

Fondamentale
e primi sette armonici
distribuiti secondo
l'altezza corrispondente



	DIMENSIONE	FREQUENZA
do 	$\frac{1}{2}$	<i>diapason</i> (ottava) 120 = 2
sol 	$\frac{2}{3}$	<i>diapente</i> (quinta) 90 = $\frac{3}{2}$
fa 	$\frac{3}{4}$	<i>diatessaron</i> (quarta) 80 = $\frac{4}{3}$
do 	1	(suono base) 60 = 1

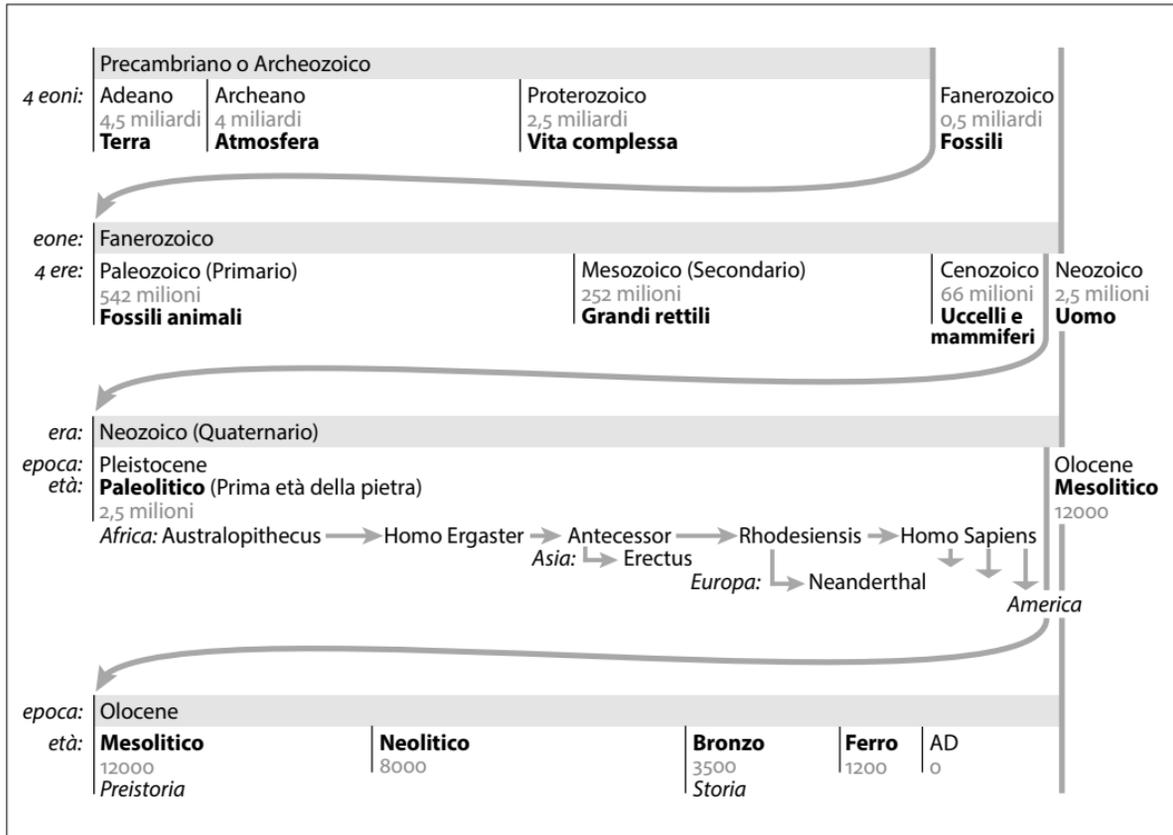


Figura 1

Schema sintetico della storia della Terra, occupata dall'uomo solo nell'ultima duecentesima parte del quarto eone: se il suono è sempre esistito, un suo utilizzo comunicativo coincide con la presenza animale che ha sviluppato recettori specifici sempre più sofisticati.

angoscia della morte



surplus energia
(adrenalina)

risposta attiva

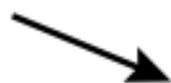
riproduzione

azione di seduzione
(esibizione, movimento)

risposta passiva

paura, difesa

gestione del tempo
(azione ripetuta)



azione rituale



creazione del sacro

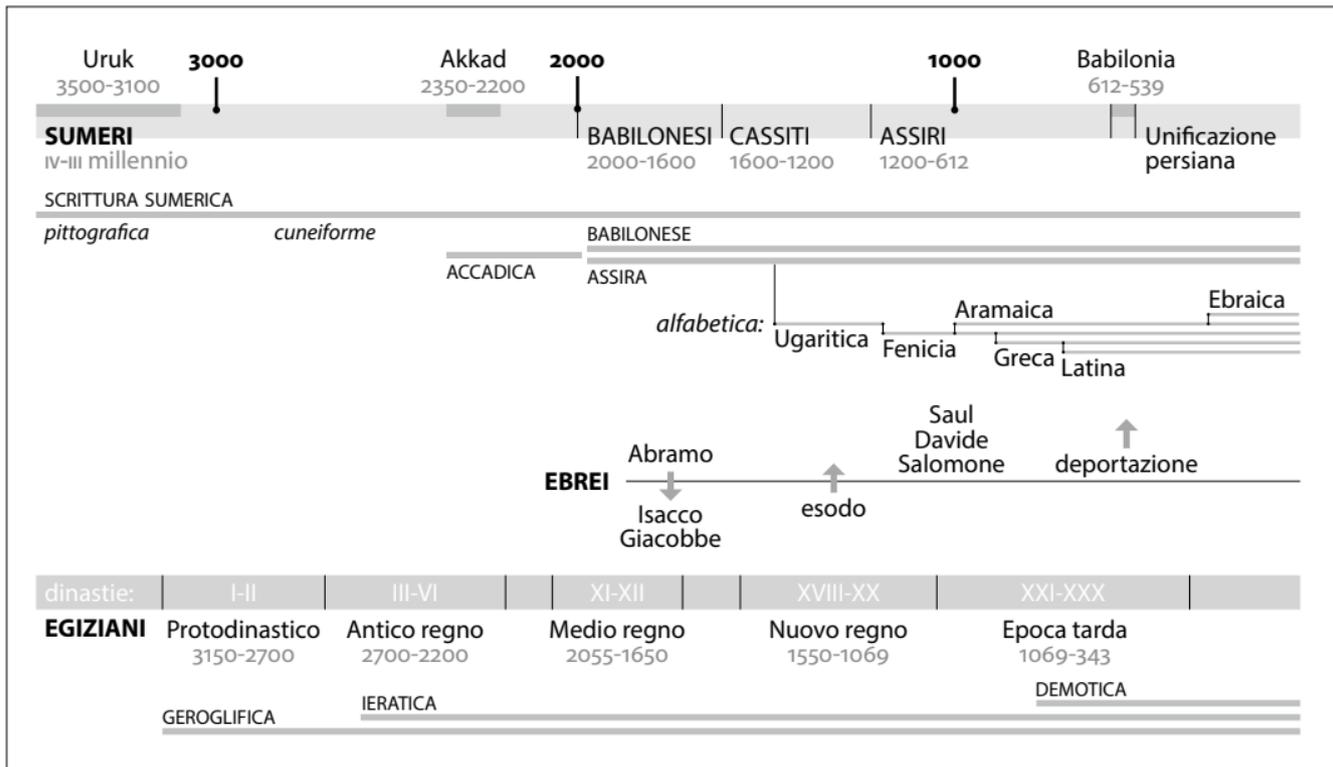


Figura 2

Sviluppo della scrittura, sopra in Mesopotamia (nelle sue tre forme: sumerica, babilonese e assira), sotto in Egitto (anch'essa in tre forme: geroglifica, ieratica e domitica). La scrittura aramaica (da cui l'ebraica) e quella greca (da cui la latina) sono entrambe derivate dalla fenicia (detta «ugaritica» nella sua forma primitiva) e sono di fatto l'ultimo stadio dell'accadica assira. Alle due cronologie sono affiancati i principali episodi della storia ebraica, raccontata per iscritto per la prima volta in aramaico e greco.



a



c



b

Figura 3

Strumenti musicali della Mesopotamia: **a.** Decorazione da un sigillo cilindrico ritrovato a Chogha-Mish: banchetto elamita con musicisti, ca. 3200 a.C. [da COLLON 2010]. L'uomo a sinistra non suona un corno ma più probabilmente due *clappers*, bastoncini curvi da percuotere fra loro. **b.** Lira-toro di Ur, ca. 2600 a.C. (London, British Museum, 121199). **c.** Bassorilievo su terracotta da Eshnunna: liutista babilonese, ca. 1800 a.C. (Chicago, Oriental Museum).



Figura 4

Bassorilievo dal palazzo di Assurbanipal (Sardanapalo) a Ninive: processione festante che celebra la vittoria presso il fiume Ulai contro gli elamiti, ca. 650 a.C. (London, British Museum, 124802).



a



b

Figura 5

Strumenti musicali egizi: **a.** Disegno tratto da un dipinto della tomba di Nakht, astronomo di Tutmosi IV (TT52): tre donne suonano un flauto doppio (ad ancia), un liuto e un'arpa arcuata, ca. 1400 a.C. (Tebe).

b. Bassorilievo su granito: un faraone suona i sistri per la dea Hathor, III sec. a.C. (New York, Brooklyn Museum).



Figura 6

Re Davide che suona una lira-crotta, affiancato da due scribi, in compagnia di quattro cornettisti e due danzatori. Miniatura nel *Salterio di Canterbury*, ca. 730 d.C. (London, British Library, Cotton Vespasian A I, f. 30v).



a



b

Figura 7

Gli strumenti simbolo dell'antica Grecia: lira e *aulòs*.

a. Disegno su coppa in ceramica: Apollo con lira (*chelys*), V sec. a.C. (Delfi, Museo Archeologico).

b. Particolare da formella in marmo: satiro con *aulòs* e menade con tamburo, I sec. d.C. (London, British Museum).



a



b

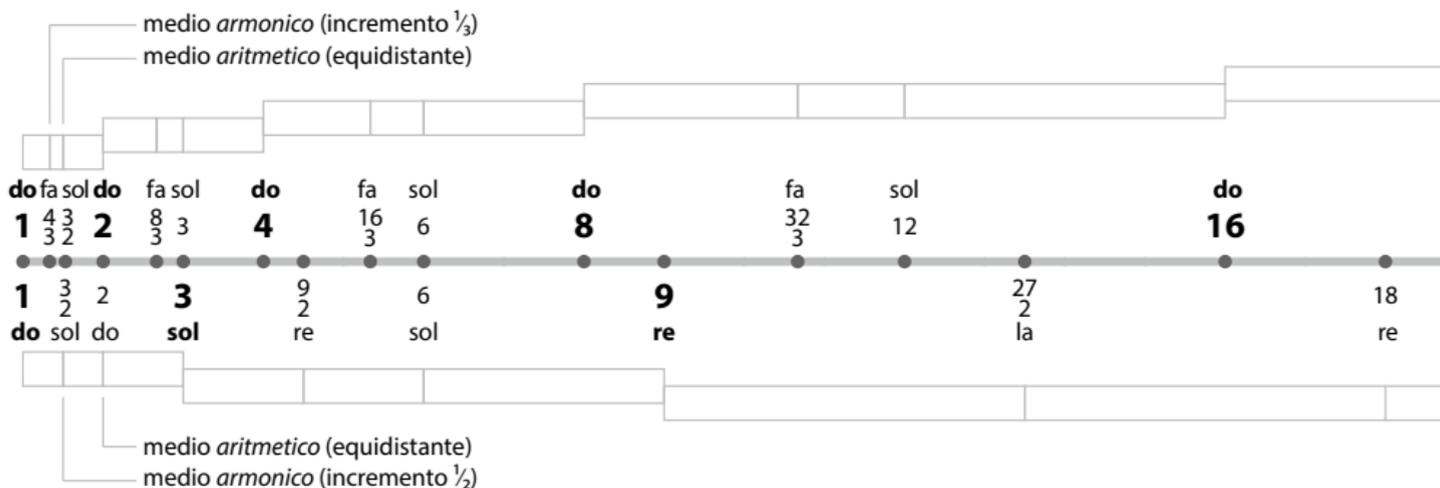
Figura 8

Raffigurazioni della Dama Musica.

a. Affresco: Allegoria delle Arti e part. della Musica con il fabbro Tubalcaim, ca. 1500 (Le Puy, cattedrale di Notre-Dame).

b. Orazio Gentileschi (1563-1639), *Santa Cecilia con l'angelo*, olio su tela (Washington, National Gallery).

intervalli doppi



intervalli tripli

Figura 9
 Schema della teoria platonica espressa nel *Timeo* (35b-36b) in cui, per dimostrare che l'universo è animato, lo si dice regolato da numeri che altro non sono che la teoria armonica che genera ottave e quinte. L'identificazione del relativo medio armonico e aritmetico è concepita come necessario collante fra numeri altrimenti irrelati. Nello schema i numeri platonici s'interpretano come frequenze dei suoni (perché oggi ragioniamo su questo modello), ma per Platone valevano come lunghezza della corda vibrante, in questo secondo caso le altezze generate seguiranno la stessa successione ma specularmente dall'acuto al grave (↘ do sol fa... invece di ↗ do fa sol...) [Prefazione, § D.4].

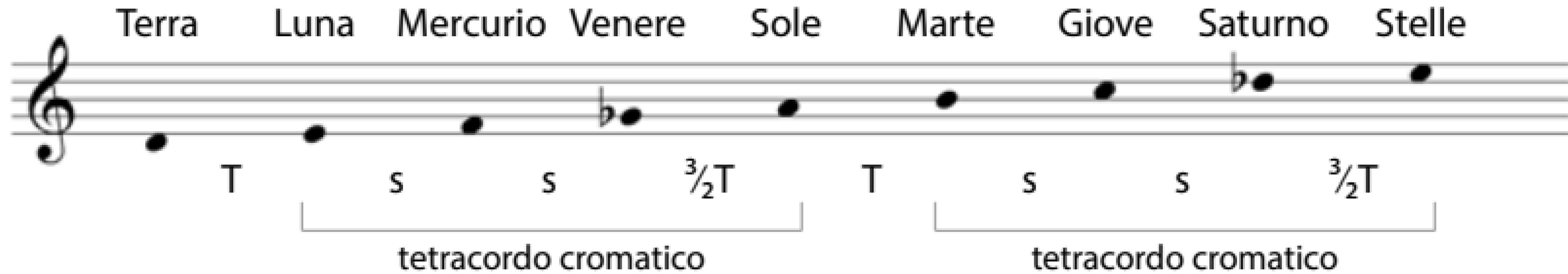




Figura 11

Bozzetti a colori di Bernardo Buonatalenti per il primo degli intermedi della *Pellegrina* di Gerolamo Bargagli, intitolato *L'armonia delle sfere* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale). La commedia fu rappresentata a Firenze nel 1589 per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena. I nove cieli/pianeti (Terra esclusa), si susseguono in due disegni (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale): nel primo Luna (2), Venere (4), Marte (6) e Saturno (8); nel secondo Mercurio (3), Apollo (5), Giove (7) e Astrea (9). L'ordine 'armonico' separa i cieli pari dai dispari. Le due nubi su cui siedono i cieli disponevano al centro Necessità e le Parche, secondo il mito platonico di Er [De Rossi 1589: 20-21].

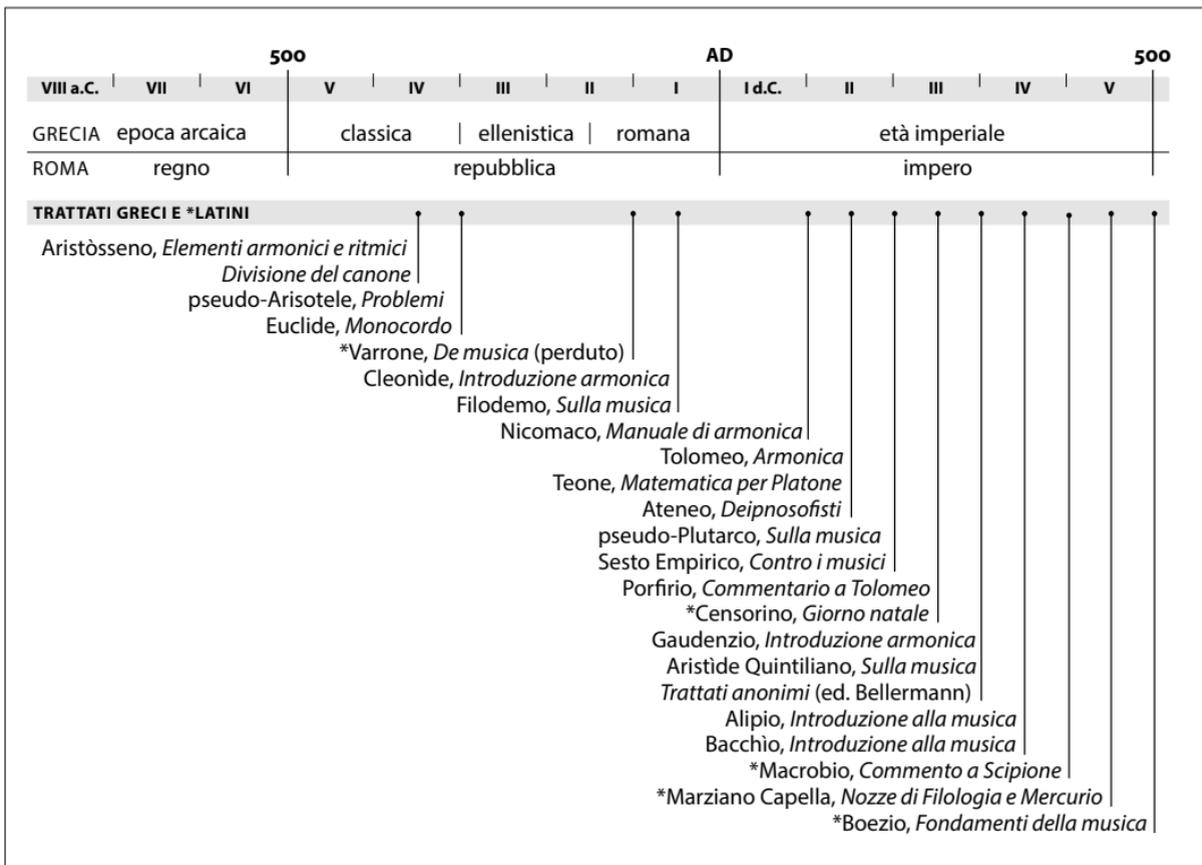


Figura 12

Sulla base delle epoche che caratterizzarono la civiltà greca e romana l'elenco dei principali trattati musicali, disposti cronologicamente (con un asterisco si segnalano i pochi scritti in latino).

