir enfin soit comblé,
cruelle dame, par ma chute.

Pantalone
Nein, wirklich, mein Ehrenwort.

Gratiano
O, meine teure Tochter,
o Tochter, unter den Töchtern die erste Tochter,
die es in der ganzen Töchterei gibt!

Pantalone
Was töchtert Ihr da herum?
Was fohlt Ihr,
rasender Rolandsgaul?
O elendes Vieh,
das größte Vieh,
das es in der Vieherei gibt?

Gratiano
Ich will doch sagen, dass ich so froh bin,
dass ich diese Tochter kriege,
dass ich tanzen möchte,
dass ich singen möchte,
dass ich vor Euch springen möchte.

Pantalone
O, welch ein Doktor, los, ich spiel Euch auf,
tantara, tantaratan tà,
Doktor, Ihr scheint wahrlich ein neuer Orpheus,
der hinter sich her
die Tiere, die Pflanzen und die Steine zog.
So zieht Euch Eure Kunst die Mädchen nach,
mit den Steinen, Stümpfen und Rümpfen,
und sogar die Metzgerhunde kommen
gelaufen,
und beschnüffeln Euch das Gewand.
Drum gehen wir besser ins Haus.

Zweiter Akt
1. Auftritt
Lucio alleine

Lucio ist eifersüchtig auf die vermeintliche
Liebe seiner Isabella zum Hauptmann Cardon,
und will sich, irre vor Liebe, in einen Abgrund
stürzen.

Lucio
Ich Unglücklicher, was soll ich tun? Was,
unseliger Lucio, wenn mir mein ganzes Gut
geraubt ist?
Ach, trügerische und einfältige Liebe!
Ach, grausame Isabella,
die du mir durch eine neue Liebe geraubt
wardst!
So will ich nun in das steilste Gebirge gehen,
damit in meiner letzten Stunde
dein Wunsch befriedigt werde,
grausame Dame, mit meinem Sturz.

Pantalone
No affé da Zentil homo.

Gratiano
O, la me fiola caura
O fiola frà le fiol: la prima fiola
Che sippa in tutta quant la fiolaria.

Pantalone
Ch'andevu fiolando
Caval d'Orlando
O grama bestia
Frà l'altre bestie
La mazor bestia
C'havesse mai la bestialaria?

Gratiano
A vuoi mò dir chlè tant al culintient
Ch'haihò de sta fiola
Cha vuoi balare,
Cha vuoi cantare,
Cha vuoi saltar à la vostra presienza.

Pantalone
O che dottor, o via che mi ve suono
Tantara tantaratan tà,
Dottor vu parè à punto un niovo Orfeo
Che se tirava drio
E bestie, e piante, e piere.
Così la vostra scienza tira i putti
Coi sassi legni e torsi
E in sino i Can de Beccaria xe corsi,
E la vesta i v'annasa.
Entremo dunque in casa.

Atto II
Scena 1
Lucio solo

Lucio per gelosia ch'a d'Isabella
Che non ami Cardone il Capitano,
Si và à precipitar, d'Amor insano.

Lucio
Misero che farò Lucio infelice
S'ogni mio ben m'è tolto?
Ah finto Amore e stolto,
Ah crudele Isabella
Che per novell'amor mi sei rubella?
Ma nel piu alpestre mont'i vad'hor hora
Perche ne l'ultim'hora
Sia satio il tuo desio
Donna crudel col precipitio mio.

Pantalone
I jest what? No, on the word of a gentleman.

Gratiano
O, my dear daughter,
O daughter among daughters: the best
daughter in all of daughterhood!

Pantalone
What are you daughtering about,
mad horse of great Orlando,
O wretched beast,
of all the beasts
the greatest beast
that ever was in all of beasthood?

Gratiano
I just want to say I'm so cuntent
to get this daughter,
that I want to dance,
that I want to sing,
that I want to jump about in front of you.

Pantalone
What a doctor! Very well, I'll play for you,
tantara, tantaratan tà;
Doctor, you really seem to be a new Orpheus,
he who attracted
even animals, plants and stones to him.
Thus your art charms the street urchins,
them and the stones, logs and dead meat;
even the butchers' dogs come running
to sniff your gown.
Let's go indoors.

Act II
Scene 1
Lucio alone

Lucio, jealous of Isabella's
apparent love for Cardon, the Captain,
plans to throw himself off a cliff, mad with love.

Lucio
Wretch! What should I do, unhappy Lucio,
if my whole reason for life is taken from me?
Ah, false and foolish Love!
Ah, cruel Isabella
who is stolen from me by a new love!
Now I shall go to the highest peak
so that in my final hour
your wish may be fulfilled,
cruel lady, by my fall.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 42

Scène 2
Le Capitaine Cardon et Zanni

Où Cardon, qui entend que ses ordres soient mis à exécution, réprimande Zanni et lui reproche de ne jamais fournir une réponse sensée.

Capitaine
Arriba, traîne-sabates!
Zanni
En vérité, je ne peux pas.

Capitaine
Et porqué qué tou né peux pas?

Zanni
Je vais au poste de douane. Ouille! ouille! ouille!

Capitaine
Prendar esta! y esta! Faquiño! Mi-portione!

Zanni
Ah, seigneur capitaine, je possède mes deux moitiés!, ma foi, je suis encore entier…

Capitaine
Qui diable té parle dé tes rentes?
Yé té dis dé accompagner ton maître!

Zanni
Mais oui, mais oui, la campagne est mon maître…

Capitaine
On sé moque dé moi? Esclabe! Balet!

Zanni
Je comprends. Votre plus humble serviteur…

Capitaine
Touyours, touyours lé même, tou m'entends?
Va tambouriner à la puerta d'Isavella!

Zanni
Bourriner à sa porte? Serais-je un cheval!

Capitaine
Espèce dé zèbre! toquer, vattre à la puerta!

Zanni
Battre, battre… Je suis complètement embrouillé avec cette langue, comme un perroquet.

Capitaine
Qué tou mé bassine abec ton perroquet!?

Zanni
Je dis qu'on parle ainsi aux épais roquets…

Capitaine
Yé voudrais zouste loui dire quatre mots.

Zanni
Seigneur, je crains pour mon dos.

2. Auftritt
Hauptmann Cardon und Zanni

Cardon zankt sich mit Zanni, denn er will seine Befehle befolgt haben, und tadelt ihn, weil dieser ihm nie gescheit antwortet.

Hauptmann
Komm her, du Lumpenhannes!
Zanni
Ehrlich gesagt, ich kann nicht kommen.

Hauptmann
Warum du nicht können?

Zanni
Ich geh' aufs Zollhaus. – Aua, Aua, Aua!

Hauptmann
Nehmen dies, nehmen das, Diener, Lümmel!

Zanni
Ach, Herr Hauptmann, ich bin nicht verstümmelt, meiner Treu! Ich bin noch ganz!

Hauptmann
Was, zum Teufel, reden von verstümmeln?
Ich sage, du sollst deinen Herrn begleiten.

Zanni
Jawohl, jetzt hört Ihr Glocken läuten?

Hauptmann
Spaßest mit mich? Ich sagen Sklave und Diener!

Zanni
Ich verstehe, Euer untertäniger Diener.

Hauptmann
Immer, immer dasselbe! Jetzo kapierest du!
Schnell an Isabellas Pforte hängen!

Zanni
Ich soll mich an der Tür erhängen? Dieser Gimpel!

Hauptmann
Du ein Kauz, – die Tür einschlagen, beklopfen!

Zanni
Klopf, klopf, ich bin total verwirrt
von dieser Sprache – wie ein Papagei!

Hauptmann
Was schwatzt du von Papagei?

Zanni
Ich sage, so redet man in der Portugalei.

Hauptmann
Ich wollte vier Worte mit ihr reden.

Zanni
Herr, ich fürchte für meinen Rücken!

Scena 2
Cardone e Zanni

Grida Cardon con Zanni, che vorebbe Esser inteso à cenni, e lo confonde Che mai per dritto senso gli risponde.

Capitan
Viene à qua Zanico lindo

Zanni
Al diff'u'l vir non poss

Capitan
Porque tu no puedes?

Zanni
A vagh i lò in Dovana oh uh oh uh

Capitan
Por a qua por à là vellacco mozzo

Zanni
Ah sagnur Capatagn à no so mozz
Maidè cha sù inter

Capitan
Che diabl'ablas de mozz?
Y digh'el que accompana e'l so segnor.

Zanni
Mai si mai si cha suna la Campana?

Capitan
Burlas con migo? y digo esclavo y siervo.

