VII DE WERT, ARIOSTO EN DE ANTHOLOGIEËN VAN PHALESIUS

MARCO MANGANI

De madrigalen van Giaches de Wert lijken het moeilijk te hebben gehad in de Vlaamse muziekuitgaven. Zoals Gerald R. Hoekstra opmerkte in verband met de verzameldrukken van Phalesius, kreeg de componist "ondanks De Werts populariteit in Italië en zijn belang als madrigalist [...] weinig aandacht in deze populaire Antwerpse anthologieën, en geen enkel madrigalenboek van hem werd herdrukt in de Lage Landen".[1] In de collecties die zijn ingebonden in PL-Wu SDM 8–36 vinden we dan ook maar drie madrigalen van De Wert: *Vaghi boschetti di soavi allori* (in *Melodia olympica*),[2] *Chi salirà per me, madonna, in cielo* (in *Symphonia angelica*),[3] en *Cara la vita mia* (in *Musica divina*).[4] De stukken behoren tot verschillende creatieve periodes in het oeuvre van de componist: *Cara la vita mia* en *Chi salirà per me, madonna, in cielo* verschenen in 1558 (respectievelijk RISM W 855 en 1558[13]), terwijl *Vaghi boschetti di soavi allori* een veel later werk is dat pas een eerste keer opduikt in De Werts zevende boek madrigalen voor vijf stemmen (1581, RISM W 884). Maar ook al vormen de madrigalen van De Wert slechts een kwantitatieve minderheid in PL-Wu SDM 8–36, en ook al werden de zettingen niet allemaal in dezelfde periode gecomponeerd, loont het toch de moeite om de selectie te bestuderen, aangezien dit bijdraagt aan het algemene beeld

1 Hoekstra, "Wert's Reception", 73.
2 Wert, *Opera Omnia*, vol. VII, 22–24.
3 Wert, *Opera Omnia*, vol. XV, 62–64.
4 Wert, *Opera Omnia*, vol. I, 45–48.

van de receptie van madrigalen van De Wert. Ook helpt dit onderzoek ons om een beter inzicht te krijgen in de stilistische oriëntatie van de verzameldrukken die geproduceerd werden in Antwerpen. Daarenboven zijn *Vaghi boschetti* en *Chi salirà per me* allebei gebaseerd op octaven uit Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*, waardoor het zinvol kan zijn om de twee zettingen te bekijken en te vergelijken. Tot slot lijkt een casestudy over de madrigalen van De Wert ook relevant omdat er blijkbaar een bijzondere interesse voor zijn muziek bestond in de context waarin PL-Wu SDM 8–36 werd gebruikt: aan de Viadrina Universiteit in Frankfurt an der Oder. PL-Wu SDM 44–55, een verzameling stemboeken van deze instelling, bevat een exemplaar van *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres*, een grote verzameling motetten van De Wert, gedrukt in Neurenberg in 1583 (RISM W 853).

VII.1 *CARA LA VITA MIA*

Cara la vita mia, op tekst van een onbekende auteur, verscheen in De Werts *Primo libro di madrigali a cinque voci*, gedrukt in Venetië door Girolamo Scotto in 1558 (RISM W 855). Opnieuw kunnen we Hoekstra citeren als het gaat over de kwaliteiten van dit jeugdwerk, in het bijzonder de "overwegend homofone textuur met occasionele momenten van imitatie".[5] Over de Europese verspreiding van *Cara la vita mia* speculeerde Hoekstra dat de aanwezigheid van het werk in *Musica divina* het begin kan zijn geweest van een nieuwe golf van populariteit en vermeldt hij een waaier aan bewijzen om die stelling kracht bij te zetten.[6] Het succes van *Cara la vita mia* blijkt ook uit het feit dat het vermeld wordt in de tekst van het madrigaal *Dall'odorate spoglie*, geschreven door Orsina Cavalletta en op muziek gezet door Luzzasco Luzzaschi (*Terzo libro de' madrigali a cinque voci*, 1582, RISM L 3124), Lodovico Agostini (*Nuovo echo*, 1583, RISM A 409), Giulio Eremita (*Madrigali a cinque voci. Libro primo*, 1586, RISM E 744), en Carlo Gesualdo (*Madrigali a cinque voci [Libro secondo]*, 1594, RISM G 1725). De tekst van Cavalletta roemt de muzikale talenten van Laura Peperara en sluit af met een eloquente uitroep die wijst op de grote bekendheid van De Werts *Cara la vita mia* in Ferrara:[7]