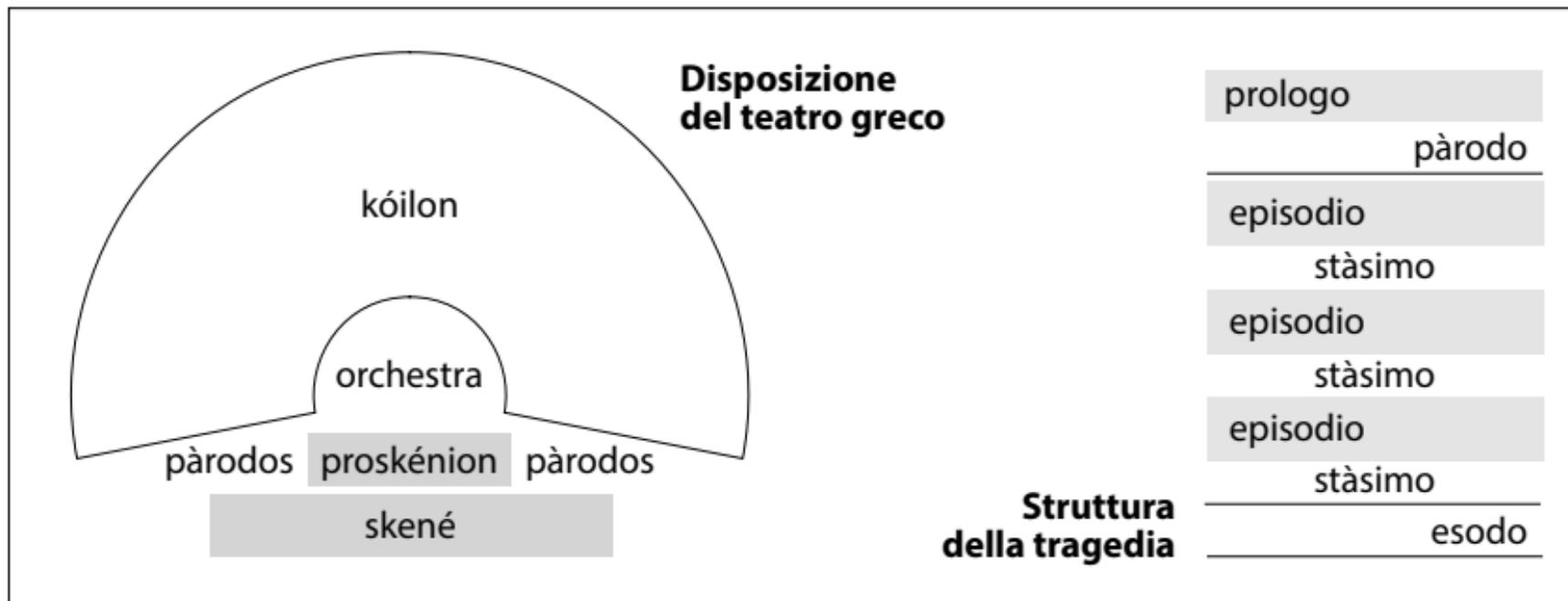


Figura 13

Distribuzione degli spazi del teatro greco attraverso una visione in pianta.

A destra i momenti principali che caratterizzavano la tragedia classica (le parti in grigio erano prevalentemente recitate, il resto era cantato).

SPECIE	TONO	slittamento della mese
VII TTTsTTs	missolidio	semitono
VI sTTsTT	lidio	tono
V TsTTsT	frigio	tono
➔ IV TTsTTs	dorico	semitono ←
III sTTsTT	ipolidio	tono
II TsTTsT	ipofrigio	tono
I TTsTTsT	ipodorico	

Figura 14

La tecnica per intonare ciascuna corda della lira come *mese* della scala (secondo le indicazioni di Aristòsseno e Tolomeo) e relativi nomi assunti dalle trasposizioni di tono.

Tradizione arcaica cfr. Bacchio	IV sec. a.C. cfr. Cleonide, IX cfr. Tolomeo	Aristòsseno cfr. Cleonide, XII cfr. Arist. Quintiliano, I,10	Aristide Quintiliano Alipio	mese
	missolidio	ipermissolidio missolidio acuto missolidio grave	iperlidio ipereolio iperfrigio iperiastio iperdorico	sol fa# fa mi mi \flat
lidio	lidio	lidio acuto lidio grave	lidio eolio frigio iastio dorico	re do# do si si \flat
frigio	frigio	frigio acuto frigio grave		
dorico	dorico	dorico		
	ipolidio	ipolidio acuto ipolidio grave	ipolidio ipoeolio ipofrigio ipoiastio ipodorico	la sol# sol fa# fa
	ipofrigio	ipofrigio acuto ipofrigio grave		
	ipodorico	ipodorico		

Diagrammatic details: A vertical grey bar on the left contains the notes re, do#, si, la, sol#, fa#, mi. Horizontal lines connect these notes to the corresponding modes in the columns. Brackets on the right indicate an octave (ottava) between the top and bottom groups of modes, and a nona (nona) between the top and middle groups.

Figura 15

Successione dei nomi assunti dalle trasposizioni di tono che da 3 passano a 7, poi a 13 e poi a 15. Anche la distribuzione intervallare muta nei secoli, abbassandosi di un semitono.



a



b

Figura 16

Strumenti della Roma repubblicana:

a. Affresco: musici con tibia e lira di chiara derivazione greca, V sec. a.C. (Tarquinia, Tomba dei Leopardi).

b. Mosaico: musici con tibia, cimbali e timpano, II sec. a.C., villa pompeiana (Napoli, Museo archeologico).



Figura 1

Rete viaria imperiale, II sec. (combinazione delle figg. 7434 e 7439 in Daremberg, *Dictionnaire des antiquités* (1873): V.791, 810).



Figura 2

Territori dell'Impero romano (i fiumi Reno e Danubio ne limitano il confine nord-orientale). Nella carta sono indicati anche i riti cristiani adottati nell'Impero.

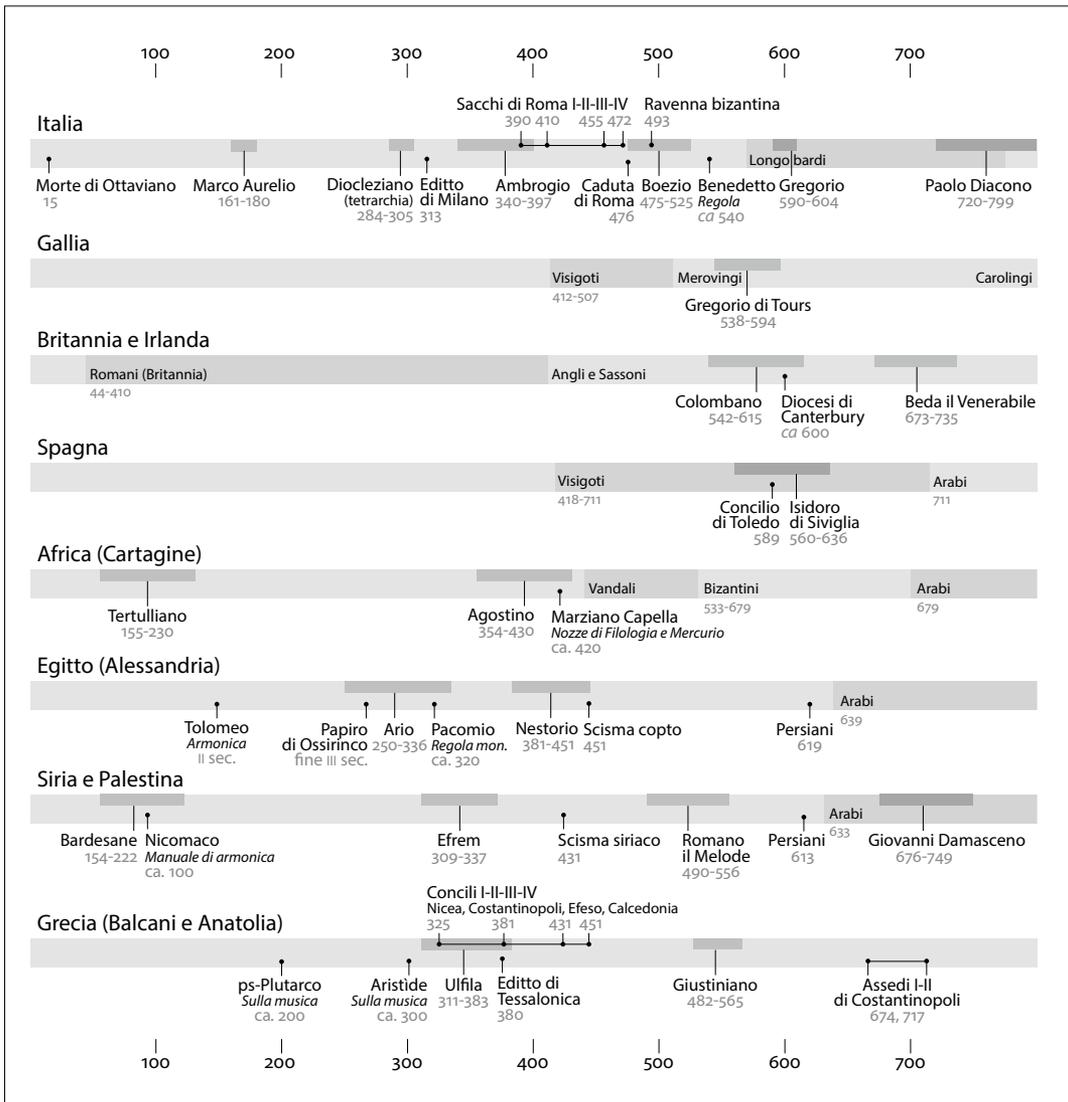


Figura 3

Schema sinottico di episodi utili alla storia della musica avvenuti nei territori già dominati dall'Impero romano fra il I e l'VIII secolo [vd. anche Figura 2].



Figura 4

Calderone in argento di Gundestrup e particolare (suonatori di *carnyx*), Danimarca, fine II sec. a.C. (Copenaghen, Museo Nazionale).



Figura 5

Statuetta 'à la lyre', Bretagna II sec. a.C.
(Rennes, Museo di Bretagna).



Figura 6

Miniatura dal *Salterio Vespasiano* (inizio VIII sec.): re Davide suona una lira (crotta) attorniato da scribi, suonatori di corno e danzatori (Londra, British Library, Cott. Vesp. Al, f. 30v).

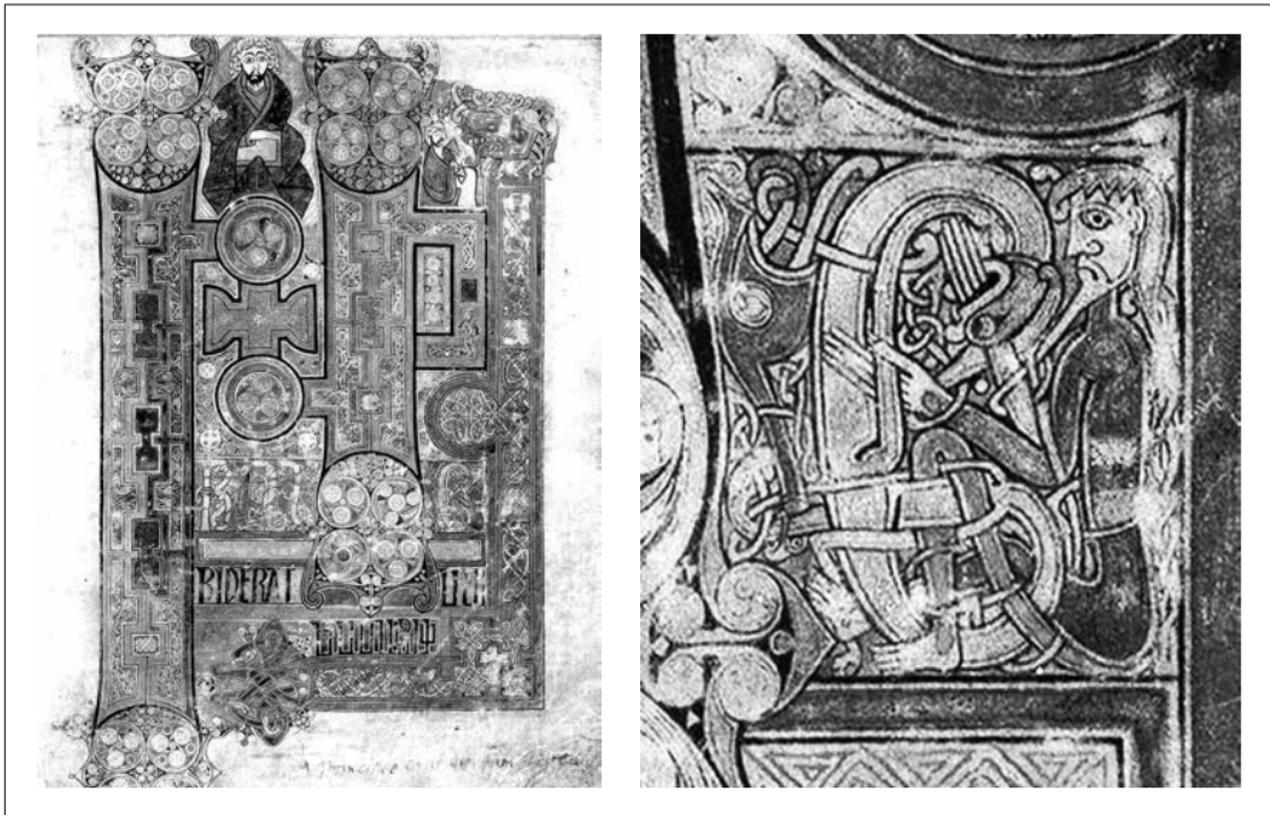


Figura 7

Miniatura dal Libro di Kells, evangelario irlandese (VII-VIII sec.): nella lettera C (part. a destra) della frase *In prinCipio erat verbum* (vangelo di Giovanni) che occupa l'intera pagina si riconosce un arpista stilizzato (Dublino, Trinity College, Ms 58, f. 292r).

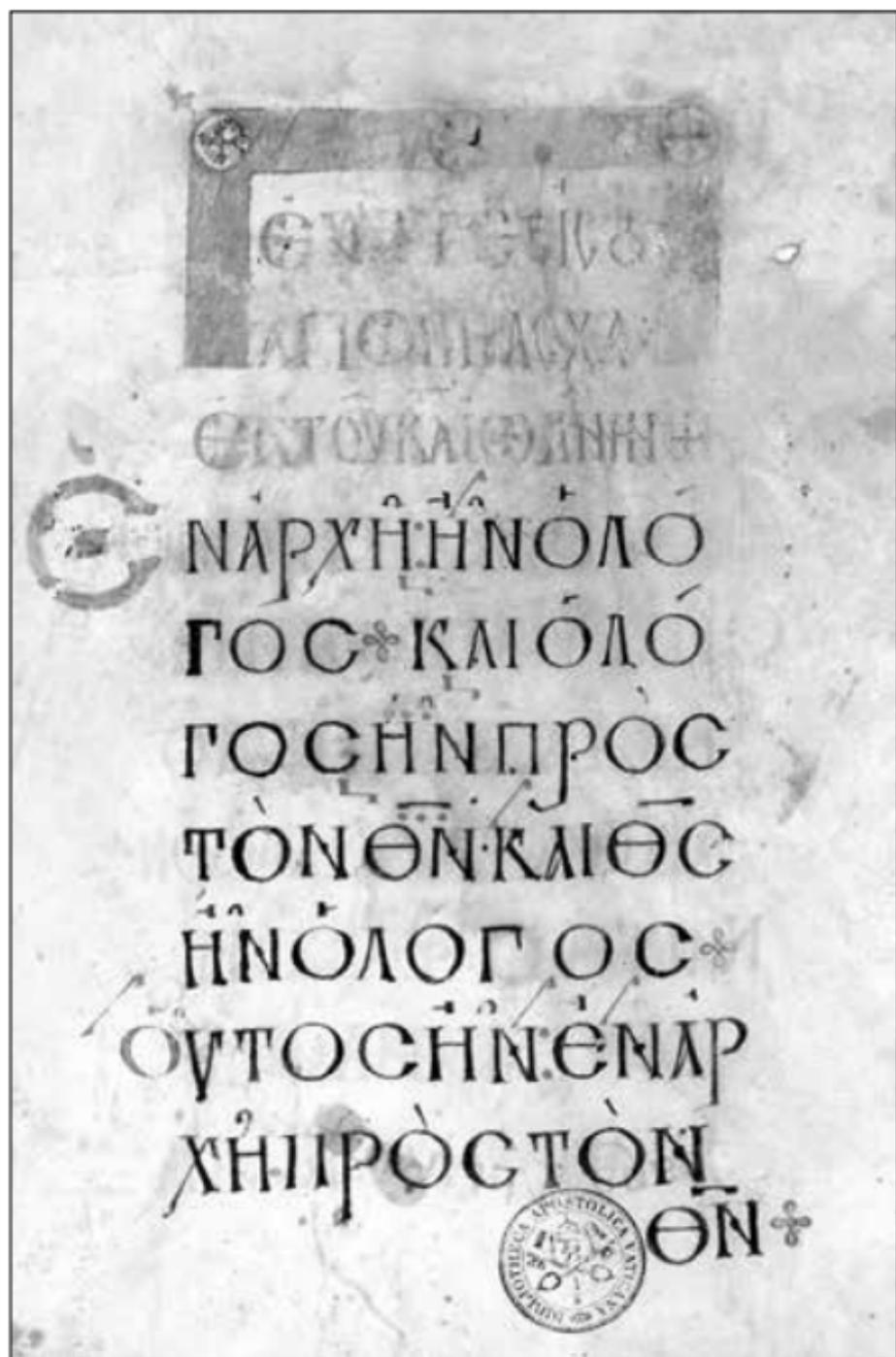


Figura 8

Prima pagina di evangelario bizantino (IX secolo) in maiuscola liturgica greca con segni efonetici a due colori (Roma, Bibl. Vaticana, Vat. gr. 351, f. 1r).

