

GIULIO CATTIN

NEL QUARTO CENTENARIO DI NICOLA VICENTINO
TEORICO E COMPOSITORE *

La ricorrenza del quarto centenario dalla morte di Nicolò Vicentino offre lo spunto per una verifica della sua originale posizione all'interno della storia musicale del '500 e per un bilancio degli studi che gli sono stati dedicati negli ultimi decenni. È noto da lungo tempo che Don Nicola Vicentino – è questa la forma del suo nome, quale appare nei documenti da lui firmati – all'indomani del fortunato approdo al linguaggio madrigalistico, militò tra le avanguardie tese verso audaci sperimentalismi anticipatori, sotto certi aspetti, di modi e tendenze che soltanto qualche tempo più tardi si sarebbero affermati. In epoca più recente, tuttavia, ricerche archivistiche, studi e trascrizioni musicali hanno recato nuovi contributi che consentono una conoscenza meno incompleta del Vicentino. Queste pagine si propongono appunto di raccogliere e presentare in un quadro sintetico quanto oggi si conosce circa la sua biografia e la sua opera di teorico e compositore.

La bibliografia su don Nicola, al di là dei fuggevoli cenni nelle storie generali della musica e di qualche particolare e breve studio che avremo occasione di ricordare, era priva fino al 1966 d'un serio lavoro complessivo. In quell'anno Henry William Kaufmann pubblicò la monografia che mancava.¹ Del resto, nel 1963 lo stesso Kaufmann aveva curato per il *Corpus Mensurabilis Musicae* l'edizione critica di tutte le composizioni musicali;² e prima ancora, nel 1959, Edward E.

* Queste pagine presentano il testo rielaborato d'una commemorazione letta in una tornata dell'Accademia Olimpica di Vicenza (11 dicembre 1976). L'autore esprime viva gratitudine alla Direzione della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, che gli ha fornito copia xerografica del trattato del Vicentino (prima edizione) conservato in quella biblioteca. A tale edizione fanno riferimento i numeri delle carte che in questo studio accompagnano le citazioni dal trattato.

¹ Cfr. H. W. KAUFMANN, *The Life and Works of Nicola Vicentino (1511-c. 1576)*, American Institute of Musicology 1966 (« Studies and Documents », 11); d'ora in poi: KAUFMANN¹. L'autore aveva anticipato buona parte delle sue ricerche in articoli apparsi in varie riviste; cfr. H. W. KAUFMANN, *The Motets of Nicola Vicentino*, « Musica Disciplina », XV, 1961, pp. 169-185; Id., *Vicentino's Arciorgano: an Annotated Translation*, « Journal of Music Theory », V, 1961, pp. 32-53; Id., *Vicentino and the Greek Genera*, « Journal of the American Musicological Society », XVI, 1963, pp. 325-346.

² Cfr. H. W. KAUFMANN (edit.), *Nicola Vicentino: Opera Omnia*, American Institute of Musicology 1963 (« Corpus Mensurabilis Musicae », 26); d'ora in poi: KAUFMANN².

Lowinsky aveva presentato la ristampa anastatica del trattato teorico nei *Documenta Musicologica* di Bärenreiter.³ La mia esposizione utilizzerà i risultati di queste indagini – soprattutto del Kaufmann –, senza ignorare, naturalmente, i frutti dei ricercatori locali Mantese e Gallo-Mantese.⁴ Ciò mi sembra giusto premettere per doverosa norma di giustizia: *unicuique suum*.

La scelta del 1976 come anno centenario della morte del Vicentino non è immune da qualche incertezza, poiché nessun documento ci offre la prova sicura ch'egli sia morto nel 1576. Al contrario, fino a pochi anni or sono, la presunta data di morte era fissata nel 1572;⁵ a supporto di tale tesi stava il fatto che in quell'anno il *Quinto libro dei Madrigali* a cinque voci non fu pubblicato dall'autore, ma dal suo discepolo Ottavio Resino, e ciò era dagli studiosi interpretato come omaggio alla memoria del maestro, tanto più che nella dedica il Resino spiega di offrire « questi pochi, ma ben maturi & saporitissimi frutti, che io ho non ha guari anchora rubbati quasi alla sfuggita dal fiorito e coltivato giardino del Rever. Archimusico Don Nicola Vicentino ... ».⁶ Dunque, nulla più che un gesto di riverenza nel ricordo dell'antico maestro. D'altra parte, alcuni indizi sembrano provare che don Nicola era ancora in vita nel 1574;⁷ e poi v'è un argomento quasi decisivo: Ercole Bottrigari nella sua opera *Il Desiderio* (1594)⁸ ci informa che, poco prima della morte, Nicola risiedeva a Milano, dove era intento alla costruzione d'un archicembalo. Parlando di questo strumento, il Bottrigari aggiunge che, oltre a quello costruito dal Vicentino a Roma per il Cardinal di Ferrara Ippolito II, ne esisteva un altro

similmente fabbricato pur sotto la cura di Don Nicola in Milano, dov'egli poi morì l'anno seguente, dopo quello atrocissimo contagio, che non so-

³ Cfr. E. E. LOWINSKY (a cura di), *Don Nicola Vicentino: L'antica musica ridotta alla moderna prattica ...*, Kassel ecc. 1959 (« Documenta Musicologica », Erste Reihe, XVII): ristampa in facsimile della prima edizione del trattato uscita a Roma, Antonio Barré, 1555.

⁴ Cfr. G. MANTESE, *Storia musicale vicentina*, Vicenza 1956; A. GALLO-G. MANTESE, *Ricerche sulle origini della Cappella musicale del Duomo di Vicenza*, Venezia-Roma 1964 (« Civiltà veneziana », Saggi, 15).

⁵ Ad esempio, nella *Postface* di E. E. LOWINSKY, *op. cit.*, appare ancora il 1572, come del resto in tutte le precedenti opere di compilazione.

⁶ KAUFMANN¹, p. 45.

⁷ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁸ L'opera di Ercole Bottrigari, *Il Desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali*, Venezia, Ricciardo Amadino 1594, fu ripubblicata in facsimile a cura di K. MEYER, Berlin 1924 (« Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch », 5).

lamente afflisse quella grande & opulente Città: ma insieme con la stupendissima Venetia, Padoa, Mantoa, & altre importanti Città d'Italia (c. 41r).⁹

Sul margine della stessa pagina l'autore indica che il contagio colpì l'Italia negli anni 1575 e 1576: perciò è comprensibile che oggi si presti fede a questa indicazione, che fa di don Nicola una vittima del morbo dilagato a Milano tra il '75 e il '76.

Meglio informati siamo sull'anno di nascita del Vicentino: precisi riferimenti assicurano ch'essa avvenne a Vicenza nel 1511. Innanzi tutto il frontespizio del suo trattato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* ... reca un ritratto dell'autore con la scritta « *Nicolas Vicentinus anno aetatis sue XXXXIII* ». Poiché l'opera fu data alle stampe per la prima volta nel 1555, si deduce facilmente che Nicola nacque nel 1511. Questa conclusione è confermata da un passo dello stesso trattato (c. 10r^v), ove l'autore osserva di aver cominciato la sua opera « nella mia età de gl'anni quaranta nel mille cinque cento e cinquanta, l'anno Santo, nel felicissimo Pontificato di papa Giulio III ». Se si suppone ch'egli non avesse ancora compiuto il quarantesimo anno quando cominciò a scrivere, una semplice sottrazione ci riconduce al 1511.¹⁰ Un documento pubblicato dal Mantese testimonia inoltre in modo incontrovertibile l'origine vicentina di don Nicola: quando egli fu eletto maestro di cappella nella cattedrale vicentina nel 1563, il relativo atto notarile afferma: « ... omnes unanimes et concordés elegerunt et deputaverunt venerabilem dominum presbyterum Nicolaum de Vicentinis clericum vicentinum ». ¹¹ Il Mantese ne trae attendibile conclusione che 'Vicentini' era forse il cognome della famiglia di don Nicola; 'Vicentino' invece potrebbe essere o una corruzione del nome di famiglia oppure l'aggettivo toponimico con il quale un personaggio soleva indicare agli stranieri la propria origine. D'altro canto, a sicura convalida di questa interpretazione, nel foglio

⁹ Il primo studioso che rilevò l'importanza di questo passo in relazione alla biografia del Vicentino fu A. EINSTEIN, in una recensione alla citata ristampa curata da K. Meyer, « *Zeitschrift für Musikwissenschaft* », X, 1927-1928, pp. 118-119.

¹⁰ In passato l'accertamento dell'anno di nascita non era univoco. Non merita cenno la posizione di chi, scambiando il card. Ippolito II d'Este, protettore di don Nicola, con suo zio Ippolito I, aveva anticipato l'attività del Vicentino al 1492 circa. Va piuttosto corretta la proposta di qualche studioso, che indicava come data di nascita il 1513; tale indicazione è senza dubbio erronea perché fondata su un banale equivoco. Infatti il trattato del Vicentino fu ristampato nel 1557 utilizzando immutato il medaglione del frontespizio: chi non conosceva la prima edizione, grazie al medesimo calcolo operato da noi, era condotto al 1513. Tuttavia, bastava confrontare la conclusione con il riferimento dell'anno santo indetto da Giulio III - riferimento rimasto ovviamente inalterato - per notare la contraddizione tra le date emergenti.

¹¹ Cfr. G. MANTESE, *Storia musicale* cit., p. 47, nota 36.

descrittivo dell'arciorgano stampato a Venezia nel 1561 l'inventore si firma esattamente così: « Don Niccola Vicentino di Vicentini ».¹²

Notizie relative ai primi anni da lui vissuti a Vicenza mancano del tutto; ma è congettura fondata che Nicola non sia rimasto estraneo all'influsso dell'umanista vicentino Giangiorgio Trissino, allievo di Nicolò Leonicensi, il quale aveva tradotto dal greco in latino e dedicato al papa Leone X gli *Harmonica* di Claudio Tolomeo.¹³ Anzi una lettera del Trissino, che presentava nel 1541 la stessa traduzione del Leonicensi al nuovo pontefice Paolo III, contiene un passo che, pur essendo assai noto, ritengo opportuno trascrivere, poiché è una testimonianza di sommo interesse, che riflette l'eco dei dibattiti vivi tra i dotti della città in tema di cultura musicale. Eccone il testo nella traduzione del Mantese:

Penso che non a te [Paolo III] solamente [...] ma che a nessuno anche di mediocre cultura, siano nascosti i difetti della musica dei tempi nostri. Giacché oltre l'enanarmonico e il cromatico, i due generi ignoti all'età nostra, le fa difetto anche nel diatonico, di cui unicamente si giova, quella squisitezza e quella perfezione, che vi ebbero gli antichi [...].¹⁴

A parte il riscontro di temi che anticipano la problematica alla quale il Vicentino dedicherà la vita, è lecito chiedersi donde mai giungesse a Vicenza la spinta per interessi così specialistici. La risposta non può essere che una: la prossimità di Venezia, dove il fiammingo Adriano Willaert, maestro di cappella a S. Marco, aveva avviato i suoi esperimenti sul cromatismo. Questa circostanza favorì nell'accogliuta dei dotti riuniti dal Trissino a Villa Cricoli, poco a nord della città, le erudite dispute sui generi musicali degli antichi, alle quali presumibilmente Nicola non fu estraneo, tanto più che – e questo è noto – egli venne presto in personale contatto con le idee e gli insegnamenti del Willaert. Ha il sapore di vanto orgoglioso quanto il Vicentino fece stampare nel titolo stesso del suo *Libro primo di Madrigali* a cinque voci (Venezia, 1546), ove si definisce « Del unico Adrian Willaerth discipulo »; nella prefazione alla medesima opera poi si legge che l'autore aveva « dispensato alquanto di tempo appres-

¹² Cfr. KAUFMANN¹, pp. 16-17.

