

Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci di Luca Marenzio

Ai molto Illustri Signori miei Osservandissimi i Signori Academici Filarmonici di Verona.

Non vengono, molto Illustri Signori, queste poche mie compositioni di Musica à consecrar se medesime alla divinità dei nobilissimi vostri intelletti per far conoscere al mondo con isproporzionata dimostrazione dell'obbligo mio la soprabondanza del merito vostro, ma gelose non meno della propria riputazione, che del publico bene, tentano di rinnovare co'l loro essemplio quell'antichissima legge d'Egitto, i cui rigorosi decreti, non prima alcuna maniera di Musica lasciavano vagar per le radunanze de gl'huomini, che da certi prudentissimi conservatori della comune utilità fosse interamente approvata. Et certo in tutti i movimenti de gl'animi umani hà tanto di giuridittione, & d'arbitrio la perfetta consonanza de numeri harmonici, che non è meraviglia, se 'l maggiore di tutti i Filosofi per base fermissima della sua fortunata Republica stabilì il diritto uso di questa mirabile disciplina; nella intelligenza della quale per quanto buona strada incaminato io mi sia, & che progresso habbia fatto fin qui à voi soli giudiciosissimi Signori s'appartiene il determinare, poi che altrettanto valorosi in effetto, quanto modesti in cognome ad una lunga schiera di diversa qualità singolari havete aggiunto il merito d'una perfetta cognitione di questa scienza. Dalla cortese severità adunque dei finissimi vostri giudicij attendo ò l'approbatione ò il biasimo delle presenti fatiche mie, sicuro in ogni caso di rimaner consolatissimo, che dove la poca mia esperienza mi negherà forse il grato splendor della gloria, non mi negherà almeno la vostra benignità una cognitione utilissima di me stesso. Il Signor Dio prosperi perpetuamente le molto Illustri Signorie vostre, che con questo fine mi raccomando humilmente in lor buona gratia. Di Roma il dì Primo Decembrio MDLXXXII Di V: Signorie molto Illustri Affettionatissimo servitore Luca Marenzio.

Con questa dedica, datata 1 dicembre 1582, si apre il Terzo libro di madrigali a cinque voci che Luca Marenzio pubblicava per la prima volta lo stesso anno "In Venetia Appresso Angelo Gardano". Si tratta di 17 madrigali su testi in parte di poeti anonimi (n° 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13 e 16) e in parte di autori del calibro di un Petrarca (n° 4), di un Sannazzaro (n° 5), di un Guarini (n° 7, 15 e 17) e ancora Veronica Gambara (n° 12) e Luigi Alamanni (n° 14) dei quali quattro (numeri 4, 5, 6 e 11) presentano una struttura bipartita. L'organico prevede un Canto, un Alto, un Tenore e un Basso con un Quinto che alterna la parte di un Canto secondo (madrigali n° 1, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 14, 16 e 17) a quella di un Tenore secondo (madrigali n° 2, 6, 7, 9, 12 e 15) notati con diverse armature di chiavi a seconda del modo di appartenenza:¹

madrigali in protus:

su re in *cantus mollis*: n° 15 (chiave di soprano, contralto, tenore, tenore e basso), protus autentico;

¹ Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, Broude Brothers Limited, N.Y., 1988, p. 87, scrive: "Ad esemplo, Valerio Bona da Brescia, *Regole del Contraponto et Compositione* (Casale, 1595), pp. 39 sgg., traccia le seguenti combinazioni di chiavi per gli otto modi [esempi musicali omissi]:

Modo 1 "per b quadro": soprano, contralto, tenore e basso;

Modo 2 "per b quadro": mezzosoprano, contralto, tenore e basso;

Modo 1 "per b molle": violino, mezzosoprano, contralto e baritono (o tenore);

Modo 2 "per b molle": soprano, contralto, tenore e basso;

Modo 3: soprano, contralto, tenore e basso;

Modo 4: soprano, contralto, tenore e basso;

Modo 5 [per b molle]: violino, mezzosoprano, contralto e baritono;

Modo 6 [per b molle]: soprano, contralto, tenore e basso;

Modo 7: violino, mezzosoprano, contralto e baritono (o tenore);

Modo 8: come il modo 7 o, più di frequente "con le chiavi del primo Tono" ["per b quadro"].

