

Paolo Emilio Carapezza (Università di Palermo)

1492. Il rinascimento della musica

1. Il rinascimento della musica

C'è *il rinascimento* nella storia della musica? In che senso? E quando comincia? I musicologi sono piuttosto restii a parlarne. Eggebrecht¹ preferisce parlare di *musica protomoderna: XV e XVI secolo*, e – confessando che avrebbe voluto "saltarli a piè pari" – dedica ad essi solo poche pagine². Atlas con riluttanza intitola il suo libro *Renaissance Music*³; subito avverte che il termine *Renaissance* "scompare [...] fino all'epilogo del libro"⁴, e cita infine⁵ i libri di Strohm⁶ e di Fenlon⁷, che ignorano tale termine e ne scindono l'epoca in "late medieval" ed "early modern". Perkins⁸ se la cava con un titolo evasivo: *Music in the age of the Renaissance*. È infatti tal epoca "il nodo principale delle costituzioni della musica"⁹, un *nodo gordiano*: da sciogliere o tagliare; non da evitare!

Più netta che nelle altre arti ci appare in musica la separazione tra medioevo e rinascimento, se consideriamo questo come *rinascimento dell'antichità classica*.

Sia dalla teoria che dalla pratica antiche risulta chiaro lo scopo della musica ellenica: rendere in immagini sonore il senso delle parole intonate. La teoria di Aristosseno (IV secolo a.C.), riassunta da Dionigi d'Alicarnasso (I secolo a.C.), e la pratica dei due *Inni Delfici* (II secolo a.C.), che vi si attengono strettamente, riecheggiano nella teoria musicale del XVI secolo e nella pratica di Josquin. Questi "adeguano la musica alle cose [...] ce le pone innanzi agli occhi" (Glareano¹⁰), come in quelli "l'armonia e il ritmo dipingono ogni cosa" (Dionigi¹¹).

¹ Eggebrecht 1991: 217-218.

² Ibid.: 217-246.

³ Atlas 1998.

⁴ Ibid.: xix.

⁵ Ibid.: 704.

⁶ Strohm 1985 e 1993.

⁷ Fenlon 1981.

⁸ Perkins 1998.

⁹ Carapezza 1974: 75.

¹⁰ Glareanus 1547: lib. 3, cap. 24 – *Iusquini pratensis encomium*, pag. 362: "Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo gratia et facilitate cum eo ex aequo certare potuit, sicut nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. Ut enim Maro naturae felicitate carmen rebus aequare est solitus,

Il 1492 è lo spartiacque tra medioevo ed età moderna, in musica più che altrove. Atlas¹² intitola *1492* un capitolo. E vi elenca alcuni eventi di quell'anno: morte di Lorenzo il Magnifico (8 aprile) e di Piero della Francesca (12 ottobre); Cristoforo Colombo approda a San Salvador (12 ottobre); cade il Regno di Granada, ultima roccaforte mussulmana nell'Europa Occidentale (gennaio); conversione forzata o espulsione degli Ebrei dal Regno di Spagna. Ma omette proprio i tre eventi capitali, in quell'anno, per la storia della musica:

1) La maturità di Josquin (1452 c. – 1521), allora quarantenne; in Italia almeno dal 1489: nella Cappella Sistina fino al 1494, a Ferrara dal 1502 al 1504. Josquin concilia i principi costituzionali di *costruzione e discorso*, ch'erano in opposizione dialettica nel medioevo (tra IX e XV secolo); porta sì al culmine e perfeziona la complessità della *costruzione* polifonica, ma per porla al servizio del *discorso*: per **rendere in immagini sonore il senso delle parole intonate**.

2) Il debutto del miglior copista musicale, Peter van der Hove, detto A-la-mi-re, d'una ventina d'anni più giovane di Josquin, che finirà la sua vita nel 1534 al servizio dell'imperatore Carlo V¹³.

Figura 1: Josquin des Pres, Mottetto *Absalon, fili mi*
esemplato da Alamire (British Library, ms. Roy.8.G.VII, f.56)

La collocazione delle sillabe sotto le note è così precisa (ben adeguata al senso della musica di Josquin) e le note sono così chiare ed eleganti nei suoi codici manoscritti, che Ottaviano Petrucci li prende a modello delle sue stampe musicali (che furono le prime e restano le migliori) a partire dal 1501.

3) L'arrivo di Pietro Bembo (1470-1539), patrizio veneziano, allora ventunenne, a Messina. Vi rimane due anni, per studiare il greco nel convento basiliano del Santissimo Salvatore, alla scuola di Konstantinos

quemadmodum res graveis coacervatis spondeis ante oculos ponere, velocitatem meris dactylis exprimere, suae cuique materiae apta ponere verba, denique nihil inepte moliri, ut de Homero dixit Flaccus".

Da questo passo appare evidente che Glareano abbia letto il trattato di Dionigi su *La composizione delle parole*: o nell'originale edito da Pietro Bembo nel 1507 o nella traduzione italiana da lui pubblicata nel 1525; dai paragrafi 13 e 21 del capitolo 20 di questo trattato (Dionigi 1981: 143 e 145) deriva l'esempio di "rappresentare la pesantezza accumulando spondei e la velocità invece con meri dattili".

¹¹ Dionigi, *De comp. verb.*, 20, 12 (1981: 142): "ἡ σύνθεσις ἐστὶν ἡ δηλοῦσα τῶν γινομένων ἑκαστον" (riferito alla sonorità verbale di *Odissea*, XI, 593-598).

¹² Atlas 1998: 264-268.

¹³ Carlo V regna dal 1519 al 1556.

Laskaris¹⁴. Nel 1494 torna a Venezia con una copia, da lui stesso esemplata, del trattato *Perì synthéseos onomáton* ("La composizione delle parole") di Dionigi d'Alicarnasso: Aldo Manuzio lo stamperà nel 1507; nel frattempo Bembo lo stava traducendo, o meglio adattando alla lingua italiana, governata non dall'accento melico, ma dall'ictus: costituirà il secondo dei tre libri delle sue *Prose della volgar lingua* stampato a Venezia nel 1525, dopo averne donato – nel 1513 – una copia manoscritta a Leone X, appena eletto papa¹⁵.

Bernardo Pisano ne desume la dottrina di Aristosseno e fonda il madrigale italiano; Gioseffo Zarlino la traduce in precetti di composizione polifonica, in base alla pratica del suo maestro, Adriano di Willaert: sia Willaert che Pisano erano amici del Bembo.

2. *Il Parnaso di Raffaello*

Un altro amico di Pietro Bembo era Raffaello che, in base a un programma da lui suggeritogli, nel 1511 dipinge a fresco *Il Parnaso*: Apollo vi suona una moderna viola da braccio, capace di polifonia, che – come Josquin insegna – renda in immagini sonore il senso delle parole intonate.

Figura 2: *Il Parnaso* (affresco)

Raffaello lavora dal 1509 al 1517 (regnanti Giulio II della Rovere, 1503-1513, e Leone X dei Medici, 1513-1521) alla decorazione a fresco delle stanze vaticane. Nel 1511 completa la *stanza della segnatura*; vi raffigura le più nobili attività umane, "le attività teoretiche, o finali": la *Giustizia* ("Virtù e Giustizia"), la *Musica* ("Il Parnaso"), la *Filosofia* ("La scuola di Atene"), la *Teologia* ("La disputa del Santissimo Sacramento").

Sì la musica, ma nell'ampio significato antico di "arti delle Muse", perfezione del *logos*: letteratura cioè, poesia e musica.

"Mentis Apollineae vis has movet undique Musas:
in medio residens complectitur omnia Phoebus"¹⁶.