¹³ Cfr. G. MANTESE, *Storia musicale* cit., pp. 27-28; su Nicolò Leonicensi si veda ora la bibliografia raccolta da F. A. GALLO, *Musici Scriptores Graeci*, in *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries* (edit. F. E. CRANZ-P. O. KRISTELLER), vol. III, Washington 1976, pp. 70-72.

¹⁴ G. MANTESE, *Storia musicale* cit., p. 28, nota 1; il testo completo latino della lettera ora è anche in F. A. GALLO, *op. cit.*, pp. 71-72.

so il divino M. Adriano Vuillaert (divino dico per non me occorrere nome con che possi più & meritamente honorarlo) ... ».

Purtroppo, non abbiamo elementi per determinare quanto tempo don Nicola sia rimasto alla scuola del Willaert; ma il periodo non fu breve, se dobbiamo credere a Ghiselin Danckerts (incontreremo più avanti questo personaggio), secondo il quale le ricerche del Vicentino e i suoi esperimenti sulla musica antica datavano almeno dal 1534, quando Nicola aveva ventitre anni.¹⁵ Inoltre, fu senza dubbio in questo periodo – ma mancano anche a tale riguardo dati precisi – che Nicola fu ordinato prete.¹⁶

Neppure la data d'un altro avvenimento, importante premessa di sviluppi che durarono per buona parte della sua vita, è conosciuta: mi riferisco al trasferimento di don Nicola a Ferrara, intorno al 1535. Non è da escludere a questo riguardo lo zampino del Trissino, che era in ottimi rapporti con gli Estensi; mentre non risulta da alcuna prova documentaria ch'egli vi andasse a far parte della cappella ducale. Si sa per certo invece – così riferisce il Danckerts¹⁷ – che don Nicola fu cappellano del card. Ippolito, e la notizia è confermata da un elenco di cantori del cardinale (redatto nel 1554 e ora presso l'Archivio di Stato di Modena),¹⁸ ove figura appunto il suo nome; è venuto alla luce, infine, un documento che elimina ogni incertezza: in una lettera autografa diretta nel 1555 al duca di Mantova il musicista si sottoscrive: « Don Nicola Vicentino Musico dell'Illmo et R.mo [card.] di Ferrara ».¹⁹

¹⁵ Cfr. KAUFMANN¹, p. 18. Su Ghiselin Danckerts, cantore della Cappella Sistina dal 1538 al 1565, cfr. G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York 1954, p. 364; per dati biografici, opere e bibliografia recente su di lui si veda J. HAAR, *Madrigals from three Generations: The MS Brussels, Bibl. du Conservatoire Royal*, 27.731, « Rivista Italiana di Musicologia », X, 1975, pp. 248-250. In questa sede il Danckerts c'interessa perché fu giudice d'una controversia (vedi più avanti) che ebbe come uno dei protagonisti il Vicentino, e come autore del *Trattato [...] sopra una differentia musicale sentenziata nella detta Cappella contro il perdente venerabile Don Nicold Vicentino...*, giuntoci manoscritto nel codice 56 della Biblioteca Vallicelliana di Roma, intitolato *Raccolta di varie Scritture Spettanti all'Historia, Erudizione, Costumi, Varie, et altre Cose Curiose*. Tale scritto fornisce una versione dei fatti da un angolo visuale diverso e sovente opposto a quello del Vicentino: di qui la sua importanza come fonte complementare.

¹⁶ Non ha fondamento la notizia del Burney che dice don Nicola appartenente all'ordine benedettino; KAUFMANN¹, p. 18, nota 16.

¹⁷ La notizia si legge nel citato *Trattato [...] sopra una differentia musicale*, c. 385r; cfr. KAUFMANN¹, p. 18, note 17 e 20.

¹⁸ Cfr. W. WEYLER, *Documenten betreffende de Muziekkapel aan het Hof van Ferrara*, « Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiednis », I, 1939, p. 93.

¹⁹ La lettera è riportata per esteso in KAUFMANN¹, p. 34, nota 90. Don Nicola scrive di aver già mandato al duca una stampa con dieci madrigali a cinque voci e accenna poi all'invio di altre sue opere che sono « facile da cantare et quasi fatte della comuna Musica ».

Malgrado l'assenza di un legame ufficiale con la cappella di corte, appare certo che don Nicola insegnò musica a parecchi membri della famiglia del duca Ercole II. È lo stesso compositore a informarci che il « Signor Principe di Ferrara Alfonso Estense [...] ha con somma celerità e gratia imparata » la teoria e la pratica della nuova armonia; né diversamente ci dice di Suor Leonora, zia di Alfonso, che nella sua vita claustrale, « fra li continui studij delle buone lettere accompagna mirabilmente la Teorica & pratica delli tre generi musicali, insieme con instrumenti ». Inoltre le principesse Lucrezia e Leonora (chi non ricorda il Tasso?) « hanno fatto tanto profitto in questa scienza che sono dignissime d'eterna lode » (c. 10v). Perfino Ercole II, il duca, e il cardinale Ippolito non disdegnarono di suonare e cantare la musica del Vicentino (*Loc. cit.*).

Nel frattempo la fama del musicista si andava affermando. Il 1546 vide uscire a Venezia il citato primo libro dei madrigali per cinque voci, dei quali l'intitolatura, che in parte già conosciamo, suona:

Del unico Adrian Willaerth discipulo / Don Nicola Vicentino / Madrigali a cinque voci per theorica / et pratica da lui composti al nuovo modo / del celeberrimo suo maestro / ritrovato ...

L'opera era stampata in quegli anni quaranta dominati nelle Venezie dal magistero del Willaert (1490 ca.-1562) e di Cipriano de Rore (1516-1565), uno dei suoi più insigni discepoli, sulla scia dei quali era attivo un folto gruppo di compositori dalla personalità più o meno di rilievo, ma tutti gravitanti attorno a Venezia: Perissone Cambio, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Jacques Buus, Baldassare Donato. In questa temperie vide la luce quella che forse fu l'opera prima del Vicentino. Essa consta di diciannove madrigali su testo in gran parte di Luigi Cassola o di pochi altri (Girolamo Fraccastoro, Giovanni Guidiccione, Jacopo Sannazaro, il Petrarca: presenti ciascuno con un testo).²⁰ I poeti citati, e soprattutto il Cassola, si collocano nel filone dei petrarchisti e le loro rime hanno meritato un severo giudizio dall'Einstein: « sono in parte privi di originalità e in parte enfatici »; e aggiunge: « nessuno di questi madrigali e pochi sonetti hanno dignità letteraria ».²¹

²⁰ Per una tavola complessiva di questi testi e le loro fonti letterarie, si veda KAUFMANN¹, pp. 50-52; la trascrizione musicale è in KAUFMANN², pp. 1-58.

²¹ Cfr. A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, I, p. 412. Dal punto di vista formale, si può osservare che - tolti il madrigale del Sannazaro (*Quando vostri begli occhi*) e il frammento della canzone del Petrarca (*Se mai candide rose*: è il sesto

L'opera è dedicata alla contessa Lucrezia Chiericati appartenente alla famiglia per la quale il Palladio costruì a Vicenza uno dei suoi più armoniosi palazzi. Lucrezia era figlia di Valerio autore d'un *Trattato sulla milizia* e sorella d'un altro Valerio, uno dei fondatori dell'Accademia Olimpica.²² La nobile giovane, che andò sposa a Battista Thiene fratello di S. Gaetano, è elogiata calorosamente da don Nicola per le sue conoscenze musicali. Non si sorprenderà - scrive don Nicola nella sua dedica -

di questo raro modo di comporre, anzi da questo conoscerà et mostrerà altrui quanto miseri siano stati li tempi passati essendo stati privi per fin'hora delli veri concetti musicali con fatica et impegno dal maestro [i. e. Willaert] ritrovati.

Qual è dunque la scoperta di Willaert imitata dal Vicentino? Non è facile dirlo con una formula. Secondo il Kaufmann,²³ le innovazioni riguardavano: 1) la maggiore ampiezza con cui la forma poetica è trattata dalla musica; 2) la più larga adozione di 'cadenze evitate', che consentono la continuità del testo senza interruzione nella musica; 3) il frequente cambio della struttura modale; 4) dissonanze melodiche e armoniche fondate sulla natura delle parole; 5) la ricerca degli 'affetti' affidata all'uso degli intervalli secondo la teoria sviluppata poi nel trattato; 6) le entrate stipate delle voci; 7) il persistente verticalismo nell'applicazione del testo, in direzione armonica piuttosto che polifonica. Anche se, nel complesso, il cromatismo gioca un ruolo ridotto in questi madrigali, molti dei tratti enunciati potrebbero trovare riscontro in quella particolare fase stilistica delle arti figurative denominata « manierismo », una classificazione che ha ormai raggiunto anche nella storia della musica sufficienti e sicure connotazioni e conta una copiosa letteratura.²⁴

verso della canzone *In quella parte ove Amor mi sprona*) - i testi si allineano con quella produzione italiana che, dopo il 1530, tendeva gradualmente ad abbandonare una rigida struttura metrica per assumere più libere movenze quali erano richieste dalla musica. Per l'analisi più puntuale di alcuni testi, soprattutto in rapporto alla musica, cfr. KAUFMANN¹, pp. 54-70.

²² Cfr. G. MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa Vicentina*, vol. IV, 1ª parte (dal 1563 al 1700), Vicenza 1974, pp. 964-965, nota 55 e p. 143, nota 130.

²³ KAUFMANN², p. VII.