Le chiavi alte (violino, mezzosoprano, contralto e baritono) sono pure usate per il Modo 2 trasportato all'ottava superiore (vale a dire, a re' nel tenore, re" nel soprano) e per il Modo 6 trasportato alla quinta superiore".

su sol in *cantus mollis*: n° 10 (chiave di violino, violino, mezzosoprano, contralto e baritono), n° 11 (chiave di violino, violino, mezzosoprano, contralto e tenore), n° 12 (chiave di violino, mezzosoprano, contralto, contralto, baritono), protus autentico; n° 16 (chiave di soprano, soprano, contralto, tenore e basso), protus plagale;
su la (eolico): (violino, mezzosoprano, contralto, contralto, baritono), eolico autentico;

madrigali in deuterus:

su mi: n° 7 (soprano, contralto, tenore, tenore, basso), deuterus autentico;

madrigali in tritus:

su fa in *cantus mollis*: n° 13, 14, 17 (soprano, soprano, contralto, tenore e basso), n° 15 (soprano, contralto, tenore, tenore e basso), tritus plagale

su do (ionico): n° 1 (violino, violino, mezzosoprano, contralto, baritono), n° 3 e 4 (violino, violino, mezzosoprano, contralto, tenore), ionico plagale; n° 8 (soprano, soprano, contralto, tenore, basso), ionico autentico;

madrigali in tetrardus:

su sol: n° 5 (violino, violino, mezzosoprano, contralto, tenore), tetrardus autentico; n° 6 (soprano, contralto, tenore, tenore, basso), n° 9 (soprano, contralto, tenore, tenore e basso), tetrardus plagale.

Come si evince dal prospetto tracciato abbiamo 6 madrigali in protus di cui 1 su re, 4 su sol e 1 sulla variante eolica la, uno soltanto su 17 in deuterus su mi, 7 in tritus di cui 3 su fa in *cantus mollis* e 4 su do (modo ionico), e 3 in tetrardus di cui ben due bipartiti. Tuttavia l'ordine modale protus, deuterus, tritus e tetrardus non è, come spesso avviene, rigorosamente seguito. La raccolta è aperta da *Madonna poich'uccidermi volete* in ionico plagale, seguito da *Caro dolce mio ben* in eolico autentico, cui succedono ancora 2 numeri in modo ionico, per passare con *La pastorella mia* e *Lunge da voi* al tetrardus, al deuterus (*Ohime se tanto amate*), un ritorno allo ionico (*Scherzando con diletto*) e ancora al tetrardus (*Se la mia fiamma ardente*). Seguono (madrigali n° 10, 11 e 12) il protus su sol, il tritus su fa (n° 13 e 14) interrotti dall'unico protus su re in *cantus mollis* (15) e infine ripresi con *Togli dolce mio ben* (protus su sol) e *O dolce anima mia* (tritus su fa). Il piano generale, più che presupposti di ordine modale, sembra invece basarsi sulla alternanza degli "affetti" suggeriti dai singoli testi letterari e sulla conseguente varietà della scrittura contrappuntistica che questi di volta in volta determinano.

Quanto alla presente edizione essa prende come riferimento principale la versione diplomatica che Alfred Einstein pubblicò nel 1929 per i tipi di Breitkopf & Härtel,² versione ricavata da una attenta comparazione delle fonti³. Le differenze principali riguardano innanzitutto la stesura in

² Alfred Einstein, Publikationen Älterer Musik, Luca Marenzio Sämtliche Werke, vol I (annata IV, 1929) Madrigale für fünf Stimmen, Buch I-III, Breitkopf & Härtel, Lipsia.

³ - DI L VCA MARENZIO / IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI, NOVAMENTE, / Composti, & dati in luce. / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / MDLXXXII;

- DI LVCA MARENZIO / IL TERZO LIBRO DE' MADRIGALI / A CINQUE VOCI. / Nuouamente Ristampati. / IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. / M.D.XCI.