("Lo spirito d'Apollo governa le Muse:
Febo sta in mezzo a loro; e abbraccia ogni cosa").

Figura 3: Un'incisione di MarcAntonio Raimondi riproduce il primo abbozzo di Raffaello: gli strumenti musicali erano lì stilizzati, simbolici.

¹⁴ Costantinopoli 1434- Messina 1501; in Italia dal 1460, a Messina dal 1468: la sua *Grammatica greca* fu stampata a Milano nel 1476 (Rizzoli-Larousse 1968: VIII, 613).

¹⁵ Donadi 1991.

¹⁶ Comes 1616: 583; cit. in Winternitz 1979: 200; 1982: 229.

Figura 4: Ed ecco la copia coeva di un più maturo abbozzo compositivo (disegno di Oxford): qui vediamo veri strumenti antichi, realistici, sonori.

Che cosa ha provocato il cambiamento? Ce lo spiega Emanuel Winternitz¹⁷: il *Sarcofago Mattei* (**Fig. 5**), detto "delle Muse" (oggi nel Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, primo piano): un sarcofago romano asiatico della fine del III secolo d.C., uno dei più belli del tipo detto "di Sidamara":

Figura 5: Sarcofago delle Muse. Sulla fronte 5 Muse, su ciascuno dei due lati un poeta tra due Muse.

Tutti i tre strumenti e le due maschere teatrali (comica e tragica) passano nell'affresco, e nello stesso ordine! Ma Apollo tiene nelle sue mani, non una *lyra/kithàra* antica, ma una moderna *lira/viola*; ed è l'unico che suona!

Oggi nell'antico altorilievo gli strumenti sono mutilati, ma (**Fig. 6**) duecentocinquanta anni fa erano quasi integri:

Figura 6: Idem, riprodotto nei *Monumenta Matthaeiana*, 1779.

E del tutto integri erano (**Fig. 7**) all'epoca di Josquin, di Bembo e di Raffaello:

Figura 7: Idem, particolare: disegno di Francesco di Giorgio Martini (1439-1501).

La *lira/viola* (**Fig. 8**), strumento moderno, viola da braccio, antenata del violino e di tutta la moderna famiglia degli strumenti ad arco: lo strumento principe del rapsodo nel XVI secolo. Ponticello quasi piatto e tante corde: strumento capace di polifonia!

Figura 8: *Lyra/Viola da braccio del 1511*: recto/verso.

Ne *Il libro del Cortegiano del conte Baldassar Castiglione*¹⁸ leggiamo:

Molte sorti si trovan, così di voci vive come d'instrumenti [...] Bella musica [...] parmi il cantar bene a libro sicuramente, e con bella maniera; [...] ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare, il che tanto di venustà aggiunge alle parole, che è gran maraviglia [...] E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la qual è soavissima ed artificiosa.

¹⁷ Winternitz 1979: 192; 1982: 176.

¹⁸ Castiglione 1528; nell'edizione di Giovanni Silvestri, Milano 1822, alle pp. 152-153.

[...] ma sopra tutto conviensi in presenza di donne, perché quegli aspetti indolciscono gli animi di chi ode, e più li fanno penetrabili dalla soavità della musica; e ancora svegliano gli spiriti di chi la fa.

Baldassà Castiglione o piuttosto Pietro Bembo il consigliere di Raffaello per la composizione del Parnaso?

Figura 2: *Il Parnaso* (affresco di Raffaello, 1511).

(a spirale vichiana, da sinistra a destra):

Saffo, Alceo, Corinna, **Petrarca**, Anacreonte;

Lucano, Dante, Omero, Virgilio, Poliziano;

Melpomene, Tersicore, Polymnia,
Calliope;

Apollo;

Clio, Talia, Euterpe, Urania,
Erato;

Castiglione, Sannazaro, Vittoria Colonna, Tebaldeo, Ariosto;

Pietro Bembo, infine, tra due
poeti del futuro!

Ma il suo sguardo meditabondo s'affissa, dalla parte opposta, sul viso del Petrarca, che sta tra i lirici greci, e guarda a sua volta gli occhi di Alceo, come fanno pure i rimanenti tre dei suoi compagni.

[...] un soave e quasi impercettibile moto [...] da sinistra sale su per il monte e ridiscende a destra. È come un'eterna processione attraverso le età, che parte dall'antichità e continua nel futuro [...]

Così scrive Winternitz¹⁹, e cita poi una profetica terzina dai *Trionfi* del Petrarca:

E Greci e nostri, che son fatti eredi
del monte di Parnaso, e per quei gioghi
mosser più tardi, non men presti, i piedi²⁰.

¹⁹ Winternitz 1979: 190; Winternitz 1982: 173.

²⁰ Versi 61-63 d'un abbozzo del capitolo III del quarto trionfo, *Trionfo della Fama*; tale abbozzo, probabilmente del 1371, è contenuto nel *Codex Harleianus* 3264 della British Library, fu rintracciato da Roberto Weiss nel 1950 e pubblicato in *Letteratura italiana, storia e testi*, VI, Milano 1951, p. 575: www.classiciitaliani.it/petrarca/poesia/trionfi07.htm (consultato il 17 aprile 2013).

Tutti i tre strumenti e le due maschere teatrali (comica e tragica) sono dunque passati nell'affresco, e nello stesso ordine! Ma Apollo tiene nelle sue mani, non una *lyra/kithàra* antica, ma una moderna *lira/viola*; ed è l'unico che suona!

Perché Raffaello cambia lo strumento? Forse per rappresentare il "cantar alla viola per recitare" di cui parla Castiglione: tanto più se è vero che ad Apollo abbia dato "le sembianze di Giacomo San Secondo, il celebre virtuoso di lira da braccio alla corte di Leone X"²¹. Ma Apollo ha la bocca chiusa: non canta; è solo intento a sonare il suo strumento a nove corde: nove, come le Muse, che tacciono ed ascoltano. Forse proprio per affermare che solo con la polifonia è possibile il rinascimento in musica; resuscitando dell'antichità ellenica non la materia prima verbale, ma lo scopo iconopoietico: realizzare in immagini sonore il senso delle parole intonate²².

3. Pietro Bembo e Bernardo Pisano; Cosimo Bartoli e Philippe Verdelot

Bembo applica la dottrina di Aristosseno, desunta da Dionigi (e filtrata attraverso la polifonia di Josquin) all'analisi delle poesie del *Canzoniere* di Francesco Petrarca, proposte come modelli supremi, sia ai poeti che ai musicisti: egli stesso è primo d'una folta schiera di poeti petrarchisti; e il primo dei compositori è un suo collega alla corte di papa Leone X: Bernardo Pisano, che nel 1520 inaugura il nuovo genere del madrigale polivocale pubblicando, presso Ottaviano Petrucci a Fossombrone, la *Musica sopra le canzone del Petrarca*. La prima raccolta di musica profana di composizioni non strofiche e d'un solo autore, la prima stampata in parti staccate (quattro voci), tutte col testo verbale completo sotto le note (come poi nei libri di madrigali); invece che – come le frottole – in un solo libro corale con le quattro parti su due pagine a fronte e con il testo verbale soltanto sotto la parte del soprano. Il lessico iconologico inizia a formarsi: concatenazioni di triadi, veloci ritmi di danza e registri acuti rendono la *piacevolezza*, mentre la *gravità* è resa dal ritmo rallentato, da registri gravi, e dal fauxbourdon (se lamentosa), o da catene di durezza e ligature (se aspra).

²¹ Winternitz 1979: 200; Winternitz 1982: 229.

²² "Nella *Scuola di Atene* la fusione è ancora più intensa: Platone riappare sotto le sembianze di Leonardo, Euclide sotto quelle del Bramante, Eraclito sotto quelle di Michelangelo" (Ibidem: 227).

