



DI LVCA MARENZIO

IL NONO LIBRO DE MADRIGALI

A CINQVE VOCI

Novamente composto, & dato in luce.



In Venetia, Appresso Angelo Gardano.

1599.

LA VENEXIANA

ROSSANA BERTINI soprano
MARINA DE LISO mezzosoprano
CLAUDIO CAVINA countertenor & direction
SANDRO NAGLIA tenor
GIUSEPPE MALETTO tenor
DANIELE CARNOVICH bass
GABRIELE PALOMBA luth
FRANCO PAVAN luth
FABIO BONIZZONI harpsichord

Recorded at Chiesa della B.V. Maria del Monte Carmelo al Colletto, Roletto, Italy, in April 1999

Recording: DAVIDE FICCO

Editing: GIUSEPPE MALETTO / DAVIDE FICCO

Produced by: LA VENEXIANA / SIGRID LEE

Design and layout: CARLOS CÉSTER

Booklet co-ordination: MARÍA DÍAZ

© 1999 Glossa Music, S. L.

*L'esecuzione è stata realizzata secondo l'edizione critica preparata dal Prof. Paolo Fabbri per conto del
Centro di Studi Musicali "Luca Marenzio" di Brescia.
Si ringrazia la Fondazione CARIPLO di Milano.*

Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano

IL NONO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQUE VOCI
DI LUCA MARENZIO

In Venetia appresso Angelo Gardano, 1599

1	Così nel mio parlar voglio esser aspro Et ella ancide (seconda parte)	5:34
2	Amor, i' ho molti et molti anni pianto	3:06
3	Dura legge d'Amor, ma benché obliqua E so come in un punto (seconda parte)	6:37
4	Chiaro segno Amor pose alle mie rime	2:59
5	Se sì alto pon gir mie stanche rime	3:06
6	L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine Sì ch'io non veggia (seconda parte)	5:48
7	Il vago e bell' Armillo E dicea: "O beate onde" (seconda parte)	4:51

Prima parte. 13 CANTO

S

Olo e pensoso i più deserti campi Vò misurando a passi tardi e lenti

E gl'occhi porto per fuggir intenti Dove

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Solo e pensoso i più deserti campi
Sì ch'io mi cred'homai (seconda parte) | 6:10 |
| 9 | Vivo in guerra mendico e son dolente
E gl'occhi al cielo e a lei (seconda parte) | 6:01 |
| 10 | Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori
Ahi tu mel nieghi (seconda parte) | 5:18 |
| 11 | Parto o non parto? | 2:52 |
| 12 | Credete voi ch'i' viva | 2:38 |
| 13 | Crudele, acerba, inesorabil morte | 3:29 |
| 14 | La bella man vi stringo | 2:44 |

MO
AL SER. SIG. MIO PATRON COLEN.
IL SIGNOR DON VINCENZO GONZAGA
DVCA DI MANTVA, ET DI MONFERRATO &c.



L sentirmi sopramamente honorato dall' Altezza vostra Serenissima, mentre alli mesi passati si compiacque comandarmi, ch'io douessi mandarle alcune delle mie compositioni, ha destato in me qualche opinione, che li frutti del mio basso ingegno, non sieno forsi da sprezzarsi in tutto, già che vengono pregiati da Prencipe non meno di stato, che d'intelletto sublime, come è l' A. V. & da ciò rincorata la mia pouera Musa, ha dato fuori, solo a diuotione di Lei, alcune poche note, le quali se ben per se stesse humili, aggrandite nondimeno dallo splendore del suo nome Serenissimo non temeremo andar in luce alla presenza d'ognuno, sicure, che sendo dall' alto suo giuditio approuate, non sarà chi ardischi malignamente riprouarle. La supplico a voler gradire non tanto esse, quanto l' obbidienza, & l' affetto mio: il che ottenendo, come spero dalla singolare sua benignità, forsi auerrà, che l' debole intelletto mio fomentato dalla gratia sua, produchi per l' auuenire parti più degni dell' A. S. Sereniss. a cui inchino humile pregandole per fine ogni prosperità maggiore.

Di Romali 10. Maggio 1599.

Di Vostra Altezza Serenissima

Perpetuo, & deuotissimo seruitore

Luca Marenzio

IL NON PIÙ DOLCE CANTO DI UN CIGNO

Luca Marenzio: Il Nono Libro di Madrigali

*Nell'arte, l'uomo cerca
ciò che più lo fa vibrare.*

(Poema cinese del VIII° secolo)

Il *Nono libro de madrigali a cinque voci* stampato a Venezia da Angelo Gardano nel 1599 costituisce l'ultima raccolta di Luca Marenzio pubblicata lui vivo. Il compositore ne firmava la dedicatoria da Roma il 10 maggio 1599: tre mesi e mezzo dopo, il 22 agosto, moriva prematuramente (anche per i suoi tempi: circa quarantacinquenne) e quasi certamente all'improvviso. Marenzio era reduce – forse recente – dall'avventura polacca, presso la cappella reale di Sigismondo III, dove era stato a partire dalla fine del 1595. Il soggiorno in Polonia si era prolungato probabilmente fin verso la primavera o estate 1598: nell'autunno di quell'anno era comunque di nuovo in Italia, dato che da Venezia il 20 ottobre firmava la dedicatoria dell'*Ottavo libro de madrigali a cinque voci*. I dati biografici e professionali relativi a Marenzio, in questo scorcio finale della sua vita, sono frammentari ed incerti. Questa situazione è in parte anche dovuta ad un dato fin qui non valutato dai suoi biografi. A metà degli anni '90 il musicista godeva della protezione del cardinale – dal settembre 1593 – Cinzio Passeri Aldobrandini, la cui madre era sorella di Ippolito Aldobrandini, papa dal 1592 al 1605 col nome di Clemente VIII. In quanto cardinal nipote, Cinzio pareva avviato ad un ruolo che avrebbe giovato senz'altro anche a Marenzio. Ma il mutamento di strategia familiare in favore – tradizionalmente – del ramo maschile, fece sì che

la figura del cardinal nipote venisse sempre più ad incarnarsi in suo cugino Pietro, figlio del fratello del pontefice, lui pure elevato alla porpora nel medesimo concistoro del settembre 1593. Insomma, Marenzio si trovava a far parte dell'*entourage* 'sbagliato', progressivamente perdente e già nel 1595 in via d'emarginazione. Il servizio polacco, prestigioso ma in una corte periferica, può essere letto in questa chiave. Per non dire dello smarrimento del compositore al suo ritorno che, se effettivamente avvenne in pieno 1598, cadde nel momento del maggior successo del rivale del suo protettore, e del definitivo tramonto del proprio. Delegato a riprendere possesso di Ferrara e del Ferrarese per conto del Papa dopo l'estinzione senza eredi legittimi della casa d'Este e contro un pretendente che la Chiesa non intendeva riconoscere, il cardinale Pietro Aldobrandini aveva guidato con energia tutta l'operazione guadagnandosi ancor di più i favori del pontefice, che si era personalmente trasferito con la sua corte nella ex capitale ducale trattenendovisi per parecchi mesi, dal maggio al novembre 1598. In sovrappiù, non si dimentichi che Marenzio era stato per anni (dal 1578 alla di lui morte, nel 1586), e felicemente, al servizio del cardinale Luigi d'Este, fratello del defunto duca Alfonso II: se quella sua attività si era svolta quasi sempre nei palazzi estensi di Roma o Tivoli, nel 1580-1581 aveva accompagnato il suo signore in un viaggio nell'Italia settentrionale che lo portò per diversi mesi anche a Ferrara. Insomma, per Marenzio alla caduta in disgrazia del mecenate recente, si aggiungeva il seppellimento di antichi padroni, e il dissolvimento di eventuali possibilità d'impiego alla musicalissima corte estense.

Su questo sfondo vanno collocati i pochi dati sicuri che possediamo sull'ultimo anno di vita di Marenzio, e anzitutto

le *avances* in direzione gonzaghesca dimostrate dalle dedicatorie dell' *Ottavo* (1598), e soprattutto del *Nono libro di madrigali a cinque voci* (1599), offerti rispettivamente al conte di Guastalla, Ferrante II Gonzaga, e al duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga. Nella seconda delle due lettere le speranze del compositore sono trasparenti: «La supplico a voler gradire non tanto esse [le raccolte del libro], quanto l'ubbidienza, et l'affetto mio: il che ottenendo, come spero dalla singolare sua benignità, forse avverrà che'l debole intelletto mio fomentato dalla gratia sua, produchi per l'avvenire parti più degni dell' A. S. Sereniss.».

Da quando – nel 1589 – Marenzio aveva iniziato a pubblicare libri di composizioni tutte sue, erano state soprattutto le serie di madrigali a cinque o a sei voci, e di villanelle a tre voci, a infoltire via via il suo catalogo. Temporaneamente interrotta con la parentesi polacca, la produzione di volumi madrigalistici era immediatamente ripresa al suo rientro, nel taglio per le cinque voci. Anche se non ai livelli quantitativi del decennio precedente – quello in cui Marenzio aveva esordito sul mercato librario –, la produzione madrigalistica a stampa negli anni '90 si manteneva elevata, riflesso dell'interesse che mecenati e stampatori e musicisti (per professione o diletto) tuttora le riservavano. Proprio da lì il compositore dava segno di voler ripartire alla ricerca di un nuovo incarico. Nel confezionare questa sua nuova collezione – la nona – di madrigali a cinque voci, Marenzio allineò versi e poeti secondo scelte non usuali:

I. Così nel mio parlar voglio esser aspro
Dante Alighieri
stanza di canzone

II. Amor, i' ho molti et molti anni pianto
Francesco Petrarca
stanza di sestina doppia

III. Dura legge d'Amor, ma benché obliqua
Francesco Petrarca
terzine di capitolo

IV. Chiaro segno Amor pose alle mie rime
Francesco Petrarca
stanza di sestina doppia

V. Se sì alto pon gir mie stanche rime
Francesco Petrarca
stanza di sestina doppia

VI. L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine
Francesco Petrarca
sonetto

VII. Il vago e bell' Armillo
Livo Celiano / Angelo Grillo
madrigale

VIII. Solo e pensoso i più deserti campi
Francesco Petrarca
sonetto

IX. Vivo in guerra mendico e son dolente
Antonio Ongaro
sonetto

X. Fiume ch' a l'onde tue ninfe e pastori
Antonio Ongaro
sonetto

XI. Parto o non parto? Ahi come resto
Battista Guarini
madrigale

XII. Credete voi ch' i' viva
Battista Guarini
madrigale

XIII. Crudele, acerba, inesorabil morte
Francesco Petrarca
stanza di sestina

XIV. La bella man vi stringo
Battista Guarini
madrigale

[incipit - autore - morfologia metrica]

Tra i poeti, scarseggiano i contemporanei, rappresentati dai soli padre Angelo Grillo (Livio Celiano era il *nom de plume* da lui usato per la sua produzione profana), Antonio Ongaro, Battista Guarini, e con poche liriche per ciascuno. Predomina invece Petrarca, che da solo copre metà delle scelte, mentre all'Alighieri è affidato il madrigale d'esordio, imperiosamente programmatico. Marenzio andava così ad arricchire l'esigua serie di intonazioni dantesche segnalabili nel corso del Cinquecento: poco più di una dozzina appena, in genere relative alla *Commedia* e apparse a stampa negli anni '70 e '80. Tutta all'opposto la fortuna del Petrarca. Schiacciante nel pieno del Cinquecento tra il 1540 e il 1590, con picco massimo attorno al 1570, al termine degli anni '90 la voga dei versi petrarcheschi stava però precipitando, nei gusti di musicisti e appassionati soppiantata dal favore ora concesso a quelli di Guarini e di Torquato Tasso. Che per la sua raccolta del 1599 Marenzio si rivolgesse proprio a Petrarca, e in dosi così massicce, è già indizio certo di intenzioni non corrive nei confronti delle mode vigenti. Ma se poi si aggiunge la scelta di aprire quel suo volume con Dante, come si è

accennato poeta quasi ignorato dai musicisti del Cinquecento e dallo stesso Marenzio prima di allora (così come, del resto, di fatto anche dai letterati), l'orientamento poetico del libro si precisa come quanto mai singolare.

Alla prevalente vetustà del Parnaso poetico raccolto da Marenzio per questo suo libro, fa riscontro la *gravitas* metrica e morfologica perseguita: egemonia dell'endecasillabo, e predominio di architetture ormai proprie del canone classico dell'era letteraria volgare (la canzone, il sonetto, la sestina), rispetto ai profili meno formalizzati e severi del moderno madrigale (quattro in tutto). Il livello stilisticamente elevato e teso si accompagna a temi che eccedono l'ordinario.

Un'esperienza d'amore violentemente dolorosa è l'oggetto del brano in esordio, e di analoghe sofferenze che il poeta cerca di sublimare in penose riflessioni morali trattano le terzine del *Triumphus Cupidinis* o le quattro sparse stanze della sestina doppia *Mia benigna fortuna e'l viver lieto* (XIV, IV, II, II), significativamente appartenente alla sezione del Canzoniere del Petrarca che raccoglie le rime 'in morte'. Luttuosa no, ma certo non meno intensa risulta la celeberrima meditazione lirica di *Solo e pensoso i più deserti campi*. Diversa la funzione dell'altro sonetto petrarchesco *L'aura che'l verde Lauro...*, col quale si transita da una serie ininterrotta di testi aspri, acutamente dolenti o di trasfigurazione quasi spirituale, ad una zona densa dal punto di vista patetico ma – salvo eccezioni – di minor tensione stilistica e talora perfino aggraziata. Qui troviamo elegiaci quadretti piscatori e pastorali (*Il vago e bell'Armillo, Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori*), galanterie alla moda (*Vivo in guerra mendico e son dolente*), acutezze e paradossi d'amore verseggiati argutamente secondo la moderna voga brillante

(i tre testi di Guarini). Dunque, ad una prima parte in cui prepondera una qual mesta gravità, ne succede una seconda con tinte di minor cupezza. In generale, il libro si colloca in quel clima di lirismo amoroso acceso e spesso incandescente, verso cui certo madrigale musicale degli anni '80 e '90 (Wert, Ingegneri, Pallavicino, Luzzaschi, Gesualdo, il giovane Monteverdi) decisamente inclinava.

Considerazioni a sé merita la componente metalinguistica della raccolta, esplicitamente indicata come uno degli obiettivi del compositore. Abbandonando di fatto *dulcedo* e *suavitas*, nel madrigale d'apertura Marenzio programmaticamente dichiara di tenere ad un inedito «parlar aspro», acuminato e petroso, mirante a «maggior durezza e più natura cruda». Il tema del cambiamento affiora qua e là *Chiaro segno Amor pose alle mie rime*. In al mutar di bersaglio dell'attività poetica dell'autore (dai «belli occhi» dell'amata defunta, al «pianto» su di lei) corrisponde una parallela conversione di mezzi espressivi: «vo col pensier cangiando stile». Il frutto di tale trasmutazione sublimante non sarà però irricognoscibile a colei che ormai vive in una dimensione superiore (*Se si alto pon gir mie stanche rime*). Già una decina d'anni prima Marenzio aveva confezionato un volume (*Madrigali a quatro, cinque et sei voci*, Venezia, Giacomo Vincenzi, 1588) intenzionalmente costituito da brani «composti con maniera assai differente dalla passata, havendo, et per l'imitatione delle parole, et per la proprietà dello stile atteso ad una (dirò così) mesta gravità che da gl'intendenti pari suoi, et dal virtuosissimo suo ridotto sarà forse via più gradita», come aveva lui stesso commentato nella dedicatoria indirizzata al conte Mario Bevilacqua, nel cui palazzo veronese si radunava informalmente un' di nobili musicisti

per diletto. Anche senza discutere la legittimità di questa asserzione, si trattava comunque di intenzioni tutte interne al processo compositivo e sottolineate dalla scelta della (lo stesso *tempus imperfectus diminutum* che ricompare nel penultimo brano del *Nono libro*), solo a posteriori esplicitate, e nella cornice para-testuale (introduttiva) dell'opera stessa. Nel caso del *Nono libro*, esse costituiscono invece una porzione di testo vero e proprio, e perdipiù in posizione di particolare rilievo data la sua collocazione in apertura, con palesi intenti premiali. Nell'organizzazione della raccolta, le ragioni contenutistiche e letterarie (l'esordio programmatico e, nella seconda metà del libro, l'alleggerimento di quell'atmosfera di mestizia che domina in tutta la parte iniziale) s'incrociano con quelle musicali.

Se dal punto di vista letterario non si può parlare di un canzoniere vero e proprio, ma piuttosto di scelte che creano zone di coerente omogeneità introdotte da un testo caricato di palesi intenzioni enunciative, da quello musicale un analogo allineamento di porzioni omogenee viene avviato da un proemio e – più decisamente – chiuso da un epilogo assai connotati dal punto di vista tecnico.

Proprio per il loro ruolo espositivo, gli iniziali versi danteschi (I) reclamano particolari attenzioni. Nel primo episodio (vv. 1-5) il soggetto appare ritmicamente poco equilibrato, intermittente, a dizione dubito sospesa e poi accelerata, e fuori sesto per via delle sincopi. Immediatamente si manifestano altre tensioni cromatiche all'interno di una singolare voce, e tra voce e voce (quegli effetti che più tardi saranno bollati come 'false relazioni') a causa della terza minore imitata in ascesa o discesa. La programmatica asperità d'eloquio prevedibilmente produce dissonanze ottenute per

in genere regolarmente per ritardo, e in ogni caso separate o di transito. Consonante e diatonica in pieno è invece la porzione successiva (v. 6) che contrasta pure mensuralmente. L'episodio che segue (vv. 7-8) è monopolizzato dall'icona sonora della: dopodiché (v. 8) si marcia spediti, omoritmicamente, verso la conclusione intermedia. La Seconda Parte ripresenta subito la forte opposizione tra episodi contigui ottenuta per via mensurale (vv. 9-10). Il vero contrasto, però, è tra il procedere frantumato di adesso, con episodietti a poche misure per volta, e il lungo respiro della Prima Parte al suo avvio, tra un percorso equilibrato e gli strattoni tendenzialmente declamatori che ora paiono prevalere.

Il madrigale che segue (II) conferma appieno l'andamento spesso declamatorio, la scrittura accordale, le opposizioni anche mensurali. E quella medesima declamazione accordale ribadita, eventualmente mossa da sfasature, la ripresentano qua e là anche i madrigali IV, V (cromatizzata), X, XI (molto cromatizzata) e XIII. La soluzione è analoga a ciò che lo stesso Marenzio andava facendo dai madrigali del 1588, 1594 e 1595, ma anche da quanto Wert aveva realizzato nei suoi libri dall'*Ottavo* (1585) al *Decimo* (1591), e Monteverdi in diverse composizioni dei suoi *Terzo* (1592) e *Quarto libro de madrigali* (stampato nel 1603, ma in parte steso entro il 1597).

Di estremo impegno espressivo è il III madrigale di Marenzio, nel quale la si traduce in una scrittura alterata da cromatismi a ripetizione alle cui dissonanze si aggiungono ritardi a catena: l'estensione di questo esordio (vv. 1-2), il succedersi degli intervalli duri, e soprattutto la scrittura lenta a valori amplissimi enfatizzano quelle soluzioni quanto mai pungenti. Il resto è dominato da un fitto contrappuntismo

(l'alleggerimento sul v. 4 coincide con un perfetto canone a due voci), che si placa temporaneamente solo per illustrare l'opposizione interna al verso 5 (stasi-moto-stasi). Fortissimamente contrastato è l'attacco della Seconda Parte: imitazione contro omoritmia, soggetto mensuralmente a precipizio (dilegua) contro accordi larghi, diatonicità contro cromatismo. Per due volte, subito dopo, si alternano *climax* (v. 10, con vivace moto imitativo in tutta la compagine, e v. 12, di nuovo eccitato cromaticamente) e *anticlimax* (i versi restanti, con declini scalari ed effetti di smorzamento dell'attività ritmica), secondo un disegno affine a quello del madrigale di Monteverdi stampato nel citato *Quarto libro* (1603) del cremonese.

Nei brani VI e VII i momenti patetici sono incastonati in situazioni che non disdegnano vivacità e perfino talora un'aggraziata leggerezza, in linea con la menzionata minor tensione espressiva dei relativi testi letterari.

Ma il ritorno a lirismi maggiormente sofferiti, col sonetto petrarchesco intonato in VIII, si accompagna a soluzioni di analoga forza immaginativa. L'*incipit* è impressionante, nel suo dilatato quanto già visto in un passo del III: il *cantus firmus* della voce più alta costituisce il riferimento stabile di un contrappunto imitativo che impegna tutte le altre parti. Il soggetto di quest'attività sottostante è all'inizio un profilo melodico dentato (come, per il medesimo testo, avevano fatto già Lasso nel 1555, e Wert nel 1581) che getta in picchiata le voci per più di un'ottava, sbatacchiandole su e giù con balzi e mobilità ritmica. Del tutto sbilanciata, all'aprirsi della Seconda Parte è la conclusione della prima terzina: dopo una stretta catena di episodietti fittamente imitativi o vocalmente perfino lussureggianti, sopravviene la sbrigativa e

declamatoria sentenza sulla vera condizione di vita del poeta. Di forte contrasto è, analogamente, anche la terzina residua. Più che l'ovvio slargo cromatizzato e – moderatamente – dissonante («aspre vie né si selvage»), a colpire sono però la natura spoglia e prosastica del successivo soggetto d'imitazione, e la chiusa quasi strozzata: le voci si scambiano dapprima una scala discendente, melodicamente ineluttabile e di ritmo rigido e ripetitivo (si associa ai versi dedicati all'implacabile compagnia d'Amore), e in seguito riecheggiano con insistenza un frammento martellato perlopiù all'unisono o all'ottava ad ogni *tactus* e poi più frequentemente.

