

Roma alla fine del '500: il madrigale, l'invenzione *di nuovo diletto*

Paolo Teodori

Torno su un tema affrontato da Anthony Newcomb alcuni anni fa, almeno in parte con lo stesso obiettivo: cercare di spiegare cosa distingue lo stile di una certa parte di madrigali composti a Roma negli ultimi decenni del Cinquecento rispetto ad altri madrigali, pubblicati precedentemente o anche in quegli stessi anni sempre nella Città pontificia; spiegare cioè perché in questa parte di madrigali l'orecchio colga un che di differente, un suono che potremmo dire più moderno. Un'impressione simile ebbe Vincenzo Giustiniani, e se ne ricordò quando negli anni '20 del Seicento scrisse il più volte citato *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*; anche se il passo è piuttosto conosciuto, vale la pena rileggerlo là dove si dice che, negli ultimi decenni del secolo precedente, «in poco progresso di tempo s'alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto, tanto quelle da cantarsi a più voci, quanto ad una sola sopra alcuno stromento, l'eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria e grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario arteficio» [Giustiniani 1981, 20-21].

La ricerca di Newcomb, che ha prodotto risultati condivisibili, non ha avuto lo scopo primario di individuare e spiegare i vari aspetti del nuovo che si affacciò nella musica romana sul declinare del XVI secolo; il suo obiettivo è stato piuttosto quello di identificare, tra gli aspetti innovativi dello stile, quelli più significativi nel percorso evolutivo del linguaggio musicale verso la tonalità. È un obiettivo, questo, interessante, ma sul quale non ho intenzione di insistere; lo scopo della presente ricerca, infatti, è di indagare alcuni aspetti specifici dello stile o degli stili del madrigale romano di quel tempo rinunciando a una loro interpretazione evolutiva e restando vicini a una prospettiva interna; è di qui che si tenterà di descrivere più compiutamente le caratteristiche di quell'*aria nuova* di cui parlò Giustiniani e di individuare quindi le differenti strategie compositive che furono adottate per realizzarlo.

L'auspicio è che le indicazioni scaturite da questo studio possano tornare utili per gettar luce da differente angolazione sul quadro delle scelte di gusto che caratterizzarono uno dei periodi più effervescenti della storia della musica. Il punto di osservazione offerto dal madrigale romano è sicuramente indicativo: dagli anni '70 del Cinquecento fu coltivato in ambiente professionale e aulico dalla quasi totalità dei musicisti allora attivi nella città pontificia e al suo

interno era possibile includere ogni stile di scrittura, nell'intento di rendere efficacemente i contenuti del testo intonato. Il prestigio dei musicisti che vi si dedicarono è indiscutibile: Luca Marenzio è il più noto, ma a poca distanza da lui fu attivo un nutrito gruppo di autori, più o meno tutti tradizionalmente inclusi nella cerchia d'influenza del Palestrina, conosciuti e apprezzati ben oltre i confini dello Stato pontificio; le Tab. 1 e 2 riportano l'elenco di quelli rappresentati nelle due sillogi – *Dolci Affetti* (1582), e *Le Gioie* (1589) – dedicate ai maestri attivi a Roma proprio negli anni '80 del Cinquecento.¹

1. Il madrigale, l'analisi musicale e i limiti di questo breve studio.

Gli studi sul madrigale del XVI secolo toccano frequentemente aspetti che coinvolgono l'analisi musicale; tali sono ad esempio quelli del rapporto tra il testo intonato e la musica e dell'interpretazione modale delle partiture. Il rapporto tra musica e poesia, più in generale quello tra musica e linguaggio, è il soggetto su cui s'incardina la stessa storia del madrigale cinquecentesco e degli studi su di esso, poiché richiama i complessi contenuti della cultura umanistica coinvolgendo, anche in prospettiva storica, da un lato la capacità della musica di rappresentare, evocare e interpretare i più diversi contenuti di senso proposti dalle parole, dall'altro questioni di natura formale e di organizzazione del discorso. Durante il Cinquecento, anche a contatto con la poesia, la musica si appropriò degli strumenti della retorica, sviluppando compiutamente una nuova e più consapevole attitudine nell'espressione degli affetti. L'importanza del tema spiega perché gli studi sul madrigale siano così spesso studi sui testi intonati, sulla metrica, sulle figure della retorica e sui modi adottati dal compositore per interpretare musicalmente sia i contenuti formali dei testi, che il loro significato.

