

Denis Arnold

Marenzio ed il madrigale

in "Poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra di Luca Marenzio"

Atti del X Convegno Musicologico Seghizzi, Gorizia 1979

ESO Edizioni Seghizzi Online - RiMSO novembre 2014, II (36)

Fin da quando Lenz nel 1850 divise la musica di Beethoven in tre periodi, è diventato uso comune osservare la carriera di altri uomini nella stessa maniera. Ci sarà il periodo della giovinezza in cui il compositore impara il suo "mestiere" ed è sotto l'influenza di altri; il periodo della maturità, quando, pieno di energia e di confidenza in se stesso, raggiungerà uno stile personale ed il dominio della forma; e poi, se vivrà abbastanza a lungo, ci sarà il periodo in cui romperà con le convenzioni, esplorerà nuovi sentieri, troverà le vecchie vie inadeguate ai suoi bisogni spirituali.

La stessa cosa si può dire per i generi musicali. La sinfonia, per esempio, emerge dalla sinfonia concertante e dalla serenata dello stile barocco, processo questo che ancora si osserva nelle opere della scuola di Mannheim fino al 1770. Poi viene il periodo della maturità, quando non si può dubitare ormai dell'esistenza di un modello e di un modo distintivo, cosa che si può vedere nei lavori più tardi di Haydn, Mozart e Beethoven. Poi arriva la rottura, guidata dalla sinfonia corale di Beethoven, con i sinfonisti Romantici che scrivono sinfonie "programma", o provano nuovi schemi formali, nuovi modi di unificazione e così via. Più tardi, alla fine del XIX secolo, il genere è praticamente morto, e nessun compositore che si rispetti proverà più a scrivere così.

Ma, come si sa, in questo punto l'analogia diventa falsa. Le sinfonie sono state scritte nel XX secolo e non sono semplici copie di ciò che è già stato. Un uomo muore, la sua carriera finisce: i generi musicali hanno l'abitudine di continuare a vivere. Non c'è una ragione storica per cui non dovrebbero; e anche se essi muoiono, come nel caso dei madrigali, il fatto che superino in durata la vita di ogni individuo, significa inequivocabilmente che essi possiedono una natura più complessa. I "periodi" possono essere più facilmente tre che cinque o più. Nonostante questo, è piuttosto utile dividere lo sviluppo dei generi in periodi perché ciò sottolinea il fatto che essi non sono, parlando in generale, entità inanimate, ma "cose" che crescono. Non c'è modo di definire una sinfonia come entità fissa. Ci sono state sinfonie in quattro movimenti, pure in cinque; ci sono state sinfonie leggere e lunghi capolavori. È pericoloso definire i termini di uno "stile sinfonico", perché le caratteristiche maggiori della sinfonia classica di Beethoven sono lo sviluppo delle idee ed il contrasto di tonalità: ci sono sinfonie che non posseggono né l'una né l'altra.

Succede lo stesso con il madrigale. La sua durata abbraccia circa un secolo, dal 1520 al 1625, perché, sebbene sia facile dire che le opere così chiamate, con l'uso del basso continuo, non siano propriamente madrigali, esse sono spesso basate su principi che appartengono indubbiamente a questo genere. È meglio dividere la storia del madrigale in periodi distinti, notando come l'uno si fonda con l'altro. E dobbiamo anche tener presente che, con un gran numero di compositori al lavoro, non è improbabile che il genere sia divenuto, in qualche momento, una entità a sé stante. È utile aver dato questi cenni per permettere ai compositori di vedere con lungimiranza. "Nessun uomo è un'isola" scrisse il poeta John Donne: capiamo meglio la natura di un individuo quando conosciamo l'ambiente in cui ha lavorato.

Cercando di analizzare Marenzio in prospettiva, proporrò i seguenti periodi nella storia del madrigale:

Il periodo di distacco dalle forme fisse della frottola e la capacità di esprimere il dettaglio delle parole della "chanson parisienne". Questo dura dal 1520 ca. al 1550.

