

STEFANO CAMPAGNOLO

‘GUASTATORI E STROPPIATORI  
DELLA DIVINA SCIENTIA DELLA MUSICA’

GHISELIN DANCKERTS ED I COMPOSITORI DELLA «NUOVA MANIERA»

Uno tra i problemi principali dell'esegesi delle testimonianze teoriche sulla musica è la diversa prospettiva in cui si collocano il moderno studioso e il musicografo del passato. Spesso questi si intrattiene a specificare minuziosamente particolari per noi del tutto irrilevanti, mentre non fornisce affatto, o lo fa in modo del tutto affrettato, notizie ben più importanti. In massima parte ciò è dovuto al fatto che l'antico trattatista fa riferimento ad una pratica e ad usi allora patrimonio comune di qualsiasi musicista e che, come tali, rendevano superflue ulteriori spiegazioni. Il risultato di un tale atteggiamento fu a poco a poco l'oblio proprio della pratica musicale di tutti i giorni, quella che interessava le chiese così come le cappelle gentilizie o i colti dilettanti di musica. In altre occasioni la lacunosità dei resoconti è invece da imputarsi alla difficoltà dei teorici ad interpretare, sulla scorta della teoria musicale corrente, le realizzazioni dei «prattici». Sembra accertato, in altre parole, che anche i musicisti del Rinascimento fossero spesso afflitti da molte delle perplessità che gli studiosi di oggi si trovano a dover fronteggiare, soprattutto in materie come modalità e *musica ficta*.<sup>1</sup>

---

Questo saggio è un estratto di STEFANO CAMPAGNOLO, *Il «Trattato sopra una differentia musicale» di Ghiselin Dankerts*, tesi di laurea, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, rel. prof. Maria Caraci Vela, a.a. 1991-92, lavoro che presenta l'edizione critica del testo ed un commento al trattato.

<sup>1</sup> Negli ultimi anni gli studi musicologici sul Rinascimento si sono arricchiti di alcune opere di fondamentale importanza che hanno dato nuovo impulso alla ricerca intorno a queste tematiche: pensiamo in particolare allo studio di BERNHARD MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony. Described according to the Sources, with Revisions by the Author*, Broude Brothers, New York 1988 (ed. orig. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Oosthoek Scheltema & Holkema, Utrecht 1974), e a KAROL BERGER, *Musica Ficta*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Questa premessa serve ad introdurre alcune considerazioni su un trattato che si dimostra alquanto fecondo di informazioni su queste tematiche e che, soprattutto, possiede un taglio affatto particolare: l'approccio di un musicista essenzialmente pratico, chiamato di malavoglia a misurarsi sul campo a lui non congeniale della teoria. Stiamo parlando del *Trattato sopra una differentia musicale* di Ghiselin Danckerts, che può essere considerato a pieno titolo un oggetto oscuro della storia della musica, essendo stato chiamato in causa innumerevoli volte a proposito di argomenti tradizionalmente scabrosi come la *musica reservata* e la questione del manierismo musicale, ma con citazioni spesso per varie ragioni contraddittorie.<sup>2</sup>

Il ricordo di Ghiselin Danckerts è legato ormai indissolubilmente soltanto al ruolo di giudice svolto nella celebre disputa romana del

<sup>2</sup> Il trattato rimase sconosciuto fino a che Giuseppe Bainsi, nel corso delle ricerche effettuate in preparazione della progettata stesura di una storia della Cappella Sistina, non ne riscoprì il manoscritto nella Biblioteca Vallicelliana, interessandosene in seguito fino al punto di approntare una copia dell'opera per uso personale (oggi conservata in I-Rc con la segnatura 2880) e di citarne ampi passi nello studio su Palestrina (GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Società Tipografica, Roma 1828 [rist. anast. Olms, Hildesheim 1966]). Adrien De La Fage, allievo di Bainsi, provvide a pubblicarlo in forma di sinossi, descrivendo però non l'originale, cui dedicò poche righe, ma la copia fattane dal suo maestro (cfr. ADRIEN DE LA FAGE, *Essais de diphthéographie musicale*, Legoux, Paris 1864 [rist. anast. Knuf, Amsterdam 1964], pp. 224-39 per I-Rc 2880, e pp. 307-8 per il manoscritto vallicelliano). Un profilo biografico di Danckerts cominciò ad essere delineato in FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, «Danckerts, Ghislain», vol. III, Leroux, Bruxelles 1836, p. 244, e fu assai ampliato con le pagine che a Danckerts dedicò EDMOND VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays Bas*, vol. II, Muquardt [Schott], Bruxelles 1882, pp. 369-93. Il primo studio interamente dedicato a Danckerts si ebbe però soltanto con JAN DE BRUYN, *Ghisilinus Danckerts teorico e ottimo contrapuntista cantore capellano della capella del Papa*, tesi di diploma, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1942 (segnatura: Tesi di diploma n° 107), una tesi probabilmente sollecitata dal direttore dell'Istituto, Raffaele Casimiri, che a lungo progettò di pubblicare il trattato. Da quel lavoro De Bruyn trasse poi un articolo (JAN DE BRUYN, *Ghisilinus Danckerts, kapelaanzanger van de pauselijke kapel von 1538 tot 1565, zijn leven werken en onuitgegeven tractaat*, «Tijdschrift voor Muziekwetenschap», XVI/4 1946, pp. 217-52; XVII/2 1949, pp. 128-57), la monografia ancora oggi più completa e attendibile su Danckerts, che tratta diffusamente i particolari biografici desumibili dai diari della Cappella Sistina e puntualizza la datazione del trattato e il catalogo delle composizioni, e costituisce quindi la fonte principale di notizie per tutti coloro che a qualsiasi titolo si sono interessati al *Trattato*. Stralci di esso sono stati infatti pubblicati a più riprese: Lewis Lockwood ne trascrive un intero capitolo (LEWIS LOCKWOOD, *A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome*, «Analecta Musicologica», II 1965, pp. 24-40), ma ritroviamo citazioni da Danckerts anche nell'intervento di CLAUDE V. PALISCA, *Toward an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century*, atti del convegno *Il manierismo fra arte e musica*, «Studi Musicali», III 1974, pp. 313-46); nella biografia di MARIA AUGUSTA BARBOSA, *Vincentius Lusitanus. Ein Portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa 1977, nello studio di KAROL BERGER, *Theories of Enharmonic and Chromatic Music in the 15th Century*, UMI Research Press, Ann Arbor 1977; infine, un riassunto accurato della seconda parte compare in PAUL A. LUKE BONCELLA, *Denying Ancient Music's Power: Ghiselin Danckerts' Essays in the «Generi Inusitati»*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XVIII 1988, pp. 59-80.

1551 tra Nicola Vicentino e Vicente Lusitano, e ciò malgrado una carriera di musicista sotto ogni aspetto esemplare: cantore della Cappella Sistina dal 1538 al 1565 sotto cinque diversi pontefici, Danckerts fu pure musicista di corte al servizio della potente famiglia Carafa di Napoli; compositore attivo in tutti i generi musicali del tempo, presente tanto fra le più importanti raccolte di musica sacra,<sup>3</sup> quanto in alcune delle più fortunate antologie madrigalistiche,<sup>4</sup> godette anche di grande considerazione per le sue conoscenze teoriche. Tuttavia fu soltanto grazie al malizioso resoconto che di quella disputa lasciò il perdente Vicentino<sup>5</sup> che il nome di Danckerts continuò ad essere citato nei secoli a venire, fino ad identificarsi storicamente (come osserva Berger)<sup>6</sup> come il vero oppositore delle teorie di Vicentino.

La disputa, com'è noto, si sviluppò a proposito degli antichi generi diatonico, cromatico ed enarmonico e su quale di questi fosse più propriamente riferibile alla musica del tempo. Questa, secondo Lusitano, poteva esclusivamente definirsi diatonica, mentre per Vicentino vi era ormai una tale commistione di generi che neppure i compositori erano più in grado di ricondurre le proprie opere ad un genere piuttosto che all'altro. Il collegio giudicante (formato, oltre che da Danckerts, dallo spagnolo Bartolomeo Escobedo e da tal Giulio da Reggio<sup>7</sup> nel ruolo di giudice aggiunto) concordò con la tesi di Lusitano e condannò Vicentino al pagamento della scommessa di due scudi d'oro.

L'avvenimento si presta facilmente ad essere letto come evento simbolico. La questione che di fatto portò alla scommessa, ovvero se

<sup>3</sup> *Thesaurus musicus [...] Tomi primi continentis cantiones octo vocum [...]*, Montanus et Neuber, Nürnberg 1564 [RISM B/I 1564<sup>1</sup>].

<sup>4</sup> *Primo libro delle Muse a 4 voci, madrigali ariosi di A. Barré et altri [...]*, Barré, Roma 1555 [RISM B/I 1555<sup>27</sup>], ristampato otto volte fino al 1584 (cfr. nota 59).

<sup>5</sup> NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Barré, Roma 1555 (facsimile hrsg. von Edward E. Lowinsky, Bärenreiter, Kassel 1959). L'intero capitolo 43 del «Quarto libro» della *Prattica musicale* è dedicato alla vicenda.

<sup>6</sup> BERGER, *Theories of Enharmonic and Chromatic Music*, p. 6: «Ghiselin Danckerts [...] who gradually emerged as the true opponent of Vicentino in the eyes of Historians [...]».

<sup>7</sup> Nelle *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (Kriesstein, Augsburg 1540 [RISM B/I 1540<sup>7</sup>]), figura un Julius Regiensis con il madrigale *Muse dal basso centro alzate il canto*, che potrebbe forse identificarsi con il nostro Giulio da Reggio. Haar e Fenlon propongono l'attribuzione del madrigale ad Oste da Reggio (cfr. IAIN FENLON - JAMES HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Einaudi, Torino 1992, p. 133 e p. 142 nota).

gli intervalli melodici di terza incomposti appartenessero o meno al genere diatonico, era infatti di gran debolezza teorica e da sola non sarebbe sufficiente a spiegare il clamore che la controversia seppe suscitare. I motivi reali di contrapposizione facevano agio sui problemi, evidentemente molto sentiti, sollevati dall'inadeguatezza dello strumentario teorico di allora a render ragione di quanto si andava sperimentando, soprattutto ad opera dei musicisti vicini a Willaert.

I principali interpreti del pubblico dibattito, i due contendenti e Danckerts,<sup>8</sup> ebbero modo di puntualizzare in un secondo tempo le rispettive posizioni in scritti teorici che possiamo pertanto considerare a tutti gli effetti derivati da quegli avvenimenti.<sup>9</sup> Dei tre teorici, il più genuino per vocazione ed impegno speculativo fu certo Vicentino, cui la polemica servì soltanto a trovare la determinazione per portare a termine la propria opera, mentre l'*Introduzione facilissima* di Lusitano nacque forse solo sulla spinta dell'accaduto, non essendovi direttamente connessa quanto a contenuti. In difesa della sentenza data, Danckerts scrisse il suo *Trattato sopra una differentia musicale*, rimasto inedito, che invece non avrebbe ragione di esistere senza il presupposto della disputa: i due livelli di lettura individuati per la *querelle*, quello ufficiale basato su una questione tecnica tutto sommato banale, e quello sotterraneo legato alla sostanziale incapacità di ricondurre lo stile moderno di composizione al sistema teorico tradizionale, sottendono il *Trattato* per tutta la sua lunghezza, manifestandosi appieno nella parte finale.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Per quanto emerge dai documenti, Vicentino proclamò di aver avuto la meglio sul Lusitano nel primo dei due pubblici dibattiti, cui aveva partecipato lo stesso cardinale Ippolito d'Este, ma cui Danckerts non aveva potuto intervenire perché «dalla mattina innanti di, era cavalcato fuori di Roma» (I-Rv ms. R 56 B, c. 6v; su questo manoscritto cfr. nota 10). Al suo ritorno, egli aveva perciò preteso relazioni scritte con le deduzioni delle parti, ottenute le quali venne data sentenza. Il parere di Danckerts fu dunque determinante per la decisione finale: si comprende quindi perché Vicentino l'abbia poi considerato il maggior responsabile della propria sconfitta.

<sup>9</sup> Il primo a pubblicare un trattato fu Vicente Lusitano, che, sfruttando forse la notorietà che certo doveva essergli derivata dalla competizione, diede alle stampe nel 1553 l'*Introduzione facilissima et novissima di canto fermo, figurato* [...], Blado, Roma 1553 (rist. anast. a c. di Giuliana Gialdroni, LIM, Lucca 1989). Fu poi la volta di Vicentino che, ritardato dagli avvenimenti in corso in quegli anni, riuscì soltanto nel 1555 a pubblicare la propria opera. La questione in causa e l'esito della controversia continuarono tuttavia per lungo tempo a suscitare contrasti e creare partiti avversi: Giovanni Maria Artusi scrisse una *Difesa delle sentenze date di Ghisilino Danckerts* (contenuta in *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, Vincenti, Venezia 1600 [rist. anast. Forni, Bologna 1968], cc. 37v-8) mentre Ercole Bottrigari si pronunciò invece in favore del Vicentino ne *Il Melone* (Baldini, Ferrara 1602; rist. anast. Forni, Bologna 1969).

<sup>10</sup> Il *Trattato* ci è stato tramandato da tre manoscritti oggi custoditi presso due biblioteche romane: i manoscritti R 56 A e B della Biblioteca Vallicelliana ed il manoscritto 2880 della Biblioteca Casanatense. Quest'ultimo è di mano di Giuseppe Baini fino a c. 10, ed è una copia fedele di R 56 B, e come tale è da considerarsi un *codex descriptus*. Il manoscritto R 56 A è invece una miscel-

Il trattato di Danckerts è articolato in tre parti molto eterogenee per stile e contenuto. L'elemento unificatore è costituito dalla vena polemica, stimolata dalle malignità di Vicentino, che anima l'autore e

lanea di manoscritti e stampe dei secoli XVI e XVII, intitolata *Raccolta di varie scritture spettanti all'istoria, erudizione, costume, varia et altre cose curiose*, e contiene più copie e frammenti del trattato; le cc. 3-6 offrono l'indice del volume, che consta di sessantaquattro titoli: il *Trattato sopra una differentia musicale* è riferito ai numeri 15 (cc. 348-92), e 33 (cc. 534-71); inoltre nel numero 16 — il trattato di Bernardo Davanzati *Sulla coltivazione dei campi* — è inserita una carta, la 418, che contiene un frammento della terza parte dell'opera di Danckerts. Nell'inventario della Biblioteca Vallicelliana redatto nel 1749 la miscellanea appare già nella attuale composizione, con l'unica variante relativa al manoscritto ora segnato R 56 B, originariamente posto a precedere il numero 15 ed ora (dopo un recente restauro) rilegato a parte a causa della notevole differenza di dimensioni rispetto al resto della miscellanea, ragione della smarginatura di molte carte. Le copie di cui al numero 15 ed a R 56 B sono autografe di Ghiselin Danckerts; quella al numero 33, probabilmente dovuta ad un copista professionista, è invece idiografa, date le notevoli modificazioni appostevi dall'autore dell'opera (essa presenta anche interventi di una terza mano, cui però non si deve alcuna aggiunta di testo, ma soltanto correzioni grammaticali e sintattiche). I manoscritti della Biblioteca Vallicelliana, eccezion fatta per il frammento del manoscritto R 56 A 16, hanno l'aspetto di copie calligrafiche, stravolte però da una tale quantità di modificazioni da comprometterne spesso addirittura l'intelligibilità. Quanto ai tempi di composizione, siamo davanti ad un'opera stratificata le cui differenti versioni si dispongono in una cronologia che nelle intenzioni dell'autore significò senza dubbio miglioramento. Attualmente il complesso di carte variamente raggruppato nel manoscritto R 56 (A e B) si presenta diviso in tre blocchi, ciascuno dei quali contemporaneamente contiene almeno una copia integrale del trattato, e risulta mancante di qualche elemento; ogni manoscritto, ad eccezione di R 56 B, contiene almeno una parte interamente replicata.