Enunciati piuttosto sbrigliatamente sono i versi iniziali del madrigale IX, in sezioni di corto respiro transitanti rapidamente ad altro materiale. Per dare rilievo a un passo, anziché espandere la relativa veste sonora Marenzio preferisce l'espedito retorico del ribadimento intensificato, come avviene con la ripetizione un tono sopra dell'episodio sul v. 12. Cromatismi e dissonanze risultano di segno analogo a quelli che si ritrovano sparsamente in XI, XII e XIII (il cui attacco non sembra immemore di quanto fatto sui medesimi versi da Rore nel 1557). Tutti questi atteggiamenti Marenzio aveva avuto modo di sperimentarli già da alcuni anni, dato che caratterizzavano sparsamente i suoi madrigali a cinque e sei voci apparsi a stampa nei libri del 1594 e 1595. Nel *Nono libro* tali soluzioni spesseggiano, così come i singoli comportamenti al limite delle norme grammaticali coeve, o che addirittura le infrangono. Il frequente cromatismo produce ovviamente intervalli melodici alterati: unisoni e seconde in quantità; terzine (XI) quarte (XII) e quinte diminuite (VIII, XII). Il Basso è qua e là obbligato a salti impervi, ben oltre i

limiti esacordali: settime (VII), none (IV, VII), decime (VII). In altri casi il salto è analogamente ampio, ma dà l'impressione si tratti piuttosto di un appoggio temporaneo, in funzione della successiva risoluzione ascendente: sono tali certe seste maggiori e minori (VII, VII, XII), o settime (VII, XII). Quanto al contrappunto, senza preparazione vengono date quarte diminuite (VII, XII) ed eccedenti (VIII, XII), e numerose altre dissonanze quali seconde, settime, none. Solo in parte tali comportamenti possono trovare giustificazione nel caso letterario (i di II, di III, di X, di XI), o nelle esigenze di processi cadenzali (qualche caso di II, VIII, XII). Piuttosto, alla stessa stregua delle appoggiate sopra evocate, sembrano anch'essi il frutto della registrazione di abitudini esecutive estemporanee: note di passaggio, fioriture, contrappunto alla mente.

Ha poco senso chiedersi perchè, nella sua polemica contro le cattive – a suo dire – abitudini compositive di certuni moderni, padre Giovanni Maria Artusi abbia puntato i suoi strali contro Monveverdi, lasciandone indenne questo *Nono libro* di Marenzio che li avrebbe motivati altrettanto e forse di più. È però estremamente significativo, invece, che il compositore bresciano e questo suo volume vengano chiamati in causa da quel musicista per diletto, col nome di Ottuso, nel 1599 accorso epistolarmente in difesa di Monteverdi (Artusi si trovava ancora a Ferrara, dove a fine 1598 aveva sentito eseguire quegli inediti madrigali monteverdiani che gli avevano fatto decidere di intervenire pubblicamente per censurare soluzioni tecniche a suo avviso da non imitare). Passi di alcuni madrigali (I, III, XI) di questo *Nono libro* di Marenzio vengono citati nella seconda lettera dell'Ottuso, in controrisposta all'Artusi. Pochi anni dopo, nel suo trattato *El*

meloepo y maestro (Napoli, 1613) anche Pietro Cerone avrà modo di censurare alcuni comportamenti ritmici e melodico-armonici di Marenzio del *Nono libro*, eccessivi anche volendo tener conto delle particolari intenzioni analogiche richieste dal testo letterario intonato. Insomma, già i contemporanei ravvisarono in questo *Nono libro* di Marenzio atteggiamenti compositivi che lo collocavano tra quei prodotti madrigalistici sofisticati e volutamente eslege tanto amati nel ristretto giro cortigiano di Mantova e Ferrara, dei duchi Vincenzo Gonzaga ed Alfonso II d'Este: insieme con le opere di Wert, Pallavicino e Monteverdi, nonché di Luzzaschi e del Gesualdo dei libri *Terzo* (1595) e *Quarto* (1596). In quest'ottica, assumeranno una prospettiva meno generica anche le genuflessioni di rito profuse da Marenzio nella dedicatoria al suo volume. La protezione principesca veniva invocata per opere della cui 'reprendibilità' era consapevole il loro stesso autore, che d'altronde ben si rendeva conto d'aver scritto pagine destinate ad un consumo d'estrema *élite*, e apprezzabili solo da intenditori che non fossero troppo succubi delle comuni regole: «... ha destato in me qualche opinione, che li frutti del mio basso ingegno non sieno forsi da sprezzarsi in tutto, già che vengono pregiati da Prencepe non meno di stato, che d'intelletto sublime, com'è l'A. V. et da ciò rincorata la mia povera Musa, ha dato fuori, solo a divotione di Lei, alcune poche note, le quali se ben per se stesse humili, aggrandite nondimeno dallo splendore del suo nome Serenissimo non temeranno andar in luce alla presenza d'ognuno, sicure che sendo dall'alto suo giuditio approvate, non sarà chi ardischi malignamente riprovarle».

PAOLO FABBRI

SULL' INTERPRETAZIONE

A Word is dead

When it is said

Some say.

I say it just

Begins to live

That day.

(Emily Dickinson)

... questi Madrigali da me ultimamente composti con maniera assai differente dalla passata, havendo, e per imitazione delle parole, e per la proprietà dello stile atteso ad una (dirò così) mesta gravità...

(Prefazione ai *Madrigali a Quattro, Cinque et Sei voci, Libro Primo*, 1588)

Nell'affrontare lo studio e la registrazione di questo *Nono libro di madrigali* non potevamo non tener conto del «mutato stile» di Marenzio e del suo adeguarsi alla «nuova musica». Non a caso il compositore bresciano utilizza in questa, che è la sua ultima opera, strutture armoniche e testi poetici atti ad evidenziare ancor più questa sua scelta («ben riconoscerà il mutato stile» e «ond'io vo' col pensier cangiando stile» dal *Canzoniere* petrarchesco). Certamente non è un cambiamento radicale: Marenzio non cancella e rinnega ciò che ha perseguito per anni, ma sicuramente mostra di essere compositore attento alle novità (durante la sua partecipazione agli *Intermedi della Pellegrina* del 1589 aveva incontrato Jacopo Peri, Giovanni de' Bardi, Emilio de' Cavalieri, Giulio Caccini!). Non potevamo inoltre dimenticare che egli viene

ascritto di diritto da Giulio Cesare Monteverdi, nella prefazione agli *Scherzi Musicali* del fratello Claudio del 1607, alla nuova *Seconda Pratica* («... Seconda pratica, della quale è stato il primo rinovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano Rore... seguita et ampliata... dal Ingegneri, dal Marenzio, da Giaches Wert, dal Luzzasco...»).

Anche in questa registrazione abbiamo scelto di trasporre alla 3a e 4a bassa i madrigali scritti in chiavette acute, ottenendo così un livellamento nell'estensione generale dell'intero *Nono libro*. Abbiamo trovato così che la distribuzione vocale per questa raccolta rispecchia fedelmente quella tanto spesso usata da un Luzzaschi o da un Gesualdo, e cioè con una sola voce di soprano: «... dice [Gesualdo] di non haver se non quattro che cantano, onde sarà sforzato d'entrar egli stesso per lo quinto...» (lettera di Alfonso Fontanelli al Duca Alfonso d'Este).

Abbiamo orchestrato 4 madrigali (quelli più villanellistici) intavolando le parti vocali o aggiungendo un proto-continuo, utilizzando clavicembalo e liuto: «... potendosi trovare un leuto a otto ordini... faria piacere a S. Altezza di presentarglielo: il qual leuto havendo poi a servir me, desidero che sia degli ordinarij... che'l leuto sia armonioso, et argentino, cioè con suono chiaro et sonoro, et che i bassi rimbombino il più che si può; il che saprà fare il Marentio, o altri che se ne intendono...» (lettera di Giulio Cesare Brancaccio a Luigi d'Este, 26 Febbraio 1581). Ma l'obiettivo più importante è stato quale strada seguire per porre in musica la «mesta gravità» tanto decantata da Marenzio: abbiamo scelto quella dettata dal *tempo* (tempus gravis). È come quando due amici pranzano assieme: uno fagocita tutto rapidamente, l'altro mastica lentamente e a piccoli bocconi,

gustando il tutto. Alla fine entrambi saranno sazi, ma in maniera differente. Così anche noi abbiamo cercato di assaporare tutte le dissonanze, le *false relazioni*, i cromatismi, in un tempo largo, senza fretta, allargando le pause ed i silenzi tra una «portata» e l'altra, cercando di scoprire tutti gli ingredienti contenuti in ogni singolo madrigale, in ogni singola frase. E siamo arrivati così ad una conclusione: che Marenzio è stato un creatore sopraffino, forse all'antica, forse non così evidente al nostro palato moderno, ma sicuramente un esperto dell'arte madrigalistica, che non è poi così distante da quella culinaria. Cosa accomuna un madrigale ad un manicaretto? La scelta degli ingredienti, l'equilibrio tra i sapori, il dosare le quantità, lasciare l'esecutore / ascoltatore / degustatore sazio al punto giusto, ma con il desiderio di assaporarlo di nuovo, non adesso, un'altra volta, perchè mangiarne ora sarebbe solo voracità, gola, mentre quello provato è un piacere più completo, più appagante.

Un particolare ringraziamento va a Colin Timms, Glenn Watkins, Paolo Fabbri, Iain Fenlon, Anthony Newcomb, per la simpatia e la cortese disponibilità dimostrateci.

COMMENTO ALLA REGISTRAZIONE

I play every set as through it was my last. I want to show the musicians I'm playing with that I'm still giving it all I've got. We're up there to play music. And that's all.
(Chet Baker)

*The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils,*

*The motions of this spirit are dull se night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted. Mark the music.*
(W. Shakespeare: *The Merchant of Venice*)

... Conosco una vecchia leggenda, di un popolo che non ricordo, che mi piace molto; naturalmente non è realmente avvenuta, ma è simbolica di diverse cose. In quella leggenda si dice che la razza umana discende da due fratelli. A costoro venne concesso di scegliere quel che più di ogni cosa desiderassero. L'uno scelse l'oro, l'altro un libro. Il primo, che aveva scelto l'oro, si arricchì; il secondo visse poveramente. La leggenda – senza spiegarne con precisione la ragione – racconta come l'uomo con il libro venisse esiliato in una terra triste e fredda, solo. Nella sua disgrazia però prese a leggere il libro e da esso apprese diverse cose. Di modo che riuscì a rendere più sopportabile la sua esistenza e inventò cose per alleviare le sue difficoltà e infine si conquistò un certo potere, sempre però con un lavoro e una lotta duri. In seguito proprio quando il secondo era diventato più forte con l'aiuto del libro, il primo si indebolì; e quindi visse abbastanza per capire che l'oro non è l'asse attorno a cui ruota tutto. È soltanto una leggenda, ma per me ha un profondo significato di verità. «Il libro» non vuol dire tutti i libri della letteratura, significa la coscienza, la ragione, l'arte.
(Vincent Van Gogh, Lettera al fratello Theo)

CLAUDIO CAVINA



YA SIN SU DULZURA, EL CANTO DE CISNE**Luca Marenzio: Noveno libro de madrigales**

*En el arte, el hombre busca
lo que más le hace vibrar.*
(Poema chino, Siglo VIII)

El *Noveno libro de madrigales a cinco voces* (Angelo Gardano, Venecia, 1599) constituye la última colección de Luca Marenzio publicada en vida del autor. El compositor firmaba la dedicatoria en Roma el 10 de mayo de 1599; tres meses y medio más tarde, el 22 de agosto, moría prematuramente (incluso para su época: tenía cerca de 45 años) y, se supone, de repente. Marenzio había vuelto –quizá recientemente– de su aventura polaca como músico en la capilla real de Sigismundo III, puesto que había ocupado desde finales de 1595. Su estancia en Polonia se prolongó probablemente hasta la primavera o el verano de 1598. Pero en todo caso, en otoño estaba nuevamente en Italia: el 20 de octubre, Marenzio firmaba en Venecia la dedicatoria de su *Octavo libro de madrigales a cinco voces*. Los datos biográficos y profesionales relativos a Marenzio, en esta última parte de su vida, son fragmentarios e inciertos. Esta situación se debe en parte a un hecho todavía no muy valorado por sus biógrafos. A mediados de los años 90, el músico gozaba de la protección de Cinzio Passeri Aldobrandini, nombrado cardenal en septiembre de 1593, cuya madre era hermana de Ippolito Aldobrandini, papa de 1592 a 1605 con el nombre de Clemente VIII. Como sobrino del papa y cardenal, Cinzio parecía estar destinado a interpretar un papel que hubiera sin ninguna duda sido útil a Marenzio. Pero dada

la estrategia familiar, que operaba tradicionalmente en favor de la rama masculina, el cargo de cardenal sobrino iba a recaer en el primo Pietro, hijo del hermano del papa, quien vistió la púrpura durante el mismo consistorio, en septiembre de 1593. En conclusión, Marenzio era parte del *entourage* equivocado, cada vez menos importante, y ya en vías de marginación desde 1595. El servicio en Polonia, prestigioso pero en una corte periférica, puede ser interpretado desde esta perspectiva, y no digamos nada de la turbación del compositor a su regreso: si tuvo efectivamente lugar en 1598, aconteció durante la época más exitosa del rival de su protector, y del definitivo ocaso de Cinzio Passeri Aldobrandini. Tras la extinción de la casa de Este por falta de herederos legítimos, el cardenal Pietro Aldobrandini fue encargado de tomar posesión de Ferrara y del ducado ferrares, por cuenta del papa y oponiéndose a un pretendiente que la Iglesia no quería reconocer. Habiendo resuelto la situación con energía, el cardenal obtuvo todavía más favores del pontífice, quien se desplazó con toda su corte para pasar varios meses en la ex capital ducal, de mayo a noviembre de 1598. A esta situación, habría que añadir otra: Marenzio estuvo, durante largos y felices años, al servicio del hermano del difunto duque Alfonso II, el cardenal Luigi d'Este (desde 1578 hasta 1586, año del fallecimiento del eclesiástico). Aunque su actividad musical se desarrollara casi siempre en los palacios de los Este en Roma y en Tivoli, Marenzio había acompañado en 1580-1581 a su señor en un viaje por la Italia septentrional, que le llevó a permanecer también varios meses en Ferrara. En conclusión, a la caída en desgracia de su reciente mecenas, se añadía para Marenzio el sepelio de sus antiguos patronos y la disolución de eventuales probabilidades de empleo en la musicalísima corte

de Este.

Podemos colocar sobre esta tela de fondo unos pocos hechos fidedignos relativos al último año de la vida de Marenzio; ante todo, el acercamiento hacia los Gonzaga, revelado por las dedicatorias del *Octavo libro* (1598) y sobre todo del *Noveno libro de madrigales a cinco voces* (1599), respectivamente dirigidas al conde de Guastalla, Ferrante II Gonzaga, y al duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga. Las esperanzas del compositor aparecen claramente en la última de sus dos cartas: «Le suplico que quiera aceptar no tanto este Libro como mi obediencia y mi afecto: una vez colmado este deseo, como así lo espero de su peculiar bondad, mi débil mente, animada por vuestra gracia, quizá pueda luego producir obras más dignas de S. A. Serenísima».

Desde 1589, cuando Marenzio empezó a publicar libros enteramente dedicados a obras originales suyas, las series de madrigales a cinco y seis voces, y de *villanelle* a tres voces, constituyeron poco a poco la mayor parte de su catálogo. Momentáneamente interrumpida por el paréntesis polaco, la producción de los volúmenes de madrigales se reanudó a su vuelta con las composiciones a cinco voces. Sin alcanzar la cantidad de la década precedente, cuando debutó Marenzio en el mercado del libro, la producción de los madrigales editados durante los años 90 se mantenía en un alto nivel, reflejando así el interés que todavía existía por parte de los mecenas, los impresores y los músicos (profesionales o aficionados). Llegado a este punto, el compositor parecía ponerse a la búsqueda de un nuevo encargo; y para su nueva –y novena– colección de madrigales a cinco voces, Marenzio escogió poemas y poetas que demostraban un criterio poco habitual:

I. Così nel mio parlar voglio esser aspro
Dante Alighieri
estrofa de canción

II. Amor, i' ho molti et molti anni pianto
Francesco Petrarca
estrofa de sextina doble

III. Dura legge d'Amor, ma benché obliqua
Francesco Petrarca
terceto de capítulo

IV. Chiaro segno Amor pose alle mie rime
Francesco Petrarca
estrofa de sextina doble

V. Se sì alto pon gir mie stanche rime
Francesco Petrarca
estrofa de sextina doble

VI. L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine
Francesco Petrarca
soneto

VII. Il vago e bell' Armillo
Livio Celiano / Angelo Grillo
madrigal

VIII. Solo e pensoso i più deserti campi
Francesco Petrarca
soneto

IX. Vivo in guerra mendico e son dolente
Antonio Ongaro
soneto

X. Fiume ch' a l'onde tue ninfe e pastori
Antonio Ongaro
soneto

XI. Parto o non parto? Ahi come resto
Battista Guarini
madrigal

XII. Credete voi ch'i' viva
Battista Guarini
madrigal

XIII. Crudele, acerba, inesorabil morte
Francesco Petrarca
estrofa de sextina

XIV. La bella man vi stringo
Battista Guarini
madrigal

[Verso inicial del poema - autor - morfología métrica]

En la lista de poetas, escasean los contemporáneos, sólo representados por el padre Angelo Grillo (Livio Celiano, cuando firmaba obras profanas), Antonio Ongaro y Battista Guarini, y cada uno con un pequeño número de poemas. En cambio, predomina Petrarca, ocupando la mitad del libro, mientras Dante sólo interviene en el madrigal inicial, imperiosamente programático. Marenzio enriquecía así la exigua serie de obras musicales compuestas sobre textos de Dante durante el siglo XVI: apenas un poco más de una docena de composiciones, publicadas durante los años 70 y 80, y generalmente con versos de la *Comedia*. Una suerte completamente opuesta a la de Petrarca: omnipresente durante el siglo XVI, entre 1540 y 1590, y alcanzando su apogeo hacia 1570, la boga de los versos petrarquianos iniciaba su ocaso al final de los años 90, cuando el gusto de los músicos y de los apasionados aficionados tendía hacia los poemas de

Guarini y de Torquato Tasso. Al recurrir a los versos de Petrarca para su libro de 1599, y en dosis tan masiva, Marenzio revelaba claramente su intención de no seguir la moda vigente. Además, la decisión de iniciar el volumen por Dante, un poeta prácticamente ignorado por los músicos del siglo XVI, y hasta la fecha también por Marenzio (como, bien es cierto, por la mayor parte de los literatos), corrobora el carácter más bien singular de la orientación poética del *Noveno libro*.

A la prevalecte antigüedad del Parnaso poético escogido por Marenzio para su libro, corresponde la *gravitas* métrica y morfológica perseguida: hegemonía del endecasílabo, predominio de unas arquitecturas ya propias del canon clásico de la era literaria vulgar (la canción, el soneto, la sextina) en comparación con los perfiles menos formalizados y severos del madrigal moderno (cuatro en total). Un estilo elevado y tenso se une a temas que rebasan los límites de lo habitual.

Una experiencia amorosa violentamente dolorosa conforma el tema de la obra inicial, y sufrimientos análogos son los que el poeta intenta sublimar mediante tristes reflexiones morales en los tercetos del *Triunfo del amor* (III) o en las cuatro estrofas sueltas de la sextina doble *Mia benigna fortuna e' l viver lieto* (XIV, IV, II, II); éstas pertenecen de forma significativa a las secciones del *Cancionero* de Petrarca que incluyen las llamadas rimas en *morte*. Ciertamente no luctuosa, pero no por ello menos intensa, resulta la celeberrima meditación lírica de *Solo e pensoso i piè deserti campi*, mientras el otro soneto petrarquiano *L'aura che' l verde Lauro...* tiene una función distinta: nos conduce desde una ininterrumpida serie de textos ásperos, agudamente dolientes o de transfiguración casi espiritual, hacia una zona de densidad

patética, pero –salvo excepciones– de menor tensión estilística, que no excluye una cierta gracia. Encontramos elegíacas escenas pastorales (*Il vago e bello Armillo, Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori*), galanterías de moda (*Vivo in guerra mendico e son dolente*), sutilezas y paradojas amorosas graciosamente versificadas según la moderna moda brillante (los tres textos de Guarini). Por lo tanto, a una primera parte dominada por una melancólica gravedad sucede una segunda con colores menos lóbregos. El libro se sitúa generalmente en aquel clima de lirismo amoroso, vivo y a menudo incandescente, decisivo punto de atracción de cierto madrigal musical de los años 80 y 90 (Wert, Ingegneri, Pallavicino, Luzzaschi, Gesualdo y el joven Monteverdi).

El componente metalingüístico de la colección, explícitamente indicado como uno de los objetivos del compositor, merece unos comentarios particulares. Abandonando de hecho el *dulcedo* y la *suavitas* en el madrigal inicial, Marenzio declara programáticamente tender hacia «un decir... áspero», puntiagudo y arisco, y aspirar a una «mayor dureza y a una naturaleza más cruel». El tema del cambio aflora aquí y allá. En *Chiaro segno Amor pose alle mie rime*, al cambio de diana de la actividad poética del autor (de los «bellos ojos» de la amada difunta al «llanto» por su muerte), corresponde una paralela conversión de medios expresivos: «... con el pesar voy cambiando estilo» (IV). El «mudado estilo», resultado de aquella transmutación sublimizante, podrá sin embargo ser reconocido por quien vive ya en una dimensión superior (*Se si alto pon gir mie stanche rime*). Unos diez años antes, Marenzio había ya confeccionado un volumen (*Madrigales a cuatro, cinco y seis voces*, Venecia, Giacomo Vincenzi, 1588) intencionalmente constituido por obras

«compuestas de una manera bastante diferente de las del pasado, y mediante la imitación de las palabras y la propiedad del estilo, tendiendo hacia una (por decirlo así) melancólica gravedad que será quizá más apreciada por los nobles entendedores, y sus iguales, y por su virtuosísimo cenáculo», según su dedicatoria dirigida al conde Mario Bevilacqua, en cuyo palacio veronés se reunían informalmente, y por puro placer, algunos nobles músicos. Aunque no discutamos la legitimidad de esta aseveración, se trataba de todos modos de intenciones internas al proceso compositivo, subrayadas por la propia elección (el mismo *tempus imperfectum diminutum* que vuelve a aparecer en la penúltima pieza del *Noveno libro*), sólo explicadas *a posteriori*, y en el marco para-textual (introdutivo) de la obra. En el caso del *Noveno libro*, aquellas intenciones constituyen, en cambio, un fragmento de texto verdadero y propio, adquiriendo particular relieve gracias a su posición inicial, con evidentes propósitos introductivos. En cuanto a la organización de la colección, lo referente al contenido y a lo literario (el preámbulo programático y, en la segunda mitad del libro, el aligeramiento de la atmósfera de tristeza que impregnaba la parte inicial) mantiene una estrecha relación con las soluciones musicales.

Desde una posición literaria, no se puede hablar de un cancionero en el sentido propio de la palabra, sino más bien de opciones que crean zonas de coherente homogeneidad, introducidas por un texto cargado de evidentes intenciones enunciativas; sin embargo, desde una perspectiva musical, se puede apreciar una análoga alineación de fragmentos homogéneos que nacen en un proemio y son encauzados –de manera más decidida– hasta un epílogo bastante connotado técnicamente.