Il primo periodo della maturità, dal 1550 al 1570, quando vengono portati avanti i principi basilari della “pittura” delle parole e del contrasto, di Cipriano de Rore. Dobbiamo prendere nota degli esperimenti sul cromatismo a Ferrara, ma questi ultimi non saranno di grande importanza se non più tardi.

La decade che inizia col 1570, in cui i generi più leggeri della musica profana, specialmente la canzonetta, che hanno mantenuto le loro forme fisse, sono assunti dal madrigale che mantiene nondimeno la sua inclinazione per l’espressione verbale.

La decade che inizia col 1580, il grande periodo della maturità, quando la ricchezza del madrigale è al culmine, con compositori capaci d’integrare i principi sia della forma musicale che della espressione extra - musicale.

Il periodo dal 1590 al 1610, periodo *fin de siècle* come io lo chiamerò, quando il madrigale rompe con le sue convenzioni prestabilite, ed i suoi più grandi compositori sono, se non rivoluzionari, almeno interessati all’esperimento. Questo deve anche includere il madrigale a voce sola che è basato su principi simili ai madrigali polifonici scritti con una parte essenziale di basso continuo.

Il periodo dopo il 1610, in cui il madrigale pian piano scompare, rimanendo solo come un arcaismo e cedendo il posto ad altre forme. Il momento della fine è difficile da stabilire, ma deve essere intorno al 1650.

Questa divisione non è l’unica possibile. Tutti i periodi sono sostanzialmente modificabili, e dipenderà dal peso che ogni storico darà ai diversi fattori, se egli sarà d’accordo o no. Ciononostante questo schema già pronto in brutta copia, permette di esplorare l’opera tutta di Marenzio. Facendo così, il primo importante fattore è che Marenzio non venga subito dopo il primo periodo rivoluzionario, quello guidato da de Rore, ma nel periodo in cui la canzonetta ha acquistato uno stile virtualmente identico a quello del madrigale. Per esempio, le canzonette a 5 di Giovanni Ferretti, usano madrigalismi e gli stessi tipi di melodia e armonia; eppure esse sono in una forma fissa elementare nella sua struttura AABCC, ma senza dubbio non meno chiara. I madrigali di Andrea Gabrieli sono chiaramente influenzati da questo movimento generale. Inoltre i compositori Veneziani continuano ad amare, fino alla fine del secolo, schemi formali. La loro tecnica di cambio di sonorità permette la ripetizione di frasi e sezioni, di modo che appaiono fresche e nuove. È raro che una frase sia ripetuta in modo esattamente uguale. Le voci inferiori saranno in contrasto con le superiori, o meglio, i raggruppamenti avranno differenze meno ovvie ma ancora notevoli. Eppure la ripetizione darà forma musicale al madrigale. Questo accade per molti dei madrigali che Marenzio scrisse nella prima parte del 1580. Prendiamo un esempio dai *Madrigali a 4*, pubblicati nel 1852, “Chi vuol udir”, su una composizione di Sannazzaro. Marenzio inizia in modo estremamente stringato. I primi due versi della poesia sono composti senza ripetizioni e con poca elaborazione:

Chi vuol udir i miei sospir in rime,

Donne mie care, e l’angoscioso pianto,

Egli sembra poi continuare sulla stessa vena poetica perché il verso che segue

E quanti passi tra la nott’e’l giorno

è annunciato dalle voci superiori, seguito immediatamente da

Spargend’indarno vo per tanti campi

nelle voci inferiori, come una risposta diretta. Ma poi comincia l’elaborazione. Il motivo di questo 2° verso è ora ripreso dalle voci superiori come in una canzonetta e poi sviluppato brevemente in modo da coinvolgere tutte le voci. Il seguente verso

Legga per queste querce e per li sassi

non è ripetuto intenzionalmente, ma quando arriva alla fine di metà cadenza, si capisce subito che l’ultimo verso della poesia deve essere sviluppato ad una certa lunghezza.