Strutturalmente il *Trattato* è diviso in tre parti precedute da un «Prohemio» e, in R 56 B, da una lettera introduttiva intitolata *L'autore alli lettori*. Le varie sezioni sono così distribuite nei tre manoscritti:

1. [Lettera introduttiva] *L'autore alli lettori*: esiste solo in R 56 B.
2. «Prohemio»: due versioni in R 56 A 33; una in R 56 A 15; una in R 56 B.
3. «Prima parte»: una versione in ognuno dei tre manoscritti.
4. «Seconda parte»: una versione in R 56 A 33 e in R 56 B, due stesure in R 56 A 15. Gli esempi musicali nei tre generi (diatonico, cromatico, enarmonico) sono presenti soltanto nella prima stesura di R 56 A 15.
5. «Terza parte»: due versioni in R 56 A 33 (una parziale); una in R 56 A 15 e R 56 B; un frammento anche nel verso della c. 418 acclusa a R 56 A 16.

L'analisi dei dati paleografici e documentari (per i quali rimandiamo di necessità il lettore alla lettura dell'edizione critica in CAMPAGNOLO, *Il «Trattato sopra una differentia musicale»*) consente quindi di accertare che il trattato ha conosciuto almeno quattro fasi successive di stesura: una prima versione perduta, ma utilizzata per la preparazione di R 56 A 33 (l'unico manoscritto non autografo, opera di un copista di professione ed evidentemente destinato originariamente ad essere l'esemplare su cui effettuare l'edizione a stampa); una seconda, costituita dallo stesso manoscritto R 56 A 33 che, da copia calligrafica quale doveva essere, causa il gran numero di correzioni si trasforma in un'altra versione vera e propria; una terza, corrispondente a R 56 A 15, unica a contenere esempi musicali; infine una quarta, identificata nel manoscritto R 56 B cui va aggiunta la copia della «Seconda parte» che si trova in coda a R 56 A 15, che costituisce certamente non il residuo di una ulteriore versione, ma un'integrazione a R 56 B, differendone solo per politesse formale e alcuni dettagli. La carta 418 conserva uno schizzo di un'elaborazione della «Terza parte» intermedia rispetto alle ultime due versioni.

Quanto infine alla datazione del trattato, generalmente accolta dagli studiosi è quella proposta da DE BRUYN, *Ghisilinus Danckerts, kapelaanzanger*, che identifica tre stesure dell'opera nei manoscritti R 56 A 33, R 56 A 15 ed R 56 B, in giusta successione: la prima databile al 1551-55 e le altre due al periodo tra il 1556 ed il 1559. Questa datazione è basata su pochi elementi: il termine

lo porta, calatosi completamente nel ruolo di giudice di cose musicali, a dedicare l'intera terza parte dell'opera agli errori commessi da quelli che chiama «compositori novelli che fanno professione di comporre alla nuova maniera». Questa sezione in particolare, ma in generale tutto il trattato, si propone come una delle rare testimonianze che possediamo attestanti la recezione delle nuove istanze espressive, cruciali sotto molti punti di vista, che animavano la musica italiana in quegli anni. Gli aspetti notevoli della trattazione non sono, in definitiva, quelli in cui più propriamente Danckerts si propone come teorico — la sua è infatti la teoria musicale già esposta da Gaffurio o, al più, da Aaron, una teoria dunque che ormai segnava il passo: è invece il momento in cui si fa testimone critico, e dotto, di quanto avviene a lui d'intorno a rivelare scorci prospettici che non emergono altrimenti.

Si deve sottolineare, a maggior motivo di interesse, che, nonostante lo stile compositivo di Danckerts sia ancora legato a moduli decisamente arcaicizzanti, con una concezione della musica veramente fiamminga, le sue idee, come vedremo, affondano invece radici profonde nell'ambiente musicale romano della metà del secolo.

### 1. La «disputa sulle alterazioni»

La sezione finale del trattato, dedicata integralmente a «li Errori, nelli quali incorreno molti compositori novelli della nuova maniera», si presenta come un attualissimo *pamphlet* intorno alla pratica compositiva del tempo, ed è quella che ha contribuito maggiormente a creare del suo autore l'immagine stereotipata del reazionario chiuso alla

*post quem* dato dalla disputa che si svolse tra il maggio ed il giugno 1551; i riferimenti a *L'antica musica* del Vicentino, presenti soltanto nella seconda e terza versione del trattato, che consentono a De Bruyn di considerarne la data di pubblicazione (1555) come termine *post quem* per le ultime due versioni, ed *ante quem* per la prima; la data del 1559, considerata il termine ultimo di elaborazione per le ultime due stesure, corrisponde invece all'anno di pubblicazione della *Musica nova* di Adrian Willaert, la cui conoscenza, a detta di De Bruyn, avrebbe comportato per Danckerts un totale rivolgimento delle opinioni su di lui espresse. In realtà, questa ipotesi di datazione è insufficiente: il trattato è databile con maggiore precisione (ci limitiamo qui a presentare i risultati delle nostre ricerche, rimandando per le ragioni che le sorreggono all'edizione che abbiamo approntato): la prima stesura (R 56 A 33) al 1552 circa, la seconda (R 56 A 15) al periodo 1552-54 e la terza (R 56 B e R 56 A 15 cc. 381-92, per la seconda parte) al 1554-56. Per un sunto dettagliato del contenuto delle parti di cui qui non si tratta, si veda DE LA FAGE, *Essais de diphthéographie musicale*, pp. 224-39.

rivoluzione del gusto musicale che si andava compiendo verso la metà del secolo. L'invettiva di Danckerts è stata letta fino ad oggi per lo più come semplice testimonianza, come generica riprovazione di quel nuovo stile di composizione nel quale le alterazioni cromatiche avevano acquistato così largo spazio: in realtà le accuse mosse da Danckerts ai «guastatori et stroppiatori [...] della divina scienza della musica», molto ben circostanziate, superano di molto il semplice valore documentario e ci presentano aspetti particolari ed altrimenti inediti della modalità e delle trasformazioni in atto nella pratica del contrappunto in quegli anni.

Così nel *Prohemio* vengono presentati gli argomenti trattati nella terza parte:<sup>11</sup>

Nella terza parte contenerà [...] ultimamente quel che mi occorre sopra certi Canti composti da certi Compositori Novelli, con certe obligationi, dandoli Nome che siano composti alla nova maniera, pieni di errori, et Disordini, Nelli quali Canti loro guastano tutte le leggi, et ordini boni, dati per conservatione delli Toni Autentici et Plagali, Con alcuni altri avisi sopra certi Madrigali stampati intitolati impropriamente alcuni per Chromatici, et alcuni alla Misura di Breve, ancora che fanno contrarij effetti, alli lor titoli, cose assai proficue da intendere.<sup>12</sup>

Nelle prime due stesure del trattato, all'inizio della terza parte è collocato uno dei passi più conosciuti dell'opera, la narrazione di un'altra disputa, dal tono molto più dimesso di quella tra Vicentino e Lusitano, oggi nota nella letteratura musicologica come «disputa sulle

<sup>11</sup> La terza parte del trattato, nella redazione finale, è articolata in cinque capitoli: «Opinione che non si dovrebbe mescolare l'un genere con l'altro. Con la declaratione delle tre spetie del Tetrachordo et della Consonantia diatessaron diatonica. Cap. I; Opinione sopra li Errori nelli quali incorreno molti compositori novelli della nuova maniera. Cap. II; Opinione sopra li errori commettono quelli che intitolano i loro canti per Chromatici. Cap. III; Opinione sopra li errori commettono quelli, che fuora d'ogni ragione intitolano le loro compositioni alla misura di Breve. Cap. IV; Opinione sopra li errori commettono quelli, che segnano le proportioni della Tripla et Sesquialtera con un medesimo segno, dando al segno del numero ternario l'authorità, qual non gli convienne, et similmente al Binario. Cap. v».

<sup>12</sup> Ms. R 56 33, c. 540r-v. Le citazioni dal trattato, riprese da diverse stesure e non in ordine consequenziale, sono date nella grafia originale con lo scioglimento tacito delle abbreviature; non sono stati segnalati i cambi di rigo e pagina; non si riportano le correzioni fatte dall'autore relativamente alla grafia di alcune parole, né è specificato quando un passo o una parola erano inseriti nell'interlinea o a margine del foglio. I passi compresi tra due asterischi \* \* si intendono soppressi nell'originale; le parentesi quadre [ ] contengono le integrazioni necessarie a colmare le lacune meccaniche del manoscritto; i puntini di sospensione tra [ ] indicano l'omissione di un passo, mentre le aggiunte necessarie ad esplicitare il senso di una proposizione sono poste in corsivo tra parentesi quadre.

alterazioni». <sup>13</sup> Sugli interrogativi da essa sollevati in materia di *musica ficta* è già stato detto molto; essa possiede però non poche implicazioni che interessano la modalità, sulle quali vale la pena di discutere brevemente.

Le vicende sono note: mentre i cantori della chiesa di San Lorenzo in Damaso in Roma erano riuniti per «antivedere» i canti della settimana santa, durante la prova di una lamentazione dello spagnolo Juan Escribano, sorse una disputa tra due esecutori, tali Guido Francese, che cantava come basso, e Giovan Zoppino da Parma, tenore: Guido aveva infatti intenzione di apporre alla parte del *bassus* del libro corale un si bemolle, sostenendo che solo la propria parte andava cantata interamente per bemolle; Giovan Zoppino si oppose, ritenendo la pretesa un errore, essendo la composizione scritta nel secondo modo. Non riuscendo ad accordarsi, i due fecero una scommessa, affidando il giudizio ad un collegio giudicante d'eccezione, composto da Costanzo Festa e Charles d'Argentille, che diede torto a Guido. Questi

<sup>13</sup> La denominazione si deve a LOCKWOOD, *A Dispute on Accidentals*, che contiene pure la trascrizione (dal manoscritto R 56 A 15) del testo originale della disputa; su di essa vedi anche BARBOSA, *Vincentius Lusitanus*, pp. 257-67, e BERGER, *Musica Ficta*, pp. 148-9. Il capitolo del trattato di Danckerts che racconta la vicenda è presente in versione sostanzialmente identica in due stesure dell'opera (nei mss. R 56 A 15 e 33 rispettivamente alle cc. 373-4 e 560v-3), ma manca nella redazione finale, costituendo così la principale macrovariante nell'evoluzione del testo. La «disputa sulle alterazioni» si svolge probabilmente fra il 1534 ed il 1538; Lockwood nel suo approfondito studio propone di collocarla tra gli anni 1538-44 (LOCKWOOD, *A Dispute on Accidentals*, pp. 33-4), senza considerare però in dettaglio i dati biografici relativi a Juan Escribano, il compositore della lamentazione (organizzati con perizia da JOSÈ MARIA LLORENS, *Joan Escribano, cantor pontificio y compositor*, «Anuario Musical», XII 1957, pp. 97-122), che rivelano come questi sia stato assente da Roma dal 1534 e come successivamente, prima della morte avvenuta *extra romanam curiam* nel 1557, non vi sia ritornato che per soli due mesi, dal giugno all'agosto del 1539. È evidente quindi come i fatti narrati debbano essere antecedenti questo ultimo periodo, l'unico durante il quale Danckerts avrebbe avuto occasione di interpellare Escribano a proposito dell'oggetto della contesa. In questo modo, inoltre, si spiegherebbe anche il totale silenzio del compositore nella vicenda: un silenzio altrimenti inesplicabile, tanto più se si considera che Escribano, come ricorda PIETRO CERONE, *El Melopeo y maestro*, Gargiulo - Nucci, Napoli 1613, p. 336, fu anche autore di un trattato teorico e, in questa veste, avrebbe avuto pieno titolo per interessarsi della questione anche dal punto di vista speculativo. Una conferma a questa più ristretta datazione viene dal resto da un *Libro di note* della chiesa di San Lorenzo in Damaso, dove relativamente al marzo 1534 leggiamo: «Gio. Scribano per commissione de maestro Bino per le Lamentazioni julii sei [...] E piu al sopradicto per le ditte lamentazioni scritte da lui vintotto julii d. 2 b. 8» (citiamo da LLORENS, *Joan Escribano*, p. 122). Se le lamentazioni oggetto di questo pagamento sono, come ci pare del tutto probabile, quelle di cui stiamo parlando, di esse avremmo quindi anche la data di composizione, il 1534; dopodiché logica vorrebbe che la discussione a proposito delle alterazioni sia nata durante una delle prime esecuzioni. Considerando perciò lo svolgersi della controversia, con il succedersi dei ricorsi dello sconfitto, che fa pensare che il parere di Danckerts possa essere stato richiesto dopo alcuni anni, ed il tono del resoconto del *Trattato*, che dà l'impressione di riferirsi a fatti ormai remoti (o comunque precedenti all'ammissione di Danckerts alla Cappella Sistina, avvenuta il 27 marzo 1538), si può dunque ragionevolmente concludere per la nostra ipotesi di datazione.

non si dette tuttavia per vinto, ed ottenne un appello presso la Camera Apostolica e presso vari ecclesiastici, come Paolo Drago e Antonio Trivulzio, rimanendo però sempre sconfitto. Alla fine, per porre termine una volta per tutte alla controversia, il vescovo Trivulzio, dopo aver sentito il parere «della maggior parte delli Compositori di Musica che sonno per le capelle di Roma»<sup>14</sup> stabilì di sottoporre la questione a Danckerts: il quale, ascoltate le opinioni dei competitori e del compositore, risolse la disputa alla stessa maniera di tutti gli altri giudici fino ad allora interpellati, proclamando vincitore Giovan Zoppino.

Subito dopo aver riassunto i fatti (purtroppo per noi senza riportare esaurientemente le opinioni dei contendenti), Danckerts chiarisce il suo punto di vista sul sistema modale redigendo una succinta esposizione della teoria degli otto modi, classificati per combinazioni di specie di quarte e quinte e quindi in specie d'ottava secondo il sistema che Meier definisce «pseudo-classico»,<sup>15</sup> in forma volutamente elementare in quanto indirizzata ad un non musicista, il Trivulzio, e quindi senza necessità di trattare tutto ciò che riguarda i modi, né interessarsi a problemi particolari, come ad esempio la scelta del modo appropriato ad una composizione o i giusti luoghi dove cadenzare.<sup>16</sup>

La principale obiezione di Danckerts al proposito di Guido è che, introducendo un bemolle in chiave, si muterebbero le specie di quarte e quinte che costituiscono l'ossatura del modo stesso, originando un trasporto indesiderato ed inopportuno.<sup>17</sup> In realtà, come dimostrerà un capitolo della terza parte delle *Istituzioni* di Zarlino,<sup>18</sup> l'operazione non avrebbe prodotto un semplice trasporto modale, ma una

<sup>14</sup> R 56 A 15, c. 372v. Tra i compositori coinvolti nella controversia troviamo anche Cristobál de Morales.

<sup>15</sup> MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, pp. 43-6.

<sup>16</sup> «E lasciando qui molte cose che sarebbero necessarie di scrivere, così sopra la mistione e falsificazione d'un tuono con l'altro, come sopra altre occurrentie circa questo fatto per non esser prolisso, et ancho perche si truova descritto il tutto da diversi authori a sufficientia, Dirrò qui solo succintamente quello che à proposito vienne per la sudetta Differentia»: R 56 A 15, c. 373v.

<sup>17</sup> «Il segno del *b* molle, non deve, ne puo esser posto con ragion ordinariamente nel principio delle linee del  $\frac{4}{4}$  mi, per non falsificare il secondo tuono nel suo diatessaron con la seconda spetie del Diatessaron (la qual 2<sup>a</sup> spetie convien al terzo è quarto tuoni, e non al secondo)»: R 56 B 15, c. 374.

<sup>18</sup> «Se col levare da alcuna cantilena il Tetrachordo Diezeugmenon, ponendo il Synemennon in suo luogo, restando gli altri immobili, un modo si possa mutare nell'altro. Cap. XVI»: GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni harmoniche*, Scotto, Venezia 1558 [rist. anast. Broude Brothers, New York 1965 (Music Literature in Facsimile, 1)], p. 317. L'esempio offerto vede un canto piano in settimo modo trasformato in primo modo per l'aggiunta di un bemolle in chiave.

vera e propria mutazione di un modo in un altro. Danckerts non rileva il fatto semplicemente perché, nel caso di una composizione in primo o secondo modo quale la lamentazione di Escribano, l'aggiunta di un bemolle avrebbe comportato un trasporto verso specie modali all'epoca della disputa non ancora teorizzate:<sup>19</sup> l'ottava la-la composta dalla prima specie di *diatessaron* e *diapente* sarebbe mutata infatti in una *diapason* composta dalla seconda specie di *diatessaron* e dalla prima specie di *diapente*, ossia in una specie d'ottava che, pur se già impiegata nella pratica, non esistette nella teoria degli otto modi come modo plagale fino agli ampliamenti di Glareano e Zarlino. Una composizione scritta in modo di re con un bemolle in chiave non era dunque allora riconducibile, in linea teorica, ad alcuna specie modale conosciuta. La testimonianza di Danckerts si dimostra così come una prova di quanto la teoria musicale di quel periodo fosse priva di mezzi adeguati per affrontare questo tipo di problemi.

