



Petrarca in musica

Atti del Convegno Internazionale di Studi
Arezzo, 18-20 marzo 2004

A cura di
Andrea Chegai e Cecilia Luzzi

Libreria Musicale Italiana

VII Centenario della nascita di F. Petrarca (2004). Comitato nazionale



Comune di Arezzo



Provincia di Arezzo



Università degli Studi di Siena



Facoltà di Lettere con sede in Arezzo

Dipartimento di Teoria e documentazione delle tradizioni culturali

Liceo Ginnasio “F. Petrarca” di Arezzo



Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze



Istituzione Biblioteca Città di Arezzo



Fondazione Guido d'Arezzo



In copertina: Petrarca nel suo studio, c. I^v del ms. Palatino 184 della Nazionale di Firenze

Questo volume è stato redatto e impaginato con software open source.

© 2005 Libreria Musicale Italiana

Lim srl, via di Arsina 296/f,

I-55100 Lucca, P.O.Box 198

lim@lim.it www.lim.it

ISBN 88-7096-449-3

PETRARCA IN MUSICA

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI
VII CENTENARIO DELLA NASCITA DI FRANCESCO PETRARCA
AREZZO, 18-20 MARZO 2004

A CURA DI
ANDREA CHEGAI E CECILIA LUZZI

Libreria Musicale Italiana

SOMMARIO

- IX *Figlio prediletto e padre nobile d'Arezzo e dell'Italia intera*, di Luigi Lucherini
- XI *Petrarca, Arezzo, l'Università*, di Camillo Brezzi
- XIII *Ringraziamenti*, di A.C. - C. L.
- XV *Introduzione*, di A.C. - C. L.
- XXIII *Abbreviazioni*

*Petrarca da Petrarca al Rinascimento:
gli incerti della diffusione manoscritta
e la prima produzione a stampa*

- 3 STEFANO CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*
- 43 CECILIA PANTI, *Il madrigale «Non al suo amante» (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*
- 65 THOMAS SCHMIDT-BESTE, *The 'Latin Petrarca' in Music*
- 83 FRANCESCO ROCCO ROSSI, *«Vergine bella» e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla 'res facta'*
- 101 RODOBALDO TIBALDI, *Il repertorio frottolistico e la poesia del Petrarca*

La civiltà del madrigale.

Tipologie compositive e stili diversi alla prova di Petrarca

- 131 STEFANO LA VIA, *Petrarca secondo Verdelot. Una rilettura di «Non pò far Morte il dolce viso amaro»*
- 155 DANIELE SABAINO, «*Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi)
- 203 MARCO MANGANI, «*Oh, felice eloquenza!*». Gabrieli, Marenzio, Ingegneri e il sonetto 245 del "Canzoniere"
- 245 PAOLO CECCHI, *La fortuna musicale della "Canzone alla Vergine" petrarchesca e il primo madrigale spirituale*
- 293 CECILIA LUZZI, *Petrarca, Monte, i fiamminghi e la 'questione dello stile' nel madrigale cinquecentesco*

La civiltà del madrigale.

Circolazione e riuscita sociale di musiche petrarchesche

- 321 FRANCO PIPERNO, «*Sì alte, dolce e musical parole*». Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel Cinquecento
- 347 MARIE-ALEXIS COLIN, *Échos de Pétrarque dans la musique française du 16^e siècle*
- 365 MARTHA FELDMAN, *Cortigiane e 'donne da ridotto': petrarchismo, tradizione orale e scala sociale*
- 391 ANGELO POMPILIO, *Il Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM): un aggiornamento*

Petrarca in epoca moderna.

Opportunità, riscritture, tradimenti

- 399 PIERO GARGIULO, *Petrarca in monodia: «I' vidi in terra angelici costumi» nelle intonazioni di Marco da Gagliano (1615) e Domenico Belli (1616)*

-
- 425 ANDREA CHEGAI, *Divergenze tra forma poetica ed effetto estetico: «Solo e pensoso» musicato da Haydn*
- 435 MARIATERESA DELLABORRA, *Petrarca intonato da Schubert: i tre Lieder D 628-630 (con qualche considerazione sulla restante produzione 'italiana')*
- 455 MAURIZIO GIANI, *Tra Lied e melodramma. I Sonetti del Petrarca di Franz Liszt*
- 475 PIETRO CAVALLOTTI, *Petrarca nell'ottica di Schönberg*
- 495 MILA DE SANTIS, *Petrarca nel primo Novecento musicale italiano*
-
- 525 Indice dei capoversi e dei titoli
- 543 Indice dei nomi

ABBREVIAZIONI

CMM = *Corpus Mensurabilis Musicae*, Roma-Dallas, poi Neuhausen-Stoccarda, American Institute of Musicology, 1947-.

DEUMM = *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da A. Basso, Utet, Torino 1983-1990.

Grove Music Online = *Grove Music Online*, a c. di L. Macy
(<http://www.grovemusic.com>).

The New Grove Dictionary = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., a c. di S. Sadie e J. Tyrrell, Macmillan, London 2001.

Nuovo Vogel = E. VOGEL - A. EINSTEIN - F. LESURE - C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Staderini - Minkoff, Pomezia - Genève 1977.

PETRARCA, *Canzoniere* = F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. commentata a c. di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004.

RISM = *Répertoire international des sources musicales*, B.I, 1 *Récueils imprimés XVI-XVII siècles*, I: *liste chronologique*, a c. di F. Lesure, Henle, München - Duisburg 1960.

RePIM = *Repertorio della Poesia Italiana in Musica (1500-1700)*, a c. di A. Pompilio (oggi all'indirizzo <http://repim.muspe.unibo.it/repim/>).

RVF = *Rerum Vulgarium Fragmenta* (cfr. PETRARCA, *Canzoniere*).

SCM = *Sixteenth-Century Madrigal*, a c. di J.A. Owens, Garland, New York etc. 1993-.

Daniele Sabaino
Università di Pavia (Cremona)

«GLI DIVERSI EFFETTI, GLI QUALI ESSA HARMONIA SUOLE PRODURRE»:
ANCORA SU TEORIA E PRASSI DELL'ETHOS MODALE
(PER IL TRAMITE, QUESTA VOLTA, DI ALCUNI TESTI PETRARCHESCHI)

1. Tradizioni

La storia della musica e la storia della letteratura hanno da tempo riconosciuto l'esistenza e le caratteristiche del genere letterario della *laus musicae*, un componimento in prosa o in versi con il quale un autore – di norma un letterato non ignaro di teoria e perlopiù (com'era consueto nella gran parte dei secoli passati per chiunque volesse dirsi dotto¹) anche di pratica dell'arte – passa in rassegna le virtù dell'*ars musica*, sottolinea la rete di relazioni che essa instaura con il macrocosmo, con l'enciclopedia del sapere e con il microcosmo dell'essere umano, e invita infine a coltivarla per come essa merita (o al contrario, nelle *laudes* più moraleggianti, ad astenersi dal coltivarla oltre il lecito e l'onesto).²

La progressione dell'elogio si conforma, in genere, a una sequenza preordinata di *loci* classici entro la quale s'innestano ricorrenti e stereotipe descrizioni dei mirabili effetti psicagogici della musica su uomini, animali, piante e persino oggetti inanimati: descrizioni distillate attingendo per lo più al campionario di *exempla* della tradizione greco-latina, e dunque, per forza di cose, disancorate da ogni riferimento alla realtà musicale del momento; ma anche descrizioni declinate, talvolta, secondo le categorie della teoria musicale del tempo e del luogo dello

¹ Cfr. I. FENLON, *Music and Society*, nel volume curato dallo stesso autore *The Renaissance*, Macmillan, London 1989, pp. 1-62 (e specialmente 2-16).

² Cfr. D. HARRÁN, *The Musical Encomium: Its Origins, Components and Implications*, «Revista de Musicología», XVI 1993, pp. 2187-97.

scrittore e distese pertanto (per quel che ci riguarda) lungo almeno tre direttrici (diacronicamente compresenti ma diversamente sottolineate nei secoli e negli anni):

(1) la qualità consonante o dissonante degli intervalli (intesi dapprima in senso prevalentemente melodico-orizzontale, ma in seguito anche nella loro combinazione contrappuntistico-verticale);³

(2) l'organizzazione degli spazi sonori secondo le diverse tipologie modali tràdite, discusse e innovate dalla teoria classica, medievale e umanistico-rinascimentale;⁴

(3) la considerazione del discorso musicale nella prospettiva dell'*ars rhetorica*, con effetti e conseguenze sia al macro- che al microlivello compositivo.⁵

Alla ricerca musicologica interessata a comprendere e analizzare le tecniche compositive dell'ultimo Medioevo e di tutto il Rinascimento si apre così un orizzonte di indagine pressoché sconfinato – non foss'altro perché, se i prodromi della questione muovono da premesse generali largamente condivise dagli scrittori («Est haud dubie in animis hominum generosis maxime potentissima Musica», per citare a mo' d'epigrafe il *De remediis utriusque fortunae* dell'eponimo di questo convegno⁶), non solo i traguardi, ma anche i percorsi che da quelle pre-

³ C.V. PALISCA, *Mode Ethos in the Renaissance*, in *Essays in Musicology. A Tribute to Alvin Johnson*, a c. di L. Lockwood ed E. Roesner, American Musicological Society, Philadelphia 1990, pp. 126-39: 131.

⁴ H. POWERS – F. WIERING, voce *Mode*, § III.1.(a) (*Modal Theories and Polyphonic Music – Modal Ethos in the Middle Ages*), in *The New Grove Dictionary*.

⁵ Al microlivello compositivo interviene quella che potremmo chiamare 'microretorica', ossia l'applicazione al flusso musicale delle molteplici 'figure' descritte dai teorici della *musica poetica* (e compendiate in F. CIVRA, *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*, U.T.E.T., Torino 1991); al macrolivello della composizione agisce invece la 'macroretorica', ovvero l'organizzazione complessiva della struttura musicale sulla base e/o in relazione alle usuali partizioni retoriche del discorso: le quali, a loro volta, possono regolare la configurazione d'un singolo brano (come ad esempio il «Voi ch'ascoltate» studiato in D. SABAINO, *Funzioni proemiali del primo sonetto del "Canzoniere" petrarchesco nell'intonazione della "Selva Morale e Spirituale" di Claudio Monteverdi*, in *Intorno a Monteverdi*, a c. di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, LIM, Lucca 1999, pp. 101-23), o la consequenzialità d'un intero ciclo (un'evenienza di cui è classico prototipo la tuttora discussa analisi di U. KIRKENDALE, *The Source for Bach's "Musical Offering": The "Institutio Oratoria" of Quintilian*, «Journal of the American Musicological Society», xxxiii 1980, pp. 99-141).

⁶ F. PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae libri duo*, lib. 1, dial. 23 «De dulcedine musica» (cito dall'edizione B. Stagnino, Venezia 1536, c. 48v).

messe scaturiscono si scoprono ben presto varî e disomogenei: al punto che la loro stessa *varietas* (attesta ancora Petrarca) «in diversas sententias magna traxit ingenia». ⁷

Fra le tre direttrici sopra elencate – ciascuna delle quali comprende e conduce a una differente serie di *sententiae diversae*, da affrontare separatamente in quanto complementare ma non esaustiva dell'insieme – scegliamo quindi di percorrere, in questa sede, la seconda, corrispondente a quell'intrico di effetti emozionali-psicagogici, 'affetti' e strutture modali che Aaron denominava «operatione» de «gli tuoni» ⁸ e che oggi (con espressione assai più prosaica) definiamo abitualmente 'ethos modale'. ⁹ Per ovvie ragioni di coerenza e di misura, conteniamo inoltre l'ambito dell'analisi entro i confini di un genere e di un frangente storico determinato – il madrigale polifonico intorno alla metà del XVI secolo, del cui *mare magnum* alcune intonazioni di testi petrarcheschi fungeranno da eccellente *case study* – ed entro i termini di un ben preciso scorcio d'osservazione – le intersezioni fra teoria musicale e prassi compositiva, all'interno e in vista di un più ampio progetto di ricerca sulle tematiche della modalità rinascimentale avviato da qualche tempo presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia/Cremona. ¹⁰

2. *Ambito di pertinenza e ambito d'indagine*

Prima di entrare nel vivo dell'esposizione, tuttavia, s'impone una precisazione preliminare. La nota questione della continuità terminologica *vs* discontinuità sostanziale tra il sistema musicale greco-latino e il sistema medievale fa sì che ciò che gli antichi affermavano d'un'ἀρμονία non possa, a rigore, essere riferito al modo 'moderno' d'ugual nome senza detrimento globale dell'impianto critico – se, ad esempio, ritenessimo di poter mettere in conto al primo modo ecclesiastico le lodi che Platone tributa alla virile armonia dorica ¹¹ in virtù della (sola) eguaglianza nominale, traviseremmo grossolanamente la realtà storica,

⁷ PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, c. 48v.