¹ *Dolci affetti. Madrigali a cinque voci de diversi eccellenti musici di Roma*. Venezia, Scotto, 1582. *Le Gioie. Madrigali a cinque voci di diversi eccell.mi musici della compagnia di Roma*. Venezia, Amadino, 1589. Nino Pirrotta e Giuliana Gialdroni hanno curato l'edizione delle musiche contenute nelle due sillogi, occupandosi nell'introduzione di alcuni aspetti del madrigale romano [Pirrotta – Gialdroni 1993]. Queste due raccolte sono le prime dedicate ai musicisti romani del Cinquecento già nell'intestazione; nel 1574, tuttavia, era già stato pubblicato *Il quarto libro delle muse* (Venezia, Gardano) che risulta essere la più antica raccolta collettiva d'ambiente romano [Ronchetti 2016, 2019]. In questa silloge sono contenute musiche di Giovanni Maria Nanino (3), Annibale Zoilo (3), Francesco Soriano, Giovanni Animuccia (3), Rodolfo Pierluigi da Palestrina, Giovanni Pierluigi da Palestrina (4), Bartolomeo le Roy (2), Nicolò Peruve, Francesco Rossello, Giovanni de Macque.

Dagli anni '70 del Cinquecento uscirono numerose raccolte di madrigali di autori attivi a Roma; ne pubblicarono diverse Annibale Stabile, Giovanni Andrea Dragoni, Giovanni de Macque, Giovanni Maria Nanino, Felice Anerio, Ruggero Giovannelli, Giovanni Battista Moscaglia e Francesco Soriano. Il più prolifico e celebrato di loro fu Luca Marenzio: a Roma già dalla metà degli anni '70, pubblicò i suoi primi cinque libri di madrigali a 5 voci tra il 1580 e il 1585; nello stesso decennio (tra il 1581 e il 1587) uscirono i suoi primi quattro libri di madrigali a sei voci. Sempre dello stesso periodo sono un libro di madrigali spirituali (1584) e un libro di madrigali a quattro voci (1585).

Altro tema sensibile della musica del XVI secolo è quello della modalità. Si tratta in realtà di un argomento assai scivoloso, per la difficoltà, da subito percepita, di ordinare la complessità della produzione polifonica all'interno di un sistema teorico piuttosto astratto e contraddittorio, concepito comunque a una certa distanza dalla pratica del comporre; anche la ricerca dei nostri tempi [Brown 1981, Sabaino 2005, 194] ha sollevato più di qualche dubbio sul fatto che le differenti teorie sulla modalità (teorie che riguardano da una parte la relazione tra il carattere dei testi e l'ethos di ciascun modo, dall'altra fatti più specifici, come l'ambito dei movimenti lineari o la disposizione delle cadenze) potessero avere rilevanza costante nella prassi compositiva. A meno che le raccolte di madrigali non fossero in origine ordinate secondo un piano modale determinato – ma i casi, manifestati in genere dall'intestazione stessa delle raccolte, sono tutt'altro che frequenti – tanto l'attribuzione di una musica a un determinato modo, quanto la stessa valutazione della consistenza di un eventuale riferimento alla modalità dell'atto compositivo restano frequentemente e necessariamente – oggi come allora – nel campo delle ipotesi.²

La questione della modalità ci fa ricordare che la teoria si fa sulla musica e non viceversa, se non occasionalmente per i casi individuabili di volta in volta. In effetti, gettando uno sguardo di volo sulla produzione degli ultimi decenni del Cinquecento, l'impressione è che la prassi seguisse con sicurezza una propria via e che si potesse comporre madrigali senza prendere una posizione nei confronti delle questioni che appassionavano e dividevano i teorici; ciò vale per la questione della modalità, come varrà per il cromatismo e per l'uso eccezionale della dissonanza pochi anni più avanti: c'era una prassi comune e ad essa nella gran parte dei casi ci si atteneva e ci si affidava. D'altra parte, la mancanza di partecipazione al dibattito sulle questioni sensibili della teoria musicale del tempo non implicava una posizione di per sé