Che n’è già pien’ormai ciascuna valle

viene cantato subito, sia internamente che in parte, nel Cantus non meno di cinque volte, ogni volta in scala minore e di solito con un’altra voce una terza sotto. In verità, c’è una vasta gamma di sonorità, ma si può difficilmente negare che lo schema sia basato su una forma musicale. A volte

questa forma musicale è ancora più importante. In “Togli, dolce ben mio”, dal Terzo libro de *Madrigali a 5 voci*, di una stanza a sei versi, i primi quattro versi sono trattati senza alcuna ripetizione. I due versi finali, al contrario, sono ripetuti una volta dopo l'altra. Sono soprattutto interessanti le proporzioni. I primi quattro versi occupano 14 misure su 50. Non è difficile trovare il perché. È naturale esprimere “donami un bacio” in modo tale che il bacio sembri un'immagine di amor pastorale: eppure anche questa spiegazione è un sofisma. È evidente che Marenzio è, prima di tutto, un musicista, e soprattutto un'esponente di ciò che Monteverdi chiamerà, venti anni dopo, la *prima prattica* o almeno, colui che comincia da questo punto fisso e poi arrangia il tutto in modo tale da non rendere assurde le parole. Come Andrea Gabrieli, Marenzio ha la proprietà di cogliere lo stato d'animo, l'atmosfera di una poesia; ma proprio come il veneziano era un'organista che si divertiva con gli schemi, così non deve sorprendere se un inglese, Henry Peacham, dicendo che Marenzio fu una volta “organista della cappella papale”, sbagliasse, almeno per quanto riguarda la sua capacità strumentale.

Dobbiamo fare molta attenzione nel dire che verso la fine del 1580 cambiò stile, o si orientò verso un “secondo periodo”. La sua immensa completezza, nel suo stile musicale predominante, non era perduta. Se si guarda il suo grande contributo a *Il trionfo di Doride* 1592, “*Leggiadre Ninfe*”, c'è lo stesso interesse allo schema musicale di dieci anni prima. Ma, dopo tutto, egli stesso scrive nella dedica dei suoi Madrigali a quattro, cinque et sei voci, stampati da Vincenti nel 1589, di una “maniera assai differente dalla passata” e di “uno stile atteso ad una maesta gravità”; ed anche, molto significativamente, dei suoi tentativi per “l'imitatione delle parole”. Deve esserci stato così un cosciente cambio di direzione.

Dobbiamo essere ancora più cauti nel discutere “lo spirito dell'età”, poiché questa astrazione può facilmente falsare i fatti che in realtà accadevano. Nonostante ciò, per nostra esperienza, sappiamo che ogni età ha un certo tipo di atmosfera generale; ma essa è localizzata e non universale. I movimentati anni '60 di Londra erano anche l'epoca dell'angosciosa dimostrazione anti-Vietnam degli Stati Uniti d'America. Quando arriveremo ad esaminare l'avvento di quello che chiamerò il madrigale “fin de siècle”, due cose appariranno chiare. Per prima cosa esiste un nuovo stile di madrigale: ci sono troppi esempi per negarlo. Seconda cosa, che questo era un fenomeno localizzato. Non lo si trova né a Venezia né a Roma. Era limitato ad un gruppo di corti strettamente legate fra loro: Ferrara, Mantova e Firenze, con un debole legame con Milano. I compositori coinvolti in questo nuovo stile furono Giaches de Wert a Mantova e con rapporti molto stretti con Ferrara; Monteverdi a Mantova; Vincenzo Galilei e Marco da Gagliano a Firenze; e Marenzio sia a Firenze che a Ferrara; e più tardi Gesualdo a Ferrara e Napoli. Ad essi possiamo aggiungere varie figure minori che furono, in un momento o in un altro, in questa orbita: Benedetto Pallavicino a Mantova, in una fase più tarda del movimento; forse Caimo a Milano; e Giuseppe Guami a Lucca, attraverso i suoi rapporti con Luzzaschi a Ferrara.