5 Hoekstra, "Wert's Reception", 76.
6 Hoekstra, "Wert's Reception", 76.
7 Over deze tekst en haar muzikale zettingen, zie Passadore, "'Dice… d'essersi messo'", 202–3; Newcomb, "Gesualdo's Luzzaschi", 221–22; Gesualdo, *Madrigali*, xlvii, lxxiv–lxxv (met Engelse vertaling door Elisabetta Zoni) en 52–56.

Dall'odorate spoglie	Maak nu uit de geurige gewaden
sciogliete omai la mano	je hand los
che 'l mio voler e disvoler mi toglie;	die mijn wil en onwil wegneemt;
e quell'arpa felice	en neem die gelukkige harp op,
a cui non si disdice	die zonder schaamte
stringersi col bel petto,	dicht tegen jouw mooie boezem mag rusten,
d'Amor fido ricetto,	trouwe ontvanger van de Liefde,
togliete, e con l'usata leggiadria	en laat ons met de gebruikelijke gratie
fateci udir "Cara la vita mia".	luisteren naar "Cara la vita mia".[8]

VII.2 DE WERT EN *ORLANDO FURIOSO*

Zoals hierboven al vermeld, zijn de andere twee werken van De Wert in de hier bestudeerde verzameldrukken allebei gebaseerd op octaven uit Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*: respectievelijk het eerste octaaf van Canto XXXV (*Chi salirà per me*) en het eenentwintigste octaaf van Canto VI (*Vaghi boschetti*).

In het oeuvre van De Wert zijn octaven uit *Orlando Furioso* alomtegenwoordig.[9] Er is nood aan een omvattend onderzoek naar de Ariosto-zettingen van De Wert, naar analogie met het onderzoek naar zijn zettingen van Torquato Tasso's rijmen en octaven.[10] Dit valt echter buiten het bereik van dit hoofdstuk, waardoor we ons beperken tot een vergelijking van de twee madrigalen in de uitgaven van Phalesius waaraan dit boek is gewijd.

Bij het bestuderen van de madrigaalzettingen van Ariosto's octaven bekijken we hoe ze zich verhouden tot de traditie van de *arie per cantar ottave*. Dat is de melodische formule die gebruikt werd voor de voordracht in stanza's of strofes van lange narratieven, uitgevoerd in *ottava rima*.[11] De relatie tussen de madrigaalcompositie en de mondelinge traditie van het *cantar ottave* vertaalt zich duidelijk niet in het zonder meer overnemen van de vormmodellen die eigen zijn aan die laatstgenoemde praktijk. Wel komen – ten minste in madrigalen die gecomponeerd zijn op octaven van Ariosto – twee stijlkenmerken geregeld terug: het *arioso*-karakter van de thema's, tenminste zoals ze in de leidende stem worden voorgesteld bij elk vertrekpunt van een imitatie; en de aanwezigheid van muzikale

8 Vertaling door Klaas Coulembier.

9 Volgens RePIM zijn er dertig Ariosto-zettingen van De Wert, gecomponeerd tussen 1558 en 1581. Over de aanwezigheid van *ottava rima* in het zestiende-eeuwse madrigaal en de prominente positie van Ariosto's gedicht, zie Luzzi, "L'ottava rima", 47–52. Balsano en Haar, "L'Ariosto in musica" blijft een standaardwerk over het bijzondere geval van Ariosto.