⁸ Cfr. P. AARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, B. de Vitali, Venezia 1525 (rist. anast. Forni, Bologna 1970), cap. xxv «Della natura et operatione di tutti gli tuoni».

⁹ Assumo il vocabolo all'italiana, come sostantivo invariabile e dunque identico anche al plurale, a evitare la straniante traslitterazione *ethē* < ἔθη.

¹⁰ Coordinato da chi scrive e da Marco Mangani.

¹¹ PLATONE, *La Repubblica*, a c. di G. Lozza, Mondadori, Milano 1990, pp. 219-21 (399a).

giacché l'effettiva consistenza delle due entità sonore è ben lungi dall'essere identica, nonostante ogni (medievale) presupposizione in contrario.¹² Altri e più profondi ordini di discontinuità, la cui portata e pertinenza al nostro assunto è divenuta perspicua, negli ultimi tempi, grazie agli studi filologici e lessicografici di Andrew Barker in Inghilterra e di Eleonora Rocconi in Italia, rendono d'altro canto sempre più problematico anche l'accostamento di un'ἄρμονία all'analogo modo moderno – al modo, cioè, che dovrebbe rappresentare l'equivalente strutturale, e non meramente nominale, dell'ἄρμονία greca (nel caso della precedente armonia dorica, il *deuterus* autentico, ovvero sia il modo frigio): e ciò poiché, alla luce delle più recenti investigazioni, al tempo di Platone un'ἄρμονία sembra essere stata qualcosa di più di una semplice scala ma anche qualcosa di meno di una successione ordinata di suoni entro un sistema compiuto e rifinito in tutte le sue componenti,¹³ e non può quindi considerarsi termine/concetto pienamente sovrapponibile a quel che la teoria medievale e rinascimentale (pur con tutte le ambiguità ripetutamente sottolineate dalla musicologia degli anni Ottanta e Novanta) intende con i termini 'modus' e 'tuo-no'.¹⁴

Per questa ragione, nel seguito della trattazione ignoreremo intenzionalmente tutto ciò che, nei trattati, non rimanda *direttamente* e *inequivocabilmente* ai sistemi coevi alla musica in esame; ignoreremo completamente e deliberatamente, in altre parole, due dei tre assi intorno ai quali, secondo Claude Palisca,¹⁵ si coagulano le tradizioni relative alla determinazione, definizione e qualificazione dell'ethos degli otto (o dei dodici) modi:

¹² La sovrapposizione delle denominazioni etniche delle antiche armonie e dei modi ecclesiastici dell'*octoechos* è frutto (com'è ormai risaputo) dei fraintendimenti in cui sono incorsi gli anonimi autori del composito trattato *Alia musica*: cfr. J. CHAILLEY, *Alia musica (Traité de musique du IXe siècle). Édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Age*, Centre de documentation universitaire et Société d'édition d'enseignement supérieur réunis, Paris 1965.

¹³ Cfr. E. ROCCONI, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Quasar, Roma 2003, sub voce ἄρμονία nel «Glossario» (p. 129).

¹⁴ Per un'ermeneutica della significazione che i teorici sembrano annettere, differenziatamente, a ciascun termine, cfr. F. WIERING, *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structure in Early Music*, a c. di C. Collins Judd, Garland, New York and London 1998, pp. 87-107: 88-94; ID., *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, Routledge, New York 2001, pp. 69-85.

¹⁵ PALISCA, *Mode Ethos*, p. 131.

(1) la perfetta sovrapposizione delle connotazioni affettive dei modi del tempo e dell'ethos delle ἀρμονίαι del mondo classico (che non prendiamo in considerazione per i motivi di cui sopra), e

(2) la ricodificazione di ciascuna di esse attraverso la mediazione delle categorie del canto liturgico (che tralasciamo per non appesantire l'argomentazione ma anche – pur coscienti dei limiti che ciò comporta – poiché il repertorio che abbiamo scelto di considerare rientra per intero nel dominio della polifonia, e di quella polifonia per giunta svincolata dagli oneri e dagli strascichi della composizione su *prius factus*).

Concentreremo quindi l'attenzione sulla linea di principio che Palisca connette più direttamente alla prassi e che si caratterizza (soprattutto nelle esposizioni di Zarlino e Vicentino) per un approccio più pragmatico all'eredità classica e per la conseguente attenuazione «of the most inappropriate classical and medieval characterizations».¹⁶ Tale linea:

(a) è legittimata dalla stessa coscienza teorica rinascimentale, che ritiene le inferenze modi antichi / modi moderni viziate in radice dal fatto che:¹⁷

intorno alla natura delli Modi [...] si scorge una grande varietà nelli Scrittori, volendo alcuni una cosa, et alcuni un'altra. Il per che mi penso, che tal varietà poteva nascere dalla varietà de i costumi di una provincia; che essendo dopo molto tempo variati, variassero ancora li Modi [...] Poteva anco nascere dalla poca intelligenza, che havevano li Scrittori di quei tempi, intorno a cotal cosa;¹⁸

un'eventualità non certo esclusiva degli antichi scrittori, ma che:

[...] suole accasare etiandio a i tempi nostri, che alcuni si porranno a scrivere alcune cose, che non intendeno: ma si rimettono al giuditio, et alla opinione di un'altro, il quale alle volte ne sa men di lui; et così molte volte pigliano una cosa per un'altra, et attribuiscono a tal cosa alcune proprietà, che considerandola per

¹⁶ PALISCA, *Mode Ethos*, p. 131.

¹⁷ In questa e in tutte le citazioni a seguire (che s'intendono estratte dall'edizione del 1558 se non diversamente indicato) riporto conservativamente la grafia della stampa, salvo la distinzione di *u* e *v* secondo la natura del fonema e non secondo la posizione del grafema, e salvo lo scioglimento delle legature tipografiche & in *et* e *β* in *ss* e dei titoli in *m* o *n*.

¹⁸ G. ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, [P. da Fino? F. Franceschi?], Venezia 1558 (ed. anast. Broude Brothers, New York 1965), part. IV, cap. 5, p. 304. Cfr. anche part. IV, cap. 8 (sull'identificazione dello stampatore cfr. D.E. RHODES, *Silent Printers. Anonymous Printing at Venice in the Sixteenth Century*, The British Library, London 1995, p. 277).

il dritto, è da tal proprietà tanto lontana, et diversa, quanto è lontano, et diverso il Cielo dalla Terra;¹⁹

(b) non esaurisce però, in ogni caso, lo spettro degli elementi che concorrono a definire l'*ethos* di una composizione, giacché le strutture intervallari orizzontali e verticali che sostanziano e governano un modo sono solamente una parte dei diversi livelli del fenomeno "*ethos*": un fenomeno nel quale confluiscono da un lato altri coefficienti come ritmo, dinamica, agogica, ecc. – in una parola, tutto ciò che attiene alla categoria retorica dell'*actio* –, e dal quale si dipartono, d'altro lato, le diverse dimensioni del "livello estesico" (per dirla alla Nattiez) di «un Soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione» la cui complessità era già presente alla mente e all'esposizione di Zarlino:

[...] se noi vorremo esaminare il tutto, ritroveremo, che Quattro sono state le cose, le quali sono sempre concorse insieme in simili effetti; delle quali mancandone alcuna, nulla, o poco si haverebbe potuto vedere. Era adunque la prima l'Harmonia, che nasce dalli suoni, o dalle voci; La seconda il Numero determinato contenuto nel Verso; il qual [gli antichi] nominavano Metro; La terza la Narrazione di alcuna cosa, la quale contenesse alcuno costume, et questa era la Oratione, ovvero il Parlare; La quarta et ultima poi era un Soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione. Et questo ho detto: percioche se noi pigliaremo la semplice Harmonia, senza aggiungerle alcuna altra cosa, non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco delli soprannarrati; ancora che havesse possanza ad un certo modo, di dispor l'animo intrinsecamente, ad esprimere più facilmente alcune passioni, ovvero effetti; si come ridere, o piangere. [...] Se a tale harmonia si aggiunge poi il Numero determinato et proportionato, subito piglia gran forza, et muove l'animo; come si scorge ne i Balli, i quali spesso ne inducono ad accompagnar seco alcuni movimenti estrinsechi col corpo, et a mostrare il piacere, che pigliamo di tale aggiunto proportionato. Aggiungendo poi a queste due cose la Oratione, cioè il Parlare, il quale esprima costumi col mezzo della narratione di alcuna historia, o favola; è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme. E ben vero, che se non vi si trovasse il Soggetto disposto, cioè l'Uditore, il quale udissi volentieri queste cose, et in esse si diletta, non si potrebbe vedere alcuno effetto; et nulla o poco farebbe il Musico. Percioche si come avviene al Soldato, che per esser naturalmente inchinato alle cose della guerra, è poco mosso da quelle, che trattato di pace et quiete; et alcune volte è alterato dalli ragionamenti di arme et di cose campestri, che molto li diletano; così il ragionar delle arme nulla, o poco diletto porge all'huomo, che sia per natura pacifico, quieto, et religioso; et il ragionar delle cose di pace, et della gloria celeste molte volte li moveranno l'animo, et lo costringeranno a piangere. Et si come poco muovono i casti ragionamenti il Lussurioso; così gli altri che sono lascivi et sporchi annogliano il temperato et casto:

¹⁹ ZARLINO, *Le Istitutioni*, p. 304.

Imperocché ogn'uno volentieri ode ragionare di quella cosa, della quale maggiormente si diletta; et da simili ragionamenti è sommamente mosso; Et per il contrario, hà in odio quelli, che non sono conformi alla sua natura; onde da simili ragionamenti non può esser commosso [...]

[...] Essendo adunque le passioni, che predominano ne i corpi, per virtù delle nominate qualità, simili (dirò così) alle complessioni, che si ritrovano nelle Harmonie, facilmente potemo conoscere, in qual modo le Harmonie possino muover l'animo, et disporlo a varie passioni: Percioche se alcuno è sottoposto ad alcuna passione con diletto, over con tristezza; et ode un'harmonia, la quale sia simile in proportione, tal passione piglia aumento; conciosia che la Similitudine [...] ad ogn'uno è amica, et la Diversità contraria et odiosa [...].²⁰

Sulla base di tutto quanto premesso, ci chiediamo insomma che rapporto vi sia – se ve n'è uno – tra le descrizioni/prescrizioni della teoria e le intonazioni della pratica musicale del Rinascimento.

Per rispondere compiutamente e con cognizione di causa alla domanda, prendiamo in esame prima i testi teorici e poi i testi musicali – osservando, di questi ultimi, sia la conformazione modale sia la relazione con il testo di cui esprimono il senso e l'«affetto» –; in seguito, procederemo alla comparazione dei risultati di ciascuna indagine e proveremo a trarre qualche (provvisoria) conclusione d'ordine più generale.

La sterminata quantità di materiale disponibile al riguardo sull'uno e sull'altro versante non permette naturalmente di saggiare il terreno altrimenti che a campione. Per disporre al meglio un'adeguata collezione di esempi, conviene pertanto prendere le mosse dall'esposizione zarliniana delle *Istituzioni*, la cui IV parte – com'è noto – non solo illustra minutamente (seppur forse non così «descrittivamente» come potrebbe apparire a tutta prima²¹) i dettagli della costituzione, qualità e natura delle singole classi modali, ma, per ognuna di esse, rimanda altresì a un certo numero di composizioni presentate come esemplari per fattura e confezione:²² composizioni che, per quanto ci riguarda, possono così

²⁰ ZARLINO, *Le Istituzioni*, part. II, Cap. 7 («Quali cose nella Musica habbiano possanza da indurre l'huomo in diverse passioni») e Cap. 8 («In qual modo la Melodia, et il Numero possino muover l'animo, disponendolo a varij affetti; et indur nell'huomo varij costumi»), pp. 71 e 73-4; cfr. A. EUSTERSCHULTE, «Effetti meravigliosi»: *Ethos und Affektenlehre in Musiktraktaten des 16. Jahrhunderts*, «MusikTheorie», 14/3 1999, pp. 195-212: 211.

²¹ Cfr. *infra*, § 3 e note 23, 24 e 47.

²² Per l'elenco completo di esse, in ordine di modo, cfr. l'Appendice 1.

divenire il primo sedimento ‘pratico’ a cui attingere materiale da analizzare, e fungere nel contempo da cartina di tornasole comparativa per i necessari ampliamenti dello studio nel pieno rispetto e della logica di lavoro prospettata poco sopra e degli interessi primari di questo convegno – giacché la maggior parte del repertorio madrigalistico chiamato in causa da Zarlino, provenendo dalla *Musica nova* di Willaert, rinvia precisamente a intonazioni petrarchesche: un ulteriore e benvenuto principio di coerenza del campione, che viene in tal modo a costituirsi a partire da un nucleo espressivo e tematico insieme unitario e articolato in un’ampia gamma di affetti (ed effetti) poetici e retorici di indubbio e indiscusso valore.