Questi proto-madrigali del Pisano, nei quali, per la prima volta nella musica profana, si tenta la composizione di *suono* e *numero* secondo la dottrina di Aristosseno e Bembo, sono – senza ripetizioni della stessa musica su parole diverse – su sette canzoni del Petrarca (ma solo la prima strofa e – per due di esse – anche il commiato)²³ e su altri dieci testi anonimi (ballate e madrigali) del tipo che sarà poi favorito dalla prima generazione di madrigalisti.

Il massimo tra d'essi è Philippe Verdelot, che compose i suoi "madrigali" tra Firenze e Roma dal 1522 al 1527,

del quale – scriverà Cosimo Bartoli verso il 1550²⁴ – io ardirei di dire [...] che ci fussino [...] infinite composizioni di musica, che ancor oggi fanno maravigliare i più giudiziosi compositori che ci sieno, perché elle hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre. E [...] da Josquino in qua non ci è stato alcuno che meglio di lui abbia inteso il vero modo del comporre.

Si noti come le quattro coppie oppositive (*facile-grave*, *gentile-compassionevole*, *presto-tardo*, *benigno-adirato*) non siano altro che variazioni dei due poli fonematici τὸ ἥδύ e τὸ καλόν, come li definisce Dionigi: *Piacevolezza* e *Gravità*, traduce Bembo.

4. Dialogo della musica antica e della moderna

Il madrigale polivocale italiano del XVI secolo è il genere artistico specifico del rinascimento, inteso come rinascimento dell'antichità ellenica: alle origini di esso Philippe Verdelot, fiorentino onorario, sta a Bernardo Pisano, fiorentino di nascita, come alle origini del melodramma Claudio Monteverdi sta a Jacopo Peri.

²³ D'Accone 1966, nella sua edizione dell'opera omnia di Bernardo Pisano, premette alle partiture il testo verbale dei versi intonati, ma – anche per le canzoni del Petrarca – aggiunge quelli di tutte le stanze successive: è impossibile però intonarle sulla musica composta per la prima stanza; per ragioni prosodiche (ovviabili), ma specialmente per ragioni simboliche. Per esempio, nella canzone *Chiare fresche e dolci acque* tutti i primi undici versi della prima stanza connotano massima *piacevolezza* e sono intonati da un contrappunto dominato da concatenazioni triadiche, ma l'ultimo verso del distico finale ("Date udienza insieme A le dolenti mie parole estreme") è connotato da asperissima *gravità* ed è intonato con "durezze e ligature", dissonanze cioè in sincope. Viceversa nella seconda stanza *gravità* connota i primi dieci versi ("S'egli è pur mio destino ... Ch'Amor questi occhi lagrimando chiuda ...") e *piacevolezza* gli ultimi tre ("... in più riposato porto ...").

²⁴ Bartoli 1567: libro III, carta 36; cit. in Fenlon-Haar 1992: 105.

La polifonia rinascimentale consente di connotare il senso delle parole, via via intonate dalle varie voci in intreccio contrappuntistico, con gli accordi da questo risultanti: consonanze perfette per la *piacevolezza*, consonanze imperfette e dissonanze per la *gravità*. Ne *Le institutioni harmoniche* Gioseffo Zarlino mostra "In qual modo le Harmonie si accòmmodino alle soggette parole"²⁵: egli definisce platonicamente la "Melodia" come "un composto di Oratione, di Harmonia e di Numero [*cioè: Ritmo*]", afferma che "l'Harmonia e il Numero debbeno seguitare la Oratione", e prescrive che "bisogna usare le harmonie allegre e li numeri veloci nelle materie allegre; e nelle materie meste le harmonie meste e li numeri gravi". Analizza quindi i parametri del suono, intendendo per "Numero" il parametro delle durate, cioè il ritmo²⁶, e scindendo "l'Harmonia" in senso orizzontale ("modulatione": procedimento per intervalli melodici delle singole parti) e in senso verticale (coincidenza d'intervalli armonici "sopra la corda più grave del concento"). E – sull'esempio di tre madrigali di Adriano di Willaert, suo maestro²⁷ – mostra come gli accordi di terza e quinta connotino il normale benessere, l'allegria e la gioia; quelli di terza e sesta minore il languore; quelli di terza e sesta maggiore, e ancor più le dissonanze, l'asprezza e l'amarezza del dolore.

L'antica musica ellenica era però monodica: gli accordi verticali erano ignoti sia in pratica che in teoria. Ma l'abitudine alla monodia consentiva una finissima sensibilità alle sfumature meliche, all'armonia orizzontale. Negli *Inni Delfici* troviamo continue μεταβολαί (*variazioni*) di tonalità, di genere e di relazione tra i tetracordi. I due *peani* condividono il modulo melico (νόμος) pizio e l'armonia doria; il ritmo quinario in cretici e peoni; l'alternarsi di due generi, diatonico e cromatico, e di due tonalità a distanza di quarta, frigia e iperfrigia nell'inno di Ateneo, lidia e ipolidia in quella di Limenio; nonché – in alcune sezioni – l'alternarsi del normale tetracordo delle disgiunte con quello delle congiunte: questo connota sempre immagini di splendore. Dell'inno di Limenio si conserva anche il *prosódion*, la gioiosa danza finale, che comporta una sorprendente variazione metrica: dal regolare ritmo quinario dei crètici e peóni al travolgente swing del ritmo senario dei gliconèi finali. Tutte queste variazioni per rendere in immagini sonore, con *proprietà* (οἰκειώς), cioè nel modo più adeguato, il senso delle parole intonate.

Figura 9: La macrostruttura dell'inno di Limenio

²⁵ Zarlino 1558, IV parte, capitolo 32: 339 sqq.

²⁶ Le parole greche *arithmos* e *rhythmos* si traducono entrambe il latino con *numerus*.

²⁷ Willaert 1959: 54 sqq.

Si consideri la macrostruttura dell'inno di Limenio (127 a.C.). Ci appare la sua architettura simile a quella del Partenone: con le due metà, destra e sinistra, perfettamente speculari (dalla I alla V sezione dal fondo alla fronte, e dalla VI alla X dalla fronte al fondo), e con entasi tonale (qui resa dal # in chiave, che comporta abbassamento di quarta del registro vocale) sulla fronte (sezioni V e VI) ed a metà (sezioni II/III e VIII/IX). Le sezioni I (invocazione alle Muse) e X (danza finale) sono diastaltiche, eccitate, come pure la IV (che si conclude col grido: Παῖάν ἰὲ Παῖάν!) e la VII (il dio guerriero che affronta il pitone per strappargli il tripode profetico); invece la II (dove tutto il creato che si ferma adorante per il natale del dio redentore) e verisimilmente la IX (perduta) sono esychastiche, pacificate, e così pure la III (epifania ad Atene) e verisimilmente l'VIII (perduta); mentre la quinta (il dio profeta) e la VI (il dio invocato) sono epistaltiche, attente e concentrate. Tutto quindi in modo puntualmente variato e quanto mai appropriato al senso delle parole via via intonate: “potenza della proprietà”, δύναμις τῆς οἰκειότητος!²⁸

Ma la connotazione sonora del senso delle parole era cominciata già nella *Composizione delle parole* (Σύνθεσις ὀνομάτων): così si intitola il trattato di Dionigi. Si consideri, nell'inno di Limenio, la sonorità *esychastica*, quieta, pianamente vocalica della seconda sezione, dove tutto il creato si ferma in adorazione per il natale del dio redentore:

Inno Delfico di Limenio, seconda sezione

Πᾶς δὲ γάθησε πόλος οὐράνιος ἀννέφελος ἀγλαός·
νηνέμους δ'ἔσχεν αἰθήρ ἀελλῶν ταχυπετεῖς δρόμους·
λῆξε δὲ βαρύβρομον Νηρέως ζαμενὲς δεῖδμ'ἠδὲ μέγας
Ὠκεανός, ὅς πέριξ γᾶν ὑγραῖς ἀγκάλαις ἀμπέχει.