Zanni
V'intend' per descretiù u'l servidur.

Capitan
Tambien tambien tambien agora entiendes
Picca presto à la puerta d'Isabella

Zanni
Ch'a m'apicca à la porta? qualch merlott

Capitan
A locco, herir o batter'à la puerta

Zanni
A batt', a batt'à sù pur intrigatt
Con sto lenguaz che'l par un Papagal.

Capitan
Ch'ablas de Papagaio?

Zanni
A digh ch'i parla inchsi la in Portugal

Capitan
Yo le chiero dezir quattro palabras.

Zanni
Sagnur à i ho pagura de la schina.

Scene 2
Captain Cardon and Zanni

Cardon quarrels with Zanni, because he means his orders to be carried out, and scolds him for never answering him properly.

Captain
Come 'ere, yow ragged pain-een-thee-belly!

Zanni
To be honest with you, I can't.

Captain
Why not?

Zanni
I'm off to the Customs Office – ooh, ouch!

Captain
Take thees, take that, billain, knave!

Zanni
Captain, sir, I've not been knived;
for God's sake, I'm still whole!

Captain
What the debil are yow con-kniving at?
I'm saying that yow are to accompany yower master.

Zanni
Yes, yes but why is one penny faster?

Captain
Are yow hoking with me, slave and servant, I say?

Zanni
I understand, your humble servant.

Captain
Allwise, allwise thee same! Now yow understand!
Go queeckly and bang on Isabella's dor.

Zanni
Hang from the bare floor? What a looney!

Captain
Eediot! Batter it, beeat at the dor!

Zanni
Beat, beat? He's beaten me
by this parrot language of his!

Captain
What yow say of a parrot?

Zanni
I said that's how they speak in Portugal.

Captain
I want to 'ave four words weeth 'er.

Zanni
Sir, I'm afraid for my back!

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 44

Capitaine
Craindar nada!
Car abec cette épée qué tou bois,
yé t'affirme d'aboir toué mille hombres!

Zanni
Ô, seigneur Espagnol, nous avons de la chance.

Capitaine
Porqué? Porqué, Zanico?

Zanni
La porte s'ouvre: je crois bien que c'est Isabella!

Capitaine
Dios mé presserve!

Zanni
Avez-vous autre chose à me demander, votre Seigneurie?

Capitaine
Nada, mon yer Zanico,
ba con Dios, ba!

Scène 3
Le Capitaine Cardon et Isabella

Où Isabella feint l'amour sincère,
afin que le dépit de l'Espagnol soit à la mesure de son
désir inassouvi
lorsque, tout-à-l'heure, elle se donnera la mort…

Isabella
Oh, voici le capitaine,
oh, voici mon trésor
et mon espoir!
Je vous baise la main.

Capitaine
Bonyour, yente dama,
yé parlais à l'instant même
de mon Isavella, si gracieuse,
aussi novle qué velle…

Isabella
Pourquoi faire le passionné,
amant ingrat,
si une autre dame
vous adore et vous chérit?
si un nouvel amour
a ravi votre cœur?
Ah! tyran, ah! cruel!
À quoi bon t'être fidèle!

Capitaine
Qué signifie esta?
Qué faites-bous, señora?
Par botre bie,
abec qui parlez-bous?
Ah! Señora, bous mé touez!

Hauptmann
Fürchte nichts,
denn ich habe mit selbigem Schwert
ganz allein hundert Mann getötet!

Zanni
O Herr Spanier, wir haben Glück!

Hauptmann
Wieso, wieso, Zanico?

Zanni
Die Pforte geht auf: tatsächlich, Isabella!

Hauptmann
O gut, so wahr ich lebe!

Zanni
Wollt Ihr sonst noch was von mir, Euer Gnaden?

Hauptmann
Nichts, nichts, lieber Bauchgrimm,
geh mit Gott, geh mit Gott!

3. Auftritt
Hauptmann Cardon und Isabella

Isabella gibt vor, von wahrer Liebe
zu dem Spanier entbrannt zu sein, um seiner unersättlichen Begierde einen um so
heftigeren Stoß zu versetzen, wenn sie ihren
Vorsatz wahr macht, aus dem Leben zu scheiden.

Isabella
O, da ist ja der Hauptmann,
o, da ist ja mein Schatz
und meine Hoffnung!
Ich küsse Euch die Hand.

Hauptmann
Guten Tag, meine Herrin,
gerade eben, eben sprach ich
von meiner so eleganten Isabella,
die ebenso edel wie schön ist!

Isabella
Wozu den Leidenschaftlichen spielen,
o undankbarer Geliebter,
wenn eine andere Dame
Euch verehrt und liebt?
Wenn eine neue Liebe
Euch das Herz raubte?
O Tyrann, o Grausamer,
was hilft es mir, treu zu sein?

Hauptmann
Was soll das heißen?
Was tut Ihr, Herrin?
Bei Eurem Leben,
mit wem redet Ihr?
Ah, Senora, Ihr tötet mich!

Capitan
No temas nada
Porque con esta espada
Yo chiero solo de mattar mill'hombres

Zanni
O sagnur Spadagnol la nos ventura.

Capitan
Porque porque Zanico?

Zanni
La Porta s'avre à fè che l'è Isabella

Capitan
O bueno por my vyda.

Zanni
Volif olter da mi sagnur su voster.

Capitan
Nada nada mi Zanicos
Va con dios va con dios.

Scena 3
Capitan Cardon e Isabella

Finge Isabella arder di vero amore,
Con lo Spagnuol, per dar più grave crollo
Morendo, al suo desio non mai satollo.

Isabella
Oh ecco il Capitano
Ecco lo mio bene
E la mia spene
Baciovi la mano.

Capitan
Buenos dias my Segnora
Chero ablaros agora, agora.
Isabella muy galana
Y gentil tambien'hermosa.

Isabella
A che far l'appassionato
O amante ingrato
S'un'altra Dama
V'adora, & ama.
Se novo amore
V'ha tolto il core?
Ah tiranno, ah crudele
Che mi giov'esser fedele?

Capitan
Che cos'es esta?
Che azeis segnora?
Por vyda vuestra
Con quien ablais?
Ah segnora che me matais.

Captain
Fe-er now-theeng;
becoss weeth thees s-word
I could slowter myself a thousand men!

Zanni
O, sir Spaniard, we're in luck!

Captain
Why, why, Zanico?

Zanni
The door's opening and, gorblimey, it's Isabella!

Captain
Ay Caramba!

Zanni
Anything else you wanted from me, your extreme highness?

Captain
Nada, nada, leetle Zanni,
off you gow, off you gow!

Scene 3
Captain Cardon and Isabella

Isabella feigns true love
for the Spaniard to make him even more disappointed
by dying and leaving him with his unsated passion.

Isabella
Oh, here is the Captain,
here is my true love
and my hope.
I kiss your hand.

Captain
Buenos dias, Señora.
I want to speak to yow now,
my h-racious Isabella,
as noble as yow are lovely.

Isabella
Why play the passionate one,
ungrateful lover,
when another lady
adores and loves you,
when a new love
has stolen your heart?
Ah, tyrant, ah, cruel one,
does it serve me to be faithful to you?

Captain
What's are yow talking about?
What's are yow saying, Señora?
On your life,
of w-hoom are yow speaking?
Ah, Señora, yow keell me!

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 46

Isabella
Voyez comme il feint
sans même rougir!

Capitaine
Qué Dios me bienne en aide,
parole de l'honneur,
qué yé n'appartiens à aucoune autre qué bous!

Isabella
C'est pour rire,
je dis ça pour vous mettre à l'épreuve.

Capitaine
Né faites plous cé yenre dé plaisanterie,
il s'en est fallou dé poco
qué yé né meure dé dolor.

Isabella
Si, face aux arquebuses et aux couleuvrines,
vous déployez si grand courage,
qu'avez-vous à craindre des fredaines de
l'amour?

Capitaine
Porqué l'Amor il a raison dé todo.

Isabella
L'Amour, je ne sais pas, mais moi, vous m'avez
vaincue quand vous êtes devenu le seigneur
de ma vie, de mon cœur…

Capitaine
Dité-moi dulce dama,
à qui sont estos tétones?

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Y estos ojos, estas oreillas?

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Y este nasir, estas narinas?

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Y el fronte, y la testa?

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Y la hyévéloure?

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Y las dentes, y las lèbras?

Isabella
Schau wie er sich verstellt
und nicht mal schamrot wird dabei!

Hauptmann
So helf mir Gott,
auf Ehrenwort,
dass ich keiner andren Dame gehörte als Euch!