3. Teoria

La teoria modale di Zarlino, come s’è detto, si presenta ampia, strutturata e (nelle intenzioni dell’autore) esaustiva d’ogni aspetto della grammatica e della *poëtica* del sistema dei dodici modi²³ – anche se, in realtà, non tutti i passi attraverso cui essa si sviluppa sono effettivamente così limpidi e consequenziali come Zarlino lascia più volte intendere o asserisce (per quanto concerne i modi di La – Nono e Decimo nell’edizione del 1558, Undicesimo e Dodicesimo nell’edizione del 1573 –, ad esempio, la situazione con la quale il lettore si trova a fare i conti, in pratica così come in teoria, è assai più complessa dell’apparenza tranquillizzante e volutamente conforme al resto della trattazione con la quale Zarlino ha cura di presentare i ‘nuovi’ modi; come chi scrive e Marco Mangani hanno altrove cercato di dimostrare,²⁴ essa sottintende, anzi, un grado notevole di malizia teoretica e d’uso disinvolto dei dati che si spinge probabilmente sino all’invenzione di qualche lezione manoscritta spacciata per esito di accurate ricerche filologiche).

Il modello di presentazione di ciascun modo è pressappoco sempre il medesimo, anche se l’ordine degli argomenti può subire lievi variazioni:

²³ Il più ampio studio oggi disponibile sulla teoria modale di Zarlino è WIERING, *The Language of the Modes*, pp. 159-98.

²⁴ M. MANGANI - D. SABAINO, “*Modo Novo*” or “*Modo Antichissimo*”? *Some Remarks About “La”-Modes in Zarlino’s Theoretical Thought*, in *Early Music. Context and Ideas*. Proceedings of the International Conference in Musicology (Kraków, 18-21 September 2003), Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków 2003, pp. 36-49: 37-8.

- (1) determinazione delle specie di quarta e di quinta (e, conseguentemente, di ottava) che formano la scala modale;
- (2) definizione dei luoghi cadenzali tipici (invariabilmente il primo, terzo e quinto della scala);
- (3) illustrazione delle qualità affettive del modo;
- (4) citazione ed (eccezionalmente) breve commento di uno o più brani del repertorio impiantati nel modo in oggetto – laddove ‘repertorio’ significa però quasi esclusivamente se stesso e Willaert (e di quest’ultimo poco più d’una dozzina di mottetti e d’altrettanti madrigali della *Musica Nova* del 1559), posto che su circa settanta composizioni rammentate solamente una ventina (*grosso modo* il 30%) sono ascritte a una decina d’altri musicisti;
- (5) esempio di condotta melodica e cadenze tramite *bicinium* appositamente composto dall’autore (e anche in questo caso non senza problemi sia specifici – vedi ancora il caso del modo autentico di La – sia generali: derivanti, ad esempio, dal fatto che i *bicinia* sono tutti privi di testo, mentre nel corpo del trattato Zarlino dichiara esplicitamente che le cadenze di un brano musicale vanno considerate prevalentemente – non esclusivamente, certo, ma comunque prevalentemente – in funzione del testo letterario, del quale costituiscono l’equivalente del sistema di punteggiatura²⁵).

Le connotazioni etiche di ciascun modo sono espresse da Zarlino come segue:

Primo modo

[Cap. 18, p. 322] Et perché il Primo modo ha un certo mezano effetto tra il mesto, et lo allegro; per cagione del Semiditono, che si ode nel concento sopra le corde estreme della Diapente, et della Diatessaron; non avendo altramente il ditono dalla parte grave; per sua natura è alquanto mesto. Però potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole, le quali saranno piene di gravità, et che tratteranno di cose alte, et sententiose; accioche l’harmonia si convenghi con la materia, che in esse si contiene.

Secondo modo

[Cap. 19, pp. 322-3] Volevano alcuni, che ’l Secondo modo contenesse in se una certa gravità severa, non adulatoria; et che la sua natura fusse lagrimevole, et humile; di maniera che mossi da questo parere, lo chiamarono Modo lagrimevole, humile, et deprecativo [...] et dicono, che è Modo atto alle parole che rapresen-

²⁵ Cfr. ZARLINO, *Le Istitutioni*, part. III, Cap. 53 («Della Cadenza, quale quello che ella sia, delle sue specie, et del suo uso»), p. 221 e soprattutto p. 225.

tano pianto, mestitia, sollicitudine, cattività, calamità, et ogni generatione di miseria.

[Cap. 23, p. 326] [...] il quale [Secondo modo] è più tosto funebre, et calamitoso, che altro.

Terzo modo

[Cap. 20, p. 324] alcuni hanno havuto parere, che habbia natura di commuovere al pianto; la onde gli accommodarono volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli, et piene di lamenti.

Quarto modo

[Cap. 21, p. 324] [Il Quarto modo] si accomoda maravigliosamente a parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, overo lamentatione supplichevole; come sono materie amoroze, et quelle, che significano otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, et detractione; il perche dallo effetto alcuni lo chiamarono Modo adulatorio. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede per movimenti contrarij, cioè dall'acuto al grave, con movimenti tardi.

Quinto modo

[Cap. 22, p. 325] Alcuni vogliono, che nel cantare, questo Modo arrechi modestia, letitia, et sollevatione a gli animi dalle cure noiose. Però gli antichi usarono di accommodarlo alle parole, o materie, che contenessero alcuna vittoria; onde da tal cose alcuni lo dimandarono Modo giocundo, modesto, et dilettevole. [...] non [è] molto in uso appresso li compositori moderni: percioche pare a loro, che sia Modo più duro, et più insoave di qualunque altro.

Sesto modo

[Cap. 23, p. 326] [Questo modo] dicono, non esser molto allegro, ne molto elegante, et però [gli Ecclesiastici] lo usarono nelle cantilene gravi, et devote, che contengono commiseratione; et lo accompagnarono a quelle materie, che contengono lagrime. Dimaniera che lo chiamarono Modo devoto, et lagrimevole; a differenza del Secondo, ilquale è più tosto funebre, et calamitoso, che altro.

Settimo modo

[Cap. 24, p. 327] A questo [modo] (secondo che dicono) si conviene parole, o materie, che siano lascive; o che trattino di lascivia; le quali siano allegre, dette con modestia; et quelle che significano minacce, perturbationi, et ira.

Ottavo modo

[Cap. 25, p. 328] dicono li Pratici, che questo Modo hà natura di contenere in sé una certa naturale soavità, et dolcezza abondante, che riempie di allegrezza gli animi de li ascoltanti, con somma giocondità, et soavità mista; et vogliono, che sia al tutto lontano dalla lascivia, et da ogni vitio. La onde lo accompagna-

rono con le parole, o materie mansuete, accostumate, gravi, contenenti cose profonde, speculative, et divine, come sono quelle che sono accomodate a impetrar gratia da Dio.

Nono modo

[Cap. 26, p. 330] alcuni l'hanno chiamato aperto, et terso, attissimo a i versi lirici; la onde se li potranno accomodar quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soavi, et sonore: essendo che (come dicono) hà in sè una grata severità, mescolata con una certa allegrezza, et dolce soavità oltra modo.

Decimo modo

[Cap. 27, p. 332] Potemo dire, che la natura di questo Modo sia non molto lontana da quella del Secondo, et del Quarto, se tal giudicio si può fare dall'harmonia, che nasce da esso.

Undicesimo modo

[Cap. 28, p. 333] di sua natura molto atto alle danze, et a i balli: per il che vedemo, che la maggior parte de i balli, che si odeno nell'Italia, si suonano sotto questo Modo; La onde nacque, che alcuni lo dimandarono Modo lascivo.

Dodicesimo modo

[Cap. 28, p. 334] questo Modo, è atto alle cose amatorie, che contengono cose lamentevoli: perche è nelli Canti fermi Modo lamentevole, et hà alquanto di mestitia, secondo il loro [degli Ecclesiastici] parere; tuttavia, ciascuno compositore, che desidera di fare alcuna cantilena, che sia allegra, non si sa partire da lui.

La lettura complessiva delle definizioni zarliniane è già di per sé istruttiva: il loro tono prevalente è infatti il "lamentevole", in tutte le sue sfumature linguistiche e semantiche («lacrimevole», «mesto», «funebre», ecc.); da tanta desolazione si scostano solamente i modi Quinto (che però è «duro» e «insoave»), Settimo (lascivo, al pari dell'Undicesimo), Ottavo (allegro e profondo insieme), Nono («aperto e terso») e Dodicesimo (nella sua accezione moderna, opposta all'antica, «allegro»). In sintesi tabulare:²⁶

²⁶ Nelle colonne che seguono, i vocaboli in tondo sono di Zarlino, le espressioni e le sintesi in corsivo di chi scrive. Allineo inoltre al margine destro di ogni cella le locuzioni relative alla *natura* del modo, al margine sinistro invece le formule che ne descrivono/implicano gli *effetti*.

MODO	NATURA	CONVENIENTE A PAROLE O MATERIE
1°	mezano effetto tra il mesto et lo allegro	piene di gravità <i>che trattano</i> di cose alte sententiose
2°	lagrimevole humile deprecativo piu tosto funebre calamitoso	che rapresentano pianto mestizia solicitudine cattività calamità ogni genere di miseria
3°	<i>commuove</i> al pianto	lagrimevoli piene di lamenti
4°	adulatorio più mesto <i>del 3°</i> , <i>soprattutto quando procede</i> per movimenti contrari con movimenti tardi	lamentevoli che contengono tristezza lamentatione supplichevole amoroze che significano otio quiete tranquillità adulazione fraude detrattione
5°	giocondo modesto dilettevole <i>arrec</i> a modestia letitia sollevatione dalle cure noiose <i>per i moderni:</i> più duro, et più insoave di qualunque altro	<i>per gli antichi:</i> che contenessero alcuna vittoria
6°	devoto lagrimevole non molto allegro non molto elegante	che contengono commiseratione lagrime

MODO	NATURA	CONVENIENTE A PAROLE O MATERIE
7°		lascive allegre dette con modestia che significano minaccia perturbazione ira
8°	riempie di allegrezza di somma giocondità di soavità del tutto lontano dalla lascivia da ogni vizio	mansuete accostumate gravi contenenti cose profonde speculative divine accomodate a impetrar grazia da Dio
9°	aperto terso attissimo a versi lirici allegro soave	allegre dolci soavi sonore
10°	[simile al 2° e al 4°]	
11°	lascivo molto atto alle danze, et a i balli	
12°	<i>nei canti fermi:</i> lamentevole ha alquanto di mestitia <i>nelle composizioni moderne: allegro</i>	amatorie che contengono cose lamentevoli

Ne scende che un'opposizione polare di base dovrebbe collocare da una parte i modi Primo, Secondo, Terzo, Quarto, Sesto, Decimo (e Dodicesimo *more antiquo*), e dall'altra i modi Quinto (d'impiego tuttavia raro, informa Zarlino), Settimo, Ottavo, Nonno (e Dodicesimo della pratica più recente); e se è pacifico che un'opposizione polare di tal fatta è più un'iperbole che una sintesi della teoria, il suo taglio sbrigativo può nondimeno valere a sgrossare le macro-verifiche preliminari alla lettura sinottica delle intonazioni plurime di un testo.

Ancor più istruttiva, tuttavia, è la comparazione del dettato zarliniano con quanto altri teorici predicano intorno all'*ethos* dei medesimi modi. Se infatti variazioni di dettaglio fra trattato e trattato erano ampiamente attese e date per scontate, assai meno prevedibili, *a priori*, erano quantità ed estensione del dissenso sul carattere 'di fondo' di più d'un modo (soprattutto il Primo, ma anche il Terzo e il Quarto), al quale vengono così attribuite capacità di espressione affatto opposte e che spaziano, a seconda della fonte, dall'alquanta mestizia all'ilarità alle diverse modulazioni della letizia: una situazione che invita, da un lato, a concentrare l'attenzione precisamente su quei dissensi – in sé, e nella scelta dei correlativi pratico-musicali –, ma che lascia inoltre presagire, d'altro lato, che (anche) in tema di modalità la posizione teorica zarliniana rappresenti non tanto la sintesi (più) eminente della dottrina del suo tempo, quanto piuttosto la dichiarazione pubblica di opinioni personali altamente prescrittive e innovative (come starebbe a testimoniare la gran quantità di "dicono", "come vogliono alcuni", "secondo li pratici", ecc., che Zarlino inserisce invariabilmente nella sfilza dei commenti affettivi, quasi a marcar la distanza tra il riporto della vulgata e le proprie convinzioni).²⁷

I dati salienti della comparazione teorica sono schematizzati nei diagrammi che seguono²⁸ e che affiancano agli estratti zarliniani della tavola precedente il corrispettivo tratto dai seguenti autori e scritti (tra parentesi le motivazioni della scelta):

1. Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, 1525²⁹ (teorico ormai imprescindibile, per unanime consenso, nella disamina di qualsiasi questione modale rinascimentale³⁰);

²⁷ Si noti anche la scarsa pertinenza, nella teoria zarliniana, dell'opposizione complementare modo autentico/plagale associata rispettivamente (come nella gran parte dei teorici – cfr. B. MEIER, *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, Broude Brothers, New York 1988 [ed. or. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht 1974], p. 386 e WIERING, *The Language of the Modes*, p. 141) a passioni positive vs negative.