²⁴ Del manierismo in riferimento al Vicentino si darà qualche cenno alcune pagine più avanti, quando si tratterà della sua opera teorica. Per naturale colleganza di fenomeni si dovrebbe qui richiamare la « musica reservata » che, secondo una diffusa opinione, sarebbe l'esatto equivalente di « manierismo musicale ». Ma il problema è così vasto, e tali e tante ne sarebbero le implicazioni, da superare lo scopo proposto a que-

Un cenno a parte meriterebbe la composizione conclusiva della silloge, cioè il madrigale spirituale anonimo *Inaudita pietà* intitolato « Capitolo de la passione di Christo », che per moduli arcaicizzanti e per la trattenuta espressività richiama analoghi brani dell'età frottolistica.²⁵ Due anni dopo l'edizione della raccolta e dunque nel 1548, il primo dei madrigali ivi stampati (*La pastorella mia che m'innamora*) fu pubblicato in una intavolatura per liuto ad opera di Julio Abondante.²⁶

È perfino probabile che, all'inizio degli anni quaranta, al Vicentino sia stata dedicata una composizione letteraria dall'umanista ferrarese Giglio o Lilio Giraldi. Questi nel 1545 pubblicò l'opera *De Deis gentium ...*, il cui quinto « Syntagma », intitolato *De Plutone, Proserpina et Caeteris Deis inferis*, reca la dedica « ad Nicolaum Vicentinum ». Purtroppo non c'è nessun appiglio per accertare che il personaggio della dedica sia il nostro musico, anche se la congettura appare probabile. Se così fosse, saremmo pure informati che la scelta d'un simile argomento (le divinità infernali) era dovuta alla immatura scomparsa d'un fratello di Nicola di nome Benedetto.²⁷

D'altro canto, che don Nicola intrattenesse fitte e fruttuose rela-

ste pagine. Del resto, chi volesse approfondire l'argomento anche in rapporto al Vicentino non ha che da ricorrere all'ampio *excursus* delle fonti e della letteratura corrente che KAUFMANN¹, pp. 175-224 (*Reservata - A problem of musical Mannerism*) dedica a questo tema. Da parte mia mi limito a confermare - se ancora fosse necessario - l'inesattezza dell'interpretazione del Lowinsky in quel celebre passo del trattato del Vicentino (divenuto poi un *topos* della letteratura sull'argomento), ove si dice « che era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enarmonica Musica riserbata che la Diatonica » (10v). Non c'è dubbio che nel contesto l'espressione « era ... riserbata » è una forma verbale e vale semplicemente come « era destinata ». E. E. LOWINSKY, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York 1946, p. 90 (e ancora nella *Postface* della citata ristampa anastatica dell'opera del Vicentino) vi aveva letto un tecnico riferimento, il primo nei teorici italiani, alla *musica reservata*. Una decisa rettifica a tale interpretazione si legge, fra altri, in C. V. PALISCA, *A Clarification of « Musica Reservata » in Jean Taisnier's « Astrologiae », 1559*, « Acta Musicologica », XXXI, 1959, pp. 151-152 (in questo studio il Vicentino è citato per numerosi diversi aspetti). Ciò non toglie, ovviamente, che dal complesso dell'opera di don Nicola emerga davvero la distinzione tra la *musica communis* e un'altra musica che in pratica corrisponde a quella da altri definita *reservata*, come ribadisce KAUFMANN¹, pp. 207-208.

²⁵ KAUFMANN¹, pp. 70-71, richiama i *Capitoli* di Bartolomeo Tromboncino e di Marchetto Cara che figurano in alcuni dei libri di frottole stampati dal Petrucci. A me sembra altrettanto e più pertinente il rinvio alla *Passio Sacra* di Francesco De Dana (o D'Ana) trascritta da L. TORCHI (edit.), *L'arte musicale in Italia*, vol. I, Milano-Roma 1897, pp. 13 segg.

²⁶ Cfr. JULIO ABONDANTE, *Intabolatura di lauto libro secondo ...*, Venezia, Hieronimo Scotti, 1548, cc. A3r-A3v. Il brano fu trascritto in veste moderna da O. CHILESOTTI, *Di Nicola Vicentino e dei generi greci secondo Vincentio Galilei*, « Rivista Musicale Italiana », XIX, 1912, pp. 550-552 (a p. 550 è da correggere la data errata 1518 in luogo di 1548).

²⁷ KAUFMANN¹, p. 20.

zioni con i circoli ferraresi della cultura umanistica non ci stupisce. Basta osservare la disinvolta sicurezza con la quale, indirizzandosi ai lettori del suo trattato, parla di

questa nostra lingua, che adesso usiamo, per haver quasi tante regule, quanti ha Scrittori: leggendone talhor'uno, talhor'un'altro per mio spasso, m'è parsa proprio quel Protheo, ch'à posta sua si mutava in diverse forme; Per la qual cosa, attaccandomi hora all'osservation di questo, hor di quello, so' quasi divenuto anchor io un nuovo Vertunno (c. 2v).

E più avanti, dopo aver osservato che l'immenso campo della sua fatica non gli aveva lasciato tempo d'« osservare ogni paroluzza » (o di « parlar Boccaccevolmente »), precisa d'aver voluto « seguire comunemente l'uso di molte città Toscane », che conservavano una notevole varietà di pronunzia e di grafia. E a questo punto, più con minuziosa acribia di linguista che con spensierato estro d'inventore, snocciola una serie di parole in coppia (*odire-udire, debbono-deveno, domando-dimando, avvertirà-avvertirà, satisfatto-sodisfatto*, ecc.), la cui duplice forma non potrà essergli imputata a colpa, perché – com'egli scrive – « à imitation de' Greci ho voluto seguire il vario uso della nostra lingua ». Questa sicura presa di posizione in campo linguistico rivela che l'autore s'era posto il problema della lingua e della grafia in modo consapevole; ne è indizio anche il vigilante controllo operante nel corso dell'intero trattato, al punto che, tra le similari e coeve opere di teoria musicale, il volume del Vicentino si distingue per chiarezza espositiva e diligente cura formale. È questa un'osservazione che non ho trovato nella letteratura che lo riguarda, ma essa mi sembra degna di opportuna evidenza.

Per tornare all'attività ferrarese di don Nicola, egli racconta d'aver trasmesso ad altri i frutti delle sue ricerche

particolarmente in questa inclita città di Ferrara, dove [...] a molti Signori e gentilhuomini intender facciamo la dolcezza di questa armonia, di cui senza modo invaghiti, si sono con ogni esquisita diligenza per impararla affaticati (c. 10v).

Voci maligne di avversari – come il Danckerts – narrano invece che il Vicentino, recatosi una volta a Roma con il suo cardinale e avvicinato da più persone che erano rimaste impressionate dalla sua « ciarlataneria » e desideravano conoscere i segreti della nuova scienza, incontrarono un netto rifiuto; e ancor peggio, perché il Vicentino dichiarava che non avrebbe rivelato a nessuno i risultati delle sue fa-

tiche, se non avesse prima ottenuto un posto proporzionato al lungo sforzo dedicato all'opera sua. Il Danckerts precisa ch'egli desiderava allora un posto nella cappella papale; ma, non avendolo raggiunto, si sarebbe infine impegnato di fronte a un notaio, il 25 ottobre 1549, a insegnare a cinque o sei familiari del card. Ridolfi il modo di eseguire le musiche dei generi cromatico ed enarmonico, a condizione che per dieci anni essi ne conservassero il segreto sotto pena d'una forte multa. È appena necessario aggiungere che – secondo il Danckerts – non fu difficile ai cantori romani rispettare i patti quando si accorsero di quali nuove musiche si trattava.²⁸

L'avvenimento di gran lunga più celebre e documentato della vita di don Nicola fu la sua controversia con il musico portoghese e cantore pontificio don Vicente Lusitano. A tale episodio, nato – si direbbe – da un puntiglio un po' fanciullesco o da una braveria, ma causa di non piacevoli conseguenze per il Vicentino, è dedicata la parte finale del IV libro de *L'antica musica* (cc. 95r-98r); ma una versione dei fatti non sempre favorevole a don Nicola ci è stata pure conservata nel citato *Trattato ... sopra una differentia musicale* di Ghiselin Danckerts. Ecco come il Vicentino narra l'inizio della vicenda esplosa per le contrastanti interpretazioni dei protagonisti circa la natura di una composizione polifonica (*Regina caeli*):

Io Don Nicola, ritrovandomi in Roma nell'anno 1551 & essendo in un ridotto ove si cantava, & nel ragionare della musica intervenne un modo di disputare fra il reverendo Don Vincentio Lusitano & Io, & il nostro principal parlare fu questo, che il detto don Vincentio Lusitano era d'opinione che la musica che allhora si cantava era diatonica: & Io in modo di disputare li rispuosi che non era diatonica semplice & che le composizioni che si usavano erano miste, delle parti più lunghe del genere cromatico & del enarmonico ... (c. 95r).

Ne nacque una scommessa e la materia controversa fu sottoposta al giudizio di due esperti cantori papali: Bartolomeo Escobedo, un prete di Segovia, e il più volte ricordato Ghiselin Danckerts, ai quali più tardi, per risolvere eventuali posizioni di parità, fu aggiunto un terzo giudice: Giulio da Rozzi. A quanto sembra, vi furono vari incontri nei quali le due parti esposero le rispettive posizioni. Alla fine i due contendenti furono invitati a mettere per iscritto le proprie tesi e il dibattito si concluse il 7 giugno 1551 nella cappella apostolica vati-

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

cana, alla presenza dei cantori papali e di altre personalità ecclesiastiche, con una sentenza favorevole al Lusitano.²⁹

Don Nicola accettò il verdetto, ma inserì nel suo trattato copia dei documenti forniti dal Lusitano e da lui stesso « acciò che ognuno possi giudicare bene le nostre differenze, & considerare se la sententia fu data giustamente, et se le nostre differenze furono intese dalli Giudici » (c. 95v); né tralasciò un'allusione alle « parole, che per ragione & per giustitia, disse lo Illustrissimo Cardinale a Don Vincentio della ingiustitia & del torto che mi fecero li Giudici » (c. 95r), accennando infine, con sottile astuzia, all'inquietudine del Lusitano quando venne a sapere che la documentazione del dibattito sarebbe stata pubblicata.

Tornato a Ferrara dopo questo insuccesso, don Nicola andò nel 1552 a Siena, dove il suo cardinale era stato inviato dal re di Francia Enrico II per sostenere la resistenza dei senesi contro l'imperatore Carlo V. La scomoda posizione in una città assediata (capitolò infatti nell'aprile del '55) durò fino al giugno del '54, quando il cardinale con il suo seguito rientrò a Ferrara. Ma nel 1555 – scrive don Nicola – « occorse al mio Signore & Patrone ritornare a Roma, ove con l'aiuto di Dio hora siamo ... » (c. 95v).

E proprio a Roma nel 1555, come si ricorderà, uscì la prima edizione dell'opera teorica del Vicentino, della quale trascrivo per esteso la titolatura che bene spiega le finalità del trattato:

L'antica musica / ridotta alla moderna / pratica, con la dichia/ratione, et con gli essempli / de i tre generi, con le / loro spetie. Et con l'inventione di uno / nuovo stromento, nel quale / si contiene tutta la / perfetta musica, con / molti segreti / musicali. / Nuovamente mess'in luce, / dal Reverendo M. Don Nicola Vicentino. In Roma, appresso / Antonio Barre, MDLV.

Che l'opera sia nata – secondo l'opinione da alcuni sostenuta – esclusivamente come puntualizzazione e sviluppo degli argomenti recati dal Vicentino nella disputa contro il Lusitano, è ora smentito da un documento, la cui scoperta mi è stata appena segnalata e del quale sarà data notizia prossimamente.³⁰ Esso prova che il Vicentino teneva, per così dire, nel cassetto fin dal 1549 un lavoro preparato per la stampa; per questo scritto, che aveva allora un titolo più modesto (*La pratica*

²⁹ Sull'intera vicenda, cfr. KAUFMANN¹, pp. 22-32; una diffusa esposizione dei fatti si legge pure in F. TESTI, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Milano 1969, pp. 785-790.