² Uno sguardo sintetico e chiaro sugli studi attorno alla modalità è stato pubblicato nelle pagine del RATM da Marco Mangani [2004]. Un atteggiamento prudente e una certa flessibilità nell'uso dei riferimenti modali come strumento di comprensione della letteratura madrigalistica degli ultimi decenni del Cinquecento sono consigliati anche da Marco Bizzarini nel suo fondamentale saggio su Marenzio [2003, 61-63]. Sulla modalità restano centrali gli studi di Bernhard Meier [1974], di Harold Powers [1980, 1981] e di Frans Wiering [2001]. È utile poi quanto contenuto nel paragrafo *The Definition of Tonal Space* dello studio di Marco Bizzarini e Massimo Privitera dedicato alla raccolta *L'amorosa Ero*, pubblicata nel 1588 a Brescia [Bizzarini – Privitera 2012]; l'*Amorosa Ero* è una delle non numerose raccolte in cui l'impianto modale è preconditione dell'atto compositivo: nella stessa intestazione leggiamo che i madrigali a quattro contenuti non solo adottano *l'istesse parole*, ma sono tutti *nel medesimo tuono*.

Gli studi sulla modalità sono mossi spesso dall'interesse sull'evoluzione del linguaggio musicale che si ebbe in quegli anni; su questo piano, benché su un altro versante della ricerca, sono da segnalare gli interventi sullo sviluppo del concetto di armonia e dell'armonia stessa nella pratica compositiva; a parte il riferimento al classico saggio di Dahlhaus sulle origini della tonalità [Dahlhaus 1967], segnalò i contributi sull'argomento di Bonnie J. Blackburn [2001] e di Massimo Privitera [2011]. Howard Mayer Brown si è occupato di possibili strategie sintattiche dell'armonia dei *madrigali ariosi* di Antonio Barrè [Brown 1990]; le osservazioni sulla preminenza della parte del basso nella conduzione della frase musicale, così come quelle sulla funzionalità delle armonie anche al di fuori del contesto cadenzale non sembrano adeguate rispetto a quanto mostra più estesamente la letteratura madrigalistica della seconda metà del XVI secolo; al riguardo è realistico quanto osserva Bizzarini riguardo a Marenzio [2003, 59 sgg.].

conservatrice; all'interno di quella prassi condivisa e pur adottando le comuni regole del contrappunto, infatti, restavano margini per esprimere la propria posizione su aspetti meno appariscenti ma non meno importanti dell'esperienza estetica musicale, partecipando attivamente alla sua evoluzione.

Ora è opportuno che chiarisca i limiti di questo mio breve studio, perché anche il lettore più distratto si accorgerà presto del fatto che i temi appena richiamati, tanto importanti nello studio del madrigale, quanto fondamentali nella storia della ricerca su di esso, sono appena sfiorati nelle pagine che seguono; aggravo la mia posizione aggiungendo che non sono i limiti di spazio a motivare le vistose omissioni, piuttosto all'origine c'è la prospettiva analitica scelta in relazione agli obiettivi che mi son posto. Per attenuare la delusione di chi è abituato a leggere saggi attorno al madrigale e suscitare al contrario la sua curiosità e quella degli altri lettori, cercherò di chiarire meglio i miei intendimenti aiutandomi con qualche esempio. I due passi mostrati dagli Ess. 1a e 1b sono tratti da due madrigali a sei voci; il primo, *Stavami al caro usato mio soggiorno* è incluso nel suo *Primo libro de' madrigali a sei* di Felice Anerio (prima edizione 1590), il secondo, *Ecco che 'l ciel a noi* di Luca Marenzio, fa parte del *quinto libro de madrigali a sei* (prima edizione 1591).³ Felice Anerio e Luca Marenzio attorno agli stessi anni scrivono madrigali a sei voci adottando lo stile imitato secondo un differente orientamento; Anerio è più frequentemente intrecciato e complesso, Marenzio è più spesso ordinato e geometrico: i due autori hanno in mente un suono differente da realizzare tramite le stesse tecniche, indipendentemente dai testi intonati (entrambi i testi dei madrigali dell'Es. 1 sono sonetti). Per chi canta si tratta di due esperienze estetiche differenti: nel primo caso il gioco è primariamente quello di intrecciare le proprie linee con quelle degli altri cantori, riecheggiandone il fraseggio e rilanciandone le intenzioni espressive; nel secondo caso, mentre passa in secondo piano il gusto per l'intreccio, si sposta l'attenzione sugli effetti di colore che le armonie dilatate creano nel loro alternarsi, e sui gesti più elementari che emergono dallo sfondo delle stesse armonie.