10 Schick, "Melische Dichtung". Zie ook Owens, "Marenzio and Wert".

11 Haar, "Arie per cantar". Zie ook Luzzi, "L'ottava rima", 52–60.

herhalingen die losstaan van de betekenis van de tekst en zo een regelmatige vorm creëren die in zekere mate op voorhand lijkt vast te liggen. Wat het eerste aspect betreft, verwijst het *arioso*-karakter niet naar een homoritmische declamatie waarbij solozang geïmiteerd wordt – een kenmerk dat James Haar terecht vermeldt als eigenschap van de *arioso*-stijl.[12] We verwijzen eerder naar de sterke muzikale richting van de melodieën, compatibel met de *arioso*-stijl, zelfs wanneer ze onderworpen worden aan imitatie (▶ Vb. VII.2). Dit aspect kan ons helpen om te begrijpen waarom stukken zoals De Werts *Chi salirà*, waarin de homoritmische declamatie geen belangrijke rol lijkt te spelen behalve sporadisch omwille van de klankschildering (▶ Vb. VII.5), opgenomen zijn in Barré's *arioso*-madrigalen (zie verder). Tegelijk loont het de moeite om verder te onderzoeken of en in welke mate zulke stilistische kenmerken (*arioso*-thema's en het vormschema) die ontleend zijn aan de mondelinge traditie, verenigd worden met de retorische overdrijvingen en klankschilderingen die zo kenmerkend zijn voor de esthetiek van het madrigaal.

▶ p. 200

▶ p. 202

Vanuit dit perspectief is het bijzonder verhelderend om een vergelijking te maken tussen De Werts twee Ariosto-madrigalen in de verzameldrukken van Phalesius, twee stukken die, zoals hierboven vermeld, tot twee verschillende stilistische fasen in het oeuvre van De Wert behoren.

VII.3 *CHI SALIRÀ PER ME, MADONNA, IN CIELO*

Het madrigaal *Chi salirà per me, madonna, in Cielo* werd in 1558 voor het eerst gepubliceerd in Rome door Antonio Barrè[13]. Het werk is gebaseerd op het eerste octaaf van Canto XXXV. Astolfo is er net in geslaagd om Orlando opnieuw bij zijn verstand te krijgen en bezoekt nu het paleis van Tijd en Glorie. Het octaaf waarmee Canto XXXV begint, vormt samen met het octaaf dat erop volgt een uitweiding: de dichter richt zich tot zijn geliefde en vraagt zich af wie bereid zou zijn om het verstand terug te brengen dat hij verloren is door op haar verliefd te worden:[14]

12 Haar, "Arioso and Canzonetta". Volgens Haar is dit soort *arioso* een stijlkenmerk van De Wert, zelfs buiten de dichtvorm van het octaaf.

13 Het stuk maakt deel uit van het *Secondo libro delle muse… madrigali ariosi* (RISM 1558[13]) en was De Werts eerste bijdrage aan een muzikale verzameldruk. Zie Fenlon, *Giaches de Wert*, 23–32, in het bijzonder 28–29.

14 Voor de tekst van het gedicht, zie Ariosto, *Orlando furioso*, uitg. Segre; de Nederlandse vertalingen van Klaas Coulembier zijn gebaseerd op de Engelse vertalingen in Ariosto, *Orlando furioso*, vert. Waldman, die waar nodig aangepast werden door de auteur van dit hoofdstuk om dichter bij de versie van De Wert te blijven.

Chi salirà per me, maddonna, in cielo
a riportarn'il mio perdut' ingegno?
che, poi ch'uscì da' bei vostr'occhi il telo
che 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
Né di tanta iattura mi querelo,
pur che non cresca, ma stia a questo segno;
ch'io dubito, se più se[15] va scemando,
che stolto me n'andrò pel mondo errando
[Ariosto: di venir tal qual ho descritto Orlando].