Isabella
Ich sag das nur zum Scherz,
um Euch auf die Probe zu stellen.

Hauptmann
Macht nie mehr solche Scherze,
denn es hat nur wenig gefehlt,
da wäre ich vor Schmerz gestorben.

Isabella
Wenn Ihr gegen Flinten und Schlangenbüchsen
gewohnt seid viel Mut aufzubringen,
warum fürchtet Ihr dann Scherze der Liebe?

Hauptmann
Weil Amor alles besiegt.

Isabella
Ob Amor weiß ich nicht, aber Ihr habt mich
besiegt, als Ihr Euch zum Herrn
meines Lebens machtet, meines Herzens …

Hauptmann
Sagt mir, meine Herrin,
wem gehören diese Brustwarzen?

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
Und die Augen und die Ohren?

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
Und die Nase, und die Nasenlöcher?

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
Die Stirn und der Kopf?

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
Und die Haare?

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
Und die Zähne und die Lippen?

Isabella
Mira come s'infinge
E di vergogna le guance non tinge?

Capitan
Valla me dios
Da Gentil'hombres
Ch'otra Dama non chiero sy no vos.

Isabella
Dico così da scherzo
Per far prova di voi

Capitan
No m'agais mas d'estas burlas
Porque poco ha faltado
Que no soy de dolor muerto.

Isabella
S'à gl'archibugi, & à le Collubrine
Se t'uso à far gran core
Perche temete poi scherzi d'amore?

Capitan
Porque todos vinc'amor

Isabella
Amor non so, ma voi ben mi vincesti
Quando vi fei signore
Di questa vita
Di questo core.

Capitan
Dezime my segnora,
Quen son estas Tetiglias?

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
Y l'oscios y l'orescias?

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
Y'l rostro y las Narices?

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
La fruente, y la Cabezza?

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
Y la Cabegliadura?

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
Los Dientes, y los labios?

Isabella
Look how he dissembles,
and without even blushing with shame!

Captain
So 'elp mee God,
on my word as a hentle-man,
Ay belong to now other lady but yow.

Isabella
I speak only in jest,
to test you.

Captain
Make no more such hests on me,
for it would 'ave needed very leetle
to make me die of h-rief.

Isabella
If you're used to facing muskets and cannons
with a brave heart,
why fear love's jests?

Captain
Because Love, Love conquers evereetheeng.

Isabella
I don't know about Love, but you have
conquered me, when you made yourself lord
of my life,
of my heart.

Captain
Tell me, Señora,
to w-hoom belong thees neepples?

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
And thees ayeez and thees ee-ars?

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
And thees nose and thees nostreels?

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
Thees brow and thees 'ead?

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
And thees tresses?

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
Thees teeth and thees leeps?

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 48

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Y la vida, y el corazon?

Isabella
Au capitaine Cardon.

Capitaine
Comme yé souis content!
Comme yé souis aimé
et enyanté par ma dama!

Scène 4
Isabella seule

Où Isabella, sitôt le capitaine parti, donne libre cours à sa douleur en évoquant Lucio, et se saisit d'un poignard dans le but ostensible de se donner la mort.

Isabella
Il n'y a donc plus
d'espoir d'échapper à cette funèbre issue.
Ah! Lucio, Lucio, vois mon âme
sur le point de s'éteindre
et de te rejoindre; là où tu es à présent,
affranchi de nos humaines contingences,
tu verras clairement que je t'ai toujours été fidèle.
Tu as été bien cruel
d'accréditer ces calomnies et de mourir si stupidement.
Que ce poignard me tue à présent,
déjà la mort est en moi.
Sois miséricordieuse, ô Mère antique,
délivre-moi de toute souffrance
accueille mon sang chaud et mon âme triste.

Scène 5
Frulla et Isabella

Où Frulla empêche Isabella de se porter le coup fatal et lui apprend que son amant est toujours en vie.

Frulla
Ah! Isabella, que fais-tu?
Ah! non, pourquoi veux-tu te tuer?

Isabella
De grâce, laisse-moi mourir.

Frulla
Tu ne le feras pas!

Isabella
Je vais le faire.

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
Das Leben und das Herz?

Isabella
Dem Hauptmann Cardon.

Hauptmann
O was bin ich froh,
o was bin ich doch geliebt,
und von meiner Dame beglückt!

4. Auftritt
Isabella alleine

Kaum ist der Hauptmann weg, lässt Isabella ihrem Schmerz um Lucio freien Lauf; mutig ergreift sie einen Dolch, und will aus dem Leben scheiden.

Isabella
Nun bleibt mir keine
Hoffnung mehr, die mein Sterben aufhalten könnte.
Ach Lucio, ach Lucio, sieh, meine Seele wird nunmehr entschwinden und dir folgen, denn wo du jetzt bist, von allen Fesseln des Irdischen befreit, wirst du klar erkennen, dass ich dir stets treu war.
Du aber warst grausam,
Verleumdungen Glauben zu schenken und unbedacht zu sterben.
So töte mich nun dieser Dolch, denn schon spüre ich den Tod.
Sei mir denn gnädig, o alte Mutter [Erde], erlöse nun meinen Geist von seinem langen Leid, und empfange mein warmes Blut und meine traurige Seele.

5. Auftritt
Frulla und Isabella

Frulla verhindert den Dolchstoß Isabellas und bringt ihr die Nachricht, dass ihr geliebter Lucio noch lebt.

Frulla
Ach Isabella was tust du?
O nein! Warum tötest du dich?

Isabella
Ach, lass mich doch sterben!

Frulla
Das tust du nicht!

Isabella
Das tue ich wohl!

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
La vyda, y el Corazzon?

Isabella
Del Capitan Cardon.

Capitan
O muy contiento
O muy tambien'amado
Y de my Dama muy aventurado.

Scena 4
Isabella sola

Partito il Capitan, tosto Isabella
Sfoga il dolor di Lucio, e con ardire
Il ferro stringe, e vuol di vita uscire.

Isabella
Ecco che piu non resta
Speranza, che raffreni il mio morire.
Ah Lucio, ah Lucio, ecco che l'alm'hor hora
Sta per volarsen fuora,
E te seguir; perche dov'hora stai
Sciolto da tutte qualitati humane
Chiaro vedrai ch'io vissi à te fedele.
E tu fosti crudele
Al creder troppo, al morir poco accorto.
M'ancida hor questo ferro
C'homai la morte i sento.
Mi sii dunque pietosa o Madr'antica,
La mente mia da lunghi affanni hor sciogli
E'l caldo sangue, e la trist'alma accogli.

Scena 5
Frulla e Isabella

Frulla impedisce che non abbia effetto
Il colpo d'Isabella; e le dà nova
Che Lucio amante suo vivo si trova.

Frulla
Ah Isabella che fai?
Ah nò perch t'uccidi?

Isabella
Deh lasciami morire.

Frulla
Non farai.

Isabella
farò sì.

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
Thees life and thees 'eart?

Isabella
To Captain Cardon.

Captain
Ay! 'ow 'appy I am,
'ow much I am lovéd,
and 'ow I am beweeetchéd by my laaaaidy!

Scene 4
Isabella alone

The Captain having left, Isabella straightway gives vent to her grief for Lucio and boldly takes a dagger, meaning to kill herself.

Isabella
Behold, no hope remains
that could stay my death.
Ah Lucio, ah Lucio, see how my soul even now
takes its flight from me
and follows you; for wherever you may be,
freed from all human bonds,
you will see clearly now that I was true to you.
And you were cruel
to have believed too much and to have died so unwisely.
So let this dagger slay me,
for already I feel death.
Be merciful to me, ancient Mother Earth.
Release my mind, now, from its long suffering,
and receive my warm blood and grieving soul.

Scene 5
Frulla and Isabella

Frulla prevents Isabella from dealing herself the fatal blow and gives her the news that her lover Lucio is still alive.

Frulla
Isabella, what are you doing?
No! Why will you kill yourself?

Isabella
Alas, let me die.

Frulla
You shall not!

Isabella
Indeed I shall!

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 50

Frulla
Pose cette arme.

Isabella
Cette arme sera la servante de ma mort.

Frulla
Et Lucio, ton servant pour la vie!

Isabella
Et comment concilier la mort et la vie?

Frulla
Elles sont inconciliables: la vie ne va qu'avec
la vie et il est en vie, celui que tu désires
avec tant d'ardeur!

Isabella
Quoi? Lucio est en vie?

Frulla
Il est en vie. Réjouis-toi
[donc désormais!