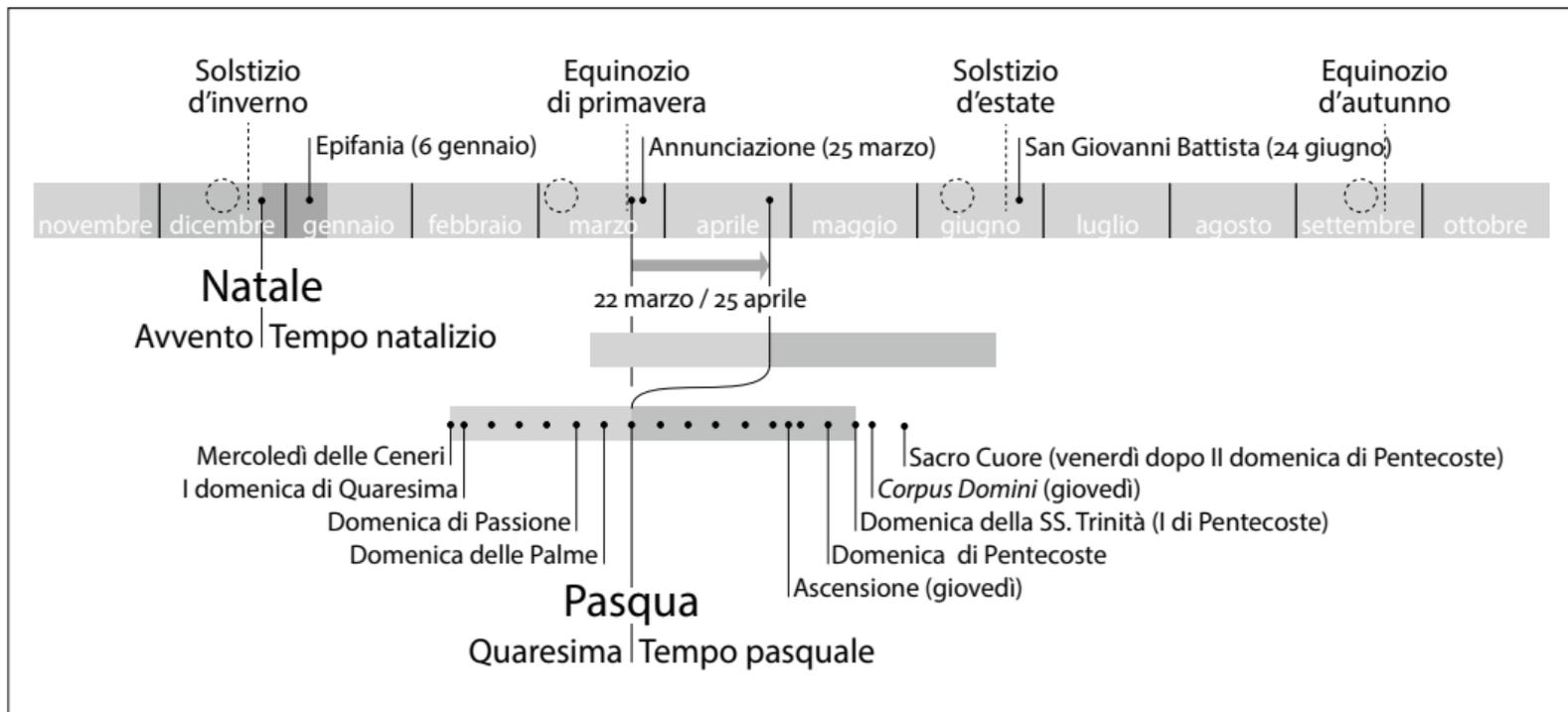


Figura 9

La distribuzione nell'anno (qui da novembre a ottobre) del ciclo del tempo (con le due feste principali, Natale e Pasqua) in relazione ai solstizi/equinozi, cioè ai quattro *tempora* (circoletto tratteggiato), feste cristiane introdotte per assorbire rituali pagani legati alle stagioni e al raccolto. Diversamente da tutte le altre feste, la Pasqua oscilla (dal 22 marzo al 25 aprile) e con lei tutte le feste che la precedono (Quaresima) e la seguono (Tempo pasquale).

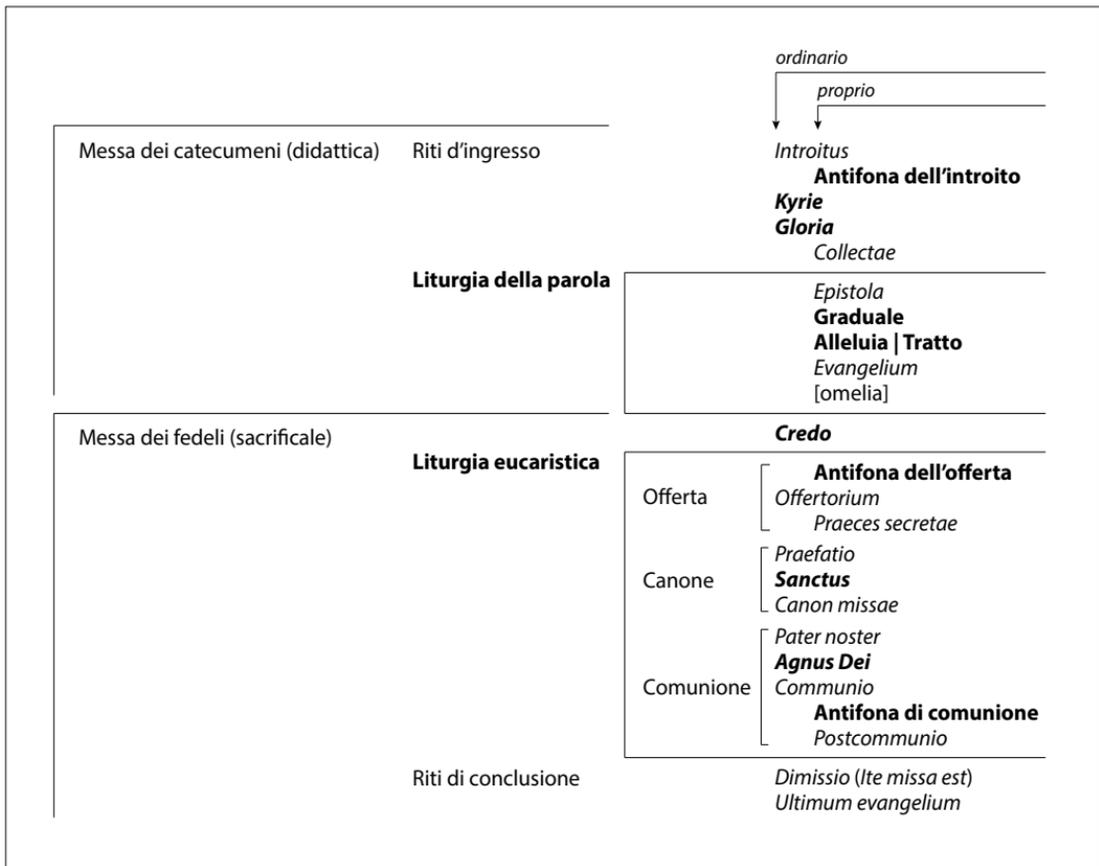


Figura 10

Struttura della messa (pretridentina) in cui sono evidenziati (grassetto) i cinque canti dell'ordinario (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus*) e i cinque del proprio (Introito, Graduale, Alleluia o Tratto, Offerta e Comunione).

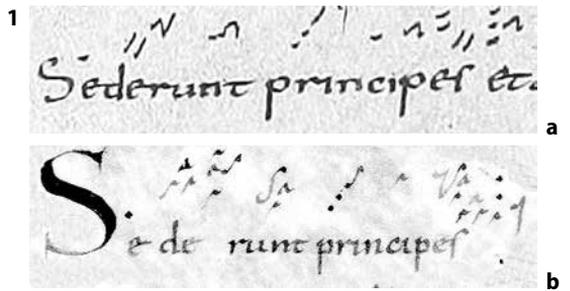
Figura 1

Incipit dal graduale *Sederunt principes* (Santorale, Santo Stefano, 26 dicembre) in varie notazioni neumatiche.

1. Notazione francotedesca (IX-X sec.):

a. Chartres, Bibl. municipale, 47, f. 6v.

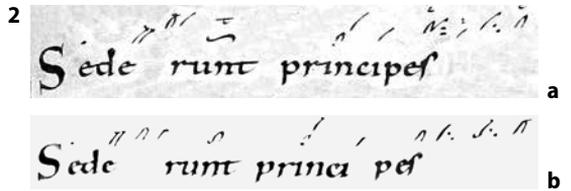
b. Laon, Bibl. municipale, 239, f. 27r.



2. Notazione tedesca (IX-X sec.):

a. San Gallo, Stiftsbibliothek, 359, f. 41r.

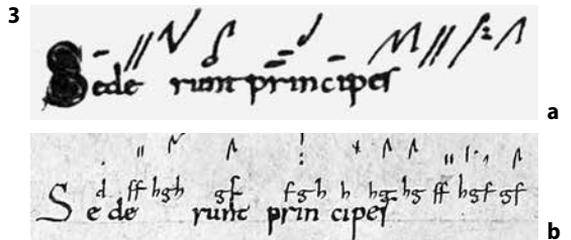
b. Ms. di Regensburg (Bamberg, Staatsbibliothek, Mus. Lit. 7, f. 8r).



3. Notazione di derivazione francotedesca (XI sec.):

a. Ms. di Bologna (Roma, Bibl. Angelica, 123, f. 33r).

b. Ms. di Digione (Montpellier, Bibl. de l'École de Médecine, H 159, f. 88v): le lettere *a-p* corrispondono alle note di una doppia ottava *la-la*.

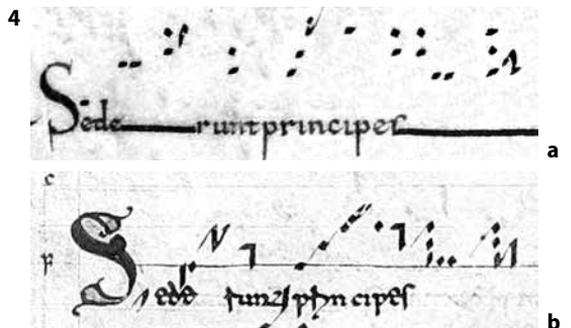


4. Notazione diastematica

(aquitana e beneventana, XI-XII secolo):

a. Ms. di Albi (Parigi, Bibl. Nationale, 776, f. 15r).

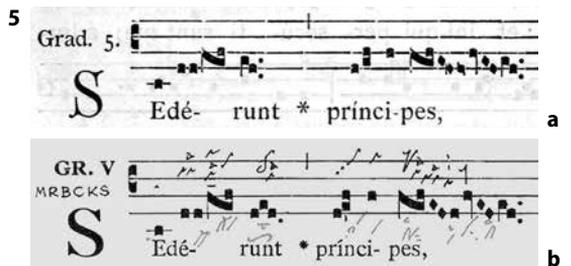
b. Benevento, Bibl. Capitolare, 34, f. 21r (le lettere *f* e *c* corrispondono alle chiavi di *fa* e *do*).



5. Notazione quadrata moderna:

a. *Liber usualis*

b. *Graduale triplex*, con episeimi solesmensi e la riproduzione di notazioni adiaستمatiche, in questo caso Laon (1b) e San Gallo (2a).



SUONO	NOME	paleofranche	aquitane	francotedesche (metensi)	tedesche (sangallesi)	NOTAZ. MODERNA	
Singolo	<i>punctum</i>	•	-	•	•	} ■/■ •	
	<i>tractulus/uncinus</i>			- ~	-		
	<i>virga</i>		↗	/	/		
Doppio	<i>clivis</i>	\	:	↑ ∩ : = ~	↗ ↗	■ ■	• •
	<i>pes</i>	/	! ↗	↘ ↘ ! ! !	↘ ↘	■ ■	• •
Triplo	<i>porrectus</i>	∨	! ↗	↓	~	■	• •
	<i>torculus</i>	∩	! ↗	↓ ∩	∩ ∩	■ ■	• •
	<i>climacus</i>		:	: : ~ ~	! :	■	• •
	<i>scandicus</i>		! ↗	! ! !	! :	■ ■	• •

Figura 2

Differenze grafiche fra le quattro famiglie di notazioni adiaستمatiche.

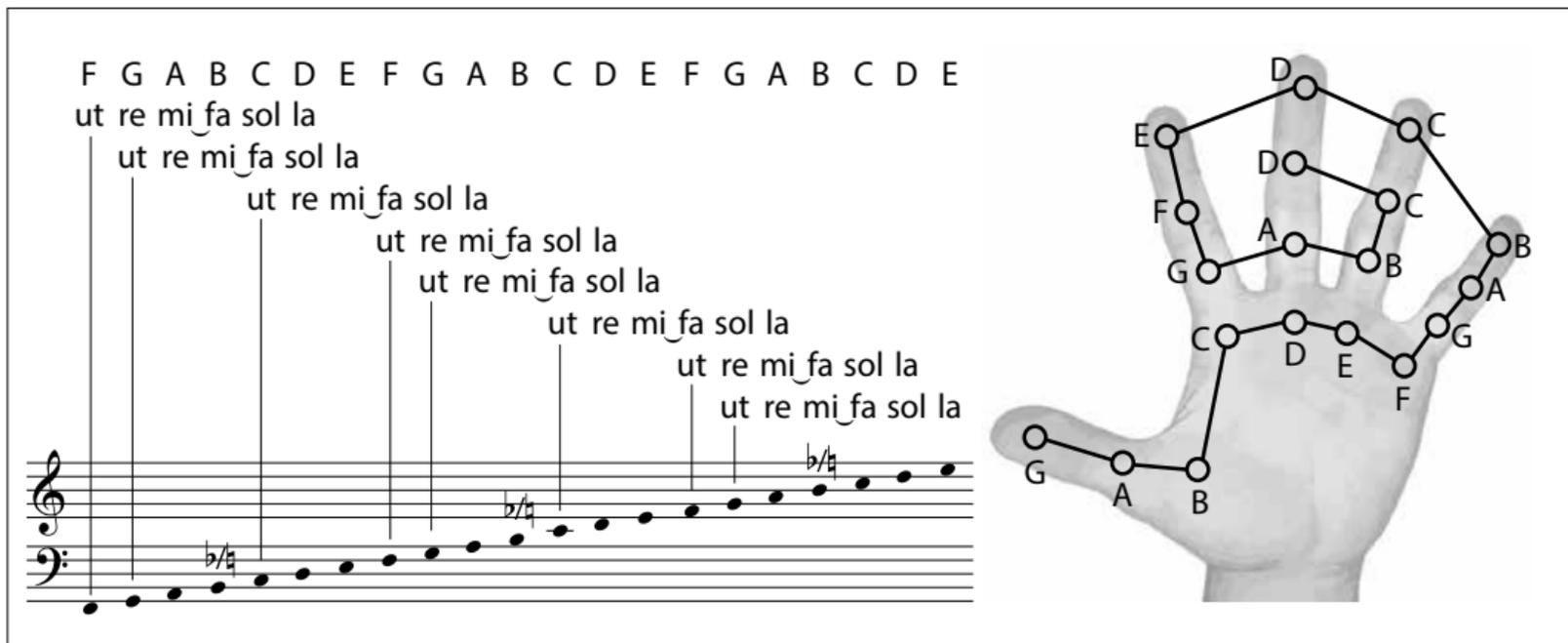


Figura 3
 Principi della solmisazione: l'esacordo (sei altezze con un semitono al centro: *ut re mi fa sol la*) aggancia le sue sillabe centrali (*mi-fa*) ai tre simitoni previsti dal sistema medievale (*mi-fa*, *la-si* bem. e *si-do*) producendo tre forme esacordali: naturale (semitono *mi-fa*), molle (*la-si* bem.) e duro (*si-do*). I nomi delle note si ottenevano combinando i tre generi: A-lamire, C-solfaut, ecc. Il *si* bemolle era detto B-fa (befà) e il *si* bequadro B-mi (bemi). La mano invece serviva a distribuire su uno spazio fisico l'intera scala di quasi tre ottave.

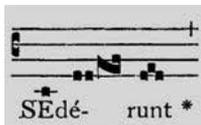
1
2
3
4
5
6
7

Re - sur - re - xi _____ et ad - huc te - cum sum ____

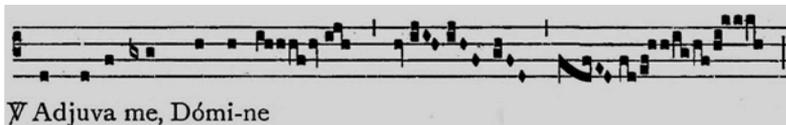
Figura 4

Confronto sinottico dell'*incipit* dell'introito della messa di Pasqua («Resurrexi et adhuc tecum sum»).

1. [ms., XI sec., notazione aquitana] Paris, Bibl. Nationale, 776, f. 71v.
2. [ms., XIV sec., Italia centrale, notazione quadrata] Madrid, Bibl. Nacional, Vitr 21-8.
3. [incunabolo] Augsburg: Erhard Rathold, 1494 (München, Bayerische Staatsbibl.).
4. *Graduale romanum*, Cracoviae: Andreae Petricovij, 1600, p. 204 (Praga, Bibl. Naz. Repubblica Ceca).
5. [Editio medicaea] *Graduale de tempore*, Romae: ex Typographia Medicaea, 1614.
6. [Editio ratisbonensi] *Graduale de tempore et de sanctis*, Ratisbonae: Friderici Pustet, 1871.
7. [Editio vaticana] *Graduale de tempore et de sanctis*, Romae, Typis Vaticanis, 1908.



1a



1b



2a



2b



3a



3b

Figura 5

Tropature polifoniche del graduale *Sederunt principes* (cfr. Figura 1). **1.** *Incipit* gregoriano dei due versetti.

2. Due organa: **a.** Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 29,1, f. 101r («Sederunt») con *vox organalis* assai mossa: *organum* a bordone) – **b.** f. 151v-152r (sillaba *-ne* di «Domine»: *organum* a discanto).