Por su papel de exposición, el poema de Dante (I) exige una atención particular: en el primer episodio (v. 1-5), el ritmo del tema parece poco equilibrado, intermitente; su dicción, con suspensiones y repentinas aceleraciones, o desordenada por las síncopas. Surgen inmediatamente otras tensiones cromáticas en una voz sola, y de una voz a otra (efectos luego acuñados como ‘falsas relaciones’) imitando el intervalo de tercera menor, subiendo o bajando. La aspereza programática del decir produce previsiblemente disonancias, pero generalmente por retardo, y en todo caso por notas separadas o notas de paso. En cambio, el fragmento siguiente (v. 6) rebosa consonancia y diatonismo, pero no por ello carece de contrastes métricos. El tercer episodio (v. 7-8), monopolizado al inicio por el icono sonoro, prosigue rápida y homorítmicamente hasta la conclusión intermedia. En la segunda parte, la métrica provoca enseguida la fuerte oposición entre episodios contiguos (v. 9-10). El verdadero contraste se produce sin embargo entre el procedimiento de fraccionamiento utilizado a partir de este momento –con pequeños episodios de pocos compases– y el largo respiro de la primera parte en su inicio; y entre un desarrollo equilibrado y los espasmos de la declamación que ahora parecen prevalecer.

El madrigal siguiente (II) confirma absolutamente el desarrollo a menudo declamatorio, la escritura en acordes, y las oposiciones –también– métricas. Volvemos a encontrar esta misma estremecida declamación en acordes, y eventualmente desfasada, en los madrigales IV y V (en una versión cromática), X y XI (muy cromática), y XIII. El propio Marenzio había ya utilizado soluciones análogas en sus madrigales de 1595, 1594, y hasta en 1588; soluciones

musicales que encontramos también en obras de otros autores, en los libros de Wert, del *Octavo* (1585) al *Décimo* (1591), en varias composiciones de Monteverdi, el *Tercer libro de madrigales* (1592) y el *Cuarto* (publicado en 1603 pero ya esbozado en 1597).

El especial empeño expresivo de Marenzio en el madrigal III aparece en la escritura alterada por cromatismos repetidos sin tregua y a cuyas disonancias se agregan retardos en cadena: la extensión del aquel inicio (v. 1-2), la sucesión de los intervalos disonantes, y sobre todo la escritura lenta, en valores muy amplios, enfatizan estas soluciones. Domina el resto un denso contrapunto (el aligeramiento en el verso 4 coincide con un perfecto canon a dos voces), que se suaviza sólo momentáneamente para ilustrar la oposición interna (detención / movimiento / detención) del verso 5. El inicio de la segunda parte es eminentemente contrastado: imitación / homoritmia; métrica precipitada (dilución del sujeto) / acordes largos; diatonismo / cromatismo. Luego, alternan por dos veces *clímax* (v. 10, con un vivo movimiento imitativo en todo el conjunto, y en el v. 12 de nuevo excitado cromáticamente) y *anticlímax* (los versos restantes presentan unas inclinaciones graduales y unos efectos de apagamiento de la actividad rítmica); una silueta similar viene dibujada en el madrigal de Monteverdi editado en su ya citado *Cuarto libro* de 1603.

Las obras VI y VII proporcionan momentos musicales cargados de patetismo en situaciones que no desprecian por ello una cierta vivacidad y a veces hasta un graciosa ligereza, coincidiendo con la –ya señalada– menor tensión expresiva de los textos.

En cambio, el soneto de Petrarca (VIII) indica una vuelta

al lirismo generalmente doliente, acompañado por soluciones que demuestran análoga imaginación. El inicio es impresionante por su desarrollo de un fragmento del III: el *cantus firmus* de la voz más alta constituye la referencia estable de un contrapunto en imitación que implica todas las demás partes. El sujeto de aquel contrapunto en el registro grave tiene al principio un perfil accidentado (Lasso en 1555 y Wert en 1581 habían ya tratado este texto de la misma manera) que lanza en picado las voces, que recorren más de una octava, agitándolas y sacudiéndolas con gran agilidad rítmica. La conclusión del primer terceto, al inicio de la segunda mitad, presenta un completo desequilibrio: tras un apretado encadenamiento de cortos episodios en densa imitación, o llegando hasta la exuberancia vocal, surge la sentencia expeditiva y declamatoria referida a la verdadera condición de vida del poeta. De manera análoga, el terceto restante ofrece un poderoso contraste. Todavía más que la evidente amplificación cromática y —moderadamente—disonante (*aspre vie né si selvagge*), nos asombran la naturaleza desnuda y prosaica del siguiente sujeto, en imitación, y el final casi sofocado: las voces comparten primeramente una escala descendente, con un ineludible efecto melódico y un ritmo rígido y repetitivo (asociado con los versos dedicados a la implacable compañía de Amor) y, súbitamente después, recuerdan con insistencia un fragmento remachado generalmente al unísono o a la octava a cada *tactus*, y después con una frecuencia más rápida.

Los versos iniciales del madrigal IX son enunciados de manera bastante expeditiva, en secciones cortas que transitan rápidamente hacia un nuevo material musical. Para destacar un fragmento, y ampliar el relativo revestimiento sonoro,

Marenzio prefiere el recurso retórico de la confirmación intensificada, como ocurre con la repetición del verso 12 en un tono más agudo. Cromatismos y disonancias son significadamente análogos a los que se encuentran sueltos en los XI, XII y XIII (cuyo inicio parece recordar a su vez la música que Rore escribe para los mismos versos en 1557). Marenzio pudo experimentar con todos estos procedimientos durante algunos años, ya que caracterizaban de manera suelta sus madrigales a cinco y a seis voces publicados en los libros de 1594 y 1595. En el *Noveno libro*, soluciones similares adquieren más peso, así como los procedimientos singulares que llegan al límite de las normas gramaticales coetáneas, o incluso más allá. El frecuente cromatismo produce obviamente intervalos melódicos alterados: unísonos y segundas en cantidad; terceras (XI), cuartas (XII) y quintas disminuidas (VIII, XII). El bajo está obligado, aquí y allá, a saltos imprevistos, franqueando los límites del hexacordo: séptimas (VII), novenas (IV, VII), o décimas (VII). En otros casos el salto es igualmente amplio pero parece tratarse más bien de una apoyatura temporal, en función de la siguiente resolución ascendente: por ejemplo, las sextas mayores o menores (VII, XII), y las séptimas (id.). En cuanto al contrapunto, suenan sin preparación las cuartas disminuidas (VII, XII) o aumentadas (VIII, XII), y numerosas disonancias como segundas, séptimas o novenas. Sólo en parte pueden estos procedimientos encontrar una justificación basada en el texto (II, III, X, XI), o en las exigencias de los episodios cadenciales (II, VIII, XII). Más bien, como en el caso de las apoyaturas ya evocadas, se trata aquí de costumbres interpretativas improvisadas: notas de paso, adornos, o *contrapunto alla mente*.

Poco sentido tiene el preguntarse por los motivos del padre Giovanni Maria Artusi en su polémica en contra de las –según él– malas costumbres compositivas de algunos modernos, cuando había dirigido sus saetas hacia Monteverdi y se había olvidado de este *Noveno libro* de Marenzio que le hubiera motivado igualmente y quizá mucho más. Resulta, en cambio, extremadamente significativo que el compositor de Brescia y su *Noveno libro* fueran citados por aquel músico dileitante, de nombre Ottuso, para acudir por carta en defensa de Monteverdi en 1599 (Artusi se encontraba todavía en Ferrara a finales de 1598; tras escuchar aquellos madrigales inéditos de Monteverdi, decidió intervenir públicamente para criticar soluciones técnicas que debían, a su juicio, ser evitadas). Algunos pasajes de ciertos madrigales (I, III, XI) del *Noveno libro* de Marenzio fueron citados en la segunda carta de Ottuso para contrarrestar los argumentos de Artusi. Pocos años después, en su tratado *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613), Pietro Cerone criticará, él también, algunos procedimientos rítmicos y melódico-armónicos utilizados por Marenzio en su *Noveno libro*, considerados excesivos aun teniendo en cuenta las particularidades del texto literario de base. En conclusión, los contemporáneos ya advirtieron en este *Noveno libro* de Marenzio procedimientos compositivos que lo colocaban entre aquellos productos madrigalísticos sofisticados y voluntariamente fuera de la ley, tan apreciados en los restringidos círculos cortesanos de los duques Vincenzo Gonzaga y Alfonso d'Este, en Mantua y Ferrara; al lado de las obras de Wert, Pallavicino y Monteverdi, y también de Luzzaschi y del Gesualdo de los libros *Tercero* (1595) y *Cuarto* (1596). Admitido este hecho, las profusas genuflexiones rituales efectuadas por Marenzio en su

dedicatoria del *Noveno libro* podrán ser consideradas desde otra perspectiva. La protección principesca era en efecto requerida para obras cuyo 'carácter reprehensible' asumía conscientemente el autor. Por otra parte, el autor sabía perfectamente, al escribirlas, que sus obras estaban destinadas al consumo de una extrema élite, y al exclusivo gusto de los entendedores que no fueran demasiado súcubos de las reglas ordinarias: «... he pensado que los frutos de mi bajo ingenio quizá no fuesen demasiado despreciables en conjunto, ya que fueron premiados por un Príncipe, sublime en su posición tanto como en su intelecto, como lo es S. A., y por ello animada, mi pobre Musa ha producido, únicamente en señal de devoción hacia Vos, algunas pocas notas, pues ellas si son bien humildes, engrandecidas no obstante por el resplandor de su Serenísimo nombre, no temerán salir a la luz en presencia de cualquiera, y siendo aprobadas por su alto juicio, tendrán la seguridad de que nadie se atreverá malignamente a criticarlas».

PAOLO FABBRI

Traducción: Pedro Elías

A PROPÓSITO DE LA INTERPRETACIÓN

Una palabra está muerta

Cuando viene dicha

Dijo alguien.

Yo digo que recién

Empezó a nacer

Aquel día.

(Emily Dickinson)

... *aquellos madrigales recientemente compuestos por mí mismo de una manera bastante diferente de la del pasado, y mediante la imitación de la palabra y la propiedad del estilo, tendiendo hacia una (por decirlo así) melancólica gravedad...* (Prefacio de los *Madrigales a Cuatro, Cinco y Seis voces, Libro Primero*, 1588)

Al enfrentarnos al estudio y a la grabación de este *Noveno libro de madrigales*, no podíamos dejar de tener en cuenta el «mudado estilo» de Marenzio y su adecuación a la «nueva música». No por casualidad utiliza el compositor de Brescia en esta, y última, obra unas estructuras armónicas y unos textos poéticos que evidencian, todavía más, su elección (*ben riconoscerà il mutato stile* (V) y *ond'io vo' col pensier cangiando stile* (IV) del *Cancionero* de Petrarca). No se trata ciertamente de un cambio radical: Marenzio no cancela ni rechaza lo que ha perseguido durante años, pero demuestra ser, con toda seguridad, un compositor atento a la novedad (durante su participación en los *Intermedi della Pellegrina* en 1589, se había encontrado con Jacopo Peri, Giovanni de' Bardi, Emilio de' Cavalieri y Giulio Caccini). Tampoco podíamos olvidar que el compositor figura de pleno derecho en el prefacio escrito por Giulio Cesare Monteverdi para los *Scherzi Musicali* de su hermano Claudio, como miembro de la nueva *Seconda Pratica* («... Segunda Práctica, cuyo primer innovador entre nosotros, el divino Cipriano Rore... desarrollada y ampliada... por Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert, Luzzasco...»).

Nuevamente, en esta grabación, hemos transportado a la tercera y a la cuarta inferiores los madrigales escritos en clave aguda, obteniendo así una nivelación en la extensión

vocal general del entero *Noveno libro*. Hemos encontrado que la distribución vocal, en este caso, respeta así fielmente aquella que usaban tan a menudo Luzzaschi o Gesualdo, es decir, con una sola voz de soprano: «... en caso de no disponer de más de cuatro cantantes, [Gesualdo] dice que estará obligado a cantar la quinta voz...» (Alfonso Fontanelli: Carta al duque Alfonso d'Este).

Hemos orquestado cuatro madrigales (aquéllos que se acercan más a la *villanelle*), instrumentando las partes vocales o añadiendo un proto-continuo, utilizando clavecín y laúd: «... pudiendo encontrar un laúd de ocho órdenes... sería del gusto de S. Alteza: debiendo yo utilizar aquel laúd, quisiera que fuera un laúd común... que el laúd sea armonioso y cristalino, es decir de sonido claro y sonoro, y que los graves puedan retumbar lo más fuertemente posible: algo que sabrá hacer Marenzio, u otros que son entendidos...» (Giulio Cesare Brancaccio: carta a Luigi d'Este, 26 de febrero del 1581). Pero el objetivo más importante consistía en seguir el camino que nos permitiera expresar musicalmente aquella «melancólica gravedad» tan comentada por Marenzio: hemos escogido aquél que nos fue dictado por el *tempo* (*tempus gravis*). Se asemeja a un almuerzo compartido por dos amigos: el primero traga a toda velocidad, el segundo mastica lentamente a bocados pequeños, degustando todo. Ambos acabarán saciados, pero de manera distinta. Nosotros también hemos intentado saborear cada disonancia, cada falsa relación, cada cromatismo, en un ritmo amplio, sin prisas, alargando las pausas y los silencios entre una frase y otra, intentando descubrir todos los ingredientes contenidos en cada madrigal, en cada frase. Y hemos llegado así a una conclusión: Marenzio fue un creador muy refinado, quizá cortado a la antigua, quizá

un creador no tan evidente para nuestro paladar moderno, pero seguramente un experto en el arte del madrigal, que no está tan alejado del arte culinario. ¿Qué tienen en común un madrigal y un manjar? La elección de los ingredientes, el equilibrio entre los diversos sabores, la dosificación, el dejar al intérprete / oyente / degustador saciado en el punto exacto, pero con el deseo de volver a saborearlo, no enseguida, sino otra vez, ya que seguir comiendo sería pura voracidad, gula, mientras el haber probado es un placer más completo, más satisfactorio.

Particular agradecimiento a Colin Timms, Glenn Watkins, Paolo Fabbri, Iain Fenlon, Anthony Newcomb, por su simpatía y su amable disponibilidad.

A PROPÓSITO DE LA GRABACIÓN

Toco cada obra como si fuera mi última. Quiero mostrar a los músicos con quienes estoy tocando que sigo dando todo lo que tengo. Estamos aquí para hacer música. Y esto es todo.
(Chet Baker)

*El hombre que no tiene música en él,
Al que no conmueven las armonías de dulces sonidos,
Es capaz de traicionar, engañar, robar,
Los movimientos de su mente son sombríos como la noche,
Y sus sentimientos oscuros como el Erebo.
No os fiéis de un hombre así. Escuchad la música.*
(Shakespeare: *El mercader de Venecia*)

*... Conozco una vieja leyenda, de un pueblo que no recuerdo,
que me gusta mucho; naturalmente, lo que cuenta no ocurrió,*

pero simboliza varias cosas. Según la leyenda, la raza humana provendría de dos hermanos, a quienes les fue acordado cumplir su más anhelado deseo. El primero escogió el oro, el segundo un libro. El primero se enriqueció; el otro vivía pobremente. La leyenda –sin que pueda explicar precisamente la razón– cuenta que el hombre del libro vivió exiliado en una tierra triste y fría, solo. En su desgracia, empezó a leer y aprendió así cosas diversas. Su existencia se volvió más soportable; inventó cosas que le permitieron resolver problemas y conquistó un cierto poder, pero siempre tras ardua labor. Mientras el hombre adquiriría más fuerza gracias al libro, el otro se debilitaba; pero vivió lo suficiente para darse cuenta que el oro no era el eje que hacía girar todo. No es más que una leyenda, pero tiene para mí un profundo significado de verdad. «El libro» no quiere decir todos los libros de la literatura; significa la conciencia, la razón, el arte.

(Van Gogh, Carta a su hermano Theo)

CLAUDIO CAVINA

Traducción: Pedro Elfás



UN CHANT DU CYGNE, QUI N'EST PLUS DOUX**Luca Marenzio: Neuvième Livre de Madrigaux**

*Dans l'art, l'homme recherche
ce qui le fait le plus vibrer.*

(Poème chinois, VIII^e siècle)

Le Neuvième Livre de madrigaux à cinq voix imprimé à Venise par Angelo Gardano en 1599 constitue l'ultime recueil de Luca Marenzio publié de son vivant. Le compositeur signait la dédicace à Rome le 10 mai 1599; et trois mois et demi plus tard, le 22 août, il mourait prématurément (même pour son époque: il avait environ 45 ans) et presque certainement d'une façon soudaine. Marenzio était revenu, sans doute récemment, de son aventure polonaise, en tant que musicien de la chapelle royale de Sigismond III depuis 1595. Son séjour en Pologne s'était probablement prolongé jusqu'au printemps ou jusqu'à l'été 1598; à l'automne, il se trouvait en tout cas de nouveau en Italie, comme le prouve la dédicace de son *Huitième Livre de madrigaux à cinq voix*, signée à Venise le 20 octobre. Les données biographiques et professionnelles relatives à Marenzio, tout au moins en ce qui concerne la fin de sa vie, sont fragmentaires et incertaines. Cette situation se doit aussi en partie à un fait qui n'a pas encore été valorisé par ses biographes. Vers le milieu des années 90, le musicien jouissait de la protection de Cinzio Passeri Aldobrandini, qui fut nommé cardinal en septembre 1593. La mère du cardinal était la sœur d'Ippolito Aldobrandini, pape régnant de 1592 à 1605 sous le nom de Clément VIII. En tant que cardinal et neveu du pape, Cinzio semblait destiné à jouer un rôle qui aurait sans aucun doute été utile à Marenzio. Mais la stratégie

familiale –traditionnellement– en faveur de la branche masculine, faisait pencher la balance vers le cousin Pietro, le fils du frère du pape, qui revêtit la pourpre de cardinal, lui aussi en septembre 1593. Marenzio faisait en somme partie du 'mauvais' entourage, celui qui perdait progressivement tout pouvoir et était déjà en voie de marginalisation dès 1595. Ce qui permettrait d'expliquer la situation contradictoire de Marenzio: d'une part, une activité musicale prestigieuse qui, d'autre part, avait lieu en Pologne, dans une cour périphérique. Cette situation peut être confirmée par le désarroi du compositeur à son retour en Italie: s'il eut effectivement lieu en 1598, ce fut donc durant l'apogée du rival de son protecteur, qui correspondait au déclin définitif de Cinzio Passeri Aldobrandini. Après l'extinction de la maison d'Este par faute d'héritiers légitimes, le cardinal Pietro Aldobrandini fut chargé reprendre possession de la ville et du duché de Ferrare, pour le compte du Pape et contre un prétendant que l'Eglise ne voulait pas reconnaître. Ayant résolu énergiquement la situation, le cardinal fut encore plus estimé par le Pape, qui se déplaça avec toute sa cour pour passer quelques mois dans l'ex capitale ducal, de mai à novembre 1598. À ceci s'ajoutait le fait que Marenzio avait été, durant de longues et heureuses années au service du frère du défunt duc Alfonso II, le cardinal Luigi d'Este (depuis 1578 jusqu'à la mort de ce dernier en 1586). Bien que son activité musicale était presque surtout destinée aux palais des Este à Rome et à Tivoli, Marenzio avait accompagné son seigneur dans un voyage en Italie septentrionale qui lui permit aussi de passer plusieurs mois à Ferrare. En fin de compte, Marenzio devait ajouter à la disgrâce de son récent mécène la mort de ses anciens patrons et la dissolution d'éventuelles offres d'emploi à la très

musicale cour d'Este.

Sur cette toile de fond, peuvent se situer les quelques faits fiables dont nous disposons, concernant la dernière année de la vie de Marenzio; et en premier lieu, le rapprochement en direction des Gonzague, que révèle le *Huitième Livre* (1598) et surtout le *Neuvième Livre de madrigaux à cinq voix* (1599), dédiés respectivement au comte de Guastalla, Ferrante II de Gonzague, et au duc de Mantoue, Vincenzo de Gonzague. Les espoirs du compositeur apparaissent clairement dans sa deuxième et dernière lettre: «Je vous supplie de bien vouloir accepter, au delà [de ce recueil], mon obéissance et mon affection: une fois comblé, comme je l'espère par votre particulière bonté, mon faible intellect encouragé par votre grâce pourra à l'avenir produire des œuvres plus dignes de V. A. Sérénissime». Depuis 1589, date à laquelle Marenzio commença à publier des livres ne comprenant que des œuvres originales, les séries de madrigaux à cinq et à six voix, et de villanelles à trois voix constituèrent peu à peu la plupart de son catalogue. Momentanément interrompue par la parenthèse polonaise, la production des volumes de madrigaux reprit immédiatement, au retour de Marenzio, par les compositions à cinq voix. Sans atteindre la quantité correspondant à la décade précédente – l'époque où Marenzio débutait sur le marché des livres –, la production des madrigaux imprimés dans les années 90 se maintenait à un haut niveau, reflétant ainsi l'intérêt que lui portaient encore les mécènes, les imprimeurs et les musiciens (professionnels et amateurs). Arrivé ce point, le compositeur semblait vouloir obtenir une nouvelle commande, et pour sa neuvième collection de madrigaux à cinq voix, Marenzio réunit des poèmes et des poètes suivant un critère peu habituel:

I. Così nel mio parlar voglio esser aspro
Dante Alighieri
strophe de chanson

II. Amor, i' ho molti et molti anni pianto
Pétrarque
strophe de sextine double

III. Dura legge d' Amor, ma benché obliqua
Pétrarque
tercet de chapitre

IV. Chiaro segno Amor pose alle mie rime
Pétrarque
strophe de sextine double

V. Se sì alto pon gir mie stanche rime
Pétrarque
strophe de sextine double

VI. L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine
Pétrarque
sonnet

VII. Il vago e bell' Armillo
Livo Celiano / Angelo Grillo
madrigal

VIII. Solo e pensoso i più deserti campi
Pétrarque
sonnet

IX. Vivo in guerra mendico e son dolente
Antonio Ongaro
sonnet

X. Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori
Antonio Ongaro
sonnet

XI. Parto o non parto? Ahi come resto
Battista Guarini
madrigal

XII. Credete voi ch' i' viva
Battista Guarini
madrigal

XIII. Crudele, acerba, inesorabil morte
Pétrarque
strophe de sextine

XIV. La bella man vi stringo
Battista Guarini
madrigal

[incipit - auteur - morphologie métrique]

Les poètes contemporains, plutôt rares dans cette liste, étaient seulement représentés par le père Angelo Grillo (Livio Celiano était son nom de plume pour les productions profanes), Antonio Ongaro et Battista Guarini; et avec un petit nombre de poèmes pour chacun. Pétrarque, par contre, domine le recueil en fournissant à lui seul la moitié des poèmes, tandis que Dante n'est sollicité que pour le début avec un madrigal impérieusement programmatique. Marenzio enrichissait de cette façon la série exiguë des compositions musicales sur des textes de Dante réalisées au cours du XVI^e siècle: à peine plus d'une douzaine d'œuvres, sur des poèmes provenant pour la plupart de la *Comédie*, toutes publiées dans les années 70 et 80. Tout le contraire du sort musical de Pétrarque: envahissant le XVI^e siècle entre 1540 et 1590, atteignant son apogée vers 1570, la vogue des vers pétrarquiens commençait à décliner à la fin des années 90; le goût des musiciens et des

passionnés de musique penchait alors vers les poèmes de Guarini et du Tasse. En utilisant en dose massive des vers de Pétrarque pour son recueil de 1599, Marenzio révélait clairement son intention de ne pas suivre la mode en cours. De plus, la décision de commencer le volume par Dante, un poète pratiquement ignoré par les musiciens du XVI^e siècle, y compris, jusqu'à ce moment, par Marenzio (et, du reste, par les gens de lettre), corrobore le caractère plutôt singulier de l'orientation poétique.