La *Lamentatio Jeremiae prophetae* di Juan Escribano che costituì l'oggetto del contendere è purtroppo perduta; del medesimo autore ci è però pervenuto un altro ciclo di lamentazioni<sup>20</sup> che presenta molte similitudini con quella di cui Danckerts riporta un solo, esiguo frammento.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Lo stesso Zarlino dice a proposito del primo modo: «questo Modo col Nono hà parentella: percioche li Musici compongono nel suo luogo proprio le loro cantilene del Nono modo, trasportandolo nell'acuto per una Diatessaron, ovvero nel grave per una Diapente; lasciando la chorda  $\flat$ , et ponendo la  $\flat$ ; come fece Morale Spagnuolo nel motetto Sancta, et immaculata virginitas a quattro voci» (ZARLINO, *Istituzioni harmoniche*, pp. 321–2). E a proposito del secondo modo: «E si come il Primo col Nono ha molta convenienza, così questo l'ha veramente col Decimo» (ibidem, p. 323).

<sup>20</sup> Contenuto nel codice della Cappella Giulia segnato C. G. XII 3, n° 27 del catalogo di JOSÉ MARIA LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia. Manoscritti ed edizioni fino al 1700*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1960 (Studi e Testi, 202). Il ciclo della Cappella Giulia è composto di cinque lamentazioni seguite dall'*Oratio Jeremiae*, la prima delle quali, al pari di quella perduta di cui si sta trattando, è in secondo modo non trasposto. Questa particolare specie modale è di impiego piuttosto eccezionale in polifonia, tanto che MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, p. 152, afferma che il secondo modo posto nel suo *ambitus* naturale non esiste in pratica (l'unico esempio a lui noto è la *Missa Faulx perverse* di Jacob Barbireau), ma ha una rilevanza esclusivamente teorica, probabilmente a motivo dell'inusuale tessitura, estremamente grave, delle voci. L'uso che ne fa Escribano si spiega per l'impiego del *tonus hispanicus* di lamentazione (cfr. GÜNTHER MASSENKEIL, *Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationkompositionen des 16. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIX–XX 1962–63, pp. 230–7), evidente nella prima lamentazione che possediamo. Non abbiamo la certezza che lo stesso *tonus hispanicus* sia stato utilizzato come *cantus firmus* anche nella lamentazione composta per la cappella di San Lorenzo in Damaso: nel passaggio *Aleph*, che pure è fra i luoghi tipici del genere, non se ne trova infatti traccia, ma non possiamo escludere che non intervenisse successivamente, considerando anche che l'impiego di un modo tanto insolito doveva essere connesso proprio con una tradizione ispanica che vi ravvisava il modo per eccellenza del genere-lamentazione.

<sup>21</sup> Il passo si trova trascritto anche in LOCKWOOD, *A Dispute on Accidentals*, p. 32; BARBOSA, *Vincentius Lusitanus*, p. 260; BERGER, *Musica Ficta*, p. 148.

JUAN ESCRIBANO, *Lamentatio Jeremiae prophetae* [frammento riportato da Danckerts]

La struttura di questa sezione *Aleph* è molto semplice: la linea melodica del *cantus* inizia sulla dominante del modo (il fa) e si porta cadenzando alla quinta sopra la *finalis*, mentre l'*altus* contemporaneamente scandisce il tetracordo discendente a partire dalla *finalis*; la breve frase è quindi replicata da *tenor* e *bassus* e amplificata dalle quattro voci in una cadenza alla *finalis* completa di tutte le clausole nella loro appropriata collocazione (*cantizans* nel *cantus*, *tenorizans* nel *tenor* e *bassizans* nel *bassus*). Danckerts prevede che il *bassus* (e quindi anche l'*altus* a misura 2 e 3 in quanto *dux* dell'inciso imitativo) canti sempre si bequadro tranne che alla battuta otto:<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Le idee di Danckerts trovano corrispondenza nella prassi esecutiva della Cappella Sistina e lo dimostra un'altra composizione della esigua produzione di Escribano, il mottetto *Paradisi porta*, a sei voci, del ms. 46 della Cappella Sistina: cfr. *Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina MS. 46*, ed. in facs. intr. by Jeffrey J. Dean, Garland, New York 1986 (Renaissance Music in Facsimile, 21), cc. 120v–1. Quasi come diretta conseguenza della disputa fra Guido Francese e Giovanni Zoppino, nella parte del basso, ad impedirne la bemollizzazione, sono segnati alcuni diesis alla nota si. Il mottetto è in primo modo (per una analisi di questo virtuosistico mottetto si veda ROBERT STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Nijhoff, The Hague 1960, pp. 174–6). Mentre è normale trovare dei segni di precauzione che intervengano ad impedire l'applicazione di qualche regola convenzionale per gli accidenti sottintesi (a cominciare dalla più comune del *fa supra la*) è più raro l'uso che se ne fa qui. Il contesto è assolutamente analogo all'esempio riportato da Danckerts ed il movimento del basso è simile al frammento della lamentazione. La situazione si ripete, ripresentando i segni di precauzione, all'inizio ed alla fine del mottetto: è infatti proprio all'inizio ed alla fine che la modalità del pezzo ha bisogno di essere affermata con maggior forza impedendo che nell'esecuzione le specie di quarte e quinte proprie al modo vengano 'accidentalmente' alterate.

in questo sopradetto passo, della sudetta lamentatione si canta due volte per *b* duro, in  $\natural$  mi ordinariamente, et una volta per *b* molle accidentalmente, per indolcire la quinta imperfetta e cruda, che se gli opponeva dalla voce del Alto, con la composta sua del soprano.<sup>23</sup>

Danckerts esorta Guido a rispettare l'imitazione, conformandosi a quanto appena cantato dall'*altus*. Posto che si può ritenere improbabile che Guido abbisognasse di una tale esortazione, il problema si sposta allora sull'*altus*, il quale ha evidentemente buoni motivi per cantare bemolle il si: il movimento che conduce *cantus* ed *altus* al la ha infatti l'aspetto di una cadenza, per di più verso una nota, il la appunto, che, intesa sia come quarta inferiore alla *finalis* sia come quinta superiore, nel secondo modo rappresenta una delle clausole principali: e dunque, attenendosi a una delle più reiterate regole della *musica ficta*, la sesta che precede l'ottava in una cadenza deve essere maggiore.<sup>24</sup> Questa maniera di trattare il contrappunto, che ha in Zarlino il teorizzatore principe, si rende sicuramente manifesta nella seconda metà del secolo XVI, quando l'abitudine ormai diffusa di notare la maggior parte almeno degli accidenti, ed il conseguente minor ricorso agli artifici della *musica ficta*, evidenzia movimenti prima in larga parte sottintesi. Ma per quanto riguarda la prima metà del secolo? Possiamo dirci sicuri che uguali procedimenti contrappuntistici venissero tacitamente applicati nell'identico modo in tutti i centri di produzione musicale?

<sup>23</sup> R 56 A 15, c. 374v. Purtroppo non sappiamo quale fosse l'aspetto originale del manoscritto che si trovò davanti Guido. Non sappiamo cioè se il passaggio *Aleph* sia stato integrato da Danckerts con l'unico segno di alterazione che vi compare. Danckerts è molto vago nella descrizione: «un libro grande da Capella, \*et senza segni di b.molle, ò vero\* con pochissimi b.molli, nella voce del Basso, et nella positione, ò vero linea de  $\natural$  mi notati» R 56 A 33, c. 560v). Si limita a segnalare che l'unica alterazione che ricorre nella voce del basso è il si bemolle e interviene pochissime volte, ma non ci dice se il passaggio *Aleph* avesse l'alterazione notata esplicitamente. Considerando l'intento didascalico che animava Danckerts nel presentare l'esempio, possiamo affermare con ragionevole certezza che nel luogo citato del manoscritto perduto non compariva segno alcuno di alterazione. Nella prima lamentazione di Escribano della Cappella Giulia il si bemolle compare esplicitamente una sola volta nel *bassus*, e corrisponde bene alla descrizione di Danckerts del libro corale della chiesa di San Lorenzo in Damaso. Con ogni probabilità era analogo a questa la situazione che i cantori si trovarono davanti nell'occasione della disputa.

<sup>24</sup> È la cosiddetta 'regola delle terze e seste', secondo la quale si può andare alla quinta solo con la terza maggiore e all'ottava solo con la sesta maggiore, mentre analoghi intervalli minori conducono all'unisono ed alla quinta. Trova impiego indifferentemente un po' in tutta la musica che va dal Tre al Cinquecento, e per questo è una delle regole più seguite dai moderni editori di musica antica. Se ne veda un'accurata disamina ed un'analisi delle fonti in BERGER, *Musica Ficta*, cap. 6.

Su questo interrogativo, in fondo retorico, si è esercitato l'ingegno di intere generazioni di studiosi: vale tuttavia la pena di riprenderlo a partire da un particolare punto di vista. È noto infatti quanto grande a suo tempo sia stata l'influenza di Zarlino, e in genere dei suoi allievi della 'scuola veneziana': una influenza che, a ben vedere, si è perpetuata fino ai nostri giorni, col risultato che le *Istitutioni* hanno sempre goduto della massima attenzione da parte degli studiosi ed hanno così grandemente influito sulla nostra concezione della musica della Rinascenza. Il fatto non sorprende certo, dal momento che il trattato principale di Zarlino, per profondità di analisi e quantità di informazioni, è senza dubbio il più notevole del secolo, davvero una *summa* del pensiero teorico-musicale dell'epoca: tuttavia, pur nella sua vastità e complessità, non ne rappresenta che *un* punto di vista. La testimonianza di Danckerts, infatti, contraddice, ed in modo piuttosto netto, uno dei principi cardine del contrappunto rinascimentale (o, almeno, dell'idea 'zarliniana' che abbiamo finito per farcene): Danckerts non solo mette in discussione esplicitamente la 'regola delle terze e seste', ma ne fa il motivo di maggiore polemica, in nome della purezza modale, contro i «Compositori novelli [...] guastatori et stroppiatori delli detti Toni autentici et plagali»,<sup>25</sup> come vedremo tra breve.

L'elemento che ci preme porre in rilievo relativamente alla «disputa sulle alterazioni» sono le motivazioni che probabilmente sostenevano l'idea di Guido Francese. Purtroppo la perdita della composizione di Escribano e la lacunosità del racconto di Danckerts al proposito ci costringe a procedere per congetture ed a fare riferimento alla prima lamentazione del codice della Cappella Giulia.<sup>26</sup> Ebbene, in questa il basso potrebbe cantare si bemolle per tutto il brano senza creare eccessive difficoltà alle altre parti. In una composizione articolata in brevi sezioni, scritta in modo prevalentemente accordale, quasi in stile di falsobordone e con scarsi spunti imitativi, e dove la parte di basso assolve a funzioni pressoché soltanto armoniche, muovendosi in prevalenza per intervalli di quarta, quinta ed ottava, lo scopo della correzione di Guido avrebbe potuto essere solamente quello di migliorare l'andamento armonico. È ragionevole pertanto credere che le

<sup>25</sup> R 56 B, c. 29.

<sup>26</sup> LOCKWOOD, *A Dispute on Accidentals*, p. 35, propone un confronto tra il passaggio *Aleph* della lamentazione perduta ed il *Principes provinciarum* della prima del manoscritto C. G. XII 3.

motivazioni dell'intervento fondassero su presupposti unicamente pratici, fidando sull'orecchio, senza considerazioni di carattere teorico.

A nostro parere la «disputa sulle alterazioni» ben riflette una divisione fra teoria modale e teoria consonantica.<sup>27</sup> La disputa tra Tenore — la voce che ha il primato nel sistema modale, che regge e determina il modo dell'intera composizione — e Basso — il fondamento delle sonorità verticali, la voce che domina le consonanze — è in fondo metafora del contrasto che oppone la sensibilità modale a quella sensibilità armonica che di lì a poco avrebbe conquistato la supremazia totale del complesso polifonico.

## 2. I «compositori novelli» e la «nuova maniera»

Nel primo capitolo della terza parte,<sup>28</sup> dando dimostrazione di quali siano e come si possano ottenere nei tre generi le tre specie del tetracordo, Danckerts ammonisce i compositori a non mescolare tra loro le diverse specie, usando le stesse argomentazioni della disputa sulle alterazioni, ossia la necessità di non turbare le quarte e le quinte che compongono le ottave modali; la salvaguardia dell'integrità del sistema modale è infatti il punto che più gli sta a cuore:

Se ben hò dimostrato di sopra, li ordini che s'osservano nelli progressi delli Tetrachordi de ciascun delli sudetti tre Generi, [...] non vorrei però, che per causa mia fossero abusati, et di tal maniera tramischiati l'uno con l'altro: che i canti non fossero poi ne dell'uno ne del altro genere. (Si come nella presente età nostra si truova che li canti del genere Diatonico, posposto ogni buon ordine, sono venuti in tali et tanti disordini, sotto pretesto, che questi compositori novelli dicono di voler comporre alla nova maniera, che non hanno piu, forma ne modo di tono Autentico, ò plagale alcuno, come \*dirrò\* s'intenderà piu largamente nel \*sos\* seguente capitolo.)<sup>29</sup>

Viene quindi a trattare «li Errori, nelli quali incorreno molti compositori novelli della nuova maniera»:

<sup>27</sup> A proposito di queste due teorie, cfr. MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, p. 57.

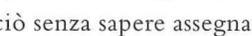
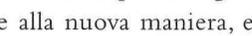
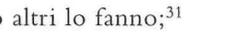
<sup>28</sup> «Opinione che non si dovrebbe mescolare l'un genere con l'altro. Con la declaratione delle tre spetie del Tetrachordo et della Consonantia diatessaron diatonica. Cap. I.» R. 56 B, c. 27.

<sup>29</sup> R. 56 B, c. 27.

Poi che per \*caggione\* causa della sudetta Differentia Musicale, mi si è offerta l'occasione di scrivere qualche cosetta: Non lascerò di dire \*la\* l'opinione mia sopra \*la\* l'abusione ch'alli tempi nostri, da \*pochi\* qualche anno in quà è nata nel comporre \*le cantilene ò\* li concerti figurati, da certi Compositori novelli, I quali, desprezzando tutte le buone leggi: ordini et Regole antiche (persuadendosi con le loro nuove leggi ò regole, di togliere la fama alli altri compositori) Dimostrano non sapere li ordini delli Toni Autentici et plagali, che sono necessarij di osservarsi nelli concerti diatonici, per non entrare nelli disordini (\*per li\* quali fann'andare ogni cosa \*va\* in rovina) ò se gli sanno, mostrano non voler li osservare, facendo professione solamente, di alzare et abbasciare le note, fuori della lor ordinaria intonazione<sup>30</sup>

Questi compositori si valgono dunque «da qualche anno in quà» (siamo nel 1551) di regole che partigiani e detrattori riconoscono come *nuove* e mostrano, secondo Danckerts, di non curarsi assolutamente (per ignoranza, o per deliberato intento di contraddizione) di quei tradizionali buoni precetti che consentono di preservare l'ordine appropriato al modo prescelto.