Tutta la luminosa distesa del cielo sereno gioì;
l'aria trattenne tranquilli i corsi veloci delle procelle;
Nereo calmò il gonfiore ribollente dei flutti rumoreggianti, e così
il grande Oceano, che d'intorno circonda la terra con umidi abbracci.

Vi si contrappongono, con i loro cozzi consonantici, le sonorità *epistaltiche*, gioiose, della quinta sezione, dove si celebra il dio benefico, profeta e medico, e quelle eccitate, *diastaltiche*, della settima, dove il dio guerriero si scontra con “la figlia mostruosa della terra”:

Inno Delfico di Limenio, settima sezione

Ἀμφὶ πλόκαμον σὺ δ'οἶνωπα δάφνας κλάδον
πλεξάμενος, ἀπλέτους θεμελίους τ'ἀμβρόται χειρὶ σύρων,

²⁸ Aristosseno: in Pseudo-Plutarco, 1954: 127 e 146 (cap. 33).

ἄναξ, Γᾶς πελώρῳ συνανταῖς κόραι.

Intrecciato un ramo d'alloro attorno alle rutili chiome,
tu, o signore, mentre con la mano divina traevi
massi enormi per le fondamenta del tempio,
ti trovasti di fronte la figlia mostruosa della terra.

Ascoltiamole subito, intonate οἰκέλως, come insegna Aristosseno, cioè – traduce Bembo – "con decoro e persuasione":

Nella seconda sezione il piano vocalismo dell'elocuzione è potenziato dall'estrema purezza del *melos*: registro medio, mero diatonismo, trasparente quarta vuota invece del tetracordo più grave:

Esempio musicale 1: *Inno Delfico II, seconda sezione.*

Nella settima sezione invece i cozzi consonantici dell'elocuzione sono potenziati dal registro acuto e dalla complessità armonica: miscela di diatonico e cromatico, alternanza tra il tetracordo delle disgiunte e quello delle congiunte:

Esempio musicale 2: *Inno Delfico II, settima sezione.*

Nell'antichità ellenica alle moderne partiture musicali non corrispondono i rari monumenti con notazione melica superstiti, ma (lungo tredici secoli: dai poemi omerici all'antologia palatina) i numerosissimi testi poetici verbali: quelli corrispondono piuttosto alle nostre registrazioni sonore, su cd-audio, di una determinata esecuzione; questi, grazie alla prosodia melica e ritmica insita in essi, sono gravidi di canto e di suono. Il passaggio dalla scrittura consonantico-sillabica dei Fenici all'alfabeto fonemico greco sarebbe avvenuto – secondo la suggestiva ipotesi di Barry Powell (1991: 237) – per registrare gli esametri dattilici dei poemi omerici. Questi avevano qualità meliche e quantità prosodiche implicite nella catena fonematica: scriverne ordinatamente i fonemi costituisce quindi una partitura musicale, laddove i segni alfabetici (in corrispondenza biunivoca con ciascun fonema) indicano il timbro, cioè il colore del suono, mentre le sillabe differiscono melicamente secondo gli accenti (acuto, grave o circonflesso) e ritmicamente secondo la quantità di durata (lunghe o brevi).

Limenio, come pure Ateneo, era prima di tutto poeta, ma anche melopoiòs, nonché *coràgo* (direttore di coro e d'orchestra), cantore e sonatore. Questo dichiara in epigrafe:

Inno Delfico di Limenio, epigrafe

Παιάν δὲ καὶ προσόδιον εἰς τὸν θεὸν ὃ ἐπόησεν
καὶ προσεκιθάρισεν Λιμένιος Θεοῖνου ἀθENAῖος.

Peana e prosodio al dio li compose e con la cetra
li diresse Limenio, figlio di Thoino, ateniese.

Essi possono così precisare μέλος καὶ ρυθμόν (*suono e numero*) per ottenere le sonorità più adeguate al senso delle parole cantate, rispettandone la prosodia melica e ritmica: come μελοποιοί (compositori) elevano a potenza le sonorità fonematiche che come ποιηταί (poeti) avevano scelto e composto.

Fondandosi sulla pratica polifonica di Josquin, nel rinascimento i compositori di madrigali fanno lo stesso riguardo ai versi italiani che intonano. Pietro Bembo (sulle orme di Aristosseno e di Dionigi) indica la via da seguire, mostrando loro come Dante, Boccaccio e specialmente il Petrarca adeguino le sonorità fonematiche al senso delle parole: i numerosi esempi in versi e in prosa ellenici, addotti da Dionigi, li sostituisce egli con altrettanti in italiano dei tre autori suddetti. Ecco come Dante – accozzando asperissimi scontri consonantici – ci rappresenta il massimo della *gravità*, intesa qui come “spiacevole durezza [...] quando volle far comparazione degli scabbiosi” (Bembo 1961: 315):

E non vidi giamai menare stregghia
a ragazzo aspettato da signorso [...]
E si traevan giù l'unghie la scabbia,
come coltel di scardova le scaglie.

(*Inferno*, xxix, 76-83)

Troviamo viceversa il culmine della piacevolezza all'inizio della più celebre canzone del Petrarca, dove domina invece il vocalismo “più vago e più dolce” delle a e delle e, senza cozzo consonantico alcuno (Bembo 1961: 328):

Chiare, fresche e dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna.

(*Canzoniere*, cxxvi, 1-3)

Tutti i primi dodici versi della prima stanza connotano massima *piacevolezza*: sono intonati in modo appropriato da Bernardo Pisano con un contrappunto dominato da concatenazioni triadiche; ma l'ultimo verso del distico finale ("A le dolenti mie parole estreme") è connotato da asperissima gravità ed è intonato con "durezze e ligature", dissonanze cioè in sincope.

Vorrei concludere con l'ascolto di un madrigale di Verdelot, composto nel terzo decennio del XVI secolo: *Madonna il tuo bel viso*.

Philippe Verdelot, *Madonna il tuo bel viso*.²⁹

Madonna, il tuo bel viso, A
che nel gran mar d'amor m'è luce e scorta,
hora tien viva mia speranza, hor morta.

E, qual hor scorge in esso un bel sereno, B
spiega la vela al vento,
senza temer di scoglio o di procella.

Ma se la luce nel cammin vien meno, B'
ripiena di spavento,
cala la vela alla sua navicella.

All'instabil tua stella A'
scorre l'onde fallaci a dritt' e a torto,
e teme e spera e mai non vede il porto.

[My Lady, your fine face, A
that in the sea of love is my light and guide,
now keeps my hope alive, now keeps it dead.

And when my hope sees you serene and bright, B
it unfurls the sail in the wind,
without fearing reef or storm.

But when the light fades on the path, B'
Full of fright
my hope lowers the sail of its bark.

At your instable star, A'
it overruns the waves starboard and port
and fears and hopes and never sees the haven.]

Anche qui – come nell'inno di Limenio – la struttura è simmetrica. La musica dei primi tre versi (A) si ripete identica³⁰ sugli ultimi tre (A'), perché cambiano sì le parole, ma non il loro senso, che viene quindi espresso dalle stesse immagini sonore: *durezze e ligature* (sincopi dissonanti) e *ritardo della cadenza*; "l'instabil tua stella" è appunto "il bel viso di madonna", "l'onde fallaci" sono quelle "del gran mar d'amor", "speranza" e disperazione s'avvicinano in lunga agonia.