À l'ancienneté des poètes qui prédominent au Parnasse choisi par Marenzio, correspond une recherche de la *gravitas* métrique et morphologique: hégémonie des hendécasyllabes, prépondérance des architectures déjà propres au canon classique de l'ère littéraire vulgaire (la chanson, le sonnet, la sextine) par rapport aux profils moins formalisés et moins sévères du madrigal (quatre au total). Un style élevé et tendu accompagne les thèmes qui sont, à proprement dire, extraordinaires.

Une expérience amoureuse violemment douloureuse sert de thème à l'œuvre initiale, et ce sont des souffrances analogues que le poète tente de sublimer par ses tristes réflexions morales dans les tercets du *Triomphe de l'amour* ou dans les quatre strophes éparses de la sextine double *Mia benigna fortuna e' l' viver lieto*, qui appartiennent significativement aux sections du *Canzoniere* de Pétrarque regroupant les rimes en *morte*. La très célèbre méditation lyrique de *Solo e pensoso...* échappe certainement à ce climat douloureux, mais n'est pas moins intense pour autant. L'autre sonnet pétrarquien, *L'aura che' l verde Lauro...*, a une fonction bien distincte: il nous transporte depuis une série ininterrompue de textes âpres, hautement douloureux ou d'une

transfiguration presque spirituelle, vers une zone de densité pathétique, mais –à quelques exceptions près– d'une moindre tension stylistique, qui n'exclue d'ailleurs pas la grâce. Nous y trouvons des scènes pastorales élégiaques (*Il vago e bello Armillo, Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori*), des galanteries à la mode (*Vivo in guerra mendico e son dolente*) et des subtilités et des paradoxes amoureux gracieusement mis en vers suivant la mode moderne et brillante (les trois textes de Guarini). Nous avons donc une première partie dominée par une mélancolique gravité, puis une seconde dont les couleurs sont moins tristes. Le livre se situe généralement dans ce climat de lyrisme amoureux, vif et souvent incandescent, vers lequel tend inéluctablement un certain style de madrigal musical dans les années 80 et 90 (Wert, Ingegneri, Pallavicino, Luzzaschi, Gesualdo et le jeune Monteverdi).

La composante métalinguistique de la collection, explicitement indiquée comme étant l'un des objectifs du compositeur, mérite une attention particulière. Abandonnant de fait le *dulcedo* et la *suavitas* dès le madrigal initial, Marenzio déclare, de façon programmatique, tendre vers un nouveau «dire... âpre», perçant et rocailleux, aspirant à une «dureté supérieure et une nature plus cruelle». Le thème du changement affleure ici et là. Dans *Chiaro segno Amor pose alle mie rime*, l'activité poétique de l'auteur change de cible (des «beaux yeux» de l'aimée défunte aux «pleurs»), et à ce fait correspond une conversion parallèle des moyens expressifs: «... peiné, je change mon style». Le «style mué» fruit d'une telle transmutation sublimisante sera cependant reconnu par celle qui vit déjà dans une dimension supérieure (*Se sì alto pon gir mie stanche rime*). Une dizaine d'années auparavant, pour son volume de *Madrigaux à quatre, cinq et*

six voix (Venise, Giacomo Vincenzi, 1588), Marenzio avait déjà réuni, intentionnellement, des pièces «composées d'une manière plutôt différente de celle du passé, et grâce à l'imitation de la parole et à la propriété du style, tendant vers une (pour ainsi dire) mélancolique gravité qui sera sans doute plus appréciée par les connaisseurs, qui sont vos pairs, et par votre très virtuose cénacle»; ainsi s'exprimait le compositeur dans sa dédicace au comte Mario Bevilacqua, dont le palais de Vérone était le lieu de réunion informelle d'un groupe de nobles qui pratiquaient la musique par plaisir. Sans vouloir mettre en doute la légitimité de cette assertion, il s'agissait en tout cas d'intentions internes au processus de la composition, et soulignées par le propre choix (le même *tempus imperfectus diminutum* qui revient dans l'avant-dernière pièce du *Neuvième Livre*), et seulement expliquées *a posteriori*, dans le cadre para-textuel (introductif) de l'œuvre. Dans le cas du *Neuvième Livre*, ces intentions constituent par contre un texte véritable, propre, et d'autant plus mises en valeur par leur situation en prologue, avec une intention introductive évidente. Quant à l'organisation de la collection, le contenu et la littérature (le préambule programmatique et, dans la seconde moitié du livre, l'allègement du climat de tristesse dominant la partie initiale) sont en étroite relation avec la musique.

D'un point de vue littéraire, il ne s'agit pas au sens propre d'un fablier, mais plutôt de choix créant des zones d'homogénéité cohérente, introduites par un texte chargé d'intentions énonciatives évidentes; cependant, en considérant le recueil dans une perspective musicale, on observe un alignement de fragments homogènes prenant leur source dans un prologue et canalisés –d'une façon plus décidée– vers un

épilogue plutôt connoté techniquement.

De par son rôle d'exposition, le poème de Dante exige une attention toute particulière: dans le premier épisode (vers 1 à 5), le rythme du thème semble peu équilibré, intermittent, la diction est soumise à des suspensions suivies d'accélération subites, ou désordonnée par les syncopes. D'autres tensions chromatiques surgissent immédiatement, dans une voix individuelle, d'une voix à l'autre (effets qui prendront le nom de 'fausses relations') imitant l'intervalle de tierce mineure, ascendante ou descendante. L'âpreté grammaticale du texte produit des dissonances prévisibles mais généralement effectuées par des retards, et en tout cas isolées, ou par des notes de passage. Le fragment suivant (v. 6), par contre, déborde de consonances et de diatonismes, mais sa métrique ne manque pas pour autant de contrastes. Le troisième épisode (v. 7-8), monopolisé, au début, par l'icône sonore, se déroule à pas rapides et en homorythmie jusqu'à la conclusion intermédiaire. Dans la deuxième partie, la métrique expose immédiatement la forte opposition entre les épisodes contigus (v. 9-10). Mais le vrai contraste se produit à partir de ce moment entre le procédé de fragmentation – courts épisodes de peu de mesures – et la longue respiration du début de la première partie, et entre le développement équilibré et les spasmes de la déclamation qui semblent maintenant prévaloir.

Le madrigal suivant (II) confirme absolument le développement souvent déclamatoire ainsi que l'écriture en accords et des oppositions qui sont aussi métriques. Nous retrouvons cette même déclamation agitée et en accords, éventuellement déphasée, dans les madrigaux IV et V (dans une version chromatique), X et XI (très chromatique), et XIII.

Marenzio avait déjà utilisé des solutions analogues dans ses madrigaux de 1595, 1594, et même de 1588, et que nous trouvons aussi chez d'autres auteurs: dans les livres de Wert, du *Huitième* (1585) au *Dixième* (1591), dans plusieurs compositions de Monteverdi, le *Troisième Livre de madrigaux* (1592) et le *Quatrième* (imprimé en 1603 mais déjà esquissé en 1597).

L'extrême souci expressif de Marenzio apparaît dans l'écriture du madrigal III, altérée par les chromatismes à répétition, dont les dissonances s'ajoutent à des retards en chaîne: l'extension du début (v. 1-2), la succession des intervalles dissonants, et surtout l'écriture lente, en valeurs très amples émettent ces solutions, pour le moins piquantes. Le reste est dominé par un contrepoint dense (l'allègement du vers 4 coïncide avec un parfait canon à deux voix) qui se tempère seulement par moment pour illustrer l'opposition interne (stase / mouvement / stase) du vers 5. Le début de la deuxième partie est fortement contrasté: imitation / homorythmie; métrique précipitée du sujet (dilution) / larges accords; diatonisme / chromatisme. Se produit ensuite une alternance répétée: climax (le vers 10, avec un vif mouvement imitatif dans tout l'ensemble, et le vers 12 chromatiquement excité, une fois de plus) et anticlimax (les vers restants présentant une inclinaison graduelle et un effet de déclin de l'activité rythmique); un procédé que nous trouvons dans le madrigal de Monteverdi publié dans son *Quatrième Livre* de 1603, déjà cité.

Les œuvres VI et VII présentent des moments musicaux pathétiques dans des situations qui ne dédaignent pas pour autant une certaine vivacité et parfois même une gracieuse légèreté, coïncidant avec la moindre tension expressive des

textes, que nous avons déjà signalée.

Par contre, le sonnet de Pétrarque (VIII) indique un retour au lyrisme généralement douloureux qui s'accompagne de solutions démontrant une imitologie analogue. *L'incipit* est impressionnant dans son développement d'un fragment du III: le *cantus firmus* de la voix la plus haute constitue la référence stable d'un contrepoint imitatif qui implique toutes les autres parties. Le sujet de ce contrepoint dans le grave a au début un profil en dents de scie (Lassus en 1555 et Wert en 1581 avaient traité ce texte de la même façon) qui projette en piqué les voix sur plus d'une octave, les agitant par des soubresauts rythmiques. La conclusion du premier tercet, au début de la deuxième partie, présente un complet déséquilibre: après un enchaînement serré de courts épisodes en imitation dense, ou démontrant même une exubérance vocale, surgit la sentence expéditive et déclamatoire sur la véritable condition existentielle du poète. D'une façon analogue, le tercet restant offre un puissant contraste. Plus encore que l'évidente amplification chromatique et –modérément– dissonante (*aspre vie né si selvage*), nous étonnent la nature dénudée et prosaïque du sujet suivant, en imitation, ainsi que le final presque étranglé: les voix se partagent d'abord une gamme descendante, d'un effet mélodique inéluctable et d'un rythme rigide et répétitif (correspondant aux vers dédiés à l'implacable compagnie d'Amour) et, immédiatement après, rappellent avec insistance un fragment martelé généralement à l'unisson ou à l'octave, à chaque *tactus*, puis de plus en plus fréquemment.

Les vers initiaux du madrigal IX sont énoncés d'une façon plutôt expéditive, en courtes sections qui transitent rapidement vers un nouveau matériau sonore. Pour souligner

un fragment, et amplifier le revêtement sonore relatif, Marenzio préfère le recours rhétorique de la confirmation intensifiée, par exemple dans la répétition du vers 12 dans un ton plus aigu. Les chromatismes et les dissonances sont analogues à ceux que l'on trouve d'une façon éparses dans les XI, XII et XIII (dont le début rappelle la musique que Rore composa pour les mêmes vers en 1557). Marenzio avait déjà eu recours, dans les années précédentes, à ce type d'écriture qui caractérise librement les madrigaux à cinq et à six voix publiés dans les livres de 1594 et 1595. Dans le *Neuvième Livre*, cette écriture prend plus de poids et d'importance, tout comme les procédés singuliers à la limite, parfois dépassée, des normes grammaticales de l'époque. Le chromatisme fréquent produit évidemment des intervalles mélodiques altérés: unissons et secondes en quantité; tierces (XI), quarts (XII) et quintes diminués (VIII, XII). La basse doit, ici et là, se livrer à des sauts imprévus, franchissant les limites de l'hexacorde: septièmes (VII), neuvièmes (IV, VII) et dixièmes (VII). Dans d'autres cas, le saut est aussi généreux mais il semble s'agir plutôt d'une appoggiature précédant une résolution ascendante: par exemple, les sixtes majeures ou mineures (VII, XII) et les septièmes (id.). Quant au contrepoint, des quarts diminués (VII, XII) ou augmentés (VIII, XII) sont présentées sans préparation, de même que plusieurs autres dissonances: secondes, septièmes ou neuvièmes. Cette écriture ne peut se justifier qu'en certains cas par le recours au texte littéraire (II, III, X, XI), ou par les exigences des formules de cadence (II, VIII, XII). Il s'agit plutôt, comme dans le cas des appoggiatures déjà évoquées, de coutumes interprétatives improvisées: notes de passage, agréments, *contrappunto alla mente*.

Il est inutile de se demander pourquoi le père Giovanni Maria Artusi, dans sa lutte contre ce qu'il jugeait être des mauvaises coutumes de compositions de certains musiciens modernes, avait lancé sa foudre sur Monteverdi, en ignorant ce *Neuvième Livre* de Marenzio qui aurait pu le motiver tout autant, et peut-être plus. Il est par contre extrêmement significatif que le compositeur de Brescia et son *Neuvième Livre* aient été cités par Ottuso, un musicien dilettante, pour défendre Monteverdi en 1599 (Artusi se trouvait encore à Ferrare à la fin de 1598; après avoir écouté les madrigaux inédits de Monteverdi, il avait décidé de critiquer publiquement des solutions techniques qui devaient à son avis être évitées). Des passages de certains madrigaux (I, III, XI) du *Neuvième Livre* de Marenzio furent cités dans la deuxième lettre d'Ottuso pour repousser les arguments du père Artusi. Quelques années plus tard, dans son traité, *El melopeo y maestro* (Naples, 1613), Pietro Cerone critiqua, lui aussi, certains procédés rythmiques et mélodico-harmoniques employés par Marenzio dans son *Neuvième Livre*: il les considérait excessifs, même en tenant compte des particulières intentions analogiques dues au texte littéraire. En conclusion, les contemporains s'étaient déjà rendu compte que l'écriture du *Neuvième Livre* le situait parmi ces produits madrigalistiques sophistiqués, volontairement hors de la loi, et tant appréciés, à Mantoue et Ferrare, dans le cercle restreint des cours ducales de Vincenzo de Gonzague et Alfonso d'Este; l'œuvre de Marenzio côtoyait ainsi celles de Wert, de Pallavicino ou de Monteverdi, et aussi celles de Luzzascho et de Gesualdo, tout au moins, pour ce dernier, ses *Troisième* (1595) et *Quatrième Livres* (1596). Un fois ce fait admis, les génuflexions rituelles effectuées par Marenzio dans sa

dédicace du *Neuvième Livre* pourront être considérées dans une autre perspective. La protection princière était en effet recherchée dans le cas d'œuvres possédant un 'caractère répréhensible' que l'auteur n'ignorait point. Mais d'autre part, le compositeur savait que ces œuvres étaient destinées au *ne plus ultra* de l'élite, et pourraient être appréciées par les connaisseurs qui n'étaient point trop les succubes des règles admises: «... j'ai pensé que les fruits de mon esprit débile n'étaient peut-être pas si méprisables dans leur ensemble, puisqu'ils furent appréciés par un Prince, sublime en condition comme en intellect, tel que l'est V. A. et ainsi encouragée, ma pauvre Muse a produit, uniquement en signe de dévotion envers Vous, ces quelques notes, et bien que très humbles, elles s'enrichissent grâce à la splendeur de votre Serenissime nom, et ne craignent pas de s'exposer en pleine lumière devant qui que ce soit, convaincues que personne n'osera les critiquer avec malignité, après avoir reçu l'approbation d'un si haut jugement».

PAOLO FABBRI

Traduction: Pierre Mamou

À PROPOS DE L'INTERPRÉTATION

*Un mot meurt
Quand on l'a prononcé
Quelqu'un l'a dit.
Je dis qu'il vient
De commencer à vivre
Ce jour là.
(Emily Dickinson)*

... ces madrigaux que je viens de composer d'une manière plutôt différente de celle du passé, et grâce à l'imitation de la parole et la propriété du style, tendant vers une (pour ainsi dire) mélancolique gravité...

(Préface des *Madrigaux à Quatre, Cinq et Six voix, Premier Livre*, 1588).

Au moment de nous affronter au studio et à l'enregistrement de ce *Neuvième Livre de madrigaux*, nous ne pouvions pas ne pas tenir compte de la «mutation du style» de Marenzio et de son adéquation à la «nouvelle musique». Ce n'est évidemment pas par hasard que le compositeur de Brescia utilise dans son œuvre, la dernière, des structures harmoniques et des textes poétiques soulignant son choix avec une telle évidence, («elle reconnaîtra le changement de style» et «peiné, je change mon style» du *Canzonere* de Pétrarque). Mais il ne s'agit cependant pas d'un changement radical: Marenzio n'oublie, ni ne repousse ce qu'il a recherché durant toute sa vie, mais il se révèle sans aucun doute comme un musicien attentif à la nouveauté (quand il participe aux *Intermedi della Pellegrina* en 1589, il rencontre Jacopo Peri, Giovanni de' Bardi, Emilio de' Cavalieri et Giulio Caccini!). Nous ne pouvions non plus oublier que le compositeur figure de plein droit dans la préface écrite par Giulio Cesare Monteverdi pour les *Scherzi Musicali* de son frère Claudio, comme membre de la nouvelle *Seconda Pratica* («... Seconde pratique, dont le premier innovateur fut entre nous le divin Cipriano Rore... continuée et développée... par Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert, Luzzasco...»).

De nouveau, dans cet enregistrement, nous avons transporté à la tierce et la quarte inférieures les madrigaux

écrits en clé aiguë: nous avons ainsi obtenu une égalité dans le registre vocal général de tout le *Neuvième Livre*. Nous avons trouvé que la distribution vocale, dans ce cas, respecte fidèlement celle qu'utilisaient si souvent Luzzaschi ou Gesualdo, c'est-à-dire avec une seule voix de soprano: «... en cas de ne pas disposer de plus de quatre chanteurs, [Gesualdo] dit qu'il devra lui-même chanter la cinquième voix...» (Alfonso Fontanelli: Lettre au duc Alfonso d'Este).

Nous avons orchestré quatre madrigaux (ceux qui se rapprochent le plus de la villanelle), instrumentant les parties vocales ou ajoutant un 'proto-continuo', en utilisant clavecin et luth: «... si l'on trouvait un luth de huit chœurs... ce serait du goût de S. Altesse: le luth m'étant réservé, j'aimerais que ce soit un luth commun... que le luth soit harmonieux et cristallin, c'est-à-dire, d'un son clair et sonore, et que les graves puissent résonner de la façon la plus forte: ce que sauront faire Marenzio, ou d'autres connaisseurs...» (Giulio Cesare Brancaccio: Lettre à Luigi d'Este, 26 février 1581). Mais l'objectif le plus important consistait à choisir une voie nous permettant de pouvoir exprimer cette «mélancolique gravité» tant commentée par Marenzio: nous avons choisi celle qui nous fut dictée par le *tempo (tempus gravis)*. Une pareille situation se crée durant un repas partagé par deux amis: le premier avale rapidement, le second mâche lentement et à petites bouchées, savourant tout. À la fin, les deux amis seront rassasiés, mais de façon diverse. Nous avons aussi essayé de savourer toutes les dissonances, les fausses relations, les chromatismes, dans un rythme lent, sans nous presser, faisant durer les pauses et les silences entre une phrase et une autre, nous nous sommes efforcés de découvrir tous les ingrédients contenus dans un seul madrigal, dans une seule

mesure. Et nous sommes arrivés à une conclusion: Marenzio fut un créateur très raffiné, peut-être taillé à l'ancienne, d'une évidence un peu secrète pour nos palais modernes, mais certainement un expert dans l'art du madrigal, qui n'est pas très éloigné de l'art culinaire. En quoi se ressemblent un madrigal et un mets? Dans le choix des ingrédients, l'équilibre entre les saveurs, la dosage des quantités, la situation de l'interprète / auditeur / dégustateur délicieusement rassasié mais avec le désir de recommencer; non pas tout de suite, un peu plus tard, car consommer à présent serait une preuve de voracité, de gourmandise, tandis que ce qui a été dégusté est un plaisir plus complet, plus satisfaisant.

Un remerciement particulier à Colin Timms, Glenn Watkins, Paolo Fabri, Iain Fenlon, Anthony Newcomb, pour leur sympathie et leur aimable disponibilité.

À PROPOS DE L'ENREGISTREMENT

Je joue chaque pièce comme si c'était la dernière. Je veux montrer aux musiciens avec qui je joue que je continue à donner tout ce que j'ai. On est là pour faire de la musique. C'est tout.