L'accusa principale che Danckerts rivolge loro è quella di usare le alterazioni senza alcuna ragione e in misura eccessiva:

\*per ridurre\* riducendo non solamente l'intervallo del semiton minore, al tuono Sesquioctavo intiero, ascendendo così  ovvero discendendo così  ma ancho l'intervallo del tuono, al semiton minore così  o così  ovvero (quel che è peggio) a semiditono così  et ciò senza sapere assegnare ragion alcuna se non che compongono di questa sorte alla nuova maniera, et piace \*così\* a loro di farlo così, \*dicendo\* poi che ancho altri lo fanno;<sup>31</sup>

Tale modo di procedere sarebbe legato a «certe vane obbligazioni e leggi loro», cioè a regole che gli stessi compositori si sarebbero dati per «non voler andare alla consonantia perfetta, \*se non\* escetto che con la imperfetta piu propinqua». <sup>32</sup> Dello stesso tenore altre osservazioni che Danckerts aveva scritto ed in un secondo momento soppresso nella prima versione del capitolo 3 «De gli [Error]i nelli quali incorrono molti di quelli Com[positor]i novelli che fanno professione di comporre alla \*della\* nuova maniera et che intitolano i lor canti per Chromatici»:

<sup>30</sup> R. 56 B, c. 27v.

<sup>31</sup> R. 56 B, c. 28. Danckerts distingue nella notazione un diesis maggiore (nel passo proposto tra si e do e tra fa e sol) ed uno minore, composti rispettivamente di cinque e quattro segni.

<sup>32</sup> R. 56 B, c. 28.

\*come per esempio [i compositori novelli] non anderanno all'ottava se non con la decima minore, ò con la sesta maggiore, et innanzi alla quinta non metteranno altra sesta che la minore, ne innanzi all'unisono altra terza che terza minore in questo modo:<sup>33</sup>



L'esempio è sufficientemente eloquente. Un altro passo della terza parte del trattato chiarisce ancor meglio l'opinione di Danckerts in materia di accidenti:

Et se pur qualche compositore, volesse tal volta, alzare ò abbassare qualche nota, per un semiton maggiore o minore piu del suo ordinario con li detti segni del *b* duro, ò del *b* molle, per indolcire qualche consonanza dura, o meno che giusta, o vero per evitare qualche grado o intervallo del Tritono, o della diapente non giusta (quali gradi o intervalli nel genere diatonico sono soliti d'esser \*fuggiti\* sciffati et abhorriti) faccialò al meno tanto di rado, et di tal modo, che paia accidentalmente, et che sia stato necessitato di farlo, per fare il detto effetto, et non ordinariamente per voler seguitare l'opinione sua, et guastare li ordini delli detti Toni autentici et plagali [...].<sup>34</sup>

È importante sottolineare come Danckerts dichiara che le opinioni che va esponendo al riguardo non siano soltanto frutto di sue personali convinzioni, ma corrispondano ad una serie di convenzioni, ad una prassi ed uno stile consolidati riconducibili ad un comune denominatore per il quale egli conia la definizione (mai adoperata prima d'allora, a quanto ci consta, e destinata a diventare comune di lì a pochi anni) di «Schola Musicale Romana»:

La qual maniera [= dei compositori novelli] è poco grata et accetta alla Schola Musicale Romana: et molto meno apprezzata et lodata (anzi grandemente biasimata) da tutti li eccellenti et esperti Musici Compositori et cantori: tanto della detta Capella del papa, quanto delle altre capelle che sono non solo per la Italia, ma ancho per la Franza: Hispania: Fiandra: Germania: Hungaria: Boemia: et tutto'l resto della Christianità.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> R 56 A 33, c. 568.

<sup>34</sup> R 56 B, c. 29r-v.

La polemica sollevata da Danckerts su questo modo di procedere trova coeva e puntuale corrispondenza nei *Duo dialoghi della musica* di Luigi Dentice,<sup>36</sup> nel lungo e circostanziato esame della 'regola delle terze e seste' che segue l'esposizione delle otto regole del contrappunto della *Practica musice* di Franchino Gaffurio. Interessante è innanzi tutto l'area di provenienza di questa testimonianza: Luigi Dentice (padre del più famoso Fabrizio Dentice), che con Scipione del Palla e Giovan Leonardo dell'Arpa animò gli albori del teatro musicale italiano,<sup>37</sup> operò infatti nell'ambiente napoletano, un ambiente familiare a Danckerts.<sup>38</sup> Ma i punti di contatto tra i due teorici non si fermano qui: tra le pochissime composizioni di Dentice che ci sono giunte, tutte di genere 'arioso' proprio come i madrigali superstiti di Danckerts, una è contenuta in una pubblicazione di Antonio Barré,<sup>39</sup> che è tra i testimoni invocati nel *Trattato sopra una differentia musicale*. Possiamo dunque pensare che i *Duo dialoghi* fossero ben noti a Danckerts, e che la sua disapprovazione per le innovazioni contrappuntistiche dei «compositori novelli» fosse in realtà comune ad un circolo più vasto. A riprova possiamo seguire le argomentazioni di Dentice.<sup>40</sup>

Le opinioni dell'autore sono espone dal primo degli interlocutori dei *Dialoghi*, Paolo Soardo, cui risponde Giovanni Antonio Serone. Mentre Soardo discorre della maniera di accordare fra loro le parti, prima di passare alle regole del contrappunto, Serone introduce un pensiero, attribuito dapprima ad Alfonso della Viola, ma che scopriamo poi esser condiviso anche da Adrian Willaert e dal suo circolo («et sia detto con sopportatione di M. Adriano Villart, di M. Alfonso, et degli altri»), per il quale «nel sonare la viola d'archo in concerto», ossia nella musica per strumenti, e forse anche per voci (facendo rife-

<sup>35</sup> Conclusione del capitolo «Opinione sopra li Errori, nelli quali incorreno molti compositori novelli della nuova maniera»: R 56 B, c. 28bis.

<sup>36</sup> LUIGI DENTICE, *Duo dialoghi della musica*, Cancer, Napoli 1552, ristampati l'anno successivo a Roma presso Vincenzo Lucrino (rist. anast. di quest'ultima edizione a c. di Patrizio Barbieri, Lucca, LIM 1988).

<sup>37</sup> Cfr. NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, Einaudi, Torino 1981<sup>2</sup>, p. 122.

<sup>38</sup> Danckerts era legato alla famiglia Carafa, particolarmente a Pierluigi Carafa, Gran Maestro dell'ordine di San Lazzaro.

<sup>39</sup> *Io piang'et ell'il volto*, ne *Il terzo libro delle Muse a quattro voci. Madrigali ariosi* [...], Barré, Roma 1562 [RISM B/1 1562<sup>7</sup>]; altre due composizioni di Dentice sono in una raccolta curata da Rocco Rodio, gli *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti* [...], Cacchio, Napoli 1577 [RISM B/1 1577<sup>8</sup>].

<sup>40</sup> Per comodità del lettore riportiamo ampi stralci dal *Dialogo secondo* in Appendice A.

rimento ad una pratica improvvisativa?), si deve sempre andare alle consonanze perfette (quinte e ottave) con le imperfette più vicine. È il modo che Zarlino spiegherà in questi termini:

qualunque volta si vorrà procedere dalla consonanza Imperfetta alla Perfetta; [...] almeno una delle parti si muova con alcuno movimento, nel quale sia il Semitono maggiore, tacito, ovvero espresso [= *diatonico o cromatico*]. Et per conseguire tal cosa gioverà molto l'uso delle chorde Chromatiche, et delle Enharmoniche.<sup>41</sup>

Soardo richiama allora Serone al rispetto delle regole tradizionali («l'arte del contrapunto, anchor che i canti si varijno, è finita; per che non sono arbitrarij et varij i precetti di questa, ma communi et conosciuti»), compendiate nella settima regola di Gaffurio, per la quale occorre sì andare alla consonanza perfetta per la imperfetta «più propinqua», ma al «termine della canzone, ovvero d'alcuna parte armonica di questa», ossia solo alla cadenza finale o alle cadenze mediane di una composizione. La differenza tra la maniera antica alla Gaffurio e la nuova del circolo di Willaert è dunque nell'interpretazione della regola, che i 'moderni' come Alfonso della Viola vorrebbero applicata costantemente, e non solo in un contesto cadenzale: una differenza che non è sfuggita all'occhio attento di Zarlino, che infatti proprio a proposito di Gaffurio scrive:

la Natura [...] ha fatto, che non pur quelli, che sono periti nella Musica, ma gli Idiotti, et li Contadini ancora, i quali cantano a loro modo, senza alcuna ragione, usano andare dalla Sesta maggiore alla Ottava, come sono insegnati naturalmente; il che si ode maggiormente nelle Cadenze [...] et forse, che il detto Franchino da questo prese ardir di dire, che lo andare dalla sesta maggiore alla Ottava, si doveva osservare solamente nelle Cadenze [...], ma al mio giuditio parmi [...] che ciò non sia detto con ragione [...]. Non sarà adunque lecito volendo osservare cotal regola, di passare dalla Sesta maggiore alla Quinta, ne anco dalla minore alla Ottava; senza depravatione della natura delle predette consonanze.<sup>42</sup>

Nel secondo esempio di Dentice, costruito secondo i precetti di Gaffurio, vediamo invece che si va dalla terza minore alla quinta (si-re, la-mi), così come dalla sesta minore all'ottava (la-fa, sol-sol); solo nella cadenza finale, enfatizzata dalla corona, troviamo il movimento sesta maggiore – ottava. Dicendo quindi «non si può dire che com-

pone falso chi si fonda et si regola per li precetti d'esse regole», Dentice sembra così quasi anticipare le critiche di Zarlino.<sup>43</sup>

Serone non si dà però per convinto, e prosegue affermando che, pur non essendo conforme alle regole, la nuova maniera piace di più della vecchia: «non possete negare che all'orecchie nostre non piaccia più quel modo, anchora che non ci sia dato per regola, che questo fondato nelle istesse regole». Soardo (ossia Dentice) pur ammettendo di apprezzare il nuovo modo di procedere, ne sottolinea invece — ed è ciò che più lo accosta a Danckerts — i limiti e la pericolosità circa l'identità modale delle composizioni così concepite. Segue un esempio in settimo modo, nel quale (così come nell'ottavo) secondo Dentice è opportuno non usare il mi bemolle, per non guastare le specie modali (perché «in Elami non vi si trova il fa, ne si puo fingere, perche si guastaria la specie del tono»). Non è facile capire perché il mi bemolle in questo contesto suonasse per un musicista di quel tempo tanto aberrante rispetto al modo d'impianto: forse semplicemente perché, essendo nella pratica del settimo ed ottavo modo ordinario il fa diesis, il mi bemolle avrebbe potuto introdurre nella scala lo sgraddito intervallo di seconda eccedente.

La 'legge delle terze e seste' sarebbe dunque la «vana obligatione» che regola la «nuova maniera». Non solo i «compositori novelli» si limitano a questo artificio, ma — aggiunge Danckerts — senza ragione alcuna

in qual si voglia luoco, ove essi truovano una terza overo Sesta minore: ò le composte et decomposte da esse [...] subito la segnano col *b* duro, overo co'l *b* molle, facendole intonare per un semiton maggiore, piu alto, ò piu basso del suo proprio et natural luoco, per farla diventare consonantia imperfetta maggiore: anchora che non gli seguiti la consonantia perfetta: Dicendo, che le consonantie imperfette maggiori, sono piu dolci che le minori et piaceno piu a essi.<sup>44</sup>

Costoro dunque alteravano sistematicamente le terze e le seste minori (indifferentemente per innalzamento della nota superiore od abbassando l'inferiore) per giungere alla quinta o all'ottava con l'intervallo più prossimo, od anche semplicemente per ottenere sonorità più

<sup>43</sup> Vicentino ammette invece il procedimento, specificando che, passando dalla sesta minore all'ottava, sia per grado sia per salto, l'effetto sarà «malenconico, et stracco, et duro: et si farà nella compositione Diatonica»: VICENTINO, *L'antica musica*, c. 35v.

<sup>44</sup> R. 56 B, c. 28.

<sup>41</sup> ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, p. 190.

<sup>42</sup> ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, p. 190.



gradite. Danckerts, come Dentice, non critica il procedimento in sé, ma il suo abuso, con la conseguente distruzione degli ordini modali:

[...] si potrebbe sopportare, quando l'usassero \*rare volte et\* di rado et accidentalmente; et non venisserò per questo, à mutare le spetie delli diatessaron et diapente del un tono con quello del altro et guastare li ordini buoni sopra ciò dati. Ma osservando questa obligatione ordinariamente per tutto, et in ogni luoco sempre, come fanno li detti compositori \*novelli\*, verrebbe in troppo pregiudizio delli tuoni autentici et plagali. [...] attendendo ò consentendo essi piu al senso di lor gusto, che alla ragione, scuoprono l'altare delli detti toni autentici et plagali, per coprire quello di lor gusto, Contra le leggi et Regole antiche, buone et approbate dalli dotti et esperti Musici antichi et moderni fin al presente tempo. Sbandendo \*per questo lor gusto\* da le loro compositioni quasi sempre, le terze et seste minori con le lor composte et decomposte: come si sogliono sbandire dalli canti diatonici, li Tritoni et quinte false, senza considerare che escono delli ordini de li tuoni autentici o plagali predetti, et entrano nelli disordini.<sup>45</sup>

Di fronte a due maniere di porre gli accidenti, l'uno dovuto a particolari ragioni contrappuntistiche, l'altro che nasce dal desiderio di 'colorare' un intervallo trasformandolo da maggiore in minore o viceversa, Danckerts non ha dubbi: solo il primo è lecito, se usato con intelligenza, attenzione e parsimonia; il secondo, rispondente solo al gusto del compositore, vera e propria ornamentazione armonica in quanto svincolato da qualsiasi implicazione contrappuntistica, nuoce all'integrità modale ed è quindi illecito ed arbitrario. Notiamo come questo uso *propter pulchritudinem* delle alterazioni, e del diesis in particolare, conseguente ad un gusto cromatico sviluppato su base armonica, potrebbe rendere ragione di non poche discordanze osservabili tra le fonti e non riconducibili ad alcuna regola classica della *musica ficta*. Le considerazioni di Danckerts sulla «nuova maniera» sarebbero allora una preziosa testimonianza di un'evoluzione di tale concezione e configurerebbero l'esistenza di una 'maniera' cromatica governata da regole definibili, ben focalizzate da James Haar.<sup>46</sup>

I guasti che la «nuova maniera» comporta per il sistema degli otto modi sono quindi analizzati da Danckerts:

<sup>45</sup> R. 56 B, c. 28.

<sup>46</sup> JAMES HAAR, *False Relations and Chromaticism in Sixteenth-Century Music*, «Journal of American Musicological Society», xxx/3 1977, pp. 391-418. L'interrogativo preliminare posto da Haar è calzante: come definire appropriatamente le composizioni del XVI secolo il cui largo uso di alterazioni non è in funzione di cromatismi melodici, ma introduce sistematicamente false relazioni fra le parti? Danckerts, possiamo star sicuri, non acconsentirebbe certo a definirle 'cromatiche':

Considerando, che tutti i canti, composti di questa maniera, che sarebbero del Primo: ò Secondo: ò Terzo: ò quarto Tuono, (lasciando il lor proprio procedere, et la lor natural sede et determinata fine) accennano di voler essere del quinto: ò sesto: ò settimo: ò ottavo tuono. i quali quinto: ò sesto: ò settimo: ò ottavo tuoni, ne ancho essi hanno à bastanza, li ordini che a ciascun di essi convengono; Anzi sono ancho essi imbastarditi et guasti di tal sorte, con li segni del *b* duro et *b* molle straordinarij nel loro procedere tramischiati, senza ordine alcuno, l'uno co'l altro (essendo essi segni tra loro, de si contraria et discordante proprietà, che paiono amici, come i lupi con le pecore, et ove è l'uno, non può comparere immediate l'altro) che non hanno spetie ne forma, che a lor stessi s'assomigli.<sup>47</sup>

Parrebbe inizialmente che l'autore, dando una indicazione apparentemente casuale («Primo: ò Secondo: ò Terzo: ò quarto Tuono [...] accennano di voler essere del quinto: ò sesto: ò settimo: ò ottavo tuono»), voglia affrontare il problema della *commixtio tonorum*, dell'impiego di più modi in una stessa composizione, per sfociare in una generica lamentela per l'inosservanza degli appropriati ordini modali da parte dei moderni compositori. In realtà, la successione in cui vengono presentati i modi è tutt'altro che casuale, dal momento che problemi di identità modale sembrano esistere soprattutto per il *protus* e il *deuterus*, che tendono a perdere la propria natura appiattendosi e trasformandosi in mere trasposizioni di *tritius* e *tetrardus*; ma anche questi ultimi possono essere snaturati dall'introduzione di un gran numero di alterazioni. Da tutto ciò

ne nasce questo inconveniente, et insupportabil errore, che non si truova piu canto alcuno, di questa maniera composto: che si possa giudicare: che osservi modo, ovvero ordine di tuono autentico o plagale alcuno; Et questo è per causa delli detti alzamenti et abbassamenti straordinarij: con che vengono ad esserne scacciate et sbandite, da essi canti (quasi sempre) la terza et sesta minori ordinarie, con le loro composte et decomposte (come hò detto) le quali fanno conoscere la differentia del un tono al altro, et per le quali si rende vagha et gioconda la Musica [...].<sup>48</sup>

La causa di tutto questo ancora una volta è per Danckerts la sistematica alterazione delle terze e seste minori, «le quali fanno conoscere la differentia del un tono al altro». Contrariamente alle abitudini

sia per una questione di principio (in tal caso avrebbe dovuto dar poi ragione a Vicentino), sia perché considerava il genere cromatico in senso unicamente melodico, afferente in modo esclusivo alle specie tetracordali. Egli era conscio, d'altra parte, che le composizioni della «nuova maniera» non potevano essere semplicemente ritenute 'diatoniche'.