Queste tre corti avevano attive Accademie Rinascimentali: gli Invaghiti a Mantova, gli Intrepidi a Ferrara, la Camerata dei Bardi e gruppi associati a Firenze; e lo stesso Marenzio può aver conosciuto il formidabile membro dell'ultima delle tre, Girolamo Mei, quando entrambi vivevano a Roma. La nostra conoscenza dei loro rapporti sfortunatamente non è sempre la stessa. Noi sappiamo molto dei Fiorentini attraverso la corrispondenza di Mei, Cavaliere e dei vari lavori polemici di Vincenzo Galilei. Di Mantova abbiamo le premesse di Claudio Monteverdi e di suo fratello Giulio Cesare allegate al *Quinto libro de Madrigali* ed agli *Scherzi musicali* -, ai quali possiamo aggiungere gli scritti del bolognese Artusi che li provocò. Di Mantova e Ferrara abbiamo poi, più importanti di ogni altra cosa, le opere dei compositori che lavorarono lì.

Il denominatore comune di tutti questi gruppi e compositori è l'accettazione dei principi che Monteverdi avrebbe espresso nella *seconda prattica*. “L'oratione sia il padrone de l'armonia, e non

servo”. La differenza tra di loro sta nella diversa interpretazione di questa frase; e l’analisi dell’evidenza, soprattutto della musica stessa, rivela i due interessi maggiori. Il primo era quello di rendere udibili le parole. Per fare ciò, ci sono molte caratteristiche del madrigale tradizionale che hanno bisogno di essere modificate. Naturalmente si deve ridurre il contrappunto ed aumentare l’omofonia, ma questo non provocò gravi difficoltà. La musica più leggera del 1570 e ’80, le canzonette ed i balletti così amati soprattutto a Mantova, erano già prevalentemente omofonici. Così erano i grandi cori per gli intermezzi, semplicemente perché era più facile rappresentarli. Ma tutto ciò non era abbastanza. La reale declamazione e continuità del testo devono essere rese più naturali. Le necessità del testo devono essere rese più naturali. Le necessità della continuità sono essenzialmente quelle di evitare le ripetizioni di parole o frasi, almeno per ragioni puramente musicali: sebbene parole o frasi occasionali possano essere ripetute per enfasi. La declamazione è un problema più complesso. Essenzialmente essa rappresenta una accelerazione e un rallentamento delle normali procedure musicali. La maggior parte della musica allunga il suono delle vocali: adesso bisogna dare ora note di valore più breve. Ci sono ugualmente esatte relazioni tra i valori delle note in musica: questi debbono essere ora modificati. Tali problemi dovevano essere risolti nel “recitar cantando” fiorentino, sebbene anche lì limitatamente. Nel madrigale polifonico essi furono applicati da Wert e Monteverdi, il cui Terzo libro de Madrigali del 1592, offre un valido tentativo di ciò che potremmo chiamare un “madrigale recitando”. Esso fu, molto significativamente, un tentativo unico, sebbene abbia senza dubbio lasciato un segno nei madrigali che l’hanno seguito.

L’udibilità delle parole fu tuttavia solo un aspetto nella seconda pratica. L’altra importante interpretazione fu la loro espressione emotiva. Questa non fu, secondo gli “avant gardists”, un’espressione esterna di immagini, della formula della scala ascendente per “ascendo” e così via: consisteva nel trovare equivalenti dettagli emotivi per le emozioni fluttuanti della poesia. Naturalmente non era un problema nuovo: Zarlino, Rore ed altri della sfera Veneziana, si erano accorti di ciò fin dal 1550. Ora lo spirito “fin de siècle” lo portava ad essere un problema serio. Io lo dichiaro deliberatamente in questi termini, dal momento che è impossibile sapere ciò che venne per primo. I madrigalisti si allontanarono da Sannazaro e preferirono Guarini e Tasso perché avevano trovato l’ispirazione che poteva renderli capaci di “muovere gli affetti”, cosa che loro stavano cercando? O fu perché Guarini e Tasso diedero loro modelli in versi di ciò che stavano tentando in musica? Qualunque cosa fosse, i risultati furono gli stessi. Questa poesia altamente forbita, super-emotiva (come direbbe qualcuno) stimolò un nuovo approccio allo stile musicale. Per accompagnarsi al potere del verso, i compositori cercarono in effetti, tre tipi diversi di immagine musicale. Il primo coinvolgeva un tipo rigido di melodia, veramente difficile da cantare – Wert fu arcisperimentatore in questo campo, usando a volte intervalli non di uso comune – decimo o sesta maggiore, più spesso combinando normali intervalli in modo da far cambiare costantemente registro al cantante, dall’alto al basso o viceversa.