(Chet Baker)

*L'homme qui n'a pas de musique en lui,
Qui ne peut être ému par l'harmonie des doux sons,
Est capable de trahisons, stratagèmes et rapines,
Les mouvements de son esprit sont sombres comme la nuit,
Et ses sentiments obscurs comme l'Erebus.
Ne vous fiez jamais d'un tel homme. Écoutez la musique.*
(Shakespeare: *Le marchand de Venise*)

... Je connais une vieille légende, d'un peuple dont je ne me souviens plus, et qui me plaît beaucoup; naturellement, elle n'est pas véridique, mais elle symbolise plusieurs choses. Cette légende raconte que la race humaine provient de deux frères, à qui il est permis d'exaucer leur vœu le plus cher. Le premier choisit l'or, le second un livre. Celui qui choisit l'or s'enrichit; l'autre vit pauvrement. La légende—sans que j'en puisse expliquer précisément la raison—raconte que l'homme du livre vécut en exil dans une terre triste et froide, seul. Dans son malheur, il commença à lire et apprît des choses diverses. Ainsi, son existence lui fut plus supportable; il inventa des choses qui lui résolurent plusieurs problèmes, et put finalement conquérir un certain pouvoir, mais toujours après rude et dur labeur: L'homme était à peine devenu plus fort grâce au livre, que le premier commençait à faiblir; il put cependant vivre assez pour comprendre que l'or n'était pas l'axe autour duquel tout tournait. Ce n'est qu'une légende, mais elle a pour moi une profonde signification de vérité. «Le livre» ne veut pas dire tous les livres de la littérature, mais signifie la conscience, la raison, l'art.
(Van Gogh, Lettre à son frère Theo)

CLAUDIO CAVINA
Traduction: Pierre Mamou



**NOW WITHOUT THE SWEETNESS,
THE SWAN SONG**

Luca Marenzio: Ninth Book of Madrigals

*In art, man searches
for that which makes him vibrate most.*
(Chinese poem, eighth century)

The *Ninth Book of Madrigals for Five Voices* (Angelo Gardano, Venice, 1599) was the last collection by Luca Marenzio to be published during his lifetime. The composer put his signature to the dedication in Rome, on the 10 May 1599; three and a half months later, on the 22 August, he died prematurely (even for the period: he was only 45 years old) and, it is supposed, suddenly. Marenzio had returned—perhaps recently— from his Polish adventure as a musician at Sigismundo III's chapel royal, a post he had occupied since the end of 1595. His sojourn in Poland probably lasted until spring or summer of 1598. But, whatever the case may be, in autumn he was in Italy once again: on the 20 October, in Venice, Marenzio put his signature to the dedication of his *Eighth Book of Madrigals for Five Voices*. However, biographical and professional data relating to Marenzio, in this last period of his life, is fragmentary and uncertain. This situation is due partly to a fact that has still not been completely evaluated by his biographers. During the mid-nineties, the musician enjoyed the patronage of Cinzio Passeri Aldobrandini, named cardinal in September 1593, whose mother's brother was Ippolito Aldobrandini, Pope from 1592 to 1605 under the name Clement VIII. As the Pope's nephew and a cardinal, Cinzio seemed set to play a part which would

clearly have been extremely advantageous for Marenzio. But because of the family structure, which worked traditionally in favour of the masculine branches, the post of nephew cardinal went to his cousin Pietro, son of the Pope's brother, who wore purple at the consistory, in September 1593. In short, Marenzio was part of the wrong *entourage*, which was becoming less and less important and, since 1595, well on its way to becoming obsolete. His service in Poland, prestigious yet at a peripheral court, could be interpreted from this viewpoint, not to mention the composer's alarm at his return: if this really took place in 1598, it coincided with the most glorious moment of his patron's rival, and the definitive decline of Cinzio Passeri Aldobrandini. After the demise of the house of Este because of the lack of legitimate heirs, cardinal Pietro Aldobrandini was ordered to take charge of Ferrara and the Ferrarese duchy, in the name of the Pope and against any suitor that the Church did not wish to recognise. Having vigorously solved the situation, the cardinal received even more favours from the Pope, who travelled with his entire court and stayed in the ex-ducal capital, from May to September in 1598. Added to this situation there was another: for many happy years Marenzio was in the service of the brother of the late Duke Alfonso II, cardinal Luigi d'Este (from 1578 to 1586, the year of the ecclesiastic's death). Though his musical career was developed almost entirely at the palace of the Este in Rome and in Tivoli, in 1580-1581 Marenzio had accompanied his master on a journey through the South of Italy, which led him to remain for a few months in Ferrara. Consequently, in addition to his new *maecenas'* fall from grace, there was the burial of his previous patron and the dissolution of any opportunity for employment at the

highly musical court of Este.

Onto this backdrop we can attach a few true events relative to Marenzio's last year; chiefly, his advances to the Gonzaga family, revealed in the dedication of his *Eighth Book* (1598) and particularly in his *Ninth Book of Madrigals for Five Voices* (1599), addressed, respectively, to the Count of Guastalla, Ferrante II Gonzaga, and the Duke of Mantua, Vincenzo Gonzaga. The composer's hopes emerge clearly in the last of these two letters: «I beg you to accept not only this book, but my obedience and affection: once this desire has been met, which I do expect of your rare goodness, my weak mind, encouraged by your Grace, shall perchance henceforth produce works more worthy of your Highness».

Since 1589, when Marenzio began to publish books devoted entirely to his own compositions, the series of madrigals for five and six voices, and the *villanelle* for three voices, gradually became the major part of his catalogue. Interrupted momentarily by his Polish interim, the production of volumes of madrigals was reinitiated once more on his return with the compositions for five voices. Though he did not reach the amount turned out the preceding decade, when Marenzio made his debut on the book market, the number of madrigals printed in the 90's remained at a high level, reflecting the very real interest among patrons, printers and musicians (professional and amateur alike) for his work. At this point, the composer seemed to set out in pursuit of a new enterprise; and for his new –and ninth– collection of madrigals for five voices, Marenzio selected poems and poets that evinced an unusual example:

I. Così nel mio parlar voglio esser aspro
Dante Alighieri
song verse

II. Amor, i' ho molti et molti anni pianto
Francesco Petrarck
double sestina verse

III. Dura legge d'Amor, ma benché obliqua
Francesco Petrarck
terzina verse

IV. Chiaro segno Amor pose alle mie rime
Francesco Petrarck
double sestina verse

V. Se sì alto pon gir mie stanche rime
Francesco Petrarck
double sestina verse

VI. L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine
Francesco Petrarck
sonnet

VII. Il vago e bell' Armillo
Livio Celiano / Angelo Grillo
madrigal

VIII. Solo e pensoso i più deserti campi
Francesco Petrarck
sonnet

IX. Vivo in guerra mendico e son dolente
Antonio Ongaro
sonnet

X. Fiume ch' a l'onde tue ninfe e pastori
Antonio Ongaro
sonnet

XI. Parto o non parto? Ahi come resto
Battista Guarini
madrigal

XII. Credete voi ch' i' viva
Battista Guarini
madrigal

XIII. Crudele, acerba, inesorabil morte
Francesco Petrarh
sestina verse

XIV. La bella man vi stringo
Battista Guarini
madrigal

[First verse of the poems - author - metric morphology]

Only a few contemporary poets are mentioned in the list, represented by father Angelo Grillo (Livio Celiano, when he wrote secular works), Antonio Ongaro and Battista Guarini, each with a small number of poems. In contrast, Petrarch predominates, taking up half the book, while Dante only intervenes in the first madrigal, imperiously programmatic. Thus Marenzio enriched the meagre series of musical works based on texts by Dante in the sixteenth century: hardly more than a dozen compositions, published between 1570 and 1580, and generally using verses from the *Comedy*. The opposite is true of Petrarch: omnipresent throughout the sixteenth century, between 1540 and 1590, and at the height of popularity around 1570, the vogue for Petrarchan verses began to decline at the end of the 90's, when the taste of musicians and passionate amateurs favoured poems by Guarini and Torquato Tasso. By recurring to Petrarch's verses for his 1599 book, and in

such a massive dose, Marenzio clearly showed that he had no intention of following the prevailing fashion. Moreover, his decision to open the volume with Dante, a poet practically ignored by sixteenth century musicians, and till that moment by Marenzio as well (and, in fact, by the majority of the literati), corroborates the quite singular character of the poetic orientation of the *Ninth Book*.

The prevailing antiquity of the poetic Parnassus chosen by Marenzio for his book is matched by the metric *gravitas* and morphology pursued: hendecasyllabic dominance, prevalence of structures already part of the classic cannon of the vernacular literary age (songs, sonnets, sestinas) as compared to the less established and less rigid form of the modern madrigal (a total of four). An elevated, tense style brings together subjects that transgress the limits of the conventional.

A violently painful love affair and connected woes provide the subject of the first piece, which the poet endeavours to sublimate by means of sad moral reflections in the tercets of *Triumphus Cupidinis* (III) or in the four separate verses of the double sestina *Mia benigna fortuna e' l' viver lieto* (XIV, IV, II, II); these belong in a significant manner to the sections of Petrarch's *Canzoniere* that include the so called rhymes in *morte*. The very famous lyrical meditation of *Solo e pensoso i più deserti campi* proves less painful, but no less intense, while the other Petrarchan sonnet *L'aura che' l' verde Lauro...* has a different function: leading us from an unbroken series of hard, sharply painful, or almost spiritually transfiguring, texts to an area of pathetic density, but – apart from a few exceptions – of lesser stylistic tension, not excluding a certain charm. There are elegiac pastoral scenes

(*Il vago e bello Armillo, Fiume ch' a l' onde tue ninfe e pastori*), fashionable heroic deeds (*Vivo en guerra mendico e son dolente*), amorous subtleties and paradoxes gracefully versified according to the bright modern mode (Guarini's three texts). In conclusion, the first part, dominated by grave melancholy, is followed by a second of less gloomy colours. In general the book can be placed in that climate of amorous, lively and often incandescent lyricism, which clearly attracted a type of musical madrigal of the 1580's and 90's (Wert, Ingegneri, Pallavicino, Luzzaschi, Gesualdo and the young Monteverdi).

The metalinguistic component of the collection, explicitly indicated as one of the composer's objectives, deserves some specific comments. By actually abandoning the *dulcedo* and the *suavitas* in the opening madrigal, Marenzio programmatically states that he is drawn towards being «harsh in... words», pointed and curt, and aspires to become «harder and crueller in nature». The theme of change flourishes here and there. In *Chiaro segno Amor pose alle mie rime*, to the author's change of bull's-eye in poetic terms (from the «pretty eyes» of the dead loved one to «weeping» for her death), there is a parallel conversion of expressive means: «... thus with grief I change style» (IV). The «changed style», the outcome of that sublimating transmutation, might be recognised, however, by someone who now lives on a higher plane (*Se si alto pon gir mie stanche rime*). Some ten years earlier, Marenzio had put together a volume (*Madrigals for Four, Five and Six Voices*, Venice, Giacomo Vincenzi, 1588) purposefully consisting of works «composed in quite a different way to the previous ones, and by the imitation of the word and the propriety of style, inclining towards (in a

manner of speaking) grave melancholy and cenacle virtuosity that will perchance be more to the taste of learned nobles, and their equals», according to his dedicatory note addressed to Count Mario Bevilacqua, in whose Veronese palace a number of noble musicians met in an unofficial capacity, for pure enjoyment. Though we have no reason to debate the legitimacy of this statement, it obeyed, in any case, intentions within the compositive process, underlined by the choice itself (the same *tempus imperfectus diminutum* that turns up again in the penultimate piece of the *Ninth Book*), only explained *a posteriori*, and in the para-textual (introductory) frame of the work. In regard to the *Ninth Book*, those intentions constitute, in contrast, a fragment of true and personal text, acquiring a special importance thanks to their initial position, with evident introductory objectives. In terms of the collection's organization, its contents and literary aspects (the programmatic preamble and, in the latter half of the book, a softening of the atmosphere of sadness that impregnated the first part) it remains closely linked to musical questions.

From a literary perspective, one cannot speak about a songbook in the true sense of the word, but rather about options that produce areas of coherent homogeneity, introduced by a text charged with obvious enunciative designs; nevertheless, from a musical viewpoint, one can discern a similar alignment of homogenous fragments that arise in a preface and are channelled—in a more decisive manner—to a technically outstanding epilogue.

Playing a role of exposition, the Dante poem (I) demands special attention: in the first episode (v. 1-5), the rhythm of the subject seems unbalanced, intermittent; the diction, faltering with sudden spurts of speed or disarranged by

synopes. Other chromatic tensions immediately emerge in a sole voice, and from one voice to another (effects later coined as 'false relation') imitating the interval of third minor, rising or falling. The programmatic harshness of the word predictably produces dissonances, but generally by suspension, and in any case by separate notes or passing notes. In contrast, the following fragment (v. 6) is brimming with consonance and diatonicism, but this does not deprive it of metric contrasts. The third episode (v. 7-8), monopolized at the beginning by the sound icon, progresses swiftly and homorhythmically until the middle conclusion. In the second part, the metre immediately creates a strong contrast with neighbouring episodes (v. 9-10). The genuine contrast, however, is produced between the method of fractionalization used from this moment onwards—small episodes with a few beats—and the long drawn out style of the first part at the beginning; and between a balanced development and the declamatory spasms that now dominate.

The following madrigal (II) absolutely substantiates this often declamatory development, the writing in chords, and even the metric oppositions. We observe once more this same strained declamation in chords, and eventually out of sync, in madrigals IV and V (in a chromatic version), X and XI (very chromatic), and XIII. Marenzio himself had already used similar methods in his madrigals of 1595, 1594, and even in 1588; musical solutions that we can also observe in works by different authors, in Wert's books, the *Eighth* (1585) and the *Tenth* (1591), in various compositions by Monteverdi, the *Third Book of Madrigals* (1592) and the *Fourth* (published in 1603, but already sketched in 1597).

Marenzio's particular expressive effort in madrigal III

appears in the writing upset by relentlessly repeated chromaticism whose dissonances form a chain of suspensions: the length of that opening (v. 1-2), the succession of dissonant intervals, and most importantly the unhurried writing, in broad time signatures, emphasizes these methods. The rest is dominated by a dense counterpoint (the softening in verse 4 coincides with a perfect canon in two parts), which is only eased momentarily to illustrate the internal opposition (cessation / movement / cessation) of verse 5. The beginning of the second part is eminently colourful: imitation / homorhythm; rapid metre (dilution of theme) / long chords; diatonicism / chromaticism. Then, they alternate twice for climax (v. 10, with a lively imitative movement throughout the piece, and in v. 12 once again chromatically invigorated) and anticlimax (the remaining verses display some gradual inclinations and dying effects in rhythmic terms); a similar form can be observed in the madrigal Monteverdi published in his previously mentioned *Fourth Book* in 1603.

The works VI and VII provide musical moments infused with pathos in situations which do not, for this reason, disdain a certain vivacity and occasionally even some light humour, in accord with the—already mentioned—inferior expressive tension of the texts.

In contrast, Petrarch's sonnet (VIII) points to a return to a generally lamenting lyricism, accompanied by solutions that display a similar imagination. The opening is impressive in its development of a fragment from III: the *cantus firmus* of the highest voice is used as a stable reference for counterpoint in imitation which involves all the other parts. The theme of that counterpoint in the low key has a broken line at the start (Lasso in 1555 and Wert in 1581 had already given this text a

similar treatment) which casts the voices downwards making them range over more than an octave, shaking and jolting them with great rhythmic agility. The conclusion of the first tercet, at the opening of the second half, presents a complete imbalance: after a compact chain of short episodes in dense imitation, or attaining a vocal exuberance, there emerges the expeditious and declamatory sentence referring to the true condition of the life of the poet. In a similar manner, the remaining tercet provides a powerful contrast. Even more than the obvious chromatic and –moderately– dissonant amplification (*aspre vie né si selvagge*), we are amazed by the unadorned and prosaic nature of the following theme, in imitation, and its almost stifled end: at first the voices share a descending scale, with the inevitable melodic effect and a rigid, repetitive rhythm (associated with the verses set aside to the uncompromising company of Love) and suddenly afterwards, they resolutely recall a fragment reiterated together in unison or at the eighth of each *tactus*, and henceforth with increasing frequency.

The opening verses of madrigal IX are enunciated in a fairly expeditious manner, in short sections that move rapidly towards new musical material. To highlight a fragment and broaden its associated sonorous cladding, Marenzio favours the rhetorical device of intensified confirmation, as occurs in the repetition of verse 12 in a higher tone. The chromaticism and dissonance are noticeably similar to what had already appeared separately in XI, XII and XIII (the beginning of which also resembles the music that Rore wrote for these same verses in 1557). Marenzio may have experimented with all these techniques for a number of years, as they separately characterized his madrigals for five and six voices published

in the books of 1594 and 1595. In the *Ninth Book*, similar devices take on more weight, likewise the singular procedures which take commonly accepted grammatical norms to the limits and even transcend them. The frequent chromaticism inevitably produces altered melodic intervals: unisons and seconds in quantity; thirds (XI), fourths (XII) and diminished fifths (VIII, XII). The bass is obliged, here and there, to make unexpected leaps, crossing the limits of the hexachord: sevenths (VII), ninths (IV, VII), or tenths (VII). On other occasions the leap is equally daring, though it is often more a question of temporal *appoggiatura*, to aid the following ascending conclusion: for example, the major or minor sixths (VII, XII), and the sevenths (*ibid.*). As regards counterpoint, the diminished fourths sound unprepared (VII, XII) or augmented (VIII, XII), and the numerous dissonances as seconds, sevenths or ninths. The justification for these techniques can only partially be found in the text (II, III, X, XI), or in the requirements of the cadential episodes (II, VIII, XI). Indeed, as in the aforementioned question of *appoggiatura* already used, this is an example of improvised interpretative customs: passing notes, adornments, or *contrapunto alla mente*.

It seems futile to speculate as to what motivated father Giovanni Maria Artusi in the controversy he led against what he saw as the bad compositive customs of some modern composers, in which he had aimed all his darts at Monteverdi while neglecting Marenzio's *Ninth Book* which would surely have incited him to the same degree, or perhaps even more so. It does seem significant, however, that the Brescian composer and his *Ninth Book* were mentioned by that dilettante musician, called Ottuso, who wrote a letter in

Monteverdi's defence in 1599 (Artusi was still in Ferrara at the end of 1598; after hearing those unprecedented madrigals by Monteverdi, he decided to publicly intervene to criticise technical devices which should, in his opinion, be avoided). In a second letter written by Ottuso to counter Artusi's arguments, a number of passages from certain madrigals (I, III, XI) of Marenzio's *Ninth Book* were mentioned. A few years later, in his essay *The Melodist and Master* (Naples, 1613), Pietro Cerone would also criticise some of the rhythmic and melodic-harmonic methods used by Marenzio in his *Ninth Book*, considering them excessive even taking into account the special nature of the underlying literary text. In short, his contemporaries were aware that the compositive methods in this *Ninth Book* by Marenzio placed it alongside those sophisticated, wilfully unconventional madrigalistic products, so highly appreciated in the select courtly circles of Duke Vincenzo Gonzaga and Duke Alfonso d'Este, in Mantua and Ferrara; next to works by Wert, Pallavicino and Monteverdi, as well as by Luzzaschi and the Gesualdo of the *Third* (1595) and *Fourth* (1596) books. Once this has been observed, then the profuse knee bending rituals carried out by Marenzio in the dedicatory note of his *Ninth Book* could be seen in a different light. Princely protection was, indeed required for works of a 'reprehensible nature' consciously embraced by their author. Moreover, the author knew perfectly well, on writing, that his works were aimed at an extremely elite group, and for the exclusive taste of connoisseurs who were not slaves to ordinary rules: «... I have thought that the fruits of my meagre ingenuity were perhaps not wholly despicable, granted that they were prized by a Prince, sublime in his position as much as in his intellect, as is your Grace, and by this

encouraged, my poor muse has produced, solely as a token of devotion to you, some brief notes, and though they are modest ones yet they are greatened by the splendour of your Grace's name, they shall not fear to appear in front of whosoever, and being approved by your high judgement, shall have the security that no one will dare malign them».

PAOLO FABBRI

Translated by Tom Skipp

ABOUT THE INTERPRETATION

*A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.*
(Emily Dickinson)

... those madrigals I lately composed in quite a different way to the previous ones, and by the imitation of the word and the propriety of style, inclining towards (in a manner of speaking) grave melancholy...
(Preface to the *Madrigals for Four, Five and Six voices, First Book*, 1588)

When we came face to face with this *Ninth Book of Madrigals*, in research and recording, we had in mind Marenzio's «changed style» and his adequation to the «new music». It is no accident that this composer from Brescia used in this, his

last, work harmonic structures and poetic texts that reveal, to an even greater degree, his choice (*ben riconoscerà il mutato stile* (V) and *ond'io vo' col pensier cangiando stile* (IV) from Petrarch's *Canzoniere*). It is not in actual fact a radical departure; Marenzio does not cancel out or reject what he had pursued over the years, but shows, confidently, that he is a composer sensitive to new currents (during his involvement in the *Intermedi della Pellegrina* in 1589, he had met Jacopo Peri, Giovanni de' Bardi, Emilio de' Cavalieri and Giulio Caccini). Furthermore we could not overlook the fact that the composer is featured prominently in the preface written by Giulio Cesare Monteverdi accompanying the *Scherzi Musicali* by his brother Claudio, as a member of the new *Seconda Pratica* («...the *Seconda Pratica*, whose foremost innovator among us, the divine Cipriano Rore... developed and expanded... by Ingegneri, Marenzio, de Wert, Luzzasco...»).

Once again, in this recording, we have transposed the madrigals written in high clef by lowering them a third or a fourth, thereby obtaining a consistency in terms of the general vocal range throughout the entire *Ninth Book*. We have found that this vocal arrangement, in this particular case, faithfully respects a practice often adopted by Luzzaschi and Gesualdo, in other words, with just one soprano voice: «... if more than four singers are not available, [Gesualdo] says he will be obliged to sing the fifth voice...» (Alfonso Fontanelli: Letter to Duke Alfonso d'Este).

We have orchestrated four madrigals (those which had most in common with the *villanelle*), scoring the vocal parts for instruments or adding a proto-continuo, using harpsichord and lute: «... being able to find a lute of eight orders... it would please his Grace: if I should use that lute, I would like it was

a common lute... that the lute be harmonious and crystalline, that is, clear sounding and sonorous, and that the bass notes should resound as loudly as possible: in a way commanded by Marenzio, and other masters...» (Giulio Cesare Brancaccio: Letter to Luigi d'Este, 26 February 1581). But our prime concern consisted of following a path that would allow us to express musically that «grave melancholy» repeatedly mentioned by Marenzio: we have chosen the way that was dictated to us by the *tempo* (*tempus gravis*). It is like two friends having lunch together: the first wolfs down his food as fast as possible, the second takes small bites and chews slowly, savouring every flavour. Both end up feeling satisfied, but each in a different way. We have also attempted to savour each dissonance, each false relation, each chromaticism, each broad rhythm, unhurried, holding the pauses and the silences between one phrase and the next, aiming to discover all the ingredients contained in each madrigal in each phrase. And we have reached a conclusion: Marenzio was a highly refined artist, a cut off the old block perhaps, an artist who is not as appealing to our modern tastes perhaps, but clearly an expert in the art of the madrigal, which is not so far removed from culinary art. What do a madrigal and a culinary treat have in common? The choice of the ingredients, the balancing of different flavours, the proportions, leaving the performer / listener / diner feeling quite satisfied, but with the desire to savour it again, but not right away; to continue eating would be simply voracity, gluttony, while the most fulfilling and satisfying pleasure is to have tried it.

Special thanks to Colin Timms, Glenn Watkins, Paolo Fabbri, Iain Fenlon, Anthony Newcomb, for their kindness and their helpfulness.

ABOUT THE RECORDING

I play each piece as if it were my last. I want to show the musicians I'm playing with that I'm still giving it all I've got. We're here to make music. End of story.