³ Ho trascritto il passo presentato nell'Es. 1a da *Di Felice Anerio romano, discepolo di Gio. Maria Nanino, Madrigali a sei voci, Novamente stampati e posti in luce*, Anversa, Pierre Phalèse, 1599. Il contenuto della raccolta coincide con quello della prima edizione degli stessi madrigali, stampata da Amadino a Venezia nel 1590. Il madrigale di Marenzio è trascritto dalla ristampa del quinto libro di madrigali a sei, uscito dalle officine di Scoto a Venezia nel 1595.

S 1
- - - - - Con lo spec - chio a fe-rir man - dom-m'il vi - so Con

S 2
- Con lo spec - chio a fe-rir man - dom - m'il vi - so Con lo spec

A
Con lo spec - chio a fe-rir man - dom-m'il vi - so

T 1
Con lo spec - chio a fe-rir man - dom - m'il vi - so

T 2
Con lo spec - chio a fe - rir man - dom - m'il vi - so Con lo spec:chio afe-rirman-dom-m'il vi

B
Con lo spec - chio a fe - rir man - dom-m'il vi - so Con

Es. 1°. Felice Anerio, *Stavami al caro usato mio soggiorno* (1590).

S 1
ch'or-na la ter - ra de' più va - ghi fio - ri de' più va - ghi fio - ri

S 2
ch'or-na la ter - ra de' più va - ghi fio - ri de' più va - ghi fio - ri

A
ch'or-na la ter - ra de' più va - ghi fio - ri de' più va - ghi fio - ri

T 1
ch'or-na la ter - ra de' più va - ghi fio - ri

T 2
ch'or-na la ter - - - - - ra de' più va - ghi fio - ri de' ppiù va - ghi fio - ri

B
ch'or - na la ter - ra de' più va - ghi fio - - - - - ri

Es. 1b. Luca Marenzio, *Ecco che l'ciel a noi* (1591).

Quella mostrata dagli Ess. 1a e 1b non è una tendenza occasionale; gli Ess. 2a e 2b mostrano ancora due passi di due madrigali, questa volta tratti da *Le Gioie*, la raccolta di madrigali a cinque voci del 1589 tutti composti dagli *eccel.mi musici della Compagnia di Roma*; il primo passo presentato fa parte di *Ohimé l'antica fiamma* di Francesco Soriano, il secondo – su cui tornerò più avanti – è tratto da *Donna la bella mano*, di Ruggero Giovannelli. La tendenza verso una maggiore linearità e prevedibilità della scrittura imitata di Giovannelli, rispetto a quella più densamente e complessamente tessuta di Soriano chiama in causa le osservazioni di Giustiniani sul nuovo e più leggero stile che cominciò ad avere la musica a Roma sul finire del '500: si potevano impiegare le stesse tecniche e le stesse regole del contrappunto per far sì che la

musica si offrisse all’orecchio di chi ascoltava – e di chi ascolta oggi – in un modo piuttosto che in un altro, anche nel caso in cui esecutori e ascoltatori coincidessero con le stesse persone.

S 1 e nel mio cor ar - de e sfa - vil - la e nel mio cor ar - de e sfa - vil - la

S 2 e nel mio cor e nel mio cor ar - de e sfa - vil - la e nel mio cor ar - de e sfa - vil -

A e nel mio cor ar - de e sfa - vil - la e nel mio cor ar - de e sfa - vil -

T e nel mio cor ar - de e sfa - vil - la ar - de e sfa - vil - la ar - de e sfa - vil -

B e nel mio cor e nel mio cor ar - de e sfa - vil -

Es. 2a. Francesco Soriano, *Ohimé l'antica fiamma*.