Il secondo fu il cromatismo, fino al 1580 una vecchia risorsa che era stata esplorata più a fondo nel periodo intorno alla metà del secolo. Significativamente, i principali esperimenti erano stati compiuti a Ferrara, dove Luzzaschi costituiva ancora un legame con il maggior teorico, Nicola Vicentino. Ma nel 1580 le attitudini erano cambiate. Al momento si pensava poco alla ricreazione del genere greco. I compositori erano contenti della nuova scala armonica aperta con l’uso comune del D bemolle, A bemolle, D diesis, A diesis, G diesis. Nessuno può aver immaginato che la musica di Gesualdo fosse in qualche modo “greca”; ma che il cromatismo potesse essere ancora abbastanza insolito, se applicato immaginariamente, risultava ovvio per la maggior parte dei compositori della seconda pratica.

Terzo, la dissonanza. A dispetto della polemica che si sviluppò circa i madrigali di Monteverdi negli ultimi anni del secolo, è vero che, sia la sua pratica, sia ciò che è difeso nei trattati manoscritti di Vincenzo Galilei, scritti nel 1589-91, erano più estensioni di procedura che novità totali. Ora le

discordanze potevano essere risolte in parti diverse da quelle in cui erano cantate. Potevano anche essere risolte in un accordo che era in se stesso di dissonanza. Monteverdi avrebbe aggiunto che ornamenti del genere, comunemente estemporizzati dagli esecutori del XVI secolo, causavano delle possibili discordanze che ora potevano essere scritte. Le discordanze potevano anche essere “improvvisate”, perché, dopotutto, una dissonanza è una dissonanza qualsiasi cosa la preceda. Infine questa doveva essere la risorsa più utile dei compositori del XVII secolo ed invero il principio di dissonanza aumentata durò fino al XX secolo.

Non tutti questi artifici erano nuovi per Marenzio, lontano però da ciò. Il suo primo libro di madrigali, dopotutto, comprendeva “Dolorosi martir” in cui egli aveva usato sia vecchi intervalli melodici che cromatismo. Ma c’erano anche idee nuove che dovevano risultare utili e l’ampio contesto in cui egli cercò di usarle ci dà spunto per conoscere il suo carattere musicale.

Il “madrigale recitativo” aveva poco da offrirgli. Le sue linee melodiche non abbandonano gli schemi ritmici tradizionali dello stile contrappuntistico. Non ci sono semicrome ripetute se non sono essenziali a dare una declamazione naturale, come troviamo invece in alcuni degli ultimi madrigali di Wert ed in un certo numero nel Terzo libro di Monteverdi. Il momento in cui Marenzio si avvicina di più a questo è quando dà una sillaba ad ogni gruppo di crome come in “*Questi vaghi concerti*” (Settimo libro a cinque) dove il motivo “*e pur fanno le selv’e ciel gioire*” affolla le parole in uno spazio molto ristretto, soprattutto quando si bada alle elisioni necessarie.

Nonostante ciò, c’è una generale tendenza a distribuire le sillabe delle parole in maniera serrata. Le frasi ora non sono ripetute così spesso per ragioni puramente musicali, ma anche solo per qualche scopo lessicale. Se analizziamo le parti del Cantus di “*O dolcezze amarissime*” dallo stesso libro, troviamo che non ci sono affatto ripetizioni fino alla sezione finale: e qui le parole ripetute “Qui, qui pur vedrò caeli” hanno una naturalezza che si nota appena e “*Ch’e’l sol degli occhi miei*” crea un punto di drammaticità come potrebbe fare un buon attore. Uno studio più dettagliato rivela che virtualmente non ci sono melismi in nessuna delle parti. Ogni sillaba è assegnata ad una singola nota e le frequenti elisioni stanno a significare che la declamazione, se non in ogni senso “recitando”, non è mai falsa. La sola eccezione a ciò viene nel Cantus per la parola “vetro” dove Marenzio scrive un ornamento che anche Monteverdi preferiva.