3. Due mottetti sul melisma di *-ne* (di «Domine») trascritto di seguito al mottetto (utlimo rigo in entrambe le immagini):

a. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 29,1, f. 410r-v (mottetto *Prothomartir plenus*).

b. Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., 1099, f. 185v (mottetto *Sederunt inque*).



Figura 6

Raffigurazione dei versetti 3-4 del salmo 42 (43) nel Salterio di Utrecht, compilato nella regione di Metz nel IX secolo (Utrecht, Biblioteca universitaria, f. 25r). Nella traduzione le parole rese nel disegno sono in corsivo.

3 Emitte lucem tuam et veritatem tuam:
ipsae me deducant et adducant
in montem sanctum tuum et in tabernacula tua.
4 Et introibo ad altare Dei,
ad Deum laetitiae exultationis meae,
confitebor tibi in cithara, Deus, Deus meus

Manda la tua *luce* e la tua *verità*:
esse mi conducano e mi portino
al tuo santo *monte* e ai tuoi *tabernacoli*.
E mi avvicinerò all'*altare* di Dio,
al *Dio* che è mia gioia ed esultanza,
e ti celebrerò con la *cetra*, Dio, Dio mio



a



b

Figura 7

Uso dell'arco: **a.** Musicisti che suonano viole con l'uso di un arco in Beato de Liébana, *In Apocalipsin libri duodecim* (ms. ca. 930), Madrid, Bibl. Nacional, Vitr. 14-1, f. 130r (particolare). Si tratta della prima testimonianza in Occidente della presenza di strumenti ad arco. **b.** Musicisti con strumenti arabi (ribeca e liuto) alla corte di Ruggero II di Sicilia, ca. 1140 (Palermo, Cappella palatina).

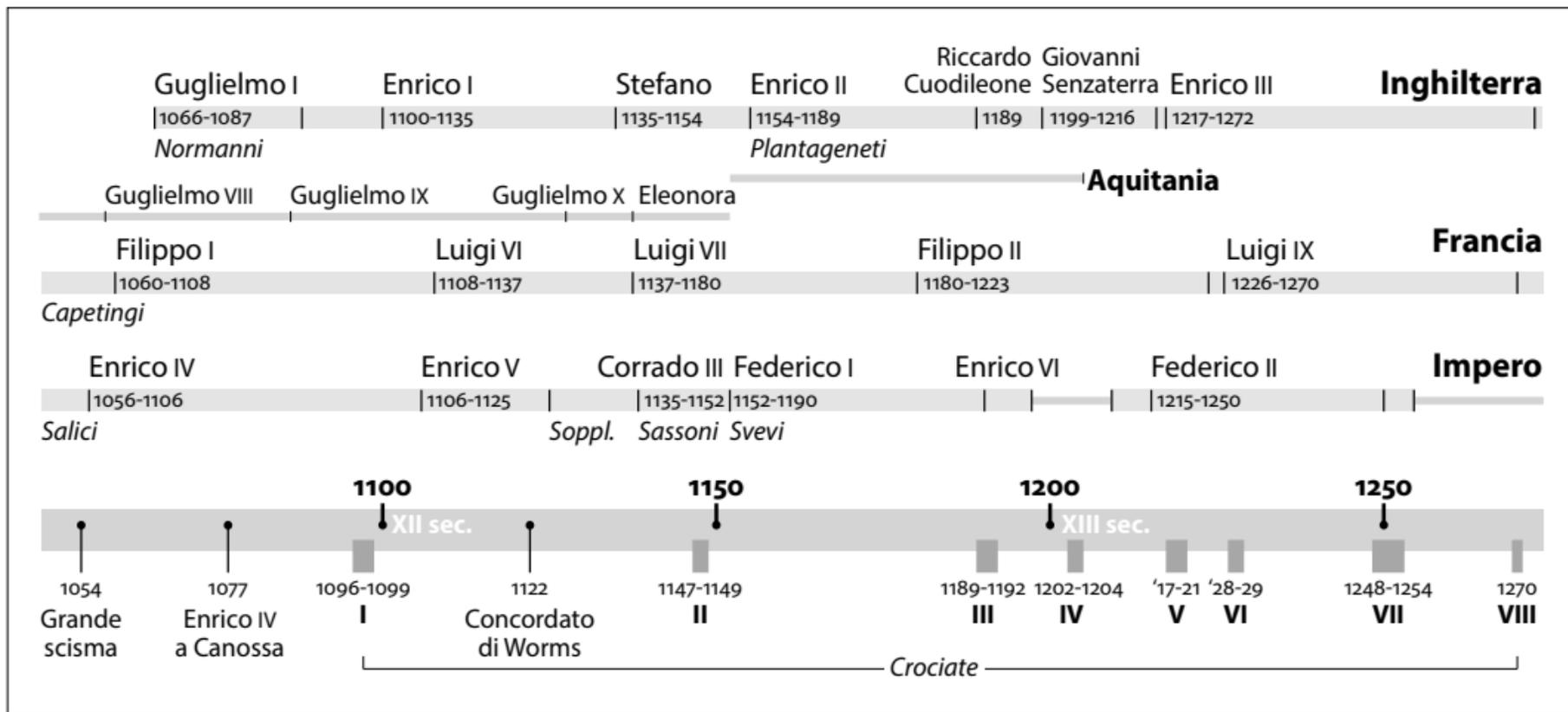


Figura 8

Successione sinottica dei principali regnanti d'Europa al tempo delle crociate.

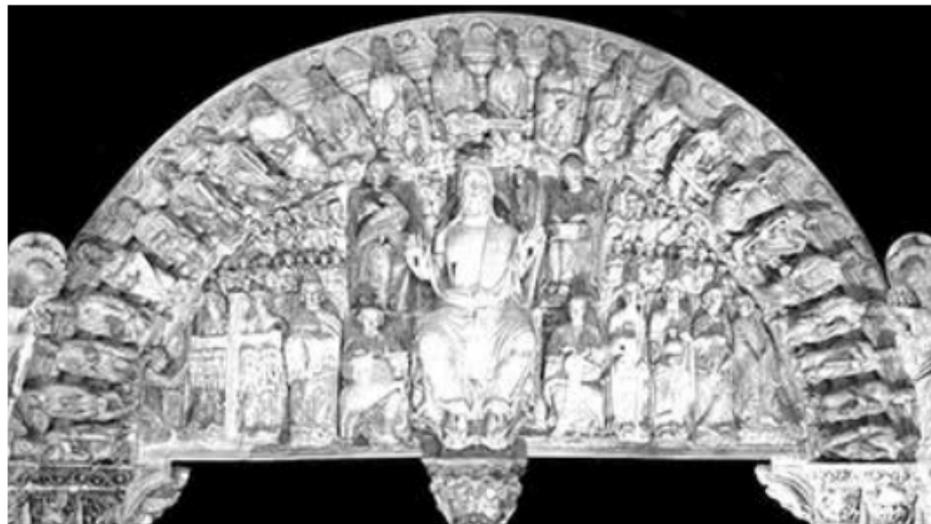


Figura 9

«Portico della gloria» dell'ingresso interno della cattedrale di Santiago de Compostela, ca. 1180, circondato da 24 musicisti. Il recente restauro ha mostrato che il portico in pietra era interamente policromo (seppur oggi i colori siano estremamente sbiaditi). Nel particolare la più antica raffigurazione di *organistrum*, l'antenato della ghironda, strumento a sfregamento in cui un primo esecutore faceva girare la ruota che metteva in vibrazione le corde e un secondo abbassava alcune leve per accorciare le corde e cambiare l'intonazione.



senza musica. Gli unici codici notati, a parte brani sparsi, sono tardi: i due principali manoscritti si conservano a Jena e Vienna (XIV secolo).

Figura 11

Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848 (Codex Manesse), f. 13r (ca. 1320). La miniatura apre la sezione di Ottone di Brandeburgo, qui raffigurato mentre gioca a scacchi (simbolo di seduzione) con una dama. In basso strumentisti che suonano trombe dritte, un tamburello e una *gaita* (cornamusa spagnola) il cui *chanter* (canna tastabile) è innestato su una sacca zoomorfa.



Figura 1

Ambrogio Lorenzetti,
Allegoria del buon governo (ca. 1340),
Siena, Palazzo
Pubblico, Sala
dei Nove. Sotto:
particolare dei giullari
che danzano al centro
della città.





a



b-c



d

Figura 2

Le miniature che, in Paris, Bibl. Nat., Fr. 146 (ca. 1320), decorano la descrizione dello *charivari* del *Roman de Fauvel*:

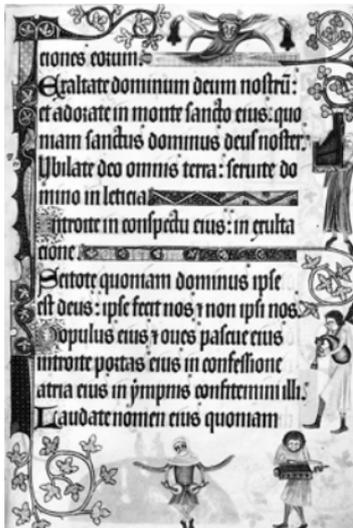
a. f. 34r: il corteo di musicanti in maschera che disturba la prima notte di nozze fra Fauvel e Vanagloria;

b. f. 34v: il carro a ruote dentate per far rumore guidato da un partecipante travestito da Hellequin;

c. f. 34v: la processione di urne funerarie con Hellequin a cavallo;

d. f. 36v: ancora il corteo mascherato.

Il nome di Fauvel, emblema del male, esprime l'ipocrisia (*fau-vel* = falso velato) e, in acronimo, i peggiori vizi: *Flatterie* (adulazione), *Avarice*, *Vilenie*, *Variété* (incostanza), *Envie*, *Lâcheté* (vigliaccheria).



a



b



c



d

Figura 3

Porzione di pagina e particolari dal *Salterio di Luttrell* (London, British Library, *Add.* 42130, f. 176r) a commento del Salmo 99 (100):

- a. cinque musicisti circondano la pagina, ma solo quello più in alto (con in mano due campane) sembra raffigurare il cherubino evocato nel salmo; in basso un tamburino dalle maniche 'alate';
- b. un organo portativo insolitamente ribaltato (le canne gravi sono dalla parte opposta e si suona con la mano destra mentre la sinistra muove il mantice);
- c. cornamusa;
- d. una rara reffigurazione di 'sinfonia', strumento simile all'*organistrum* e alla ghironda, le cui corde, messe in vibrazione da una ruota, vengono interrotte ad altezze diverse per produrre i vari gradi della scala.

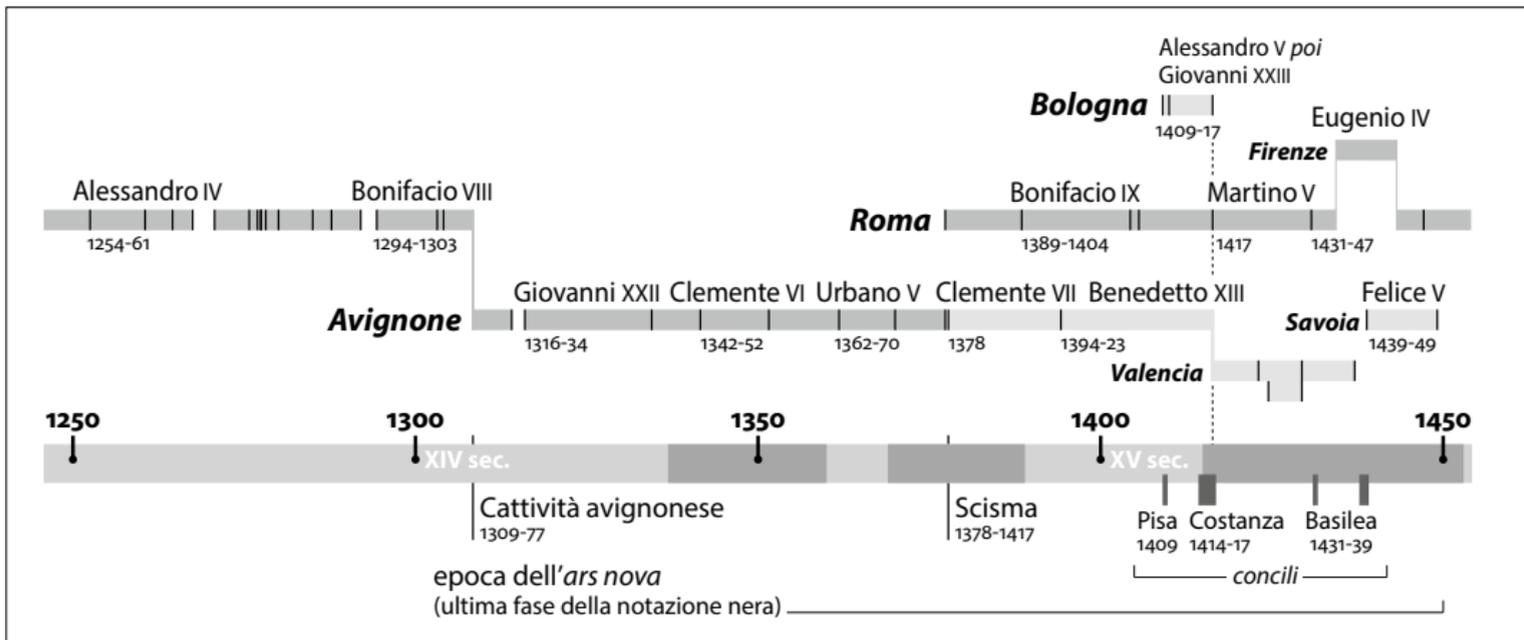


Figura 4

Instabilità della sede papale durante il tardo Medioevo. Sulla fascia in basso (1250-1450), corrispondente alla maturazione mensurale della notazione nera (*ars nova*), sono evidenziati gli inizi della Cattività avignonese e dello Scisma d'Occidente (le porzioni più scure corrispondono invece alle tre fasi della guerra dei Cent'anni). Sopra, la successione dei pontificati, con il trasferimento ad Avignone (1309), il ritorno a Roma (1378) e il proliferare di antipapi in altre sedi (in grigio più chiaro). I concili (fascia in basso) produrranno l'elezione del terzo papa con sede a Bologna (Pisa, 1409), la fine dello Scisma (Costanza, 1414-1417) e, dopo la parentesi valenciana, la nomina dell'antipapa savoiarso (Basilea, 1439).

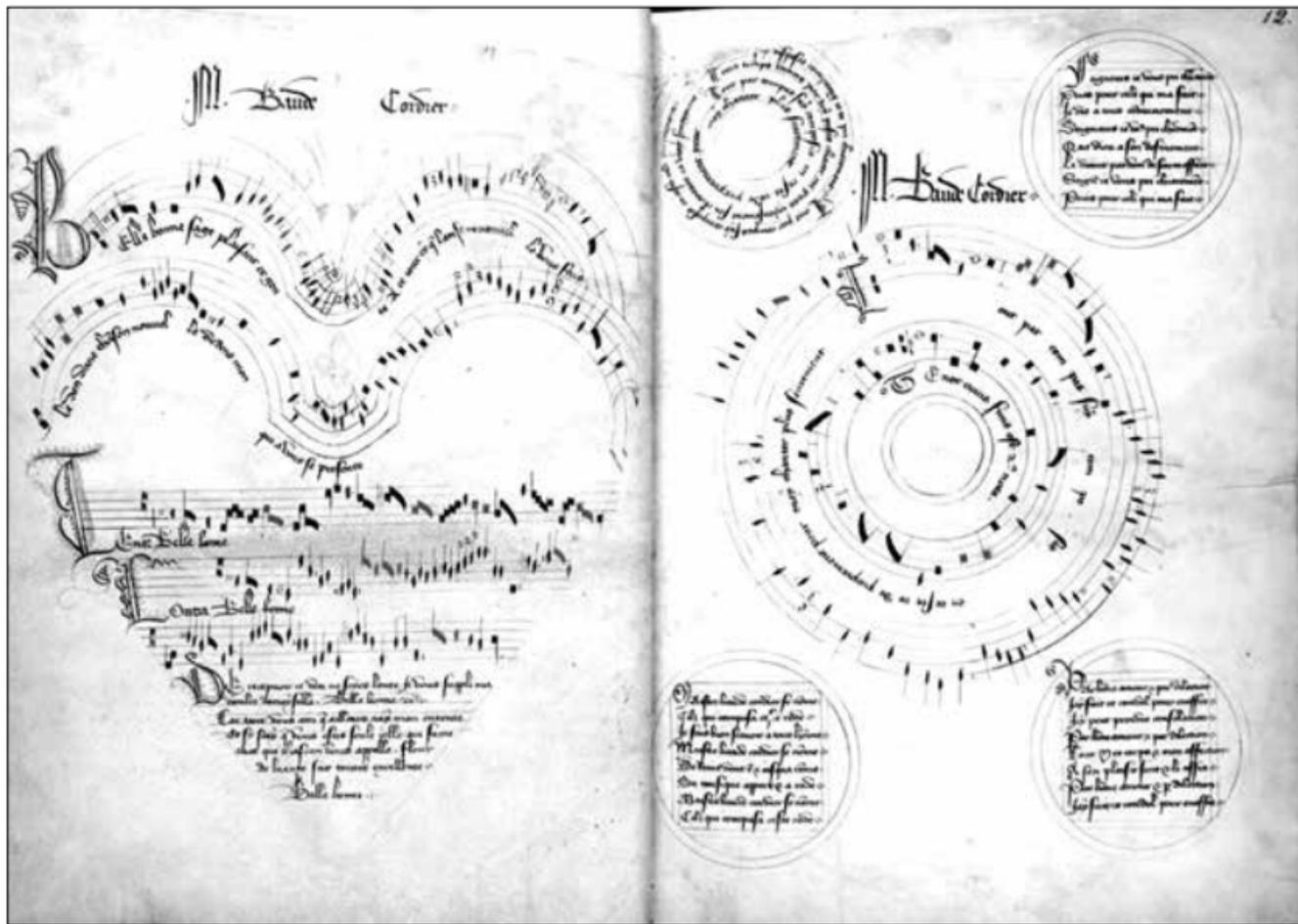
The image displays a manuscript page with musical notation and a miniature. On the left, a miniature depicts a seated figure, Lorenzo Masini, playing a lute. The page is filled with musical notation on staves, including a large initial 'L' and various lyrics in Italian. The notation is a form of mensural notation used in the early modern period.

LAURENTIUS DE FLORENTIA

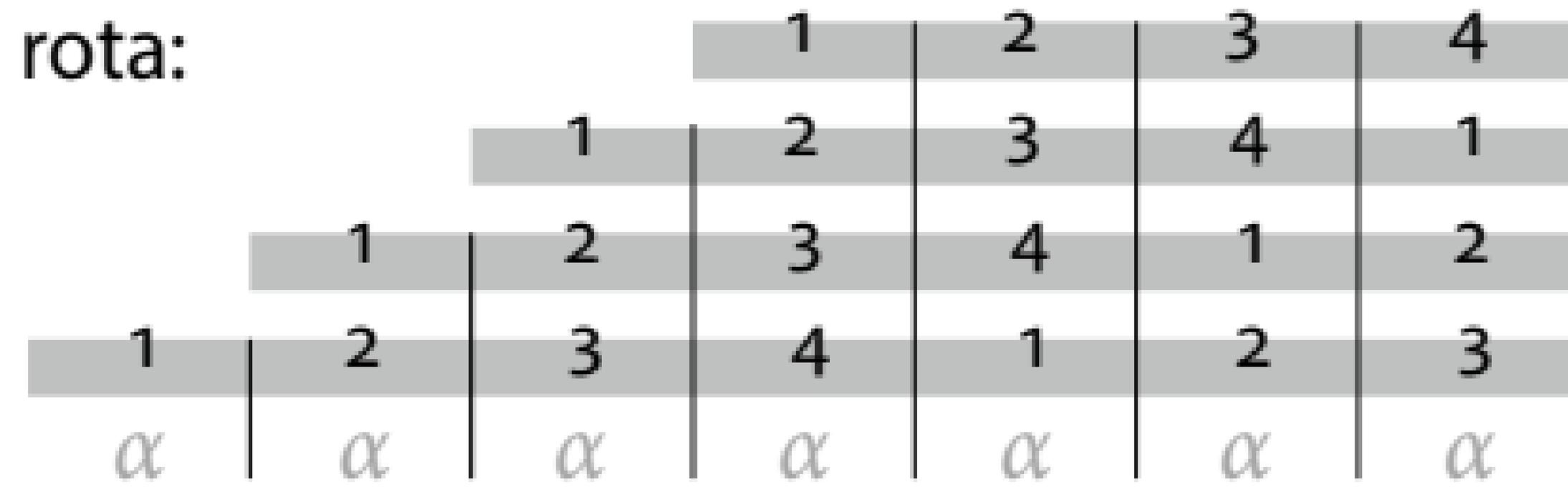
La se ne'ra star nel pa'ra' di. I' se' ne'ra
 star nel pa'ra' di. Co' glien to' suspiro fo' pi' na'
 can'za uia' d'uan' do' per lamotio' plu'
 so'ca uia' d'ua'
 de' meglio ei me' fece' pluto' ne'. C'he' la' ra' pi' mai' ser'
 no' prigo' ne'.
 ce' plu' to' ne'. C'he' la' ra' pi' mai' ser'no' prigo'
 ne'.

Figura 5
 Apertura della sezione dedicata a Lorenzo Masini da Firenze (raffigurato nella miniatura in alto con in mano un salterio) del codice Squarcialupi (Firenze, Med. Pal. 87, ff. 45v-46r). Intonazione del madrigale *Ita se n'er a star nel Paradiso*, brano con notazione sperimentale, riprodotto identico nelle pagine seguenti, ma con una notazione che raddoppia i valori per evitare forme notazionali insolite [cfr. EPIFANI 2014].

Figura 6
 I due brani di Baude Cordier che aprono il codice Chantilly (ca. 1395) conservato a Chantilly, Musée Condé, ms. 564, ff. 1v-12r: a sinistra *Belle bonne, sage, plaisant* (il cui contenuto amoroso è reso da un rigo a forma di cuore) e, a destra, *Tout par compas suy composez* (un canone circolare rappresentato anche graficamente).



rota:



rondellus:

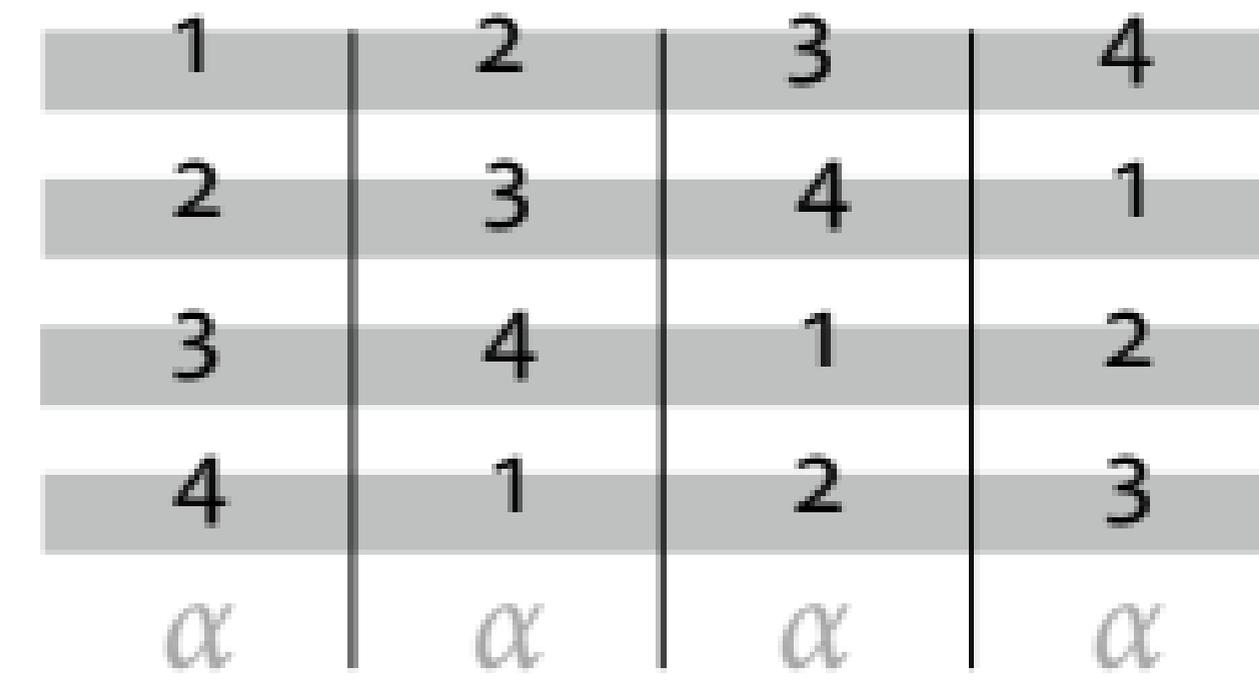
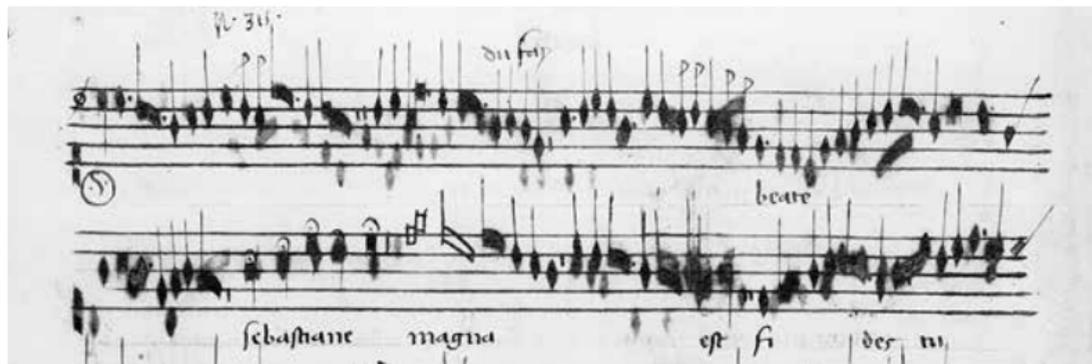




Figura 7

Ritratto di Oswald von Wolkenstein (1377-1445) riprodotto ad apertura del volume che riunisce la seconda raccolta, testo e musica, di tutte le sue liriche (Innsbruck, Universitäts-und Landesbibl., senza segnatura, detto Cod. B). Di origini nobili, fu proprietario di Castelvecchio (Alpe di Siusi), di cui non restano che ruderi. Benché sepolto presso l'abbazia di Novacella (dove tre secoli prima furono presumibilmente compilati i *Carmina Burana*), la sua lapide funeraria si conserva nel Duomo di Bressanone. Il celebre occhio chiuso sembra esser legato a un difetto congenito e non alla ferita di una freccia, come s'è detto per molto tempo.



a



b

Figura 8

Dufay, *O beate sebastiane* (incipit del cantus) prima in notazione nera (ca. 1440) e poi bianca (ca. 1460):

a. Bologna, Museo della musica, Q15, f. 315v.

b. Modena, Bibl. Estense, a.X.1.11, f. 61v.

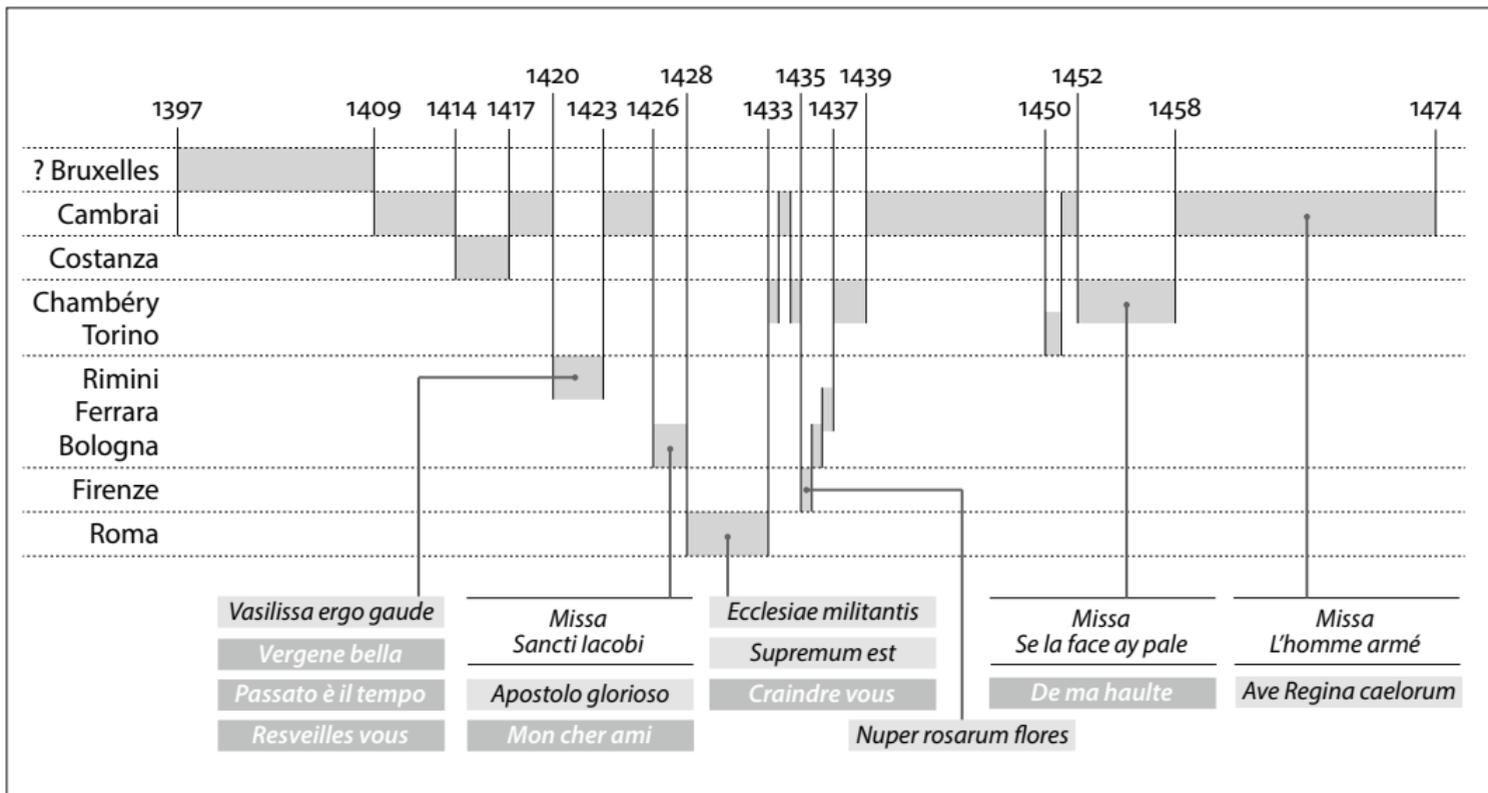


Figura 9

Schema della vita di Guillaume Dufay con le principali tappe dei suoi spostamenti e alcune composizioni principali (*chansons* su fondo scuro e mottetti in chiaro).

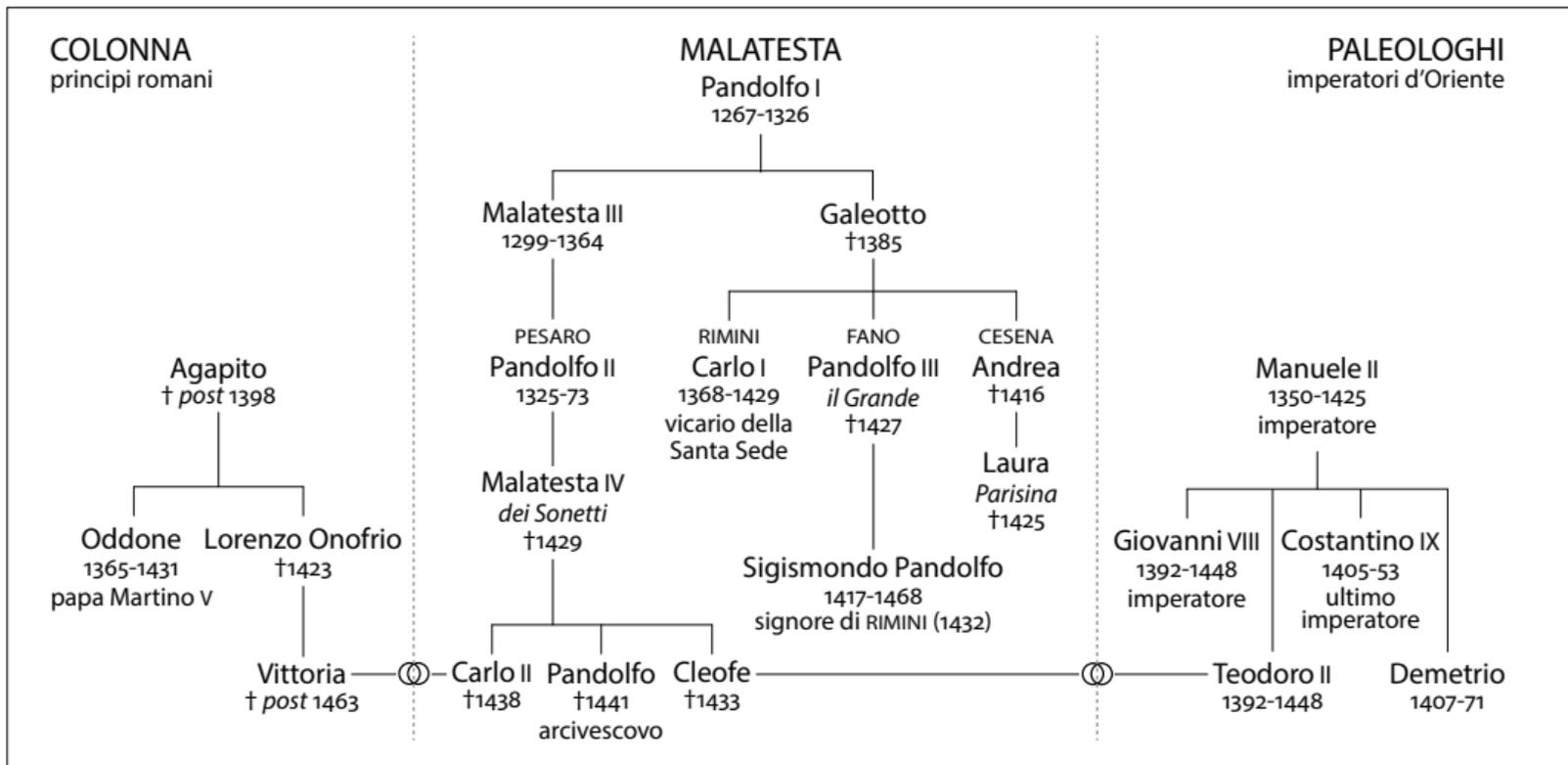


Figura 10

Albero genealogico dei Malatesta – limitato ai membri che entrarono in contatto con Dufay – in relazione alla famiglia romana dei Colonna e agli imperatori d'Oriente.

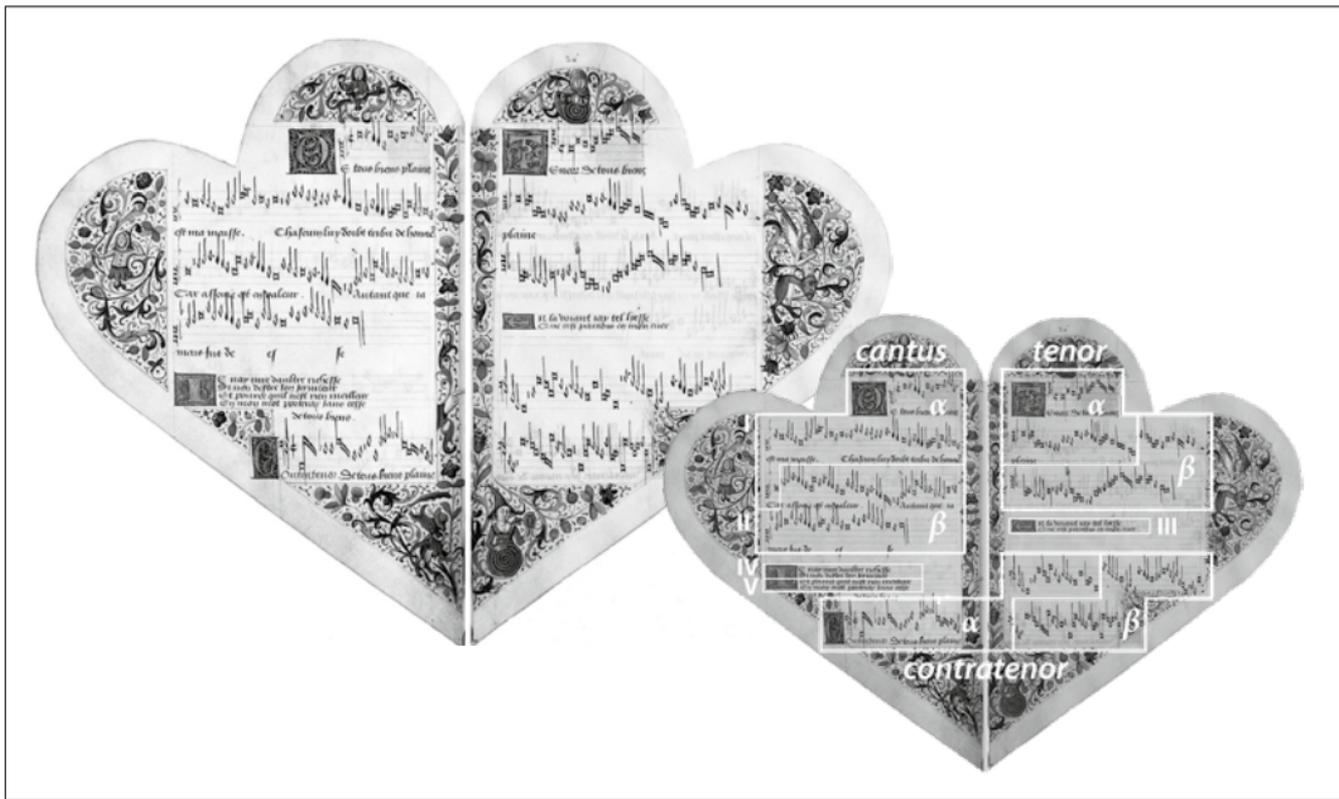


Figura 11

Hayne van Ghizeghem, *De tous bien plaine*, codice Cordiforme (Paris, Bibl. Nationale, Rothschild 2973, f. 25v-26r); in piccolo la distribuzione delle tre parti vocali (*cantus*, *tenor*, *contratenor*), organizzate in due sezioni musicali ($\alpha\beta$) e cinque di testo (I-V) per produrre le otto parti canoniche del *rondeau*: 1(Ia) 2(II β) 3(IIIa) 4(Ia) 5(Iva) 6(V β) 7(Ia) 8(II β).



Figura 12

Maestro del Fogliame Ricamato, *Madonna e Bambino con sei angeli musicanti* (ca. 1480), Paris, Louvre; nel particolare *Ave regina caelorum* di Walter Frye. Esistono altri due dipinti e un affresco dell'epoca che riproducono questo brano: i dipinti sono nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa in Sicilia (stesso soggetto e stesso pittore) e alla National Gallery of Art di Washington (Maestro della Leggenda di Santa Lucia, *Maria Regina dei cieli*) [CARAPEZZA 1975]; l'affresco è sulla volta dell'oratorio del Castello di Montreuil-Bellay nella Loira (*Angeli musicanti*) [FALLOWS 2003].



Figura 13

Disegno che orna i versi in cui Martin Le Franc ricorda Dufay e Binchois nel suo poema *Le Champion des dames* (1442). L'immagine è presente solo in una delle 9 copie del poema (Paris, Bibl. nat., Fr. 12476, f. 98r) realizzata nel 1451, quando entrambi i compositori erano nel pieno della loro attività.



Figura 14

Disegno che precede la *chanson* di Nicolle Le Vestu *Okhem tresdocte en art mathematique*, riprodotta nel ms. *Chants royaux sur la Conception* (Paris, Bibl. nat., Fr. 1537, f. 58v), una raccolta di *chansons* premiate ai *puy* di Rouen fra il 1519 e il 1528. Il disegno appare un'ingenua rappresentazione di un musicista famoso: l'uso del leggio, fuori dai contesti didattici, serviva per esibire preziosi libri liturgici, non per la pratica corale, cui non avrebbe certo partecipato un musicista esperto. Difficilmente pertanto il ritratto di Ockeghem, realizzato a trent'anni dalla morte, può essere considerato significativo. Il capperone (tipico copricapo quattrocentesco) rimanda alla condizione aristocratica del musicista, e gli occhiali potrebbero essere solo un accorgimento per mostrare la dottrina del cantore: la *chanson* celebra infatti Ockeghem maestro del quadrivio.



Figura 1

Una pagina dal *Traité de l'oraison dominicale*, ca. 1460 (Bruxelles, Bibl. royale de Belgique, Ms. 9092, f. 9r).

La miniatura di Jean Le Tavernier mostra il duca di Borgogna Filippo il Buono

(inginocchiato al centro sotto un badacchino) che assiste alla messa presso la propria cappella, a destra giovani cantori intonano un brano liturgico, sul fondo pochi membri della corte condividono la cerimonia.



a

Puer natus

Agnus sanctus sanctus

dominus deus sabaoth

Qui sedent eum et terra

gloria tu Oanna

In excelsis

Et

This image shows a page of musical notation from a 16th-century printed book. It features seven staves of music. The notation includes various rhythmic values and ligatures. The text 'Puer natus' is written above the first staff. Below the staves, there are several lines of text: 'Agnus sanctus sanctus', 'dominus deus sabaoth', 'Qui sedent eum et terra', 'gloria tu Oanna', 'In excelsis', and 'Et'. The notation is dense and characteristic of early printed music.

b

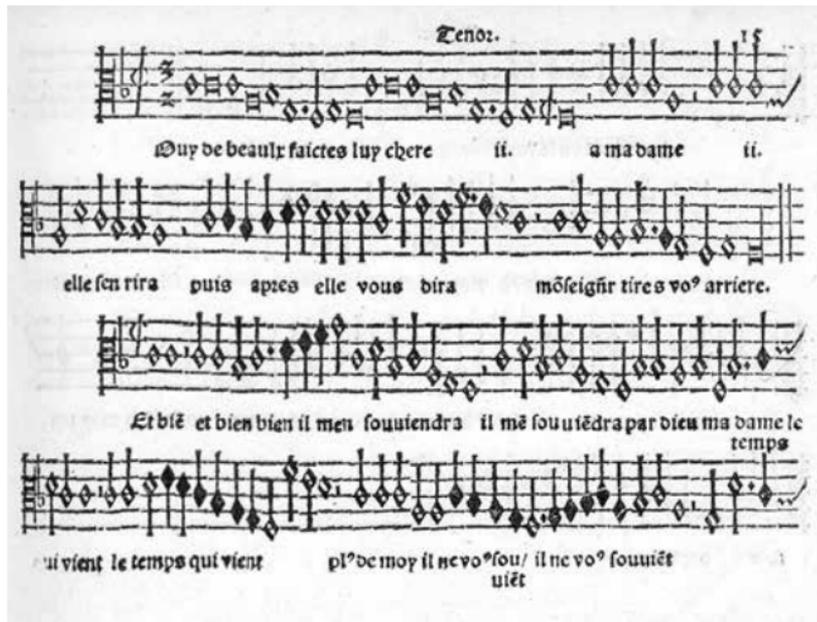
Figura 2

Esordi della stampa musicale: **a.** Esempio musicale xilografico in Niccolò Burzio, *Musices opusculum incipit cum defensione Guidonis aretini adversus quendam hispanum veritatis prevaricatorem*, Ugo Ruggeri, Bologna, 1487, c. FVlv.

b. Caratteri mobili a tre impressioni: Pierre de La Rue, *Missae*, 4 voll. (parti separate), Ottaviano Petrucci, Venezia, 1503, *Cantus*, c. 6v: *Missa Puer natus, Sanctus*.



a



b

Figura 3

Nuove tecniche per la stampa musicale: **a.** Xilografia: Matthaeus Pipelare, *Missa L'homme armé* (contratenor e bassus del Sanctus) in *Liber quindecim Missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, Andrea Antico, Roma, 1516, c. 66r, volume *in folio*. **b.** Caratteri mobili a impressione unica: Claudin de Sermisy, *Trente et cinq chansons musicales à quatre parties*, 4 voll. (parti separate), Pierre Attaignant, Paris, 1529. *Tenor*, c. 15r: *Ouy de beaulx faictes-luy chere* e *Et bien et bien, il m'en souviendra*.

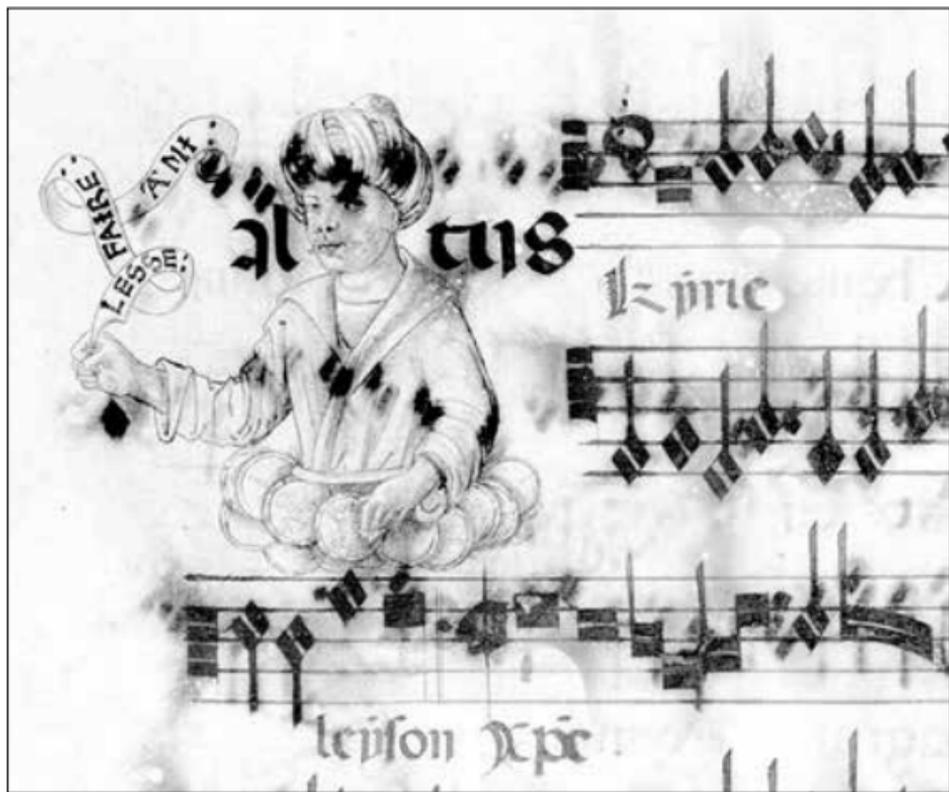


Figura 4

Probabile raffigurazione del principe Cem con il motto francese «Lesse faire a mi» (nel cartiglio in mano) che orna il capolettera della messa di Josquin *La sol fa re mi* (Roma, Bibl. Vaticana, Capp. Sist. 41, f. 39r).



Figura 5

Kyrie della Missa

L'homme armé

dalla raccolta

di messe

di Josquin realizzata

(ca. 1525)

nella bottega di Petrus

Alamire per i banchieri

Fugger (Vienna,

Österreichische

Nationalbibl.,

11778, f. 1v-2r).



a



b

Figura 6

Disegni di Bernardo Buontalenti per gli intermedii della *Pellegrina* di Gerolamo Bargagli, rappresentata a Firenze nel 1589 per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena:

a. Il costume di Arione (ruolo interpretato da Jacopo Peri) nel quinto intermedio, bozzetto a colori (Firenze, Bibl. Naz. Centrale).

b. Scena per *L'armonia delle sfere* di Giovanni Bardi, primo intermedio, incisione di Agostino Carracci, 1592 (Milano, Raccolta Bertarelli). Cfr. Capitolo 1, Figura 10.



Figura 7

Hieronymus Francken il Vecchio (1540-1610), *Carnevale veneziano*, ca. 1565 (Aquisgrana, Museo Suermondt-Ludwig). Salotto veneziano in cui alcuni aristocratici ballano (a destra) sulla musica di un piccolo *ensemble*, unitamente ad acrobati (sulle finestre) e maschere anch'esse danzanti.

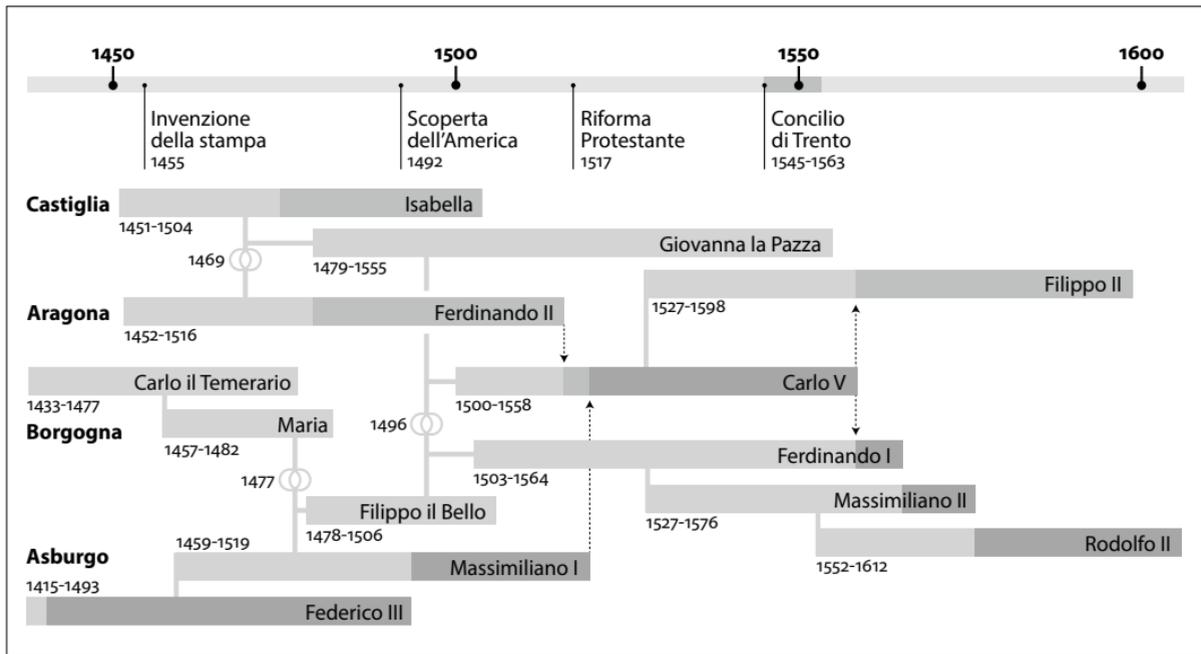


Figura 8

Schema della formazione della Casa d'Asburgo. Il matrimonio fra Filippo d'Asburgo detto il Bello (mai diventato imperatore) e Giovanna di Castiglia aveva riunito almeno nominalmente i regni austriaci (Austria e Borgogna) a quelli spagnoli (Castiglia e Aragona, che rimanevano formalmente divise ma unite per via matrimoniale). La dichiarazione di pazzia di Giovanna, successiva alla morte della madre Isabella (e poco dopo del marito Filippo), servì al padre Ferdinando per estendere il suo dominio alla Castiglia. Alla morte di Ferdinando il nipote Carlo, già erede della Casa d'Asburgo per via paterna, ereditò l'intera Spagna (ad eccezione del Portogallo) per incapacità dichiarata della madre regina. Carlo fu poi eletto imperatore alla morte del nonno Massimiliano (1519) ma lasciò la Spagna al figlio Filippo e l'Austria (con il titolo imperiale) al fratello Ferdinando e ai suoi eredi.

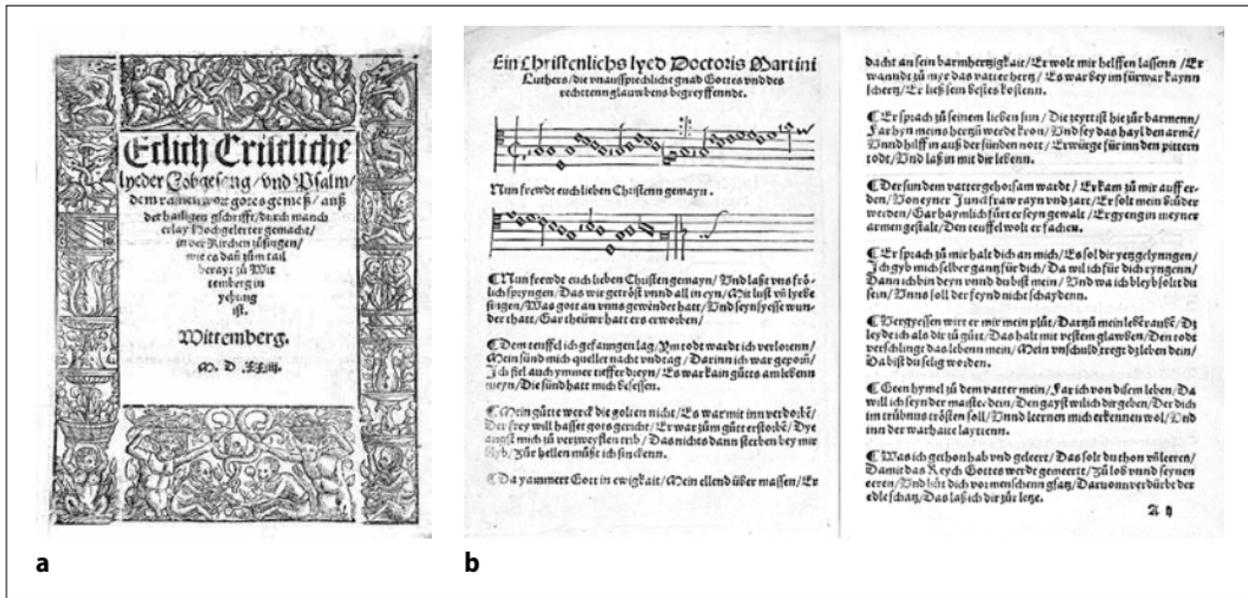


Figura 9

Frontespizio e prime due pagine della prima raccolta di corali luterani (1524), nota come *Achtliederbuch* ('Libro di otto canti'), che contiene canti composti da Martin Lutero e Paul Speratus. **a**. Frontespizio: *Erluch Cristliche lyeder Lobgesang und Psalm, dem rainen wort gotes gemeß, auß der hailigen gschrift, durch mancherlai Hochgelerter gemacht, in der Kirchen zusingen wie es daß zum tail berayt zu Wittemberg in yebung ist* ('Alcuni canti cristiani, inni di lode e salmi, composti secondo la vera parola divina della Sacra Scrittura da uomini molto istruiti, da cantarsi in chiesa come già in certa misura si pratica a Wittenberg'), Wittemberg (ma Augsburg), Melchior Ramming, 1524. **b**. *Nun freuet euch, lieben Christen gmein*, è il primo canto della raccolta composto da Lutero (melodia e dieci strofe). Alle comuni armonizzazioni estemporanee si associarono anche numerose altre d'autore, ripetutamente pubblicate (fra cui, nel Settecento, anche quella di Bach per il preludio corale BWV 734).



Figura 10

Maestro delle Mezze Figure Femminili, *Le tre musicanti*, ca. 1530 (Castello di Rohrau, Collezione Harrach); si conoscono almeno altre tre versioni di questo dipinto, conservate a San Pietroburgo, Los Angeles e un'ultima venduta a Bruxelles nel 1955 (oggi in Brasile). Il dipinto mostra il modo con cui gli amatori eseguivano la musica a più voci riprodotta nei libri di musica (canzoni, frottole, madrigali): vi era chi cantava una parte, in genere quella superiore, un altro realizzava l'armonia (in questo caso la fanciulla con il liuto) e altri strumenti si potevano aggiungere, come il flauto qui dipinto, che potrebbe rinforzare la voce all'unisono, oppure eseguire un controcanto.

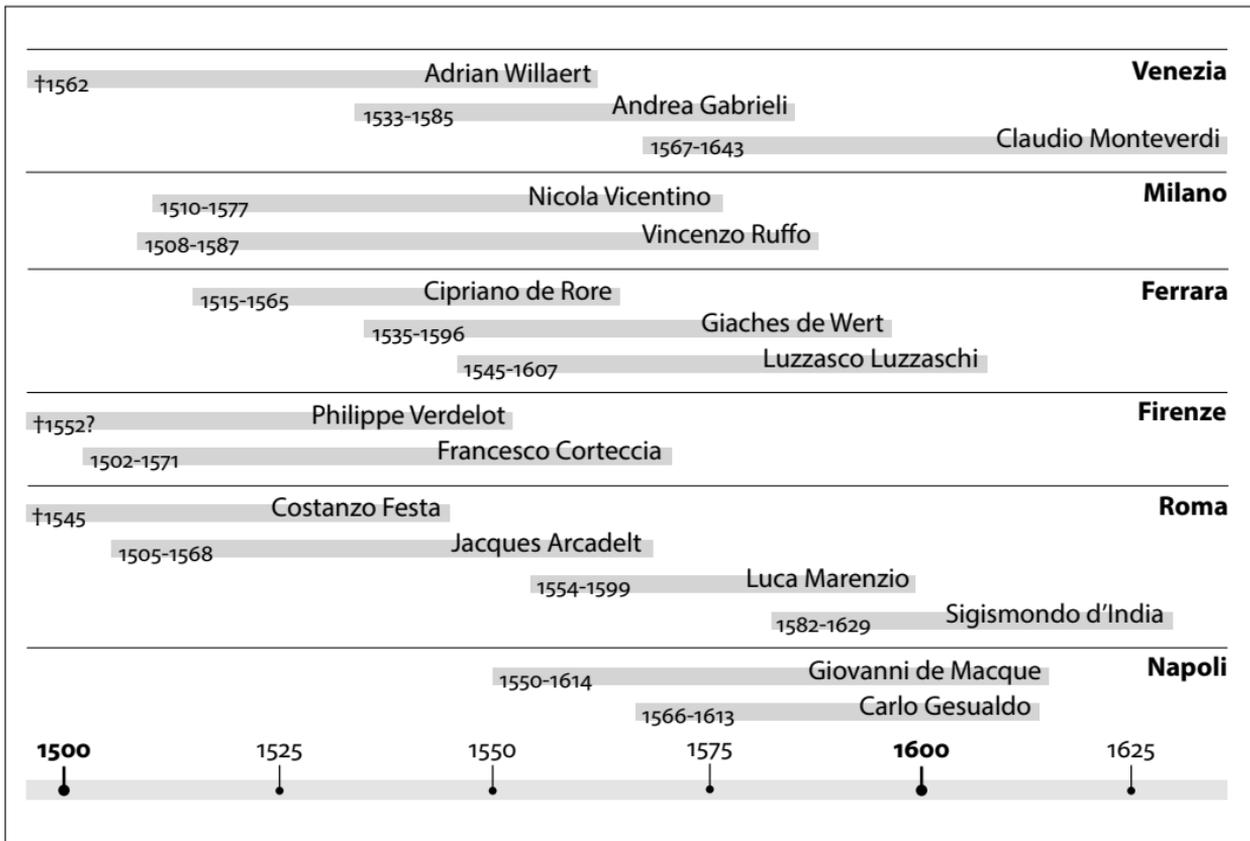


Figura 11

Estremi cronologici dei principali madrigalisti del Cinquecento distribuiti in relazione alle città in cui operarono (in alcuni casi s'è privilegiata la scuola di riferimento).

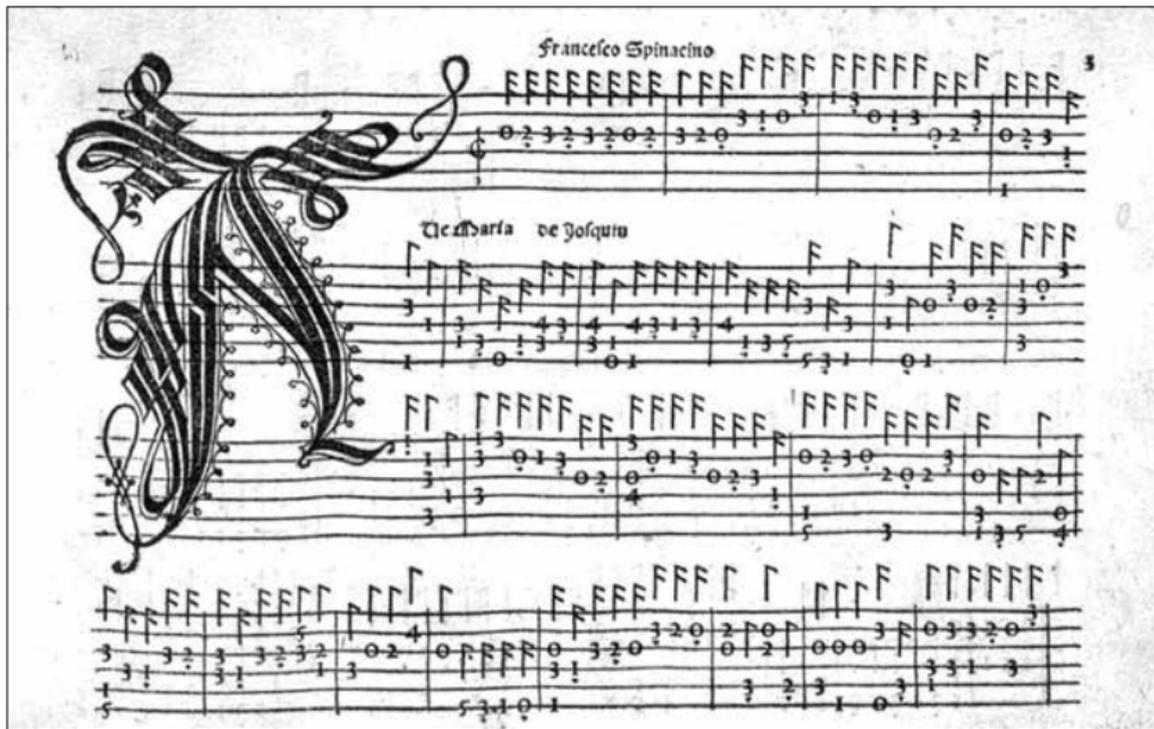


Figura 12

Brano d'apertura del primo libro di *Intabulatione de liuto* (Petrucci, Venezia, 1507): si tratta di una fantasia per liuto di Francesco Spinacino sull'*Ave Maria* di Josquin, primo esempio di utilizzo d'intavolatura, cioè di una notazione che identifica le posizioni delle dita sul liuto, non le note.

TOCCATA DEL TERZO TIVONO DI CLAVDIO MERVLO.



a

TOCCATA PRIMA



b

Figura 14

Esempi di stampa per tastiera a due sistemi (entrambi 5 linee per la mano destra e 8 per la sinistra):

a. Stampa a caratteri mobili in Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Vincenti, Venezia, 1593, p. 29 (part.).

b. Stampa calcografica da matrici in rame per Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, Borboni, Roma, 1615, p. 1 (part.).

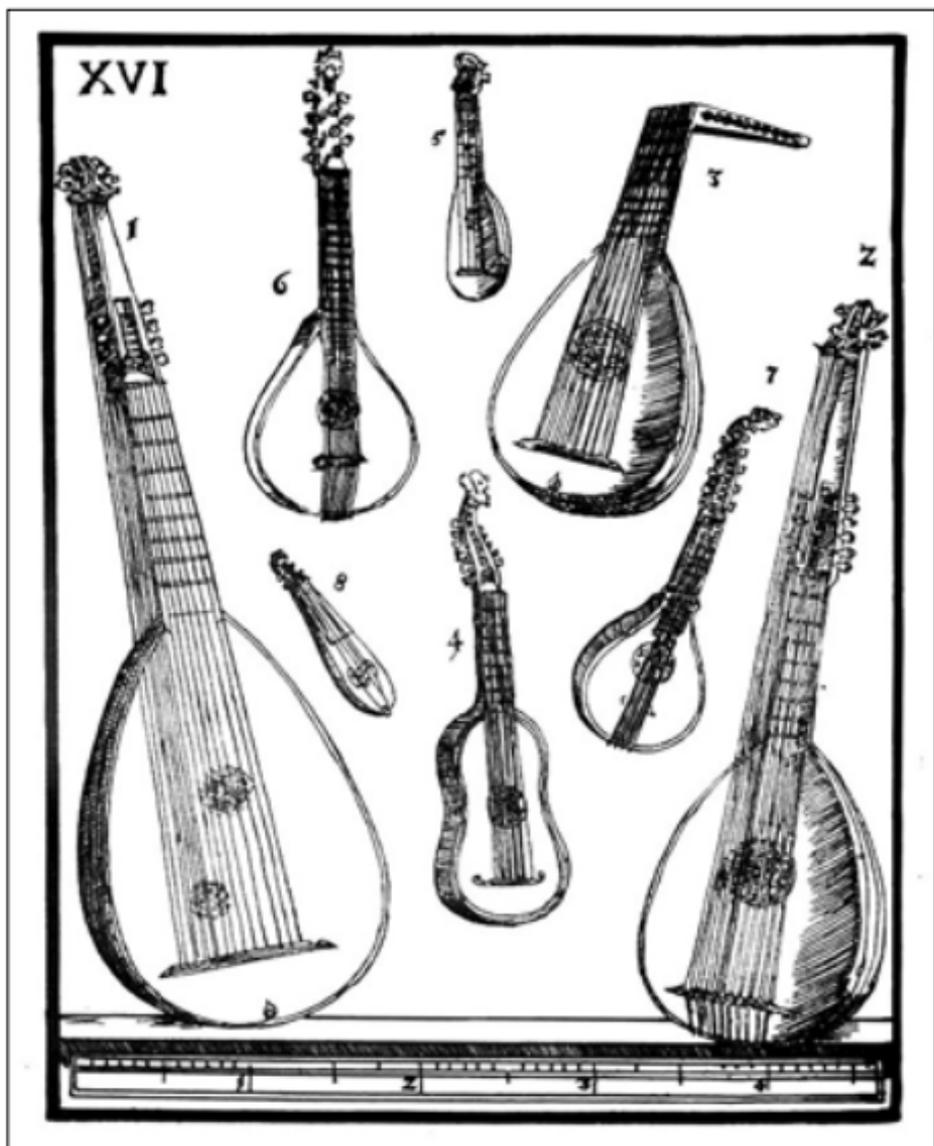


Figura 15

Tavola XVI delle 42 pubblicate nel *Theatrum instrumentorum*, appendice al II volume di Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (1619).

Traduzione della didascalia: 1. Tiorba padovana, 2. Liuto con bordoni o 'testudo tiorbata' (arciliuto), 3. Liuto 'a cori' (ordini di corde), 4. Quinterna, 5. Mandòra (o mandolino), 6. Cetera a sei cori, 7. Piccola cetera inglese, 8. Piccola giga (fidula) chiamata *pochette*. In basso l'unità di misura calcolata in piedi di Brunswick (cm 28,4).

Ad esclusione dell'ultimo esempio che mostra uno strumento ad arco senza tasti (8), la tavola raccoglie strumenti a pizzico con tasti, ovvero: tre tipi di liuto (nn. 1-3), tre a fondo piatto (4, 6, 7), e uno bombato (5).

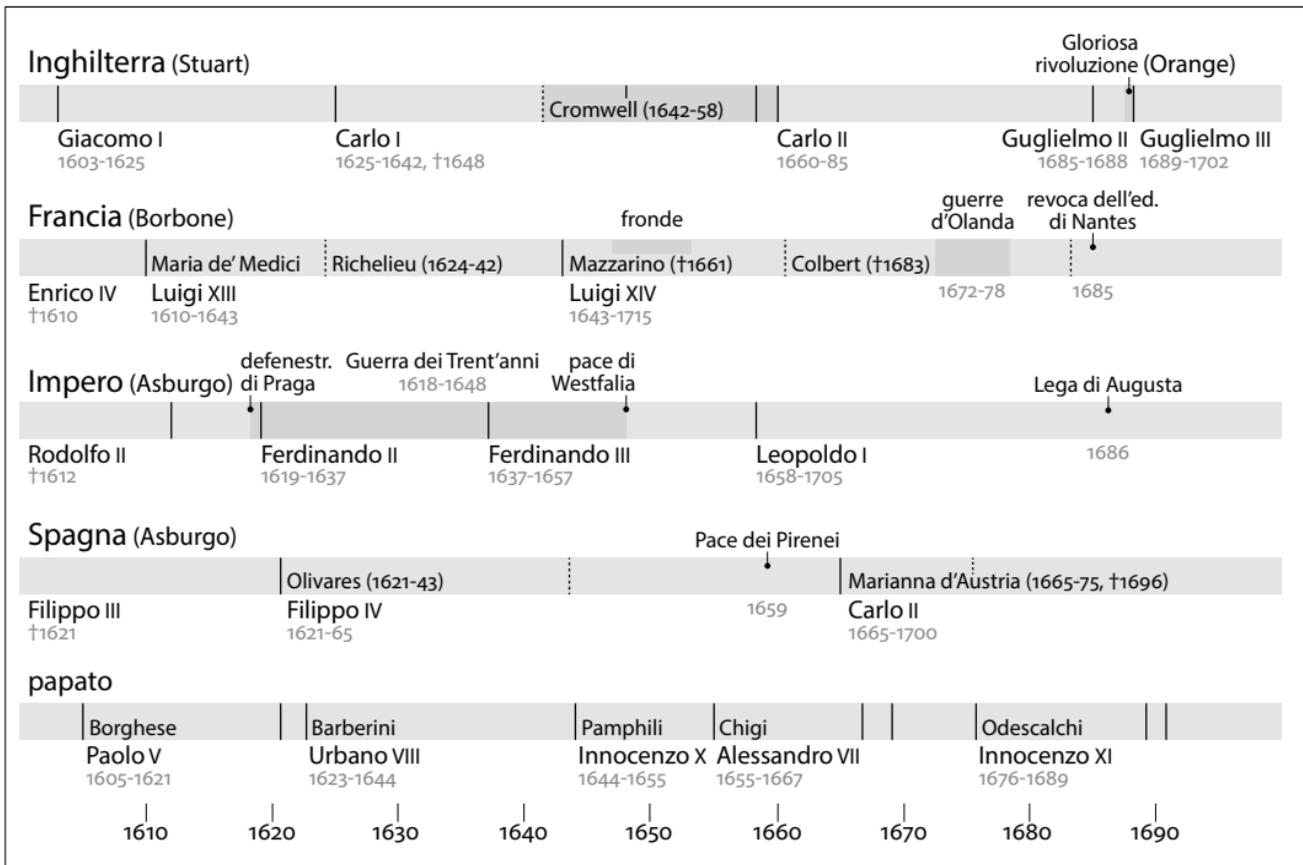


Figura 1

Sinossi dei governi delle principali nazioni europee durante il Seicento.



Figura 3

Una delle mutazioni del *Pomo d'oro* (1668) di Sbarra e Cesti, con scene e costumi di Lodovico Ottavio Burnacini. L'incisione, realizzata da Matthaus Küsel, rappresenta il «Palazzo di Paride» (atto I, scena 11) e fa parte di una serie di 23 incisioni inserite nella sontuosa stampa del libretto (Matteo Cosmerovio, Vienna, 1667 e 1668), realizzata in occasione dell'allestimento viennese.



Figura 4

Jan Vermeer, *La lezione di musica*, 1662 (London, Royal Collection). Il celebre dipinto oltre a esaltare la dimensione eminentemente privata della società olandese del Seicento, usa la musica come metafora di un'emozione taciuta. In origine l'uomo in piedi (il maestro, forse l'amante?) era stato dipinto proteso verso la fanciulla e lei non guardava le sue mani, come appare ora, ma l'uomo al suo fianco (la correzione al dipinto non è però intervenuta nell'immagine riflessa nello specchio, che mantiene ancora il volto rivolto a destra). Che vi sia qualcosa di inquieto fra i due s'intuisce anche nel motto dipinto all'interno della cassa del virginale: «Musica letitiae comes medicina doloris» ('Musica compagna di gioia, cura al dolore').

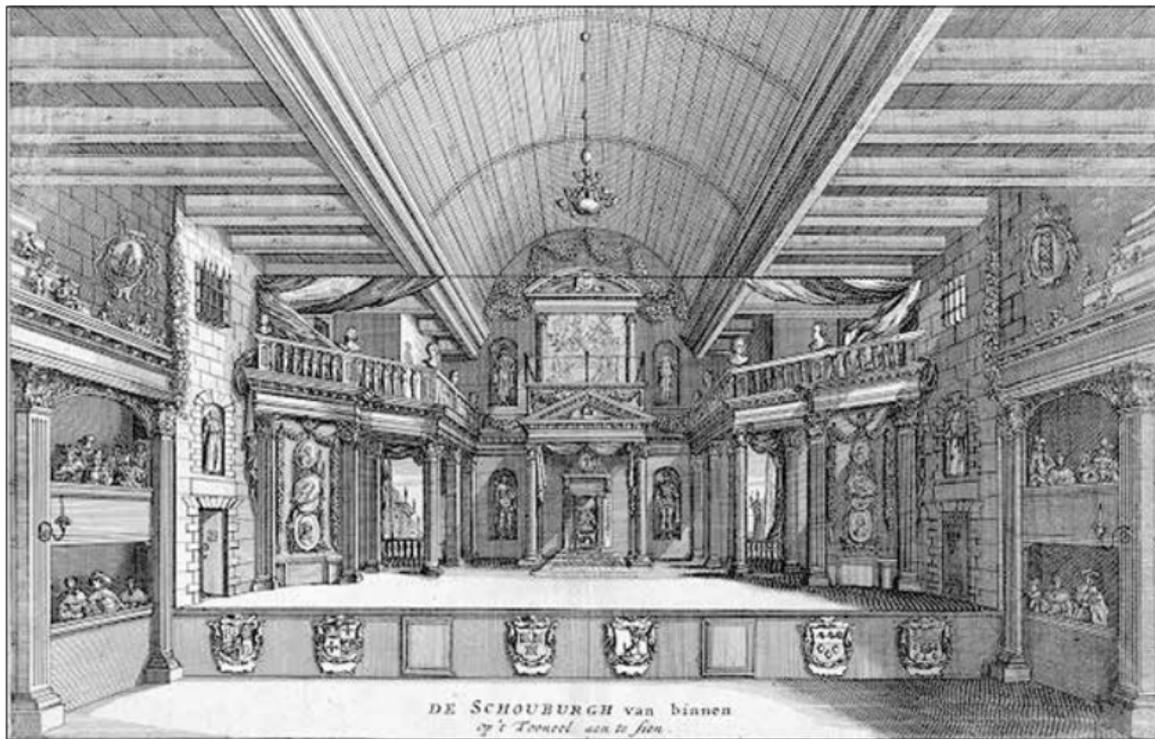


Figura 5

Scena del Teatro Van Campen di Amsterdam: ristampa ottocentesca di un'incisione realizzata da Salomon Savery nel 1656. Lo spazio era destinato a rappresentazioni teatrali (nelle logge sulla scena si sistemavano i musicisti). Qui nel 1643 fu aperta la prima stagione di concerti pubblici a pagamento.

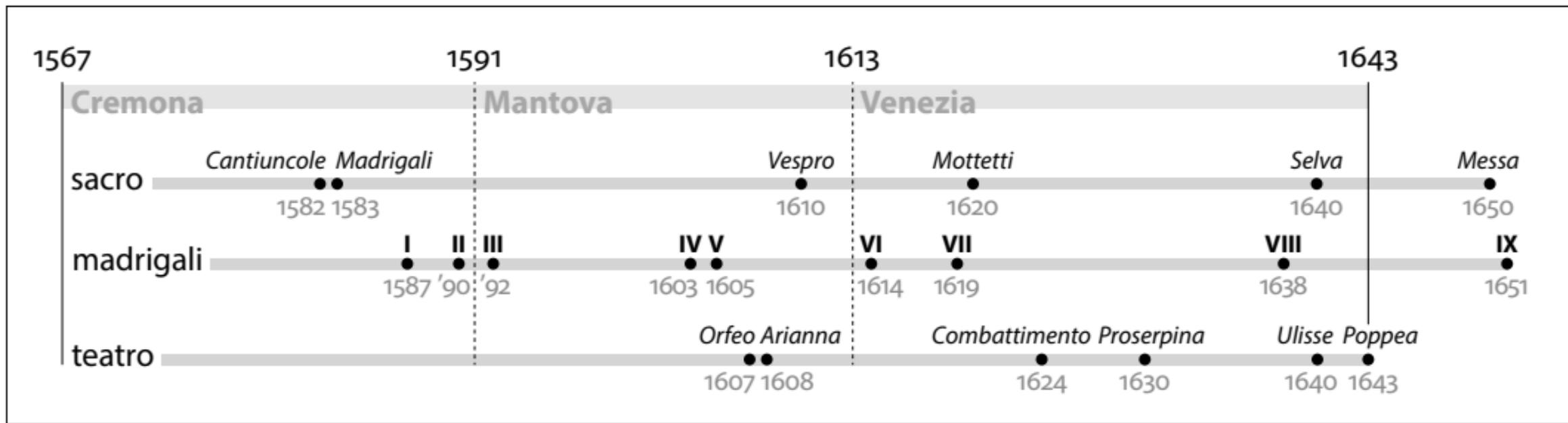


Figura 6
 Date dei principali lavori di Claudio Monteverdi (1567-1613) – musica sacra, libri di madrigali (secondo i numeri propri), composizioni drammatiche – distribuiti nei tre periodi della sua biografia, ciascuno legato a una diversa città (Cremona, Mantova, Venezia).



Figura 7

Andrea Sacchi (1599-1661), *Ritratto di Marc'Antonio Pasqualini incoronato da Apollo*, ca. 1640 (New York, Metropolitan Museum of Art). Il dipinto, intitolato anche *Apollo premia il merito e punisce l'arroganza*, rievoca il mito di Apollo e Marsia (il dio ha le fattezze dell'Apollo del Belvedere, statua del IV sec. a.C. oggi ai Musei Vaticani). Lo strumento suonato da Pasqualini è un *clavicytherium* [Capitolo 5, § 3.2.4] la cui cordiera, privata della cassa armonica restrostante, evoca le fattezze di un'arpa. Del dipinto esistono varie copie, una di fine Seicento ma che copre i genitali di Apollo è conservata a Milano, Castello Sforzesco.

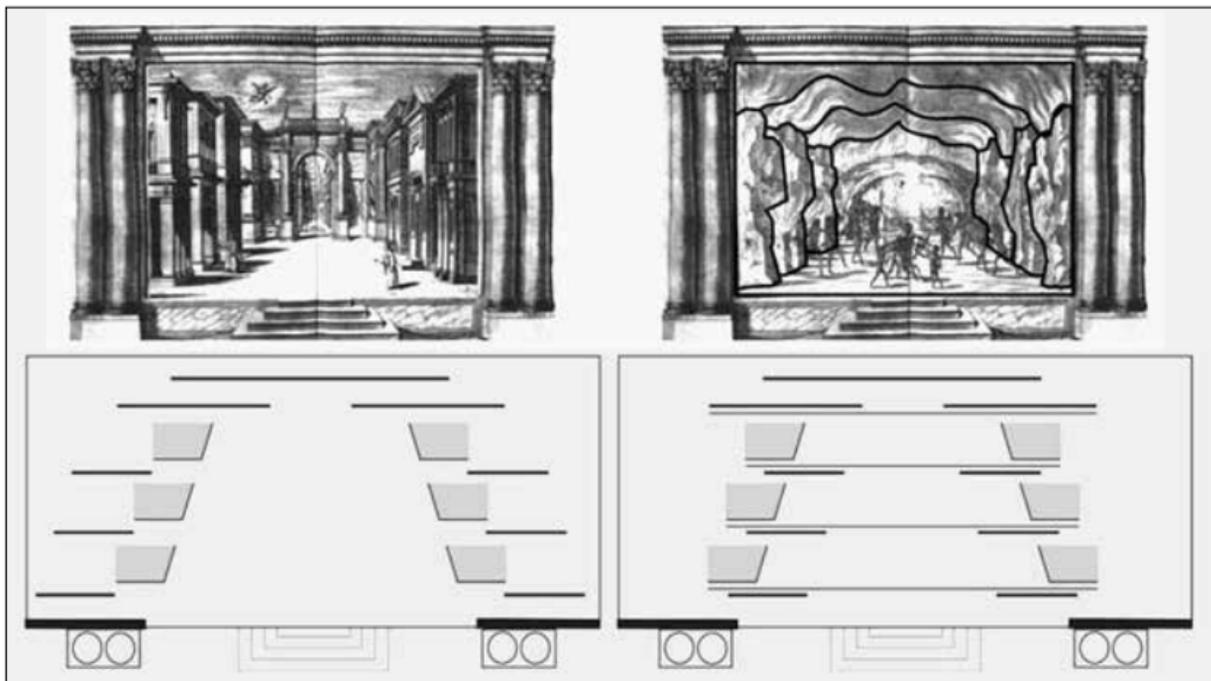


Figura 8

Raffigurazione di scena 'ibrida', cioè tridimensionale ma con la possibilità d'introdurre quinte, secondo la tecnica presumibilmente adottata da Francesco Guitti. La nuova soluzione è qui applicata a due scene del *Sant'Alessio* (Roma 1637): la piazza cittadina è resa da strutture fisse e la mutazione in grotta infernale si ha attraverso l'entrata laterale di pannelli dipinti sagomati (quinte) e teli calati dall'alto.



Figura 9

Teatro Farnese, fatto costruire dal duca Ranuccio I di Parma e Piacenza, e progettato da Giovan Battista Aleotti (1546-1636) all'interno del Palazzo della Pilotta. Pur completato nel 1618, sarà inaugurato solo nel 1628, per le nozze di Odoardo, figlio del duca, con Margherita de' Medici. Fra gli spettacoli di quella festa si ricorda *Mercurio e Marte* di Claudio Achillini, con musica di Monteverdi e le scene a quinte mobili (forse adottate per la prima volta) di Francesco Guitti. Il teatro, troppo vasto e dispendioso, sarà utilizzato in seguito solo occasionalmente.

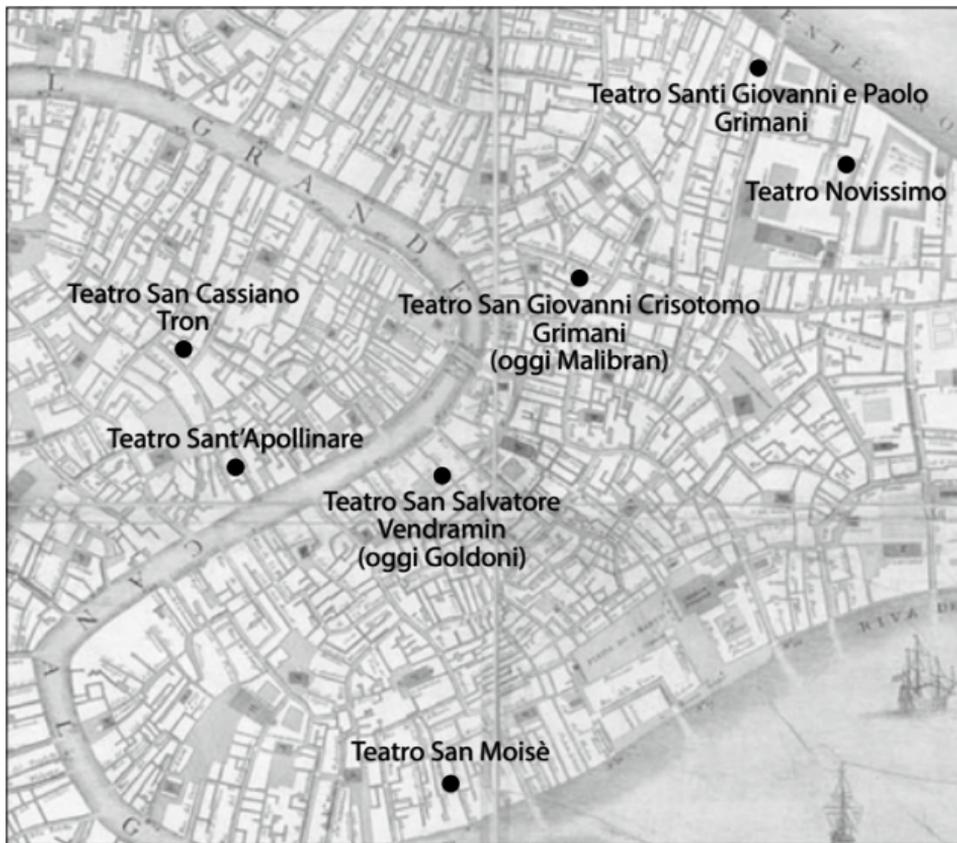


Figura 10

I principali teatri d'opera di Venezia aperti durante il Seicento e collocati su una pianta (particolare) disegnata da Ludovico Ughi nel 1729 (Washington, Library of Congress).



Figura 11

Carlo Cantù (1609-1676), qui ritratto in un'incisione di Stefano Della Bella (1645) in occasione del suo viaggio a Parigi (sullo sfondo uno scorcio dell'Île-de-la-cité). Cantù interpretò vari personaggi della commedia dell'arte fra cui Buffetto e Brighella e la sua abilità musicale è ricordata nell'incisione dalla chitarra e dai numerosi strumenti ai suoi piedi.

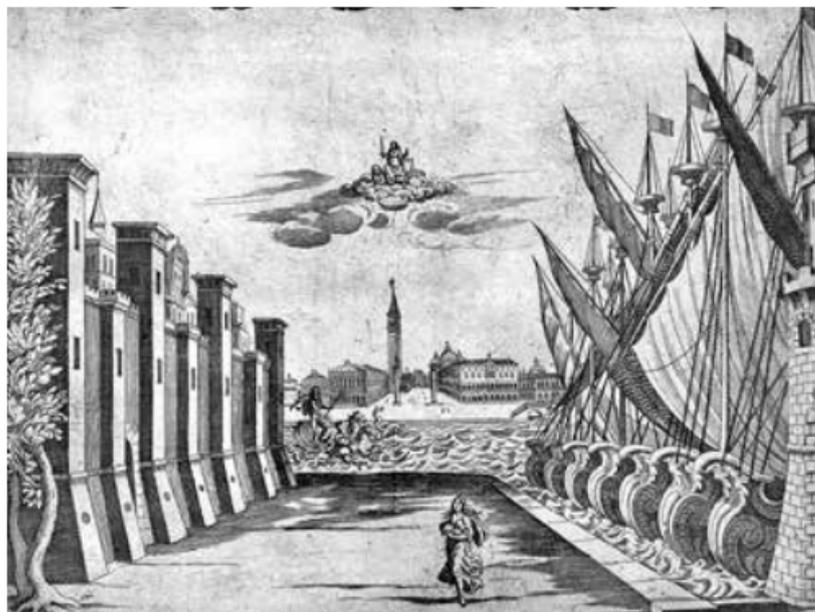


Figura 12

La celebre scena 'asimmetrica' di Giacomo Torelli, predisposta per il *Bellerofonte* (1643), con San Marco sullo sfondo, e di nuovo nel riallestimento della *Finta pazza* a Parigi, dove la piazza veneziana è sostituita dall'Île-de-la-cité. La seconda incisione, oltre ad apparire nel libretto dell'allestimento parigino (1645) fu ristampata in appendice a *Décorations et machines aprestées aux Noces de Tetis*, l'opera allestita nel 1654.

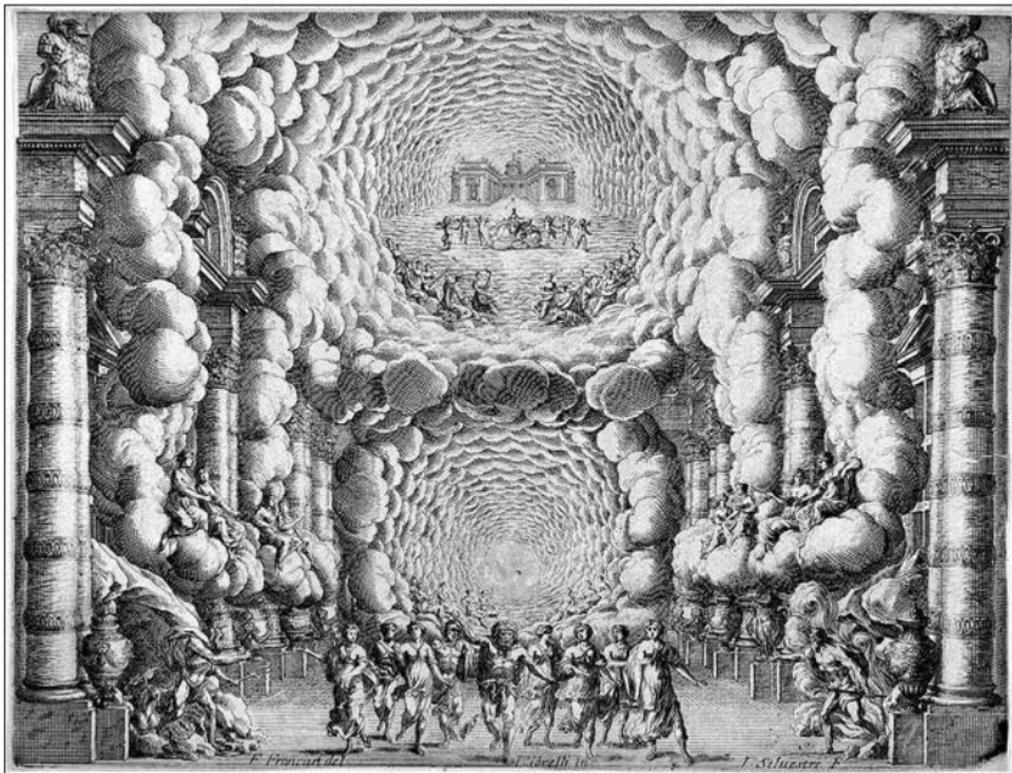


Figura 13

Una spettacolare scena delle *Nozze di Peleo e Theti*, di Francesco Buti (libretto) e Carlo Caproli (musica), stampata nel volumetto di descrizione degli apparati: *Scene e macchine preparate alle Nozze di Teti*, balletto reale representato nella sala del Piccolo Borbone et da Giacomo Torelli inventore (Paris 1654).