VIII MARENZIO A QUATTRO: TWEE VIERSTEMMIGE MADRIGALEN OP TEKSTEN VAN PETRARCA EN GIOVANNI BATTISTA MOSCAGLIA

DANIELE V. FILIPPI

Het is niet eenvoudig om uit de talrijke composities van Marenzio in de collectie van de Viadrina een casestudy te kiezen om te analyseren. Waar te beginnen? Bij het begin lijkt, zoals vaak, het verstandigst. Daarom heb ik het eerste werk van de Italiaanse meester gekozen dat voorkomt in de eerste bundel (*Melodia olympica*): *Non al suo amante più Dïana piacque*. Het is een vierstemmig madrigaal – een eerder ongebruikelijke bezetting voor Marenzio, en een bezetting die bijna volledig ontbreekt bij de receptie van zijn muziek in het noorden, zoals we die kennen uit de madrigaalcollecties die in Antwerpen gedrukt werden. Eigenlijk vinden we maar één ander vierstemmig werk van de componist, *Dissi a l'amata mia lucida stella* (in *Symphonia angelica*), een toevalligheid die me ertoe bracht die compositie als tweede casestudy te kiezen. De twee werken vullen elkaar vrij goed aan: een is gebaseerd op een populaire, maar zelden op muziek gezette tekst van Petrarca, de andere op een oppervlakkige maar goed geschreven *poesia per musica* (poëzie voor muziek) van

Giovanni Battista Moscaglia, een eerder onbekende tijdgenoot van Marenzio. Beide werken werden gedrukt in Marenzio's eerste en enige boek met vierstemmige madrigalen uit 1585 en ze delen een schijnbare eenvoud. Om Kiesewetter te citeren: ze zijn "immer singbar und treffend in Ausdruck" ("altijd zingbaar en treffend qua uitdrukking").[1] Achter hun vlotte façade gaan voor de intelligente uitvoerder echter heel wat fijne details schuil. Het is verleidelijk om te denken dat de gebruikers van PL-Wu SDM 8.36 in Frankfurt an der Oder, wanneer ze door de nieuw ingebonden stemboeken bladerden, hun ontdekkingstocht begonnen via de muziek van Marenzio, met deze twee composities.

VIII.1 *NON AL SUO AMANTE PIÙ DÏANA PIACQUE*

Non al suo amante più Dïana piacque is het vierde stuk in *Melodia olympica* (fol. 3^{v} van het canto-stemboek). De tekst is een *madrigale trecentesco*[2] van Petrarca die maar weinig gebruikt is door zestiende-eeuwse madrigalisten,[3] maar die wel beroemd was in de veertiende-eeuwse zetting van *ars nova*-componist Jacopo da Bologna.[4] Een andere madrigaalzetting van Jean de Macque, ouder dan die van Marenzio, maakt deel uit van onze bron in de bundel *Musica divina*.[5] Onder de recentere muzikale zettingen van deze tekst vinden we onder andere een merkwaardig voorbeeld van Mario Castelnuovo Tedesco, die in zijn *Petrarca-Chopin: Tre madrigali* Op. 74 van 1933 een nieuw gecomponeerde melodie solistisch laat zingen tegen de achtergrond van Chopins *Prelude* Op. 28, nr. 11.[6]

Voordat *Non al suo amante* opgenomen werd in *Melodia olympica* was het werk gedrukt in Marenzio's *Madrigali a quattro voci… libro primo*, eerst uitgegeven door Alessandro Gardano in Rome in 1585 (RISM M 578).[7] Het boek bevat negen teksten van Petrarca en is, samen met het negende boek voor vijf stemmen uit 1599 (RISM M 567), de uitgave met muziek van Marenzio met het grootste aantal gedichten van Petrarca.