S 1 Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne Che per po - ter - ne far no - ve ra

S 2 - - - Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne Che per po - ter - ne far no

A - - - Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne che per po - ter - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne

T - - - Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne Che per po - ter - ne far

B - - - Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne

Es. 2b. Ruggero Giovannelli, *Donna la bella mano*.

Non mi occuperò del rapporto tra testo e musica, di retorica musicale, terrò solo a margine la questione dei modi perché il mio obiettivo non è di descrivere compiutamente la musica analizzata, ma di provare a comprendere meglio come e perché suona in un certo modo. Il presupposto della presente ricerca, infatti, è che la distanza che c’è nel contrappunto degli esempi mostrati fin qui non sia occasionale e che rifletta invece un differente orientamento del gusto; tale orientamento spinse i musicisti a immaginare e realizzare un suono differente per i

testi intonati nei loro madrigali: a prescindere dal modo adottato per la composizione e con qualsiasi testo, indipendentemente dalla sua forma metrica e dal suo contenuto. La prospettiva che ho scelto per svolgere questa ricerca è limitata, quindi, ma offre il vantaggio di poter essere seguita efficacemente senza coinvolgere nella riflessione altri e forse più importanti temi.

Come anticipato, in questo studio tenterò di restare vicino alla prospettiva del tempo cui appartengono le partiture analizzate,⁴ evitando interpretazioni evoluzionistiche dei fatti; ciò non esclude l'uso di diversi termini secondo il significato moderno che noi gli attribuiamo; è inevitabile, dal momento che la teoria elabora strumenti e conia termini per parlare della prassi solo successivamente ad essa. Alla fine del Cinquecento il nostro termine "accordo" non esisteva; tuttavia, come osserva Mangani, dedurre da questo che il fenomeno "accordo" non esistesse, sarebbe un salto logico arbitrario [Mangani 2004, 35].

Le attenuanti per le manifeste e dichiarate manchevolezze di questo breve studio possono essere concesse considerando che, nonostante la sua rilevanza, l'aspetto cui intende dedicarsi – quello dello stile compositivo adottato in relazione al tipo di suono con cui la musica si vuole offrire a chi l'ascolta – è spesso tenuto a margine negli studi sul madrigale.

2. Chordal noodling e scalar skeleton.

Anthony Newcomb [2002, 2007], concentrando l'attenzione sugli aspetti proto-funzionali dell'armonia dei madrigali romani di fine '500, ha messo in rilievo alcune caratteristiche dello stile di Luca Marenzio e di alcuni altri compositori romani di quel periodo che sono utili ai fini di questo studio. L'osservazione iniziale di Newcomb è che «there was an increasingly harmonic, chordal aspect to Roman secular music in the 1580s, even to the extent that one might be tempted to talk of elements of proto-functional tonality» [Newcomb 2002, 61]. L'incremento di attenzione nei confronti della dimensione armonica avrebbe portato, secondo lo studioso americano, a una semplificazione della scrittura apprezzabile sul piano dell'ascolto: per questo Newcomb, a proposito di questo stile, non ritiene sconveniente parlare di *easy listening* [ibid., 69]. Attraverso l'analisi, Newcomb individua quindi due tecniche che caratterizzano lo stile dei madrigali che Marenzio pubblicò negli anni '80; la prima di esse è il *chordal noodling* («"noodling", in the sense of repetitive or redundant speech», spiega

⁴ La conduzione dell'analisi della musica antica sulla base della sua propria grammatica e dunque illuminata dalla teoria contemporanea viene raccomandata da Margaret Bent; l'articolo, tradotto in italiano, è stato pubblicato tra le pagine del RATM [Bent 2004].