Wie zal ten hemel opstijgen, mijn vrouwe,
om mijn verloren verstand terug te brengen?
Want sinds de pijl uit uw ogen kwam en mijn hart doorboorde, ben ik het voortdurend aan het verliezen.
Niet dat ik klaag over zoveel tegenspoed;
zolang het niet erger wordt dan het nu is;
Want ik vrees dat, als het nog meer afneemt, ik als een dwaas door de wereld zal gaan dwalen
[Ariosto: en zal worden zoals ik Orlando heb beschreven].

Naast de kleine variant in regel 7 ("se va" in plaats van "si va"), valt de grote tekstvariant in regel 8 op, waardoor in de versie die De Wert op muziek zette de rechtstreekse verwijzing naar het hoofdpersonage van Ariosto's gedicht wegvalt. Voor zover we weten, is er maar één zetting van deze tekst die ouder is dan die van De Wert:[16] die zetting duikt op in het *Secondo Libro* van Anselme de Reulx, uitgegeven in Venetië in 1546 (RISM R 1206). Aangezien de variant niet terug te vinden is in de versie van de Reulx kunnen we aannemen dat ze door De Wert zelf werd ingegeven. Als dit het geval is, dan bevestigt dat de geleerdheid van de muzikant, of ten minste zijn diepe kennis van Orlando Furioso, aangezien die variant een aangepaste versie is van de regel waarmee het 42ste octaaf van Canto XXXI besluit; het zijn de woorden van Fiordiligi, die Rinaldo op de hoogte brengt van het feit dat Orlando, die ooit wijs en beroemd was, nu als gek verklaard wordt en door de wereld zwerft: "è fatto stolto e va pel mondo errando". Pas in Marc'Antonio Pordenons *Terzo libro de' madrigali a 5 voci*, gepubliceerd in 1571 (RISM P 5103), komen we opnieuw de tekstvariant tegen die De Wert gebruikte. Hoewel het zou kunnen dat de tekst die Pordenon op muziek zette rechtstreeks van bij De Wert werd overgenomen, is er tot vandaag niet genoeg bewijs om deze hypothese te staven. Dat verandert niets aan het feit dat deze specifieke versie, voor zover we weten, nergens voorkomt in de literaire traditie van Ariosto's gedicht.

Wat de muziek betreft, merken we op dat de twee eerder genoemde kenmerken van de Ariosto-composities, namelijk het *arioso*-karakter van de melodieën en de regelmatige vorm die losstaat van de inhoud van de poëtische tekst, in zeer sterke mate aanwezig zijn in dit madrigaal van

15 Ariosto: "si".
16 Zoals blijkt uit een zoekopdracht in RePIM (geraadpleegd op 5 juli 2023).

Wert. Dit hoeft niet te verwonderen, aangezien het oorspronkelijk was opgenomen in een bloemlezing van *madrigali ariosi*.

De Wert koos voor dit madrigaal voor g2-♭-F als toonsoort. Zoals Daniele Sabaino en de ondergetekende auteur herhaaldelijk hebben aangetoond, is dit een van de toonsoorten die het minst problematisch is qua modale toewijzing.[17] We kunnen ons slechts afvragen of De Wert in deze vroege fase nog vasthield aan het systeem met acht modi – waarbij het geïnterpreteerd kan worden als de vijfde modus[18] – of al de overstap had gemaakt naar het systeem met twaalf modi – waarbij het gelezen kan worden als in de elfde modus, een kwart hoger getransponeerd. Hoe dan ook duiden het *exordium* (▶ Vb. VII.1), het bereik van de tenor (▶ Vb. VII.2), en het cadensschema – dat volledig uit cadensen op F en C bestaat – ondubbelzinnig op een authentieke modus.