---

1 Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit*, 21.
2 Het *madrigale trecentesco* is een Italiaanse literaire vorm. Hier gebruiken we de Italiaanse term om verwarring te vermijden met de latere zestiende-eeuwse literaire vorm (*madrigale cinquecentesco*) en met het madrigaal als muziekgenre.
3 Zie RePIM. Zie ook Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal*, Appendix 2, 195–96; Cecchi, "List of Secular and Devotional Compositions by Luca Marenzio", 478.
4 Zie de verschillende artikels in Chegai en Luzzi (ed.), *Petrarca in musica*, en Campagnolo, "Petrarca non scrisse *Non al suo amante piu Diana piacque*".
5 Uit Macque's *Madrigali a quattro a cinque et sei voci* (Venetië: Angelo Gardano, 1579; RISM M 86).
6 Zie De Santis, "Petrarca nel primo Novecento musicale italiano", 508–13.
7 Zie Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 653–59, en Marenzio, *Madrigali a quattro voci*, uitg. Iosue, Luisi en Tecardi.

Deze twee boeken, het lichte en idyllische uit 1585 en het ingetogen dissonante van 1599, staan symbool voor de twee verschillende benaderingen in de manier waarop de madrigalen in de zestiende eeuw Petrarca's teksten gebruiken – de pastorale en de pathetische, zoals Alfred Einstein het omschrijft.[8]

Volgens Bernhard Janz is het enerzijds mogelijk dat "klassieke" teksten zoals deze van Petrarca aanleiding gaven tot de keuze voor een eveneens klassieke vierstemmige schriftuur, terwijl anderzijds de pastorale sfeer in Petrarca's *madrigale trecentesco* (waarvan Marenzio er drie op muziek zette; de hele *Canzoniere* bevat maar vier dergelijke gedichten) aanleiding gaf tot een zetting met weinig stemmen, als om de suggestie op te wekken van de stijl van een canzonetta/villanella.[9] Dit is niet de context om de ontstaansgeschiedenis van Marenzio's boek voor vier stemmen te onderzoeken, maar we kunnen wel onderstrepen dat *Non al suo amante* niet lijkt op een canzonetta, en qua opvatting en vorm op en top madrigalistisch is.

De tekst

De tekst van het madrigaal trekt een parallel tussen de beroemde mythologische scene waarin de godin Artemis (Diana) verrast wordt door Actaeon terwijl ze zich baadt in een rivier, en een pastoraal tafereel waarin Petrarca mijmert over Laura die de sluier wast die ze gebruikt als hoofdbedekking. Terwijl Laura in de tekst van Petrarca, volgens de reconstructie in de kritische uitgave van Gianfranco Contini, enkel vermeld wordt bij wijze van haar eerder doorzichtige *senhal* (schuilnaam) "l'aura" (letterlijk "de bries") in regel 6, is deze *senhal* in onze bron, net zoals in de meeste zestiende-eeuwse bronnen, al ontcijferd als "Laura".

8 Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 575.

9 Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, 133. Hans Engel schreef op denigrerende wijze: "I pochi Madrigali del Petrarca, che non vennero musicati neanche da Lasso e da Palestrina, (Hor vedi, Non al suo amante, Nova Angeletta) non sono tra i migliori di Marenzio" ("De weinige madrigalen van Petrarca die niet door Lassus of Palestrina op muziek werden gezet (*Hor vedi*, *Non al suo amante*, *Nova angeletta*), behoren niet tot Marenzio's beste werken"); zie Engel, *Marenzio*, 160.

Non al suo amante più Dïana piacque, quando per tal ventura tutta ignuda la vide in mezzo de le gelide acque,	Diana beviel haar minnaar niet meer, toen hij haar toevallig geheel naakt zag in het midden van het ijzige water,
ch'a me la pastorella alpestra et cruda posta a bagnar un leggiadretto velo, ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,	dan mij de herderin bevalt, ongetemd verlegen,[11] die zich daar begaf om de fijne sluier te wassen, waarin haar prachtige blonde haar door de wind werd gevormd,
tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, tutto tremar d'un amoroso gielo.[10]	op een manier die mij, ook al staat de hemel in brand, laat beven van een liefdeskoude rilling.