(Chet Baker)

*The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils.
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted. Mark the music.
(Shakespeare: Merchant of Venice, act 5, scene 1)*

... I know an old legend, I can't remember where it came from, that I really like; of course, what it relates never happened, but it symbolises a number of things. According to the legend, the human race came from two brothers, who it was agreed would have their most precious desire granted them. The first chose gold, the second a book. The first became wealthy; the second lived in poverty. The legend –though I can't explain exactly why– says that the man with the book lived in exile in a sad, cold land, all alone. In this sorry state, he began to read and learnt a variety of things. His existence became more bearable; he invented things to help him solve problems and earned a certain degree of power, but always after arduous labour. While this man acquired more strength thanks to the book, the other became weaker; but lived long enough to realise that gold was not the axis around which everything spins. It's nothing more than a legend, but it has a

profound, truthful meaning for me. «The book» does not stand for all the books of literature, it signifies conscience, reason, art.

(Van Gogh, Letter to his brother Theo)

CLAUDIO CAVINA

Translated by Tom Skipp



**BEREITS OHNE SEINE LIEBLICHKEIT,
DER GESANG DES SCHWANS...**

Luca Marenzio: Neuntes Madrigalbuch

*In der Kunst sucht der Mensch,
was ihn am stärksten schwingen läßt.*
(Chinesisches Gedicht, 8. Jahrhundert)

Das *Nono libro de madrigali a cinque voci* (Angelo Gardano, Venedig 1599) umfaßt die letzte zu Lebzeiten des Autors veröffentlichte Sammlung von Luca Marenzio. Der Komponist unterschrieb die Widmung in Rom am 10. Mai 1599; dreieinhalb Monate später, am 22. August, starb er frühzeitig (selbst für seine Zeit, denn er wurde ca. 45 Jahre alt), und -wie man annimmt- plötzlich. Marenzio war vielleicht erst kürzlich von seinem polnischen Abenteuer als Musiker in der königlichen Kapelle von Sigmund III zurückgekommen, einem Amt, das er seit Ende 1595 ausübte. Sein Aufenthalt dauerte wahrscheinlich bis Frühling oder Sommer 1598. In jedem Fall war er im Herbst wiederum in Italien: Am 20. Oktober unterschrieb Marenzio nämlich in Venedig die Widmung seines *Ottavo libro de madrigali a cinque voci*. Biographische und berufliche Angaben in Bezug auf Marenzio sind in dieser letzten Phase seines Lebens nur bruchstückhaft und ungewiß. Diese Tatsache ist zum Teil einem Umstand zu verdanken, der bis heute von seinen Biographen noch nicht gewürdigt worden ist: Mitte der 90er Jahre genoß der Musiker die Protektion von Cinzio Passeri Aldobrandini, der im September 1593 zum Kardinal vorgeschlagen wurde und dessen Mutter die Schwester von Ippolito Aldobrandini war, der wiederum von 1592 bis 1605

Papst unter dem Namen Clemens VIII war. Als Neffe des Papstes und als Kardinal schien Cinzio dazu bestimmt zu sein, eine Rolle zu spielen, die für Marenzio ohne Zweifel nützlich gewesen wäre. Aber den familiären Gepflogenheiten gemäß, die traditionellerweise den männlichen Zweig bevorzugten, fiel das Amt des *cardinal nipote* an den Cousin Pietro, Sohn des Bruders des Papstes, der die Kardinalswürde während desselben Kirchenrates im September 1593 bekleidete. Schließlich war Marenzio als Teil der verfehlten *entourage* immer weniger bedeutend und schon seit 1595 auf dem Wege, zu einer Randfigur zu werden. Der Dienst in Polen, von Ansehen zwar, jedoch an peripherem Hofe, kann von dieser Perspektive her betrachtet werden, und wir sprechen hier noch nicht von der Unruhe des Komponisten bei seiner Rückkehr: Wenn diese tatsächlich 1598 stattgefunden hat, ereignete sie sich zu einer Zeit, in der der Rivale seines Gönners am erfolgreichsten war und sich der definitive Niedergang des Cinzio Passeri Aldobrandini abspielte. Nach dem Aussterben des Hauses Este, aufgrund fehlender legitimer Nachfolger, wurde der Kardinal Pietro Aldobrandini beauftragt, das Amt und das Herzogtum Ferrara zu übernehmen, im Namen des Papstes und in Opposition zu einem Prätendenten, den die Kirche nicht anerkennen wollte. Nachdem er die Situation energisch gelöst hatte, erhielt der Kardinal weitere Gunstbezeugungen des Pontifex, der mit seinem gesamten Hof einige Monate von Mai bis November 1598 in die ehemalige herzogliche Hauptstadt zog. Dieser Situation muß noch eine andere hinzugefügt werden: Marenzio war während langer und glücklicher Jahre zu Diensten des verstorbenen Bruders des Herzogs Alfonso II, der Kardinal Luigi d'Este (von 1578 bis 1586, Todesjahr des Geistlichen). Obwohl sich seine

musikalischen Aktivitäten fast immer in den Palästen der Estes in Rom oder Tivoli entwickelten, hatte Marenzio seinen Herrn 1580-1581 auf eine Reise in das nördliche Italien begleitet, die ihn auch mehrere Monate in Ferrara verweilen ließ. Dem in Ungnade gefallenen letzten Mäzen Marenzios müssen also auch das Begräbnis seiner alten Patrone und der Verlust der möglichen Anstellung am hochmusikalischen Hof von Este hinzugefügt werden.

Wir können nur wenige zuverlässige Tatsachen für das letzte Lebensjahr Marenzios angeben. Vor allem die Annäherung an die Gonzagas wurde durch die Widmungen im *Ottavo libro* (1598) und besonders im *Nono libro di madrigali a cinque voci* (1599), die sich an den Graf von Guastalla, Ferrante II Gonzaga, beziehungsweise an den Herzog von Mantua, Vincenzo Gonzaga, richteten, klar. Die Hoffnungen des Komponisten erscheinen deutlich im letzten seiner zwei Briefe: «Ich ersuche Sie, dieses Buch nicht nur als Zeichen meines Gehorsams und meiner Zuneigung anzunehmen. Dieser Wunsch einmal erfüllt, so wie ich von Ihrer besonderen Güte erhoffe, kann mein schwacher Geist, angeregt durch Ihre Gnade, vielleicht danach Ihrer durchlauchtigsten Hoheit würdigere Werke hervorbringen.»

Als 1589 Marenzio anfang, Bücher, die gänzlich seinen Originalwerken gewidmet waren, zu veröffentlichen, bildeten die Reihe der Madrigale für fünf und sechs Stimmen und die *villanelle* für drei Stimmen langsam den größten Teil seines Katalogs. Im Moment seiner polnischen Parenthese unterbrochen, knüpfte er mit seiner Rückkehr bei der Erstellung der Madrigalbücher mit den Kompositionen für fünf Stimmen wieder an. Ohne die Quantität der vorangegangenen Dekade zu erreichen, als er auf dem

Buchmarkt debütierte, blieb die Erstellung der während der 90er Jahre veröffentlichten Madrigale auf hohem Niveau, das so das Interesse der Mäzene, Buchdrucker und der Musiker (sowohl Professionelle als auch Amateure) widerspiegelte. An diesem Punkt angekommen, schien der Komponist sich auf die Suche nach einem neuen Auftrag zu begeben, und für seine neue und neunte Sammlung wählte Marenzio Dichter und Gedichte aus, die wenig gewohnte Kriterien aufwiesen:

I. Così nel mio parlar voglio esser aspro
Dante Alighieri
Liedstrophe

II. Amor, i' ho molti et molti anni pianto
Francesco Petrarca
Doppelte Sestine

III. Dura legge d'Amor, ma benché obliqua
Francesco Petrarca
Terzett

IV. Chiaro segno Amor pose alle mie rime
Francesco Petrarca
Doppelte Sestine

V. Se sì alto pon gir mie stanche rime
Francesco Petrarca
Doppelte Sestine

VI. L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine
Francesco Petrarca
Sonett

VII. Il vago e bell' Armillo
Livio Celiano / Angelo Grillo
Madrigal

VIII. Solo e pensoso i più deserti campi

Francesco Petrarca

Sonett

IX. Vivo in guerra mendico e son dolente

Antonio Ongaro

Sonett

X. Fiume ch' a l'onde tue ninfe e pastori

Antonio Ongaro

Sonett

XI. Parto o non parto? Ahi come resto

Battista Guarini

Madrigal

XII. Credete voi ch' i' viva

Battista Guarini

Madrigal

XIII. Crudele, acerba, inesorabil morte

Francesco Petrarca

Sestine

XIV. La bella man vi stringo

Battista Guarini

Madrigal

[Erster Vers - Autor - Metrische Form]

Auf der Liste der Dichter sind zeitgenössische Dichter selten, lediglich vertreten durch den Pater Angelo Grillo (Livio Celiano mit Namen, wenn er weltliche Werke unterzeichnete), Antonio Ongaro und Battista Guarini und jeder von ihnen mit einer kleinen Anzahl von Gedichten. Statt dessen überwiegt Petrarca, der die Hälfte des Buches beansprucht, während Dante nur im Eröffnungs- madrigal

vorkommt, allerdings gebieterisch programmatisch. Marenzio bereicherte so die spärliche Serie der Musikwerke, die zu Texten von Dante während des 16. Jahrhunderts komponiert wurden: Kaum mehr als ein Dutzend Kompositionen wurde zwischen den 70er und 80er Jahren und allgemein zu den Versen aus der *Commedia* verfaßt. Ein Erfolg, der dem Petrarca entgegen gesetzt war: Omnipräsent im 16. Jahrhundert zwischen 1540 und 1590, um 1570 seinen Gipfel erreichend, begann der Niedergang der petrarcistischen Verse am Ende der 90er Jahre, als sich der Geschmack der Musiker und der begeisterten Amateure auf die Gedichte Guarinis und Torquato Tassos richtete. Mit dem Rekurs auf die petrarcistischen Verse in großer Anzahl in seinem Buch von 1599 offenbarte Marenzio ganz offensichtlich die Absicht, nicht der herrschenden Mode zu folgen. Dazu kommt, daß die Entscheidung, die Sammlung mit Dante zu beginnen, einem Dichter, der praktisch vollständig von den Musikern des 16. Jahrhunderts ignoriert wurde und bis dahin auch von Marenzio (wie, allerdings, auch von den meisten Literaten), bestätigt den einzigartigen Charakter der poetischen Orientierung dieses *Nono libro de madrigali*.

Mit der Auswahl dieses alten poetischen Parnaß, stimmen die metrische *gravitas* und die gesuchten Formen überein: Vorherrschaft des elfsilbigen Verses und Übergewicht von Bauformen, die schon zum klassischen Kanon gehörten (das Lied, das Sonett, die Sestine), im Vergleich zu den weniger formalisierten und strengen Zügen des modernen Madrigals (vier insgesamt). Ein gehobener und dichter Stil, vereint mit Themen, die die Grenze des Gewöhnlichen überschreiten.

Eine schmerzreiche Liebeserfahrung eröffnet thematisch die Sammlung, und entsprechende Leiden versucht der Dichter, in traurigen moralischen Überlegungen in den Terzetten des *Triumphus Cupidinis* (III) oder in den vier einzelnen Strophen der doppelten Sestine *Mia benigna fortuna e' l viver lieto* (XIV, IV, II, II) zu sublimieren: Diese gehören bedeutsamerweise zu den Abschnitten des *Canzoniere* von Petrarca, die die sogenannten Reime in *morte* beinhalten. Sicherlich nicht traurig, aber dennoch nicht weniger intensiv, erscheint die hochberühmte lyrische Meditation von *Solo e pensoso i più deserti campi*, während das andere petrarcistische Sonett *L'aura che' l verde Lauro...* eine andere Funktion erfüllt: Es führt uns von einer ununterbrochenen Reihe von schroffen Texten, spitz und schmerzreich oder von fast spiritueller Verklärung, zu einem Bereich pathetischer Dichte, aber - von wenigen Ausnahmen abgesehen - mit weniger stilistischer Spannung, der eine gewisse Anmut nicht ausschließt. Wir finden elegische pastorale Szenen (*Il vago e bello Armillo, Fiume ch' a l'onde tue ninfe e pastori*), modische Galanterien (*Vivo in guerra mendico e son dolente*), Spitzfindigkeiten und paradoxe Liebeleien, nach der neuesten glänzenden Mode in Verse gebracht (die drei Texte von Guarini). Demnach folgt einem ersten Teil, der von einer melancholischen Schwere geprägt ist, ein zweiter in weniger düsteren Farben. Das Buch nimmt im allgemeinen einen Platz in jener lyrischen Liebeshematik ein, die, lebendig und glühend, ein entscheidender Punkt der Attraktion dieses musikalischen Madrigals der 80er und 90er Jahre war (Wert, Ingegneri, Pallavicino, Luzzaschi, Gesualdo und auch der junge Monteverdi).

Das metalinguistische Element der Sammlung, das der Komponist ganz ausdrücklich als eines seiner Ziele benennt, verdient einige besondere Ausführungen. Indem er die *dulcedo* und die *suavitas* im Eröffnungsmadrigal verläßt, erklärt Marenzio sich programmatisch zu «einem schroffen Sprechen» hinzuwenden, scharfsinnig und widerspenstig, und einer «größeren Härte und einer grausameren Natur». Das Thema des Wechsels tritt hier und da zutage. Eine parallele Verwandlung der expressiven Mittel stimmt in *Chiaro segno Amor pose alle mie rime* mit dem Wechsel der Zielrichtung des Dichters (von den «schönen Augen» der verstorbenen Geliebten bis zum «Weinen» wegen ihres Todes) überein: «... mit dem Kummer ändere ich den Stil» (IV). Der «veränderte Stil», Ergebnis dieser sublimierten Änderung, wird jedoch von demjenigen erkannt werden, der schon in einer höheren Dimension lebt (*Se sì alto pon gir mie stanche rime*). Ungefähr zehn Jahre früher hatte Marenzio schon einen Band angefertigt (*Madrigali a quatro, cinque et sei voci*, Venedig, Giacomo Vincenzi 1588), der mit Absicht aus Werken bestand, die schon «auf eine Weise zusammengestellt waren, daß sie, durch die Imitation der Worte und der Eigenart des Stils, von denen der Vergangenheit abwichen. Diese Eigenheit erstreckt sich (um es so zu nennen) auf eine melancholische Schwere, die vielleicht von den edlen Kennern und ihresgleichen und vom virtuos literarischen Kreis hochgeschätzt wird», wie der Widmung zu entnehmen ist, die an den Graf Mario Bevilacqua gerichtet ist und in dessen Palast in Verona sich informell und zum reinen Vergnügen einige edlen Musiker trafen. Auch wenn wir nicht die Legitimität dieser Aussage diskutieren, handelte es sich jedenfalls um interne Absichten zur kompositorischen

Entwicklung, die durch die eigene Auswahl (dasselbe *tempus imperfectus diminutum*, das noch einmal im vorletzten Stück des *Nono libro* auftaucht) hervorgehoben werden. Diese werden erst *a posteriori* und im para-textuellen (einführenden) Rahmen des Werks erklärt. Im Falle des *Nono libro* bilden diese Absichten hingegen ein wahrhaftiges und eigenes Textfragment, das dank seiner Eröffnungsposition mit offensichtlichen einführenden Vorsätzen eine besondere Bedeutung erhält. Im Hinblick auf den Aufbau der Sammlung bezüglich des Inhalts und des Literarischen (die programmatische Präambel und in der zweiten Hälfte des Buches die Erleichterung der Atmosphäre der Traurigkeit, die in den Eröffnungsteil durchdringt), wird eine enge Verbindung mit den musikalischen Lösungen behalten.

Von einer literarischen Stellungnahme aus, kann man nicht von einem Liederbuch im eigentlichen Sinne des Wortes sprechen, sondern vielmehr von Optionen, die Ebenen kohärenter Homogenität erschaffen, von einem Text eingeführt, der von Aussageabsicht beladen ist. Trotzdem kann man, von einer musikalischen Perspektive aus gesehen, eine analoge Aufstellung von homogenen Fragmenten feststellen, die in einer Vorrede geboren werden und dann – auf eine entschiedene Weise – bis zu einem sehr technisch konnotierten Epilog geführt werden.

Wegen seiner Rolle als Exposition verlangt das Gedicht Dantes (I) eine besondere Aufmerksamkeit: In der ersten Episode (V. 1-5) erscheint der Rhythmus des Themas wenig ausgeglichen, zeitweilig sogar unterbrochen; seine Sprechweise, hingehalten aber durch plötzliche Beschleunigungen oder durch Synkopen in Unordnung gebracht. Es erscheinen sofort andere chromatische

Spannungen in einer einzigen Stimme, und dann von einer Stimme zur anderen wechselnd (Effekte, die danach als ‘falsche Relationen’ geprägt wurden), und die eine kleine Terz auf- und absteigend wiederholen. Die programmatische Sprödigkeit des Sprechens erzeugt beabsichtigte Dissonanzen, die aber im allgemeinen durch Verzögerung und immer durch einzelne Noten oder Durchgangsnote hervorgerufen werden. Im Gegensatz dazu strotzt das folgende Fragment (V. 6) von Harmonie und Diatonismus, aber es mangelt deswegen nicht an metrischen Kontrasten. Die dritte Episode (V. 7-8) nimmt für sich zu Beginn die Klangikone in Anspruch und folgt schnell und homorhythmisch bis zum Zwischenschluß. Im zweiten Teil ruft die Metrik sofort den starken Kontrast zwischen den beieinander liegenden Episoden hervor (V. 9-10). Der eigentliche Kontrast liegt trotzdem in dem Fortschreiten der Aufsplitterung, die von dieser Stelle an verwendet wird – mit kleinen Episoden weniger Takte – und dem langen Seufzer des ersten Teils; zwischen der ausgewogenen Entwicklung und den Zuckungen der Deklamation, die nun zu überwiegen scheinen.

Das folgende Madrigal (II) bestärkt vollständig den plötzlichen Wechsel zur Entwicklung der Deklamation, die Notation in Akkorden und die auch metrischen Oppositionen. Wir finden diese erschütternde Deklamation in Akkorden, teilweise verschoben, in den Madrigalen IV und V (in einer chromatischen Fassung), X und XI (sehr chromatisch) und XIII wieder. Derselbe Marenzio hatte schon ähnliche Lösungen in seinen Madrigalen von 1595, 1594 und bis zurück ins Jahr 1588 verwendet; musikalische Lösungen, die wir auch in Werken anderer Autoren finden: In den Büchern von Wert (vom *Ottavo*, 1585, bis zum *Decimo*, 1591), und in

verschiedenen Kompositionen von Monteverdi des *Terzo* (1592) und *Quarto Libro di Madrigali* (veröffentlicht 1603, aber schon 1597 konzipiert).

Die besonders expressive Beharrlichkeit Marenzios im Madrigal III erscheint in der ruhelosen Partitur, mit ständig sich wiederholenden Chromatismen, an deren Dissonanzen sich Reihen von Verzögerungen fügen. Die Länge dieser Eröffnung (V. 1-2), die Folge von dissonanten Intervallen und vor allem die schwerfällige Schrift mit weiten Notenlängen betonen diese Richtung. Ein dichter Kontrapunkt beherrscht den Rest (die Erleichterung im vierten Vers fällt mit einem perfekten zweistimmigen Kanon zusammen), der nur durch Momente abgeschwächt wird, um die innere Opposition (Verzögerung / Bewegung / Verzögerung) des fünften Verses aufzuzeigen. Die Eröffnung des zweiten Teils ist sehr stark kontrastiert: Imitation / Homorhythmus; beschleunigte Metrik (Auflösung des Subjekts) / langanhaltende Akkorde; Diatonismus / Chromatismus. Dann wechselt zweimal die Klimax (V. 10, mit einer lebendigen und anhaltenden imitativen Bewegung, in Vers 12 noch einmal chromatisch hervorgehoben) und Antiklimax (die restlichen Verse stellen graduelle Neigungen und Effekte, die die rhythmische Tätigkeit vermindern, dar). Eine ähnliche Silhouette ist in dem Madrigal Monteverdis seines schon erwähnten *Quarto libro* von 1603 aufgezeichnet.

Die Werke VI und VII verursachen mit Pathetik beladene musikalische Augenblicke, denen deswegen eine gewisse Lebendigkeit nicht abgesprochen werden kann, mitunter bis zu einer reizenden Leichtigkeit, die mit der -schon dargelegten- geringeren expressiven Spannung der Texte übereinstimmt.

Im Gegensatz dazu zeigt das Sonett von Petrarca (VIII) eine Rückkehr zur schmerzreichen Lyrik, begleitet von Lösungen, die analoge Phantasie zeigen. Die Eröffnung ist durch die Entwicklung eines Fragments aus dem Madrigal III beeindruckend: Der *cantus firmus* der höchsten Stimme bildet eine starke Referenz für den imitativen Kontrapunkt dar, der alle anderen Stimmen einschließt. Der Entwurf dieses Kontrapunkts in dem tiefen Register hat zu Beginn ein unruhiges Profil (Lasso 1555 und Wert 1581 hatten diesen Text auf die gleiche Weise schon bearbeitet), das die Stimmen steil über eine Oktave hinunter wirft, sie schüttelt und mit rhythmischer Lebendigkeit erschüttert. Der Abschluß des ersten Terzets, zu Beginn der zweiten Hälfte, stellt ein vollkommenes Ungleichgewicht dar: Nach einer gepfeßten Aneinanderreihung von kurzen Episoden in dichter Imitation oder bis zur vokalen Ausgelassenheit reichend, erscheint die schnelle und deklamatorische Sentenz, die sich auf den wahrhaftigen Lebenszustand des Autors bezieht. Analog dazu bietet das restliche Terzett einen kraftvollen Kontrast. Noch stärker als die erhebliche chromatische und -moderat-dissonante Erweiterung (*aspre vie né si selvagge*) erstaunt uns die nackte und nüchterne Natur des folgenden Subjekts, in Imitation und am Ende fast erstickt: Die Stimmen teilen sich zuerst eine absteigende Tonleiter mit einem starren, sich wiederholenden Rhythmus (verbunden mit den Versen, die der unerbittlichen Begleitung der Liebe gewidmet sind). Dann plötzlich wiederholen sie mit Nachdruck ein Fragment, im allgemeinen unisono oder oktaviert zu jedem *tactus*, und danach noch schneller, gesungen.