<sup>47</sup> R. 56 B, c. 28v.

<sup>48</sup> R. 56 B, c. 28v.

ni correnti dei teorici, Danckerts non ragiona qui in termini di *finalis* e *clausole*, ma si occupa delle caratteristiche verticali — armoniche, se si preferisce — loro proprie. Egli ritiene, in poche parole, che ogni modo, oltre ad articolarsi in un sistema caratteristico di cadenze melodiche su gradi particolari, abbia un colorito armonico che lo distingue e che la «nuova maniera», con il suo procedere, stravolge. L'argomento è quindi trattato in una prospettiva inedita, che investe un campo di studi ancora ampiamente sperimentali qual è quello dell'«armonia» rinascimentale.

Abbiamo appena detto che i problemi di identità riguardavano soprattutto i modi *protus* e *deuterus*. La causa della confusione è così specificata da Danckerts:

Non si trova ancho, in simili obligate compositioni, Ne primo: ne secondo: ne terzo: ne quarto tono; per causa che tutte le sillabe Re: quali sono natural sede, et determinata fine del primo et secondo tono: sono trasformate in la sillaba Ut: la quale è natural sede, et determinata fine, del settimo et ottavo tono sudetti. Et così similmente le sillabe Mi: quali sono natural sede et determinata fine del terzo et quarto tono in la sillaba fa: qual è natural sede et determinata fine del quinto et sesto tono: ovvero in la sillaba Ut \*come di sopra è stato detto\*, per forza delle terze et seste maggiori, con le lor composte et decomposte come di sopra è stato detto. Ne ancho il quinto col sesto: ne il settimo con l'ottavo sono legittimi, anchora che finiscono in li loro termini finali: per essere essi troppo imbastarditi dalle spetie delli diapenti et diatessaron delli altri tuoni in questa maniera di compositioni come è detto. Di sorte, che ogni ordine si trasmuta in disordine con questi troppo alzamenti et abbassamenti extraordinarij. Et non ci essendo forma alcuna di ordine buono ogni cosa va in Rovina et perditione.<sup>49</sup>

Nel linguaggio della solmisazione, Danckerts afferma qui in sostanza che nella scala iniziante da re il fa era alterato in fa diesis («Re [...] trasformate in Ut»); che il re diesis era utilizzato in funzione di *subsemitonium modi* («Mi [...] in Fa»); ed infine che la gamma di mi era trattata con quattro alterazioni, fa diesis, do diesis, sol diesis e re diesis («Mi [...] in ut»). In pratica, sia per il primo e secondo che per il terzo e quarto modo veniva a crearsi un solo ed unico tipo di scala. Se pensiamo che il quinto e sesto modo avevano tradizionalmente e senza scandalo il si bemolle in chiave e che il settimo ed ottavo usavano ordinariamente il fa diesis,<sup>50</sup> possiamo perfettamente comprendere le perplessità di Danckerts: un sistema in origine composto di otto ben

<sup>49</sup> R. 56 B, c. 28v.

differenziate ottave modali si era trasformato in un altro fondato su un solo tipo di scala: la moderna scala maggiore.

Se la nostra preoccupazione, come per la musicologia di inizio secolo, fosse la ricerca delle «origini» dei fenomeni, potremmo ben dire — con una riduzione forse grossolana, ma certo non mistificatrice — di esser davanti alla prima cosciente individuazione del passaggio che si andava realizzando dal sistema modale antico al sistema tonale moderno. Preferiamo invece mettere l'accento sul discorso stesso di Danckerts, per sottolineare come le sue capacità di analisi siano notevolissime: fatto, questo, che ci porta ad aumentarne considerevolmente il credito complessivo.

Nella sua invettiva contro i «compositori novelli», Danckerts è molto chiaro nell'indicare quelli che egli ritiene i loro errori e disordini; non altrettanto chiaro, invece, nell'indicare in concreto i soggetti delle sue critiche: pur tra tanto fervore polemico, infatti, e pur tracciando un accurato profilo stilistico delle composizioni della «nuova maniera», non si lascia sfuggire neppure un nome, anche se è evidente che egli ha in mente personaggi che appartengono o comunque si rifanno al circolo di Willaert.<sup>51</sup> Chi sono dunque i referenti delle sue critiche?

In generale si ha l'impressione che il nostro autore non sia aggiornato su quanto si scrive e si pubblica negli anni in cui lavora al suo trattato: le edizioni citate nel lavoro sono datate e per di più — eccezion fatta per il primo libro a cinque di Cipriano de Rore — marginali.<sup>52</sup> Ne traspare, in definitiva, uno sconcertante provincialismo, tanto più incredibile quanto più si pensa che Danckerts era uno dei

<sup>50</sup> Si ricordi la testimonianza di Dentice.

<sup>51</sup> Non comprendendo tuttavia tra essi Vicentino: in tutto il *Trattato*, infatti, questi non viene mai accostato ai *compositori novelli*, ed anzi in più occasioni ne viene distinto con affermazioni come questa: «\*I\* quali compositori paiono ben esser di quelli, de quali Don Nicòla Vicentino \*predetto\* volse forse dire, che non sapevano di che genere era la Musica, che essi istessi componevano»: R. 56 B, c. 28.

<sup>52</sup> Alla c. 28bisv del manoscritto R. 56 B sono citate quattro edizioni a stampa: «il libro primo de i Madrigali Chromatici a quattro voci: stampato in Venetia da Hieronimo Scotto nel 1543 [...] il libro primo de Madrigali Chromatici a cinque voci, stampato similmente in Venetia: ma dà Antonio Gardane nel 1544; [...] il primo libro di duo cromatici da cantar et sonare, composti una parte sopra l'altra con la sua resolutione da parte stampata, Venetijs apud detto Antonium gardane 1545; et per il 2° libro di duo Cromatici dal medesimo autor Composti una parte sopra l'altra stampato Venetijs Hieronimus Scottum 1549». Le ragioni della selezione sono da ricercarsi nel termine «cromatico» che compare nel frontespizio e sotto quest'aspetto, in effetti, l'elenco (limita-

personaggi sicuramente più in vista della maggior cappella musicale del secolo. Dal momento che egli lascia intendere a più riprese di aver avuto contatti con i «compositori novelli» — contatti diretti, dobbiamo supporre, vista l'insistenza e la sicurezza con cui ne riferisce le opinioni — ne consegue che i «guastatori et stroppiatori» vanno ricercati soprattutto tra quanti operarono nella sua stessa cerchia.

Danckerts fornisce un elenco di compositori che rappresentano l'ideale di composizione da seguire, e che i «novelli», con il loro operare, hanno disprezzato:

Desprezzando et [biasi]mando ancho essi compositori novelli, con queste loro persuasioni, tutte [le] dotte opere, composte da li Eccellentissimi et Espertissimi Musici (da i [quali] essi hanno avuto luce: et senza li cui esempi: essi non habrebbono saputo formare una consonantia) come sono Josquin Despretz: Giovan Mouton: Antonio Divitis: Mathurin forestier: Brumel: Richafort: Guascogne: Antonio fevin: Carpentras: Constantio Festa: Consilium: Andrea de silva: Cristoforo Morales: Adrian Willart: Jaquet: e molti altri \*eccellentiss: Dottiss: et Espertissimi\* Musici Compositori, tanto vivi, quanto morti (i cui nomi si lasciano qui per brevità et non per sminuire la lor fama) i quali non hanno voluto usare li alzamenti et abbassamenti delle intonazioni predette; ne meno osservare la loro malconsiderata \*lor\* legge o regola, in le loro compositioni;<sup>53</sup>

L'elenco, in tutto simile ad un altro che compare nel *Prohemio* — tranne che per i nomi di Antoine Brumel,<sup>54</sup> Jachet da Mantova,<sup>55</sup> Cristobál de Morales e, significativamente, Adrian Willaert, qui ag-

tamente alle stampe apparse prima del 1551) è quasi completo, comprendendo il primo libro a cinque voci di Cipriano de Rore (*Di Cipriano il primo libro de madrigali cromatici a cinque voci* [...], Gardano, Venezia 1544 [Nuovo Vogel 2392]); i due libri di *Duo cromatici* di Agostino Licinio (*Primo libro di duo cromatici di Agostino Licino cremonese da cantare et sonare composti una parte sopra l'altra con la sua resolutione da parte* [...], Gardano, Venezia 1545; *Il secondo libro di duo cromatici di Agostino Licino cremonese da cantare et sonare composti una parte sopra l'altra con la sua resolutione da parte*, Gardano, Venezia 1546: per quanto riguarda questo secondo libro, che Danckerts data al 1549, dobbiamo pensare ad una perduta ristampa effettuata dallo Scotto, amico-rivale del Gardano), ed un altrimenti ignoto *Libro primo dei madrigali cromatici a quattro voci* (la prima delle edizioni citate), una stampa perduta in cui il termine «cromatico» doveva fare il suo esordio, precedendo di un anno la ristampa del primo libro dei madrigali a cinque voci di Cipriano De Rore.

<sup>53</sup> R 56 B, c. 28r-v.

<sup>54</sup> La fama di Antoine Brumel era di gran lunga maggiore di quella di Jacques (forse suo figlio), e dato il carattere dell'elenco di Danckerts, che include nomi molto noti e delle prime generazioni fiamminghe, dovremmo escludere senz'altro che si tratti del secondo: se qualche margine di dubbio rimane, ciò è dovuto alle analogie che abbiamo rilevato con i *Dialoghi* di Dentice, nei quali è citato, come valente organista, proprio Jacques Brumel.

<sup>55</sup> Che si tratti di Jachet da Mantova e non di Jachet de Berchem lo si capisce dal *Briton* che Danckerts aggiunse al nome e poi cancellò nel manoscritto R 56 A 33, c. 568v: Jachet da Mantova era infatti originario di Vitré (Rennes) in Bretagna.

giunti — comprende tutti i compositori con cui Danckerts, in ragione del suo ruolo alla Sistina, aveva probabilmente maggiore familiarità. Tra essi, l'unico vivente è Willaert, la cui presenza è particolarmente rilevante, visto che intorno a quel nome si coagulavano le forze del rinnovamento: Danckerts, citandolo, intende certo rivendicare l'assoluta estraneità rispetto ai «compositori novelli», come successivamente dice in modo esplicito:

Il bello è che questi musici Compositori novelli, dicono, senza consideratione alcuna: che compongono di questa sorte: per imitare la maniera di m. Adriano Willart, \*da lor chiamata nuova (benche vecchissima, et dalli Dotti et esperti Compositori, per causa delli sudetti considerati disordini et errori ripudiata sia)\* Volendo essi cuoprire la crassa ignorantia et persuasion loro, sotto il scudo della profonda \*et espertissima\* scientia del detto M. Adriano: le cui opere di canto figurato, et tra le altre la Messa di Mente tota: il pater noster: Enixa est puerpera: o salutaris hostia: Beata viscera: Petite camusette: Faulte d'argent: Sonnez mi don: Et infinite altre opere Musicali della simil maniera da lui in diversi idiomi, con mirabil observatione delli ordini de i tuoni predetti composte le quali se lasciano qui per brevità sono degne di somma lode, Si come ancho da molti eccellenti, Dotti, Esperti, et lodati Musici sono approbate: lodate, et tenute per buone et eccellenti: per la somma bellezza d'aria, et vaghezza di harmoniosa variatione, piene di dotte et eccellenti inventioni di canoni et variate fughe et altre artificiose imprese, allegrissime: soavissime: melodiosissime, et con maestrevole gravità delettevolissime a le orecchie delli Audienti.<sup>56</sup>

Tra le opere di Willaert, stranamente, non sono menzionati madrigali né villanelle — benché l'espressione «infinite altre opere musicali della simil maniera da lui in diversi idiomi [...] composte» sicuramente le comprenda — ma solo una messa (la messa *Mente tota*, a sei voci su un mottetto di Josquin), il famoso *Pater noster*, tre mottetti e tre *chansons*.

Segue, per contrasto, la descrizione delle composizioni della «nuova maniera»:

E non sono come \*le Cantilene\* li Concenti della detta nuova maniera, composti da questi compositori \*nostri\* novelli, Meste: lugubri: sconsolate et senza aria bella alcuna; le quali paiono in ogni passo, tanto nel principio: nel mezzo: et nella fine, quanto innanzi et dopo il mezzo, et per tutto'l canto, sempre, una medesima cosa, et un medesimo procedere di consonantie, senza variatione alcuna: et senza assegnare la determinata fine, conveniente a i suoi tuoni autentici ò

<sup>56</sup> R 56 B, cc. 28v-28bis.

plagali, come s'appartiene à una bona compositione di Musica; Onde paiono propriamente simili al rumore, o vero al bombilare che fanno le api: quando scacciate da i lor cupponi, et havendo smarrite lor proprio et natural nido, vanno errando in frotta senza ordine in perditione, non sapendo ove vadano. Et oltre questi disordini et errori: i detti compositori novelli procedono ancho goffissimamente per intervalli de salti incommodissimi nel cantare delle voci de i lor canti, senza passaggio \*o tirata di ghora bella alcuna\* d'alcuna tirata bella di semiminime o crome. Zappando sempre d'una maniera, a guisa di nota contra nota, come sogliono essere i canti delle Lamentationi: o de Morti.<sup>57</sup>

Le caratteristiche stilistiche che distinguono le composizioni della «nuova maniera» sono dunque così riassumibili:

- mancanza di varietà stilistica e cantabilità;
- impiego ininterrotto di armonie consonanti;
- inosservanza dell'identità modale del componimento;
- uso di intervalli melodici proibiti;
- stretta omofonia in stile nota contro nota.

Tutto ciò, secondo Palisca,<sup>58</sup> fa pensare alla maniera di alcune parti della *Musica nova* di Willaert, che senza dubbio costituì l'archetipo degli sviluppi del madrigale omofonico della metà del secolo.

Nel 1551, quando Danckerts scrive il suo trattato, non erano ancora andate in stampa le composizioni più arditamente cromatiche del genere, come i madrigali di Taglia, Fiesco, Tudino, Manara, la prima raccolta di Orlando di Lasso o l'*Antica musica* di Vicentino. Le composizioni più vicine alla «nuova maniera» sbeffeggiata da Danckerts erano quindi i madrigali del primo e secondo libro a cinque voci di Cipriano de Rore, anche se si notano tratti analoghi in parecchi madrigali della metà del secolo. Se però, come abbiamo detto, Danckerts conosceva bene e di persona almeno alcuni dei sedicenti imitatori di Willaert, dovremmo rintracciare quelle caratteristiche tra le opere dei compositori che gravitavano intorno all'ambiente romano. Ed in effetti alla nostra attenzione si propone un'interessantissima antologia madrigalistica che risponde a tutti questi requisiti: il *Primo libro delle muse a quattro voci, madrigali ariosi di Ant. Barre*, contenente musiche, tra gli altri, di Jacques Arcadelt, Anto-

<sup>57</sup> R. 56 B, cc. 28v-28bis.