²⁹ La partitura di questo madrigale si può leggere in: Philippe Verdelot, *Madrigals for four and five voices*, ed. by Jessie A. Owens, vol. II, New York and London, Garland, 1989.

³⁰ L'unica differenza è che Alto e Tenore si scambiano le parti.

"Madonna" ora sorride, ora è corrucciata, e il suo amante è sballottato tra "bel sereno" e "procella"³¹. Tali oscillazioni sono rese dall'ambiguità fra VII ed VIII modo, se ci atteniamo agli otto modi tradizionali³².

La massima *piacevolezza* delle triadi perfette connota il "bel sereno" della seconda terzina (B) e vi risuona infine a lungo in *falso bordone* ("Senza temer di scoglio"); ed a metà di essa, quando la speranza "Spiega la vela al vento", *s'espande il suono* verso l'alto nello spazio, e "la navicella" s'allontana verso il tono di Re. Ma subito *diminuisce la sonorità* nella terza terzina (B*), sia all'inizio, quando "la luce nel cammin vien meno", sia alla fine, quando la vela viene ammainata ("Cala la vela"); ed a metà di essa il contrasto tra "ripiena" e "di spavento" è reso da quello tra *falso bordone* e *faux bourdon*.

Esempio musicale 3: Philippe Verdelot, *Madonna il tuo bel viso*.

Gl'*Inni Delfici* si conservano incisi su lastre di pietra, scoperte solo alla fine del XIX secolo; ma a partire dal 1470 (e ancor più dal 1492) vennero recuperati, e tradotti dal greco in latino e in italiano, gli antichi testi di teoria musicale³³: evidentemente bastarono per comprendere quale fosse la costituzione dell'antica musica ellenica; e per avviare, anche in musica, il *rinascimento*, inteso come *rinascimento dell'antichità classica*.

Nel madrigale polivocale italiano del XVI secolo si formano il lessico e la sintassi della musica moderna; si rafforzano poi e si stabilizzano grazie alla rivoluzione costituzionale della *seconda pratica*, inaugurata da Cipriano de Rore e portata all'apice da Claudio Monteverdi, e rimangono in vigore fino al XX secolo³⁴.

Paolo Emilio Carapezza, Università di Palermo

Palermo, 16 Aprile 2013

³¹ La "procella" sconvolge gli *atti delle voci*: non il Basso, ma il Canto salta di quinta; invece del Canto, è il Tenore ad ascender di semitono; e non è il Tenore a scender di grado, ma il Basso e l'Alto. Ringrazio Massimo Privitera, che m'ha guidato nell'analisi armonica di questo madrigale.

³² Tale ambiguità è potenziata, se adottiamo la concezione dei dodici modi, introdotta da Glareano (1547) ed accettata da Zarlino (1558): essi la applicano persino alla musica di Josquin! L'ambiguità armonica oscilla allora tra VII ed VIII modo da un lato, XI e XII dall'altro.

³³ Lockwood 1974: 91. "Nel 1570 erano già a disposizione dei musicisti quasi tutti gli antichi trattati sulla musica che noi oggi conosciamo" (Ibid.: 93).

³⁴ Carapezza 1998.

Riferimenti bibliografici

Fonti (in ordine cronologico)

Platone (IV sec. a.C.), *Res publica*; in

1945 *Opera*, IV, ed. J. Burnet, Oxford, Clarendon Press.

1946 *Dialoghi*, V, traduz. ital. di F. Sartori, Bari, Laterza.

Aristosseno (IV sec. a.C.)

1954 *Elementa Harmonica*, ed. e traduz. ital. di R. Da Rios, Roma, Officina Poligrafica dello Stato.

1959 *Rhythmica*, ed. e traduz. ital. di G.B. Pighi, Bologna, Patron.

Ateneo (II sec. a.C.)

1997 *Inno Delfico I*, ed. in Pöhlman 1970; Pöhlman-Egert 2001; Carapezza 1997.

Limenio (II sec. a.C.)

1997 *Inno Delfico II*, ed. in Pöhlman 1970; Pöhlman-Egert 2001; Carapezza 1997.

Dionigi d'Alicarnasso (I sec. a.C.), *De compositione verborum*; in

1981 *Opusculs rhétoriques*, III, ed. et traduct. franç. di G. Aujac e M. Lebel, Paris, Les belles lettres.

1827 *Opuscoli*, traduz. ital. di N. Tommaseo, Milano, F. Sonzogno.

Pseudo-Plutarco (II sec. d.C.), *De Musica*; in

1954 Plutarque, *De la musique*, ed. e traduz. franc. di F. Lasserre, Olten & Lausanne, Urs Graf.

Pisano, Bernardo

1520 *Musica de meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca*, Fossombrone, Ottaviano Petrucci; ed. in D'Accone 1966.

Bembo, Pietro: *Prose della volgar lingua*; in

1525 *Delle prose di m. Pietro Bembo*, Venezia, Tacuino.

1961 *Opere in volgare*, ed. M. Marti, Firenze, Sansoni.

Castiglione, Baldassàr

1528 *Il Cortegiano*, Venezia, Aldo Manuzio.

1822 *Il libro del Cortegiano del conte Baldassar Castiglione*, edizione formata sopra quella d'Aldo, 1528, Milano, Giovanni Silvestri.

Verdelot, Philippe

1989 *Madrigals for four and five voices*, vol. II (= "Sixteenth-century madrigal", vol. 29), New York and London, Garland: pagg. 33-39.

- Glareanus, Henricus
 1547 *Dodecachordon*, Basel, Petri.
- Zarlino, Gioseffo
 1558 *Le institutioni harmoniche*, Venezia, s.e.
- Willaert, Adrian
 1559 *Musica Nova*, Venezia, Antonio Gardano.
- 1959 *Opera omnia*, edd. Hermann Zenk et Walter Gerstenberg (= "Corpus mensurabilis musicae", 3), vol. XIII, *Musica Nova: Madrigali*.
- Bartoli, Cosimo
 1567 *Ragionamenti accademici [...] sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia.
- Comes, Natalis
 1616 *Mythologiae libri decem*, Padova 1616.

Letteratura ed edizioni moderne delle musiche

(in ordine alfabetico dei cognomi degli autori)

- Atlas, Allan W.
 1998 *Renaissance music in western Europe, 1400-1600*, New York & London, W.W. Norton & Company.
- Carapezza, Paolo Emilio
 1974 *Le costituzioni della musica*, Palermo, S.F. Flaccovio (1999², 2005³).
 1997 *Antiche Musiche Elleniche*, Palermo, Mnemes/Alfieri e Ranieri (2001², 2004³); contiene, in edizione pratica con la ricostruzione dell'eterofonia strumentale: i frammenti dell'*Ode pitica prima* di Pindaro e dell'*Oreste* di Euripide, gl'*Inni Delfici*, la *Stele di Sicilo*, i *Proemi* e gl'*Inni* di Mesomedes, l'*Inno cristiano di Ossirinco*.
 1998 *Costituzioni musicali, strutture compositive, prassi esecutive: il concerto di voci e strumenti nel rinascimento*, in "Analisi, rivista di teoria e pedagogia musicali", anno IX, n. 26, pp. 2-14 (1994: deutsche Übersetz. von Heinz-Klaus Metzger, in "Musik-Konzepte", N. 83-84, pp. 14-30; 1995: trad. franç. de Philip Canguilhem, in Jean-Michel Vaccaro ed., *Le concert de voix et des instruments à la renaissance* (= actes du XXXIV^e colloque internationale d'études humanistes, Tours [...] 1991), Paris, CNRS, pp. 83-95).
 1999 *Antiche Musiche Elleniche* (cd audio SCA-043), Studio di musica antica Antonio Il Verso diretto da Gabriel Garrido, Perugia, Quadrivium; contiene la registrazione fonica delle musiche edite in Carapezza ed. 1997.