Met een bewonderenswaardig gevoel voor balans wijdt Petrarca de eerste terzine aan het mythologische tafereel, de tweede aan de eigentijdse (maar nog altijd in pastorale termen uitgedrukte) parallel, en het laatste distichon aan de beschrijving van het oxymoronische effect waarin de ontmoeting met de herderin/Laura resulteert: de "liefdeskoude" op het warmste moment van de dag. Zelfs een diagonale lezing van de tekst onthult verschillende elementen die mogelijk interessant kunnen zijn voor een zestiende-eeuwse madrigaalcomponist: de levendige beschrijvingen (het "ijzige water" van de rivier, de "fijne sluier", het "prachtige blonde haar", het rillen van de geliefde), parallellen en tegenstellingen (met name "arde" versus "gielo", maar ook het liefhebbende verkleinwoord "pastorella" versus de adjectieven "alpestra et cruda"). De zinsbouw vormt een grotere uitdaging, met de eerste terzine die helemaal afhangt van de tweede, en een reeks ondergeschikte zinsdelen die de conclusie lijken uit te stellen, tot we eindelijk het spectaculaire psychosomatische effect vernemen dat voortvloeit uit Laura's pastorale openbaring. In de handen van een ervaren madrigalist worden deze uitdagingen echter troeven, waarbij de laatste regel een doelgerichte, beknopte vermenging is van beeldspraak ("tremar") en concettisme ("amoroso gielo").

10 Tekst uit Petrarca, *Canzoniere*, ed. Contini; voor een Engelse vertaling, zie *Petrarca, The Complete Canzoniere*, vert. A.S. Kline. Het metrum is madrigale trecentesct. Acht hendecasyllaben met als rijm ABA BCB CC.

11 "alpestra et cruda" is, volgens een opmerking van Ugo Dotti in zijn becommentarieerde uitgave van de *Canzoniere*, een elegante hendiadys die de "ongetemde verlegenheid" van het herderinnetje Laura aangeeft; zie Petrarca, *Canzoniere*, uitg. Dotti, vol. 1, 160.

De muzikale zetting

Hoe leest Marenzio de tekst van Petrarca?[12] Het incipit is een inleidende formule met een vierstemmige homoritmische textuur ("Non al suo amante", mm. 1–2), gevolgd door snellere declamatorische stemmen in paren ("più Dïana piacque", mm. 2–4: tenore en basso, geïmiteerd door canto en alto). Deze afwisseling tussen contemplatieve segmenten in langere notenwaarden en meer narratieve segmenten in kortere notenwaarden lijkt aan de basis te liggen van het hele werk (vergelijk het langzame "quando", het snelle "per tal ventura tutta ignuda", en opnieuw het langzame "in mezzo de le gelide acque"), en zorgt voor een soort concerterend effect dat in de facsimile bijvoorbeeld gemakkelijk te zien is in de ritmische structuur van de canto-partij.

Zoals te verwachten, bevat Marenzio's muzikale weergave van de tekst verschillende voorbeelden van klankschildering. Twee voorbeelden kunnen hier volstaan. Het "ijzige water" wordt verklankt door harmonische kleuren (beweging naar de grote drieklanken van A en E, binnen een compositie in de twaalfde modus met tonaal type ♮-g2c-2c3c4-C) en ritmisch contrast (het weelderige melisme van de canto in mm. 10–11 tegenover de lange noten in de andere stemmen). Zoals hierboven vermeld, wijzen de woorden "alpestra et cruda" op de "ongetemde verlegenheid" van de herderin Laura; de woorden bevatten veel medeklinkers waardoor ze zelf al een sonore weergave van het concept geven, en Marenzio weet deze muzikaal op zo'n manier te vatten dat "cruda" door de canto en basso gezongen wordt op lang aangehouden pedaalnoten op C (mm. 14–15), terwijl de middenstemmen een aaneenschakeling van dissonanten creëren – merk ook op hoe dit wordt voorbereid door dalende tetrachorden in decimen (*f"–e"–d"–c"* in de canto, *d'–c'–b♭–a* in de basso, mm. 12–13) en door de enige B♭s in het hele werk (alto en basso, m. 13), waarna dit wordt opgelost met een ontweken cadens op F in m. 15.