<sup>58</sup> PALISCA, *Toward an Intrinsically Musical Definition*, pp. 314-6.

nio Barré, Vincenzo Ferro, Paolo Animuccia, oltre che dello stesso Danckerts.<sup>59</sup>

Il genere arioso costituisce una particolare tipologia del madrigale, caratterizzato da una spiccata omofonia, con ampio uso di note ribattute che consentono una chiara declamazione del testo intonato, e con largo impiego di melodie preesistenti originariamente destinate all'intonazione di stanze in ottava rima, soprattutto ariostesche.

Nello scorrere il *Primo libro delle Muse*, si colgono anche ad una prima occhiata le differenze di colorito armonico tra i diversi brani: alcuni madrigali mostrano, in tutte le voci, un discreto numero di alterazioni, sia diesis sia bemolle, mentre altri sembrano improntati al più rigoroso diatonismo. Howard M. Brown ha recentemente sottolineato le particolari qualità armoniche di alcuni di questi madrigali,<sup>60</sup> rilevandone anche la predisposizione a venire interpretati come pure successioni triadiche pensate sul basso, con un andamento armonico già prossimo alla sensibilità modale moderna. Anche James Haar, lo studioso che più si è impegnato nella definizione delle caratteristiche di questa particolare specie madrigalistica, ha avuto modo di sottolinearne la veste armonica, evidenziandone il carattere spiccatamente 'maggiore' o 'minore'.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Roma, Barré 1555 (RISM B/I 1555<sup>27</sup>). Il libro fu ristampato da Gardano (ad esponente il numero RISM) nel 1557<sup>12</sup>, 1559<sup>18</sup>, 1565<sup>10</sup>, 1569<sup>21</sup>, 1578<sup>20</sup>, 1582<sup>7</sup>; da Scotto nel 1558<sup>12</sup> e da Vincenti e Amadino nel 1584<sup>6</sup>. Gli indici di queste ristampe sono fra loro leggermente diversi. Nell'edizione del 1555 l'elenco completo dei compositori comprende Ghiselin Danckerts, Jacques Arcadelt, Paolo Animuccia, Il Caldarino, Vincenzo Ferro, Giulio Fiesco, Alexandrino Venitiano, Bernardo Lupacchino, Lerma, Giovanni Domenico da Nola, Lambert, Vincenzo Ruffo, Giulio Tostolo, Antonio Barré, oltre a quattro madrigali anonimi. A questa prima raccolta seguirono, sempre per i tipi di Antonio Barré, altri due volumi di madrigali ariosi.

<sup>60</sup> HOWARD M. BROWN, *Verso una definizione dell'armonia nel sedicesimo secolo: sui «Madrigali ariosi» di Antonio Barré*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV/1 1990, pp. 18-60. Secondo M. Brown, Antonio Barré avrebbe avuto una funzione di stimolo determinante, organizzativo e propositivo, nella creazione di questo repertorio; noi riteniamo piuttosto che il suo ruolo sia stato sì fondamentale per la seconda e la terza antologia, ma forse meno per la prima, per la quale si sarebbe soltanto limitato a raccogliere materiale già esistente e rispondente al diffuso gusto per le *arie per cantar stanze*. Ciò è confermato dai molti madrigali *D'incerto autore* presenti nella prima antologia, ed anche dal fatto che Danckerts inserì nell'elenco delle composizioni che intendeva accludere alla prima stesura del trattato, la versione del 1552 (R. 56 A 33, c. 536), il madrigale in due parti *Fedel qual sempre fui / Scarpello si vedrà*, che poi comparirà invece nell'antologia di Barré, e che dunque era già stato composto almeno tre anni prima della pubblicazione del *Primo libro delle Muse*.

<sup>61</sup> JAMES HAAR, *The «Madrigale Arioso»: a Mid-Century Development in the Cinquecento Madrigal*, «Studi Musicali», XII/2 1983, pp. 203-19: 212. Cfr. anche ID., *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a c. di Maria Antonella Balsano, Olschki, Firenze 1981 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 5), pp. 31-46.

Visti dalla nostra prospettiva, è forte la tentazione di veder rispecchiate in questi madrigali la vecchia e la «nuova maniera». L'approccio differente al materiale armonico, tuttavia, adombra in realtà anche un diverso atteggiamento estetico nei confronti del testo. Mentre i madrigali 'diatonici', ed alcuni dei 'cromatici', possono senz'altro definirsi «composizioni piuttosto semplici, che non presentano alcuno dei raffinati artifici volti a rispecchiare nella musica gli aspetti retorici del testo intonato»,<sup>62</sup> altri 'cromatici' appartengono indubbiamente alla categoria dei madrigali espressivi. È il caso di *Oimè, dov'el mio sole*,<sup>63</sup> attribuito nell'edizione ad un non meglio specificato Lamberto, che si potrebbe identificare o con Lambert Courtois, a Roma nel 1550 e dal 1553 al 1554 maestro dell'Accademia Filarmonica di Verona,<sup>64</sup> o con Pierre Lambert, cantore della Sistina,<sup>65</sup> compagno di vecchia data di Danckerts che compare con due madrigali anche nel *Secondo libro de li madrigali [...] a misura di breve* del 1543.<sup>66</sup> Se l'identificazione con quest'ultimo Lambert fosse giusta, il confronto con questi madrigali pubblicati da Gardano potrebbe condurci ad alcune considerazioni interessanti: essi sono infatti stilisticamente molto distanti da *Oimè, dov'el mio sole*: polifonicamente mossi, con spunti imitativi in tutte le voci e, soprattutto, assolutamente diatonici. Il madrigale della raccolta di Barré è invece una composizione che denota indubbi intenti espressivi ricercati anche attraverso il particolare colorito delle armonie, e la grande differenza di stile dimostrerebbe la cosciente appropriazione operata da Pierre Lambert di una vera e propria «nuova maniera» stilistica, e proprio nel senso descritto da Danckerts. Tra le mosse caratteristiche, infatti, notiamo una generalizzata preferenza per la colorazione delle consonanze di terza e sesta,<sup>67</sup> il procedere «per

<sup>62</sup> BROWN, *Verso una definizione dell'armonia nel sedicesimo secolo*, p. 58.

<sup>63</sup> Il testo musicale è riportato in Appendice B, n° 1.

<sup>64</sup> Nella *Libreria* di Anton Francesco Doni, a Courtois sono attribuiti dei madrigali a quattro voci che non si ritrovano in alcuna fonte superstite (cfr. JAMES HAAR, *The «Libreria» of A. F. Doni, «Musica Disciplina»*, xxiv 1970, pp. 101-23: 107).

<sup>65</sup> Dove rimase fino al 1553 circa, essendovi condotto nel 1528 da Jean Conseil insieme ad altri cantori, alcuni dei quali — Ivo Barry (Ivo) e Jean Le Comte (Il Conte) — compariranno con lui nelle prime antologie di madrigali a note nere. (Di tutti vedi una nota biografica in *The Anthologies of Black-Note Madrigals*, ed. by Don Harrán, CMM 73, 1978.)

<sup>66</sup> *Il secondo libro de li madrigali de diversi eccellentissimi autori a misura di breve [...]*, Gardano, Venezia 1543 [RISM B/1 1543<sup>18</sup>].

<sup>67</sup> Vedi ad esempio alle misure 17-8 la 'colorazione' della sesta per rendere i «sospiri», con una efficace sospensione armonica prodotta da un accordo che nella teoria del tempo era considerato come semplice consonanza di terza e sesta.

salti incommolessimi»,<sup>68</sup> prevalentemente con andamento omofonico «sempre d'una maniera a guisa di nota contro nota» e senza particolari spunti melodici, per quanto si tratti di un madrigale arioso. Questo madrigale è cromatico in un senso particolare: non per via di cromatismi melodici veri e propri, ma per l'impiego discretamente largo delle alterazioni:<sup>69</sup> così che, per quanto il suo modo d'impianto sia definibile con ragionevole certezza (frigio trasposto sul la), indubbiamente il gran numero di alterazioni crea un certo disorientamento — su la, re e sol si trovano infatti indifferentemente costruite triadi maggiori e minori, talvolta con voluto contrasto.<sup>70</sup> Tali caratteristiche sono rilevabili anche in altri madrigali della raccolta: valga ad esempio l'adespota *Mille sospir la nott'e mill'il giorno*,<sup>71</sup> anch'esso ricco di alterazioni 'espressive', con ricercate contrapposizioni maggiore — minore (misura 17). Non c'è dubbio quindi che, per quanto non sia possibile rilevare una perfetta identità fra l'espressione delle parole e l'uso di cromatismi, l'aderenza al testo letterario sia ricercata pure attraverso l'impiego di queste risorse armoniche.

Con ogni probabilità sono dunque questi alcuni dei «compositori novelli» che turbarono Danckerts con la loro «nuova maniera», che potremmo ben definire 'maniera cromatica'. Alla base dei procedimenti contrappuntistici che abbiamo individuato stava, per loro stessa ammissione, l'esempio di Willaert e, aggiungiamo noi, anche del suo

<sup>68</sup> Si producono spesso, fra le cesure delle frasi, false relazioni ed intervalli di difficile intonazione melodica fra le parti (si notino la quarta diminuita nel Canto alla misura 10 e l'ottava diminuita nell'Alto alla misura 23). La cesura di una frase, rafforzata o no da una pausa, permetteva l'introduzione di licenze di ogni tipo, sospendendo in pratica le corrette regole contrappuntistiche (sono i cosiddetti 'intervalli morti'). Questo tipo di procedimenti armonici diventa una prassi molto seguita dalla metà del secolo in avanti (cfr. HAAR, *False Relations*, pp. 395-6; una stimolante tesi per la spiegazione dei problemi posti da certe alterazioni, apparentemente incongrue, è proposta da DON HARRÁN, *New Evidence for Musica Ficta: The Cautionary Sign*, «Journal of American Musicological Society», xxix/1 1976, pp. 77-98), ma in questi madrigali se ne fa un uso abbastanza sistematico, reso ancor più evidente dal confronto con i madrigali 'diatonici' della raccolta, come il singolo madrigale di Arcadelt *L'aer gravato e l'importuna nebbia* (vedilo in JACQUES ARCADELT, *Opera omnia*, edidit Albert Seay, CMM 31/vii 1969, pp. 56-7).

<sup>69</sup> A questo proposito si noti che Danckerts, esemplificando gli intervalli usati dai «compositori novelli», non indica mai veri cromatismi (cfr. la citazione di cui alla nota 31).

<sup>70</sup> È il caso della misura 2, nella quale un intervento sul fa del Tenore che elimini la falsa relazione con l'Alto e la dissonanza con la propria nota d'esordio per le ragioni suesposte ci sembra da escludere (nel nostro studio abbiamo però utilizzato una sola edizione dei *Madrigali ariosi*, la Gardano 1559<sup>18</sup>: non escludiamo quindi che un confronto con le altre fonti possa portare a soluzioni diverse).

<sup>71</sup> Qui in Appendice B, n° 2.

discepolo Cipriano de Rore.<sup>72</sup> In questo quadro, una figura chiave si rivela essere Antonio Barré, il cui ruolo è di editore e di compositore meriterebbe pertanto più ampie investigazioni.

Resta la questione se le opinioni di Danckerts sul cromatismo siano frutto di una personale semplificazione o corrispondano invece effettivamente ad una concezione diffusa e condivisa dai musicisti del suo tempo. Non siamo in grado di dare risposte definitive al riguardo. Di sicuro è evidente che egli non comprese affatto la portata delle innovazioni che si andavano affermando nel madrigale: la sua spiegazione della «nuova maniera», pertanto, risulta senz'altro una banalizzazione. Una banalizzazione, tuttavia, che non manca di fornire risposte.

### 3. Ancora sulle *Prophetiae Sybillarum*

Concludiamo questo intervento, quasi obbedendo ad una consuetudine invalsa in ogni studio sul cromatismo rinascimentale, proponendo, a partire dalla concezione di Danckerts della «nuova maniera», alcune riflessioni sul singolare e celeberrimo *Prologo* al ciclo delle *Profezie delle Sibille* di Orlando di Lasso. La *ratio* di queste composizioni dichiaratamente cromatiche (*chromatico more*), nonostante i molti tentativi di penetrarla, è infatti una sfida ancora aperta, la cui apparente illogicità è sempre parsa irridere coloro che hanno tentato di decifrarla, quasi si trattasse davvero di un arcano messaggio. Ne riportiamo per prima cosa il testo:<sup>73</sup>

<sup>72</sup> È da sottolineare tuttavia che per Rore l'adozione sistematica di certi procedimenti del linguaggio cromatico si può individuare nettamente solo con il *Secondo libro a quattro voci* del 1557, che contiene alcuni dei suoi più famosi madrigali, come *O sonno – Ov'è il silentio* [seconda parte] e *O morte eterno fine*. Nel madrigale *O sonno* l'impiego del cromatismo corrisponde perfettamente alla teoria che abbiamo finora descritto. L'uso degli artifici della «nuova maniera» è però sicuramente molto più accorto ed «osservato» in Cipriano che nei suoi emuli romani.

<sup>73</sup> Le *Prophetiae* sono state edite da Joachim Therstappen, Moseler, Wolfenbützel 1937 (*Das Chorwerk*, 48) e, in edizione critica, in ORLANDO DI LASSO, *Prophetiae Sybillarum*, hrsg. von Reinhold Schlötter, in ID., *Sämtliche Werke. Neue Reihe*, vol. XXI, Bärenreiter, Kassel 1990.

### ORLANDO DI LASSO, *Prophetiae Sybillarum. Prologo*

Car - mi - na Chro - ma - ti - co, quae

au - dis mo - du - la - ta te - no - re, Haec sunt

il - la, qui - bus no - strae o - lim ar - ca -

na sa - lu - tis Bis se - nae in - tre - pi - do, ce - ci - ne -

runt ce - ci - ne - runt o - re Sy - bil - lae.

Il tentativo di ricondurre queste poche battute ad un qualche sistema scalare o tetracordale, a partire dalla famosa lettura di Lowinsky che coniò per esse la definizione di «atonalità triadica»,<sup>74</sup> è stato finora sempre vano. Da allora il progresso degli studi sulla modalità rinascimentale ha prodotto strumenti più idonei e storicamente fondati per questo tipo di analisi della polifonia, che hanno permesso tentativi più convincenti per tentare di comprendere un po' meglio i meccanismi di composizione che hanno consentito la nascita di un pezzo tanto affascinante.

Karol Berger, nel suo studio sulle teorie cromatiche ed enarmiche nel Rinascimento,<sup>75</sup> ha stabilito alcuni punti fermi della concezione dei generi nella teoria del tempo e, su questa scorta, ha fornito a conclusione del lavoro un'analisi di questo *Prologo*, dettagliata e straordinariamente complessa. Vi si sostiene che la composizione, che nel volgare di poche misure accosta triadi costruite su dieci diversi gradi utilizzando tutti e dodici i toni della scala cromatica, sarebbe da leggersi come il risultato di una continua sovrapposizione di materiale modale differente, procedente per progressive modulazioni e trasposizioni. Se le cose stanno effettivamente così, dovremmo dunque concludere che i musicisti della metà del XVI secolo avevano sviluppato, su base modale, un sistema di armonia cromatica talmente elaborato quale si ritroverà soltanto nel *Tristano* wagneriano, e che domanda pertanto un analogo strumentario analitico. Di fronte ad una tale conclusione, viene però spontaneo chiedersi allora che fine avrebbe fatto quel sistema cromatico negli anni successivi. Sarebbe riapparso nei madrigali di Gesualdo per poi scomparire definitivamente nel nulla?

Non riteniamo che gli artifici compositivi di quell'epoca siano potuti giungere a tanto. In questo concordiamo con Meier che, relativamente alle capacità espressive dei modi ed alle figure retoriche in gioco nell'espressione degli affetti del testo letterario, dipinge piuttosto un quadro ricco di chiaroscuri, ma in un insieme di grande semplicità.<sup>76</sup>

Partendo dunque dal presupposto che la *ratio* compositiva che sostiene opere di questo tipo non sia di eccessiva complessità, possiamo

<sup>74</sup> EDWARD E. LOWINSKY, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley 1961, pp. 39-41.

<sup>75</sup> BERGER, *Theories of Enharmonic and Chromatic Music*, passim.