- DI LVCA MARENZIO / IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI. / Nouamente Ristampati. / In Venetia Appresso Angelo Gardano. / M.D.LXXXXV.

- DI LVCA MARENZIO, / MVSICO ECCELLENTISSIMO / MADRIGALI A CINQUE VOCI, / RIDOTTI IN VN CORPO. / Nuouamente posti in luce, & con ogni / diligentia corretti. / CANTO / IN ANVERSA. / Appresso Pietro Phalesio & Giouanni Bellerio. / M.D.XCIII.

- DI LVCA MARENZIO / MVSICO ECCELLENTISS. / Il Primo, Secondo, Terzo, Quarto & Quinto Libro / DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI / Nuouamente Ristampati & in vn Corpo ridotti. / CANTO. / IN ANVERSA / Appresso Pietro Phalesio al Re Daud / MDCIX.

chiavi moderne, laddove Einstein opta per il mantenimento delle chiavi originali. In secondo luogo la modifica e l' "ammodernamento" di alcune procedure grafiche quali

1 - la prassi di segnare il si e il mi naturale con il simbolo \sharp , ugualmente riportati tra parentesi quadra sopra i suoni interessati al fine di distinguerli dalle alterazioni sottintese, assenti nelle stampe antiche;

2 - la sostituzione delle *longae* finali mediante semibreve con punto coronato;

3 - la correzione di evidenti "sviste" tipografiche.

Relativamente al versante ritmico sono stati mantenuti gli originali segni di mensura ordinariamente espressi dal semicircolo (*tempus imperfectum*) indicante un *tactus maior* alla semibreve e conseguentemente un raggruppamento in unità metriche divise dalla moderna stanghetta di battuta. I madrigali n° 2 e 9 presentano invece il semicircolo tagliato (*tempus imperfectum diminutum*) che lascerebbe presupporre un *tactus* alla breve.

È risaputo che sull'attribuzione della durata del *tactus* tanto i trattatisti antichi che gli studiosi moderni esprimono opinioni diverse. Gaffurio⁴ afferma che esso è rappresentato dalla semibreve e ha la durata di un battito del polso umano (MM=60). Buchner, nel 1525,⁵ al contrario, opera una duplice distinzione tra *tactus maior* e *tactus minor*, il primo corrispondente a MM=30 circa, il secondo, per effetto della diminuzione, alla metà, ossia MM=60, tesi questa condivisa tra l'altro dall'Apel.⁶ Ne *La tecnica del contrappunto vocale del Cinquecento*, Dionisi e Zanolini⁷ avvalorano la tesi di un *tactus* alla semibreve MM=60 aggiungendo inoltre che "nel secondo '500 le composizioni profane sono spesso scritte non a note bianche bensì a note nere, cioè in una notazione preceduta da C (tempo imperfetto integro) anziché ϕ " con *tactus* alla minima MM=60. Ad ogni modo, sia sposando la teoria di Buchner del *tactus maior* (semibreve MM=30 e conseguentemente minima MM=60) che quella di Dionisi e Zanolini (*tactus* alla minima MM=60) la durata della semibreve e della minima coincidono ugualmente. Pertanto il valore metronomico delle singole unità metriche nei madrigali in *tempus imperfectum* dovrebbe oscillare attorno a semibreve MM=30. Al contrario, nei madrigali in *tempus imperfectum diminutum* la semibreve assumerà il *tactus minor* (semibreve MM=60) mentre la breve corrisponderà al *tactus maior* (breve MM=30), valore corrispondente alle singole unità metriche.

Una precisazione infine su alcune transizioni al tempo ternario che compaiono con simbologie diverse ma aventi tutte lo stesso risultato:

1 - madrigale n° 10, unità metrica 21: passaggio da un *tempus imperfectum* (con *prolatio minor*, vale a dire con due minime per semibreve) con *tactus maior* alla semibreve a una *proportio sesquialtera* espressa dal semicircolo col punto (*tempus imperfectum* con *prolatio maior*, ossia tre minime per semibreve) seguito da 3/2 stante ad indicare che da quel punto le tre minime della *prolatio maior* valgono quanto le due minime di ogni unità metrica precedente dotata di *prolatio minor*. In sostanza il *tactus* rimane inalterato ma da binario diventa ternario secondo il rapporto 2:3. Questa proporzione era denominata dal trattatista cinquecentesco Sebaldus Heyden *prolatio perfecta proportionata*;⁸