Isabella
Et comment se fait-il qu'il ne soit pas mort?
Dis-le moi, chère Frulla.

Frulla
C'est vrai, il voulait se jeter dans le vide,
mais des bergers
passant par là
ont entendu sa lamentation interminable et
grave,
et se sont empressés de le secourir,
pour l'empêcher de mettre
son projet insensé à exécution.

Isabella
Bienheureuse Isabella,
puisque mon bien-aimé est en vie,
alors moi aussi je vivrai! Et que
ma vie à travers lui ne soit plus que liesse!

Acte III
Scène 1
Pantalone, Francatrippa et Gratiano

*Où Pantalone et Francatrippa règlent les
détails de la noce, avant que Gratiano ne
vienne se faire prier de pousser la
chansonnette sous la fenêtre de sa promise.*

Pantalone
À présent que le lieu est fixé
et une partie de la dot
déposée à la Banque du Griffon,
je vais pouvoir préparer la noce.
Allez, Francatrippa, invite mes parents!

Frulla
Leg' diese Waffe
[nieder!

Isabella
Diese Waffe soll mir Dienerin zum Tode sein!

Frulla
Und Lucio soll dir der Diener zum Leben sein!

Isabella
Und wie passen Tod und Leben zusammen?

Frulla
Sie passen nicht zusammen, nein – aber
Leben und Leben!
Dein ersehnter Lucio ist am Leben!

Isabella
Was? Lucio lebt?

Frulla
Ja, er lebt! Nun sei wieder froh!

Isabella
Aber wieso ist er nicht tot?
Sag's mir, lieber Frulla!

Frulla
Es stimmt, dass er sich in die Tiefe stürzen
wollte, doch einige Hirten,
die sich dort aufhielten,
hörten sein schweres, lautes Klagen,
und eilten so schnell zu Hilfe,
dass sein wahnsinniges Vorhaben
nicht zur Ausführung kam.

Isabella
Glücklich bin ich, Isabella,
lebt denn noch mein Allerliebster,
will auch ich am Leben bleiben,
seinetwegen wird mein Leben fröhlich sein.

Dritter Akt
1. Auftritt
Pantalone, Francatrippa und Gratiano

*Jetzt, da zwischen Pantalone und Gratiano
der Heiratsvertrag abgeschlossen ist,
hören sie nicht auf, vergnüglich zu feiern.*

Pantalone
Nachdem ich diese Verbindung festgemacht
habe,
und einen Teil der Mitgift
auf der Bank "Zum Greif" deponiert,
will ich nun das Hochzeitsfest richten.
Los, Francatrippa, lade meine Verwandten ein!

Frulla
depon giù l'armi.

Isabella
L'armi ministre fien de la mia morte,

Frulla
E Lucio fia ministro di tua vita.

Isabella
E come stanno insieme morte, e vita?

Frulla
Non stanno insieme no, ma vita e vita
Godendo vivo il tuo bramato Lucio.

Isabella
Che? Lucio vive?

Frulla
Vive hor sta sù lieta.

Isabella
E come non è morto?
Dimelo caro Frulla.

Frulla
È vero che volea precipitarsi
Ma certi Pastorelli,
Ch'erano quivi intorno
Uditi i suoi gravosi alti lamenti
Fur sì presti al soccorso
Che non seguì l'effetto
Del folle suo desio.

Isabella
O me felice Isabella
Poi che viv'il mio bene
Anch'io vivrommi, e fia
Lietissima per lui la vita mia.

Atto III
Scena 1
Pantalone, Francatrippa e Gratiano
*Hor che frà Pantalone, e Gratiano
Stretto è'l partito del accasamento
Non lasciano di darsi ogni contento.*

Pantalone
Daspuo ch'ò stabilio sto parentao
E parte de la Diote
Su'l Banco de Grifon depositao
Voio mò far nozze,
Sù Francatrippa invida i mie parenti.

Frulla
Put down that weapon!

Isabella
This weapon will be the means of my death!

Frulla
And Lucio will be the means of your life!

Isabella
And how can death and life go together?

Frulla
They don't go together, no – but life and life!
Your longed-for Lucio is joyfully alive!

Isabella
What? Lucio alive?

Frulla
He lives, so rejoice again!

Isabella
But how is it he is not dead?
Tell me that, dear Frulla.

Frulla
It's true that he wished to throw himself off a
cliff but some shepherds
who happened to be nearby
heard his loud and sad laments
and rushed to his help,
so that his mad plan
was not carried out.

Isabella
O happy Isabella am I,
and since my beloved is alive,
I, too, shall live, and let
my life be most joyful for his sake.

Act III
Scene 1
Pantalone, Francatrippa and Gratiano
*Now that the marriage agreement
between Pantalone and Gratiano is signed
and sealed,
they do not stop celebrating it.*

Pantalone
Now that I've settled this family business,
and have put part of the dowry
in the Bank of the Griffin,
I want to prepare the wedding feast.
Up, Francatrippa – go and invite my relatives!

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 52

Francatrippa
Oui, maître, non maître,
mais… et les miens?

Pantalone
Qui sont tes parents?

Francatrippa
Comptez deux corporations,
pour les parents les plus prochissimes.

Pantalone
Qui donc, dis-moi?

Francatrippa
Je vais vous le dire, messire:
La Miette, Le Poêle,
Jean l'Assiette et l'Écuelle,
Jean la Timbale et Bas-de-Plafond,
Guignol et Bouffon,
Arlequin et Simon,
et Pied-de-Cochon, Queue-de-Saumon,
et Boulette-de-Viande, et Jarret-du-Piémont,
La Friture, et Pedrolino
avec ses douze franginaux.

Pantalone
Ça va, ça va, ça va,
corporations jumelles, en quelque sorte?

Francatrippa
Et bien… si fait, cher patron.

Pantalone
Tais-toi, donc, moins que chien!

Francatrippa
Oh, messire, voici le docteur.
Il joue sur une mandarine.

Pantalone
Qu'est-ce que c'est que cette mandarine?

Francatrippa
Vous entendez? Hein, vous entendez?
Trenku trenku tren.

Pantalone
Bonjour, cher gendre,
allons! mon cher docteur, faisons-nous plaisir!

Gratiano
Oui-da, oui-da, oui-da,
mon M'sieur, mon M'sieur, mon M'sieur!

Pantalone
Chantez-nous donc
un petit madrigal!

Gratiano
Je le chanterai à mon élue.

Francatrippa
Herr, ja, Herr, nein,
und was ist mit meinen Verwandten?

Pantalone
Was hast denn du für Verwandte?

Francatrippa
Rechnet mit zwei Zunftbruderschaften,
die enge, ganz enge Verwandte sind.

Pantalone
Und wer sind die, sag' an?

Francatrippa
Herr, ich nenne sie Euch:
der Krümel und die Bratpfanne,
Tellerhans und Reiberaspel,
Hans Pokal und Dummerjan,
Maskerad und Deckmantel,
der Hanswurst und der Simon,
Schweinefuß und Wildschweinzahn,
und der Klaps und der Eisbein,
Pfannkuch und das Peterlein,
mit seinen zwölf Brüderlein.

Pantalone
Verreck, verreck, verreck,
Zwillingsbruderschaften, was?

Francatrippa
Hm, ja, teurer Chef.

Pantalone
Schweig still, Stück von einem Hund!

Francatrippa
O Herr, da ist ja der Doktor,
und spielt auf dem Eierpunsch!

Pantalone
Was ist denn das für ein Eierpunsch?

Francatrippa
Hört Ihr? Hört Ihr? Vernehmt Ihr's?
Trencu, trencu, tren.

Pantalone
Guten Tag, lieber Schwiegersohn!
Ach, mein lieber Doktor, machen wir uns einen Spaß!

Gratiano
O, und ob, und ob, und ob,
Mösjöh, ja, Mösjöh, ja, Mösjöh, ja!

Pantalone
Singt Ihr doch einmal
ein kleines Madrigal!

Gratiano
Ich singe es meiner Erwählten.

Francatrippa
Sagnur si sagnur nò.
Ma i me paret de mi?

Pantalone
Che parenti hastu ti?

Francatrippa
Fè cont du compagnet
Paret de stret de stret.

Pantalone
Chi xè costor di mò?

Francatrippa
Mesir à vel dirò.
O'l Gandai, e'l Padella
Zan Piatel, e Gradella.
Zan Bucal, e Bertol.
Burati, e Zanuol.
Relichin, e Simù.
O'l Zampetta, con Zanù.
E Frignocola, e Zambù.
Il Fritada, e Pedrolin
Con dodes Fradelin.