²⁸ Graficamente organizzati secondo le avvertenze della nota 26.

²⁹ AARON, *Trattato*, cap. XXV, cc. [e iv]-f.

³⁰ Cfr. C. COLLINS JUDD, *Reading Aron Reading Petrucci: The Music Examples of the "Trattato della natura et cognitione di tutti li tuoni" (1525)*, «Early Music History», 14 1995, pp. 121-52.

2. Nicola Burzio, *Musices Opusculum*, 1497³¹ (in quanto sensibile eco della tradizione greco-latina ma, soprattutto, in quanto possibile fonte diretta dei pareri di Aaron³²);
3. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555³³ (lo scrittore che Palisca giudica più vicino a Zarlino sia nella libertà di rapporto con il lascito antico sia nella sovrapposizione teoria classica / pratica coeva³⁴);
4. Hermann Finck, *Practica musica*, 1556³⁵ (a testimonianza delle linee di tendenza d'una differente area linguistica e culturale³⁶);
5. Juan Caramuel y Lobkovitz, *Musica* [manoscritto, 1670 ca.]³⁷ (un *divertissement* ma anche un documento che certifica la persistenza delle attribuzioni 'etiche' nella pienezza del cosiddetto 'enciclopedismo secentesco' – e quindi nella formazione culturale dell'*homo doctus* del XVII secolo –, e che nell'opera del teorico cistercense si mescola con emergenze quasi inconsapevoli della musica del suo tempo³⁸).

³¹ N. BURZIO, *Florum Libellus* [= *Musices Opusculum*], introduzione, testo e commento a c. di G. Massera, Olschki, Firenze 1975, tract. II, cap. V (p. 124).

³² Cfr. Z. CZÁGANY, *Ein "Diffinitorium musicum" aus dem späten 15. Jahrhundert*, in *Cantus Planus*, Proceedings of the Chant Study Session (Pécs, 1990), a c. di L. Dobszay, Á. Papp e F. Sebő, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1992, pp. 127-39.

³³ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, A. Barré, Roma 1555 (ed. anast. a c. di E.E. Lowinsky, Bärenreiter, Kassel - Basel 1959), lib. II, cap. V, pp. 44-6.

³⁴ PALISCA, *Mode Ethos*, p. 131. Cfr. inoltre H.W. KAUFMANN, *The Life and Works of Nicola Vicentino*, American Institute of Musicology, s.l. 1966.

³⁵ H. FINCK, *Practica musica*, eredi di G. Rhau, Wittemberg 1556 (rist. anast. Forni, Bologna 1969), cc. R r iii^v-iv^r.

³⁶ Cfr. E.E. KIRBY, *Hermann Finck's Practica Musica: A Comparative Study In 16th Century German Musical Theory*, Ph.D. Dissertation, Yale University (1957), UMI, Ann Arbor (Mich.) 1993.

³⁷ *Musica*, lib. III, art. II, «De Enharmonicis Modis» (cfr. D. SABAINO, *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII: il manoscritto "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz dell'Archivio Capitolare di Vigevano. Introduzione ed edizione critica*, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1987-1988).

³⁸ Cfr. D. SABAINO, *Pratica di musica tra speculazione teorica ed erudizione tecnica: competenza musicale generale e didattica della composizione nella "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz*, in *Varietà d'armonia et d'affetto. Studi in onore di Giovanni Marzi*, a c. di A. Delfino, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995, pp. 193-220.

TAVOLA A
 MODI E RELATIVI AFFETTI SECONDO ZARLINO (*ISTITUZIONI*, 1558), AARON, BURZIO, VICENTINO

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	AARON, <i>Trattato</i>	BURZIO, <i>Musices Opusculum</i>	VICENTINO, <i>L'antica musica</i>
1°	mezano effetto tra il mesto et lo allegro	mobile <i>abile a commuovere tutti gli affetti</i> <i>a letizia</i> <i>a gaudio</i> <i>a hilarità di animo</i>	mobilis habilis ad omnes affectos producendos inducit letitiam	di natura piacevole, et divoto havrà più dell'onesto, che del lascivo
2°	lagrimevole humile deprecativo più tosto funebre calamitoso	<i>grave</i> <i>funebre</i> <i>acquieta lo spirito affitto e</i> languente	gravis flebilis habilis in lamentationibus	quasi della natura del primo ha più modestia [del primo]
3°	<i>commuove</i> al pianto	accende il spirito ad ira <i>ad animosità</i> <i>a iracondia</i> <i>a spavento</i>	habilis ad iracundiam provocandam	<i>a 4 voci con mistione di generi:</i> di natura allegro <i>il semplice diatonico:</i> poco effetto d'allegria
4°	adulatorio più mesto del 3°, <i>soprattutto</i> <i>quando procede</i> per movimenti contrari con movimenti tardi	<i>porta ai piaceri</i> <i>al riposo</i> <i>alla tranquillitate</i>	voluptatem elligit aptus ad voluptatem inctandam <i>ad temperandam iracundiam</i>	mesto più funebre

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	AARON, <i>Trattato</i>	BURZIO, <i>Musices Opusculum</i>	VICENTINO, <i>L'antica musica</i>
5°	giocondo modesto dilettevole <i>arrea</i> modesta letitia sollevatione dalle cure notose <i>per i modemi:</i> più duro, et più insoave di qualunque altro	delectabile modesto allegro atto a scacciare le ansietà e i fastidi <i>cancellata la malinconia</i>	delectabilis modestus hyllaris tristes et anxietate detentos letificans	superbo allegro
6°	devoto lagrimevole non molto allegro non molto elegante	induce a pianto <i>a</i> lachrime <i>a</i> compassione <i>a</i> pietà	pius lachrymabilis illis conveniens qui de facili provocantur ad lachrymas	hà dell' allegro, et del feroce
7°	[allegro]	<i>muziale</i> <i>spinge insieme a lascivia</i> <i>modestia, giocondità e piacere</i>	partem habet lascivie et iocunditatis partem habet incitationis varios habet saltus inter utrunque	molto allegro et havrà del superbo
8°	riempie di allegrezza <i>di</i> somma giocondità <i>di</i> soavità del tutto lontano dalla lascivia da ogni vito	conviene a li allegri et giocondi convivi adatto a persone affabile et approbate non tale che venga agli atti lascivii et petulanti	letificat iocunditatem excitat	di natura assai viva
9°	aperto terso attissimo a versi lirici	—	—	—
10°	[simile al 2° e al 4°]	—	—	—

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	AARON, <i>Trattato</i>	BURZIO, <i>Musices Opusculum</i>	VICENTINO, <i>L'antica musica</i>
11°	lascivo molto atto alle danze, et a i balli	—	—	—
12°	<i>nei canti fermi:</i> lamentevole ha alquanto di mestitia <i>nelle composizioni moderne</i> allegro	—	—	—

TAVOLA B

MODI E RELATIVI AFFETTI SECONDO ZARLINO (*Istituzioni*, 1558), FINCK, CARAMUEL

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	FINCK, <i>Practica Musica</i>	CARAMUEL, <i>Musica</i>
1°	mezano effetto tra il mesto et lo allegro	alacriorem ex omnibus melodiam habet sommelentos excitat tristesque et perturbatos recreat animos excitat curas arceat moerorem, accediam et somnolentiam ex copia phlegmatis existentem, actutum removet	hilaris ut laeta moduleris aptissimus

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	FINCK, <i>Practica Musica</i>	CARAMUEL, <i>Musica</i>
2°	lagrimevole humile deprecativo più tosto funebre calamitoso	flebilis gravis serius omnibus alijs submissior placabilis deprecativus lachrymas ciet moerorem creat in rebus adversis <i>magis</i> quam in laetis usus choleram atque bilem movet <i>aptius ad</i> verba sonora horrida praelia arduae res gestas	incertus ad hujus numeros lachrymae profundebantur
3°	<i>commuove</i> al pianto		austerus asper satyris cantandis conveniens
4°	adulaterio più mesto <i>del 3°</i> , <i>soprattutto quando procede</i> per movimenti contrari con movimenti tardi	textui cum gravi argutoque tum lamentabili quoque attemperari potest	mollis blandus a veteribus ob discursum lascivum ignominia notatus

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	FINCK, <i>Practica Musica</i>	CARAMUEL, <i>Musica</i>
5°	giocando modesto dilettevole <i>per i modemi:</i> più duro, et più insoave di qualunque altro	sanguineus ioyialis delectabilis hilaris modestus gaudium moestorum desperantium recreatio afflictorum solatium hilaritati, comitati mitionibusque affectibus aversatur contentiones sedat motus fovet concordiam textui huic memorabilia commenta alioqui impervestigabilia includi debent	vehemens illoque utuntur, qui arma virosque canunt
6°	devoto lagrimevole non molto allegro non molto elegante	in precationibus non infrequens prae se fert humanitatem insidiosè et callidè in omnes occasiones intentus	lenis levis antiqui illo in choris et tripudiis comicis utebantur
7°	[allegro]	voce stentorea et magnis clamoribus se ostentat, sed rem seriam agere non videtur	indignabundus invectivus
8°	riempie di allegrezza di somma giocondità di soavità del tutto lontano dalla lascivia da ogni vizio	placabilis non dissimilis est honestae matronae quae manti iram et commotionem oratione favorabili lenire et sedare conatur omnes occasiones irae praecidit offensiones studiosè vitat	placabilis

MODO	ZARLINO, <i>Istituzioni</i> [1558]	FINCK, <i>Practica Musica</i>	CARAMUEL, <i>Musica</i>
9°	aperto terso attissimo a versi lirici	—	a suavitate et dulcore laudatus
10°	[<i>simile al 2° e al 4°</i>]	—	tristis
11°	lascivo molto atto alle danze, et a i balli	—	musico maestro conveniens jucundus laetus gravis tam facilis ut naturae ductu in illum rapiantur philomusi, unde apud Hispanos <i>Tono de sacristanes</i> dicitur: quoniam utuntur semper illo qui in Musica sunt parum versati
12°	<i>nei canti fermi:</i> lamentevole ha alquanto di mestitia <i>nelle composizioni moderne</i> allegro	—	flebilis in lachrymis concitandis aptus

L'accostamento delle diverse descrizioni modali restituisce, come si vede, il quadro d'una suprema e totale *concordia discors*. Il fatto che ogni modo sia depositario di (un particolare) *ethos*, e che tale *ethos* sia essenziale alla piena determinazione e intelligenza del modo, è precomprensione che trova d'accordo, incondizionatamente, tutti i teorici compulsati; che *quel* modo veicoli e determini *quell'ethos* è invece materia di tale e tanta discordanza da far sorgere il dubbio che siano le convergenze a esser casuali, e non le divergenze indicative.

4. Prassi

4.1. Da Zarlino a Willaert

Stante la molteplicità di opinioni che abbiamo appena potuto constatare, pur nell'esiguità numerica della collazione, diviene quasi inevitabile domandarsi a quali principi allora un compositore si richiamasse – ammesso che si richiamasse ad alcuno e non ragionasse piuttosto come ritengono i musicologi che radicalizzano le tesi critiche di Harold Powers³⁹ – per «eleggere il Modo conveniente» alla «natura [del]le Parole soggette»⁴⁰ del mottetto o madrigale che s'accingeva a creare.

Per appurarlo, osserviamo dunque a distanza più ravvicinata i testi petrarcheschi del catalogo esemplare di Zarlino.⁴¹

³⁹ Cfr. H. POWERS, *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16 1992, pp. 9-52; ID., *Modality as a European Cultural Construct*, in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*, a c. di R. Dalmonte e M. Baroni, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, Trento 1992, pp. 207-19, nonché lo studio di Collins Judd citato in nota 30.

⁴⁰ ZARLINO, *Le Istitutioni*, Part. IV, Cap. 31, p. 337.

⁴¹ Per ciascun brano la tabella fornisce, oltre al titolo (uniformato al testo petrarchesco stabilito da Contini), la posizione all'interno del *Canzoniere*, l'autore della musica, l'indicazione (in forma abbreviata) della raccolta in cui essa è pubblicata (racchiusa tra parentesi quadre allorché essa sia posteriore alla data della prima edizione delle *Istitutioni*) e il modo d'impianto sancito da Zarlino.