Die Anfangsverse des Madrigal IX werden ohne Umstände in kurzen Abschnitten, die schnell zu neuer

musikalischer Substanz führen, dargelegt. Um ein Fragment hervorzuheben und das klangliche Gerüst zu erweitern, bevorzugt Marenzio den rhetorischen Rekurs auf die intensivierte Bekräftigung, wie es in der Wiederholung des Verses 12 in einem höheren Ton geschieht. Chromatismen und Dissonanzen bilden bedeutungsvolle Analogien zu denen, die man einzeln im XI, XII und XIII findet (deren Eröffnung scheint auf ihre Weise an die Musik, die Rore für dieselben Verse 1557 geschrieben hat, zu erinnern). Marenzio konnte mit diesen Methoden während einiger Jahre experimentieren, da sie einige seiner Madrigale für fünf und sechs Stimmen, veröffentlicht in den Büchern von 1594 und 1595, kennzeichneten. Im *Nono libro* beanspruchen diese musikalischen Lösungen mehr Gewicht, so daß seine Methoden bis an die Grenze der grammatikalischen zeitgenössischen Normen, oder sogar darüber hinaus, reichten. Die häufige chromatische Verwendung erzeugte natürlich alterierte melodische Intervalle: Gleichstimmigkeit und Sekunden überall; verminderte Terzen (XI), Quartan (XII) und Quinten (VIII, XII). Die Baßstimme wird dazu gezwungen, hier und da unvorhergesehene Sprünge auszuführen, die die Grenzen des Hexachords überschreiten: Septimen (VII), Novenen (IV, VII), oder Dezimen (VII). In anderen Fällen ist der Sprung genauso groß, es scheint sich aber mehr um eine kurzfristige *appoggiatura* (Vorschlag) zu handeln: zum Beispiel große und kleine Sextinen (VII, XII) und Septimen (id.). Im Bezug auf den Kontrapunkt klingen die verminderten (VII, XII) oder erweiterten (VIII, XII) Quartan ganz ohne Vorbereitung, wie auch Dissonanzen wie Sekunden, Septimen oder Novenen. Nur zum Teil können diese Schritte eine Rechtfertigung, die im Text begründet liegt

(II, III, X, XI), oder in den Anforderungen der kadentischen Episoden (II, VIII, XII), finden. Es handelt sich hier eher, wie im Falle der schon dargelegten Vorschläge, um improvisierte interpretative Gewohnheiten: Durchgangsnoten, Verzerrungen oder *contrapunto alla mente*.

Es macht wenig Sinn, nach den Gründen des Paters Giovanni Maria Artusi zu fragen, der in seiner Polemik gegen die -nach seinem Dafürhalten- schlechten kompositorischen Gewohnheiten einiger Moderner seine Pfeile gegen Monteverdi richtete, und dabei dieses *Nono libro* von Marenzio vergaß, das ihn möglicherweise genauso, wenn nicht noch mehr, dazu bewegt hätte. Es erscheint im Gegenteil außergewöhnlich bedeutend, daß der Komponist von Brescia und sein *Nono libro* von einem dilettantischen Komponisten mit Namen Ottuso zitiert wurde, der sich in einem Brief beeilte, Monteverdi 1599 zu verteidigen (Artusi hielt sich noch Ende 1598 in Ferrara auf; nachdem er die neuen Madrigale von Monteverdi gehört hatte, entschloß er sich, öffentlich technische Richtungen, die in seinen Augen zu vermeiden sein sollten, zu kritisieren). Einige Passagen einzelner Madrigale (I, III, XI) des *Nono libro* von Marenzio wurden im zweiten Brief von Ottuso zitiert, um die Argumente von Artusi aufzuheben. Einige Jahre später wird auch Pietro Cerone in seinem Traktat *El melopeo y maestro* (Neapel 1613), einige rhythmische und melodisch-harmonische Methoden, die Marenzio in seinem *Nono libro* verwandte, als zu überzogen betrachten, auch wenn er die Eigenheiten des Ausgangstextes berücksichtigte. Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Zeitgenossen schon in diesem *Nono libro* einige kompositorische Schritte bemerkten, die es zu den hochfeinen und freiwillig abseits der Norm stehenden

madrigalistischen Produkte stellte, die in den kleinen begrenzten höfischen Kreisen der Herzöge Vincenzo Gonzaga und Alfonso d'Este in Mantua und Ferrara, neben den Werken von Wert, Pallavicino, Monteverdi, Luzzaschi und den Büchern *Terzo* (1595) und *Quarto* (1596) von Gesualdo, hoch geschätzt wurden. Dieser Tatsache eingedenk, können die übermäßigen rituellen Kniefälle, die Marenzio in seiner Widmung zum *Nono libro* ausführte, von einer anderen Perspektive aus betrachtet werden. Die fürstliche Protektion war in der Tat für Werke mit 'tadelswertem Charakter', den der Autor bewußt übernahm, notwendig. Auf der anderen Seite wußte der Autor beim Komponieren genau, daß seine Werke nur für den Geschmack einer extremen Elite bestimmt waren und für den exklusiven Geschmack jener Kenner, die nicht zu sehr an den gewöhnlichen Regeln hingen: «... Ich glaube, daß die Früchte meines kleinen Ingeniums, die vielleicht im Ganzen nicht so gering zu schätzen sind, da sie von einem Prinzen belohnt wurden, erhaben in Position und Intellekt wie Ihre Hoheit, und davon ermutigt, hat meine arme Muse, einzig um Ihnen meine Verehrung zu zeigen, einige Noten geschrieben. Diese sind demütig, nichtsdestotrotz verherrlicht durch den Ruhm Ihres durchlauchtigsten Namens, und werden deshalb nicht fürchten ins Licht zu treten, im Beisein von jedermann, wenn sie vor Ihrem hohen Urteil bestanden haben, und werden dann die Sicherheit haben, daß keiner es wagen wird, sie bössartig zu kritisieren.»

PAOLO FABBRI

Übersetzung: Isabelle Lingens

ZUR INTERPRETATION

Ein Wort ist tot

Wenn es gesagt wird,

Sagt jemand.

Ich sage, daß es gerade

Geboren wird

An diesem Tag.

(Emily Dickson)

... diese Madrigale, die ich gerade in einer Weise, die von jener der Vergangenheit stark abweicht, komponiert habe und die zwischen der Imitation des Wortes und der Eigenheit des Stils stehen, streben zu einer (um es so zu nennen) melancholischen Schwere.

(Vorwort der *Madrigale für vier, fünf und sechs Stimmen*, Erstes Buch 1588)

Bei der Lektüre und Aufnahme dieses *Nono libro de madrigali* mußten wir den «veränderten Stil» von Marenzio und seine Angleichung an die «neue Musik» berücksichtigen. Nicht zufällig verwendet der Komponist aus Brescia in diesem seinem letzten Werk harmonische Strukturen und poetische Texte, die umso mehr seine Auswahl an den Tag legen (*ben riconoscerà il mutato stile* (V) und *ond'io vo'col pensier cangiando stile* (IV) des *Canzoniere* von Petrarca). Es handelt sich allerdings hier nicht um einen radikalen Wechsel: Marenzio zieht nichts zurück, noch lehnt er ab, was er viele Jahre lang verfolgt hat, aber es wird klar, daß er ein Komponist ist, der aufmerksam alle Neuigkeiten verfolgt (während seiner Teilnahme an den *Intermedi della Peregrina* im Jahre 1589,

traf er Jacopo Peri, Giovanni de' Bardi, Emilio de' Cavalieri und Giulio Caccini!). Wir dürfen auch nicht vergessen, daß der Komponist als Mitglied der *Seconda Prattica* mit vollem Recht im Vorwort erscheint, das von Giulio Cesare Monteverdi für die *Scherzi Musicali* seines Bruders Claudio geschrieben wurde («... *Seconda Prattica*, dessen erster Wegbereiter zwischen uns der göttliche Cipriano Rore... entwickelt und erweitert... von Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert, Luzzasco...»).

Wiederum haben wir in dieser Aufnahme jene Madrigale, die im hohen Schlüssel notiert sind, eine Terz oder eine Quarte tiefer interpretiert, um so einen zusammenhaltenden Stimmumfang für das ganze *Nono libro* zu erhalten. Wir haben herausgefunden, daß die Verteilung der Stimmen auf diese Weise treu jene berücksichtigt, die so oft Luzzaschi oder Gesualdo verwendet haben, das heißt, mit nur einer einzigen Sopranstimme: «... im Falle, daß nicht mehr als vier Sänger zur Verfügung stehen, sagt er [Gesualdo], daß er gezwungen sein wird, die fünfte Stimme zu singen...» (Alfonso Fontanelli: Brief an den Herzog Alfonso d'Este).

Wir haben vier Madrigale orchestriert (nämlich jene, die sich am meisten der *villanelle* nähern), dabei die Gesangslinien instrumentierend, oder einen Proto-Generalbaß hinzufügend, der vom Cembalo oder der Laute gespielt wird («... sollte eine Laute mit acht Saiten gefunden werden... so wäre das nach dem Geschmack seiner Hoheit: Müßte ich diese Laute spielen, so sollte es sich um eine gewöhnliche Laute handeln... diese Laute sollte wohlklingend und kristallklar sein, das heißt mit einem klaren und wohlklingenden Ton, mit widerhallenden Bässen. Das versteht Marenzio erklingen

zu lassen und auch andere, die davon wissen...») (Giulio Cesare Brancaccio: Brief an Luigi d'Este 26. Februar 1591). Doch unser wichtigstes Ziel bestand darin, jenen Weg zu folgen, der uns jene von Marenzio so oft erwähnte «melancholische Schwere» musikalisch ausdrücken ließe. Wir haben deshalb jenen gewählt, der uns vom *tempo (tempus gravis)* vorgeschrieben wurde. Das ist ähnlich einem Mahl, das zwei Freunde gemeinsam haben: Der erste schlingt alles hinunter, während der zweite alles langsam kostet. Beide werden letzten Endes satt, doch auf sehr verschiedenen Wege. Wir haben auch versucht, ähnlich dem zweiten Freund, jede Dissonanz zu genießen, jeden Chromatismus, jede 'falsche Relation'. Und das in einem weiten Rhythmus, ohne Eile, die Pausen zwischen den Sätzen verlängernd, und dabei versuchend, alle Zutaten jedes Madrigals zu entdecken. Und so sind wir zu einem Schluß gekommen: Marenzio war ein hochfeiner Schöpfer, vielleicht ein wenig veraltet für unseren modernen Gaumen, aber ohne Zweifel ein Experte in der Kunst des Madrigals, die von der Kochkunst nicht so weit entfernt ist. Was haben ein Madrigal und eine sorgfältig zubereitete Speise gemeinsam? Die Auswahl der Zutaten, die Ausgeglichenheit zwischen den verschiedenen Geschmücken, die kunstvolle Dosierung, die Fähigkeit, den Interpreten / Hörer / Tischgast zwar zu sättigen, aber doch in ihm den Wunsch zu hegen, noch mehr davon zu kosten, nicht sofort, sonder ein anderes Mal – Weiteressen wäre nur Gefräßigkeit, Völlerei, während es sich hier um einen vollendeteren Genuß handelt.

Besonders bedanken wollen wir uns bei Colin Timms, Glenn Watkins, Paolo Fabbri, Iain Fenlon, Anthony Newcomb für ihre Sympathie und zuvorkommende Verfügbarkeit.

ZUR AUFNAHME

I play each piece as if it were my last. I want to show the musicians I'm playing with that I'm still giving it all I've got. We're here to make music. End of story.
(Chet Baker)

*The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils.
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted. Mark the music.*
(Shakespeare: Merchant of Venice)

... Ich kenne eine alte Sage eines Volkes, dessen Name mir entfallen ist, und die ich sehr gern habe. Natürlich ist das, was sie erzählt, nicht wirklich geschehen, aber sie symbolisiert Dinge, die mir wichtig sind. Laut dieser Sage stammt das Menschengeschlecht von zwei Brüdern ab, denen ihr ersehntester Wunsch zugesprochen wurde. Der erste wählte Gold, der zweite ein Buch. Der erste bereicherte sich, der zweite lebte arm. Die Geschichte erzählt weiter -ohne daß ich dafür den genauen Grund kenne-, daß der Mann mit dem Buch verbannt und allein in einem traurigen und kalten Land leben mußte. In seinem Unglück fing er an, zu lesen, und erlernte so verschiedene Sachen. Sein Dasein wurde so erträglicher; er erfand Dinge, die ihm halfen, Probleme zu lösen, doch stets nach mühseliger Arbeit. Während dieser Mann dank des Buches immer stärker wurde, fing der andere an, sich abzuschwächen. Er lebte jedoch noch lang genug,

um festzustellen, daß das Gold nicht die Antriebskraft der Welt ist. Es geht hier nur um eine Sage, doch für mich hat sie eine tiefgehende Bedeutung. Bei dem «Buch» geht es nicht um alle Bücher der Literatur, sondern um das Bewußtsein, die Vernunft, die Kunst.
(Van Gogh, Brief an seinen Bruder Theo)

CLAUDIO CAVINA



LUCA MARENZIO
IL NONO LIBRO DE MADRIGALI



Testi
Textos
Texts
Textes
Texte

1 COSÌ NEL MIO PARLAR

(Dante Alighieri, *Rime*)

Così nel mio parlar voglio esser aspro

come ne gl'atti questa bella pietra,
la qual ogn' hor impetra
maggior durezza e più natura cruda,
e veste sua persona d'un diaspro
tal che per lui e perchè ella s'arrettra,
non esce di faretra
saetta che giamai la colga ignuda.
Et ella ancide e non val c'huom si chiuda
né si dilunghi da i colpi mortali
che, come havesser ali,
giungon'altrui e spezzan ciascun'arme
perch' io non so da lei né poss' aitarne.

Quiero ser tan áspero en mi decir
como lo es en sus actos aquella bella piedra,
que consigue mientras pasan las horas
mayor durezza y naturaleza más cruel,
y reviste su persona con un diaspro,
y por ello, o porque ella retrocede,
no sale saeta de un carcaj
que pueda sorprenderla desnuda.
Mas ella mata y no vale que uno se proteja
o se aparte de los golpes mortales
que alcanzan, como si tuvieran alas,
su diana y rompen todas las armas
porque nada sé de ella, ni puedo esperar ayuda.

2 AMOR, I' HO

(F. Petrarca, *Canzoniere*)

Amor, i' ho molti et molti anni pianto

mio grave danno in doloroso stile,
né da te spero mai men fere notti,
et però mi son mosso a pregar morte
che mi tolga di qui per farme lieto
ov' è colei ch' i' canto e piango in rime.

Amor, durante muchos y muchos años lloré
mi grave daño con estilo doliente,
mas no espero de ti menos fieras noches,
y por eso me puse a rogarle a la muerte
me quite de aquí, y me lleve, dichoso,
donde está quien canto y lloro en rimas.

3 DURA LEGGE D'AMOR

(F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*)

Dura legge d'Amor, ma benché obliqua

servar conviensi, però ch'ella aggiunge
di cielo in terra, universale, antiqua.
Hor so come da sé il cor si disgiunge,
e come sa far pace, guerra e tregua,
e coprir suo dolor, quand' altri il punge.
E so come in un punto si dilegua,
e poi si sparge per le guancie il sangue,
se paura o vergogna avien che'l segua.
So come sta tra fiori ascoso l'angue,

¡Oh Dura ley de amor!, aunque injusta
conviene respetarla, pues cae del cielo
a la tierra, universal, antigua.
Ya sé cómo el corazón se desagrega,
cómo sabe hacer la paz, la guerra y la tregua,
y disimular su dolor cuando otros lo hieren.
Y sé cómo en un punto se diluye,
y luego se derrama por las mejillas la sangre,
con el miedo o la vergüenza del que yerra.
Sé cómo entre las flores se esconde la serpiente,

Ainsi dans mon dire je veux être âpre
comme l'est dans ses actes cette belle pierre
qui acquiert d'heure en heure
une plus grande dureté et une nature plus cruelle,
et revêt sa personne d'une diapreme
qui empêche, ou bien parce qu'elle est esquivée,
toute flèche sortie d'un carquois
de la surprendre dans sa nudité.
Par contre elle tue et personne ne peut éviter
ni échapper à ses coups mortels
qui, paraissant avoir des ailes,
atteignent leur cible et défont toutes les armes,
car je ne sais rien d'elle et ne peux attendre secours.

Amour, durant tant et tant d'années je pleurais
ma douleur grave dans un style dolent,
et je n'espère point de toi de moins terribles nuits,
je commençais donc à prier la mort,
qu'elle m'emporte, et me rende heureuse,
là où demeure celle que je chante et pleure en rimes.

Dure loi d'amour!, bien qu'injuste,
il faut la respecter, car elle tombe du ciel
sur la terre, universelle, antique.
Je sais comment le cœur peut se désagréger
comment il sait faire la paix, la guerre, la trêve,
et dissimuler sa douleur quand on le blesse.
Je sais comment en un point se dilue
le sang, qui envahit ensuite les joues
avec la peur ou la honte après la faute.
Je sais comment se cache le serpent entre les fleurs,

I yearn to be as harsh in my words
as in deeds is that lovely stone,
which as the hours go by
becomes harder and crueller in nature,
and clad herself in jasper,
and by this, or by her retreating,
no dart shall ever leave quiver
that can surprise her naked.
But she kills and it is futile to seek protection
or shun the mortal blows
that hit, as though they had wings,
their target and break all arms
for I know nothing of her, nor expect aid.

Love, I wept for many, many years
my deep woe in sorrowful ways,
but I cannot hope for less terrible nights with you,
and so I set out to beseech death
to take me away, to carry me away, joyfully,
to the person I sing and cry for in rhymes.

Oh Hard law of love! Though unjust
one must respect it, for it falls from heaven
to the earth, universal, ancient.
Now I know how the heart disintegrates,
how it knows when to make peace, war and
surrender, and dissemble its pain when others
wound it.
And I know how in a moment it dissolves,
and then blood breaks to the cheeks,
with fear or shame of he who errs.

Ich möchte in meinem Sprechen so schroff sein
wie es jener schöne Stein in seinen Werken ist,
der erlangt, während die Stunden verstreichen,
größere Härte und grausamere Natur,
und kleidet seine Gestalt mit einem Jaspis
und deswegen, oder weil diese zurückweicht,
verläßt kein Pfeil den Köcher,
der sie nackt überraschen möge.
Doch sie tötet und es gilt nicht, daß man sich
schützt oder den tödlichen Schlägen ausweicht,
die ins Schwarze treffen, als hätten sie Flügel,
und alle Waffen vernichten, denn ich weiß nichts
von ihr, noch kann ich Hilfe erwarten.

Liebe, während langer und langer Jahre beweinte
ich meinen schweren Schmerz mit
schmerzensreichem Stil,
doch erwarte ich von dir nicht weniger
ungezähmte Nächte und deshalb bat ich den Tod,
mich hier wegzulassen und mich, Glücklicher,
dorthin zu bringen, wo diejenige ist, der ich singe
und die ich in Reimen beweine.

Oh hartes Gesetz der Liebe! Obwohl ungerecht
muß man es respektieren, denn es fällt vom
Himmel auf die Erde, weltumfassend, alt.
Ich weiß schon, wie das Herz zerfällt, wie es
weiß, Frieden zu stiften, Krieg und Waffenruhe,
und seinen Schmerz zu verschleiern wenn andere
es verletzen.
Und ich weiß, wie gleichsam in einem Punkt es
sich auflöst und dann Blut die Wangen hinunter
rinnt, mit der Angst oder der Scham desjenigen,

come sempre fra due si vegghia e dorme,
come senza languir si more e langue.

cómo siempre entre ambas se vela y duerme,
cómo sin languidecer se muere y languidece.

4 CHIARO SEGNO AMOR POSE

(F. Petrarca, *Canzoniere*)

Chiario segno Amor pose alle mie rime
dentro a begl'occhi, et hor m' ha posto in pianto,
con dolor rimembrando il tempo lieto,
ond'io vo col pensier cangiando stile,
et ripregando te, pallida morte,
che mi sottragghi a sì penose notti.

Clara señal puso Amor a mis rimas
en sus bellos ojos, y ahora lo pone en el llanto
para recordar con dolor el tiempo alegre,
así con el pesar voy cambiando estilo,
y rogándote, pálida muerte,
que de mí apartes tan penosas noches.

5 SE SÌ ALTO PON GIR

(F. Petrarca, *Canzoniere*)

Se sì alto pon gir mie stanche rime
ch'aggiungan lei ch'è fuor d'ira e di pianto
et fa 'l ciel hor di sue bellezze lieto,
ben riconoscerà il mutato stile
che già forse le piacque anzi che morte
chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti.

Si giran tan alto mis cansadas rimas
que la alcancen donde ella vive sin ira ni llanto
y alegre con su belleza el cielo,
bien reconocerá el mudado estilo
que quizá le gustara antes que la muerte
le diese claro día, y a mí foscas noches.

6 L'AURA CHE'L VERDE LAURO

(F. Petrarca, *Canzoniere*)

L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine
soavemente sospirando mece,
fa con sue viste leggiadrette e nove
l'anime da lor corpi pellegrine.
Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etade? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che'l suo fine.
Sì ch'io non veggia il gran pubblico danno
e 'l mondo rimaner senz'il suo sole,
né gl'occhi miei, che luce altra non hanno,

El aura que el verde laurel y la áurea cabellera
suavemente suspirando mece,
hace salir, con sus graciosos aspectos,
las peregrinas almas de sus cuerpos.
Cándida rosa nacida de la dura espina,
¿cuándo encontrará el mundo otra igual,
gloria de nuestra edad? Oh vivo Júpiter
haz, te lo ruego, que mi final le preceda al suyo.
Que yo no sienta el gran daño público,
el mundo quedándose sin su sol,
ni mis ojos, que no tienen otra luz,

comment toujours entre les deux on veille et dort,
comment sans languir, on meurt et languit.

I know how the serpent hides among the flowers,
how it is always awake and asleep there,
as though not languishing it dies and languishes.

der irrt.
Ich weiß, wie zwischen Blumen die Schlange sich
versteckt, wie immer zwischen beiden es segelt
und schläft, wie ohne zu schmachten es stirbt und
schmachtet.

Amour mit un signe clair à mes vers
dans ses beaux yeux, et à présent m'impose la
plainte me rappelant douloureusement le temps
heureux, ainsi peiné, je change mon style,
et te suppliant, mort pâle,
de me soustraire à de si douloureuses nuits.

A clear sign put Love in my rhymes
in her pretty eyes, and now she puts weeping
there to sadly recall joyful times,
thus with grief I change style,
and beg you, pale death,
release me from such woeful nights.

Ein deutliches Signal setzte Amor in meine
Reime, in ihre schönen Augen und nun setzt er es
in das Weinen, um mit Schmerzen der frohen Zeit
zu gedenken, so mit Betrübnis werde ich den Stil
wechseln und dich bitten, bleicher Tod,
von mir die qualvollen Nächte zu nehmen.

Si mes vers las volent si haut
qu'ils l'atteignent, là où elle vit sans colère ni plainte
et réjouit le ciel par sa beauté,
elle reconnaîtra le changement de style
qui lui plut sans doute avant que la mort
ne lui attribue le jour clair, et à moi les nuits sombres.