▶ p. 200

Laat ons de muzikale thema's van de eerste twee regels bekijken zoals ze voorkomen in de tenor (▶ Vb. VII.2). Hun belangrijkste kenmerk is de balans die ze bewaren tussen het *arioso*-karakter dat typisch is voor de mondelinge traditie en de muzikale klankschildering die de esthetiek van het madrigaal kenmerkt. Samen vormen de twee thema's een melodisch traject dat gestructureerd wordt door een voorzin die eindigt op *a'* (het eerste thema) en een nazin die eindigt op *f* (het tweede thema). Tegelijk is de richting van de melodie zo opgevat dat ze de betekenis van de woorden uitdrukt: de stijgende lijn van het eerste thema, die het octaaf boven de finalis met een grote terts overschrijdt, is een logisch madrigalisme op het werkwoord "salire" ("opstijgen"), terwijl de dalende lijn van het tweede subject even duidelijk het afdalen uitdrukt bij het "terugbrengen" van het verloren verstand van de dichter.

▶ p. 200

17 Mangani en Sabaino, "Tonal Types".

18 We mogen niet vergeten dat de traditionele vijfde modus normaal gezien B♭ als voortekening heeft, niet om een transpositie aan te duiden, maar om de zangers te wijzen op het risico op het bekomen van *mi contra fa* bij imitaties. Met andere woorden, zoals Zarlino het stelt: contrapunt in het octaaf *F–f* "laat enkel een harmonische onderverdeling toe" ("non riceve altra divisione che l'harmonica"). Dit wil zeggen dat het enkel kan onderverdeeld worden in een lagere kwint (*F–c*) en een hogere kwart (*c–f*), omdat de opeenvolging kwart plus kwint niet in een aritmetische onderverdeling zou resulteren, maar wel in een tritonus, gevolgd door een verkleinde kwint. Zie Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, IV.22, 325. Zoals Glareanus opmerkte, is dat de reden waarom de lydische modus "in onze tijd niet gebruikt wordt door zangers, die alle gezangen omzetten naar de Ionische modus door *fa* te vervangen door *mi* in de *b* toon" (dat wil zeggen, met B♭ in plaats van B♮). Zie Glareanus, *Dodecachordon*, vert. Miller, vol. I, 166. Zie ook Mangani en Sabaino, "Is Modality still a Compositional Tool in Monteverdi's 1610 Mass?". Deze twee auteurs onderzoeken op dit moment de aanwezigheid en karakteristieken van de vijfde en zesde modus zonder B♭ in de compositorische praktijk in de tweede helft van de zestiende eeuw.

TABEL 1. Giaches de Wert, *Chi salirà per me, madonna, in cielo*: vorm

REGELS IN PAREN	MUZIEK	TEKST
AB_1	*A*	Chi salirà per me, madonna, in cielo a riportarn'il mio perdut'ingegno?
AB_2	*A*	che, poi ch'uscì da' bei vostr'occhi il telo ch 'l cor mi fisse, ognor perdendo vegno.
AB_3	*B*	Né di tanta iattura mi querelo, pur che non cresca, ma stia a questo segno;
CC	*C*	ch'io dubito, se più se va scemando, ch'io stolto me n'andrò pel mondo errando.
CC	*C*	ch'io dubito, *etc.*

Naast deze synthese van *arioso*- en madrigaalkenmerken heeft *Chi salirà* een heldere vorm (zie Tabel 1). Zoals vaak het geval is in het vroege Florentijnse madrigaal (los van het metrum dat gebruikt wordt in de poëtische tekst), bestaat de eigenheid in deze bewerking uit de muzikale herhaling van de eerste twee regelparen, die hetzelfde rijm hebben.[19] (In ▶Vb. VII.3 wordt de muziek slechts één keer uitgeschreven, om aan te geven dat de eerste twee regelparen muzikaal identiek zijn.) Zo krijgt het vormcriterium dat zo kenmerkend is voor *formes fixes* de bovenhand over het madrigaalelement, aangezien de muziek van de eerste twee regels geen gelijkaardig verband heeft met de inhoud van regels 3 en 4. Het verband tussen tekst en muziek wordt echter opnieuw belangrijker in de zetting van regels 5 en 6, de laatste twee AB rijmen, waarvoor De Wert nieuwe muziek componeert. Vooral de muzikale uitwerking van regel 6 is opmerkelijk: het concept van de "tegenspoed" ("iattura") die niet mag toenemen ("purché non cresca") wordt onderstreept door de statische herhaling van een melodie die vast blijft zitten in een beperkte ambitus (▶Vb. VII.4).