Edizioni moderne di riferimento:

– A. WILLAERT, *Musica nova 1559 - Madrigalia*, a c. di H. Zenck e W. Gerstenberg, American Institut of Musicology, s.l. 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae [= CMM], 3 - Adriani Willaert Opera Omnia, 13);

– C. DE RORE, *Madrigalia 3-8 vocum*, a c. di B. Meier, American Institute of Musicology, s.l. 1969 (CMM 14 - Cipriani Rore Opera Omnia, 4);

– G. ZARLINO, *Drei Motetten und ein geistliches Madrigal*, a c. di R. Flury, Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1959 (Das Chorwerk, 77).

TAVOLA C:
 'MODI CONVENIENTI' ALLA 'NATURA DELLE PAROLE SOGGETTE' NEI CAP. 18-28 DELLA QUARTA PARTE DELLE ISTITUZIONI DI G. ZARLINO.

TITOLO	#	AUTORE	RACCOLTA	VOCI	MODO
Quando fra l'altre donne ad ora ad ora	13	Willaert	[Musica Nova, 1559]	5	12°
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	15	Willaert	[Musica Nova, 1559]	5	3°
Di tempo in tempo mi si fa men dura	149	Rore	<i>I madrigali a 4</i> , 1550	4	5°
Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?	150	Willaert	[Musica Nova, 1559]	7	2°
I' vidi in terra angelici costumi	156	Willaert	[Musica Nova, 1559]	6	12°
Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri	158	Willaert	[Musica Nova, 1559]	6	2°
Pien d'un vago penser che me desvia	169	Willaert	[Musica Nova, 1559]	6	11°
Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia	171	Willaert	[Musica Nova, 1559]	5	1°
O invidia nimica di vertute	172	Willaert	[Musica Nova, 1559]	5	2° concl. alla conf.
Liete et pensose, accompagnate et sole	222	Willaert	[Musica Nova, 1559]	7	8°
I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume	230	Willaert	[Musica Nova, 1559]	6	7°
L'aura mia sacra al mio stanco riposo	356	Willaert	[Musica Nova, 1559]	5	4°
I' vo piangendo i miei passati tempi	365	Zarlino	[1562 ¹]	5	9°

Balza all'occhio, ancora sulla soglia dell'analisi, non solo l'assoluta prevalenza di musiche di Willaert, che abbiamo già sottolineato, ma soprattutto la massiccia presenza di composizioni che non avevano ancora visto la luce a stampa:⁴² un fatto che, se non è certo insolito per le consuetudini del tempo,⁴³ può nondimeno rendere ragione di qualche incongruenza, come avremo modo di notare; un fatto, inoltre, che rammenta l'estrema cautela con la quale teoria e prassi del repertorio in esame hanno da esser confrontate – ché nulla ci assicura che le lezioni musicali delle quali discorriamo in genere e in specie e sulle quali fondiamo i nostri rilievi siano esattamente e totalmente le lezioni che Zarlino aveva sotto gli occhi e faceva oggetto d'acribia interpretativa.

Quali che siano le lezioni da considerare, a ogni buon conto, la scelta del modo – ci assicura Zarlino (e con lui, per una volta concorde, tutta la teoria rinascimentale) – è funzione in primo luogo dell'affetto del testo. Prima di predicare alcunché intorno alle musiche, proviamo perciò a estrarre dai versi di Petrarca (con l'inevitabile margine di approssimazione di questo genere d'epitomi e chiedendo venia in anticipo ai commentatori del *Canzoniere* per le inevitabili generalizzazioni) i possibili spunti d'interesse più facilmente 'musicale':

⁴² J.A OWENS - R.J. AGEE, *La stampa della "Musica Nova" di Willaert*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxiv 1989, pp. 219-305, hanno postulato – sulla scorta di un'imponente apparato documentario – la possibile circolazione di (almeno) alcune copie della *Musica Nova* già nell'ottobre, se non addirittura nell'agosto 1558 (p. 234). In tal caso Zarlino, che di quell'edizione fu uno dei più convinti sostenitori e fautori (p. 229 e c. COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 234) dovette certamente possederne copia. Con tutto ciò, i nostri rilievi non perdono tuttavia di senso: ché è palese che l'interesse di Zarlino per quelle musiche (e di conseguenza la decisione di ricorrervi a piene mani per le esemplificazioni delle *Istitutioni*) non è *effetto*, ma semmai (*con*)causa della stampa del 1558/59.

⁴³ Egual comportamento, ad esempio, tiene Glareano nei capp. 13-25 della terza parte del *Dodecachordon*.

TAVOLA D
 «TEMI E LESSEMI DI PIÙ IMMEDIATO INTERESSE 'MUSICALE' NEI SONETTI PETRARCHESCHI CITATI DA ZARLINO.

TITOLO	RVF	NOTE
Quando fra l'altre donne ad ora ad ora	13	Laura 'guida al cielo' topos della benedizione, speranza di conseguire il sommo bene si citano, obliquamente, 'il diletto dei sensi, 'la zelante disposizione al bene'
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	15	sonetto di lontananza prima apparizione, nel <i>Canzoniere</i> , del tema del vento che spira dal luogo dell'amata (l'aura) <i>stanco, gran pena, omne lasso, cammin lungo/viver corto, sbigottito, smorto, lacrimando, tristi pianti</i> conclude riferendosi a 'libertà dai vincoli propri della condizione umana'
Di tempo in tempo mi si fa men dura	149	ballata; sviluppo 'positivo' (Laura è maggiormente disposta verso il poeta) ultimo verso «né però trovo anchor guerra finita» = vittoria, ma solamente incoata
Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?	150	tema pace vs guerra molti contrasti polari conclusione 'senza speranza' (vs RVF 171, rispetto al quale lo svolgimento è apparentemente più 'positivo')
I' vidi in terra angelici costumi	156	secondo sonetto 'del pianto di Laura' <i>lacrimar, sospiando, in fine dolcezza</i> v. 12 'armonia del cielo' (unica occorrenza in Petrarca)
Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri	158	quarto sonetto 'del pianto di Laura' <i>dolor, pietà, sospiri, lagrime</i>
Pien d'un vago penser che me desvia	169	utilizzo 'positivo', nei primi versi, di elementi lessicali altrove disforici (per es. <i>vago</i>) tema del tremito interiore

TITOLO	RVF	NOTE
Giunto m'â Amor fra belle et crude braccia	171	tra il dolore d'amore e la speranza (che non viene comunque meno) tema della crudezza d'Amore Laura algida, dal cuore adamantino, statua di marmo vivente ultima terzina 'positiva', soprattutto ultimo verso (<i>speranza</i> e <i>sospiri</i> in posizione forte)
O invidia nimica di vertute	172	di fronte alla benevolenza di Laura, radicata, il pensiero del poeta è saldo, e la fiducia in Amore rimane le terzine sviluppano il motivo dell'ultima parte di RVF 171
Liete et pensose, accompagnate et sole	222	sonetto dialogato sul tema dell'assenza di Laura
I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume	230	dal negativo al positivo, grazie a Laura 'vivo sole' che asciuga il fiume di lacrime lauro e palma simboli di vittoria (ma nessun segno di lascivia)
L'aura mia sacra al mio stanco riposo	356	sonetto onirico i ricordi d'amore (infelice) portano al pianto di Laura e all'ira del poeta verso se stesso <i>guardo amoroso, tormento, sospiro, legame honesto, dolor, piangendo</i>
I' vo piangendo i miei passati tempi	365	preghiera che segna l'anelito al riscatto (raggiungibile) evidenti echi agostiniani <i>piangendo, cosa mortale, mali indegni et enpi, alma disviata e frade vs speranza, pace, partita honesta</i>

A fianco delle tematiche poetiche, poniamo quindi il quadro sinottico delle intonazioni-campione, evidenziando per ognuna sia il modo dichiarato da Zarlino sia le marche tonali d'immediata identificazione:

	MODO (ZARLINO)	WILLAERT	RORE	ZARLINO
Quando fra l'altre donne ad ora ad ora	12°	[1559] ♭F		
Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	3°	[1559] ♯E		
Di tempo in tempo mi si fa men dura	5°		1550 ♯F	
Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?	2°	[1559] ♭G		
I' vidi in terra angelici costumi	12°	[1559] ♭F		
Ove ch'i' posi gli occhi lassi o giri	2°	[1559] ♯D		
Pien d'un vago penser che me desvia	11°	[1559] ♭F		
Giunto m' à Amor fra belle et crude braccia	1°	[1559] ♭G		
O Invidia nimica di vertute	2° alla confinalis	[1559] ♭D [A]		
Liete et pensose, accompagnate et sole	8°	[1559] ♯G		
I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume	7°	[1559] ♯G		
L'aura mia sacra al mio stanco riposo	4°	[1559] ♭E [F]		
I' vo piangendo i miei passati tempi	9°			[1562] ♭D

Per comprendere le ragioni delle scelte compositive di Willaert, di Rore e dello stesso Zarlino in rapporto alle suggestioni testuali sopra intavolate, sarà opportuno tener presente che l'elezione del 'modo conveniente alle parole' può avvenire sulla base di molti rispetti:

(a) può discendere dalla considerazione complessiva del (senso generale del) testo letterario;

(b) può scaturire dall'intensità intrinseca di alcuni lessemi ricorrenti, indipendentemente dal 'vero' senso che questi assumono nel contesto poetico o nella progressione del *recit*;

(c) può derivare da un'assunzione 'ingenua' dell'*incipit* o delle prime espressioni delle «Parole soggette», o

(d) può infine denunciare la volontà di illustrare il senso (realmente o presuntamente) 'recondito' del testo oltre la sua literalità, allorché il musicista decida di farsi lettore e interprete – esegeta, potremmo dire, traducendo il senso forte dell'inglese *reader* – caricando (debitamente o indebitamente) il fondamento letterario della propria composizione di sovrasensi poetici, morali, teologici, esoterici, ecc.

Tutte queste possibilità relazionali, mi sembra, sono all'opera nei brani musicali di cui ci stiamo occupando. È il senso globale del testo (a), infatti, che chiarisce (come vedremo meglio più sotto) l'impianto di «Giunto m'à Amor» nel primo modo (di «mezano effetto tra il mesto, et lo allegro), e ancor più di «Che fai alma» nel secondo («pianto, mestizia, sollicitudine ...»); è in (b) – e, nel concreto, all'affollarsi di «dolor», «pietà», «sospiri», «lacrime» – che riposa la sostanza del ritorno del Secondo modo in «Ove ch'i' posi gli occhi»; è forse l'*incipit* «Liete e pensose» – e dunque (c) – che ha spinto Willaert a ricorrere all'Ottavo modo per l'intonazione del sonetto 222, posto che non si può certo affermare che il tono generale e il significato ultimo della poesia «riempi[a] di allegrezza gli animi de li ascoltanti, con somma giocondità, et soavità mista», gli attributi zarliniani dell'ipomisolidio; sono infine corrispondenze profonde di conio (d) a congiungere la configurazione tonale $\flat F$ (la trasposizione “per bemolle” dell'Undicesimo modo, nell'apparato delle dodici gamme) a «Pien d'un vago pensier» – la “lascivia” connaturata al modo non essendo né esplicita né implicita nel testo petrarchesco e il cui uso potrebbe pertanto radicarsi nel *desviamento* del v. 1 per il tramite di una rete di interpretanti inerente all'enciclopedia del tempo, anche se non al sistema del testo (cosa, in fondo, “desvia” dal

pio e retto sentire più dei sentimenti e delle attrazioni “lascive”?, sembrerebbero insomma sottintendere Willaert e Zarlino).