³⁰ Cfr. O. MISCHIATI, in « Rivista Italiana di Musicologia » (in corso di stampa).

del genere benarmonico et cromatico), egli chiese, appunto in quell'anno, al competente organo di controllo veneziano l'autorizzazione di stamparlo. Poiché ciò non avvenne, si è indotti a supporre che don Nicola abbia esitato o atteso a lungo, per approfondire forse caparbiamente il suo tema e abbia poi allargato la trattazione fino a includervi i documenti del dibattito romano.

Il trattato del Vicentino è diviso in cinque libri; ma la tesi fondamentale è esposta fin dalle prime pagine: si tratta d'una interpretazione personale dei generi della musica greca: il diatonico, il cromatico e l'enarmonico.

Secondo il Vicentino, il tetracordo, cioè l'antica serie tonale divisa in quattro suoni e derivata da Boezio e dai Greci, non doveva reputarsi come una unità, poiché la posizione di ciascuno dei suoni all'interno del tetracordo era in grado di rivelare a quale dei tre generi il tetracordo appartenesse. Così il « diatonico » è formato da tre toni e un semitono (serie di quattro suoni discendenti, come *mi-re-do-si*); il « cromatico » si ottiene abbassando d'un semitono il secondo suono discendente del tetracordo diatonico e consta perciò d'un « triemitono » (tre mezzi toni) + semitono (es. *mi-do diesis-do naturale-si*); l'« enarmonico » (il termine non ha nulla a che vedere con il significato assunto attualmente) risulta nel primo grado discendente dall'unione di due toni (« dittono incomposto ») e dalla divisione del rimanente semitono in due quarti di tono (es. *mi-do-si-si*) (un punto collocato sopra la nota indica il quarto di tono). A giudizio dunque di don Nicola, per riconoscere il genere d'un tetracordo non è necessario osservare la serie completa dei quattro suoni; ad esempio sono sufficienti il « triemitono » (= terza minore) o un semitono per individuare il tetracordo cromatico; come basta il « dittono incomposto » (= terza maggiore) per assegnare il tetracordo al genere enarmonico.³¹ Da tali premesse sgorga naturale la conclusione del Vicentino, ossia che la musica generalmente eseguita – anche se il compositore o il cantore non lo sapeva – era una combinazione, un continuo amalgama dei tre generi. Si aggiunga a questa deduzione un secondo asserito del Vicentino: una musica composta secondo il genere diatonico, come esclusivamente usava la polifonia del suo tempo, non poteva essere perfetta; l'avevano tollerata gli antichi (fino ai primi musicisti rinascimentali) « in feste pubbliche, in luoghi comuni ad uso delle

³¹ Ho seguito in questo punto la voce *Vicentino*, a firma di H. W. KAUFMANN, in *Enciclopedia della Musica*, vol. VI, Milano 1972, pp. 318-319, e l'analoga esposizione di F. TESTI, *op. cit.*, pp. 786-787.

vulgari orecchie ». Invece soltanto i generi cromatico ed enarmonico, con i loro intervalli strettissimi, potevano offrire una musica aristocratica, idonea « a li privati sollazzi de' Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie, in lode di gran personaggi et Heroi ... » (c. 10v).

Sarebbe molto lungo e al di là dei limiti imposti a queste pagine continuare l'analisi del trattato, come s'è fatto per questo fondamentale aspetto, per affrontare l'enorme quantità di problemi che vi sono discussi.³² Basti in questa sede una breve sintesi dei singoli libri, con l'aggiunta di qualche osservazione di carattere più generale. Il primo libro tratta ancora dell'origine e sviluppo delle note, dei segni musicali, degli intervalli o « salti ». Il secondo è dedicato alla nozione e agli esempi di consonanza-dissonanza; il terzo agli otto modi diatonici, alla *musica ficta*, alle cadenze, agli otto modi cromatici ed enarmonici. Nel quarto è esposta la dottrina delle chiavi e del tempo e si dànno regole per ogni tipo di composizioni; in appendice — come sappiamo — è raccontato il dibattito con il Lusitano. Il quinto libro infine descrive dettagliatamente l'*archicembalo*, uno strumento capace di riprodurre ogni suono e ogni intervallo dei tre generi.³³ Viene spontanea la riflessione che il Vicentino, vistasi giudicare utopistica e inattuabile per l'esecuzione vocale la sua dottrina sui tre generi, abbia voluto dimostrare in concreto la possibilità di produrli con uno strumento a tastiera; donde una lunghissima serie di minuziose prescrizioni relative alle misure e agli espedienti per accordare le due tastiere, di cui lo strumento era fornito, ciascuna delle quali suddivisa in tre ordini di tasti capaci di creare tutti i suoni voluti, compresi naturalmente i quarti di tono. Come ci è noto, il Vicentino non studiò solo la possibilità teorica d'un simile strumento, ma lo realizzò in con-

³² Sul significato e sull'importanza del trattato del Vicentino si potranno consultare: TH. KROYER, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal*, Leipzig 1902 (« Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft », IV); H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie*, 2ª ed., Berlin 1920, pp. 367-377 (nella traduzione inglese di R. Haagh, Lincoln-Nebraska 1962, pp. 311-320); H. ZENCK, *Nicola Vicentino's « L'Antica musica » (1555)*, in *Theodor Kroyer Festschrift*, Regensburg 1933, pp. 86-101; KAUFMANN¹, pp. 101-163. Per particolari argomenti la bibliografia è assai cospicua e alcuni titoli sono già stati citati in precedenti note; si vedano anche i recenti studi di D. HARRAN, *Vicentino and his Rules of Text underlay*, « The Musical Quarterly », LIX, 1973, pp. 620-632; e di M. R. MANIATES, *Vicentino's « Incerta et occulta scientia » Reexamined*, « Journal of American Musicological Society », XXVIII, 1975, pp. 335-351.

³³ Descrizione in KAUFMANN¹, pp. 163-174; e si veda ancora di H. W. KAUFMANN, *More on the Tuning of the Archicembalo*, « Journal of the American Musicological Society », XXIII, 1970, pp. 84-94, ove l'autore aggiunge alcune delucidazioni con l'ausilio del trattato di Lemme Rossi, *Sistema musico ovvero musica speculativa*, Perugia, Angelo Laurenzi 1666. Sull'*archicembalo* si veda anche quanto scrive A. CAVICCHI nell'*Enciclopedia della musica* cit., I, *sub voce*.

creto e in più esemplari.³⁴ Alcuni anni più tardi, nel 1561, don Nicola diede alle stampe le istruzioni necessarie per costruire anche un *arciorgano*, su principi e con finalità non dissimili da quelli dettati per l'archicembalo.³⁵ Secondo il foglio descrittivo, l'arciorgano fu costruito da Vincenzo Colombo «eccellentissimo in questa professione di organi». Il nuovo strumento, «tutto disfatto e posto nei suoi forcieri, non serà la carica d'un mulo, e sarà facile il metterlo insieme, e non v'andrà più tempo di quattro o cinque hore».

Da un punto di vista più generale si osserva che il Vicentino affronta i problemi della teoria musicale in una prospettiva di empirismo e di praticità, omettendo gran parte del bagaglio di nozioni puramente speculative, che i trattati del Medio Evo si trasmettevano obbligatoriamente.³⁶ Come gli altri teorici, anche il Vicentino ritiene erroneamente che il sistema modale del canto ecclesiastico sia la continuazione dei *tonoi* greci, dei quali si era ripristinato il nome (dorico, frigio, ecc.). In don Nicola emerge talora forte e vigile la consapevolezza che per la musica destinata ai riti religiosi (Mottetti e Messe) si debbano adottare i principi collaudati dalla tradizione (c. 41v). Ma il «Motettino allegro» della c. 62rv fondato sul graduale di Pasqua (*Haec dies*) è composto «acciò che ogniuno vegga che la musica Cromatica si può cantare nelle chiese ad alta voce...» (c. 61v).³⁷ Generalmente egli dà prova di notevole abilità nella composizione degli esempi musicali destinati a convalidare in sede pratica l'esposizione dottrinale: si vedano il madrigale senza testo della c. 52rv scritto completamente nel genere diatonico, «ma che si potrà cantar à cinque modi differenti»;³⁸ le misure iniziali del madrigale *Soav'e dolc'ardore* composto nel genere enarmonico (c. 67r)³⁹ e il breve mottetto in onore

³⁴ Neppure oggi manca chi è disposto a dar credito al Vicentino: basti dire che il suo archicembalo è stato ricostruito tra l'ottobre 1973 e l'aprile 1974 nel laboratorio dell'organaro Bartolomeo Formentelli, a Pedemonte di Verona, su disegni dell'architetto Marco Tiella tratti dall'opera del Vicentino; cfr. «Rivista Italiana di Musicologia», XI, 1976, p. 163.

³⁵ Cfr. *Descrizione dell'arciorgano*, Venezia, appresso Nicolò Bevilacqua, 1561; le istruzioni di don Nicola sono accessibili nella riproduzione inserita tra le pp. 172-173 di KAUFMANN¹.

³⁶ La conferma di questa osservazione viene anche da una semplice comparazione esteriore tra le due fondamentali sezioni dell'opera: un solo libro è dedicato alla «teoria musicale», gli altri trattano della «prattica musicale».

³⁷ Se ne veda la trascrizione parziale in KAUFMANN¹, p. 138; ma era già stato edito da L. TORCHI, *op. cit.*, I, pp. 147-148.

³⁸ Trascrizione in KAUFMANN¹, pp. 133-134.

³⁹ Trascrizione *Ibid.*, pp. 140-141.

del suo cardinale, ove i tre generi sono presenti ciascuno in una frase musicale diversa (*Musica prisca caput*; cc. 69v-70v).⁴⁰

Qua e là affiorano folgoranti intuizioni che giustificano pienamente la promessa dei « molti segreti musicali » iscritta nel titolo stesso del trattato. Talora è sufficiente un breve periodo come: « quando una parte salterà all'in giù per quinta, l'altra de' saltare all'insù per quarta [...] acciò che la formatione dell'ottava venghi giusta » (cc. 88v-89r):⁴¹ una riflessione giudicata dal Riemann la prima chiara espressione del concetto di risposta tonale, così importante per la posteriore teoria.⁴² Una chiarissima allusione alla funzione della policoralità, specialmente per le musiche liturgiche, si legge nel cap. 28° del libro IV: « Ordine di comporre à due Chori, Psalmi e dialoghi e altre fantasie », ove è pur detto che « per far maggiore intonazione si potrà anchora comporre à tre chori ... » (c. 85r).⁴³ Sul rapporto parole-musica ci si imbatte, ad esempio, nel noto brano che incomincia: « la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto & le passioni & gli effetti di quelle con l'armonia ... » (c. 86r), dove è esposta in termini modernissimi l'unità espressiva suono e testo.