▶ p. 201

▶ p. 202

We moeten nog een laatste punt maken over dit jeugdige experiment van De Wert. Aangezien hij beslist om het madrigaal te besluiten met een herhaling van de integrale tekst en muziek van de laatste twee regels, krijgt *Chi salirà* – vanuit een puur muzikaal perspectief – de

19 Gialdroni en Ziino, "Machiavelli in musica", 55; Luzzi "L'ottava rima", 55.

typische vorm van een drieledig canzonetta: AA|B|CC.[20] Het feit dat het B-gedeelte het enige is dat niet eindigt op een authentieke cadens (▶ Vb. VII.5) – wat ook het geval is in drieledige canzonetta's – doet vermoeden dat dit geen toeval is. Bovendien zou De Wert deze vorm later op een erg effectieve manier gebruiken in zijn *Canzonette villanelle* (Venice, 1589; RISM W 888).

▶ p. 202

VII.4 *VAGHI BOSCHETTI DI SOAVI ALLORI*

Vaghi boschetti di soavi allori is de laatst gepubliceerde muziekzetting van De Wert op een tekst uit *Orlando Furioso*. Het madrigaal verscheen, zoals hierboven vermeld, in zijn boek met vijfstemmige madrigalen uit 1581 (RISM W 884). De tekst beschrijft de magische tuin van tovenares Alcina, waar de verwonderde Ruggiero naartoe zweeft op een hippogrief:[21]

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri ed aranci ch'avean frutti e fiori
conteste[22] in varie forme e tutte belle,
facean ripari[23] ai fervidi calori
di[24] giorni estivi con lor spesse ombrelle;
e tra quei rami con sicuri voli
cantando se ne gìan i rosignuoli.

Lieflijke bosjes van geurige laurierbomen,
palmen en aangename mirte,
cederbomen en sinaasappels met vruchten en bloemen,
verstrengeld in verschillende, mooie vormen,
gaven met hun dichte schaduwen
beschutting tegen de verzengende hitte
van zomerse dagen;
en tussen die takken vlogen veilig
zingende nachtegalen vrij rond.

Dit octaaf leverde inspiratie voor veel meer muzikale interpretaties dan *Chi salirà*.[25] De interesse lijkt vooral gegroeid te zijn in de eerste helft van de jaren 1580, te beginnen met de versie van Marc'Antonio Ingegneri in zijn *Terzo Libro* voor vijf stemmen (Venetië, 1580, RISM I 55). Naast

20 Over de vormschema's en andere muzikale aspecten van de canzonetta in de tweede helft van de zestiende eeuw, zie Assenza, *La canzonetta*, 144–209. Over de stijl van De Werts *Canzonette villanelle*, zie Mangani, "Per un'analisi", vol. 1, 156–58.

21 De poëtische tekst in *Melodia olympica* is identiek aan de tekst in de druk van het *Settimo libro*, op enkele drukfoutjes na in de uitgave van Phalesius. Het is opmerkelijk dat de variant in de zesde regel ("di" in plaats van "de'") overeenkomt met de tweede uitgave van Ariosto's gedicht (1521); de bewoording van de voorlaatste regel wijst er echter op dat De Wert beschikte over de laatste editie van het gedicht (1532), aangezien de twee eerdere uitgaven (uit 1516 en 1521) "e tra li rami" vermelden (zie Ariosto, *Orlando furioso*, uitg. Debenedetti en Segre). Uiteindelijk is hier de moderne spelling van het zachter klinkende voegwoord gebruikt ("cedri *ed* aranci"), aangezien we aannemen dat de spelling "et" een etymologisch overblijfsel was zonder fonetische betekenis (deze kwestie wordt samengevat in Mangani, *O felice eloquenza*, 29–30).