Newcomb [2007, 122]), e permette di ottenere il prolungamento statico di uno o due accordi [2002, 70]. Secondo Newcomb, questa tecnica è importata dalla musica strumentale, in particolare dalla canzona francese e dalla pratica delle variazioni su modelli di basso in sequenza (basso di romanessa, passamezzo, follia). Le prime ricorrenze di questa tecnica sono probabilmente nel primo libro di *Madrigali a quattro a cinque e a sei voci* di Giovanni de Macque (1579);⁵ propongo qui un passaggio del madrigale *Di coralli e di perle*, tratto da questa stessa raccolta (Es. 3).

Es. 3. G. de Macque, *Di coralli e di perle* (1579).

Come mostrato dall'Es. 3, nel *chordal noodling* le voci si imitano ripetendo lo stesso, breve soggetto; l'effetto di ridondanza è attenuato timbricamente grazie allo spostamento dello stesso soggetto nelle varie voci. Nel caso mostrato, per l'intera durata del passaggio l'armonia resta ferma sull'accordo di Sol min., mentre quello di Re mag. viene toccato solo con note di volta e passaggio su suddivisione. Nelle raccolte di madrigali romani pubblicate negli anni '80 – in particolare nei vari libri di madrigali a cinque e sei voci di Luca Marenzio – non è difficile trovare passaggi simili a questo.⁶

⁵ Su Giovanni de Macque in genere e sul suo periodo romano di attività si veda lo studio di Friedrich Lippmann e Lorenzo Bianconi [1978].

⁶ Contrariamente a quanto fa nelle raccolte di madrigali a cinque e sei voci dello stesso periodo, Marenzio non adotta la tecnica del *chordal noodling* nei madrigali a quattro voci del 1585; non è da escludere quindi che considerasse efficace l'uso di tale tecnica solo quando la varietà di soluzioni timbriche poteva compensare l'effetto di ridondanza procurato dalla ripetizione a breve distanza e sullo stesso tono dello stesso soggetto.

A questo proposito potrebbe essere interessante valutare quanto spazio occupasse la ricerca sul timbro nei madrigali di fine Cinquecento; in questo caso credo che la ricerca dovrebbe concentrarsi soprattutto sui componimenti a sei voci, per

La seconda tecnica messa in rilievo da Newcomb – questa, secondo lo studioso, originale di Marenzio – permette l’espansione di un’unica area tonale. Si tratta di un movimento scalare di note con valore piuttosto ampio, tipicamente discendente, disposta per lo più nelle parti esterne. Newcomb chiama questa tecnica “*scalar skeleton*” [2002, 72-73]: sulle note della scala, lentamente discendenti, vengono poggiati disegni brevi e vivaci, che decorano triadi parallele.⁷ Lo studioso americano ci ricorda che Ruth Irene DeFord, nel suo lavoro dedicato a Ruggero Giovannelli [DeFord 1975], ha denominato efficacemente la tecnica “*foil voice*”, notando come essa venga in effetti adottata di tanto in tanto dal compositore di Velletri. La stessa tecnica verrà apprezzata da Claudio Monteverdi, che ne farà uso nella musica sia di genere sacro che profano: nel 1590, per esempio, in *Ecco mormorar l’onde*.⁸ L’Es. 4 mostra il caso che si trova ne *I più candidi gigli*, dal primo libro di madrigali a cinque voci proprio di Ruggero Giovannelli.

The image shows a musical score for five voices in G major. The lyrics are: "Vin ce-la bian-ca - ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no, vin-ce la bian-ca ma - no, - vin ce-la bian ca - ma no, - vin-ce-la bian ca - ma no, - vin ce la - bian. ca ma - no Vin ce-la bian ca - ma no - vin-ce-la bian ca - ma no - vin-ce la-bian - ca - ma no - Vin - ce la bian - ca ma - no". The score features a descending scalar line in the outer voices, with decorative motifs on the inner voices.

Es. 4. R. Giovannelli, *I più candidi gigli* (1586).

Questo è dunque il punto di partenza del presente studio: la sensazione che alcune musiche romane della fine del XVI secolo realizzino un’idea di suono nuovo; la conferma di questa sensazione nelle parole di un commentatore contemporaneo; uno studio di analisi musicale che, pur avendo un altro obiettivo, ha spiegato almeno in parte il senso delle parole di quel commentatore individuando due tecniche di scrittura che sono in grado di conferire ad alcuni madrigali un suono differente e più semplice da seguire per chi ascolta.

il numero relativamente più ampio di combinazioni consentite dall’organico: i vari accostamenti di voci possono ad esempio dare la possibilità di realizzare, almeno a tratti, una policoralità latente. Si è occupato di questo, in particolare con riferimento alla produzione sacra palestriniana, Marco Della Sciucca [2012].