We zouden makkelijk kunnen doorgaan met deze analyse op microniveau en de vele wonderlijke subtiliteiten ontdekken die verborgen liggen achter de schijnbaar eenvoudige voorgrond van dit pastorale madrigaal. Laat ons echter de blik richten op de meest cruciale

12 Een complete weergave van het madrigaal is te vinden in Appendix 7.2 (p. 268). Vergelijk met de analytische bemerkingen in Janz, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, 153–58.

aspecten in de lezing van Marenzio. Een daarvan werd al vermeld: de afwisseling tussen langzame en snelle passages. Een ander kenmerk kwam ook al ter sprake: het uitlichten van belangrijke en expressieve frasen door middel van klankschildering. Een voorbeeld is de ontcijferde *senhal* "l'aura/Laura", waarvan de muzikale weergave in lange, plechtige noten normaal gezien voorbehouden is voor God of heiligen (*nomina sacra*) in religieuze polyfonie. Laat ons het segment "ch'a Laura il vago et biondo capel chiuda" (mm. 20–ev.) even van dichterbij bekijken. Op "ch'a Laura" vinden we een van de hierboven vermelde vertragende momenten, die Marenzio hier vormgeeft als een compacte vierstemmige *g–a–d'* cadensformule, met versieringen in de tenore (mm. 20–21). De welomlijnde melodische cel *g–a–d'* (drie semibreves) van de basso komt terug in mm. 22–23, een kwint hoger getransponeerd (*d'–e'–a*), terwijl het bovenste stemmenpaar (canto en alto) al het vervolg van de tekst aanvat, "il vago et biondo capel chiuda". Dan verschijnt de naam van Laura, wat extra spanning creëert zonder echter naar een climax te leiden. De melodie op "vago et biondo" wordt vervolgens overgenomen door de tenore en basso in duo, gevolgd door de imitatie in de canto; merk echter op hoe de impuls van deze laatste beperkt wordt door de dalende octaafsprong (m. 24): eens te meer wordt de cadentiële opeenvolging ontweken (cadens op A, dan op D) in m. 25, terwijl de alto vanaf m. 24 al het nieuwe zigzaggende thema op "tal che mi fece…" inleidt. Dit is precies het punt waarop de lyrische "ik" bij Petrarca overschakelt van een beschrijving van het pastorale tafereel naar het waarnemen van de effecten ervan (en van de terzine naar het afsluitende distichon). Marenzio verklankt het begin van deze verstorende effecten aan de hand van een onstabiel metrum en een vage melodische richting, vooraleer hij zijn toevlucht neemt tot een laatste beschrijvende uitdrukking van de "brandende hemel" (de dalende toonladderfiguren die als onverbiddelijke zonnestralen melismatisch naar beneden schijnen in mm. 30–31). De sterke en goed voorbereide cadens D in m. 32 introduceert en richt alle aandacht op de laatste regel van het gedicht. Plots gaan we over van de volle vierstemmige textuur naar een solistische inzet van de canto bij de start van het laatste segment: "tutto tremar d'un amoroso gielo" ("beven van een liefdeskoude rilling"). Hier laat Marenzio geen kans onbenut om de tekst en het concept te verklanken: terwijl het *soggetto* van "tutto tremar" ongecontroleerd trilt tussen twee noten (*c"* en *d"* in de canto, m. 33) en de textuur

wordt uitgedund door de afwezigheid van de basso, wordt de onweerstaanbare en paradoxale "liefdeskou" voorgesteld in de canto door een gewaagde stijgende sprong van een kwart – een sprong die de eerste keer gevolgd wordt door een snelle duik en een vlugge cadens, en een tweede keer door een lang, huiverend melisme dat leidt naar de conclusie, terwijl de lagere stemmen langzaam maar zeker bevriezen naar het einde toe.

Hoewel ik in de bovenstaande analyse vaak, omwille van de helderheid en de synthese, gefocust heb op de canto-partij, wil ik beklemtonen dat *Non al suo amante* in feite een polyfone en typisch madrigaleske textuur heeft: de bovenstem is niet dominant, of is dat enkel op sommige momenten. De canto heeft duidelijk een bepaalde rol te spelen, zoals we net gezien hebben in het geval van het afsluitende melisme, maar ze is op geen enkele manier autonoom in het bepalen van de muzikale weergave van de tekst: in dat opzicht is de passage op "cruda" zoals hierboven beschreven emblematisch, waarbij de tekstschildering afhangt van het hele polyfone weefsel, terwijl de canto slechts een lange pedaaltoon aanhoudt. Bovendien laat een blik op het basso-stemboek zien dat deze stem er, ondanks de meer hoekige melodische contouren en het groter aantal lange noten, niet uitziet als een quasi-instrumentale partij, maar wel deelneemt aan de polyfone constructie, op gelijke voet met de andere stemmen. Wel is het zo dat de canto nooit langer dan één minima rust (met als enige uitzondering m. 23: minima + semiminima), terwijl de andere stemmen veel langere rusten hebben. Ook is het de enige stem die in *alle* episodes tussenkomt: de canto draagt als het ware de grootste verantwoordelijkheid voor de sonore continuïteit van het werk.