Pantalone
Moia moia moia
Do compagnet'an?

Francatrippa
Eh si caro Patrù.

Pantalone
Tasi là pezzo de Can

Francatrippa
O mesir l'è i lò u'l Duttur
Che suna u'l Zambaiù?

Pantalone
Chi xè sto Zambaiù?

Francatrippa
Sentif? sentif? oldif?
Trencu trencu tren

Pantalone
Bon zorno caro Zenero
Deh caro e'l mio Dottor fem'un piaser

Gratiano
O com'o com'o com,
Msier si msier si msier si.

Pantalone
Cantè sù un pochetin
Un madregaletin.

Gratiano
A dirò al me favorid

Francatrippa
Yes boss, no boss,
but what about *my* family?

Pantalone
What family have you got?

Francatrippa
Count on two groups
that are *this* close.

Pantalone
Tell me who they are?

Francatrippa
I'll tell you, boss:
the Crumb and the Pan,
Jack Dish and Griddle,
Jack Goblet and Fool,
Mr Punch and little Zanni,
Harlequin and Simey,
or Chicken leg with Zannini,
and tricks and Ham-bone,
the Omelette, and Pedrolino
with his twelve little brothers.

Pantalone
Drop dead, drop dead, drop dead!
Just two groups, eh?

Francatrippa
Er… yes, chief.

Pantalone
Keep quiet, dogsbody!

Francatrippa
Sir, sir, there's the Doctor,
he's playing on a pudding-pipe!

Pantalone
What kind of an egg pudding is that?

Francatrippa
D'you hear it? You hear it?
[Whine, twang.]

Pantalone
Good day, dear son-in-law.
Pray, my dear Doctor, let's divert ourselves.

Gratiano
O how, O how, O how,
yessir, yessir, yessir!

Pantalone
Sing us a little song,
a little madrigal.

Gratiano
I'll sing it to my betrothed.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 54

Pantalone
Fissa, Francatrippa,
rentre à la maison et dis à ma fille
de paraître au balcon,
car c'est pour elle que se donne cette fête.

Scène 2
Gratiano, Pantalone et Francatrippa

Où le docteur entonne un adorable madrigal
sous le balcon de sa promise,
d'une voix suavissime et amoureusissime.

Gratiano
Bien qu'en m'arquant,
je me sente mollir,
je voudrais un tuteur et trente arpents,
dangereux sans désir à plein temps.
L'eau-de-vie creuse un trou dans mes atours
assimile, foi parjure
je vois Dresde et vous m'inhalez,
tambour à venir, mais d'où…?*

Pantalone
Quelle charmante petite voix,
noble, limpide et sonnante,
voyez comment par ces saveurs exquises,
l'Amour lui-même s'insinue
au fond de mon cœur.
Pour sûr, vous êtes le nouvel Anguillara!

Francatrippa
Seigneur, seigneur docteur…

Gratiano
Qu'est-ce que tu essaies de me dire, Tripes de France?

Francatrippa
La promise dit
que tout le monde doit rentrer.

Gratiano
Oh la la! bien, c'est bien,
fort bien, très très bien…

Scène 3
Francatrippa et des Juifs dans une maison

Où Francatrippa se rend chez les Juifs pour déposer un
gage,
frappe à leur porte et se retrouve confronté
à un salmigondis de propos dignes de la tour de Babel.

Pantalone
Los, Francatrippa,
geh ins Haus, und sag meiner Tochter,
sie soll auf den Balkon heraustreten,
da nur ihretwegen lustig gefeiert wird.

2. Auftritt
Gratiano, Pantalone und Francatrippa

Der Doktor singt ein artiges Madrigal
unter dem Balkon seiner lieben Verlobten
mit zärtlicher und verliebter Stimme.

Gratiano
Obwohl man bei den Wehen
vor Schmerz sich fühlt' vergehen,
möchte ich stündlich ohne Wehen leiden,
so übermächtig ist die Freude,
das Lebenswasser prasselte mich nieder,
und so tausend Äpfel beim Morgengrauen
verdauen möchte ich allstündlich,
so süß sind die Stare meinen Zähnen!*

Pantalone
Welch liebes Stimmlein gar,
edel, sonor und klar,
dass bei ihrem süßen Aroma
sich mischet der Gott Amor
tief in mein Herz führwahr!
Ich sag', Ihr seid ein neuer Anguillara!

Francatrippa
Herr Doktor –

Gratiano
Was mag Dein Begehr sein, Comte de Caldaune?

Francatrippa
Die Braut hat gesagt,
dass alle hereinkommen sollen.

Gratiano
Oho, gut! O, hinauf, gut!
O, los, gut, o, mein Schatz!

3. Auftritt
Francatrippa und Juden in einem Hause

Francatrippa geht zu den Juden, um ein Pfand
hinzubringen.
Er rappelt laut an der Tür, und man hört ein
Babel von Stimmen und dunklen Reden.

Pantalone
Sù Francatrippa
Va in casa e dì à mia Fia
Che se fazza al balcon
Che sol per lei se vive in allegria.

Scena 2
Gratiano, Pantalone e Francatrippa

Canta il Dottore un Madrigal gentile
Sotto'l Balcon de la sua cara sposa
Con voce soavissima, e amorosa.

Gratiano
Ancor ch'al parturire
Al se stenta à murire
Patir vorrei agn'hor senza tormiente.
Tant'è'l piaser Vincenze
L'acqua vita m'ha pist'e pur ai torne
E cosi mille mele al far del zorne
Padir agn'hor vorrei
Tanto son dolci i Storni ai denti miei.*

Pantalone
O che vosetta cara
Zentil, polia, e sonora,
Ch'al so dolce saor
Se smisia Amor
Dentro al mio cor.
E po nel dir vu sè un niove Anguillara

Francatrippa
Sagnur sagnur Duttur,

Gratiano
Che vuot mò dir Trippa de Franza?

Francatrippa
al dis la Spusa
Che tucch entroma deter.

Gratiano
O la ben, o sù ben
O via ben, mo la ben.

Scena 3
Francatrippa e Hebrei di dentro

Va à gli Hebrei Francatrippa à porr'un
pegno
La porta forte scuote, e una Babelle
S'ode di voci, e horribili favelle.

Pantalone
Hurry, Francatrippa,
go inside and tell my daughter
to appear on the balcony,
because we're celebrating for her.

Scene 2
Gratiano, Pantalone and Francatrippa

The Doctor sings a charming madrigal
under the balcony of his dear betrothed
in the sweetest and most loving of voices.

Gratiano
Though on giving birth
one feels that one is dying,
I should like to give birth all the time
without pain,
so great is my joy.
The brandy has had such an effect,
and so a thousand apples at dawn
I'd like to digest at every hour,
so sweet the starlings taste on my teeth.*

Pantalone
O, what a dear little voice,
graceful, clear and resonant,
that at its sweet savour
Love himself seeps
into my heart!
I'd say that you're a new Shakespeare!

Francatrippa
Sir, sir Doctor –

Gratiano
What are you trying to say, French stripper?

Francatrippa
That the bride says
we should all come inside.

Gratiano
Bootiful!
Right you are, me little darlin'.

Scene 3
Francatrippa and Jews within

Going to the Jews to pawn something,
Francatrippa
knocks loudly at the door, but only a Babel
of voices is heard and strangled yelping.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 56

Francatrippa
Toc toc toc,
toc toc toc.
Hé! gens de l'Hébreu,
vite, ouvrez vite!
J'ai pour habitude d'être reçu en gentilhomme.

*Gratiano "perfectionne" un célèbre madrigal de Cipriano de Rore. Le texte que voici est une traduction du texte original d'Alfonso d'Avalos:
Bien qu'en partant
je me sente mourir,
je voudrais à toute heure être en partance,
tant je ressens un plaisir intense
dans la vie que je trouve à mon retour.
Ainsi, mille fois par jour,
je voudrais de vous m'en aller,
tant vous revenir m'est doux.

Juifs
Ahi, Baruchai,
Badanai, Merdochai,
au Biluchan
ghet milotran,
la Baruchabà.

Francatrippa
Je ne pourrai jamais conclure l'affaire,
ils tiennent synagogue.
Que le diable les fasse suffoquer!
Tique tac, tique toc!

Juifs
Oth zorochot
aslach muflach
lochut zorochot
calamala Balachot.

Francatrippa
Ohé! Ohé!
Oh, messire Aron!

Juifs
Qui qu'a freuppé à cette peurte?

Francatrippa
C'est moi, c'est moi, messire Aron.