- D'Accone, Frank
 1966 *Music of the florentine renaissance* (= "Corpus mensurabilis musicae", 32), vol. I (= Bernardo Pisano, *Collected works*), American Institute of Musicology.
- Donadi, Francesco
 1991 *Il Bembo Baro*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di scienze lettere ed arti", vol. IV (1989-90), parte 3.a, pp. 51-73.
- Eggebrecht, Hans Heinrich
 1991 *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Piper.
 1996 *Musica in Occidente dal Medioevo ad oggi*, trad. it. di Maurizio Giani, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia.
- Fenlon, Iain
 1981 *Music in medieval and early modern Europe: patronage, sources and texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fenlon, Iain – Haar, James
 1988 *The Italian madrigal in the early sixteenth century. Sources and interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
 1992 *L'invenzione del madrigale italiano*, trad. it. di Giuseppina La Face Bianconi, Torino, Einaudi.
- Lockwood, Lewis
 1974 *On "mannerism" and "renaissance" as terms and concept in music history*, in "Studi musicali", III (1974) (= atti del Congresso internazionale su *Il manierismo in arte e in musica*, Roma 1973), pp. 85-96.
- Pöhlmann, Egert
 1970 *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg, Hand Carl.
- Pöhlmann, Egert – West, Martin L.
 2001 *Documents of ancient greek music*, Oxford, Clarendon Press.
- Powell, Barry B.
 1991 *Homer and the origin of the Greek alphabet*, Cambridge University Press.
- Perkins, Leeman L.
 1998 *Music in the age of the renaissance*, New York & London, W.W. Norton & Company.

Strohm, Reinhard

1985 *Music in late medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press.

1993 *The rise of European music, 1380-1500*, Cachan, Lavoisier.

Winternitz, Emanuel

1954 *Musical archaeology of the renaissance in Raphael's Parnassus*: in "Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia, XXVII (1952-1954); poi cap. 14 di *Musical instruments and their symbolism in the western art [...]*, New Haven and London, Yale University Press 1967¹, 1979²; cap. 7 della parziale traduz. ital. di Sandra Cirri Colli, Torino, Boringhieri 1982.

Didascalie delle Figure

da stampare nel testo dell'articolo 1492 di Paolo Emilio Carapezza

Figure 1: Josquin des Pres, Mottetto *Absalon, fili mi*, copied by Alamire (British Library, ms. Roy.8.G.VII, f.56).

Figure 2: Raphael, *The Parnassus*, fresco, 1511 (Musei Vaticani).

Figure 3: Marcantonio Raimondi (1480-1534), Engraving reproducing Raphael's first sketch for *The Parnassus* (British Museum).

Figure 4: Contemporary copy of a Raphael's later compositional sketch (Oxford University, Ashmolean Museum).

Figure 5: *Sarcophagus of the Muses*. On the front 5 Muses, on each of the two sides a poet between two Muses (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo).

Figure 6: *Sarcophagus of the Muses*, reproduced in the book *Monumenta Matthaeiana*, 1779.

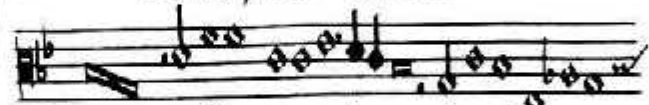
Figure 7: *Sarcophagus of the Muses*, detail: drawing by Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), Firenze, Uffizi.

Figure 8: **Lyre/Viola da braccio** by Giovanni d'Andrea, Venice, 1511 (Vienna, Kunsthistorisches Museum): recto/verso.

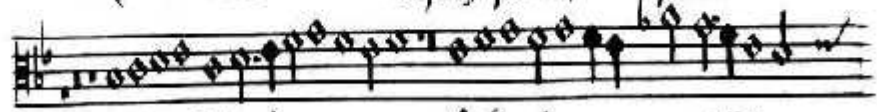
Figure 9 : The macrostructure of Limenius' delphic hymn.