VIII.2 *DISSI A L'AMATA MIA LUCIDA STELLA*

Dissi a l'amata mia lucida stella, een madrigaal dat zoals hierboven vermeld in 1585 verschenen is in het zelfde boek "a 4" van Marenzio, maakt deel uit van de Viadrina collectie in *Symphonia angelica* (fol. 7^{v} van het canto-stemboek). Waar Marenzio in *Non al suo amante* koos voor een zelden gebruikte tekst van Italië's aartsdichter, kiest hij in *Dissi a l'amata mia lucida stella* voor een perfect voorbeeld van eigentijdse *poesia per musica*. Uit de opdracht bij de bundel waarvoor Marenzio's compositie aanvankelijk bedoeld was, G. B. Moscaglia's *Il secondo libro de madrigali a quattro voci: Con alcuni di diuersi eccellenti musici di Roma* (Venetië: G. Vincenti en R. Amadino, 1585; RISM M 3786, RISM 1585[29]), kunnen we

afleiden wie de auteur van het gedicht was.[13] Zoals Moscaglia – zelf zowel dichter als componist – uitlegt in de opdrachtbrief, schreef hij zelf een aantal teksten om een madrigalenbundel samen te stellen. Omdat hij niet genoeg tijd had om alle gedichten die hij geschreven had op muziek te zetten, gaf hij sommige teksten in handen van prominente Romeinse collega's, waaronder Giovanni Andrea Dragoni, Giovanni Maria Nanino, Annibale Stabile, Annibale Zoilo, en natuurlijk ook Marenzio, die aldus met *Dissi a l'amata mia lucida stella* aan de slag ging. Het is interessant dat diezelfde Moscaglia ook vertegenwoordigd is in de collectie waaraan dit boek gewijd is, en die verschillende van zijn madrigalen bevat, met name één met een dialogische ode geschreven door meerdere auteurs waaraan ook Marenzio bijdroeg, en die ook is opgenomen in *Symphonia angelica* (*Mentre ti fui sì grato*, vanaf fol. 10^{r}).[14]

Jacopo Bassano maakte een versie met diminuties van de canto-stem van *Dissi a l'amata mia lucida stella* die werd gedrukt in zijn *Motetti, madrigali et canzone francese… diminuiti* (Venetië: G. Vincenti, 1591). In hetzelfde jaar publiceerde Jean de Castro een driestemmige bewerking van Marenzio's madrigaal in zijn *Rose fresche. Madrigali novi* (Venetië: R. Amadino, 1591; RISM C 1481).[15] Een tweestemmige zetting van Cornelis Verdonck, opnieuw gebaseerd op Marenzio, verscheen daarna in *Bicinia sive cantiones suavissimae* (Antwerpen: P. Phalesius en J. Bellère, 1590; RISM 1590^{19}). Twee vroege muziekhistoriografen, de Engelsman John Hawkins (1719–89) en de Duitse Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), vermeldden Marenzio's *Dissi a l'amata mia lucida stella* in hun pioniersonderzoek naar het Italiaanse madrigaal – Hawkins stelde zelfs dat het "een van zijn beste composities" was.[16]

13 De opdracht is gedateerd op 10 september 1582, drie jaar eerder dan de publicatiedatum van de collectie. Aangezien het onderzoek naar Moscaglia deze datum als vaststaand beschouwt (zie Moppi, "Moscaglia, Giovanni Battista"), levert dit een vroegere *terminus ante quem* op voor de compositie van Marenzio's madrigaal. Zie ook de moderne uitgave van Moscaglia's collectie door Giuliana Gialdroni.