Juifs
Qu'euce que vous voulez?
Qu'euce que vous dites?

Francatrippa
Je voudrais vous gager ce harnais.

Juifs
Ô Samuel, Samuel,
deuscends vers nous, deuscends!
Seugneur, voici que ce goy
nous arrive avec un machin,
dont il entend feure une affeure.
Mais c'est sabbat, on peut rien feure.

Francatrippa
Tich, tach, toch,
poch, poch, poch.
O Ihr Hebräerleute,
los, öffnet schnell, los, schnell!
Als feiner Mann behandelt zu werden, bin ich gewohnt!

*Gratiano "verfeinert" ein berühmtes Madrigal von Cipriano de Rore. Dessen Originaltext von Alfonso d'Avalos lautet in der Übersetzung etwa:
Auch wenn mir jeder Abschied scheint
als wäre er mein Tod,
so scheide ich jederzeit gerne von dir,
denn groß ist die Lebensfreude,
die mir die Heimkehr beschert.
Abertausende Male am Tag
möchte ich von dir gehen,
so süß ist das Wiedersehen.

Juden
Ach, Baruchai,
Badanai und Merdochai,
und Biluchon,
gehe milotran,
gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn.

Francatrippa
Da kann ich also gar kein Geschäft machen,
denn sie halten Synagoge ab.
O, dass euch der Teufel ertränke!
Tiche tach, tiche toch!

Juden
Zeichen, Bedrängnis
Götzen, Barbaren,
Judah in Bedrängnis
Calamala Balachot.

Francatrippa
Heda, heda,
o Herr Aron!

Juden
Wer hat an diese Tür gepocht?

Francatrippa
Ich bin's, ich bin's, Herr Aron.

Juden
Was wollt Ihr?
Was sagt Ihr?

Francatrippa
Ich möchte diese Trägergurte verpfänden.

Juden
O Samuel, Samuel,
komm herab, komm herab!
Herr, da ist der Goy,
der mit dem Pfand gekommen ist,
für das er den Gegenwert will.
Es ist Sabbot, darum können wir nicht.

Francatrippa
Tich tach toch
Tich tach toch
O Hebreorum gentibus
Sù prest'avrì sù prest
Da hom da be cha tragh zo l'us.

*Gratiano "migliora" un famoso madrigale di Cipriano de Rore. Quello che segue è il testo originale di Alfonso d'Avalos:
Ancor che col partire
Io mi sento morire
Partir vorrei ogn'hor, ogni momento
Tant'è il piacer ch'io sento
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
E così mille mille volt'il giorno
Partir da voi vorrei
Tanto son dolci gli ritorni miei.

Hebrei
Ahi Baruchai
Badanai Merdochai.
An Biluchan
Ghet milotran
La Baruchabà.

Francatrippa
A no farò vergot maidè negot,
Ch'i fa la Sinagoga
O che'l Diavol v'affoga.
Tiche tach, tiche toch

Hebrei
Oth zorochot
Aslach muflach
Iochut zorochot
Calamala Balachot.

Francatrippa
U uhi, o ohi
O messir Aron

Hebrei
C'ha pulset'à sto porton

Francatrippa
So'mi so'mi messir Aron.

Hebrei
Che cheusa volit?
Che cheusa dicit?

Francatrippa
A voraf'impegnà sto Brandamant.

Hebrei
O Samuel Samuel,
Venit à bess, venit à bess
Adanai che l'è lo Goi
Ch'è venut con lo moscogn
Che vuol lo parachem
L'è Sabbà cha no podem.

Francatrippa
Knock knock knock.
Knock knock knock.
O you Hebrew people,
hurry, open up, hurry up!
I'm used to being treated like a gentleman.

*Gratiano 'improves' upon a famous madrigal by Cipriano de Rore. The following is a translation of the original text by Alfonso d'Avalos:
Even though in parting
I feel that I am dying,
I wish to come every hour, every moment,
so great is the delight I feel
in the life regained upon returning.
And so, a thousand times a day
I should like to come away from you,
so sweet is my return to you.

Jews
Ah, Baruchai,
Badanai, Merdochai,
an Biluchan
ghet milotran.
Blessed is he that comes in the name of the Lord.

Francatrippa
I won't be able to conduct my business;
they're holding a prayer-screeching.
May the devil drown them!
Knock, knock, knock.

Jews
Signs, afflictions,
idols, heathen,
Juda in distress,
Calamala Balachot.

Francatrippa
Ho there, ho there,
Mr Aaron!

Jews
Who knocked at this door?

Francatrippa
I did, I did, Mr Aaron.

Jews
What are you wanting?
What are you saying?

Francatrippa
I want to pawn this porter's strap.

Jews
Samuel, Samuel,
come down, come down!
Lord, here is the goy
coming with a pawn
and wanting something for it.
It's the Sabbath, so we can't.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 58

Scène 4
Isabella et Lucio

Où se retrouvent (par pur hasard) nos deux amants.
Après s'être témoigné de leur allégresse, ils se jurent fidélité jusqu'à la mort.

Isabella
Hélas! Que vois-je?
Lucio? Mais non, ce n'est point là sa vêture.

Lucio
Celle que j'aperçois me semble être Isabella,
la seule à pouvoir mettre fin à mon calvaire.
Elle vient vers moi… Je vais à sa rencontre.

Isabella
Lucio?

Lucio
Isabella?

Isabella
Ô lumière de ma vie!

Lucio
Ô guérison de mes maux!

Isabella
Est-ce vraiment toi?

Lucio
Oui, c'est bien moi.

Isabella
Es-tu Lucio, ou bien son ombre?

Lucio
Douterais-tu?

Isabella
Je redoute.

Lucio
Pourquoi as-tu peur?

Isabella
Parce que je t'aime.

Lucio
Aimons-nous sans peur,
mon trésor.

Isabella
Oh, mon Lucio!

Lucio
Oh, mon Isabella!

Isabella
Mais quel funeste sort
t'a donc ainsi conduit au seuil de la mort?

4. Auftritt
Isabella und Lucio

Zufällig treffen sich die beiden treuen Liebenden, und nachdem sie darüber beide glücklich waren, geloben sie sich Treue bis zur Todesstunde.

Isabella
Ach, was sehe ich da? Ist das etwa Lucio?
Seinem Aufzug nach scheint er's nicht zu sein.

Lucio
Die ich da sehe, scheint mir Isabella zu sein,
die allein mein langes Leid enden kann.
Sie kommt auf mich zu; ich geh ihr entgegen.

Isabella
Lucio?

Lucio
Isabella?

Isabella
O, du mein Lebenslicht!

Lucio
O, du Zuflucht in meinem Elend!

Isabella
Bist du es wirklich?

Lucio
Ja, freilich bin ich's.

Isabella
Bist du Lucio oder sein Geist?

Lucio
Zweifelst du etwa?

Isabella
Ich habe Angst.

Lucio
Warum hast du Angst?

Isabella
Weil ich dich
[liebe.

Lucio
Lieben wir uns ohne Angst, mein Schatz!

Isabella
O, mein Lucio!

Lucio
O, meine Isabella!

Isabella
Aber welch unseliges Geschick
trieb dich denn fast in den Tod?

Scena 4
Isabella e Lucio

Trovansi à sorte, i duo fedeli Amanti,
E fatto c'hanno l'allegrezze insieme,
Dansi la fede insino à l'hore estreme.

Isabella
Lassa che veggio?
E Lucio forse? ahimè non parm'al volt'e ai panni.

Lucio
Quella ch'io veggio là parmi Isabella,
Che sola pò dar fin'ai lunghi affanni.
Ella sen vien ver mè voglio accostarmi.

Isabella
O Lucio?

Lucio
O Isabella?

Isabella
O mia luce vitale.

Lucio
O refugio al mio male.

Isabella
Sei pur tu?

Lucio
Si ch'io sono.

Isabella
Sei Lucio, od ombra?

Lucio
In dubio stai?

Isabella
Io temo.

Lucio
perche temi?

Isabella
perch'io t'amo.

Lucio
Amianci senza tema Mio bene.

Isabella
O Lucio mio.

Lucio
O mia Isabella!

Isabella
E qual misera sorte
Quasi t'indusse à morte?

Scene 4
Isabella and Lucio

Meeting by chance, the two faithful lovers, after showing their delight, swear to be faithful unto the final hour.

Isabella
Forsooth, what do I see?
Could it be Lucio? Alas, his garments suggest not.

Lucio
The one I see there looks like Isabella,
the only one who can end my harsh torment.
She comes towards me. I shall go to meet her.