Perché lo ha posto lì? è difficile capire perché la parola “vetro” dovrebbe meritare un trattamento così speciale, a meno che proprio la sua fragilità debba essere espressa da un motivo rapidamente discendente. Poiché ciò è dubbio, il fatto significativo è che questo corrisponde ad un tipo di ordinamento che non sarebbe stato approvato dalla Camerata Fiorentina: appartiene piuttosto ad una tradizione più antica nel gusto dell’abbellimento per ragioni musicali, in questo caso perché Marenzio desidera che il cantus cadenzi su A, e, all’inizio della frase, esso è un registro troppo alto per farlo in modo soddisfacente.

Curando maggiormente la forma, viene naturalmente una tendenza verso una maggiore chiarezza del testo e questo è in parte un fatto di scala. La mancanza di ripetizione in una frase significa che i versi già formati tendono ad essere più lunghi. Se l’elaborazione del contrappunto venisse usata troppo, il madrigale avrebbe una lunghezza eccessiva. Io lo sottolineo perché Marenzio sembra non avere un reale interesse “accademico” per l’udibilità verbale. Nel suo grande pezzo petrarchesco “Giovane donna” (Il sesto libro de Madrigali), per esempio, il testo è abbastanza succinto, con pochi melismi e ripetizioni di frasi relativamente sparse. Eppure le tessiture sono tali che è raro trovare una chiara omofonia del genere che assicurerebbe una tale udibilità. Nonostante ciò ci sono madrigali dove l’omofonia domina la tessitura. “*O fido, o caro Aminta*” (Il settimo libro de Madrigali a 5 voci) interrompe lievemente tale tessitura nelle trenta misure di apertura dell’intero contesto di novanta. Poi, come in alcuni madrigali di Wert, le due voci inferiori si riposano (segno

che anche Marenzio è stato colpito dalla musica per le Tre Signore di Ferrara), ma le voci superiori si mantengono ugualmente in omofonia fino alla misura 47, quando per la prima volta si introduce l'imitazione. Ma subito dopo ritorna l'omofonia e, sebbene le tessiture siano per un breve periodo più libere, le ultime 12 misure sono strettamente omofoniche come all'inizio.

La prolungata omofonia di questo madrigale è insolita, ma è interessante vedere quante volte ricorre l'omofonia o la quasi omofonia al "climax" dei pezzi più contrappuntistici. Mentre in "*Dolorosi martir*" la sezione finale si costruisce su tessiture polifoniche, lo stesso tipo di "climax" in un madrigale simile "*Deh poi ch'era ne fati*" nonostante una parziale ripetizione, è molto più teso nella sua declamazione e chiarezza lessicale.