Con tutto ciò, neppure le categorie ermeneutiche appena delineate – per quanto estesamente applicate – sono in grado di dar pieno conto di alcune scelte e di alcuni abbinamenti. Pur allargando allo spasimo le maglie della “natura delli modi”, infatti, non si può non essere sorpresi – ad esempio – dalla citazione di «L’aura mia sacra» come esempio del modo ipofrigio: e ciò per diverse ragioni:

(1) il madrigale, così come si legge nella stampa della *Musica Nova*, termina innanzitutto in Fa,⁴⁴ una sonorità del tutto incompatibile con l’affermazione del quarto modo (qualunque *confinalis* o commistione si voglia eventualmente invocare) – a meno di non ipotizzare, data l’impostazione del brano in proprietà di bemolle e la conclusione frigia armonizzata con La della sua prima parte:

(a) o che Zarlino abbia inteso riferirsi soltanto alla *prima pars*,

(b) o (come preferisce Wiering) che Zarlino «meant to include another work by Willaert, «Mentre che ’l cor», which seems to be in mode 4 and immediately follows “L’aura mia sacra” in the *Musica Nova*, but he confused the two pieces because the first part of “L’aura” also ends on A»⁴⁵ – una spiegazione plausibile ma neppure definitiva, soprattutto se rapportata al fatto che, nel licenziare la seconda edizione delle *Istitutioni*, lo stesso Zarlino cassa sì *in toto* la menzione di «L’aura mia sacra» (dimostrando così di aver colto l’incongruità del rimando), ma a rimpiazzo della soppressione chiama non «Mentre che ’l cor», bensì «In qual parte del ciel», un altro brano su testo sempre di Petrarca e tuttavia ben diversamente dislocato nell’indice di stampa della *Musica Nova*;

(2) anche dando credito all’una o all’altra ipotesi, d’altra parte, i lineamenti modal del madrigale (o – se del caso – della sua prima parte) non divengono affatto inequivocabili: e non solo (o non tanto) sotto il profilo etico-affettivo, quanto (assai più generalmente) dal punto di vi-

⁴⁴ La realtà della lezione è stata verificata sulla *princeps*, onde escludere che l’incongruenza potesse scaturire da un mero errore di trascrizione degli editori Zenck e Gerstenberg e/o della stampa moderna (mentre la possibilità che l’errore s’annidi proprio nella stampa antica è escluso d’altra parte dalla considerazione complessiva dell’intreccio contrappuntistico cadenzale).

⁴⁵ WIERING, *The Language of the Modes*, p. 169.

sta della coerenza complessiva del modo: per giudicare la quale, a dire ancora di Zarlino:

haveremo da considerar[e una cantilena] bene dal principio al fine; et vedere sotto qual forma ella si trova esser composta [...] havendo riguardo alle Cadenze, le quali danno gran lume in tal cosa; et dipoi far giuditio, in qual Modo ella sia composta; ancora che non havesse il suo fine nella sua propia chorda finale: ma si bene nella mezzana, ovvero in qualunque altra, che tornasse al proposito;⁴⁶

laddove in «L'aura mia sacra» è difficile ravvisare alcunché – vuoi nell'*exordium* vuoi nell'*ambitus* vuoi nel piano cadenzale – che legittimi, senza incontrar più contraddizioni che conferme, la piena afferenza del brano sia alla categoria in cui Zarlino l'ha classificato sia nel dodicesimo modo trasposto (ma su questo in altra sede, ché le problematichità di esso sono più che sufficienti a farlo includere d'ufficio nel progetto di ricerca cui facevo cenno in principio di saggio).

Ancor più stupefacente, d'altro canto (per tornare a concentrarci sulla questione dell'*ethos*), è l'impianto in nono modo (trasposto) dello zarlianiano «I' vo piangendo i miei passati tempi»: un madrigale alquanto bizzarro e logorroico (o meglio, se mi si passa l'espressione, 'musicorroico') che, da qualsiasi parte avvicinato, sembra comunque lontano le proverbiali mille miglia dal soddisfare il carattere «aperto e terso» che lo stesso autore, in veste di teorico, attribuisce al modo di La;⁴⁷ un madrigale, insomma, che da un lato ribadisce *ad abundantiam* che i brani con *finalis* La non sono, in ogni caso – e per ragioni intrinseche –, una categoria completamente assimilabile ai canoni che garantiscono l'autonomia costitutiva e governano l'impiego compositivo degli otto modi tradizionali (e anche dei 'nuovi' modi di Ut),⁴⁸ e dall'altro rafforza l'impressione che la scrittura teorica zarliniana sia (come s'è già accennato) più prescrittiva che descrittiva (come si ricava, nell'occasione, dal fatto stesso che lo Zarlino compositore non si premura neppure di conformarsi a quanto espone lo Zarlino teorico, lasciando così intravedere “pensamenti” musicali che si dispiegano per la ben nota via dell'i-

⁴⁶ ZARLINO, *Le Istituzioni*, Part. IV, Cap. 30, p. 336.

⁴⁷ MANGANI – SABAINO, “*Modo Novo*” or “*Modo Antichissimo*”?, pp. 38–41.

⁴⁸ È l'esito più deciso che emerge da MANGANI – SABAINO, “*Modo Novo*” or “*Modo Antichissimo*”? e dalla prosecuzione della ricerca, tuttora in corso.

*mitatio/aemulatio*⁴⁹ assai più che tramite l'applicazione di principi sistematici autoriflessivi).⁵⁰

4.2. *Avanti, intorno e oltre le «Istitutioni» e la «Musica Nova»*

Se già l'esplorazione 'intradiegetica' dei rimandi zarliniani solleva più problemi di quanti ne risolva (tanto da far sorgere più d'un interrogativo sull'effettiva esemplarità degli stessi rimandi – o, detto specularmente, sulle reali motivazioni che hanno spinto Zarlino a citare 'quei' brani come perfettamente dimostrativi di 'quei' modi), è del tutto ragionevole domandarsi allora come si presenti la questione al di fuori dell'*hortus conclusus* Zarlino/Willaert.

Una ricognizione d'assaggio, condotta sulle concordanze musicali edite in trascrizione moderna e/o di normali accessibilità (sul totale delle intonazioni concordanti segnalate dagli usuali repertori), è – di nuovo – di per sé eloquente anche soltanto a partire dalla congiunzione di proprietà e *finalis*.⁵¹

⁴⁹ Alle intonazioni di Arcadelt (per non citare Ruffo e Donati) e – soprattutto – di Nasco, un autore il cui madrigale omonimo sembra essere il modello diretto dell'intonazione zarliniana. Cfr. *infra*.

⁵⁰ La compresenza di descrizione e prescrizione nelle *Istitutioni* è messa in rilievo anche da C. COLLINS JUDD, *Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspective*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a c. di Th. Christensen, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 364-406: 395: «His [=Zarlino's] citations represent *descriptive* accommodation of existing repertoire to his twelve-mode categories [...]. By contrast, Zarlino's duos illustrating each of the modes function as a twelve-mode cycle of sorts, offering a *prescriptive* guide for how one ought to compose» (enfasi dell'autrice). A parere di chi scrive, invece, i costituenti 'descrittivi' non sono paritari, ma subordinati e finalizzati agli intenti 'prescrittivi' per tutta la lunghezza e l'estensione dell'esposizione modale delle *Istitutioni*, come dimostrano i toni, oltre che i contenuti, della presentazione dei 'nuovi' modi di La e di Ut.

⁵¹ Per le edizioni *principes* di provenienza e le trascrizioni moderne consultate, cfr. l'Appendice 2. Come già nella Tavola C, una data racchiusa tra parentesi quadre evidenzia le pubblicazioni successive alla prima edizione delle *Istitutioni*, mentre l'aggiunta del corsivo contraddistingue le stampe posteriori anche alla seconda edizione del trattato.

TAVOLA E
 PROPRIETÀ E FINALIS IN ALCUNE CONCORDANZE ALLE INTONAZIONI PETRARCHESCHE CITATE DA ZARLINO

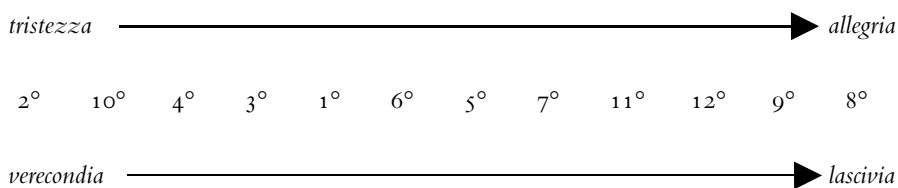
Quando fra l'altre	1548 5v ♯F	1548 5v ♯G	Zarlino	Arcadel	Cambio	Corteccia	DellaViola	Donato	Fogliano	Fontanelli	Gonzaga	Lasso	Monte	Parbosco	Porta	Ruffo	Vicentino	Wert
Io mi rivolgo	[1559] 5v ♯E	1559 4v ♯F															[1572] 5v ♯C	
Di tempo in tempo		1550 4v ♯F									[1581] 5v ♯G							
Che fai, alma	[1559] 7v ♯G		1553 5v ♯F					1553 5v ♯F				[1569] 7v ♯D	[1567] 5v ♯D					
I' vidi in terra	[1559] 6v ♯F		1553 6v ♯F					1554 5v ♯D					1554 5v ♯G					
Ove ch'ï possi	[1559] 6v ♯D												1554 5v ♯G					
Pien d'un vago	[1559] 6v ♯F				1547 4v ♯G							1555 5v ♯F						1558 5v ♯G

Giunto m' à Ammor	[1559] 5V jG		1544 6V jF	1544 4V jC	1550 4V jD	Della Viola	Donato	Fogliano	Fontanelli	Gonzaga	Lasso	Monte	Parabosco	Porta	Ruffo	Vicentino	Wert
O Invidia nimica	[1559] 5V jD [A]		1545 5V jF					1547 5V jG			1555 5V jG						
Liete et pensose	[1559] 7V jG						1553 7V jG										
L' piansi, or canto	[1559] 6V jG		1545 5V jG									[1570] 5V jD [I]					
L' aura mia sacra	[1559] 5V jE [F]																
L' vo pian-gendo	[1565] 5 jD						1553 5V jA		[1595] 5V jA		[1567] 5V jG			[1559] 5V jD	1553 5V jD		[1561] 5V jG

	Willherr		Rore	Zarlino	Arcadeltr	Cambio	Cortecchia	DellaViola	Donato	Fogliano	Fontanelli	Gonzaga	Lasso	Monte	Parbosco	Porta	Ruffo	Vicentino	Wert	
Liete et penseuse	8° ⊄G								8° ⊄G											
l' piansi, or canto	7° ⊄G					2° ⊄G								Frigio tr ³ ⊄D						
L'aura mia sacra	4° ⊄E [F]																			
l' vo piangendo									9°/10° (?) ⊄A				2° ⊄G							8° ⊄G

Nei termini della dottrina modale zarliniana,⁵² la tavola E si riformula come mostra la Tavola F.

Pur mettendo in conto le affinità che riducono talvolta la distanza tra modi affettivamente eterogenei (un fenomeno strutturale già messo in rilievo dallo stesso Zarlino con l'evidenziare le possibili «parentele» o «similitudini» che avvicinano un modo a uno o più altri) – e ordinando, per nostra esclusiva comodità, il totale modale in una scala che progredisca dalla più funerea tristezza alla più ilare allegria:



– non v'è chi non veda come in più d'un caso gli impianti modali predisposti dai diversi compositori per l'intonazione del medesimo testo si collochino in zone 'eticamente' assai distanti, se non addirittura opposte.

Entriamo dunque in qualche dettaglio cercando prima di tutto di afferrare il movente che spinse Zarlino a includere «Giunto m' à Amor» di Willaert tra le ipostasi sintomatiche del primo modo. Il madrigale è marcato dalla proprietà di bemolle e dalla *finalis* G; la testura è assai densa; le cadenze sono quasi sempre fuggite e i maggiori snodi sezionali segnati sempre – e certamente non per caso – da contemporaneità dell'insieme vocale raggiunte con movenze melodiche non corrispondenti ai moti cadenzali tipici; le sonorità messe in risalto dal seguito delle cadenze, ben più che il Sol della *finalis*, sono il Re e ancor più il

⁵² Sottolineo *nei termini della dottrina modale zarliniana*, ché (dato il taglio di questo intervento) non voglio né entrare nel merito del *se*, del *come* e del *fino a che punto* i modi Nono-Dodicesimo possano essere interpretati come trasposizione di uno degli altri otto, né (ancor meno) insinuare che tutti i compositori citati avrebbero condiviso l'affermazione di Zarlino che sostiene che «li Modi moderni sono necessariamente Dodici» (e, di ripercussione, l'assegnazione dei propri madrigali a uno di questi 'modi moderni') – un'eventualità sulla quale potrebbero anzi invocarsi testimonianze in contrario (cfr. H.S. POWERS, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», xxiv 1981, pp. 428-70: 467, nonché WIERING, *The Language of the Modes*, p. 227, ov'è rammentata la famosa lettera che Leonard Lechner scrisse nel 1593 a Samuel Magirus affermando l'adesione del proprio maestro – Orlando di Lasso – al sistema degli otto modi).