2 - madrigale n° 11, prima parte: alla divisione metrica 48 compare il circolo (*tempus perfectum* con *prolatio minor*) seguito da 3/2: anche qui il *tactus (maior)* è rappresentato da una semibreve suddivisa in tre minime, quindi un'altra *proportio sesquialtera*;

- LVCÆ MARENTII, / MVSICI CELEBERRIMI, / MADRIGALIA / QVINQVE VOCVM, / Antea VENETIIS, diversis temporibus, novem / separatis edita libris, jam verò, commodioris / usus causâ, uno volumine con-junctim excusa. / CANTVS, / NORIBERGÆ, / In officina typhographica / Pauli Kauffmanni. M.DCI.

⁴ Gaffurius, *Musica practica* III, 4: "La *semibrevis recta* (non alterata?), che risulta dalla mensura intera del *tempus*, alla guisa del polso di uno che respira calmo, non può nel contrappunto essere trattata che come dissonanza". (cfr. Willi Apel, *La notazione della musica polifonica*, Sansoni, 1984, trad. di Piero Neonato, p. 209).

⁵ Joh. Buchner, *Fundamentum organisandi*, c.a. 1525.

⁶ Willi Apel, *op. cit.*, p. 208 sgg.

⁷ R. Dionisi, B. Zanolini, *la tecnica del contrappunto vocale nel cinquecento*, Suvini Zerboni, pp. 16 e 17.

⁸ Cfr. Willi Apel, *op. cit.*, p. 183.

3 - madrigale n° 11, seconda parte: alla div. metrica 94 un semplice semicircolo con il punto (*tempus imperfectum con prolatio maior*) indica che le tre minime formano un *tactus maior* della durata di una semibreve.

Come questi tre passaggi dimostrano, tutti i complessi segni proporzionali che il Rinascimento eredita dal Quattrocento, all'epoca di Marenzio tendono ad equivalersi poiché, come afferma Zarlino, essi "*non sono d'utile alcuno; però lasceremo il ragionar più a lungo di simil cose a coloro che sono otiosi et che si diletmano di simili Cifere più di quello che facciamo noi*".⁹

Carlo Marengo

⁹ G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, 1558, parte III, cap. 70.

1

1

Canto
Ma - don - - - na poi - ch'uc - ci - der - mi vo - le -

Quinto
Ma - don - - - na poi - ch'uc - ci - der - mi vo - le -

Alto
Ma - don - - - na poi - ch'uc - ci - der - mi vo - le -

Tenore
Ma - don - - - na poi - ch'uc - ci - der - mi vo - le -

Basso

6

te Non ne - go di mo - ri - re, Non ne - go di mo - ri - re, Non ne - go

te Non ne - go di mo - ri - re, Non ne - go di mo - ri - re,

te Non ne - go di mo - ri - re, Non ne - go di

te Non ne - go di mo - ri - re, Non ne - go di mo - ri - re, Non ne - go

Non ne - go

11

di mo - ri - re Ma se con dol -

Ma se con dol - - - ci sguar - di, Ma se con dol -

- mo - ri - re Ma se con dol - - - ci sguar - di, Ma se con dol -

di mo - ri - re Ma se con dol - - - ci sguar - di, Ma se con dol -

di mo - ri - re Ma se con dol - - - ci sguar - di, Ma se con dol -

17

- ci sguar - di voi - - - po - te - - - te La mia vi - ta fi - ni - re,

22

ta fi - ni - re, La mia vi - ta fi - ni - re, La
 re, La mia vi - ta fi - ni - re, La mia vi - ta fi -
 ta fi - ni - re, La mia vi - ta fi - ni - re, La
 La mia vi - ta fi - ni - re, La

27

mia vi - ta fi - - - ni - re Non
 ni - re, Non è più giu - sta vo - glia, Non
 mia vi - ta fi - ni - - - re Non è più giu - sta vo - glia,
 mia vi - ta fi - ni - - - re Non