<sup>76</sup> MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, passim.

ritornare a Danckerts. Scopriamo così che le sue idee sui cromatismi dei contemporanei (che egli, per ovvi motivi, si ostina a non chiamare tali) sono piuttosto semplici, e ben si prestano a fornire una chiave di lettura di questi brani. Una chiave di lettura niente affatto incongrua, se pensiamo che il giovane Lasso, come è noto, approdò a Roma alla fine del 1551 (tardi per assistere alla disputa Vicentino - Lusitano, ma non certo per coglierne l'eco), e che manifestò poi fin dalla prima raccolta a stampa<sup>77</sup> un grande interesse per le sperimentazioni cromatiche. Anche il ciclo delle *Profezie* è stato datato agli anni Sessanta circa ed appartiene quindi alla produzione giovanile. Vi troviamo punti di contatto con i «compositori novelli» di cui ci ha parlato Danckerts?

Osserviamo le caratteristiche delle *Prophetiae Sybillarum*: vi riscontriamo una stretta omofonia («una maniera a guisa di nota contra nota», nelle parole di Danckerts); movimenti melodici scomodi e non ariosi («intervalli de salti incommodissimi nel cantare delle voci de i lor canti; et senza aria bella alcuna»); ritmo piuttosto greve, quasi esclusivamente in valori lunghi («senza passaggio \*o tirata di ghorga bella alcuna\* d'alcuna tirata bella di semiminime o crome»); mancanza di varietà ritmica, melodica o armonica («le quali paiono in ogni passo, tanto nel principio, nel mezzo, et nella fine, quanto innanzi et doppo il mezzo, et per tutto'l canto, sempre una medesima cosa et un medesimo procedere di consonantie senza variatione alcuna»): l'effetto complessivo, se per noi moderni può essere un'affascinante impressione di tenebrosità e mistero, ad un ascoltatore dell'epoca avrebbero ben potuto apparire «meste: lugubri: sconsolate [...] come sogliono essere i canti delle lamentationi o de morti». Pare quasi che Danckerts abbia descritto proprio le *Prophetiae* di Lasso.

Per quanto riguarda la macro-organizzazione del materiale contrappuntistico, se ne è già constatata la riconducibilità al sistema modale — né avrebbe potuto essere altrimenti, per l'elementare ragione che allora altro sistema non era dato: un autore, una composizione, possono più o meno concordare o contraddire il complesso di regole elaborate dai teorici, ma certamente non ne possono astrarre; di conseguenza, qualsiasi speculazione analitica deve di necessità muoversi all'interno del sistema degli otto o dei dodici modi.

<sup>77</sup> Si veda ad esempio *Alma nemes*, che si accompagna al *Calami sonum ferentes* di Cipriano, in *Le quatoirsiesme livre a quatre parties contenant dixhuyct chansons italiennes* [...], Susato, Antwerpen 1555 [Nuovo Vogel 1387].

Detto questo, constatiamo piuttosto agevolmente che il modo d'impianto di questo *Prologo* è l'ottavo. La *finalis* sol è raggiunta con evidentissime cadenze alla fine della prima e terza delle tre sezioni in cui il brano si articola (misure 9 e 25), e la cadenza mediana, per la seconda sezione (misura 18), è alla nota do, considerata da Pietro Ponzio come cadenza particolare e distintiva dell'ottavo modo.<sup>78</sup> Le cadenze delle prime due sezioni, poi, non fanno uso della clausola *tenorizans*, ma della *basizans*, come è del resto normale nella musica di questo periodo: ciò nondimeno la costanza con cui essa è evitata è chiaro indizio di uno spiccato interesse armonico. La clausola *tenorizans* è impiegata solo nella cadenza finale dove il compositore, per avere comunque una armonia triadica piena, con terza e quinta e raddoppio della fondamentale, rinuncia alla *basizans* e sposta la *tenorizans* al basso. La cadenza così configurata, denominata *semiperfecta* da Gallus Dressler,<sup>79</sup> è forse da leggersi come una raffinatezza di scrittura, probabilmente ricercata per dare, in unione alla mancata alterazione della sensibile modale nella clausola *cantizans*, un carattere arcaizante alla chiusa.<sup>80</sup>

L'osservazione di Lowinsky sul carattere triadico del pezzo non può invece esser messa in discussione, dato che pressoché tutte le triadi sono in posizione fondamentale. Si noti poi che, malgrado l'impressionante numero di alterazioni impiegate da Lasso, non si trova lungo il corso della composizione altra dissonanza che i classici ritardi cadenzali, né in assoluto durezza provocate da salti melodici proibiti; fuori dalla norma resta soltanto il ricorso a gradi inusitati come il re diesis ed il la diesis, oltre che naturalmente a progressioni melodiche cromatiche.

Tra i punti di fondamentale importanza della concezione rinascimentale del cromatismo chiariti da Berger, essenziale ci sembra l'aver accertato l'esistenza di una concezione gerarchica dei generi, secondo la quale il diatonico era il genere fondamentale, cui si sovrappo-

<sup>78</sup> MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, p. 109.

<sup>79</sup> MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, pp. 93-4.

<sup>80</sup> Si può pensare, in alternativa, che il *subsemitonium modi* sia in ogni caso implicito — il che vuol dire, per ironia della sorte, che neppure una composizione come questa, piena di alterazioni espresse, si sottrae ai dilemmi della *musica ficta*. Il problema è comunque arduo da sciogliere, tant'è che i due editori scelgono all'opposto: Therstappen neppure suggerendo la possibilità, Schlötter al contrario indicando sopra il rigo tra parentesi quadre un accidente mancante nell'originale, ma secondo lui necessario.

nevano prima il cromatico e poi l'enarmonico.<sup>81</sup> Così Vicentino presenta, in un celebre passo,<sup>82</sup> il madrigale *Dolce mio ben* come eseguibile altrettanto felicemente in genere diatonico (ignorando tutti i segni di alterazione presenti), cromatico (cantando diesis e bemolle) ed enarmonico (aggiungendo anche i diesis quartitonal), dimostrando così inequivocabilmente come ad una base diatonica possano essere aggiunte delle alterazioni cromatiche ed a queste altre alterazioni enarmoniche: un modo di procedere non esclusivo di quel brano, ma applicabile — per esplicita affermazione dello stesso Vicentino — a qualsiasi composizione di quelle «fatte di questi tempi»,<sup>83</sup> anche se concepite in tutt'altri termini. Ciò prova in modo sufficiente la funzione di 'coloratura' del genere diatonico delle corde del genere cromatico. Resta da stabilire secondo quali criteri venivano inserite queste alterazioni cromatiche.

Proveremo a stabilirlo utilizzando di nuovo il *Prologo* di Lasso, applicandovi a ritroso il procedimento indicato da Vicentino: togliendo cioè tutti gli accidenti, affinché possa scorgersi il meccanismo che ha consentito al compositore di 'colorare' cromaticamente il suo pezzo.<sup>84</sup> Per fare ciò sarà naturalmente necessario introdurre nuove alterazioni secondo le più comuni regole della *musica ficta*, così come mantenerne alcune della versione cromatico: discriminando insomma quel che può essere considerato ordinario — ossia diatonico — da quel che è invece straordinario — ossia cromatico. Ecco quindi, dopo le *Sibille cromatiche*, quelle che potremmo definire *Sibille diatoniche*.

Questa versione diatonica, ovviamente, è priva di ogni fascino rispetto all'originale, ma, a riprova della funzione davvero ornamentale delle alterazioni, ne conserva fondamentalmente inalterati tutti i movimenti contrappuntistici. Il confronto, inoltre, dimostra facilmente il percorso seguito da Lasso per cromatizzare l'impalcatura diatonica.

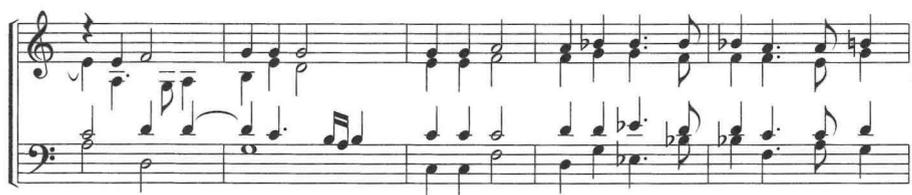
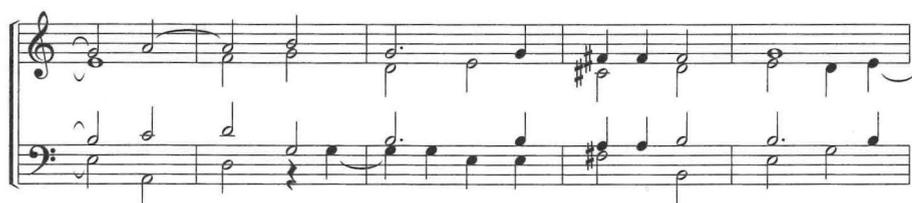
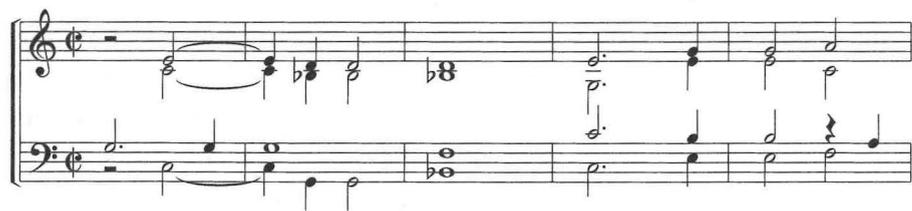
<sup>81</sup> Si ponga mente a come Zarlino espone la teoria dei generi, presentando le scale diatoniche «ispessate» dalle corde cromatiche ed enarmoniche, procedimento adottato anche da Artusi. Lo stesso Danckerts afferma che il diatonico è il primo e principale dei tre generi e che cromatico ed enarmonico esistono solo in quanto derivati da esso.

<sup>82</sup> VICENTINO, *L'antica musica*, c. 67v.

<sup>83</sup> VICENTINO, *L'antica musica*, c. 67v.

<sup>84</sup> Questa applicazione, pur se sperimentale, non è tuttavia arbitraria o mistificatoria. Parte infatti dal presupposto che Orlando di Lasso sia, più che un innovatore, un artista che ha saputo utilizzare, al pari dei diversi idiomi dei paesi in cui ha lavorato, anche tutte le tecniche compositive praticabili ai suoi tempi, servendosi, da vero musicista universale qual era, per raggiungere livelli di arte eccelsa in ogni forma. Anche nel ciclo delle *Prophetiae*, dunque, deve aver coscientemente impiegato uno stile, o meglio una 'maniera', che può essere individuata, al di là degli adattamenti subiti per esprimere compiutamente gli scopi espressivi voluti.

[ORLANDO DI LASSO, *Prophetiae Sybillarum. Prologo*; versione diatonica]



Come si può notare, i cromatismi non sono mai introdotti per via puramente melodica, ma si producono (qui come sempre lungo l'intero ciclo delle *Prophetiae*) in connessione con un cambio d'armonia e di conseguenza di funzione nell'accordo della nota che viene alterata: ha dunque sempre una giustificazione verticale,<sup>85</sup> e la maggior parte delle alterazioni introdotte altro non sono che la trasformazione di terze e seste da maggiori in minori e viceversa, secondo i procedimenti che Danckerts rimproverava ai compositori della «nuova maniera»: le alterazioni ancora mancanti, a questo punto, si aggiungono forzatamente per evitare intervalli melodici eccedenti o diminuiti.<sup>86</sup>

È evidente che una interpretazione di questo tipo comporta una banalizzazione, né più né meno come quella operata da Danckerts. Siamo certi che queste *Sibille diatoniche* non sono mai esistite, neanche nella mente di Lasso come *a priori* compositivo; ma è anche vero che il solo andamento del contrappunto o dei movimenti del basso che comportano per forza di cose alterazioni cromatiche in sé oggettivamente modulanti, non bastano a spiegare completamente composizioni di questo tipo, ritrovandosi ad esempio anche in certi brani di Josquin.<sup>87</sup> Anche semplicemente l'aver potuto costruire le nostre *Sibille diatoniche* dimostra la fondatezza dell'intuizione geniale di Dahlhaus sulla funzione ornamentale del cromatismo nei madrigali di Gesualdo, e per estensione a tutta la musica rinascimentale.<sup>88</sup> Il carattere di coloratura del cromatismo è un dato che è stato acquisito tramite l'analisi musicale: la testimonianza di Danckerts fornisce ora una rilevante base storica, anche se sposta l'accento dalla funzione di abbellimento melodico, come l'ha intesa Dahlhaus, a quella appunto di

<sup>85</sup> A riprova: in tutto il ciclo di *Profezie*, un cromatismo lineare si ha una sola volta nella voce di basso, alla misura 39 della *Sibylla Cumana*, quando il fa è alterato in fadisesis.

<sup>86</sup> Un esempio: nella triade di sol della prima misura della nostra versione diatonica, il si bemolle è condizionato dalla necessità di evitare la falsa relazione di tritono con il fa della misura successiva: il suo innalzamento a si naturale provoca automaticamente l'alterazione ascendente del fa, che, a sua volta, trascina con sé anche i seguenti do.

<sup>87</sup> Si veda quanto HAAR, *False Relations*, p. 401, afferma a proposito di Josquin «trasformato in Sibilla».

<sup>88</sup> CARL DAHLHAUS, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, «Analecta Musicologica», iv 1967, pp. 76-96 (trad. it. in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di Paolo Fabbri, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 207-28). Le *Prophetiae Sybillarum* sono citate con una analoga prospettiva in PAOLO CECCHI, *Cadenze e modalità nel «Quinto libro di madrigali a cinque voci» di Carlo Gesualdo*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxiii/2 1988, pp. 93-131: 112. A conclusioni vicine alle nostre giunge anche REINHOLD SCHLÖTTER, *Vorwort*, in LASSO, *Prophetiae Sybillarum*, pp. xvii-xx.

coloratura armonica, come, a nostro parere, si deve più propriamente intendere.<sup>89</sup>

Diversa, invece, la concezione di Vicentino: composizioni come i madrigali che abbiamo citato appartenevano probabilmente, per lui, a quel genere 'misto' che gli costò la sconfitta nella disputa con Lusitano. I suoi riferimenti al cromatismo sono infatti ben diversi, effettivamente volti a creare un sistema costruito per tetracordi e specie d'ottava, conseguenti ad un'idea del cromatismo veramente lineare e melodica.<sup>90</sup> Le sue novità si proponevano dunque di razionalizzare e conferire dignità teorica ad una 'maniera cromatica' indipendente dalla «maniera» di cui ci parla Danckerts. La teoria di Vicentino influenzerà certamente la generazione dei compositori 'cromatici' dell'ultima parte del secolo — Marenzio, Luzzaschi, Gesualdo — e non quindi il primitivo cromatismo, che sappiamo ora anzi costituire il punto di partenza delle sue speculazioni.

<sup>89</sup> Teniamo naturalmente a sottolineare anche i limiti di applicazione di questi principi: siamo pienamente coscienti che Gesualdo, ad esempio, ne farà di certo un uso differente, molto più strutturale e impossibile da comprendersi prescindendo dal testo letterario.

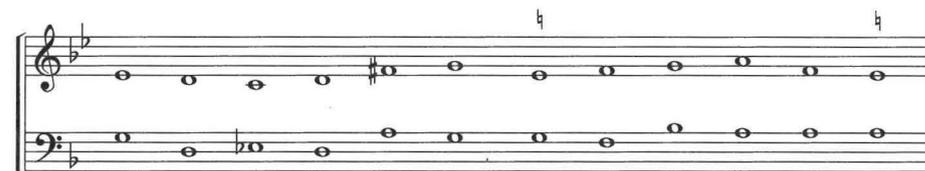
<sup>90</sup> In *Dolce mio ben*, ad esempio, già l'alterazione cromatica della prima misura del Canto non ha alcuna giustificazione armonica.