22 Ariosto: "contesti".

23 Ariosto: "riparo".

24 Ariosto: "de'".

25 RePIM bevat maar liefst twaalf zettingen van *Vaghi boschetti*, tegenover zes van *Chi salirà*.

de versie van De Wert verschenen in die periode ook nog zettingen van Benedetto Pallavicino (5 stemmen, 1581, RISM P 773), Girolamo Belli (5 stemmen, 1584, Nuovo Vogel 308),[26] Rinaldo Del Mel (6 stemmen, 1584, RISM M 2199)[27] en Filippo Nicoletti (5 stemmen, 1585, RISM N 677).

Het madrigaal van De Wert is geschreven in de toonsoort g2-♮-A. Dit is een bijzonder problematische toonsoort op het vlak van modale toewijzing, al is in verschillende gevallen de tweede modus, een octaaf hoger getransponeerd en eindigend op de confinalis, te herkennen.[28] Deze modale toewijzing klopt ook voor *Vaghi boschetti*, zoals we kunnen aantonen aan de hand van het *exordium* en de ambitus van de tenor (▶Vb. VII.6), alsook het cadensschema, waarin de cadensen op A enkel afgewisseld worden met cadensen op D. ▶ p. 203

Wat het verband met de traditie van de *arie per cantar ottave* betreft, verschilt *Vaghi boschetti* sterk van *Chi salirà* en leunt het dichter aan bij de zuivere madrigaalkant van het spectrum. Eigenlijk komt exacte herhaling in *Vaghi boschetti* enkel voor bij de muziek van de eerste regel, die volledig terugkomt in de derde regel. De muziek van de vierde regel herhaalt niet die van de tweede regel, maar is volledig nieuw. Een ander belangrijk verschil zit in de manier waarop muzikale herhaling voorkomt. De muziek op de tweede regel van *Chi salirà* sluit af met een authentieke cadens waaraan alle stemmen deelnemen zonder enige verschuiving in de uitspraak van de tekst (zie opnieuw het slot van ▶Vb. VII.3). Ook in *Vaghi boschetti* is een dergelijke cadens aanwezig, maar die komt pas wanneer de alt al begonnen is met de herneming van de eerste imitatieve fase, en daarbij de rol overneemt van de quinto. Tegelijkertijd besluit de quinto de tweede regel wanneer de cadens eigenlijk al voorbij is, terwijl de bas een onderbroken *clausula basizans* zingt. Dat wil zeggen dat het doel van de dalende kwint die typisch is voor de basstem, in de cadensformule vervangen wordt door een rust. (▶Vb. VII.6). Het gevolg is dat de herhaling van de muziek van de eerste regel veel minder zichtbaar is en dit de band van het stuk met de formele kenmerken eigen aan de mondelinge traditie aanzienlijk verzwakt. Het *arioso*-karakter van de melodieën blijft daarentegen wel behouden (▶Vb. VII.6), wat de ▶ p. 201 ▶ p. 203 ▶ p. 203

26 Er was een volledig exemplaar van deze druk in de Bibliotheek van de Poolse Academie voor Wetenschappen in Gdansk (PL-GD), maar dat exemplaar is nu verdwenen.
27 De baspartij van deze verzameling is niet bewaard gebleven.
28 Powers, “The Modality”; Mangani en Sabaino, “Tonal Types”, 234.

compositie een lichtheid geeft die veraf staat van de uiterst expressieve madrigalen die bijvoorbeeld De Wert zelf componeerde op verzen van Tasso. Het is echter opmerkelijk dat De Wert, zelfs in zijn laatste Ariosto-zetting een link wilde behouden, weliswaar subtiel, met de traditie van het *cantar ottave*.

Een blik op enkele van de muzikale zettingen van dit octaaf die in dezelfde periode in druk verschenen, onthult een grote variëteit aan benaderingen, van de exacte herhaling van de muziek van het eerste vers in het derde vers, tot een volledig ontbreken van muzikale herhaling.