14 Het is bekend dat de tekst in zes stanza's van Luigi Alamanni (1495–1556) gemodelleerd is op Horatius' ode *Donec gratus eram tibi*; in vergelijking met de volledige versie die eerst verscheen in *Dolci affetti* (Venetië: nazaat van G. Scotto, 1582; RISM 1582^{4}) met bijdragen van G.M. Nanino, Moscaglia, Marenzio, de Macque, Soriano en Zoilo, ontbreken in de versie van *Symphonia angelica* de twee laatste strofes waarin de twee geliefden verenigd worden.

15 Zie Bossuyt, "Luca Marenzio, the Italian Madrigal in the Southern Netherlands", met name 397–401.

16 Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. 3, 197–201. Zoals blijkt uit een publicatie van enkele jaren eerder, *The Words of Such Pieces As are most usually performed by The Academy of Ancient Music*, 76, behoorde *Dissi a l'amata mia* al tot de stukken die toen aan die academie "meest gebruikelijk" werden uitgevoerd. Voor de vroege receptie in Engeland, zie ook Crotch, *Substance of Several Courses of Lectures on Music*, 87, waar *Dissi a l'amata mia* gezien wordt als "one of the finest specimens of the true madrigalian style" ("een van de meest verfijnde voorbeelden van de ware madrigaalstijl"). Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, 21 en nr. 32.

De tekst

Moscaglia's gedicht bestaat uit een uitgebreide inleiding en een beknopte dialoog tussen twee geliefden.[17]

Dissi a l'amata mia lucida stella
che più d'ogn'altra luce
et al mio cor adduce
fiamme, strali e catene
ch'ogn'hor mi danno pene:
"Deh, morirò, cor mio".
"Sì, morirai, ma non per mio desio".[18]

Ik zei tegen mijn geliefde stralende ster
die meer dan enig andere licht geeft
en mijn hart bestookt met
vlammen, pijlen en kettingen
die me elk uur pijnigen:
"Ach, ik zal sterven, mijn hart."
"Ja, gij zult sterven, maar niet
omdat ik het verlang".

Hoewel de directe rede wordt aangekondigd van bij het begin – door het eerste woord, "Dissi" – komt de eigenlijke aanspreking pas in de laatste twee regels. Ondertussen grijpt de mannelijke geliefde de kans om ons te vertellen over zijn vooruitzicht: zijn geliefde is een "stralende ster", maar haar effect op hem veroorzaakt voortdurende hartenpijn en haar stralen zijn zoals "vlammen, pijlen en kettingen" voor hem. Uiteindelijk spreekt hij haar toe en kondigt zijn nakende dood aan; zij antwoordt bevestigend op zijn voorspelling maar wijst erop dat dit niets te maken heeft met wat zij wenst. Hier duikt een evident probleem van interpretatie op: wordt de dood hier bedoeld als een erotische metafoor, zoals vaak (maar zeker niet altijd) het geval is in dit soort poëzie? Of maakt de lyrische "ik" hier slechts allusie op het ondraaglijk karakter van zijn lijden? Hoe dan ook is het niet helemaal duidelijk hoe we het antwoord van de vrouw moeten lezen: waarom bevestigt ze zijn op til zijnde ondergang als ze dat niet wenst? En kunnen we ons echt voorstellen dat deze dialoog plaatsvindt tijdens een intieme ontmoeting, aangezien de geliefde wordt voorgesteld als een verre ster die niets dan pijn veroorzaakt? Ook de zinsbouw is mogelijk dubbelzinnig: is de "mio" in "per mio desio" bedoeld als onderwerp (omwille van wat ik wens) of als lijdend voorwerp (uit verlangen naar mij)? Op basis van de muzikale benadering bij Marenzio van het laatste distichon, zoals hieronder beschreven, neig ik naar een meer letterlijke lezing, maar misschien is de mogelijkheid tot meerdere interpretaties en

17 Het metrum is *madrigale cinquecentesco*; regels van elf en zeven lettergrepen volgens het rijmschema AbbccdD.

18 Tekst ontleend aan Marenzio, *Madrigali a quattro voci, libro primo*, uitg. Iosue, Luisi, en Tecardi; Nederlandse vertaling op basis van de Engelse vertaling van de auteur.