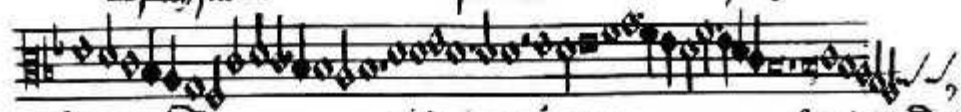
Ablon fa mi fili mi



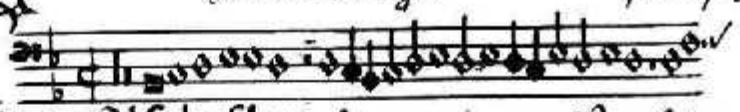
ablon fa mi fa mi



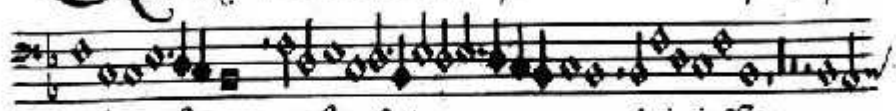
ablon fa mi fa mi ablon



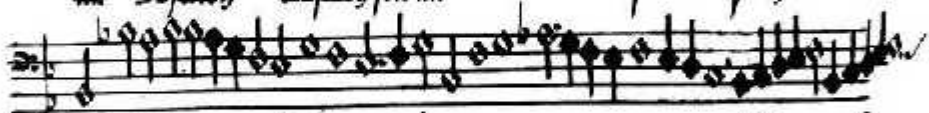
qui de ut moritur pro fa mi ablon res



Enor. Ablon filium fa mi ablon fili



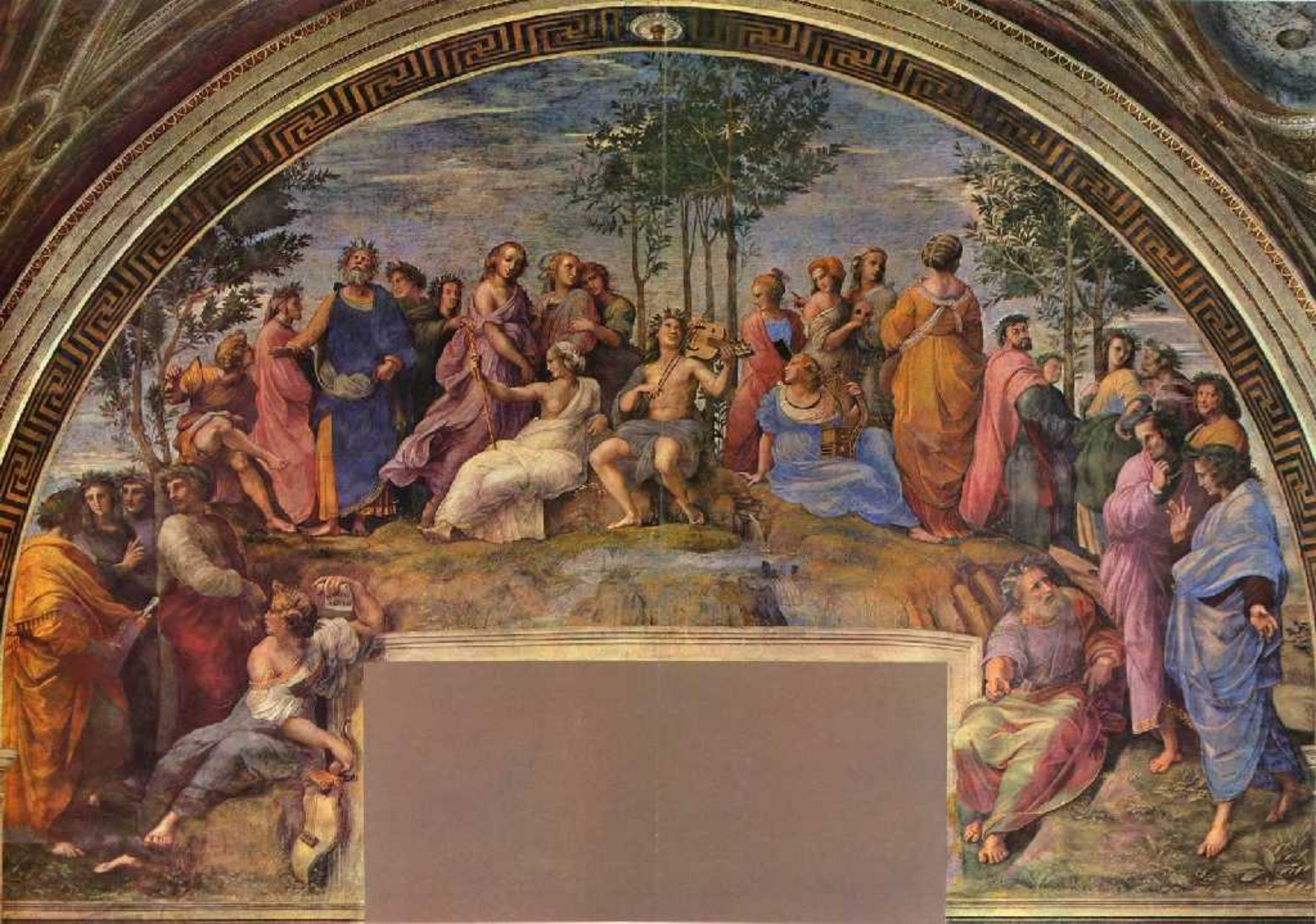
mi ablon ablon fili mi fili mi ablon



ablon fa mi ab fa

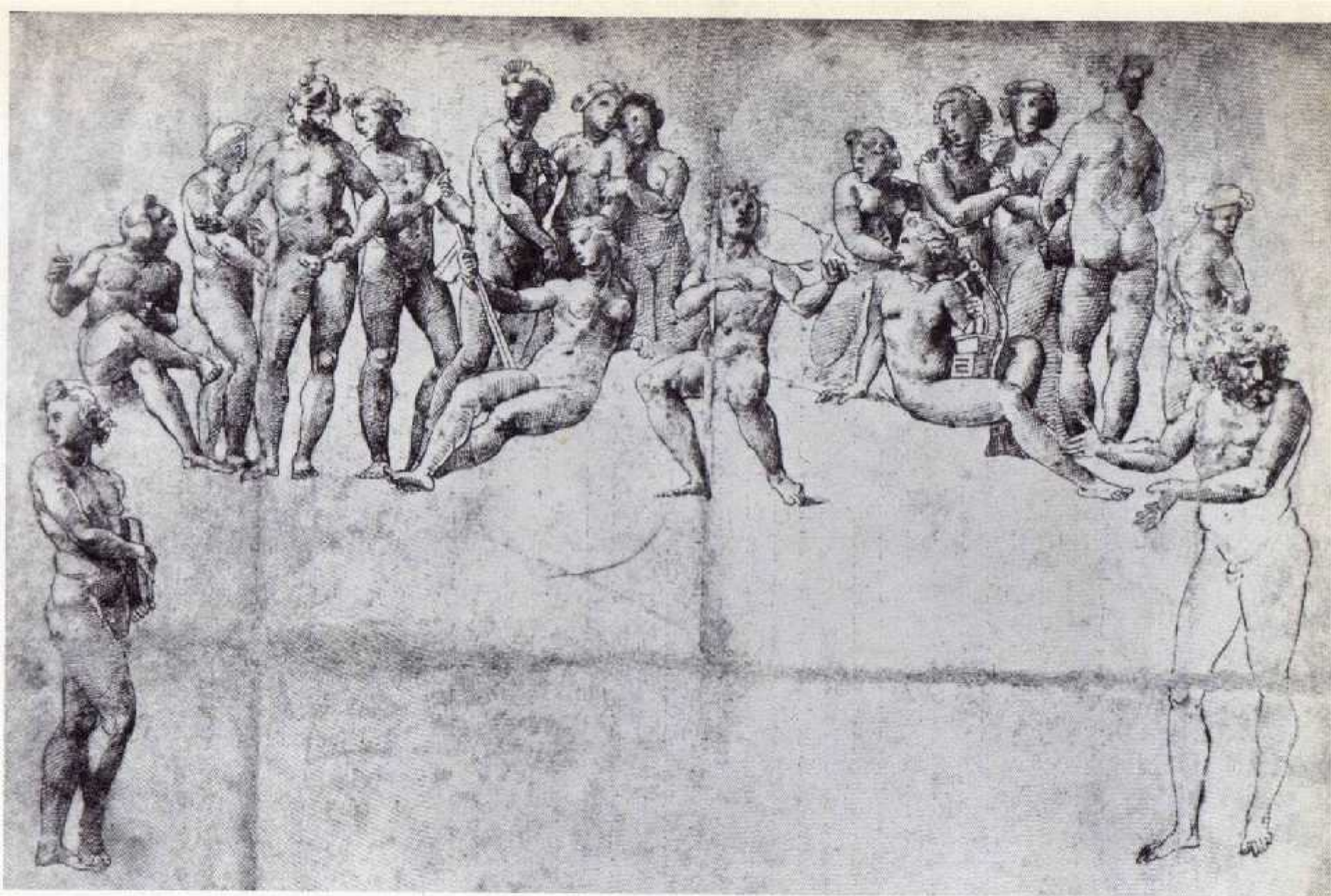


ay fa mi qui de ut moritur pro te fa mi Verbeno



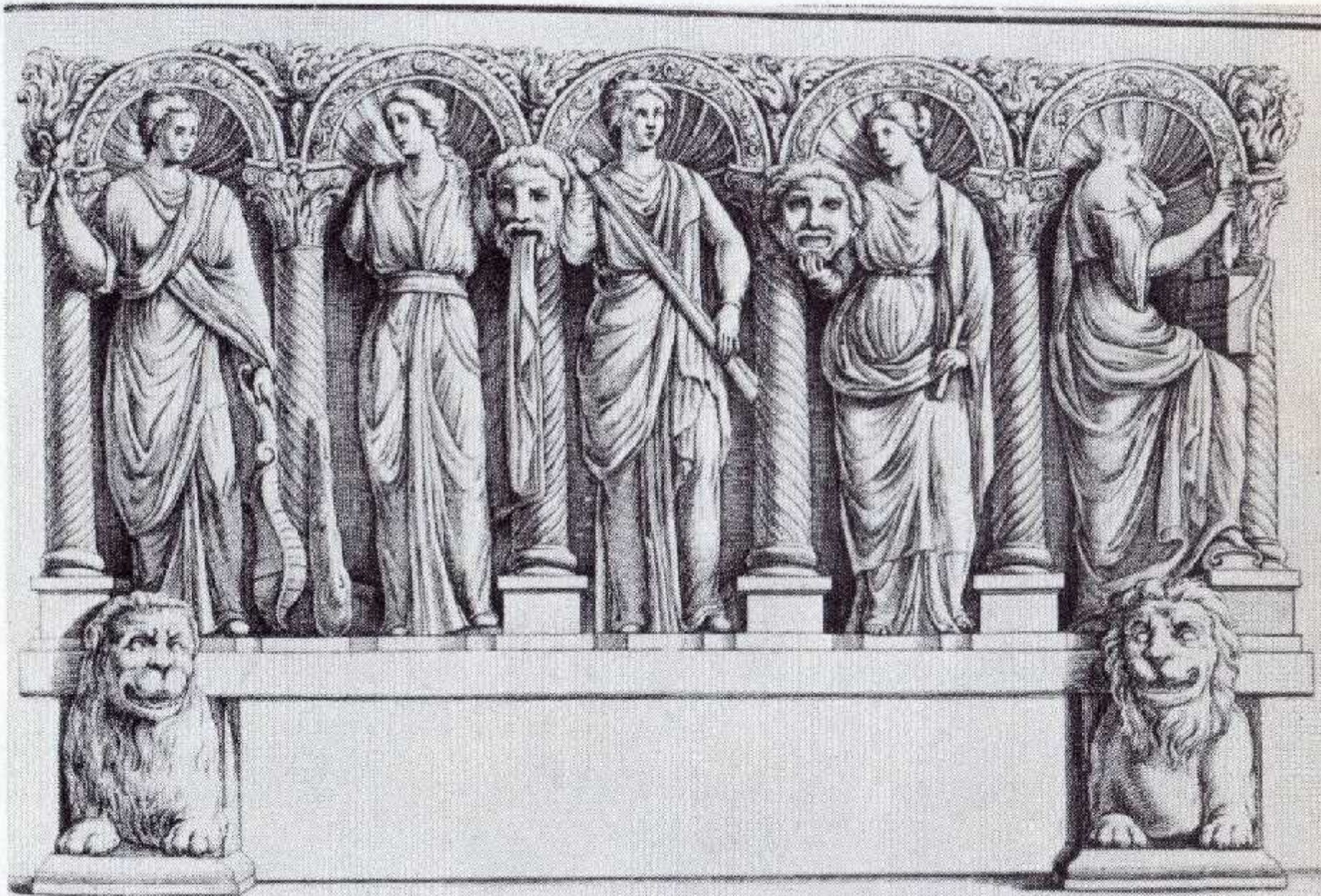


Engraving by Marcantonio, after an early study by Raphael for the *Parnassus*.



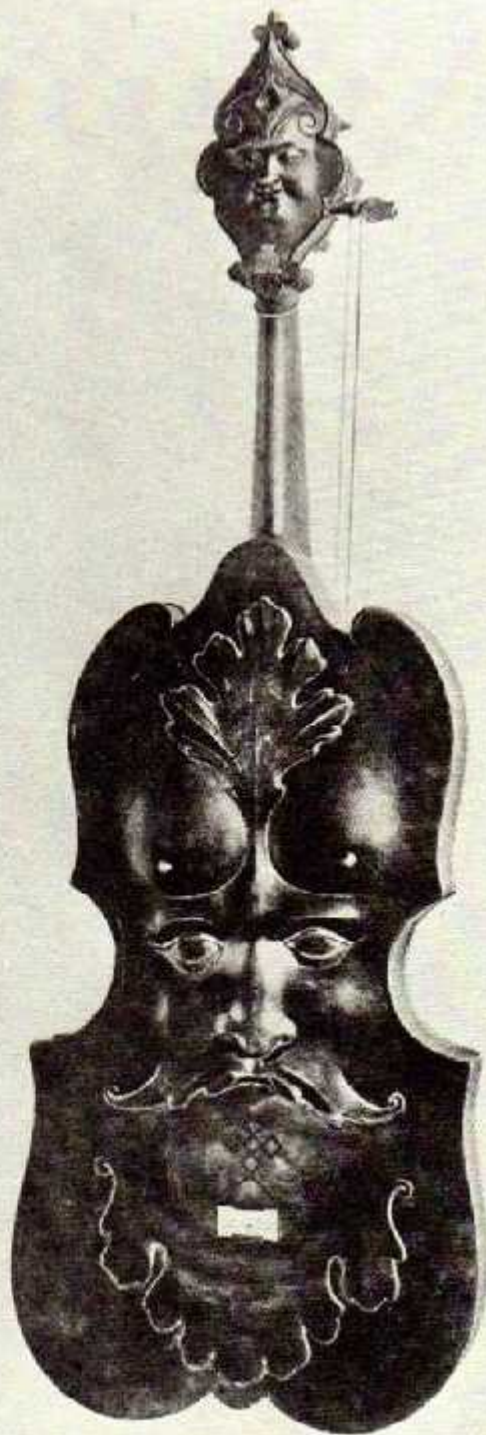
Early copy of a compositional sketch by Raphael for the *Parnassus*, Oxford.





af ruyroule





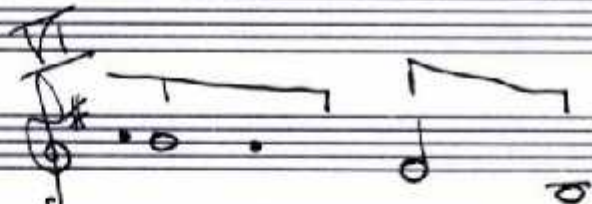