Altre osservazioni, suggerite sempre da pratico intendimento, riguardano la maniera e le regole della buona esecuzione:

[...] il cantante de' considerare la mente del Poeta Musico, et così del Poeta volgare ò Latino, & imitare con la voce la composizione & usare diversi

⁴⁰ Trascrizione *Ibid.*, pp. 141-142, e a cura di E. E. LOWINSKY, *The musical Avant-garde of the Renaissance or: the Peril and Profit of Foresight*, in *Art, Science and History in the Renaissance* (edit. Ch. Singleton), Baltimore 1968, pp. 136-138. Il Lowinsky (p. 135) commenta con significative parole questo brano e il frammento di Lamentazione (*Jerusalem convertere*) del quale si farà parola qualche pagina più avanti: « Vicentino's two works are so extraordinary in their harmonic boldness that there is no difficult in appraising them as manifestations of the musical avant-garde of the Renaissance. At the same time, these samples of avant-garde music are true children of Renaissance humanism, inspired [...] by the Greek concept of music as based on the word, its meaning and emotion, and the Greek system of chromatic and enharmonic genders. To let the emotion of the text shine through in the intense new colors of chromatic and enharmonic harmonies - this indeed appeared to Vicentino the true mission of music ».

⁴¹ Si dovrà correggere e completare in KAUFMANN¹, p. 159, nota 156, questo passo che vi appare incompleto e inesatto.

⁴² Cfr. H. RIEMANN, *op. cit.*, pp. 368-377; il Riemann riconosce al Vicentino la priorità cronologica anche per la trattazione del contrappunto doppio (cfr. anche G. REESE, *op. cit.*, p. 377), che sarà poi ripresa dallo Zarlino. Anche al perfezionamento tecnico del *ricercare* (c. 91v) il Vicentino ha dato il suo contributo (*Ibid.*, p. 541, nota 116).

⁴³ Una struttura musicale a dialogo si nota già nel madrigale a sette voci *Amor, ecco ch'io moro*, che è il XVIII nella stampa del 1546: una data anteriore all'apparizione della *Musica Nova* del Willaert.

modi di cantare, come sono diverse le maniere delle composizioni [...] (c. 94r).

« Diversi modi di cantare » e « diverse maniere delle composizioni »: siffatti accenni suppongono una così nuova concezione del processo creativo e dell'esecuzione che difficilmente si può trovare l'uguale negli scritti teorici o nella pratica musicale dei coevi. È soprattutto questa interiore suprema libertà del Vicentino rivendicata sia al compositore sia agli esecutori (libertà che consente d'interpretare il senso profondo delle parole e di esprimerlo in modo adeguato), che fa dell'opera del Vicentino « il grande trattato del manierismo musicale » o « il manifesto del manierismo », come l'ha recentemente definito il Lowinsky.^{43a} Per acquisire tale posizione don Nicola dovette lavorare di scasso all'interno della precedente concezione del fatto compositivo, alla quale per lo più si attevano – come a un complesso di norme e di convenzioni intoccabili – i compositori del suo tempo. Ma criticare o distruggere il passato poteva essere fin troppo facile: bisognava invece formulare nuovi principi estetici, in sostituzione di regole amorfe o ammuffite. Ed ecco il programma per il futuro compositore di canti profani:

[...] Anchora saranno alcune altre compositioni Latine che ricercheranno mantenere il proposito del tono, & altre Volgari le quali havranno molte diversità di trattare molte & diverse passioni, come saranno sonetti, Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo verrà per il contrario; allhora sopra tali, il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un altro, perche non havrà obbligo di rispondere al tono, di nissum Choro, ma sarà solamente obligato à dar l'anima à quelle parole, et con l'Armonia dimostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro soggetto; & da qui si caverà la ragione, che ogni malgrado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonie, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il soggetto delle parole Volgari [...] (c. 48r).

^{43a} Cfr. E. E. LOWINSKY, *The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition*, « Studi Musicali », III, 1974, pp. 312-340. Il Lowinsky, che fa del Vicentino l'alfiere del manierismo e l'elaboratore della filosofia che l'ha espresso, dedica al trattato di don Nicola alcune pagine ricche di spunti significativi (vi sono comprese alcune citazioni che anche noi utilizzeremo) e ne propone una chiave di lettura del tutto convincente. Sulle frequenti espressioni 'differenti maniere del comporre' e 'molte maniere di cantare' aveva già richiamato l'attenzione H. FEDERHOFER, *Zum Manierismus-Problem in der Musik*, in *Renaissance Muziek 1400-1600 - Donum Natalicium René Bernard Lenaerts*, Leuven 1969 (« Musicologia Lovaniensia », I), pp. 108-109.

Nelle opere dei nuovi musicisti dovranno dunque emergere « le passioni »; l'armonia dovrà esprimerle nella stessa vasta gamma che le fa presenti nella realtà: « aspre, dolci, allegre, meste ... ». Che importa se per ottenere questo si dovrà ricorrere a una « cattiva consonanza » (leggi: accordo proibito) e « andar fuore di Tono »? Anche in fase esecutiva i cantori si lasceranno portare dal senso delle parole:

[...] nel concertare le cose volgari a voler fare che gl'oditori restino satisfatti, si de' cantare le parole conformi all'opinione del Compositore; & con la voce esprimere, quelle intonazioni accompagnate dalle parole, con quelle passioni, hora allegre, hora meste, & quando soavi, & quando crudeli & con gli accenti adherire alla pronuntia delle parole & delle note, & qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere, come sono, il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muovere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia [...] (c. 94^{rv}).

Naturalmente qui il Vicentino si riferisce non tanto a uno stile esecutivo personale (avremmo addirittura la visione avveniristica del solista interprete!), quanto all'esecuzione di gruppo, come voleva la prassi del suo tempo. Ma, come vedremo subito, non è del tutto da escludere ch'egli prefigurasse nella sua mente anche l'interpretazione solistica.

Potremmo continuare con interessanti citazioni riguardanti l'improvvisazione delle ornamentazioni (« gorgia » o « diminuzione »), la dinamica, il tempo, ecc. Tuttavia, a conclusione di questa scorsa necessariamente troppo rapida sul trattato del Vicentino, non è lecito omettere due testi che anticipano di alcuni decenni i principi estetici della Camerata fiorentina. Il primo passo assume come punto di riferimento l'oratoria e le sue leggi, che sono paradigmatiche anche per l'esecuzione musicale:

[L'oratore] hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto e con questo muove assai gl'oditori [...]. Il simile de' essere nella Musica, perché se l'Oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto più effetto [...] (c. 94^v).

Nella *Descrizione dell'arciorgano* si leggono le seguenti parole quasi profetiche:

Più oltre tra gli altri modi di comporre e di sonare ve n'è uno da comporre una Musica da far recitar ad un cantor solo con l'instrumento, e sarà

Musica tale, che da quello s'udirà recitare ogni sorte di parole, over parlar alquanto alto accompagnato d'armonia.

Manca la formula « recitar cantando », ma la sostanza è già tutta presente in queste righe del Vicentino.⁴⁴

Il trattato fu ristampato, come s'è detto, nel 1557 presso lo stesso editore, ma non v'è traccia d'una presunta edizione del 1607; ora invece è disponibile la ristampa anastatica curata dal Lowinsky (1959).

Sembra innegabile che alcune allusioni critiche contro certi amanti del cromatismo e del genere enarmonico, che si leggono fin dalla prima edizione (1558) delle *Istitutioni harmoniche* di Giuseppe Zarlino, abbiano come bersaglio il Vicentino;^{44a} ed era il minimo che potesse accadergli, anche se don Nicola non doveva essere uomo che si lasciasse scoraggiare dalle critiche.

Nel 1563, intanto, si presentò all'ormai illustre musicista l'occasione di tornare a Vicenza per dirigervi la cappella musicale del duomo. Nella cattedrale vicentina era ormai radicata una validissima tradizione polifonica che, a partire dalla prima metà del Quattrocento, durava ininterrotta, pur tra alterne vicende, e fu oggetto di fruttuose ricerche da parte di Gallo e Mantese.⁴⁵ I Vescovi vicentini e il Capitolo della cattedrale furono sollecitati nell'assicurare cantori e maestri di cappella di buon nome e di sicuro prestigio; basti ricordare per il secolo XV uomini come Bertrando Feraguti, Matteo da Brescia, Giovanni da Limburgia e, per il repertorio musicale, quelle Lamentazioni a due voci di Johannes De Quadris ancora conservate nell'archivio capitolare (ora presso la Biblioteca del Seminario Vescovile), che sono il primo completo esempio di Lamentazioni polifoniche liturgiche fino ad oggi conosciuto.⁴⁶ La serie dei maestri continuò poi con Roberto

⁴⁴ La precisione storica esige che sia qui ricordato Henricus Glareanus (1488-1563): nel suo *Dodekachordon* del 1547 egli teorizzò la validità e perfino la superiorità della musica monodica su quella polifonica; per una sintetica esposizione della sua dottrina, si veda ora E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976 (« Piccola Biblioteca Einaudi », 285), pp. 109-110.

^{44a} Si veda il passo dello Zarlino in E. E. LOWINSKY, *The Problem of Mannerism* cit., pp. 120-121. Per una vasta panoramica sull'atteggiamento dei teorici contemporanei o posteriori al Vicentino sul tema dei generi musicali greci, si veda D. P. WALKER, *Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries*, « The Music Review », II, 1941, pp. 1-13, 111-121, 220-227, 288-308; III, 1942, pp. 55-71; in particolare sul rapporto Vicentino-Zarlino, cfr. pp. 116-118.

⁴⁵ Cfr. A. GALLO-G. MANTESE, *Ricerche sulle origini* cit.; questo volume aggiorna e integra la prima parte del lavoro di G. MANTESE, *Storia musicale* cit.; si può inoltre vedere D., *Memorie storiche della Chiesa Vicentina*, vol. III, 2ª parte (dal 1404 al 1563), Vicenza 1964, pp. 724-725.

⁴⁶ Cfr. G. CATTIN, *Uno sconosciuto codice quattrocentesco dell'Archivio Capitolare di Vicenza e le Lamentazioni di Johannes de Quadris*, in *L'ars Nova Italiana del*

il francese, Robino di Piccardia, Ruffino d'Assisi (siamo ormai in pieno '500) e Alessandro da Padova, che sembra aver occupato la carica di maestro ininterrottamente dal 1531 alla morte avvenuta nel 1563, quando appunto, il 9 gennaio, i canonici affidarono l'incarico a don Nicola.⁴⁷ Purtroppo non sono noti documenti sulla sua attività vicentina; ma quasi in ossequio al detto *nemo propheta in patria*, il nuovo maestro non dovette sentirsi a proprio agio o forse mirava più in alto, se il 16 gennaio 1565 fu chiamato a succedergli il romano Ippolito Camaterò. L'atto di elezione di quest'ultimo afferma che il Vicentino « *recessurus ex hac civitate renuntiavit officium* ».⁴⁸ D'altra parte già nel 1561, dando notizia dell'arciorgano, don Nicola, stanco forse del lungo servizio presso il card. Ippolito, aveva dichiarato la propria disponibilità a nuovi eventuali compiti. La parentesi vicentina l'aveva riportato tra le antiche conoscenze; ma nessun dato certo assicura di suoi rapporti con l'Accademia Olimpica attiva ormai da un decennio,⁴⁹ anche se tali rapporti si debbono verosimilmente congetturare.