In het werk van Nicoletti is de herhaling zo exact[29] dat het mogelijk is om bijna de volledige muziek van de eerste regel te transcriberen door de tekst van de derde regel onder de noten te zetten. (▶ Vb. VII.7). Nicoletti maakt echter wel een onderscheid in de respectievelijke cadensen. Zo eindigt de eerste regel op de *finalis*, terwijl de derde eindigt op de *repercussa* van de plagale modus (▶ Vb. VII.8a–b). Op die manier verschuift Nicoletti het cadentieel plan, in verhouding met het *exordium* van het stuk dat duidelijk een eerste modus uitdrukt (een authentieke modus), een kwart hoger (▶ Vb. VII.7). Bekijken we hoe de herhaling wordt ingeleid, dan zien we dat de tekst niet helemaal past op de vorige cadens (▶ Vb. VII.9), maar in vergelijking met wat De Wert doet op dezelfde plaats (▶ Vb. VII.6) is deze discrepantie minimaal.

▶ p. 204 ▶ p. 205 ▶ p. 204 ▶ p. 206 ▶ p. 203

Helemaal aan de andere kant van het spectrum ten opzichte van Nicoletti vinden we het stuk van Benedetto Pallavicino,[30] die wel het *arioso*-karakter van de muzikale subjecten behoudt, maar vakkundig elke herhaling in de vorm vermijdt.

Een tussenliggend geval, dat ik elders bestudeerd heb, is het madrigaal van Marc'Antonio Ingegneri.[31] In dit madrigaal wordt de muziek van de eerste regel slechts gedeeltelijk herhaald: enkel het incipit van de twee bovenstemmen. Bovendien komt de herhaling voor op een onverwacht moment: niet in de derde regel, die hetzelfde rijm heeft als de eerste, maar in de zevende regel, die volgens de strofische structuur van het *ottava rima* een totaal nieuw rijm heeft. Het traditionele verband tussen de herhaling van het rijm en de muzikale herhaling wordt op die

29 Nicoletti's stuk heeft een tweede deel dat het volgende octaaf van Ariosto's gedicht op muziek zet. Dit tweede deel bevat geen gelijkaardige muzikale herhaling.
30 Pallavicino, *Opera Omnia*, vol. I, 9–12.
31 Ingegneri, *Il terzo libro*, uitg. Mangani, XLII; voor het hele werk, zie ook LI (poëtische tekst) en 11–14 (muziek).

manier volledig losgelaten (▶Vb. VII.10a–b). De kracht van de muzikale herhaling blijft echter behouden doordat het laatste couplet van het octaaf twee keer na elkaar op precies dezelfde manier op muziek wordt gezet. We zien een gelijkaardige aanpak in het madrigaal *Vaghi Boschetti* van Marc'Antonio Pordenon (da Pordenone), dat verscheen in zijn tweede boek madrigalen voor vijf stemmen, in 1567 gedrukt in Venetië (RISM P5102): eigenlijk zet Pordenon de laatste regel van het octaaf twee keer na elkaar, met een subject dat identiek is aan dat van de eerste regel (▶Vb. VII.11a–b).

▶ p. 207–8

▶ p. 209

VII.5 CONCLUSIES

Onze analyse heeft aangetoond dat de connectie van de madrigaalzettingen van *Orlando Furioso* met de *arioso*-traditie van het *cantar ottave* aanleiding geeft tot een gevarieerde typologie die geen lineaire ontwikkeling volgt. In het geval van De Wert zou een diepgaander onderzoek nodig zijn om het geheel van zijn Ariosto-zettingen te bekijken vanuit deze invalshoek. Hoewel het raadselachtig blijft waarom er zo weinig madrigalen van De Wert te vinden zijn in de collecties van Phalesius, blijkt uit ons onderzoek wel duidelijk dat ze grotendeels georiënteerd waren op het succesvolle *arioso* in de muziek van de Vlaamse meester.