Isabella
Lucio?

Lucio
Isabella?

Isabella
O light of my life!

Lucio
O refuge in my pain.

Isabella
Is it really you?

Lucio
Yes, it is I.

Isabella
Are you Lucio or a shadow?

Lucio
Do you doubt it?

Isabella
I'm afraid.

Lucio
Why are you afraid?

Isabella
Because I love you.

Lucio
Let us love one another without fear,
my love.

Isabella
O my Lucio!

Lucio
O my Isabella!

Isabella
But what wretched fate
almost drove you to your death?

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 60

Lucio
De grâce! Ne ranimons pas une si grande douleur!
Retiens seulement ta promesse
de devenir mienne!

Isabella
Je ne la ferai à nul autre.

Lucio
Cher trésor, je l'accepte. Mais voici Lelio,
il arrive à point nommé,
car s'il s'est fait tant de souci par notre faute,
il peut désormais se réjouir du plus doux des hymens.

Scène 5 et dernière

Où tout le monde se livre aux réjouissances:
on célèbre les mariages annoncés,
et l'on procède à l'offrande de singuliers présents.

Lucio
Réjouissez-vous avec moi,
ô seigneur Lelio, car Isabella est mienne!

Lelio
Je me réjouis tant et tant
de cette indissoluble union
que je ne sais comment dire mon allégresse.

Lucio
Je vous remercie et vous invite à mes noces.
Qu'on mande à présent les amis
qu'ils viennent tous!

Lelio
Venez, venez, venez!

Tous
Nous voilà, qu'y a-t-il, Seigneur, qu'y a-t-il?

Lucio
Soyez les bienvenus!
Voici mon épouse.
Rendez-lui hommage, je vous prie, et offrez-lui
quelques babioles plaisantes
en signe d'allégresse.

Lelio
Le premier, je vous offre une rose rouge,
car elle ressemble à votre visage.

Isabella
Je vous baise la main.

Pantalone
Et moi, je vous donne ces gants, dont je me défais
et qui furent ceux de mon bisaïeul.

Lucio
Ach, erneuern wir nicht mehr einen so großen Schmerz,
sondern erfülle dein Versprechen,
die Meine zu werden!

Isabella
Hier hast du's; keinem andren geb' ich's je.

Lucio
Mein Schatz, ich nehme es an! Aber da kommt
ja Lelio gerade zur rechten Zeit!
Hat er unseretwegen böse Sorgen
ausgestanden, soll er nun ein schönes
Hochzeitsfest genießen.

5. und letzter Auftritt

Ein jeder ist munter und fröhlich, und man
beschließt die ersehnte Vermählung mit
verschiedenen Gaben, und drinnen wird die
Hochzeit mit Sang und Klang gefeiert.

Lucio
Freut Euch mit mir,
o Herr Lelio, denn Isabella ist mein.

Lelio
Ich freue mich, und bin so glücklich
über diesen festen Bund,
dass ich meine Freude gar nicht sagen kann.

Lucio
Ich dank Euch, und lade Euch zu meiner
Hochzeit ein; nun ruft die Freunde allesamt
herbei.

Lelio
Herbei, herbei, herbei!

Alle
Da sind wir; was gibt's denn, Herr?

Lucio
Nun seid herzlich willkommen!
Dies ist meine Gattin;
erweist ihr Ehre, bitte, und schenkt ihr
ein paar gefällige Dinge als Zeichen eurer
Freude!

Lelio
Ich bringe Euch eine rote Rose dar,
denn sie gleicht Eurem Antlitz.

Isabella
Küss die Hand!

Pantalone
Und ich gebe Euch die Handschuhe, die ich
mir abziehe;
sie stammen von meinem Urgroßvater.

Lucio
Deh non rinovelliam si gran dolore:
Ma la promessa fede
M'osservi d'esser mia.

Isabella
Eccola, ne fia mai che d'altri sia.

Lucio
Ben mio l'accetto; ed ecco Lelio à punto,
Ch'à tempo è giunto,
Che se per noi sofferse affanni rei,
Hor goda de dolcissimi Himenei.

Scena 5 e ultima

Ogn'un s'allegra, e gode, e si pon fine
A i bramati Himenei con varii doni
E dentro fansi feste, nozze, e suoni.

Lucio
Rallegratevi meco
O Signore Lelio, ch'Isabella è mia,

Lelio
M'allegro, e tanto godo
Di cosi stretto nodo,
Che dir non posso l'allegrezza mia.

Lucio
Vi ringratio, e v'invit'à le mie nozze:
Hor chiamate gl'amici
Tutti di fuora.

Lelio
Fuora fuora fuora

Tutti
A sem' chi lò sagnur à sem' chi lò.

Lucio
Hor siat'i ben venuti,
Quest'è la Moglie mia
Fatele honor vi prego, e le donate
Qualche piacevolezza
In segno d'allegrezza.

Lelio
Io'l primo v'offro una rosa vermiglia,
Ch'al volto vi somiglia.

Isabella
Io vi bacio la mano.

Pantalone
E mi ve dago i guanti, che me cavo,
Che fù del mio Bisavo.

Lucio
Pray, let us not rekindle such great unhappiness, but fulfil your plighted troth to become mine!

Isabella
Here it is; it could never be another's.

Lucio
My love, I accept it. And here is Lelio, just at the right moment,
for if he has suffered grievously on our account, he can now enjoy the most delectable wedding festivities!

Scene 5, the last

Everyone is happy and merry, and an end is made to the long-awaited marriage festivities with various gifts. From within, the wedding is celebrated to the sound of music.

Lucio
Rejoice with me,
Signor Lelio, for Isabella is mine.

Lelio
I rejoice and am so delighted
at these close ties
that I cannot even express my joy.

Lucio
I thank you and invite you to my wedding;
now call our friends
to come outside.

Lelio
Out, out, out!

All
Here we are; what is it, sir? What is it?

Lucio
A welcome to you all,
this is my wife;
pay homage to her, pray, and present her
with a few pretty things
as a sign of your happiness.

Lelio
I, the first, offer you a red rose,
for it resembles your face.

Isabella
I kiss your hand.

Pantalone
And I give you the gloves I take from my hands, which were my great-grandfather's.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 62

Isabella
Je vous remercie, seigneur.

Nisa
Je vous offre ce petit chien, afin que vous conserviez
votre fidélité à Lucio!

Isabella
Je vous remercie mille fois.

Capitaine
Tres mil maravedis:
asseptez-les, ô bella dama,
la esposa dé mi Loucio.

Isabella
Vous êtes la splendeur même!

Pedrolino
Je ne puis vous faire de plus beau présent que ce radis.

Isabella
Grand merci, Pedrolino.

Gratiano
Moi je vous offre ces lunettes sans verres en hommage au couple nuptial.

Isabella
Inappréciable présent.

Lucio
À présent, tous à la maison!
Quant à vous, éminents spectateurs, gratifiez-nous d'un
geste amical et sincère qui nous signifiera que notre fable vous a plu, et que retentissent applaudissements et louanges!

LA FIN

Traduction: Franck Chaix de Lavarène

Le texte italien provient de l'édition de 1597 conservé à la bibliothèque de Christ Church College, à Oxford.

Isabella
Ich danke Euch, Herr.

Nisa
Dies Hündlein geb ich Euch, auf dass Ihr Lucio auch die Treue wahrt!

Isabella
Tausend Dank sag ich Euch.

Hauptmann
Dreitausend Maravedi
nehmt, o schöne Dame,
und meines Lucios Gattin.

Isabella
Ihr seid äußerst splendid.

Pedrolino
Ich kann Euch kein schön'res Präsent machen
als diesen Radi hier.

Isabella
Vielen Dank, Pedrolino.

Gratiano
Ich schenk' Euch eine Brille ohne Gläser, dem Brautpaar Ehre zu erweisen.

Isabella
Ein sehr willkommenes Geschenk.

Lucio
Nun lasst uns alle ins Haus gehen!
Und ihr, erlauchte Zuschauer,
gebt uns ein echtes
freundliches Zeichen, dass sie euch gefallen hat, diese unsere Mär, indem ihr lautes Händeklatschen und Lobesrufe hören lasst!

DAS ENDE

Übersetzung: Liesel B. Sayre
© 2004 harmonia mundi s.a.

Der italienische Text basiert auf der gedruckten Ausgabe von 1597 aus dem Besitz der Christ Church Library Oxford.

Isabella
Vi ringratio signore.

Nisa
Questa Cagnuol vi dono acciò serbiate
A Lucio fedeltate.