Dove don Nicola si sia recato, lasciata la città natale, è assolutamente incerto. Forse cominciò (o continuò) per lui quella peregrinazione di città in città, per propagandare la sua musica, di cui ci dà notizia Vincenzo Galilei:

haveva [...] alquanti suoi scolari, che in quel mentre ch'egli sonava l'enharmonio in particolare cantavano quella tal sorte di musica dal medesimo composta: la qual musica fece udire per tutte le principali città d'Italia et io in particolare l'udii in diversi tempi et luoghi, più volte [...].⁵⁰

Una delle città visitate dovette essere Milano, giacché in una lettera del card. Carlo Borromeo al suo Vicario Nicola Ormaneto di Verona, inviata da Roma il 31 marzo 1565, si legge:

Aspettarò la Messa del Ruffo; et se costì in Milano si trovasse don Nicola della musica Cromatica [*si noti l'efficace appellativo con il quale ormai*

Trecento, III, Certaldo 1970, pp. 281-304. Le musiche del De Quadris furono poi trascritte da G. CATTIN (edit.), *Johannis De Quadris Opera*, Bologna 1972 (« Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta Sacra », 2).

⁴⁷ L'atto notarile di assunzione è in G. MANTESE, *Storia musicale* cit., p. 47, nota 36.

⁴⁸ *Ibid.*, nota 37.

⁴⁹ Sulla fondazione dell'Accademia Olimpica, sui suoi protagonisti e la sua importanza, cfr. G. MANTESE, *Memorie storiche* cit., vol. IV, 1^a parte (dal 1563 al 1700), Vicenza 1974, pp. 920-935; sulla prima fase dell'attività musicale dell'Accademia si veda anche G. MANTESE, *Storia musicale* cit., pp. 31-35.

⁵⁰ La citazione è in KAUFMANN¹, pp. 36-37, nota 102.

il Vicentino era conosciuto!], potreste pregarlo anchor lui che ne componesse una, perché dal paragone di molti musicisti eccellenti meglio si potrà far giudizio di questa musica intelligibile [...].⁵¹

Non è certo questa la sede per spiegare i ruoli svolti per la riforma della musica liturgica dopo il Concilio di Trento rispettivamente da S. Carlo Borromeo e dal polifonista veronese Vincenzo Ruffo, allora direttore della cappella del duomo di Milano, che ci ha lasciato alcune raccolte di Messe composte secondo le indicazioni conciliari.⁵² Interessa piuttosto sottolineare la sicura conoscenza che il cardinale milanese aveva del Vicentino e la sua apertura verso un genere di musica d'avanguardia. Dati questi rapporti tra l'uomo di punta della riforma tridentina e don Nicola, non stupisce il fatto che nel 1570 (e forse anche prima) fosse riconosciuta a quest'ultimo una posizione quasi ufficiale nel clero milanese. È del 25 marzo di quell'anno, infatti, una lettera autografa del Vicentino al duca Guglielmo V di Baviera (ora nell'Archivio di Stato di Monaco), nella quale egli si firma « *P[resbyter] Nicolas Vicentinus, sancti Thome Rector, Mediolani* ». ⁵³

Il titolo di *Rector* ha indotto alcuni studiosi a pensare, come fa il Kaufmann,⁵⁴ che il titolo completo fosse *rector chori* o simili; altri hanno scritto d'una parrocchia milanese affidata al Vicentino (in realtà a Milano esisteva la chiesa parrocchiale di S. Tommaso *in terra Mara*); ma non hanno tenuto conto che il termine *Rector* poteva designare, come oggi, il prete incaricato del servizio liturgico in una chiesa o oratorio anche non parrocchiale, talora dotato d'un beneficio.

⁵¹ La lettera del Borromeo fu pubblicata da L. M. LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent*, « The Musical Quarterly », XLIII, 1957, pp. 349-350, ed è parzialmente ripresa in KAUFMANN¹, p. 37; alcuni passi di lettere del Borromeo concernenti la riforma musicale posttridentina sono anche in G. VECCHI (edit.), *Vincenzii Ruffi Opera Omnia*, I, *Missae*, 3a: *Missae quatuor concinatae ad Ritum Concilii Mediolani (1570)*, Bologna 1963 (« Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veronensia »), p. VII.

⁵² Cfr. L. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia 1970 (« Studi di Musica Veneta », 2). Del Ruffo ci sono pervenute le seguenti stampe di Messe che qui interessano: *Il quarto libro di Messe a sei voci conforme al decreto del Sacrosanto Concilio di Trento*, Venezia, Scotto 1574; *Messe a cinque voci novamente composte secondo la forma del Concilio Tridentino*, Brescia, Sabbio 1580; *Missae Borromeeae cum quinque vocibus*, Venezia, Gardano 1592. Prima ancora, in accordo con il dettato del Concilio di Milano (uno dei primi concili regionali per l'applicazione della riforma tridentina) egli aveva pubblicato le *Missae quatuor concinatae ad ritum Concilii Mediolani quatuor vocum*, Milano, Degli Antoni 1570. Sull'attività riformatrice di S. Carlo, cfr. F. MOMPOLLIO, *La cappella del Duomo da Matbias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo*, in *Storia di Milano*, IX, Milano 1961, pp. 769-784. *ritum Concilii Mediolani quatuor vocum*, Milano, Degli Antoni 1570.

⁵³ La riproduzione in facsimile di questa lettera è in KAUFMANN¹, tra le pp. 40-41.

⁵⁴ KAUFMANN¹, pp. 37-38.

Insomma poteva essere anche per don Nicola il modo per vedersi assicurato un cespite fisso; si aggiunga un ulteriore particolare facilmente intuibile, ossia che la « sistemazione » di don Nicola in Milano non poté aver luogo all'insaputa del card. Borromeo.

Ma l'inquietudine e l'insoddisfazione sembrano pungolare ormai don Nicola. Ne è indizio proprio la citata lettera del 1570 fatta pervenire al duca di Baviera forse attraverso i suoi agenti milanesi. Nella lettera don Nicola ricorda al duca bavarese il proprio *curriculum*, accenna all'archicembalo e all'arciorgano e gli invia alcune sue composizioni. In realtà, tra le righe della missiva traspare evidente l'attesa d'un invito a trasferirsi presso la corte bavarese. Ed è quello che, entro certi limiti, si verificò, dato che negli archivi bavaresi sono registrati pagamenti a favore del Vicentino e dell'organista e compositore milanese Giuseppe Caimo.⁵⁵ Il legame tra i due, già accertato dal Kroyer per motivi stilistici,⁵⁶ appare ora più evidente grazie ai pagamenti che provano la loro comune connessione con il duca Guglielmo. Quale fosse poi la natura delle prestazioni del Vicentino e del suo collega organista, non è possibile determinare. In attesa di più sicure informazioni, prudenza esige che i pagamenti non siano interpretati come prova d'una continuata presenza a Monaco, ma come ricompensa per compiti occasionali, come l'invio di nuove composizioni o l'esecuzione in particolari circostanze. In ogni caso, è certo che il Vicentino conservò il legame con Milano anche dopo il 1570, dato che in questa città nel 1571 uscì il quarto libro dei *Mottetti a cinque voci* e, nell'anno seguente, il quinto libro dei *Madrigali a cinque voci*.

Malauguratamente, del quarto libro dei mottetti possediamo soltanto la parte del *Quintus* scoperta nel 1957 da Colin Slim nell'archivio del duomo di Piacenza.⁵⁷ Nel titolo di quest'opera stampata dal milanese Paolo Gottardo Ponzio si legge *Archimusici / theorici et practici / et novae harmoniae inventoris / Nicolae Vicentini / Moteta cum quinque vocibus ...* La raccolta è dedicata al conte Lodovico Galerato (di Gallarate), che dovette essere un cultore delle arti o un mecenate, poiché anche un'opera del Caimo gli è dedicata.⁵⁸

La stampa del Vicentino consta di quindici mottetti, i cui testi derivano in gran parte dai libri liturgici anteriori alla riforma di Pio V (1570) e sono anzi abbastanza inconsueti poiché comprendono, oltre

⁵⁵ Si veda la documentazione in KAUFMANN¹, pp. 41-42.

⁵⁶ Cfr. TH. KROYER, *Die Anfänge der Chromatik* cit., p. 13.

⁵⁷ Cfr. KAUFMANN¹, p. 86, nota 108.

⁵⁸ *Ibid.*, nota 110.

ad alcuni inni, brani di epistole e di lezioni del mattutino, responsori, ecc.⁵⁹ Ciò fa escludere che fossero destinati a un preciso scopo liturgico, tanto più che alcuni di essi recano una dedica: il XIII, ad esempio, fu scritto *In obitu Illustris. Blancae Pansanae de Carcano Mediolanensis*. Dal punto di vista musicale, per quanto è possibile giudicare dall'unica voce superstite (si noti che solo il primo brano della collezione, *Benedictus Deus*, ci è giunto quasi completo in un'antologia di opere di vari autori, tra cui Willaert e Cipriano de Rore),⁶⁰ questi mottetti sembrano costruiti con criteri fondamentalmente cromatici su un principio accordale piuttosto che contrappuntistico. La tendenza pittorica vi occupa un ruolo assai importante, anche se inferiore rispetto alle raccolte di madrigali. In due brani (esattamente i numeri XIV-XV) ricorre la scritta *mutata voce*, che sembra prescrivere una esecuzione a sole voci virili, in coerenza con il genere contemplativo o penitenziale del testo.

La numerazione di questa stampa (*Liber quartus ...*) suppone che tre precedenti raccolte di mottetti siano perdute o non siano ancora state identificate. Da una di queste collezioni deriva forse il mottetto *Infelix ego omnium* conservato quasi completo nel ms. B. 223-33 della Biblioteca Proske di Regensburg,⁶¹ ove è notevole la linea dell'*Altus*, che canta quasi su un disegno ostinato soltanto le parole *Miserere mei Deus*: una reminiscenza certa del celebre *Miserere* di Josquin che aveva adottato la stessa tecnica.⁶²

Il *Quinto libro dei Madrigali a cinque voci*, che ripete in italiano il titolo del libro di mottetti, fu stampato ancora dal Ponzio, per iniziativa – come s'è detto – di Ottavio Resino discepolo di don Nicola. Contiene dodici composizioni⁶³ e presenta vari motivi d'interesse, poiché ha visto la luce ben ventisei anni dopo il *Primo libro*, che costituisce con il *Quinto libro* la coppia di collezioni madrigalistiche a noi pervenuta: la prima raccolta quasi all'inizio dell'attività compositiva, la seconda nell'epoca della piena e sperimentata maturità. La diffe-

⁵⁹ Si veda la presentazione analitica dei testi in KAUFMANN¹, pp. 87-95; la trascrizione del *Quintus* è in KAUFMANN², pp. 141-154. Il Mottetto XII (*Ave virginum gemma Catherina*) ha una concordanza per il solo *Quintus* nel ms. Valladolid, Archivio de la catedral, 17, f. 115v.