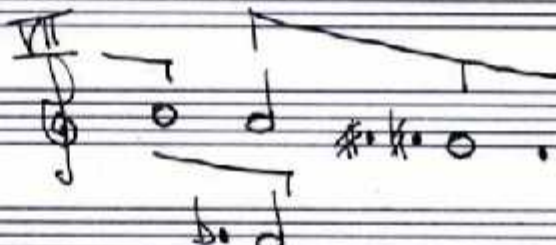
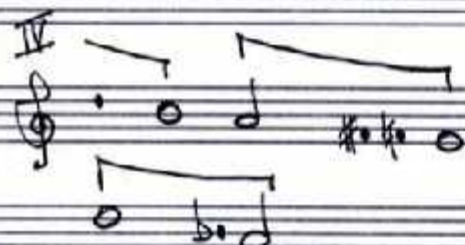
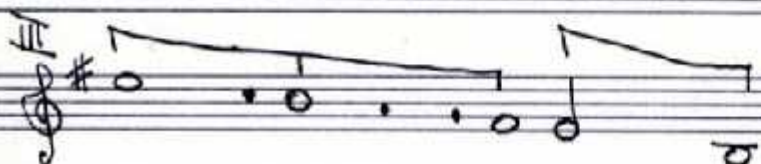
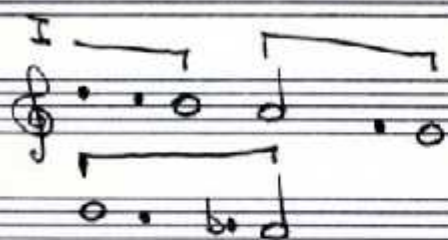
Inno Delfico II

Armonia Dorica

Cratige e Peoni nel Peana uu u uu

Gliconei nel Trisodio u u
uu

oo | o u -



I αἱ κρηναὶ καὶ οἱ πεῖρες καὶ τὸ ἔλκωνός τε [...] χρυσὸς ἐλκὺς
che le nevose rive abitate dell' Glicone [...] del bronzo ulivo

IV μελῦτρον δὲ λίβος ἀνδρῶν ῥέων ἡτὸς ὕνέμελτεν
l'aulo libico versando canto di soffi o melito metteva la dolce voce

VII Ἀμφὶ πλόκμον ἐν δ' οὐρανῷ δάφνης κλάδον περβύμενος
Attorno alla vitile chiome fu un ramo d'alloro intrecciato

X κρηναῖων κυνῶν
dei cani cratigi

καὶ τῶν Δελφῶν
gli abitanti di Delfi

μῦθετε προσπόλοις
venite a seguaci

[καίτε] Ρωμαίων
[con forza] dei Romani

(sottolineate le parole sul tetracordo delle congiunte) 25