Si) (con sporadiche apparizioni del La raggiunto tramite cadenza frigia e con un'occorrenza isolata – e, al solito, fuggita – del Do: una serie di emergenze, quest'ultima, in cui potrebbero risiedere senza bisogno d'altro le ragioni della predilezione zarliniana per il brano, posto che l'insistenza sul terzo grado della scala in una composizione d'ambito tenorile – e dunque, meierianamente, di modo – autentico si accorda perfettamente con i precetti teorici del Nostro, che indica precisamente nel primo, terzo e quinto grado le sedi naturali delle cadenze di qualunque successione modale). Il testo petrarchesco, dal canto suo, pur menzionando in sequenza i lessemi/sintagmi *crude braccia, ancidono, doglio, martir, mora amando, agghiaccia, aspro scoglio, ell'è il cor sì duro, [il corpo] di marmo, disdegno, sembante oscuro*, ha in realtà una conclusione 'positiva': per quanto Laura si mostri accigliata, e per quanto il suo cuore adamantino e il suo sembante di marmo non lascino trasparire né presagire cedimento alcuno, la speranza d'amore del poeta non verà giammai meno. La fusione di testo e musica – le sintonie e le frizioni tra il sistema del testo e il sistema della musica –, possiamo dire, conferisce pertanto all'intonazione di Willaert precisamente quel «certo mezano effetto tra il mesto e lo allegro» che, a detta di Zarlino, è la cifra distintiva del primo modo, conveniente a «quelle parole, le quali saranno piene di gravità, et che trattaranno di cose alte, et sententiose» – una dimensione di comprensione del madrigale una volta entrati nella quale possiamo finanche spingerci ad ammirare la sagacia che ha portato il compositore fiammingo a impiantare «Giunto m'è Amor» in primo e non in secondo modo, connotando con ciò alla perfezione il tono di un testo che non è, *in cauda*, né 'lacrimevole, funebre e calamitoso' né deprecativo o disperato; una dimensione (proseguendo nella collazione) nella quale possiamo quindi inquadrare anche il (senso del) madrigale omonimo di Parabosco trådito dal *Dialogo* di Anton Francesco Doni: egualmente organizzato in primo modo ♯D, seppur assai meno complesso, dal piano cadenzale più ondivago e coronato da un movimento contrappuntistico plagale che reca evidenti tracce di quel colore che in altra sede Mangani e io abbiamo convenuto denominare 'eolizzazione del dorico'.⁵³

⁵³ MANGANI – SABAINO, "Modo Novo" or "Modo Antichissimo"?, p. 48.

Allorché volgiamo lo sguardo alle intonazioni di Perissone Cambio,⁵⁴ di Corteccia e di Wert, invece, la situazione che ci si prospetta muta decisamente di segno. Se a delucidare il ricorso al dodicesimo modo di Cambio possono infatti invocarsi le *res amatoriae* dell'esposizione zarliniana (entro le quali le cadenze peregrine estranee al normale apparato cadenzale d'una composizione in $\flat F$, come quella a Sol che s'osserva in corrispondenza di «a torto», fungono da madrigalismi nel senso della seconda parte di *The Modes of Classical Vocal Polyphony*), già le peculiarità d'impiego del dodicesimo modo di Wert (questa volta in $\sharp C$) – con la sua insistente sottolineatura della sonorità Do, la frequenza delle cadenze formali, la quantità e la consistenza dei passi in omoritmia, ecc. – sembrano ratificare l'annotazione zarliniana che vuole che, benché quel modo sia atto alle «cose lamentevoli [...] tuttavia, ciascuno compositore, che desidera di fare alcuna cantilena, che sia allegra, non si sa partire da lui». Una trasmutazione d'affetto che si compie – per rimanere entro l'orizzonte «etico» delle *Istituzioni* – con la breve intonazione di Corteccia, il cui $\flat C$ rappresenta l'affermazione dell'ottavo modo, e di conseguenza, il trionfo della «soavità, et dolcezza abbondante, che riempie di allegrezza gli animi de li ascoltanti, con somma giocondità, et soavità mista» e la negazione sopra ogni altro modo della «lascivia, et d[i] ogni vitio».

Potremmo continuare, a questo punto, a commentare il paesaggio delle concordanze-campione sino a esaurire il reticolo di confluenze e diversioni che uniscono teoria e prassi prima e dopo Zarlino – potremmo ad esempio sondare la scansione in almeno tre famiglie che uniscono e oppongono «I' vo piangendo» (raggruppando Donato, Ruffo, Arcadelt, Zarlino e Fontanelli per un verso e Porta e Lasso per un altro, e isolando invece il solitario $\sharp G$ del Wert dei *Madrigali del fiore*); o potremmo, ancora, raffrontare le intonazioni di «O Invidia nimica di vertute» di Willaert e di Fogliano, non molto distanti cronologicamente ma agli esatti antipodi affettivi, appartenendo il primo per dichiarazione zarliniana al Secondo modo (con terminazione alla “chorda mezza-

⁵⁴ L'attribuzione è del *Nuovo Vögel* (laddove il *Dialogo* di A.F. Doni ascrive anche questa versione a Willaert). Sulle relazioni di *imitatio/aemulatio* tra i madrigali di Cambio e Donato tramandati da Doni e gli omologhi della *Musica Nova* cfr. H. MEIER, *Zur Chronologie der "Musica Nova" Adrian Willaerts*, in *Analecta Musicologica*, vol. XII, *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, a c. di F. Lippmann, Volk, Köln 1973, pp. 71-96: 77-87.

na”),⁵⁵ il secondo per soggetto e per cadenze alla più ovvia delle configurazioni dell’Ottavo: e dunque potenzialmente idonei a dar voce a testi antitetici ben più che all’identico sonetto –, ma credo di aver sufficientemente illustrato il punto, e di poter quindi risparmiare al lettore altre chiose, che poco o nulla aggiungerebbero alla sostanza di quanto s’è finora (sia pur rapsodicamente) descritto.

5. *Rilievi conclusivi*

Senza altri indugi, vengo pertanto a qualche nota finale: riassuntiva più che conclusiva, necessariamente interlocutoria e senza pretese di definitività, ma posata comunque su fondamenta – credo – non del tutto inconsistenti e in ogni caso suscettibile – anzi, foriera – di ulteriori percorsi di riflessione.

(1) L’aspetto ‘etico’ – affettivo – di ogni modo è un aspetto che tutti i teorici dell’epoca in esame considerano pertinente e intrinseco al sistema; esso deve quindi essere considerato, a qualche livello, pertinente anche all’analisi odierna della prassi compositiva del tempo. Le contraddizioni che emergono dalla lettura comparata dei trattati non possono *sic et simpliciter* essere invocate a giustificazione d’una sua totale dismissione dall’orizzonte dei parametri (e dei problemi) della questione modale nel repertorio polifonico (quanto meno) cinquecentesco.

(2) Nella valutazione della connotazione affettiva di una composizione non si deve tuttavia dimenticare che – per esplicita definizione del teorico Zarlino – l’*ethos* di un modo non si restringe al solo ambito ‘poietico’ o ‘neutro’ del fatto musicale, ma si estende ampiamente anche in direzione ‘estesica’: per la quale il tempo trascorso da allora a oggi fa sì che:

(a) la perdita del ‘contesto’ riduca necessariamente la nostra penetrazione analitica al ‘co-testo’;⁵⁶

⁵⁵ Per un’analisi dell’intonazione di Willaert cfr. B.V. RIVERA, *Finding the “Soggetto” in Willaert’s Free Imitative Counterpoint: A Step in Modal Analysis*, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, a c. di Ch. Hatch e D.W. Bernstein, The University of Chicago Press, Chicago – London 1993, pp. 73–102: 81–98.

⁵⁶ Una distinzione, è quasi superfluo sottolineare, che è totalmente altra rispetto alla questione dell’opportunità di un approccio *emic* piuttosto che *etic* alla modalità polifonica su cui ferisce tuttora il dibattito, posto che sia il contesto (ove determinabile) sia il co-testo possono essere avvicinati in entrambe le maniere.

(b) *ergo* occorra sempre considerare che, ogni volta che tentiamo una comprensione ‘etica’ di un madrigale o di un mottetto del Cinquecento, non ci troviamo nella posizione dell’esegeta rispetto al testo (*alias* nella posizione di Zarlino rispetto alla musica dei suoi giorni), ma nella posizione del lettore rispetto all’esegeta; ci troviamo, in altri termini, nell’atteggiamento di un *reader of the reader*, e godiamo di conseguenza di una comprensione costantemente mediata.

(3) È dunque sulla natura di questa mediazione che sarà sempre più opportuno riflettere anche per tutto ciò che concerne l’ethos modale.

(4) Tra le diverse mediazioni che il secolo ci consegna, la teoria zarliniana si presenta come particolarmente complessa, giacché essa funge da bacino di raccolta di tradizioni precedenti (non sempre fra loro armonizzate e/o armonizzabili) e contemporaneamente da battistrada di contenuti che troveranno pieno sviluppo soltanto in seguito (e non sempre – altro elemento da abburrare in un circuito che spesso innova i significati nella persistenza dei significanti – nel senso o nella direzione intesa dal teorico chiozzotto).⁵⁷

(5) Rivolgersi a quella teoria nella convinzione (tuttora – apparentemente – alquanto diffusa) di ritrovarvi la descrizione delle (principali) abitudini compositive coeve – e trarne, di conseguenza, attrezzi ermeneutici per una loro diretta analisi – può pertanto risultare fuorviante, senza un’adeguata e costante verifica che riconnetta, passo dopo passo, la teoria alla prassi e la prassi alla teoria in un circolo che s’estenda dagli autori precedenti agli autori contemporanei e agli autori posteriori a Zarlino – ché si potrebbe verificare (e di fatto si verifica, prendendo ancora una volta a emblema i modi di La⁵⁸) che le (innova-

⁵⁷ Si pensi, per esempio, alla carica affettiva che Zarlino annette alla qualità consonante o dissonante degli intervalli (cfr. sopra, nota 3) e che neppure quarant’anni dopo la *princeps* delle *Istituzioni* farà scrivere a Ponzio: «credo che convenga al compositore essere molto istruito, et haver praticata gran tempo la musica volendo esprimere il suo concetto mesto in Tuono per natura allegro, et trovar passaggi pieni di mestizia, acciò possa esplicare il senso delle parole; e così per il contrario» a partir dal presupposto che «ogni Tuono si può ben far mesto, et allegro, se il Compositore sarà intelligente in questa Pratica della Musica» (P. PONZIO, *Dialogo, ove si tratta della theorica, e prattica di musica et anco si mostra la diversità de’ contraponti, et canoni*, E. Viotti, Parma 1595, p. 68) – un presupposto gravido di conseguenze che non son per nulla convinto Zarlino avrebbe pacificamente accettato di sottoscrivere.

⁵⁸ MANGANI – SABAINO, “*Modo Novo*” or “*Modo Antichissimo*”?, p. 48.

tive) *prescrizioni* zarliniane possano osservarsi *descrittivamente* nella pratica musicale in un giro d'anni sorprendentemente breve.⁵⁹

(6) Sotto quest'ultimo punto di vista – per chiudere il cerchio del discorso riportandoci al poeta di Laura –, il fatto che la teoria di Zarlino per certi versi si sia imposta (non da oggi, e non solo nel circuito musicologico) come normativa non *in quanto* collettore perfetto delle consuetudini compositive del suo tempo, ma qualche volta *al di fuori*, se non proprio contro di esse, depone ovviamente a favore della coerenza e della logica interna della teoria medesima, non della sua tipicità.⁶⁰ In questo, potremmo dire, Zarlino ricalca le orme di Petrarca, la cui assunzione a emblema di un certo poetare – anzi, del poetare *tout court* – sopravviene tardivamente, ma una volta sopravvenuta diviene 'dottrina comune', pressoché universalmente accolta per tale.⁶¹

La lingua di Zarlino – come già (*mutatis mutandis*) la lingua di Petrarca –, insomma, diviene col tempo la lingua di tutti – di tutti coloro, beninteso, che scelgono di parlare una lingua esclusiva in piena coscienza e consapevolezza.

E se (*teste* Santagata) proprio 'essere la lingua di tutti' costituisce l'esito a cui a nessun prezzo Petrarca avrebbe gradito pervenire,⁶² per Zarlino il medesimo esito giunge – atteso e ricercato – a coronamento d'una produzione interamente tesa ad affermare «his reputation as a *musicus* in the fullest sense».⁶³

Una reputazione che il tempo ha dilatato sino a ravvisare nei suoi scritti quasi la *summa* del Rinascimento teorico-musicale.

A tal punto, vien da dire, che comprendere appieno la sua opera significa oggi, in gran parte – e, forse, soprattutto –, sceverare ciò che, in lui, è *parole* da ciò che è, invece, (soltanto) *langue*.

⁵⁹ Cfr. ad esempio l'*Exaudi Domine* dei *Motecta festorum totius anni* di Palestrina (c. 1-4-A), la cui sequenza cadenzale primaria allinea precisamente la successione 'zarliniana' *la-do-mi-la* (ma su questo e su altre questioni collegate Mangani e chi scrive rimandano sin d'ora a un altro saggio di prossima pubblicazione).

⁶⁰ «Zarlino's work must be valued – and very highly – as a monument of musical thought, rather than as document of musical practice»: WIERING, *The Language of the Modes*, p. 195.

⁶¹ Sulla ricezione delle (e sull'avversione alle) teorie modali di Zarlino, cfr. WIERING, *The Language of the Modes*, pp. 177-90.