⁶⁰ Questo mottetto figura nella stampa priva di frontespizio e di *colophon* conservata a Modena, Biblioteca Estense, Mus. C. 313, che tuttavia ci è pervenuta solo per le parti *cantus*, *altus*, *bassus* e *quintus*.

⁶¹ Trascrizione in KAUFMANN², pp. 155-159; di questa composizione ci sono pervenute le parti *sexta vox*, *altus*, *tenor I*, *bassus*.

⁶² KAUFMANN¹, p. 95.

⁶³ Presentazione e analisi in KAUFMANN¹, pp. 73-83 (più brevemente in KAUFMANN², pp. VII-VIII); trascrizione moderna in KAUFMANN², pp. 77-119.

renza si nota fin dai testi che, nel libro più tardo, sono in prevalenza sonetti (quattro del Petrarca, uno dell'Ariosto), con un notevole balzo di qualità nel livello delle poesie preferite dal Vicentino, comprese quelle anonime. La musica stessa rispecchia ora la tradizionale divisione tra l'ottava e la sestina del sonetto e, anche se si estende con insolita ampiezza, è riscattata dal pericolo di prolissità grazie alla struttura bipartita. Tuttavia il tratto che più colpisce in queste composizioni è il cromatismo spinto oltre ogni limite; la linea melodica procede spesso per semitoni; abbondano gli intervalli « proibiti » e gli accordi inconsueti. La costante ricerca di effetti armonici è ampliata da una scrittura omoritmica, spesso nello stile nota-contro-nota. Brevi sezioni in contrappunto imitativo aprono talora le due parti, ma lasciano ben presto il posto a uno stile accordale o semiaccordale. In complesso, l'armonia imitativa recede a tutto favore della relazione verticale tra le voci, che diviene dunque il mezzo privilegiato per esprimere il contenuto emozionale delle parole. Anche la tendenza pittorico-figurativa è fortemente ridotta a paragone dei madrigali del primo libro, ed è qui sostituita da più sottili e sapienti giochi armonici. L'ultima composizione, inoltre, è un *unicum* nel senso che è il solo brano strumentale del Vicentino. È intitolato *La bella* e reca come sottotitolo *Canzone da sonare*, una scritta che le attribuisce quasi la priorità cronologica nel fortunato genere che avrà lunga vita tra i compositori dell'ultimo '500 e dell'età barocca.⁶⁴ Essa non è ancora svincolata dalla tipologia della « canzone alla francese » e fu giudicata dal Cesari priva di genialità e d'invenzione « con una polifonia abile, ma inerte », « fredda e compassata, esposizione d'un teorico addestrato da un maestro come il Willaert ».⁶⁵ Tuttavia il brano del Vicentino più che per il suo valore intrinseco va ricordato per la sua importanza storica, giacché esso aprì la via a una vasta letteratura impreziosita, nella sua prima fase, dalle opere di Cristofano Malvezzi, Giorgio Mainerio, Marco Antonio Ingegneri, Lodovico Agostini, Fiorenzo Maschera, Claudio Merulo, ecc.⁶⁶

Altre isolate opere del Vicentino ci sono giunte manoscritte o in

⁶⁴ Cfr. G. REESE, *op. cit.*, p. 550; C. SARTORI, *Une pratique des musiciens lombards (1582-1639: L'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville, in La musique instrumentale de la Renaissance*, Paris 1955, pp. 305-307. La parte iniziale della *canzone* è ristampata da F. TESTI, *op. cit.*, pp. 672-673.

⁶⁵ Cfr. G. BENVENUTI (edit.), *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, tomo II, parte I (prefazione di G. CESARI), Milano 1932 (« Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana », II), p. XLIX. Alle pp. XLVI-XLIX figura anche la trascrizione moderna per esteso. Pertinenti osservazioni su quest'opera ha scritto anche D. KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino 1976, pp. 227-229.

stampe antologiche. Nel 1572, in *Mellange de Chansons ...* (Paris, Le Roy & Ballard) fu incluso, come unica opera italiana, un madrigale a sei voci di don Nicola sul sonetto del Petrarca *Passa la nave mia colma d'oblio*. Il madrigale rivela un accurato ruolo del cromatismo in funzione espressiva del testo; ad esempio, le parole *Pioggia di lagrimar* con le quali inizia la *secunda pars* sono rese da una lunga lenta serie discendente di semitoni.⁶⁷ La sua inclusione nella raccolta parigina dà la prova inequivoca della stima di cui il Vicentino godeva in Francia. Ne è conferma anche un passo d'una lettera inviata nel 1574 dall'editore Le Roy a Orlando di Lasso, che era allora al servizio del duca di Baviera, ma desiderava passare alla corte del re di Francia Carlo IX. Le Roy scrive d'aver presentate al re alcune opere di stile cromatico e d'aver notato che il sovrano non solo gradiva la musica del Vicentino, « de la quelle il faisoit grand cas », ma che, secondo alcuni, avrebbe perfino esclamato: « Orlando ne sauroit faire de ceste musique chromatique! ».⁶⁸ Un accostamento – non lo si può negare – assai lusinghiero per don Nicola! Che poi alcuni musicisti francesi, come Pierre Sandrin (che era stato a Siena insieme con il card. Ippolito e il Vicentino),⁶⁹ lascino trasparire dalle loro opere indubbi influssi delle teorie del Vicentino, oppure che altri citino addirittura il suo pensiero sulla cantabilità (nel senso di possibilità di eseguirli con la voce umana) dei piccoli intervalli,⁷⁰ ciò non potrà apparire che un fatto perfettamente consentaneo ai precedenti sopra ricordati.

Oltre al sonetto petrarchesco *Solo e pensoso i più deserti campi* costruito su un'esile tessitura per tre voci,⁷¹ un'altra composizione com-

⁶⁶ Cfr. G. REESE, *op. cit.*, pp. 550-552; F. TESTI, *op. cit.*, pp. 673-689.

⁶⁷ Trascrizione in KAUFMANN², pp. 125-129; questo brano nel ms. di Verona, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica, 224, è assegnato a un 'Prè Nicola' e da ciò si era supposto che l'opera fosse del prete Nicola Olivetto, 'maestro di musica' nella cattedrale di Verona negli anni 1538-1546. Ogni dubbio sulla sua attribuzione è ora superato: cfr. KAUFMANN¹, pp. 84-85.

⁶⁸ Il testo della lettera è pubblicato in F. LESURE-G. THIBAUT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris 1955, pp. 36-37, e ripreso da KAUFMANN¹, pp. 43-44.

⁶⁹ Cfr. F. LESURE, *Un musicien d'Ippolyte d'Este: Pierre Sandrin*, « Collectanea Historiae Musicae », II, 1956, pp. 245-250. Il Sandrin fu autorizzato da Enrico II a raggiungere a Ferrara il card. Ippolito d'Este, che dal 1549 aveva sostituito Jean du Bellay come rappresentante della Francia a Roma. Egli era certamente a Siena nel marzo del 1554 e portava il titolo di « maitre de chapelle du Cardinal de Ferrare » (p. 247).

⁷⁰ KAUFMANN¹, pp. 44-45, reca la testimonianza di Anthoine de Bertrand, autore degli *Amours de Pierre de Ronsard ...*, Paris 1578.

⁷¹ La composizione ci è stata restituita dal ms. di Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, ital. IV, 858 (colloc. 10651), ed è composta quasi esclusivamente nello stile nota-contro-nota. Non si hanno dati per fissarne la cronologia, ma è interessante l'osser-

pleta ci è pervenuta, il mottetto a sei parti *Heu mihi Domine*, ed è di sommo interesse perché è l'unico brano sacro del Vicentino in linguaggio cromatico. La fonte di questo mottetto è costituita da fogli manoscritti legati alla fine della copia dei *Magnificat octo tonorum ...* di Orlando di Lasso (Nuremberg, Theodor Gerlatz, 1567) conservata nella Biblioteca Universitaria di Wrocław in Polonia. Se un indizio cronologico si può dedurre dalla data dell'opera di Orlando, esso ci porterebbe all'epoca in cui il Vicentino andava sperimentando testi religiosi in scrittura cromatica, secondo quanto sappiamo dal card. Borromeo. Il testo corrisponde al responsorio che nella liturgia romana faceva seguito alla quinta lezione dell'Ufficio dei morti. La musica del Vicentino, che non assume la melodia gregoriana come *cantus firmus*, adotta la struttura responsoriale e sottolinea il lugubre tema del testo mediante l'uso d'un registro vocale basso, che fa pensare ad una tessitura per sole voci virili.⁷² Anche in questo caso è prevalente la costruzione accordale, si notano dissonanze melodiche e armoniche, mentre esclusivamente all'inizio della *secunda pars* ricorre una breve sezione in stile imitativo.

Un breve cenno, infine, alle opere non ancora trovate, delle quali abbiamo notizia dallo stesso Nicola. Nella citata lettera al duca di Mantova egli allude a dieci madrigali a cinque voci, a un madrigale a sei, a un mottetto a sette e a un dialogo per dodici voci.⁷³ Inoltre nel trattato egli fa riferimento ad « alcune lamentazioni a cinque voci » (c. 70v) e di una cita pure come esempio la conclusione *Hierusalem*.⁷⁴ In altro passo si legge ancora di dieci canoni « tutti differenti » e d'una Messa a sei voci costruiti sul noto *cantus firmus* « *Da pacem Domine* » (c. 89v).

vazione di A. EINSTEIN, *op. cit.*, I, p. 133, secondo il quale la scrittura a tre voci fu adottata dal Willaert e dai suoi seguaci « for epigrammatic and even somewhat didactic expression ». In questo sonetto, secondo KAUFMANN², p. VIII, « the music emphasizes a light and simple texture, with a natural declamation of the text rather than a highly personalized, emotionally charged interpretation of the feelings evoked by the poet ».

⁷² Trascrizione in KAUFMANN², pp. 133-137. Il copista del brano doveva conoscere bene il Vicentino e la sua attività, poiché sotto la parte del *bassus* scrisse: « Nicolaus Vicentinus, perfectae Musicae divisionisque inventor ».

⁷³ Si veda sopra, nota 19.

⁷⁴ Trascrizione in KAUFMANN¹, pp. 139-140; ma si corregga quanto scrive lo studioso, che parla d'una Lamentazione intitolata *Hierusalem* (p. 139): si tratta invece del versetto conclusivo comune a tutte le Lamentazioni liturgiche. Il breve esempio era già trascritto in L. TORCHI, *op. cit.*, I, pp. 145-146; e ancora in E. E. LOWINSKY, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley² 1962, p. 42. Dello stesso E. E. LOWINSKY, *The musical Avant-garde* cit., p. 133, nota 24, si veda il dissenso dal Kaufmann circa il modo di collocare gli accidenti. Una trascrizione del frammento è data pure da R. CASIMIRI, « Note d'Archivio », III, 1926, p. 40, es. II.