Sebbene sia significativa questa attenzione alla tecnica della disposizione delle parole, la nuova espressività di Marenzio è la vera chiave di volta del suo stile. Ciò è facile da capire. La seconda pratica ebbe un'evoluzione molto più graduale della prima pratica; la linea di divisione è spesso labile e basata più sul gusto che su dimostrate teorie accademiche. Ciò non si può dimostrare se non nella composizione di linee melodiche. La pratica comune del XVI secolo era di escludere intervalli difficili da mantenere in tono per il cantante o che causassero un rapido cambio di registro. Ogni intervallo al di sopra dell'ottava, intervalli aumentati e diminuiti, la sesta e settima maggiore: da questo punto di vista si devono evitare. Ma la difficoltà è un elemento proprio dell'espressione musicale: tensione nel tono richiede tensione nella tecnica, questa è la filosofia di qualsiasi avanguardia. Se guardiamo il *Nono libro de Madrigali a 5* di Marenzio, possiamo vederla realizzata; ed ancor più nel pezzo petrarchesco "Crudele acerba inesorabile morte". Il testo è stato famoso tra i musicisti fin dal precedente pezzo di Rore del 1550 e Marenzio non fa altro che andare poco oltre quel pezzo ormai classico. Ci sono pochi intervalli "proibiti": un salto di decima del tenore alla fine della settima e una quinta diminuita del basso nella parte precedente. Bisogna dire che c'è un uso frequente di seste, ma queste sono generalmente seste minori di non grande difficoltà. È il modo in cui queste linee si muovono come un tutto che dà vita alla seconda pratica. L'altus, per esempio, comincia con una sesta minore. Normalmente la melodia sarebbe rientrata entro questo salto: ma qui non è così. Essa procede fino a C diesis, un'ottava sopra la nota di apertura. Niente meraviglia in ciò, tranne per il fatto che questo adesso si sente come una nota dominante e dovrebbe precedere fino a D. Invece non è così: ritorna ad A. Nella seguente battuta, va fino a G diesis di sicuro con funzione di nota dominante; ed invece no, entro due note c'è un B bemolle che causa ancora più incertezza. Così, senza andare al di là di ogni singolo elemento dello stile del XVI secolo. Marenzio ha creato un'atmosfera totalmente in disaccordo con i suoi principi di base.

Questo stesso madrigale pone domande circa l'uso del cromatismo da parte di Marenzio. Questa è stata una caratteristica di composizioni "accademiche" fin dal 1540, o anche prima, per ovvia emulazione dei greci. Eppure già dal 1580 era abbastanza decaduto. I Veneziani conservatori stavano usando nuove risorse così liberamente come fossero avanguardie. Era una questione di quantità e modo l'uso, sebbene ora fosse una risorsa maggiore. Marenzio è ambivalente nel suo approccio; spesso il suo scopo principale non è tanto quello di stupire, quanto quello di estendere una fase dando una grande varietà alla tonalità. Nel mezzo di "*Arda pur sempre o mora*" (Il Settimo Libro a 5) c'è un lento passaggio che scandisce le parole "*pianti e sospiri, stratio, pene, tormenti, esiglio e morte*". L'accordo in A maggiore con cui ha inizio, si risolve in D maggiore, che, a sua volta, è seguito da un accordo in B maggiore risolvendosi in E maggiore da cui ritorna tramite un cerchio di quinte a G che poi, per caso, ritorna a B bemolle. Se il progetto doveva creare tensione tramite sorpresa continua, allora questo non è il modo di attuarlo. Ma il suo uso del D maggiore – la progressione di B di sicuro è là per permettere al cerchio di quinte di essere esteso sufficientemente per dare respiro al passaggio. C'è una procedura analoga in "*Dentro pur fuoco*", la sesta sezione di "*Giovane donna*", e ce ne sono parecchie altre di minore prospettiva ma di simile

intento. Se torniamo a “*Crudele acerba inessorabil morte*”, troviamo un deliberato chaos creato da movimento cromatico. Per le parole “e i giorni oscuri”. Marenzio impegna una linea di basso che oscilla tra un E naturale ed un E bemolle ed è dall’E naturale che procede fino a D, a dispetto delle convenzioni. Per esprimere la frase “*mai non esser lieto*” c’è egualmente uno strano contrasto di E bemolle nel Cantus ed E naturale nel basso che sembra distruggere ogni speranza di stabilità tonale.