⁶² SANTAGATA, *Introduzione*, PETRARCA, *Canzoniere* (cfr. nota 44), p. XCIV.

⁶³ COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory*, p. 196.

APPENDICE 1

ZARLINO, *ISTITUTIONI ARMONICHE: EXEMPLA MODORUM*

Le tavole seguenti elencano i brani citati a esempio di ciascuna categoria modale nella quarta parte delle *Istitutioni*:

- l'ordine di apparizione, il genere della composizione e l'attribuzione autoriale sono quelle di Zarlino;
- la grafia dei titoli e dei nomi dei compositori è riportata, per comodità di confronto, all'uso moderno;
- i rimandi si riferiscono all'edizione 1558 del trattato; le addizioni dell'edizione 1573 compaiono tra parentesi quadre, mentre le espunzioni sono indicate dalla nota [tralasc. in 1573];
- per maggiori dettagli, un commento sintetico, la (eventuale) ricorrenza dei medesimi titoli nelle opere di Glareano, Galilei, Ponzio, Artusi, Cerone e Zaccagni e le possibili fonti di provenienza dei brani non di Willaert, si veda WIERING, *The Language of the Modes*, pp. 170-7; per una più ampia rassegna delle varianti esemplificative tra le edizioni del 1558 e del 1573 cfr. infine JUDD, *Reading Renaissance Music Theory*, pp. 250-6.

Primo modo

Veni, Sancte Spiritus	mottetto a 6	Willaert
Victimae paschali [tralasc. in 1573]	mottetto a 6	Willaert
Giunto m' à Amor	madrigale a 5	Willaert
O beatum pontificem [tralasc. in 1573]	mottetto a 5	Zarlino
Nigra sum sed formosa	mottetto a 5	Zarlino
[Hodie Christus natus est	mottetto a 6	Zarlino]
[Salve, regina	mottetto a 6	Zarlino]
[Victimae paschali	mottetto a 6	Zarlino]

Primo modo con strettissima parentela col nono

(“lassando la chorda \sharp e ponendovi la \flat ”)

Sancta et immaculata virginitas	mottetto a 4	Morales
[Spem in alium	Mottetto a 4	Jachet]

Secondo modo

Praeter rerum seriem	mottetto a 6	Josquin
----------------------	--------------	---------

Praeter rerum seriem	mottetto a 7	Willaert
Che fai, alma?	madrigale a 7	Willaert
Avertatur obsecro, Domine	mottetto a 6	Willaert
Ove ch'i' posi gli occhi	madrigale a 6	Willaert
Pater noster – Ave Maria	mottetto a 7	Zarlino
Ego rosa Saron	mottetto a 5	Zarlino
Capite nobis vulpes parvulas	mottetto a 5	Zarlino

«trasportato per una quarta [...] nelli mottetti nominati»

Secondo modo con conclusione sulla confinalis
(“finendo nella chorda mezzana”)

O Invidia nemica di vertute	madrigale a 5	Willaert
-----------------------------	---------------	----------

Terzo modo

O Maria, mater Christi	mottetto a 4	Isaac
Te Deum Patrem	mottetto a 7	Willaert
Huc me sydereo	mottetto a 7	Willaert
Haec est domus Domini	mottetto a 7	Willaert
Io mi rivolgo indietro	madrigale a 5	Willaert
Ferculum fecit sibi rex Salomon	mottetto a 5	Zarlino

Quarto modo

De profundis clamavi ad te, Domine	mottetto a 4	Josquin
Peccata mea Domine	mottetto a 6	Willaert
Rompi dell'empio cor il duro scoglio	madrigale a 6	Willaert
L'aura mia sacra [tralasc. in 1573]	madrigale a 5	Willaert
Miserere mei Deus miserere mei	mottetto a 6	Zarlino
Messa “senza usar le osservanze”		Zarlino [perduta]
[In qual parte del ciel	madrigale a 6	Willaert]

[Misereris omnium Domine	mottetto a 6	Zarlino]
--------------------------	--------------	----------

Quinto modo

Spoliatis Aegyptiis [= Proles de caelo]	inno a san Francesco a 4	Willaert
Di tempo in tempo mi si fa men dura	madrigale a 4	Rore
Donna che ornata sete	madrigale a 4	Rore
Fra quanti amor	madrigale	Della Viola

Sesto modo

Ecce Maria genuit nobis Salvatorem	mottetto a 4	Mouton
In convertendo Dominus captivitatem Syon	salmo a due cori spezzati a 8	Willaert

Settimo modo

Pater peccavi	mottetto a 6	Willaert
I' piansi, or canto	madrigale a 6	Willaert

Ottavo modo

Benedicta es, coelorum regina	mottetto a 6	Josquin
Audite insulae	mottetto a 6	Willaert
Verbum supernum prodiens	mottetto a 7	Willaert
Liete et pensose, accompagnate et sole	madrigale a 7	Willaert
In convertendo Dominus	salmo a 4	Lupi
Beati omnes	salmo a 4	Lupi [<i>ma</i> Hellinck]

Nono modo

Oratione dominicale	con finale su A «come si può vedere in alcuni esemplari antichi corretti»
Simbolo niceno	con finale su A «come si può vedere in alcuni esemplari antichi corretti»
Ave Maria gratia plena	antifona
Gaudeamus omnes in Domino	introito

Missa <i>Ave Maria</i>	a 4	Pierre de La Rue
Missa <i>Gaudeamus</i>	a 4	Josquin
Spem in alium nunquam habui	mottetto a 4	Jachet
Sancta et immacolata virginitas	mottetto a 4	Morales
Si bona suscepimus de manu Domini	mottetto a 5	Zarlino
I' vo piangendo i miei passati tempi	madrigale a 5	Willaert
[Missa <i>Benedicam Dominum</i>	a 6	(Mouton)]

Nono modo con conclusione sulla confinalis ("finendo nella chorda mezzana")

Si bona suscepimus de manu Domini	mottetto a 5	Verdelot
-----------------------------------	--------------	----------

Decimo modo

Gabriel archangelus locutus est Zachariae	mottetto a 4	Verdelot
Flete oculi, rorate genas	mottetto a 4	Willaert

Undicesimo modo

Messa "degli angioli"		
Alma redemptoris mater	Antifona	
Regina caeli, laetare	Antifona	
Stabat mater dolorosa	mottetto a 5	Josquin
O salutaris hostia	mottetto a 6	Willaert
Alma redemptoris mater	mottetto a 6	Willaert
Pien d'un vago penser	madrigale a 6	Willaert
Descendi in hortum meum	mottetto a 6	Jachet
Audi, filia, et vide	mottetto a 5	Gombert
Ego veni in hortum meum	mottetto a 5	Zarlino

Duodecimo modo

Ave regina caelorum	Antifona	
---------------------	----------	--

Inviolata, integra et casta es, Maria	mottetto a 5	Josquin
Inviolata, integra et casta es, Maria	mottetto a 7	Willaert
Mittit ad virginem	mottetto a 6	Willaert
Quando nascesti Amor	madrigale a 7	Willaert
I' vidi in terra angelici costumi	madrigale a 6	Willaert
Quando fra l'altre donne	madrigale a 5	Willaert
Decantabat populus	mottetto a 5	Jachet
Nemo venit ad me [tralasc. in 1573] [= Nemo potest venire]	mottetto a 5	Zarlino
O quam gloriosum est regnum	mottetto a 6	Zarlino
[Litigabant Iudaei]	mottetto a 6	Zarlino

APPENDICE 2.

EDIZIONI *PRINCIPES* E TRASCRIZIONI MODERNE
DEI BRANI CITATI NELLE TAVOLE E ED. F.

C. DE RORE

1543: *Di Cipriano Rore et altri eccellentissimi musici il terzo libro di madrigali a cinque voci novamente*, G. Scotto, Venezia 1548 [RISM 1548⁹] (CMM 14/4, a c. di B. Meier, 1969);

1550: *Il primo libro de madrigali a quatro voci*, G. Buglhat e A. Hucher, Ferrara 1550 (CMM 14/4).

J. ARCADELT

1539: *Il primo libro de i madrigali a quatro voci, con nuova giunta impressi*, Ant. Gardane, Venezia 1539 (CMM 31/3, a c. di A. Seay, 1967);

1554: *De diversi autori il quarto libro de madrigali a quatro voci a note bianche*, Ant. Gardane, Venezia 1554 [RISM 1554²⁸] (CMM 31/7, a c. di A. Seay, 1969).

C. PERISSONE

1544: *Dialogo della musica di M. Antonfrancesco Doni fiorentino*, G. Scotto, Venezia 1544 (A.F. DONI, *Dialogo della musica*, a c. di G.F. Malipiero, Universal Edition, Vienna - Londra - Milano 1965);

1545: *Madrigali a cinque voci*, [Ant. Gardano], Venezia 1545 (a c. di M. Feldman, Garland, New York - London 1990 (SCM) 2);

1547: *Primo libro di madrigali a quatro voci di Perissone Cambio con alcuni di Cipriano de Rore*, Ant. Gardano, Venezia 1547 (SCM 3, a c. di M. Feldman, 1989).

F. CORTECCIA

1544: *Dialogo della musica di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* (cfr. sopra).

F. DELLA VIOLA

1550: *Il primo libro de madrigali a quatro voci*, Ant. Gardano, Venezia 1550 (SCM 7, a c. di J.A. Owens, 1988).

B. DONATO

1553: *Il primo libro de madrigali a cinque et sei voci con tre dialoghi a sette*, Ant. Gardano, Venezia 1553 (SCM 10, a c. di M. Feldman, 1991).

G. FOGLIANO

1547: [*Il primo libro di madrigali*, G. Scotto], Venezia 1547 (SCM 13, a c. di J.A. Owens, 1994).

A. FONTANELLI

1595: *Primo libro de madrigali senza nome, a cinque voci*, V. Baldini, Ferrara 1595 a c. di A. Newcomb, A-R Editions, Middleton 1999 (Recent Research in the Music of the Renaissance, 119 - Alfonso Fontanelli Complete Madrigals, parte 1).

G. GONZAGA

1583: *Madrigali a cinque voci, novamente posti in luce*, Ang. Gardano, Venezia 1583 (SCM 14, a c. di J.A. Owens e M. Nagaoka, 1995).

O. DI LASSO

1555: *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Ant. Gardano, Venezia 1555 [Boetticher 1555α] (*Sämtliche Werke*, a c. di F.X. Haberl e A.S., Breitkopf - Härtel, Leipzig 1894-1926 [rist. anast. Broude Brothers, New York 1974: LW], 2);

- 1567: *Libro quarto de madrigali a cinque voci*, Ant. Gardano, Venezia 1567 [Boetticher 1567ε] (LW, 4);
- 1569: *Il terzo libro delle muse a cinque voci composti da diversi eccellentissimi musici con uno madregali a sei, et uno dialogo a sette*, Ant. Gardano, Venezia 1569 [RISM 1569¹⁸; Boetticher 1569ν] (LW, 10).
- PH. DE MONTE
- 1554: *Madrigali a cinque voci, libro primo*, V. e L. Dorico fratelli, Roma 1554 (Ph. de Monte Opera Omnia, New Complete Edition [= Monte OO], 4, Series D - Madrigals, a c. di O. Wessely and E. Kanduth, Leuven University Press, Leuven 1977, vol. 1);
- 1567: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Ant. Gardano, Venezia 1567 (MonteOO 8, Madrigals vol. II, 1980);
- 1570: *Il terzo libro delli madrigali a cinque voci*, G. Scotto, Venezia 1570 (Monte OO 10, Madrigals vol. III, 1982).
- G. PARABOSCO
- 1544: *Dialogo della musica di M. Anton Francesco Doni fiorentino* (cfr. sopra).
- C. PORTA
- 1559: *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Ant. Gardano, Venezia, 1559 (P. Constantii Porta O.F.M. Conv. Opera Omnia, a c. di S. Cisilino e P. J.M. Luisetto O.F.M.Conv, 20, Biblioteca Antoniana, Padova 1966).
- V. RUFFO
- 1553: *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Ant. Gardano, Venezia 1553 (SCM 25, a c. di M.F. Buja, 1988).
- N. VICENTINO
- 1572: *Madrigali a cinque voci ... nuovamente posti in luce da Ottavio Resino. Libro quinto*, P.G. Pontio, Milano 1572 (CMM 2, a c. di H.W. Kaufmann, 1969).
- J. WERT
- 1558: *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, G. Scotto, Venezia 1558 (CMM 24, Jaches de Wert Collected Works, a c. di C. MacClintock, 1, 1961);
- 1561: *Madrigali del fiore a cinque voci, libro secondo, con altro a 6. e 7. nel fine*, G. Scotto, Venezia 1561 (CMM 24/2, 1962).