Da Vincenzo Galilei siamo poi informati che anche il sonetto XC del Petrarca *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* fu musicato dal Vicentino; il Galilei precisa che questa musica insieme con altre « molte belle cantilene [...] erano da quelli suoi giovani et fanciulli cantate con molta gratia, e così parimente sonate da lui ».⁷⁵ Ancora una notizia, finalmente, proviene da un fascicolo attribuito a Gandolfo Sigonio, un nome che non si sa bene se sia da riferire a un personaggio realmente esistito o non sia piuttosto uno pseudonimo assunto dal bolognese Annibale Melone. Il libello è intitolato *Discorso [...] intorno à madrigali et à libri dell'antica musica ridutta alla moderna pratica di D. Nicola Vicentino* ed è incorporato alla fine de *Il Melone secondo ...* di Ercole Bottrigari (Ferrara, Vittorio Baldini, 1602). Il Sigonio muove numerose critiche all'opera del Vicentino, contraddetto in questo dallo stesso Bottrigari, che si colloca invece sulla scia di don Nicola. Ebbene, entrambi discutono passi di madrigali del Vicentino « adunati in quei due primi libri à quattro voci dell'Arcimusico ».⁷⁶ A parte l'ironia che quest'ultimo epiteto suscita nel Sigonio (e, confessiamolo pure, l'autodefinizione suona anche a noi impettita e vanitosa), ci preme registrare l'esistenza di almeno due libri di madrigali a quattro voci, di cui non sapevamo nulla. Circa tali musiche ci è noto esclusivamente il giudizio del Sigonio, che poi non è del tutto negativo, se trova l'armonia non sgradevole, pur predicendo che ben presto le composizioni sarebbero divenute noiose, sia per povertà d'invenzione contrappuntistica, sia perché le voci procedono continuamente insieme. In più – rileva sempre il Sigonio –

questo Arcimusico non osserva punto la Regola del Contrapunto. Percioche si trova nelle sue Compositioni ch'ei si parte dalla Quinta, & salta alla Duodecima: E poi torna alla Quinta per movimenti contrarii, se separati.⁷⁷

A questo egli aggiunge altri rilievi, ai quali peraltro il Bottrigari contrappone citazioni da polifonisti precedenti, come Cipriano de Rore, Costanzo Porta, ecc., che danno ragione al Vicentino. E poi – conclude il Bottrigari – com'è pensabile che il maestro del Vicentino, il Willaert, ignorasse le regole del contrappunto? Ma il problema chiave era un altro, quello toccato precisamente dall'ultima critica del Sigonio, secondo cui il cromatismo del Vicentino adottava intervalli

⁷⁵ Documentazione in KAUFMANN¹, pp. 96-97.

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 98, nota 154.

irrationali, e sproportionati senza considerar punto la sua Natura; li quali sono tanto stravaganti, e discomodi da intonare giustamente, che [...] sono contra ogni ragione, & Regola osservata dalli buoni, & eccellenti musici [...].⁷⁸

Dunque il criterio profondo e ultimo, che a cavaliere tra il '500 e il '600 faceva schierare i musici tra i fautori o i detrattori del Vicentino era la loro adesione a un immobilismo passivo legato al rispetto delle antiche norme o lo slancio coraggioso che non temeva le innovazioni. Da che parte stesse il Vicentino e da quali posizioni partissero gli strali contro di lui non è necessario dire.

Ma, come ognun vede, siamo ormai lontani dalla vicenda biografica di don Nicola morto forse in un lazzaretto a Milano e sepolto in una fosse comune, secondo le crudeli necessità dei tempi di peste. Il suo nome tuttavia divenne una bandiera e sarebbe facile – ma ora assolutamente fuori luogo – seguire il filone dei suoi seguaci e quello dei suoi avversari.⁷⁹ Qui basti ricordare che l'insuccesso toccatogli nel dibattito con il Lusitano ebbe un negativo influsso sulla sua reputazione tra i posteri e che i suoi critici movevano sempre da una prospettiva storica di conservazione (come lo Zarlino) o addirittura reazionaria (come il Danckerts e, più tardi, l'Artusi). Forse solo il Doni fondò il suo rimprovero sulla concreta e giustificata accusa d'aver frainteso la teoria dei greci.

Tra coloro che si fecero positivamente eco della sua fama va ricordato Paolo Lomazzo, il quale, scrivendo nel 1584 che il ritratto dei musici famosi era un eccellente tema per la pittura, enumerava il Vicentino tra i più eminenti compositori di polifonia.⁸⁰ Francesco Patrizi nel 1586 celebrava la casa Estense per la protezione accordata, oltre che a Guido d'Arezzo (Pomposa), al Fogliani, a Josquin des Prez, al Willaert, al de Rore e al Vicentino. Finalmente, il grande Luzzasco Luzzaschi, organista del duca Alfonso II di Ferrara, non solo imparò a suonare l'archicembalo (per una buona esecuzione sembra

⁷⁸ *Ibid.*, p. 99, nota 165.

⁷⁹ Si veda D. P. WALKER, *op. cit.*, *passim*.

⁸⁰ G. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura ...*, Milano 1585, Libro VI, dopo aver affermato che sulle ante degli organi devono essere dipinti soggetti di natura musicale, scrive: « Et vaga cosa sarebbe anco, et capricciosa il rappresentarvi i nove chori della musica a tre, co' suoi instrumenti, et con ritratti de gli uomini eccellenti in ciascuno di quelli, come per esempio ne' tempi nostri nel primo coro del concerto delle voci Adriano Villaert Fiammingo, Gioseffo Zarlino da Chioggia, et Don Nicola Vicentino ... »; si veda l'intero passo in L. PARIGI, *Laurentiana - Lorenzo de' Medici cultore della musica*, Firenze 1954 (« *Historiae Musicae Cultores* », Biblioteca, III), p. 126, nota 130.

che fosse indispensabile il suo virtuosismo), ma per questo strumento scrisse su misura alcune composizioni.⁸¹

Inspirato a un'apparente comprensiva bonomia, ma in realtà assai riduttivo è il giudizio sulla musica cromatica ed enarmonica formulato da Vincenzo Galilei:

[...] et dubito anco ch'ella non piacesse al medesimo Don Nicola: ma avvenne credo io a lui, quello che a molti altri occorrer suole; et questo è che inavertentemente usan loro quello che merita lodo per loro semplicità biasimare et lodare quello che merita di esser biasimato et reputandosi dopo a vergogna il contradirsi ne stanno ostinati [...].⁸²

Il Vicentino dunque, ghermito dalle sue stesse ricerche e dalle sue invenzioni, non avrebbe più avuto il coraggio o la forza di liberarsene e di ripudiarle. Ma qual è la verità? A distanza di quattro secoli, quale può essere la nostra valutazione di Nicola Vicentino come uomo e come teorico della musica?

Don Nicola, ammaliato fin dalla prima giovinezza dal problema dei generi musicali greci,⁸³ vi si dedicò con tutte le forze e per tutta la vita: un appassionato, tenace, battagliero e forse testardo impegno, attuato con la lucida risoluzione di chi sa dove e come vuole arrivare. Non fu lo studioso aperto alla suggestione d'interessi vari o, peggio, dispersivi. Oggi sappiamo che tenne in serbo per alcuni anni il primo frutto delle sue indagini e riflessioni, lo completò e lo limò fino a darci un'opera esemplare. Poi – se si eccettua il foglio illustrativo dell'arciorgano – non scrisse più nulla. Lo si direbbe un cerebrale freddo e calcolatore, ma sarebbe falso: si pensi all'inattesa scommessa con il prete portoghese e all'ardore quasi d'apostolo che lo spinse a far conoscere il suo tesoro, con il gruppetto dei suoi esecutori e, forse, il mulo che portava sulla soma l'intero arciorgano. Anche la polifonia ch'egli continuò a scrivere era ordinata al medesimo scopo divulgativo. Infine, l'approdo a Milano e, prima della morte, l'estrema lusinga d'una sistemazione più vantaggiosa e degna dell'Arcimusico, qual egli si sentiva e voleva che gli altri sapessero.

⁸¹ KAUFMANN¹, pp. 47-48.

⁸² KAUFMANN¹, p. 106, qualifica il giudizio del Galilei come una « very human explanation ». A me sembra che la valutazione del grande teorico dica molto di più e in modo più pesante.

⁸³ Non sarà inutile ricordare che nella *Postface* alla ristampa de *L'antica Musica...*, E. E. LOWINSKY scrive che il Vicentino « was not really interested in Greek music [...] ». The appeal to Greek music was intended to give his esthetics a philosophical authority strong enough to support it against the inescapable criticism of the traditionalists ». Lo stesso concetto è ribadito da E. E. LOWINSKY, *The Problem of Mannerism* cit., p. 122.

La valutazione del Vicentino teorico dev'essere necessariamente più articolata. Molti punti a suo favore sono già stati accennati; ma, da un angolo visuale più ampio, bisognerà aggiungere che le sue teorie erano assai più vicine alla realtà della pratica musicale del suo tempo di quanto i suoi critici potessero supporre. Inoltre i più radicali e utopistici estremismi della sua dottrina (leggi « enarmonio », ecc.) trovano nella musica d'oggi (per esempio nella musica elettronica e concreta) un così vasto campo di applicazione, che neppure il più fanatico assertore delle tesi del Vicentino avrebbe mai sospettato.⁸⁴ Quanto poi alla sua posizione circa il rapporto tra parola e musica e il primato dell'espressione su ogni forma di precettistica, essa è netta e perentoria, e si potrebbero moltiplicare le citazioni del trattato, ove abbondano affermazioni come: « il fine della Musica è di soddisfare à gl'orecchi » (c. 93v); « dilettere à gl'orecchi con l'Armonia » (c. 80v); e l'altra già ricordata: « la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto & le passioni & gli effetti di quelle con l'armonia » (c. 86r).⁸⁵ Nessuno può negare la modernità d'una simile concezione sfociata in quell'estetica della musica ch'è a fondamento del gusto musicale barocco.

Mi sia consentito di concludere con una citazione di Gian Francesco Malipiero:⁸⁶ non soltanto egli affermava che il Vicentino, pur movendo dallo stesso punto di partenza matematico e filosofico comune a tutti i trattatisti anteriori a lui o suoi contemporanei, « vide una scienza musicale più libera, più moderna », ma a lui dedicò questo epigrammatico riconoscimento: « *Nicola Vicentino fu il solo che intuì e quasi profetizzò l'avvento di un Gesualdo da Venosa, di un Claudio Monteverdi e di tutta la musica dell'avvenire* ».

⁸⁴ Non è senza significato, ad esempio, che nei nostri giorni si sia ricorsi alle sue musiche per allestire il repertorio d'un gruppo di ottoni, come dimostra l'opera di J. D. UPCHURCH, *A Manual for college brass quintet performance and its application to selected works of Nicola Vicentino*, Indiana University 1970, che io peraltro non ho potuto vedere.

⁸⁵ Ciò ha suggerito a E. E. LOWINSKY, *Postface* cit., una suggestiva immagine: « In Vicentino's esthetics the text is the sleeping beauty and music the prince whose kiss arouses it from slumber to fully awakened life ».

⁸⁶ G. F. MALIPIERO, *Il filo di Arianna*, Torino 1966, pp. 87-88.