If my tired rhymes could spin so high
to reach to where she lives with neither wrath nor
tears, her beauty pleasing heaven,
she would well recognize the changed style
that she might have liked before death
brought her clear day, and me dark nights.

Wenn meine müden Reime so hoch kreisen,
daß sie sie erreichen, wo sie ohne Zorn noch
Weinen weit und den Himmel mit ihrer
Schönheit erfreut;
gut wird sie den veränderten Stil anerkennen,
der ihr vielleicht gefallen hätte, bevor der Tod
ihr gab hellen Tag, und mir dunkle Nächte.

L'aura qui meut en soupirant suavement
le vert laurier et l'or de sa chevelure,
fait sortir sous ses aspects gracieux
les âmes pèlerines de leurs corps.
Rose candide, née de la dure épine,
quand le monde en trouvera-t-il une autre,
gloire de notre Âge? Oh vivant Jupiter,
je t'en prie, que ma fin précède la sienne.
Afin que je ne sente le grand dommage,
le monde demeurant sans son soleil,
avec mes yeux, qui n'ont d'autre lumière,

The breeze that softly, sighingly rocks
the green bay tree and the gold locks
makes the pilgrim souls from their bodies
appear in graceful forms.
Candid rose born from a hard thorn,
when shall the world find your equal,
wonder of our age? Oh living Jupiter
make my end, I beseech you, precede hers.
That I be spared the dire public sorrow,
the world deprived of her sun,
my eyes, that have no other light,

Der Lufthauch, der den grünen Lorbeer und das
goldfarbene Haar sanft atmend schaukelt,
läßt mit graziösen Gestalten
die wandelnden Seelen ihrer Körper heraustreten.
Unschuldige Rose, geboren aus dem harten Dorn,
wann wird die Welt eine andere von
deinesgleichen finden, Ruhm unseres Alters?
Oh leuchtender Jupiter mach, ich bitte dich, daß
mein Ende dem ihren voranschreit.
Daß ich nicht den öffentlichen großen Schmerz
verspüre, die Welt ohne ihre Sonne verbleibt,

né l'alma, che pensar d'altro non vole,
né l'orecchie, ch'udir d'altro non sanno
senza l'oneste sue dolci parole.

ni el alma, que sólo en ella se recrea,
ni el oído incapaz de oír aquello
que no sea su dulce palabra.

7 IL VAGO E BELL'ARMILLO

(L. Celiano, *Rime*)

Il vago e bell'Armillo
pagava il dritto al mare
con sue lagrime amare,
mentre in cima d'un scoglio
lagrimando sfogava il suo cordoglio.
E dicea: "O beate
onde, che specchi sete
a tanta alma beltade,
i miei sospir benigne raccogliete
serbando del mio viso ogn' hora in voi
l'immagine dogliosa,
né la confonda il vostro moto poi,
acciò quando a mirar quella ritrosa
empia verrà la sua gentil sembianza,
veda il mio duol che tutti gl'altri avanza".

El amable y bello Armillo
pagaba el tributo al mar
con lágrimas amargas,
mientras en la cima de un escollo
llorando desahogaba su dolor.
Y decía: "O felices
ondas, vosotras el espejo
de tantas bellezas amadas,
recoged con bondad mis suspiros
conservando a cada hora
la imagen dolorosa de mi cara,
y que vuestro movimiento no la cambie,
para que aquella esquivá sacrilega,
al mirar su amable reflejo,
pueda ver mi dolor que a todas supera".

8 SOLO E PENSOSO

(F. Petrarca, *Canzoniere*)

Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti,
e gl'occhi porto per fuggir intenti
dove vestigio human l'arena stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché ne gl'atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentr'avampi.
Sì ch'io mi cred' homai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui,

Solo y pensativo voy midiendo los campos
los más desiertos con pasos tardos y lentos,
y dirijo mi mirada para poder escapar
a toda huella humana impresa en la arena.
Otra protección no tengo que me impida
manifestar mis emociones a la gente,
porque en los actos faltos de alegría
desde fuera se lee que por dentro ardo.
Tanto que pienso que los montes y los llanos,
los ríos y las selvas sabrán ya cuál es el temple
de mi vida, que oculto a otros,

ni l'âme qui ne pense qu'à elle,
ni l'ouïe qui ne peut entendre
si ce n'est le son de ses douces paroles.

Le vague et bel Armillo
payait son tribut à la mer
en versant des larmes amères,
se tenant sur un écueil, il pleurait
et laisser s'écouler sa douleur.
Il disait: "Oh, heureuses
eaux, vous qui êtes le miroir
de tant de beautés aimées.
recueillez, si bonnes, mes soupirs
et conservez à chaque heure
l'image douloureuse de mon visage,
mais que votre mouvement ne la trouble,
afin que l'esquive impie
mirant son doux reflet
puisse y voir ma douleur à toute autre supérieure".

Seul et penseur je vais mesurant
les lieux les plus déserts de mon pas lourd et lent
en dirigeant mes regards afin d'échapper
à toute trace humaine laissée sur le sable.
Je n'ai d'autre protection qui m'empêche
de manifester mes émotions aux gens,
car dans les actes manquant d'allégresse
on lit du dehors qu'à l'intérieur je brûle.
Et j'imagine à présent que les monts et les vaux,
les fleuves et les forêts sauront de quelle trempe
est faite ma vie, que je cache à autrui,

my soul, that only has thoughts for her,
my ears unable to hear ought
apart from her sweet word.

The kind and handsome Armillo
paid tribute to the sea
with bitter tears,
while on the crest of a reef
crying vented his sorrow.
And said: "Oh happy
waves, you are the mirror
of so many beloved marvels,
gather my sighs generously
and keep at all times
the sad image of my face,
and do not change your motion,
so that false, sacrilegious one,
on looking at her fair reflection,
shall see my sorrow that surpasses all".

Alone and pensive I measure the fields
the most deserted with tarrying and slow steps,
and turn my eyes to try to elude
any human signs imprinted in the sand.
I have no other protection to thwart me
from showing my feelings to people,
for by my joyless acts from the outside
all can see that on the inside I am burning.
So much that I think that hills and plains,
rivers and forests already know what the
temple of my life is, which I conceal from others,

weder meine Augen, die kein anderes Licht
haben, noch meine Seele, die nur Gedanken für
sie hat, noch mein Gehör, unfähig das zu hören,
das nicht ihr liebliches Wort ist.

Der Liebenswerte und schöne Armillo
zahlte dem Meer Tribut
mit bitteren Tränen,
während auf dem Gipfel einer Klippe
er weinend seinem Schmerz Linderung
verschaffte. Und sagte: "Oh glückliche
Wellen, ihr der Spiegel
vieler schöner Geliebten
nehmt mit Güte meine Seufzer,
die behalten zu jeder Stunde
das schmerzvolle Bild meines Gesichts,
und daß eure Bewegung es nicht ändere,
damit jenes falsche Sakrileg,
wenn es seinen liebenswerten Widerschein
betrachtet, meinen Schmerz sehen könnte, der
alles überragt".

Allein und nachdenklich schreite ich die
einsamsten Felder ab, mit schwerfälligen und
langsamen Schritten, und wende meinen Blick,
um jeder menschlichen Spur, die im Sand
abgebildet ist, entweichen zu können.
Anderen Schutz habe ich nicht, der mich daran
hindert, meine Gefühle den Leuten zu zeigen,
denn im an Freude fehlenden Handeln liest man
von weitem, daß ich innerlich brenne.
So sehr, daß ich glaube, daß die Berge und die
Ebenen, die Flüsse und die Wälder schon wissen,

ma pur si aspre vie né si selvagge
cercar non so ch' Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io con lui.

mas por ásperas y salvajes que sean,
no quiero otras vías sino las que frecuente
Amor, él siempre razonando conmigo, y yo con él.

9 VIVO IN GUERRA (A. Ongaro, *Scelta di rime*)

Vivo in guerra mendico e son dolente
senza lei ch'è mia pac' e mio tesoro,
e ne' miei gravi affanni altro ristoro
che gl'inganni d'Amor non ha la mente.
S' io miro in bel giardin rosa ridente,
se bianco avorio, ricca perla ed oro,
l'amo e sospiro, e dico: "Ella c' honoro
tal' ha 'l sen, tal' ha 'l crin vago e lucente."
E gl'occhi al cielo, e a lei fissando il core,
mentre rimiro il sol l'alba novella
godo quasi in ritratto il mio splendore.
Poi la sera l'adoro in qualche stella
la qual raggio tra l'altre habbia maggiore:
hor chi mai vide idolatria più bella?

Vivo en guerra, mendigo y me duelo
sin ella, la paz mía, el tesoro mío,
y en mis graves tormentos la mente no tiene
otro consuelo sino los engaños de Amor.
Si miro en un bello jardín la rosa risueña,
el blanco marfil, la rica perla y el oro,
la amo y suspiro, y digo: "Ella a quien honro,
así tiene el seno, así el pelo suelto y lucido."
Y los ojos al cielo, pensando en su corazón,
mientras vuelvo a mirar el sol en el alba novella
godo, casi en un retrato, del resplandor mío.
Luego de noche la adoro en aquella estrella
que resplandece más que ninguna otra:
¿quién ha visto jamás una adoración más
conmovedora?

10 FIUME CH'A L'ONDE (A. Ongaro: *Scelta di rime*)

Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori
inviti con soave mormorio,
col cui consiglio il suo bel crin vid' io
spesso Fillide mia cinger di fiori,
s' a i tuoi cristalli in su l'estivi ardori
sovente accrebbi lagrimando un rio,
mostrami per pietà l'idolo mio
nel tuo fugace argento, ond' io l' honori.
Ahi tu mel nieghi: io credea crudi i mari,

Río que invitas a tus ninfas y pastores
al agua con un suave murmullo,
gracias a cuyo consejo veo el bello pelo
de la mía Fillide frecuentemente ceñido de flores,
y ya que tus aguas cristalinas en el ardor estival
convertí con mis frecuente lágrimas en un torrente
por piedad enséñame mi ídolo
en tu fugaz plata, donde la honro.
Ay, me lo niegas: pensaba que los mares eran

mais malgré leur âpreté et leur férocité je ne veux
d'autres voies que celles fréquentées par Amour,
lui, raisonnant toujours avec moi, et moi avec lui.

Je vis en guerre, je mendie et souffre
sans celle qui est ma paix et mon trésor,
et dans mes graves tourments mon esprit
ne trouve d'autre repos que le mirage d'Amour
Si je vois dans un beau jardin la rose riante,
le blanc ivoire, la riche perle et l'or,
je l'aime et soupire, et je dis: "Celle que j'honore,
ainsi a le sein, ainsi la chevelure libre et brillante."
Et les yeux au ciel, pensant à son cœur,
tandis que je revois le soleil à l'aube nouvelle
c'est presque un portrait de ma splendeur dont je
jouis.
Puis, la nuit, je l'adore dans cette étoile
qui respandit plus qu'aucune autre:
a-t-on déjà vu une plus grande adoration?

Fleuve toi qui invites tes nymphes et bergers
à l'onde avec un doux murmure,
grâce à tes conseils je vois la belle chevelure
de ma Fillide souvent ceinte de fleurs,
et puisque tes eaux cristallines dans l'été ardent
par mes pleurs fréquents deviennent un torrent,
montre-moi par pitié mon idole
dans ton argent fugace où je l'honore.
Las, tu refuses: je croyais les mers cruelles,

for harsh and savage as they might be,
I want no other paths than those frequented
by Love, always reasoning with me, and me with
him.

I live at war, I beg and suffer
without her, my peace, my treasure,
and in my deep torment the mind has
no solace from Love's tricks.
If I look at a fine garden the bright rose,
white ivory, the rich pearl and gold,
I love her and sigh, and say: "She who I honour,
her breast is thus, her loose and shiny hair thus."
And eyes to heaven, thinking about her heart,
while I turn to look again at the sun and delight
in the new dawn, almost like a portrait, of my
wonder.
Later at night I adore her in that star
that shines brighter than the others:
who has ever known such poignant adoration?

River that calls your nymphs and shepherds
to your water with a soft murmur,
thanks to your advice I see the fine hair
of my Phyliss often crowned with flowers,
and now that your clear water in summer heat
I turned with frequent tears into a torrent
for pity's sake show me my idol
in your swift silver, where I shall honour her.
Ah, you deny me: I thought that seas were cruel,

welcher der Zustand meines Lebens ist, den ich
vor anderen verberge, so schroff und wild sie
auch sind, will ich nicht andere Wege, sondern
nur die, die Amor augsucht, immer mit mir
vernünftig redend, und ich mit ihm.

Ich lebe im Kampf, ich bettele und mich schmerzt
ohne sie, mein Frieden, mein Schatz, und in
meinem schweren Leiden hat der Verstand
keinen anderen Trost, als die Täuschungen
Amors.
Wenn ich in einem schönen Garten die heitere
Rose betrachte, das weiße Elfenbein, die reiche
Perle und das Gold, liebe ich sie, seufze und sage:
"Sie, die ich verehere, so hat sie die Brust, so das
offene und leuchtende Haar."
Und die Augen zum Himmel, denke ich an ihr
Herz, während ich die Sonne noch einmal in der
neuen Morgendämmerung genieße, fast in einem
Portrait von meinem Glanz.
Dann bei Nacht, bete ich sie in diesem Stern an,
der funkelt wie kein anderer: Wer hat jemals eine
bewegendere Verehrung gesehen?

Fluß, der du deine Nymphen und Schäfer einlädst
ins Wasser mit einem sanften Murmeln,
dank deines Ratschlags sehe ich das schöne Haar
meiner Fillide oft mit Blumen eingefaßt,
und nun da ich dein kristallenes Wasser in der
Glut des Sommers mit meinen vielen Tränen in
einen wilden Strom verwandelt habe, so zeig mir
mein Idol in deiner Gnade, in deinem flüchtigen
Silber, wo ich sie verehere kann.

i fiumi no, ma tu da lo splendore
ch'in te si specchia ad esser crudo impari,
prodigo a te del pianto, a lei del core.
Fui lasso e sono, e voi mi siete avari:
tu della bella imago, ella d'amore.

cruelles, mas no los ríos, pero tú del resplandor
que en ti se refleja has aprendido a ser cruel,
prodigo para ti mi llanto, para ella mi corazón.
Fui infeliz y lo sigo siendo, y me soís avaros:
tú, de la bella imagen y ella, de amor.

11 PARTO O NON PARTO?

(B. Guarini, *Rime*)

Parto o non parto? Ahi come
resto se parte la corporea salma,
o come parto se qui resta l'alma ?
E se ne l'alma è vita,
come non moro se di lei son privo ?
o come moro s' a la pena i' vivo ?
Ahi fiera dipartita:
come m'insegna la mia dura sorte
che 'l partir de gl'amanti è viva morte.

¿Irme o no? Ay,
¿Cómo quedar si el cuerpo parte,
cómo partir si se queda el alma?
Y si el alma es la vida,
¿cómo no muero, privado de ella?
¿cómo morir si en la pena vivo?
Ay, terrible partida: mi cruel suerte
me enseña que la separación
de los amantes es muerte en vida.

12 CREDETE VOI CH'I' VIVA

(B. Guarini, *Rime*)

Crede te voi ch' i' viva
pascendo il cor famelico e penoso
del pensier amoroso? Ahi ch' i' ne moro
perchè vita e ristoro
ben ho pensando, anima cara, in voi,
ma quando penso poi ch'io ne son privo
moro del cibo onde mi pasco e vivo.

¿Creéis que vivo,
alimentando el corazón famélico y penoso
de un amoroso pensamiento? Ay, no muero
ya que la vida es consuelo
cuando pienso tanto en vos, querida alma,
mas cuando pienso que de vos estoy privado
muero del alimento que me nutre y me hace vivir.

13 CRUDELE, ACERBA

(F Petrarca, *Canzoniere*)

Crudele, acerba, inesorabil morte,
cagion mi dai di mai non esser lieto
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri e le dogliose notti:

Cruel, acerba, inexorable muerte,
motivo me das de no estar alegre
mas de llevar toda mi vida en llanto,
con los días oscuros y las noches dolientes:

non les fleuves, mais de la splendeur
qui se réfléchit en tes eaux tu as appris la cruauté,
je te prodigue mes pleurs, et à elle mon cœur.
Je fus malheureux et le suis encore, et vous m'êtes
avars: toi, de la belle image, elle, d'amour.

Partirais-je ou non? Las,
comment rester si part le corps,
comment partir si l'âme reste?
Et si l'âme est la vie,
comment ne pas mourir, privé d'elle?
ou comment mourir si je vis dans la peine?
Ah, terrible départ: mon sort cruel
m'enseigne que la séparation
des amants est une mort vive.

Croyez-vous que je vis
nourrissant le cœur famélique et triste
de pensée amoureuse? Las, je ne meurs
car la vie est réconfort
quand j'ai tant pensé à vous, chère âme,
mais quand je pense que je suis privé de vous
je meurs de l'aliment qui me nourrit et me fait vivre.

Cruelle, acerbe, inexorable mort,
tu me donnes plus d'un motif de n'être jamais
joyeux et de me lamenter durant toute ma vie,
avec ses jours obscurs et ses nuits dolentes:

but not the rivers, but you have learned to be cruel
from the splendour which you reflect.
you shall have my lament, she shall have my
heart.
I was sad and I remain so, you are both miserly
you, with your fair image and she, with love.

Shall I depart or not? Ah,
How can one stay when the body departs,
how can one depart if the soul remains?
And if the soul is life,
why do I not die, deprived of her?
How shall I die when I live in grief?
Ah, terrible farewell: my cruel fate
teaches me that the separation
of lovers is a living death.

You think I live,
nourishing the famished and sad heart
with an amorous thought? Ah, I do not die
for now life is my solace
so oft I think about you, dear love,
but when I deem that I am denied you
the food that nourishes me and makes me live
kills me.

Cruel, harsh, inexorable death,
reasons you give me to be unhappy
and bear my life in lamentation,
with dark days and wretched nights:

Ach, du verneinst es mir: ich dachte, daß die
Meere grausam waren, aber nicht die Flüsse, doch
du hast gelernt, vom Glanz den du widerspiegelst,
grausam zu sein, für dich ist mein Weinen, für sie
ist mein Herz.
Ich war unglücklich und bleibe es, ihr seid beide
geizig mit mir: Du wegen des schönen Bildes und
sie wegen der Liebe.

Soll ich gehen oder nicht? Ach,
wie bleiben, wenn der Körper geht,
wie gehen, wenn die Seele bleibt?
Und wenn die Seele das Leben ist
warum nicht sterben, ohne sie?
Wie sterben, wenn ich in Leiden lebe?
Ach schrecklicher Aufbruch: mein grausames
Glück zeigt mir, daß die Trennung
der Liebenden Tod im Leben ist.

Glaubt ihr, daß ich lebe
das ausgehungerte und schmerzenvolle Herz
ernährend mit einem Liebesgedanken? Ach, ich
sterbe nicht, denn das Leben ist mein Trost,
wenn ich so viel an dich denke, geliebte Seele
doch wenn ich denke, daß ich dich nicht habe,
sterbe ich von der Speise, die mich nährt und
mich leben läßt.

Grausamer, strenger, unerbittlicher Tod
Grund gibst du mir, nicht froh zu sein,
mehr noch mein Leben in Weinen zu führen
mit dunklen Tagen und quälenden Nächten:

14 LA BELLA MAN VI STRINGO

(B. Guarini, *Rime*)

i miei gravi sospir non vanno in rime,
e' l mio duro martir vince ogni stile.

La bella man vi stringo,
e voi le ciglia per dolor stringete,
e mi chiamate ingiusto et inhumano.
Come tutto il gioire
sia mio, vostro il martire e non vedete
che se questa è la mano
che tien stretto il cor mio, giusto è il dolore
perchè stringendo lei stringo il mio core.

mis graves suspiros no caben en verso,
y mi duro martirio vence todo estilo.

La bella mano os aprieto,
y vos las pestañas, de dolor, apretáis,
y me llamáis injusto e inhumano.
Como si todo el gozo
fuera mío y vuestro el martirio,
mas no véis que ésta es la mano
que encierra mi corazón, y justo es el dolor:
al apretarla, aprieto mi corazón.

[Traducción: Pedro Elías]

mes graves soupirs échappent aux rimes
et mon cruel martyre vainc tout style.

Je serre votre belle main,
et, de douleur, vous fermez les yeux,
et m'appellez injuste et inhumain.
Comme si tout le plaisir était mien
et vôtre le martyre, ne voyant point
que cette main est celle qui enserme
mon cœur, et la douleur est juste:
en vous serrant la main, je serre aussi mon cœur.

[Traduction: Pierre Mamou]

my deep sighs do not fit in verse,
and my arduous torment conquers any style.

I squeeze your lovely hand,
and your eyelids close in pain,
and they call me unjust and inhuman.
As though all the pleasure
were mine and yours the anguish,
but do you not see that this is the hand
that holds my heart, and the suffering is just:
squeezing it, I squeeze my heart.

[Translation: Tom Skipp]

Meine schweren Seufzer passen in keinen Vers
und mein hartes Martyrium besiegt jeden Stil.

Die schöne Hand drücke ich euch,
und eure Wimpern mit Schmerzen drückt ihr zu,
und nennt mich ungerecht und unmenschlich.
Als ob jeder Genuß mein sei
und nur euer das Martyrium,
doch seht ihr nicht, daß diese Hand es ist,
die mein Herz einschließt und gerecht ist der
Schmerz: Beim Händedruck drücke ich mein
Herz.

[Übersetzung: Isabelle Lingens]

LA VENEXIANA: IL MADRIGALE ITALIANO

SIGISMONDO D'INDIA
IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI
[Rec 1997]
Glossa GCD 920903

CLAUDIO MONTEVERDI
SETTIMO LIBRO DI MADRIGALI
[Rec 1998]
Glossa GCD 920904 (2 CDs)

LUZZASCO LUZZASCHI
QUINTO LIBRO DE' MADRIGALI
[Rec 1998]
Glossa GCD 920905

LUCA MARENZIO
IL NONO LIBRO DE MADRIGALI
[Rec 1999]
Glossa GCD 920906

IL MADRIGALE ITALIANO
Sigismondo, Monteverdi, Luzzaschi, Marenzio
[Compilation, 1999]
Glossa GCD 920007



GLOSSA MUSIC, S. L.
Timoteo Padrós, 31
28200 San Lorenzo de El Escorial
Spain

tel (+ 34) 91 8961480 **fax** (+ 34) 91 8961961 **email** info@glossamusic.com

www.glossamusic.com