## APPENDICE A

LUIGI DENTICE *Duo dialoghi della musica*, Lucrino, Roma 1553

*Dialogo secondo*

[c. 33v] SER. [...] hò inteso dire da Misser Alfonso della Viola, il quale non è meno miracoloso nel contrapunto et nel comporre, che nel sonare la Viola d'arco in concerto, che le specie imperfette le quali sono la terza et la sesta, essendo varie per la lor natura, et chiamandosi maggiori et minori, per ogni modo quel che compone, hà d'avvertire di collocarle bene, cioè di variarle con ragione; et questo si farà, quando ogni volta partendosi dall'imperfetta per andare alla perfetta, si costituirà quella specie, la qual'è più vicina alla perfetta, come si vede in queste note. [c. 34]



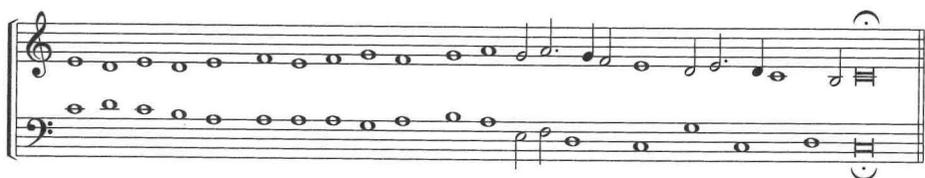
Vedete che le prime note frà loro fanno una sesta minore, la quale s'accosta più all'ottava, cioè à l'unione; et l'altre seste maggiori similmente procedono à questo modo, dunque facendosi il contrario è falso, che ne dite?

SOAR. Dico che l'arte del contrapunto, anchor che i canti si varijno, è finita; per che non sono arbitrarij et varij i precetti di questa, ma communi et conosciuti; et anchor che accade i modi et le diversità delle canzoni variarsi in infinito, nientedimeno, l'arte del contrapunto non differisce dall'altre arti, delle quali i precetti son finiti, communi, et limitati, et le parti procedono in infinito. Per lo che dice Franchino, che otto sono le regole del contrapunto.

[seguono le prime sei regole del contrappunto tratte dalla *Practica musice* di Gaffurio]

[c. 35] La settima regola è, che quando dalla concordanza imperfetta vogliamo andare alla perfetta come termine della canzone, ovvero d'alcuna parte harmonica di questa, è necessario con diversi modi dell'una et dell'altra parte, concorrere ad acquistare la più propinqua perfetta. Come per essemplio quando il tenore et il

soprano sonassero la sesta maggiore, cioè la quinta co'l tono; allhora amendue procedendo per contrarij moti, cio é il tenore descendendo con una voce, et il soprano similmente [c. 35v] con un'altra sola voce ascendendo, subito convengono in l'ottava; la quale (considerata la contrarietà de moti) è più propinqua ad essa sesta; il che è proprio della sesta maggiore andare all'ottava, et della minore più frequentemente andare alla quinta, con un moto solo però, cioè una parte della canzone stando immobile, et l'altra mobile; mà per contrarij moti passa anchora all'ottava. Et più, quando il tenore co'l soprano fussero in terza, subito condotta la prima contrarietà de i moti contigui, convengono in unisono; come anchora, se l'uno alzando et l'altro abbassando, si trasferiscono in quinta, il che facilmente con questo esempio si prova.



Ecco (dice franchino) che'l soprano co'l tenore nelle prime note sono in terza maggiore, et scorreno in Unisono con le seconde; et dalla quarta nota che suona la terza minore, con contrarij moti convengono in quinta con la quinta semibreve; et dalla quinta nota alla sesta nota, per un solo [c. 36] moto del canto, non movendosi il tenore, si converteno in sesta minore; et da questa procedendo alla settima nota, per solo moto del canto stando fermo il tenore, si conduce in quinta. Mà con l'ottava semibreve, il canto alzando una voce, non movendosi il tenore, fà la sesta minore. Onde se amendue con contrarij moti, non passando ne l'uno, ne l'altro, l'intervallo del Tono, à vicenda si distraheno, la nona semibreve in ottava ad essa sesta più propinqua costituiscono. Et dalla undecima semibreve, in sesta similmente ad ottava equisonante condotta, con la duodecima semibreve passano per contrarij moti. Et così anchora nell'altre si dee considerare.

L'ottava et ultima regola è, ch'ogni canzone deve essere finita et terminata in consonantia perfetta, come in ottava, o in quintadecima. Perche il fine (secondo i Filosofi) è perfettione di qualsivoglia cosa. Onde per la settima regola si vede, che non astringe il compositore, che dalle specie imperfette vada alle perfette con la specie più propinqua ad essa perfetta, mà che dalle specie imperfette vada alle più propinque perfette. Come possete vedere allo esempio. Perloche non si può dire che compone falso chi si fonda et si regola per li precetti d'esse regole.

SER. Gliè vero, mà non possete negare, che all'orechie nostre non piaccia più quel modo, anchora che non ci sia dato per regola, che questo fondato nelle istesse regole. Et che sia così considerate l'esempio. [c. 36v]

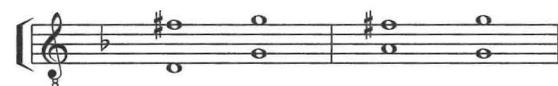


Vedete come si va più sonoramente dalla Decima minore all'ottava: havendo à descendere tre voci il contralto, et stando fermo il basso, che dalla Decima maggiore, la quale dall'ottava è più lontana della minore, un semitono maggiore. et così anchora nell'altre.

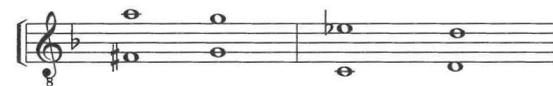
SOAR. Certo io non posso negare, che alcune cose di queste non mi piacciono grandemente, mà tutte non già.

SER. quali vi piacciono?

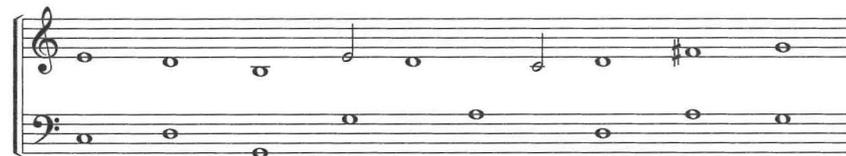
SOAR. mi piace che dalla sesta per andare all'ottava, et dalla Decima per andar pure all'ottava, si camini per le specie maggiori, come in questo esempio.



[c. 37] Mi piace anchora, che dalla Decima per andare all'ottava per moto contrario, cio è la parte di sopra scendendo una nota, et quella di sotto crescendo una nota, si camini con una delle parti per Decima minore; come in questo esempio.



Ma nel settimo overo ottavo tono perche in Elami non vi si trova il fa, ne si puo fingere, perche si guastaria la specie del tono, le Decime et le seste si costituiranno in un'altro modo, come si mostra per queste note.



[c. 37<sup>v</sup>] Vedete che in questo Tono sarebbe falsissimo, se dalla Decima minore per moto contrario del Basso et del contralto si venisse all'Ottava, perche vi si bisognarebbe fingere un fa, cioè levare alla nota del contralto un semitono maggiore, il che non si può fare; et il medesimo si vede nella prima sesta di questo esempio, la qual'essendo maggiore, et scendendo il contralto una voce, et il Basso stando fermo, viene alla Quinta. La onde io hò per fermo, et sia detto con sopportatione di M. Adriano Villart, di M. Alfonso, et degli altri, che le regole delle seste et terze minori et maggiori, siano arbitrarie et non legali. Dicendo quel che disse Aristotele. Amicus Plato, Amicus Socrates, Sed magis Amica Veritas.

SER. Fate bene, et cosi si dee fare [...].

## APPENDICE B

Due madrigali dal *Primo libro delle Muse**Note critiche:*

La trascrizione è condotta su di una sola fonte, l'edizione Gardano del 1559 [RISM B/I 1559<sup>18</sup>]. I valori originali sono stati dimezzati ed il testo letterario è dato in forma diplomatica.

Le chiavi originali sono:

Canto: chiave di sol sul secondo rigo (violino)  
 Alto: chiave di do sul secondo rigo (mezzosoprano)  
 Tenore: chiave di do sul terzo rigo (contralto)  
 Basso: chiave di do sul quarto rigo (tenore)

*Oimè, dov'el mio sole*

b. 24, Alto: terza nota orig. si.  
 b. 26, Alto: orig. fa $\sharp$ .

*Mille sospir la nott'e mill'il giorno*

b. 18, Tenore: la quarta nota orig. re.  
 b. 20, Tenore: orig. do $\sharp$ .

LAMBERTO  
Oimè, dov'el mio sole

Oi - me Oi - me do-v'el mio so - le Che  
 Oi - me Oi - me do-v'el mio so - le Che  
 Oi - me Oi - me do-v'el mio so - le Che  
 Oi - me Oi - me do-v'el mio so - le Che

5  
 le te - ne-bre mie fa-cea si chia - re U son  
 le te - ne-bre mie fa-cea si chia - re U son  
 le te - ne-bre mie fa-cea si chia - re U son  
 le te - ne-bre mie fa-cea si chia - re U son

9  
 l'a-ma - t'e ca - re U son l'ac-cor - te sue dol - ce pa -  
 l'a-ma - t'e ca - re U son l'ac-cor - te sue dol - ce pa -  
 l'a-ma - t'e ca - re U son l'ac-cor - te sue dol - ce pa - ro -  
 l'a-ma - t'e ca - re U son l'ac-cor - te sue dol - ce pa -

13  
 ro - le Quan - do fia mai ch'a - mo - re Pie -  
 ro - le Quan - do fia mai ch'a - mo - re Pie -  
 le Quan - do fia mai ch'a - mo - re Pie - to -  
 ro - le Quan - do fia mai ch'a - mo - re Pie -

16  
 to - sa ai lon - ghi miei cal-di so-spir sos-pi - ri L'al - ta mia  
 to - sa ai lon - ghi miei cal-di so - spir so-spi - ri L'al - ta mia  
 -sa ai lon - ghi miei cal-di so-spi - ri so-spi - ri L'al - ta mia  
 to - sa ai lon - ghi miei cal-di so-spir so-spi - ri L'al - ta mia

20  
 do-glia mi - ri Et mi ri-tor - n'ov' io la - scia - to ho'l  
 do-glia mi-ri Et mi ri-tor - n'ov' io la - scia - to ho'l co -  
 do-glia mi - ri Et mi ri tor - n'ov' io la - scia - to ho'l co -  
 do-glia mi - ri Et mi ri-tor - n'ov' io la - scia - to ho'l co -

23

co - re Stel - la ne - mi - ca e fie - ra Stel -  
 re Stel - la ne - mi - ca e fie - ra Stel -  
 - re Stel - la ne - mi - ca e fie - ra Stel -  
 re Stel - la ne - mi - ca e fie - ra Stel -

26

la ne - mi - ca e fie - ra Quel di mi scor - s'il sol che 'l mon - d'al -  
 la ne - mi - ca e fie - ra Quel di mi scor - s'il sol che 'l mon - d'al -  
 la ne - mi - ca e fie - ra Quel di mi scor - s'il sol che 'l mon -  
 la ne - mi - ca e fie - ra Quel di mi scor - s'il sol che 'l mon - d'al -

29

lu - ma Et me las - so con - su - ma  
 lu - ma Et me las - so con - su - ma Poi ch'al  
 d'al - lu - ma Et me las - so con - su - ma Poi ch'al na -  
 lu - ma Et me las - so con - su - ma Poi ch'al na - scer del

32

Poi ch'al na - scer del di Poi ch'al na - scer del di giun -  
 na - scer del di Poi ch'al na - scer del di giun -  
 scer del di Poi ch'al na - scer del di giun - t'è la  
 di poi ch'al na - scer del di Poi ch'al na - scer del di giun -

35

t'è la se - ra giun - t'è la se - ra  
 t'è la se - ra giun - t'è la se - ra  
 giun - t'è la se - ra giun - t'è la se - ra  
 t'è la se - ra giun - t'è la se - ra

AUTORE INCERTO  
*Mille sospir la nott'e mille 'l giorno*

Mil - le so - spir la not - t'e mil - le 'l gior - no Get - to chia - man -  
 Mil - le so - spir la not - t'e mil - le 'l gior - no  
 Mil - le so - spir la not - t'e mil - le 'l gior - no Get - to chia - man -  
 Mil - le so - spir la not - t'e mil - le 'l gior - no Get - to chia - man -

5  
 d'in - van sem - pr'il mio lu - me sem - pr'il mio lu - me Et nel ciel  
 Get - to chia - man - d'in - van sem - pr'il mio lu - me Et nel ciel  
 d'in - van sem - pr'il mio lu - me sem - pr'il mio lu - me Et nel ciel  
 d'in - van sem - pr'il mio lu - me sem - pr'il mio lu - me Et nel ciel

8  
 quan - d'è più di stel - le a - dor - no Mi - rar ma no 'l veg - g'io ho per co - stu - me  
 quan - d'è più di stel - le a - dor - no Mi - rar ma no 'l veg - g'io ho per co - stu - me  
 quan - d'è più di stel - le a - dor - no Mi - rar ma no 'l veg - g'io ho per co - stu - me  
 quan - d'è più di stel - le a - dor - no Mi - rar ma no 'l veg - g'io

12  
 Et quan d'isol a noi fa poi ri - tor - no Nol veg - gi'on -  
 Etquan d'isol a noi Etquan - d'isol a noi fa poi ri - tor - no Nol veg - gi'on -  
 Etquan d'isol a noi Etquan - d'isol a noi fa poi ri - tor - no Nol veg - gi'on -  
 Etquan d'isol a noi Etquan - d'isol a noi fa poi ri - tor - no Nol veg - gi'on -

16  
 de con - vien pur mi con - su - me Ahi - me de - stin cru - del qual fal - lo el  
 de con - vien pur mi con - su - me Ahi - me de - stin cru - del qual fal - lo el  
 de con - vien pur mi con - su - me Ahi - me de - stin cru - del qual fal - lo el  
 de con - vien pur mi con - su - me Ahi - me de - stin cru - del qual fal - lo el

20  
 mi - o Ch'ab - bia in te - ne - bre a star in te -  
 mi - o Ch'abbia in te - ne - bre a star a star Ch'ab - bia in te - ne -  
 mi - o Ch'abbia in te - ne - bre a star Ch'ab - bia in te - ne - bre a star in te -  
 mi - o Ch'abbia in te - ne - bre a star Ch'ab - bia in te - ne - bre a star

23

- ne-bre a star Et pian-ger i - o Ch'ab - bia in te - ne -  
 - bre a star Et pian - ger i - o Ch'ab-bia in te - ne - bre a star Ch'ab -  
 - ne-bre a star Et pian-ger i - o Ch'ab-bia in te - ne - bre a star a  
 - ne-bre a star Et pian-ger i - o Ch'ab-bia in te - ne - bre a star

26

bre a star in te - ne-bre a star et pian-ger i - o  
 bia in te - ne-bre a star in te - ne-bre a star et pian-ger i - o  
 star et pian-ger i - o et pian-ger i - o  
 Ch'ab-bia in te - ne-bre a star et pian-ger i - o

GABRIELE BONOMO

«MELODIA, OVERO SECONDA PRATICA MUSICALE»:  
 MONTEVERDI E LA PROSPETTIVA  
 DI UNA NUOVA «ISTITUTIONE»

UNO STUDIO PRELIMINARE

1. L'inadeguatezza e in certa misura l'inefficacia della teoria musicale seicentesca mostrate nel ritrarre l'evoluzione della coeva prassi compositiva, costituiscono l'evidente sintomo della difficile coesistenza tra il persistere di una secolare tradizione di pensiero che propose verso la conservazione del proprio modello culturale di appartenenza, e l'insorgere di una nuova sensibilità espressiva in grado di indirizzare la propria ricerca e le peculiari modalità di organizzazione sintattica del linguaggio musicale di cui si appropria ad una preminente obiettivazione estetica. Né è possibile sostenere che il dichiarato fondamento empirico di una prassi interiormente incline a privilegiare la definizione di un livello di intelligibilità emozionale nella creazione artistica, sia riuscito a condensare un apparato normativo capace di opporsi al principio di autorità su cui si fonda, per necessità, l'evidenza di una tradizione. Non che difettino al musicista, in un'epoca segnata da profonde e subitane trasformazioni, gli strumenti per rivendicare lo statuto di un'acquisita autonomia: ove tuttavia siano stati creati termini referenziali inequivocabili atti a canonizzare sia i requisiti — la distinzione monteverdiana tra «prima» e «seconda prassi» — che l'esercizio di una prassi — la classificazione degli stili —, questi restituiscono pur sempre una tassonomia radicata

Questo contributo è stato presentato, in una versione sensibilmente abbreviata, alla *Fifth Biennial Conference on Baroque Music*, University of Durham, July 4-7 1992, Session 8th: «Early 17th-Century Italian Music».