een zekere mate van raadselachtige tegenspraak net een van de kwaliteiten van dit soort conventionele madrigraalpoëzie. Uit een snelle blik op Moscaglia's andere teksten in zijn *Secondo libro* leren we alvast dat zijn erotische toespelingen soms heel ongeremd zijn, maar dat hij zijn kleine liefdesgedichten ook vaak opbouwt aan de hand van onschuldige clichés. In elk geval bood Moscaglia Marenzio een korte tekst met enkele levendige, zij het niet bijster originele, beelden (de "stralende ster", haar "vlammen, pijlen en kettingen"), de beschrijving van aanhoudende pijn veroorzaakt door onbeantwoorde liefde, en een laconieke, zij het ietwat raadselachtige dialoog tussen de twee geliefden. Hoe gaat Marenzio daarmee om?

De muziek

Het begin is verbluffend: een uiterst beknopt duet tussen canto en alto leidt tot een dissonant van een secunde in de eerste maat, om vervolgens op te lossen in een kleine terts en te eindigen op een rust.[19] Dit gebeurt op het woord "Dissi", dat enerzijds een nietszeggend woord is, en om die reden geen dergelijke muzikale behandeling vereist, maar dat anderzijds de directe rede aankondigt waarmee het madrigaal zal afsluiten. Deze uitgesproken dissonant aan het begin vormt zo een soort minimalistische ouverture voor het micro-drama dat volgt. We bespeuren er al het bitterzoete karakter van de relatie tussen de "lucida stella" en haar lijdende bewonderaar. Na de rust zingen de drie hogere stemmen een homoritmisch terzetto dat al gauw uitmondt in een versierde cadens op "stella"; in een typische "telescopische" procedure, terwijl de canto en alto de tweede lijn zingen ("che più d'ogn'altra luce"), hernemen de twee onderstemmen het dissonante duet op "Dissi", deze keer met een dissonante kwart (*g*–*c'*) die oplost naar een grote terts (*g*–*b*♮), waarop de cadens naar C echter zo goed als volledig ontweken wordt in maat 5. De combinatie van de verschillende elementen gaat zo verder – in vergelijking met het vlotte, vertellende begin van *Non al suo amante*, laaft Marenzio zich hier veel meer aan herhalingen en variaties, alsof hij op die manier langer wil blijven stilstaan bij de "stralende" deugden van de geliefde –, met een volmaakte cadens op "stella" (op C, m. 10) en een polyfone uitwerking van de "regen van licht" (mm. 10–12) die daarvoor was uitgebeeld door de canto en alto.

19 Een volledige uitgave van het madrigaal is te vinden in Appendix 7.3 (p. 273).

Vanaf m. 12 gaan we, in deze beeldende astrologie van de liefde, van de mijmering over de "stralende ster" over naar de blijkbaar negatieve impact op de bewonderaar: de alto gaat de canto en basso voor in een stijgende lijn ("et al mio cor adduce", mm. 12–14), waardoor een zuchtende opeenvolging van $^{3}/_{5}$ en $^{3}/_{6}$ akkoorden ontstaat, vooraleer de vlammen en pijlen neerkomen in parallelle dalende lijnen van achtste noten (m. 13) en de "catene" of kettingen gematerialiseerd worden in een gebeiteld melisme in de canto (mm. 15–17). Ook hier worden de verschillende bouwstenen die op die manier worden voorgesteld gevarieerd en opnieuw gecombineerd in de maten die volgen. Laat ons even de hele sectie "et al mio cor adduce / fiamme, strali e catene" in detail bekijken, zodat we inzicht krijgen in Marenzio's texturele organisatie en de vocale orkestratie. Hij werkt eerst op het idee van "et al mio cor adduce" (canto, alto en basso); vervolgens herhaalt enkel de tenor dezelfde boogvormige melodie in minima, terwijl canto en basso het melismatische "fiamme, strali" herhalen in parallelle decimes; daarna is het de beurt aan de canto om op het voorplan te treden met het eerder vermelde melisme op "catene", terwijl de andere stemmen nog maar eens het "et al mio cor adduce" geven in imitatie; dan worden de rollen opnieuw omgedraaid, met de tenor die nu uitbarst in vlammen en pijlen, terwijl de andere stemmen verdergaan met het "et al mio cor" (let ook op de Frygische cadens op "adduce" in mm. 18–19); ten slotte dragen alle stemmen bij aan een laatste caleidoscopische variatie van het melismatische "fiamme, strali e catene".