Il trattamento della dissonanza da parte di Marenzio non è molto diverso. In superficie egli sembra seguire quasi completamente la tradizione. Diversamente da Monteverdi, che è capace di discordanze improvvisate, egli sembra pago di usare le note e le sospensioni di uso comune. Se si esamina come riesce ad usare tali mezzi, si è sorpresi di come arrivi vicino agli effetti ultimi scritti di Monteverdi. Le prime 12 battute di “*Arda pur sempre o mora*” (Il Settimo Libro de Madrigali a 5) aprono abbastanza convenzionalmente con imitazioni entranti in consonanze. Alla quarta misura, c’è uno scontro tra C diesis e F naturale che è poi risolto in una breve ma fattiva discordanza. La misura seguente sembra usare la dissonanza risolta stavolta su una discordanza più forte tra tenore e basso. Artusi non si sarebbe potuto lamentare: l’effetto nondimeno è di dissonanza quasi continua. Altrove ci sono progressioni meno sostenute ma più comuni, come in “*O fido, o caro Aminta*” dove in una sezione di trio l’accordo 6/4 in G, non si risolve in modo usuale fino a che la parte inferiore non si è mossa temporaneamente verso il F diesis, dando ciò che, secoli più tardi, sarebbe stato un effetto di settima diminuita.

Da tale analisi, il carattere musicale sviluppatosi in Marenzio comincia ad apparire visibilmente. Possiamo capire perché egli non è stato né attaccato né blandito come alleato di Artusi, Galilei o Monteverdi. Egli non aspira alla monodia, è capace di un nuovo stile; melodia ma non sentita interamente come da Giaches de Wert. Egli usa il cromatismo; ma non è Gesualdo; usa la dissonanza; ma non rompe le regole come ha fatto Monteverdi. Eppure, prendendo insieme tutto ciò, non c’è dubbio che appartenga a questa corrente per quanto riguarda gli ultimi anni della sua produzione. Che il suo cambiamento di stile abbia influenzato la sua popolarità è cosa certa, vista la riluttanza degli editori nella ristampa dei suoi ultimi volumi, in grande contrasto col trattamento dato alla sua musica precedente. Perché allora ci troviamo di fronte a questo cambiamento.

Gli anni trascorsi in Polonia ci suggeriscono delle forme di crisi personale. Uomini di indubbia popolarità e successo mondiale di solito, raggiunta la mezza età, non vanno in terra straniera solo per un maggiore guadagno, più spesso fuggono via da circostanze divenute insostenibili. E dobbiamo calcolare, anche se con cautela, “lo spirito dell’età”. Verso il 1590, nelle corti dell’Italia del Nord, nessun grande compositore ha mai scritto musica interamente libera; e fu lì che egli trovò la dimora spirituale del compositore di madrigali.

La mia opinione personale è che vi sia in insieme di circostanze sia soggettive che oggettive. Uomini cui il successo è giunto presto e facilmente, spesso perdono la loro sicurezza quando diviene difficile scoprire nuovi campi da conquistare. Se anche i loro colleghi tendono al pessimismo, è naturale seguire la stessa causa. La maledizione cinese “*possa tu vivere in tempi interessanti*” non si applica ai giovani, che hanno la forza di stare al passo con i tempi stessi, ma agli anziani che di solito non sono così elastici. Ed è grazie alla grandezza di Marenzio se egli, all’età di 44 anni, ha potuto essere ancora capace, a modo suo, di accettare ciò che la fine del XVI secolo aveva da offrirgli.

Trascrizione del testo a cura di Raffaele Sdrigotti e di Pamela Rui

Denis Midgley Arnold (Sheffield , 15 dicembre 1926 - Budapest , 28 aprile 1986) musicologo britannico. Dopo essere stato impiegato nel dipartimento extrascolastico della Queen University di Belfast , è diventato docente di Musica presso l' Università di Hull , e dal 1969 al 1975 è stato docente di Musica presso l'Università di Nottingham . Dal 1975 fu Heather Professor di Musica presso l'Università di Oxford. Ha lavorato come direttore di Music & Letters . Egli è meglio conosciuto per la sua redazione di *The New Oxford Companion to Music* (1983, Oxford University Press), che sotto la sua direzione è divenuta un'opera in due volumi di circa 2000 pagine, con una copertura più ampia rispetto all'originale; e per il suo lavoro sulla musica di Monteverdi , Marenzio e Giovanni Gabrieli . Ha curato un gran numero di registrazioni (soprattutto nel campo della musica rinascimentale) per *Gramophone*.