⁷ In uno studio più recente, Anthony Newcomb [2019] ha individuato nella ripetizione una più efficace e comprensiva sintesi delle tendenze dello stile del madrigale romano degli ultimi decenni del Cinquecento. Anche lo *scalar skeleton*, a ben vedere, può essere considerato come un tipo particolare di ripetizione.

⁸ Monteverdi ricorda e utilizza entrambi le tecniche rilevate da Newcomb ancora in *Cantate Domino*, pubblicato nel 1620.

3. *Chordal noodling* e *scalar skeleton* nel madrigale romano degli anni '80.

Ritengo utile verificare se le tecniche individuate da Newcomb occupino o meno uno spazio consistente nei madrigali romani di quel periodo, uno spazio tale da poter spiegare le novità dello stile facendo sostanziale riferimento ad esse. Purtroppo il confronto sistematico con le fonti teoricamente disponibili è ancora impossibile, poiché molto della produzione musicale del Cinquecento, sacra e profana, attende di essere messo in partitura; ciononostante, le considerazioni che proporrò all'interno di questo studio sono sostenute dall'osservazione di molte decine di madrigali; in attesa di ulteriori verifiche, ritengo quindi che esse possano essere sufficientemente attendibili.⁹

Per effettuare un confronto efficace possiamo fare riferimento alle due raccolte collettive di madrigali già citate, dedicate agli autori romani attivi negli anni '80 del Cinquecento: i *Dolci Affetti* del 1582, e *Le Gioie*, di sette anni posteriore. In queste sillogi sono contenuti complessivamente quarantaquattro titoli (considero come titoli a sé anche quelli dei madrigali in più parti, poiché in alcuni casi la loro composizione fu affidata a diversi maestri) e sono rappresentati più di venti autori, noti e meno noti, attivi a Roma in quel decennio. Le Tab. 1 e 2 contengono quindi i risultati dell'analisi volta a rilevare la presenza all'interno di queste due raccolte del *chordal noodling* e dello *scalar skeleton*. I numeri di battuta indicati si riferiscono alle trascrizioni pubblicate da Nino Pirrotta e Giuliana Gialdroni [Pirrotta-Gialdroni 1992].

⁹ Oltre la produzione del Palestrina, è disponibile in edizione moderna parte di quella di alcuni importanti autori romani: F. Anerio, *Madrigali spirituali di Felice Anerio maestro di cappella del Collegio degl'Inglesi in Roma*, P. Teodori, (cur.), Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 2007. G. Battista Moscaglia, *Il secondo libro dei madrigali a quattro voci*, G. Gialdroni (cur.), Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 2007; G.M. Nanino, *Complete madrigals*, Part 1-3, C. Boenicke – A. Newcomb (cur.), Middleton, A-R Editons, (2012, 2015, 2018); F. Soriano, *Il primo libro de' madrigali*, F. Bracci (cur.), Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 2018. Paola Ronchetti ha curato inoltre l'edizione dei madrigali contenuti nel *Quarto libro delle muse* (Roma/Venezia 1574) [Ronchetti 2019]. Personalmente ho trascritto *l'opera omnia* sacra e profana di Ruggero Giovannelli e a svariati altri madrigali di autori attivi a Roma nella seconda metà del Cinquecento.