Hierop volgt een sectie met langere notenwaarden, in mm. 22–23 ingeleid door een korte afwisseling van duetten (onderstemmen-bovenstemmen-onderstemmen) op "ch'ogn'hor". Dit werkt als een soort structurele onderverdeling (die de impuls van "fiamme, strali e catene" tegenhoudt) en als voorbode van de afsluitende dialoog. Het is haast overbodig om aan te stippen dat de "pijnen" voorgesteld worden door dissonanten en onvolledige cadensen. Uiteindelijk begint de directe rede in m. 28 met een "Deh" ("Ach") die homoritmisch door alle vier de stemmen wordt uitgesproken op de waarde van een lange semibrevis. Onmiddellijk daarna ontspint zich echter een hoketus-achtige achtervolging tussen de twee bovenstemmen op "morirò" ("ik zal sterven"). In de typische polyfone dramaturgie van het madrigaal kunnen we moeilijk verwachten dat deze slotdialoog op een "realistische" manier wordt voorgesteld, bijvoorbeeld door twee stemmen(paren) die de twee personages

voorstellen. Marenzio brengt de dialoog eerder tot leven door twee complementaire ideeën te gebruiken: voor de stem van de minnaar gebruikt hij altijd snelle stijgende motieven, terwijl hij de "amata stella" haar vooruitblik "Sì, sì, morirai" op een metrisch stabielere manier laat brengen; bovendien introduceert hij eerst slechts de helft van haar antwoord (mm. 30–32), vooraleer hij de minnaar laat aandringen met zijn "morirò", en hij haar opnieuw laat antwoorden (mm. 33–34, let op de omkering van "Sì, sì, sì, morirai" in "Sì morirai, sì, sì"). Pas dan gaat het verder, nadat "Sì, morirai" uiteindelijk de bovenstemmen bereikt heeft, doordat "ma non per mio desio" toegevoegd wordt in een vierstemmige homoritmische zetting als afsluiting. Vanuit structureel perspectief vormt dit afsluitend tweevoudig homoritmisch statement (mm. 37–40 zijn een letterlijke herhaling van mm. 34–37) een tegengewicht voor de fragmentarische textuur van het vorige segment. Het brengt het werk tot een muzikaal en retorisch bevredigende conclusie.

VIII.3 AFSLUITENDE BEMERKINGEN

Wanneer hij in algemene termen over de *Madrigali a quattro voci… libro primo* sprak, zag Alfred Einstein de collectie als de uitdrukking van een pastorale stijl: de bepalende kenmerken zijn het vermijden van "alle harmonische extremen en experimenten", de keuze voor "idyllische onderwerpen", de zoektocht naar "een bijzonder type van pastorale expressie die past bij de vierstemmige textuur", het frequent gebruik van stemmenparen, de "transparante texturen, de overslaande ritmes, de discrete klankschildering".[20] Zoals de basisanalyse die hierboven werd voorgesteld probeert te illustreren, kunnen we aannemen dat het precies deze eigenschappen waren die aantrekkelijk waren voor de vroegmoderne gebruikers van deze stemboeken – een combinatie van eenvoud en verfijning, van toegankelijkheid en ambiguïteit. Zoals zo vaak bij Marenzio kan een goed begrip van de Italiaanse tekst waardevolle inzichten geven in de compositorische strategieën en bijgevolg een leidraad zijn voor gepaste keuzes bij de uitvoering. Maar zelfs een oppervlakkig begrip van de tekst kon vroegmoderne gebruikers in staat stellen om de rijkdom en de pure schoonheid van het muzikale weefsel te waarderen. Marenzio was immers niet alleen een bijzonder getalenteerd lezer van Italiaanse

20 Einstein, *The Italian Madrigal*, vol. 2, 653–54.

poëzie door middel van madrigaalpolyfonie, maar ook iemand die nieuwe muzikale gevoeligheden wist te creëren, en wiens fascinatie naar het Noorden oversloeg en zo generaties van beroepsmusici en *dilettanti* wist te inspireren.