Isabella
Mille gratie vi rendo.

Capitan
Tres mill Maravedis
Toma ò Dama hermosa,
Y de mi Lucio Esposa.

Isabella
Splendidissimo sete.

Pedrolino
Mi no ve poss'donà preset plu bel
Se no sto Ravanel.

Isabella
Granmercè Pedrolino.

Gratiano
Av don'un par d'Ucchià senza la lus
Per far'hunor'ai Spus.

Isabella
Gratiosissimo dono.

Lucio
Entriamo hor tutti in Casa,
E voi cortesi, e Illustri spettatori
Ci date veramente
Piacevol segno che vi sia piacciuta
Questa favola nostra, poi che s'ode
Grand'applauso di man, voci di lode.

IL FINE

Testo riprodotto dalla copia del 1597 conservata presso la Christ Church Library di Oxford

Isabella
I thank you, sir.

Nisa
I give you little Fido, so that you will always be true to Lucio.

Isabella
A thousand thanks.

Captain
Three thoussand farthings
be yowers, O byowtiful lady
and bride of my Lucio.

Isabella
You are most noble.

Pedrolino
Best I can give you
is this radish.

Isabella
Thank you very much, Pedrolino.

Gratiano
I'm offering this pair of specticules, without the glass, to honour the newly-weds.

Isabella
A most welcome present.

Lucio
Now let's all go inside!
And you, gentle and noble spectators,
give us a genuine
and pleasing sign that you have enjoyed this tale of ours, and let us hear
loud applause and shouts of praise!

THE END

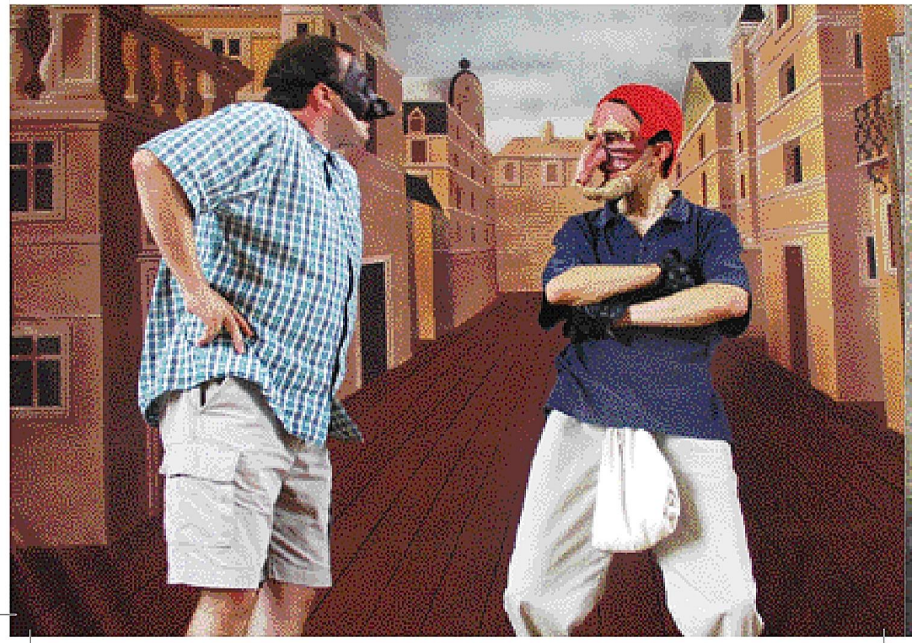
Translation: Robert Hollingworth with DonnaMae Gustafson

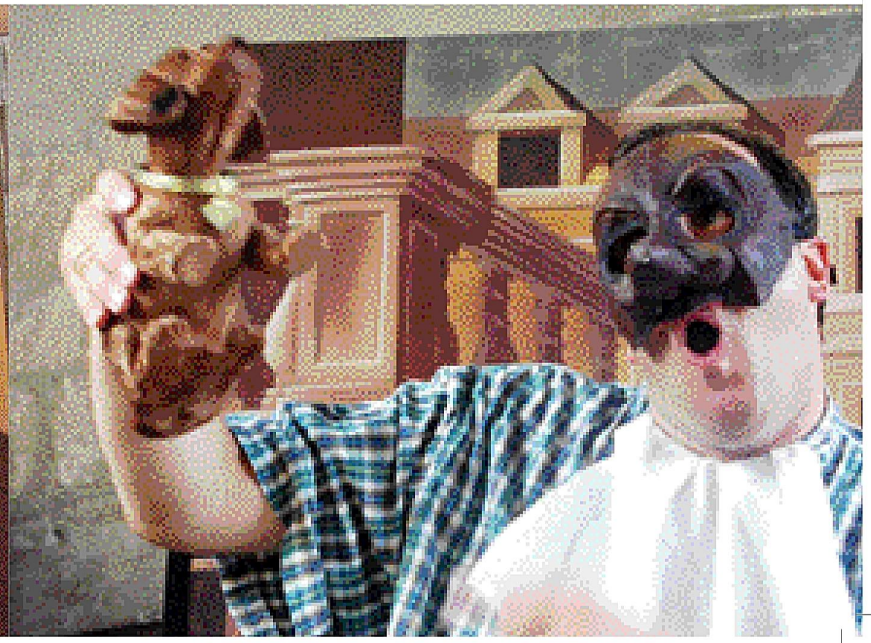
The Italian text is reproduced after the 1597 print preserved at Christ Church Library, Oxford.

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 66

From the rehearsals

From the rehearsals





Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 68

From the rehearsals

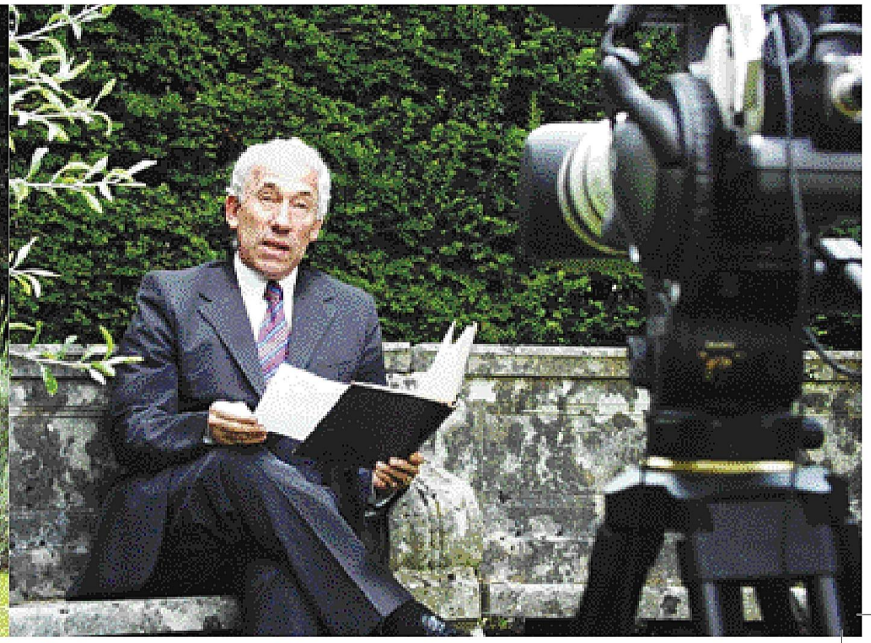
Greg Browning and Simon Callow

Gary Cole and Andrew Gammon

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 70

Simon Callow and Robert Hollingworth

At the recording



Simon Callow

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 72

The Great Hall at Dartington

At the recording

Book with Photos(2).qxd 09/06/2016 15:47 Page 74

Chandos Records Ltd would like to thank the Dartington Hall Trust and the Dartington Summer School and their staff for their cooperation in the making of this film.

www.dartingtonsummerschool.org.uk

Executive producers Sue Revill (Chaconne label manager), Robert Hollingworth and Greg Browning
Filmed and edited by Greg Browning (Silicon 19 Media)
DVD authoring and encoding Silicon 19 Media
Recording producer Gary Cole (Regent Records)
Sound engineer Gary Cole (Regent Records)
Assistant to Sound engineer Andrew Gammon
Production manager Emily Hoare
Production assistant Clare Reddington
Additional cameras John Honey and Phil James
Camera assistant Matt Brodie
Mask coaching Toby Wilsher
Masks Doreen James-Parsons
Set Roy Monk
Graphic design Sean Coleman
Cover Photographs by Sean Coleman except Pantalone (c I Fagiolini)
Design Sean Coleman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Finn S. Gundersen
P 2004 Chandos Records Ltd
C 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU