

## Capitolo 5

# La prima età moderna (XV-XVI secolo)

1. Le tappe di un cambiamento
2. Il Cinquecento europeo
3. La rivoluzione della stampa
4. Protagonisti

### ■ 1. Le tappe di un cambiamento

---

La risposta dell'Umanesimo alla crisi religiosa ricolloca l'Italia al centro della scena musicale.

- 1.1 **Il ruolo dell'Italia:** Recupero della tradizione classica – Aristocratici musicisti – La canzone (frottola) elevata a genere nobile.
  - 1.2 **Teorici:** Gaffurio, Ramos, Tinctoris: la riscoperta della teoria greca in funzione di un rinnovamento.
  - 1.3 **Cappelle musicali:** Il ruolo sacro della musica è integrato nelle funzioni della corte a scopo propagandistico.
  - 1.4 **La stampa:** Le nuove tecniche di Petrucci – Antico (Roma) e Attaignant (Parigi).
  - 1.5 **Musica d'autore:** Importanza nel nuovo (progresso) in rapporto all'antico (tradizione) – Scollamento fra opera e autore indotto dalla stampa – Affermazione dell'autorialità.
  - 1.6 **Josquin Desprez:** Primo compositore che si giova della stampa – Fortuna italiana (Ascanio Sforza, il papato, Ercole d'Este) – Fortuna postuma.
- 

Le profonde trasformazioni culturali che caratterizzano la fine del Quattrocento meritano una messa a fuoco. Benché il mutamento d'epoca sembri coerente alla fine canonica del Medioevo (1492), l'inizio dell'età moderna non ha una data condivisa dalle varie tradizioni storiografiche: la stessa storia della musica è la prima a diffidare di confini troppo netti fra le epoche. Tuttavia è importante mettere in evidenza gli elementi di discontinuità introdotti nel secondo Quattrocento, elementi che, come reazione a un trauma, assegnano alla musica un ruolo profondamente diverso rispetto al passato.

Limitandosi ai fattori più appariscenti è possibile rilevare che:

1. l'Italia ritorna protagonista della scena musicale (umanesimo)
2. grandi sforzi sono rivolti alla speculazione teorica (trattatistica)

Segnali  
di cambiamento

3. la musica assume un ruolo nella gestione del potere (cappelle musicali)
4. la dicotomia fra produzione alta e bassa trova una sintesi in una pratica colta ma di larga diffusione (stampa)
5. la novità è preferita alla rielaborazione (autorialità).

Sono tutte risposte alla crisi religiosa formatasi con Avignone, proseguita con lo Scisma e gli anni incerti che seguirono. Il fenomeno di trasformazione non riguarda ovviamente solo la musica, ma la musica offre, come sempre, un punto di vista insieme alternativo e privilegiato.

## 1.1 Il ruolo dell'Italia

Sfiducia nella Chiesa

L'effetto più significativo del concilio di Costanza (1417) non fu la ricostituzione di un papato unitario, ma una diffusa sfiducia verso la sacralità del ruolo pontificale. Qualunque cosa desiderasse Dio, i suoi umani portavoce erano ormai scarsamente credibili, se non incapaci o corrotti. La verità rivelata dalla Scolastica, messa drasticamente in crisi, indusse a cercare risposte altrove, soprattutto a partire dagli intellettuali italiani, i più delusi dal declino ecclesiastico, che fin da Petrarca non nascosero il loro disprezzo per i papi avignonesi.

### 1.1.1 Ritorno all'antico

Bracciolini

Messa in crisi gran parte della speculazione cristiana, ci si rivolse alla filosofia classica, fino a quel momento poco conosciuta se non attraverso la rilettura selettiva della Chiesa. I primi importanti ritrovamenti di manoscritti si devono all'umanista Poggio Bracciolini (1380-1459) che negli anni di Costanza partecipò ai lavori conciliari al seguito di Giovanni XXIII (antipapa) [Capitolo 4, Figura 4]. Disinteressato alle discussioni cardinalizie, Bracciolini si diede a ispezionare le biblioteche di antichi monasteri tedeschi. A San Gallo trovò l'*Institutio oratoria* di Quintiliano e a Fulda il *De rerum natura* di Lucrezio, testo quest'ultimo che, con i suoi principi naturalistici, scardinava alle fondamenta la visione cristiana del mondo.

I testi greci

Parallelamente si ricominciarono a leggere i testi greci, anche in ragione di un interesse alimentato dai rinnovati rapporti con l'Impero bizantino intrapresi da Eugenio IV e finanziati da Cosimo de' Medici (concilio di Firenze, 1439) [Capitolo 4, § 4.3.1]. Si pretese di indagare persino la tradizione egizia benché, malgrado i tentativi, l'interpretazione dei geroglifici fu in gran parte fantasiosa (umanesimo ermetico).

Trattati antichi

A partire da questo ritorno ai classici la musica si giovò di un nuovo interesse per l'antica trattatistica greca: si tradussero e studiarono l'*Armonica* di Tolomeo, *Sulla musica* di Quintiliano, l'*Introduzione* di Bacchìo. Il confronto con questi testi permise una visione 'evolutiva' della teoria musicale che aprì la strada all'idea del progresso dell'arte: nel riconoscere una sapienza antica e una moderna si individuò però un cu-

scinetto di quasi mille anni che corrispondeva alle ‘barbarie’ del Medioevo. Contemporaneamente, attraverso la speculazione umanistica, la nobiltà della musica smise di coincidere esclusivamente con l'erudizione accademica, recuperando invece quella spiritualità espressiva che le aveva riconosciuto il platonismo greco (rilanciato da Marsilio Ficino).

### 1.1.2 Pratica

La musica come intrattenimento e non più come artificio colto fu la reazione, almeno provvisoria, alla crisi religiosa. Dopo lo Scisma solo i compositori di formazione franco-borgognona portarono avanti la tradizione polifonica erudita. In Italia, dismesse le vecchie regole (scritture isoritmiche, polifonie dotte, *formes fixes*), l'onestà morale della musica fu associata soprattutto alla spontaneità. L'abilità compositiva del musicista, perlopiù estemporanea, era solo una componente in più della sua arte di *performer*, e non la più importante. Nel *Paradiso degli Alberti* (1445) [Capitolo 4, § 3.1] Giovanni da Prato immagina una Firenze tardo-trecentesca in cui il circolo erudito – quasi un convivio ateniese – si compiace di nobili intrattenimenti musicali (di cui Landini è mitico partecipante), di fatto proiettando su un passato ideale il nuovo gusto aristocratico-umanistico. Questa sorta di ‘età dell’oro’ della musica – dove la pratica prevale sulla scrittura – si protrasse per qualche decennio, periodo di disintossicazione dalle *subtilitas* del passato che produrrà, a partire dall'Italia, un profondo cambiamento sulla recuperata polifonia di fine secolo, polifonia il cui fascino non sarà più costruttivo ma estetico.

Intrattenimento  
aristocratico

### 1.1.3 Frottole e altri canti

In questi anni il gusto aristocratico diede dignità alla pratica estemporanea. Ne abbiamo una traccia a fine Quattrocento, quando a Mantova, Isabella d'Este, giovane moglie ferrarese di Francesco II Gonzaga, promuove le musiche di un cantore e un trombetto di corte: Marchetto Cara (†1525) e l'uxoricida Bartolomeo Tromboncino (†1535). Di entrambi non conosceremmo l'opera se le loro canzoni non fossero state conservate per soddisfare in seguito le esigenze commerciali delle prime stampe musicali d'inizio Cinquecento, stampe rivolte a un pubblico disimpegnato.

Isabella d'Este  
e la sua corte

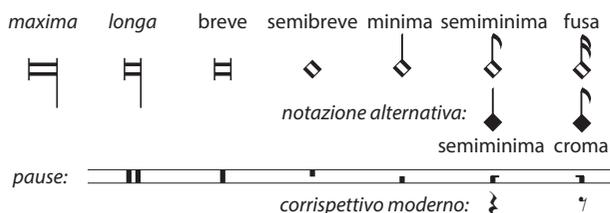
Si tratta, per la quasi totalità di «frottole», un genere monodico con accompagnamento strumentale che poteva realizzarsi anche come polifonia vocale. La stampa privilegerà questa forma polifonicamente più elaborata rispetto alla canzone (solitamente con accompagnamento estemporaneo), perché il canto a voce sola ha meno necessità di essere scritto. Le frottole adottano musica semplice, orecchiabile, in forma di ballata a *refrain* (come il *virelai*), con o senza ripresa (che poteva combinarsi o meno col *refrain*), e intonano versi italiani di qualità diversa a seconda delle circostanze. La frottola predilige testi di Petrarca, Poliziano, Pulci, Sannazzaro, ma anche autori meno sofisticati come Serafino Aquilano o Niccolò da Correggio. Può assumere nomi vari, come stram-

Frottole

## IL LABORATORIO DEL COMPOSITORE

**1. Notazione mensurale bianca**

La notazione mensurale bianca, che si usa a partire da metà Quattrocento, appare di più facile lettura rispetto alla nera, poiché molto simile a quella moderna. In realtà subisce un lento processo di trasformazione, per circa un secolo e mezzo, fino a perdere tutte le caratteristiche 'mensurali' e diventare la notazione che si usa oggi, pertanto la sua somiglianza rispetto alle forme più antiche della notazione moderna è solo apparente. Questi i suoi valori:



Come per la forma nera il *tempus* (divisione della breve) poteva essere perfetto o imperfetto e la *prolatio* (divisione della semibreve) maggiore o minore [Capitolo 4, Scheda 1].

**Color** Veniva conservata la possibilità del *color* (da non confondere con il termine analogo del procedimento isoritmico) [Capitolo 4, Scheda 5]: una limitata successione di note, se annerita (quando la notazione era nera si usava il rosso), costituiva gruppo ternario in sostituzione di uno binario:



Se nel primo caso (tempo imperfetto) il significato del *color* è evidente, nel secondo (tempo perfetto) le brevi nere sono coerentemente più rapide di quelle bianche, ma le semibreve conservano il loro valore normale, dal momento che ogni *longa* (bianca) ne prevede sei:



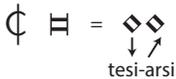
**Tactus** Se la breve era l'unità di misura della notazione nera, la notazione bianca predilige la semibreve cui lega una durata fissa, approssimativamente corrispondente alla pulsazione sanguigna (Gaffurio, *Practica*, II.3): cioè un secondo o poco più per ogni semibreve. Benché non tutti i compositori si atten-gano a questo rapporto, resta comunque vero che la semibreve corrisponde a un'unità di tempo – il *tactus* – che, in mancanza di specifiche indicazioni, rimane fisso per l'intero brano. Ad ogni *tactus* corrispondono due movimenti, uno in battere (tesi) ed uno in levare (arsi). Anche se la *prolatio* è *maior* i movimenti rimangono due, ma la tesi raddoppia di durata (pertanto le minime sono uguali e la semibreve ternaria dura una metà di più):



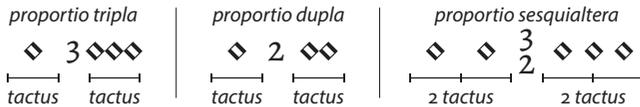
Aggiungendo un taglio al segno di *mensura* il *tactus* può essere accelerato fino al doppio del suo valore (*diminutum*):



Nell'impossibilità di battere un *tactus diminutum* in quattro tempi troppo veloci (due per *tactus*), in tempo 'tagliato' imperfetto ogni breve si batteva come una semibreve *integer valor* (cioè con il *tactus* non *diminutum*) e pertanto il *tactus* era detto «alla breve»:



**Proportio** Conservando invece la regolare pulsazione del *tactus* era possibile mutare il numero di semibreve al suo interno attraverso un segno di proporzione:



In pratica, quale sia il segno di *mensura* originale, in presenza di tripla la breve diventa perfetta (ternaria) e dura un *tactus*; in presenza di *dupla* la breve diventa imperfetta (binaria) durando sempre un *tactus*; con la *sesquialtera* si realizza una *prolatio maior*, ma più rapida, perché tre minime durano un *tactus* (e non un *tactus* e mezzo). Come si vede, con la *proportio* il *tactus* rimane griglia immutata mentre si riconfigurano i normali rapporti di *mensura*.

botto, ode, villanella, barzelletta (quest'ultima da *bergerette*, un *virelai* monostrofico), termini che rimandano tutti allo svago campestre.

Anche i «canti carnascialeschi», i canti per il carnevale fiorentino, sono frottole di cui è rimasta traccia solo per il favore attribuitogli da Lorenzo il Magnifico: possediamo la musica di un quarto degli oltre trecento testi noti. Alcune intonazioni sono di celebri fiamminghi come Alexander Agricola (†1506) e Heinrich Isaac (†1517), prodotte negli anni in cui operarono a Firenze.

Canti carnascialeschi

### 1.2 Teorici

La storia della musica concentra in alcuni momenti di svolta una forte esigenza teorica. Il Medioevo registra almeno due episodi importanti: il IX secolo (sistema modale) e gli anni intorno al 1300 (teoria mensurale), entrambi espressione di una trasformazione propositiva. La nuova tappa, a fine Quattrocento, assegna alla musica il ruolo di disciplina matura e consapevole, frutto di un lungo processo evolutivo che, assicurate le regole, può ora pianificare il suo futuro.

Una nuova teoria

Franchino Gaffurio

*Summa* di questa radicale riconsiderazione della musica sono i tre volumi *in folio* di Franchino Gaffurio (1451-1522), primo esempio di trattatistica musicale a stampa, le cui parole chiave dei titoli – *Theorica* (1492), *Practica* (1496), *Harmonica* (1518) [ILLUMINATI 2005, VITTORELLI 2018, MILLER 1977] – potrebbero sembrare un omaggio alla tripartizione boeziana [Capitolo 1, § 3.5.2], ma in realtà affrontano la disciplina da angolature diverse. Le più aggiornate teorie mensurali, unite alla piena consapevolezza dei rapporti armonici di tradizione greca, vengono rilette alla luce dell'umanesimo che Gaffurio aveva incontrato a Napoli (dove conobbe Tinctoris) e consolidato a Milano, presso l'eclettica corte sforzesca [Capitolo 1, Figura 10a]. Qui Gaffurio fu maestro di cappella del Duomo per quasi quarant'anni, e produsse con grande perizia messe e mottetti che sono già espressione di una polifonia, pur colta, ma disinteressata all'artificio costruttivo dei primi fiamminghi e frutto di un trattamento della vocalità abituata all'improvvisazione.

Johannes Tinctoris

L'interesse teorico di questi anni scaturisce dal ruolo della musica acquisito a corte. Trattati eruditi sono quelli di John Hothby (†1487) e Adam von Fulda (†1505) – quest'ultimo descriverà per primo il concetto di *tactus* [Scheda 1]. Ma solo quando una mente speculativa come Johannes Tinctoris (1445-1505) poté immergersi nell'umanesimo italiano la regola musicale divenne espressione di un pensiero estetico. Tinctoris produsse infatti tutti i suoi trattati alla corte aragonese di Napoli (dal 1470), luogo di grande fermento musicale da cui trasse linfa lo stesso Gaffurio. Tinctoris non ebbe occasione per sfruttare le potenzialità della stampa: solo il *Diffinitorium musice* [PANTI 2004], primo dizionario terminologico musicale, fu pubblicato (1495), peraltro per iniziativa indipendente di un tipografo musicista di Treviso.

Bartolomeo Ramos  
de Pareja

Anche Bartolomeo Ramos de Pareja, teorico andaluso che aveva insegnato all'università di Salamanca, scrisse un trattato dopo aver lavorato in Italia, prima a Firenze e poi a Bologna. La sua *Musica practica* (1482) [MILLER 1993] rimase manoscritta ma suscitò numerose polemiche. Ramos proponeva una divisione del monocordo alternativa a quella pitagorica suggerendo inoltre di abbandonare la solmisazione a favore di una scala che si estendesse sull'intera ottava. Questo sistema, che oggi appare precursore delle moderne teorie, in realtà rendeva più difficile l'individuazione dei semitoni e pertanto l'«*hyspanum veritatis prevaricatorem*» fu subito contestato a suon di opuscoli a stampa da vari teorici coevi, fra cui Niccolò Burzio (†1528) [Figura 2a] e lo stesso Gaffurio.

### 1.3 Cappelle musicali

Dalla Francia all'Europa

La cappella musicale era l'insieme dei funzionari ecclesiastici musicisti destinati alle celebrazioni liturgiche di una corte principesca: in pratica il corrispondente del capitolo di una cattedrale. In origine limitata alle corti reali di Francia (Sainte-Chapelle, 1248) e poi d'Inghilterra (dal XIV secolo), fu accolta in Vaticano solo in seguito (precedentemente a Roma v'era solo una *schola cantorum*): il modello di riferimento fu quello parigino, sviluppato dopo il trasferimento ad Avignone

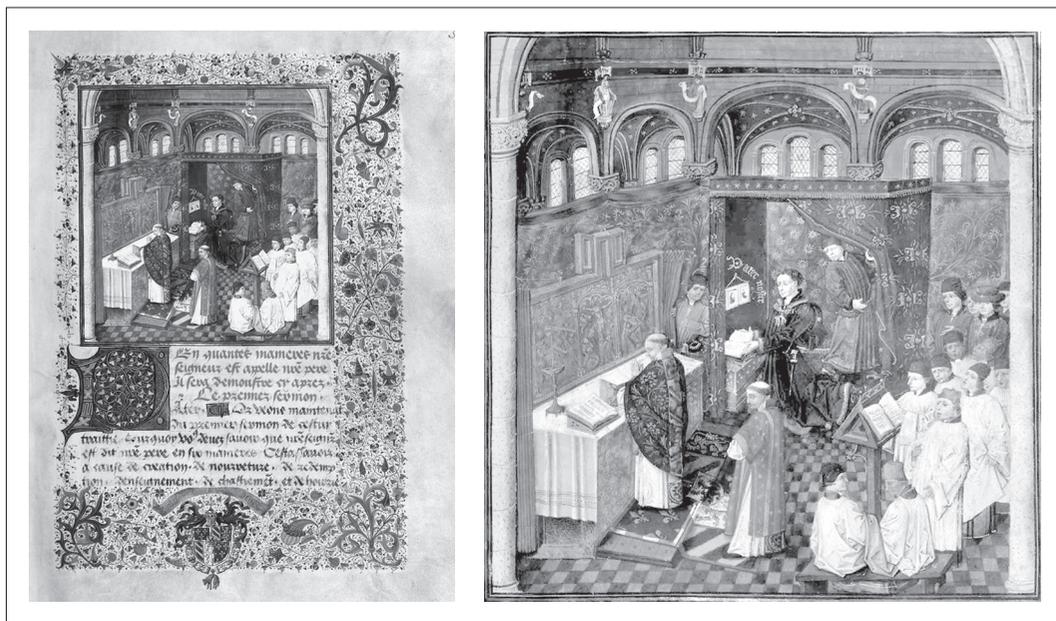
della sede pontificia. Successivamente fu adottata da altre corti importanti, su imitazione franco-avignonese (Borgogna, Savoia, Napoli, corti reali spagnole, Vienna imperiale).

La cappella non serviva solo per la liturgia ma anche per le necessità amministrative del principe. I suoi funzionari, benché cantori, svolgevano spesso ruoli diplomatici ed erano distinti dai musicisti di rappresentanza (tamburini e trombetti) o d'intrattenimento (strumentisti, giullari, menestrelli). La cappella era l'unica istituzione che giustificava la produzione di polifonia sacra, contemplava inoltre la formazione di *pueri cantores* e pertanto necessitava di libri musicali a scopo prevalentemente didattico. Lo Scisma, nella rivalità fra papi, accentuò molto la professionalizzazione dei membri delle diverse cappelle che cominciarono a contendersi i musicisti più abili. La cappella del ducato di Borgogna fu la prima, a partire dalla fine del Trecento, ad essere usata con funzione rappresentativa [Figura 1]. Lo scopo era quello di contrapporsi al prestigio del re di Francia proprio a partire dal valore della musica liturgica, emblema della sacralità de re.

Funzione amministrativa

Gradualmente tutte le corti che volevano assurgere a un qualche ruolo politico giunsero, nel corso del Quattrocento, a dotarsi di una cappella musicale. V'è una profonda differenza fra le antiche cappelle e il nuovo corso assunto a partire dalla metà del Quattrocento. Attraverso la sontuosità del rito e la qualità dei cantori ora la cappella esprime innanzitutto il prestigio del principe. Il nuovo ruolo della musica istituzionale, che si adatterà in tutt'Europa, è più evidente in Italia dove l'Umanesimo vie-

Progressiva diffusione



**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.

ne a coincidere con una frattura della tradizione liturgica aristocratica: la cappella papale è ricostituita *ex novo* dopo il ritorno di Eugenio IV a Roma (1443), e l'unica cappella italiana di antica istituzione, quella napoletana, è rifondata in ragione di un cambio di governo (gli Aragonesi rimpiazzano gli Angioini); conseguentemente le nuove cappelle (Ferrara, Firenze, Milano e altre minori) nascono fin da subito con intenti promozionali in cui la qualità musicale è posta al primo posto.

Sacralità del principe

La ragione per cui ora il prestigio del principe passa attraverso la cappella musicale, più che attraverso altre forme artistiche, è la funzione liturgica: dopo la crisi religiosa dello Scisma viene meno l'intermediazione ecclesiastica ormai priva di prestigio. Il sovrano non è più sacro perché 'unto' ma perché sacerdote esso stesso: la cappella ne garantisce insomma la sacralità.

Platonismo musicale

In questo contesto assume importanza un risorto 'platonismo' musicale che interpreta la bellezza del suono e, conseguentemente, la sua capacità emotiva, nella manifestazione della natura armonicamente superiore del principe, divinamente giustificato a dominare i suoi sudditi. Il ritorno alla polifonia dotta (artificiale), in un contesto di umanesimo certamente erudito ma alla ricerca di una verità interiore (naturale), produce una semplificazione delle complessità polifoniche e insieme una nobilitazione della pratica musicale estemporanea.

Musica  
e nobiltà d'animo

La convergenza fra il piacere comunicato dalla perfezione armonica e l'espressione di una natura superiore, in comunione con Dio e pertanto capace di apprezzare quella perfezione, è già in Ficino (*De rationibus musicae*, 1484) [KRISTELLER 1937, I: 51-56], ma sarà ripresa in manuali di comportamento aristocratico: per esempio dal testo di Paolo Cortese destinato ai cardinali (*De cardinalatu*, 1510) [PIRROTTA 1966] o dal ben più celebre corrispettivo laico, *Il cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione, per il quale la pratica musicale diventa imprescindibile nell'educazione di un animo nobile.

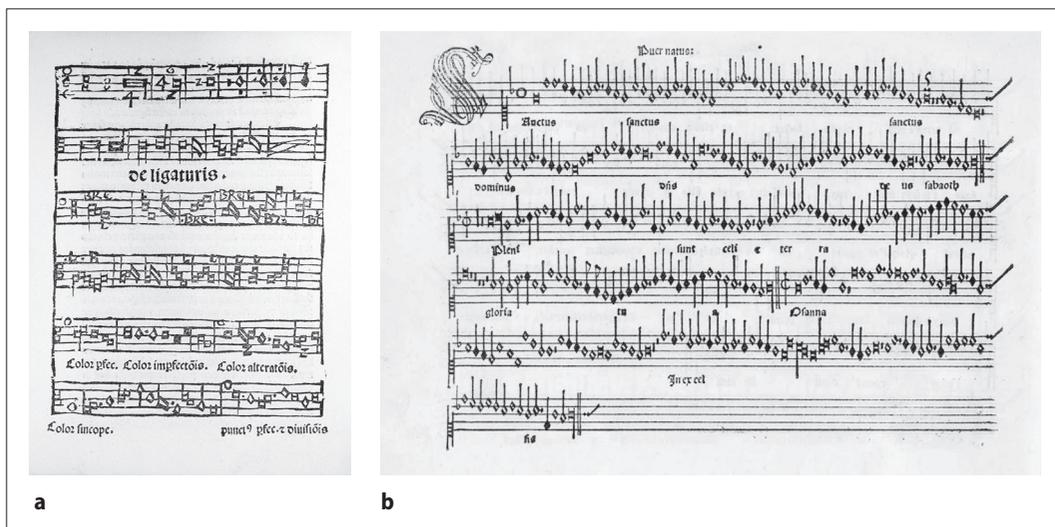
## 1.4 La stampa

Nuovi modi  
di comunicare

Le grandi svolte epocali sono sempre state accompagnate da un'evoluzione del processo di comunicazione: l'uso della scrittura, il passaggio dal rotolo al libro, l'invenzione della stampa, oggi la rete digitale. I caratteri mobili di Gutenberg (1455) furono la risposta a una sempre più ampia domanda di libri, così come il passaggio dalla notazione nera alla bianca, seppur adeguamento al supporto cartaceo che venne a sostituire la pergamena, fu la conseguenza di un incremento dell'uso della scrittura musicale.

Ottaviano Petrucci

La prima tipografia musicale sorse a Venezia all'inizio del Cinquecento, ma già da qualche anno alcuni testi musicali avevano utilizzato le potenzialità della stampa [WOLF 1922: 63-92], seppur limitatamente a singoli esempi xilografici, cioè usando matrici di legno [Figura 2a]. La difficoltà di combinare i caratteri mobili delle singole note con la continuità del rigo musicale fu risolta dal tipografo Ottaviano Petrucci. La soluzione prevedeva una tripla impressione: prima si stampavano i righi vuoti, poi le note musicali e infine i testi [Figura 2b]. Il risultato era reso straordinariamente elegante dai caratteri disegnati forse da Francesco

**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. FVIV.

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

Griffo (†1518), colui che in quegli stessi anni stava realizzando gli splendidi tipi di Aldo Manuzio, il più ammirato stampatore veneziano.

Nel 1501 Petrucci fece uscire il primo libro interamente musicale, l'*Harmonice musices odhecaton* ('Cento musiche armoniche'), una raccolta di canti a 3-4 parti distribuite una dopo l'altra sulla doppia pagina aperta (non in partitura) di un volume oblungo (la forma orizzontale era già stata adottata in alcuni manoscritti musicali per ridurre al possibile gli a capo) [KRUMMEL 1971]. L'attività veneziana di Petrucci, interrotta nel 1510 a causa della guerra della Lega di Cambrai, riprese l'anno dopo a Fossombrone, vicino a Pesaro, con una produzione di nuovi libri molto rallentata, poi chiusa definitivamente nel 1520.

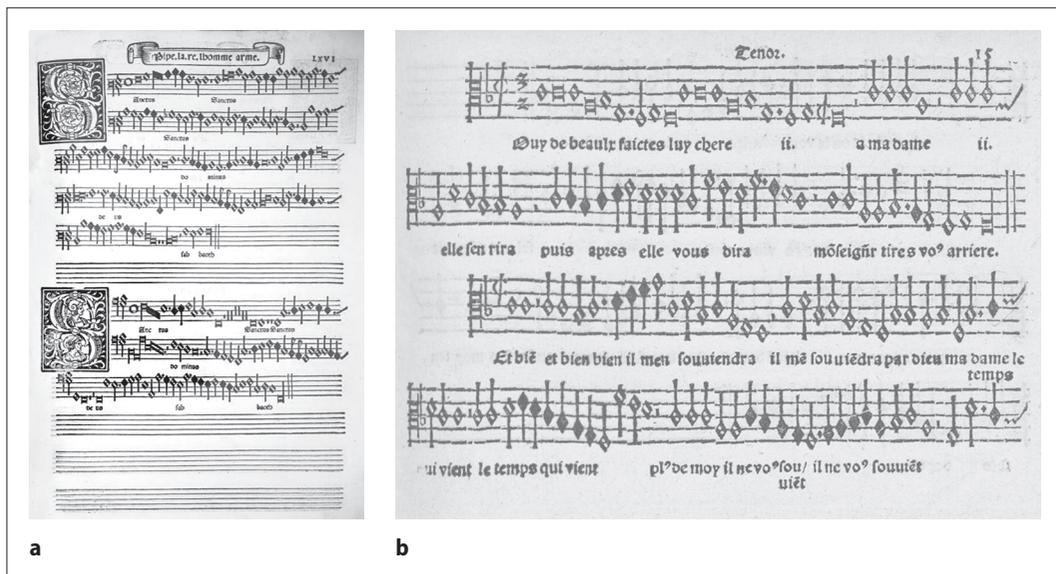
La domanda di musica a stampa fu presto soddisfatta da Andrea Antico che ripropose la vecchia tecnica xilografica, benché con un livello qualitativo ben superiore [Figura 3a]. Antico operò prima a Roma (1510-1518) e poi per un ventennio a Venezia, città ormai considerata capitale dell'arte tipografica.

Una terza soluzione fu adottata ad Augusta dal tipografo Ehard Oeglin che nel 1512 unì le prime due fasi d'impressione stampando con le note anche la relativa porzione di rigo (i testi venivano aggiunti in un secondo passaggio). Ma questa ed altre iniziative simili ebbero poca fortuna, finché non furono riproposte nel 1527 da Pierre Attaignant a Parigi, che rimarrà principale stampatore di musica francese fino al 1550 [Figura 3b]. Attaignant realizzò stampe a un'unica impressione (con il testo integrato) che dagli anni Trenta diventarono lo standard comune in tutt'Europa fino al Settecento.

*Harmonice musices  
odhecaton*

Andrea Antico

Pierre Attaignant

**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 beaultz faictes-luy chere et Et bien et bien, il m'en souviendra*.

La borghesia  
benestante

Alla fine del Cinquecento, soprattutto per la musica per tastiera (le cui polifonie su singolo rigo erano difficili da impaginare usando i caratteri mobili), si affiancò l'uso dell'incisione su rame che riproduceva fedelmente la pagina manoscritta [Figura 14]. Fra i primi a usare estesamente questa tecnica vi fu il romano Simone Verovio dal 1586.

I libri di musica a stampa non erano economici – sia per lo stampatore, sia per l'acquirente – ma certo erano meno costosi della copia manoscritta. La richiesta di testi musicali smise di essere prerogativa esclusiva di ambienti nobiliari o istituzioni musicali e coinvolse la borghesia benestante, espandendosi verso un pubblico di amatori non estraneo alla pratica musicale. Presto vi fu un incremento di composizioni in volgare, destinato a non professionisti; le arditezze fiamminghe vennero poco a poco sparendo (per esempio privilegiando le *mensurae* binarie) [Scheda 1]; si consolidò l'uso di stampare tanti fascicoli quante erano le parti (per permettere una lettura indipendente ad ogni musicista); la stessa grafia musicale si semplificò: le *ligaturae* [Capitolo 4, Scheda 1], ingestibili tipograficamente, vennero gradualmente sostituite da note singole e, a partire dalla disposizione in partitura usata occasionalmente per le tastiere o piccoli *ensemble*, vennero introdotte le divisioni di battuta.

## 1.5 Musica d'autore

Affermare che l'idea di autore nasca con l'età moderna è riduttivo: ogni epoca riconosce i suoi artisti, semmai il passato ha più spesso trascurato di ricordarne il nome, consapevole che un'opera è frequentemente il risultato di un lavoro collettivo, non solo nella realizzazione ma anche nell'idea. Tuttavia è indubbio che, fra i molti cambiamenti, il rapporto fra autore, opera e pubblico si aggiorni fra Quattro e Cinquecento: la stampa ha un ruolo importante, ma non esclusivo.

### 1.5.1 Antichi e moderni

L'approccio filologico al testo antico era stato iniziato da Petrarca e poi sviluppato dagli umanisti. La filologia ammetteva un diverso grado di attendibilità dei testi antichi, ponendo le basi per delineare una personalità autoriale precisa: se potevano esistere testi corrotti, allora doveva esistere una volontà d'autore non alterabile. Riconoscere poi le differenze stilistiche e culturali fra le epoche e insieme ricercare la correttezza della trasmissione di un testo produceva quella distanza fra presente e passato indispensabile a valorizzare le peculiarità dei singoli autori. Il pensiero musicale non era più percepito come immutabile e si evolveva in ragione del contributo degli artisti, che avevano un loro stile e pertanto non trascuravano di farsi riconoscere.

Filologia e autorialità

La contrapposizione fra vecchio e nuovo divenne un termine di confronto inevitabile. Pietro Aaron, dopo il suo *Toscanello* (1523), pubblicò il *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche et moderne* (1545), dove si evidenziavano le differenze fra la teoria attuale e quella antica alla luce di pareri diversi di singoli teorici. Heinrich Glareanus (1488-1563) nel tentativo di aggiornare il sistema modale basato sul tetracordo greco, nel suo *Dodekachordon* (1547) [MILLER 1965] propose di adottare il più moderno esacordo per ottenere dodici modi invece di otto: un sistema che intendeva ripensare la teoria classica in chiave moderna [Scheda 2]. I numerosi esempi musicali del trattato ricavati da compositori della generazione di Josquin [§ 1.6], considerato eroe della nuova musica, contribuirono al mito di una modernità fatta di personalità artistiche riconoscibili. Nicola Vicentino (1511-1572) propose nuove suddivisioni dell'ottava e, riprendendo la contrapposizione passato-presente, le discusse in un volume dal titolo *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). L'ultimo grande teorico del Cinquecento, Gioseffo Zarlino (1517-1590), in quell'imponente opera di sintesi che furono le *Istitutioni harmoniche* (1558), poi integrate dai *Sopplimenti musicali* (1588), affrontò la teoria musicale ormai su un piano interamente storicizzato.

Pietro Aaron

Heinrich Glareanus

Nicola Vicentino

Gioseffo Zarlino

### 1.5.2 Novità

Parallelamente la stampa musicale inseguiva anche l'idea di una evoluzione dell'arte che nel tempo migliora progressivamente. Ogni novità,

La novità come miglioramento

## FORME DELLA MUSICA

**2. Espansione dei modi**

I nomi degli otto modi medievali vennero mutuati dalle sette specie greche d'ottava, scardinando le possibili correlazioni intervallari fra specie e modo [Capitolo 3, Scheda 2].

Dal momento che gli otto modi (4 autentici e 4 plagali) prevedevano solo quattro *finalis* (*re mi fa sol*), Glareanus nel 1547 propose di estenderli a sei introducendo anche il *la* (eolio e ipoeolio, nono e decimo modo) e il *do* (ionio e ipoionio, undicesimo e dodicesimo modo) [S 1.5.1]. La vera novità fu però considerare la *finalis* suono di riferimento

con relativa terza e quinta (sia per l'autentico che per il plagale), trascurando l'oscillazione del *tenor* (da terza a sesta) degli otto modi antichi. La *finalis* sul *si* non venne presa in considerazione perché nota instabile e soprattutto perché avrebbe prodotto una quinta diminuita con il *fa*.

Zarlino nelle *Istitutioni* (1558) accolse i 12 modi e successivamente (*Dimostrazioni harmoniche*, 1571) propose uno slittamento di numerazione e nomenclatura, in modo da cominciare da *do*, primo suono dell'esacordo:

SPECIE GRECHE		MODI ANTICHI	GLAREANUS / jazz	ZARLINO
lidio (VI)	<b>do</b>	–	ionio + ipo (11-12)	dorico + ipo (1-2)
frigio (V)	<b>re</b>	<i>protus</i> / dorico + ipo (1-2)	<i>id.</i>	frigio + ipo (3-4)
dorico (IV)	<b>mi</b>	<i>deuterus</i> / frigio + ipo (3-4)	<i>id.</i>	lidio + ipo (5-6)
ipolidio (III)	<b>fa</b>	<i>tritius</i> / lidio + ipo (5-6)	<i>id.</i>	missolidio + ipo (7-8)
ipofrigio (II)	<b>sol</b>	<i>tetrardus</i> / missolidio + ipo (7-8)	<i>id.</i>	ionio + ipo (9-10)
ipodorico (I)	<b>la</b>	–	eolio + ipo (9-10)	<i>id.</i> (11-12)
missolidio (VII)	<b>si</b>	–	[locrio]	–

Considerando che già i nomi medievali tradivano quelli greci, l'ipotesi zarlinaiana di cambiarli ulteriormente non ebbe fortunatamente successo. Anche il jazz, che in alcuni casi recupera i modi antichi,

adotta la terminologia allargata di Glareanus, aggiungendo però il 'locrio', modo costruito sul *si* e trascurato dalla teoria antica.

in quanto contributo individuale, era garanzia di progresso e quindi necessaria. A partire dagli anni Quaranta la parola «nuovo» trionfa nelle pubblicazioni come sinonimo di 'moderno'. Girolamo Scotto pubblica nel 1544 un volume di villanelle napoletane «nuovamente composte», cioè inedite: «non più viste né stampate, nuovamente poste in luce». Nel 1553 esce a Roma, una *Introduktione facilissima e novissima di canto fermo* di Vincente Lusitano, e la parola «novissima» si conserva anche nelle numerose ristampe che apparvero nei successivi dieci anni. Il quarto libro di madrigali di Vincenzo Ruffo reca il titolo di *Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste* (1556). Persino alle ristampe viene associata la parola «nuovo»: ciascuno dei primi tre libri di madrigali di Orlando di Lasso, evidentemente esauriti in fretta, è ripubblicato da Antonio Gardano come «nuovamente ristampato», formula interpretabile come 'per la prima volta' e non 'un'altra volta'. Nel 1560 il primo libro di madrigali a cinque voci di Alessandro Striggio, apparso quell'anno in una prima impressione di Girolamo Scotto, viene «nuovamente ristampato» dopo poche settimane, contemporaneamente a una uscita di Gardano «nuovamente con nuova giunta ristampato».

### 1.5.3 Stampa d'autore

La stampa, d'altro lato, lasciando la duplicazione delle musiche alla libera iniziativa editoriale (quello che oggi si chiamerebbe 'pirateria'), produsse una frattura fra l'opera e il suo autore, ormai incapace di controllare la diffusione del suo lavoro. La reazione fu quella d'incentivare il riconoscimento del ruolo di compositore-autore. Michele Pesenti (†1528), il più importante frottolista dopo Cara e Tromboncino, scrisse una canzone la cui ripresa esordisce con: «Questa è mia, l'ho fatta mi», per poi aggiungere: «L'onor tuo ad altri mai | non lo dar, dice l'autore». Non si tratta cioè di una rivendicazione economica, che si esauriva con il contratto di stampa, ma del riconoscimento professionale dell'atto creativo.

Frattura opera-autore...

L'approccio filologico, la coscienza della distanza storica, l'idea di evoluzione dell'arte, la stampa e le sue esigenze commerciali, tutto contribuisce a focalizzare l'attenzione sull'artista. Non è un fenomeno solo musicale. La prima importante storia dell'arte è una raccolta di biografie: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari (1550, riedita nel 1568), seppur disposte in ordine cronologico a partire dal Duecento. L'approccio biografico sarà replicato nelle *Vite delli più celebri e antichi primi poeti provenzali* di Jean de Nostredame (1575) che, sulla base delle *vidas* duecentesche, ricostruisce la prima storia dei trovatori.

... e sue conseguenze

Anche se la creazione è comunque un ripensamento di ciò che si conosce, con il Cinquecento la creatività pretende essere sinonimo di originalità. Il vecchio concetto di tropo, come trasformazione o aggiunta, è completamente dismesso. Gli stessi compositori evitano ormai di comporre a partire da un *tenor*, la polifonia è concepita non più per stratificazione ma come agglomerato armonico [BLACKBURN 1987], e il concilio Tridentino avrà buon gioco a escludere tutti i tropi dalla produzione liturgica per accogliere invece le nuove composizioni polifoniche [§2.1.3].

Creatività e originalità

### 1.6 Josquin Desprez

Josquin Desprez (1455?-1521) è l'emblema del compositore 'nuovo'. Perché è più bravo di tutti gli altri, certo, ma anche perché con altrettanta abilità ha saputo imporre il suo nome quasi fosse un *brand* di eccellenza. Josquin, celebrato da teorici, poeti e romanzieri, è il primo compositore che non viene dimenticato dopo la morte. Persino Lutero sembra lo abbia citato in un suo sermone come «padrone delle note, che hanno dovuto fare come vuole lui» [MATHESIUS 1566: 152].

Autopromozione di Josquin

Certamente la sua fortuna cinquecentesca si deve alla stampa – fu il primo compositore cui Petrucci dedicò un intero libro di *Messe* (1502, e poi altri due nel 1505 e 1514) –, ma l'attenzione che l'editoria rivolse a Josquin è conseguenza di una fama che si formò in quel clima di euforia tipicamente italiano in cerca di artisti-eroi cui attribuire il progresso dell'arte. Per il resto la sua carriera seguì i canoni soliti del compositore

Artista-eroe

fiammingo: nascita e formazione nel Nord della Francia, successi conseguenti a incarichi diversi in Italia, rientro in patria con posizione stabile.

### 1.6.1 Formazione

- Studi** Non si hanno notizie certe sulla giovinezza di Josquin. Apparentemente di origini piccarde, si formò alla *maîtrise* di Saint Quentin. Adottato nel 1466 dagli zii che abitavano a Condé, cittadina sulla Schelda, è possibile che abbia proseguito gli studi nella vicina Cambrai, dove fu allievo di Ockeghem [ZARLINO 1558: IV.17]: *Omnium bonorum plena* [Capitolo 4, § 4.3.1 e 4.4.3], mottetto tradizionalmente legato alla più celebre *maîtrise* di Cambrai, lo annovera fra i suoi gioielli.
- Giovinanza** Fra il 1475 e il 1478, appena ventenne, è fra i cantori di Renato d'Angiò, anziano mecenate amante delle arti, ritiratosi nel castello di Tarascona, vicino ad Avignone. Con la morte del protettore (1480) l'intera cappella è trasferita alla corte di Luigi XI, il re che Victor Hugo ha definito «diffidente, dispettoso e solerte» (*Notre-Dame de Paris*, VI.1). Glareanus (*Dodekachordon*, p. 468) racconta che il sovrano, benché incapace, volle un brano in cui potesse cantare anche lui. Josquin gli presentò una composizione a 4 voci (*Carmen Gallicum*) in cui la sua parte, la «regis vox», era un *re* sempre tenuto. Benché sia un aneddoto, il brano si conserva come *contrafactum* associato a una filastrocca francese (*Guillaume se va chauffer*).

### 1.6.2 Italia

- Al servizio di Ascanio Sforza...** Quando Ascanio Sforza, fratello di Ludovico il Moro, fu eletto cardinale (1484), mise insieme come prima cosa una sua cappella musicale in cui chiamò anche Josquin. Il nuovo incarico era un avvicinamento a Roma, città dove Ascanio aveva preso residenza, ma evidentemente Josquin non era soddisfatto dei compensi. In *Josquin non dir*, un sonetto del celebre Serafino Aquilano, anch'egli al servizio del cardinale, il poeta lo esorta a non lamentarsi dei suoi scarsi guadagni perché la sorte gli ha donato l'ingegno, che è come nuotare e avere una «zucca al fianco», ovvero un salvagente: le ricchezze sono soggette alla fortuna, la virtù non affonda mai.
- ... del fratello Ludovico...** Josquin lavorò occasionalmente anche per Ludovico, a quel tempo facente funzioni di duca di Milano (il duca suo fratello era stato ucciso e l'eredità non aveva ancora vent'anni). Tali incarichi milanesi sono stati sufficienti per far credere che il *Musico* dipinto da Leonardo (Pinacoteca Ambrosiana, Milano) fosse un suo ritratto. Ma il dipinto fu realizzato probabilmente più tardi, quando Josquin non era più a Milano.
- ... e di Innocenzo VIII** Nel 1489 entra finalmente nella cappella di papa Innocenzo VIII (†1492). È di questi anni la *Missa La sol fa re mi*, che usa come *tenor* le cinque note con cui è titolata. Le note rievocano il motto francese («Laisse faire mi») molto simile a quello usato dal principe Cem, il fratello del sultano turco che pianificava un golpe. Il sultano lo aveva esilia-

to a Roma sotto la custodia del papa e il nobile turco era una figura appariscente nelle stanze vaticane [Figura 4]. L'attività di Josquin proseguì anche sotto Alessandro VI (†1503), per ritornare poi alla cappella del cardinale Ascanio (ignoti i motivi). In questi anni muore Ockeghem (1497), per il quale Josquin comporrà *Nymphes des bois* sul tenor del *Requiem aeternam*. Più che il papa fu però il cardinale Ascanio a essere identificato come suo protettore. Petrucci nelle sue frottole – e in particolare nella più celebre, *El grillo è bon cantore* [Scheda 3] – continuerà a identificarlo come «Josquin d'Ascanio» in anni in cui il compositore lavorava altrove.

L'ultimo suo incarico italiano è presso il duca di Ferrara Ercole d'Este, amante della musica e desideroso di valorizzare la sua cappella. Malgrado l'agente del duca che cercava nuovi musici avesse proposto anche la candidatura di Heinrich Isaac (1450?-1517), meno ambizioso e più economico, nel 1503 Ercole assunse Josquin per la cifra importante di 200 ducati l'anno: Jacob Obrecht, che gli succederà l'anno successivo (segnali di peste avevano fatto tornare Josquin in Francia), sarà pagato la metà. Isaac e Obrecht sono, con Josquin e Pierre de La Rue, i fiamminghi più in vista in quel momento.

Due composizioni importanti si legano all'anno ferrarese: il *Miserere* – la cui oscillazione di tono del tenor liturgico è stata molto ammirata dalla critica novecentesca perché abbassata cromaticamente con effetto drammatico – e la messa *Hercules dux Ferrarie*. Quest'ultima fa corrispondere le vocali del titolo (e u e u e a i e) alle vocali delle note che vengono a costituire il tenor 'profano' della messa (*re ut re ut re fa mi re*).

### 1.6.3 Sulle rive della Schelda

Tornato in patria, Josquin si accontenta di un posto di prevosto nella piccola chiesa collegiata del paesino di Condé dov'era cresciuto. Qui trascorrerà gli ultimi 17 anni della sua vita, continuando tuttavia a comporre per la migliore nobiltà europea, fra cui Margherita d'Asburgo (†1533), sorella di Filippo il Bello (†1506). La passione musicale di Margherita si manifesterà nella compilazione di alcuni canzonieri [BORGHETTI 2018], realizzati dalla bottega di Pierre Alamire (1470?-1536), il più ammirato copista di musica del primo Cinquecento [Figura 5].

Molti celebrarono la sua morte (1521), fra questi Jean Richarford (1480?-1547), forse suo allievo, che scrisse un intero *Requiem* sul te-



**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).

*Miserere*

*Hercules dux Ferrarie*

Vecchiaia

Morte

## PROSPETTIVA CRITICA

**3. El grillo è bon cantore**

Il più celebre brano di Josquin Desprez, *El grillo è bon cantore* (reso forse famoso dall'onomatopea del frinire del grillo che conclude la ripresa) si è conservato attraverso la sola stampa di Petrucci (*Frottole III*, 1504), testo con numerosi errori, riconosciuti solo in parte [FALLOWS 2003, HUND 2006]. Alcuni sono di facile soluzione (come il mancato collocamento delle ultime sillabe di «verso» e «amore»), altri, conservati nelle prime edizioni moderne, hanno condizionato le attuali esecuzioni (come la mezza battuta in più all'inizio della strofa, indotta forse dall'ipermetria di «Ma non fa...», o il posizionamento anticipato delle sillabe «canta sol»). Anche l'interpretazione del testo ha

creato incomprensioni: «Dale beve...» significa 'dagli da bere che il grillo si mette a cantare'; mentre «li» («Come li han») non è avverbio di luogo ma pronome (= 'loro'), pertanto interamente proclitico e non può essere accentato; similmente la lezione riportata nella stampa «Quando la maggior el caldo» è da leggersi 'Quando l'ha maggior el caldo' nel senso di 'egli ha'. Le due ipermetrie, forse introdotte da Petrucci, possono essere corrette eliminando le parole qui poste fra parentesi quadre (ma conservarle appartiene all'instabilità metrica tipica della frottola). *El grillo* presenta la comune struttura monostrofica con *Barform* incorniciata da Ripresa indipendente.

RIPRESA	STROFA	BARFORM	RIPRESA
El grillo è bon cantore che tiene longo verso. Dale beve, grillo canta. <i>El grillo...</i>	Ma non fa como [gli] altri ocelli, come li han cantato un poco van de fatto in altro loco: sempre el grillo sta pur saldo. Quando l'ha maggior el caldo alhor canta [sol] per amore.	α  α  β	[da capo]

## RIPRESA

El grillo è bon cantore Che tiene longo verso  
Dale beve grillo canta daledale bebeve grillogrillo canta

[Da capo a §]

## STROFA

Ma non fa como gli altri ocelli Come li han cantato un poco  
Van de fatto in altro loco Sempre'l grillo sta pur saldo Quando l'ha ma-  
gior el caldo A-lor canta sol per amore