<i>Dolci affetti</i> , 1582			
Autore	titolo	Chordal noodling	Scalar skeleton
1. Nanino, G.M.	<i>Mentre ti fui si grato</i> (p. I)	b. 31-40 (rip. b. 47-55)	---
2. Moscaglia, G.B.	<i>Mentre di fui si cara</i> (p. II)	---	---
3. Marenzio, L.	<i>Or pien d'altro desio</i> (p. III)	b. 21-26 b. 47-53	---
4. Macque, G. de	<i>Or un laccio un ardore</i> (p. IV)	b. 1-5 b. 6-8 b. 12-14 b. 16-23	---
5. Soriano, F.	<i>Lasso dunque che fia</i> (p. V)	---	---
6. Zoilo, A.	<i>Benché senza mentire</i> (p. VI)	b. 25-28	---
7. Palestrina, G. P.	<i>O bella Ninfa mia</i>	---	---
8. Nanino, G.M.	<i>Poi che'l mio amor v'annoia</i>	---	---
9. Stabile, A.	<i>Qual vaga pastorella</i>	---	---
10. Dragoni, G.A.	<i>Se dal soave et amoro s'guardo</i>	---	---
11. Moscaglia, G.B.	<i>Per rapidissime onde</i>	b. 18-23	---
12. Bellasio, P.	<i>Mentre s'imperla e'nfiora</i>	---	---
13. Nanino, G.M.	<i>L'aurora e'l giorno e'l sole</i>	---	---
14. Roy, B.	<i>Una bianca cervetta</i>	---	---
15. Marenzio, L.	<i>In quel ben nato avventuroso giorno</i>	b. 61-64	---
16. Perú, N.	<i>Amor s'in lei ch'è un ghiaccio</i>	---	---
17. Crivelli, A. ¹⁰	<i>Donna la bella mano</i>	---	---
18. Tartaglino, I.	<i>Celeste donna in bel sembiante</i>	---	---
19. Locatello, G.B.	<i>Da begl'occhi che adoro</i>	---	---
20. Zoilo, A.	<i>Occhi dolci occhi cari</i> (p. I)	---	---
21. Zoilo, A.	<i>Vaghe luci alti lumi</i> (p. II)	---	---
22. Macque, G. de	<i>La mia leggiadra Clori</i>	b. 24-30 b. 42-46 b. 53-55	---
23. Nanino, G.M.	<i>Da vaghe perle</i> (p. III)	---	---

Tab. 1. Chordal noodling e scalar skeleton nei *Dolci affetti*.

¹⁰ All'interno dei *Dolci affetti* Arcangelo Crivelli viene nominato "Arcangelo Bergamasco"; il musicista era in effetti originario di Bergamo, dove nacque nel 1546.

<i>Le Gioie, 1589</i>			
Autore	titolo	Chordal noodling	Scalar skeleton
1. Nanino, G.M.	<i>La dove par ch'ogn'altro si conforte</i>	---	--- ¹¹
2. Palestrina, G.P.	<i>Dunque perfido amante</i>	---	---
3. Anerio, F.	<i>Pensando che volete</i>	---	---
4. Marenzio, L.	<i>Rivi fontane e fiumi</i>	bb. 37-40	bb. 25-29
5. Stabile, A.	<i>A questo tuo famoso e sacro tempio</i>	---	---
6. Anerio, F.	<i>Quelle rose che colt'in paradiso</i>	---	---
7. Griffi, O.	<i>S'appresso a questa neve</i>	---	---
8. Giovannelli, R.	<i>Donna la bella mano</i>	---	---
9. Macque, G. de	<i>Nei vostri dolci baci</i>	bb. 1-8	
10. Crivelli, A.	<i>Sovr'una smorta riva</i>	---	---
11. Quagliati, P.	<i>Amorose fiammelle amor fuggea</i>	---	---
12. Zoilo, A.	<i>Arde il cor e la lingua agghiaccia</i>	---	---
13. Troiano, G.	<i>Siatemi guid'angelici concerti</i>	---	---
14. Dragoni, G.A.	<i>Qual pena e qual dolore</i>	---	---
15. Bellasio, P.	<i>Mentre il gran Giove irato</i>	---	---
16. Malevezzi, C.	<i>Com'è contrario il mio nuvol celeste</i>	---	---
17. Anerio, F.	<i>Da questa pietra amore</i>	---	---
18. Roy, B.	<i>Al suo apparir il sole indora</i>	---	---
19. Nanino, B.	<i>O leggiadretti e cari</i>	---	---
20. Locatello, G.B.	<i>Ardo lung'e d'appresso</i>	bb. 5-7 bb. 10-14 bb. 39-41 bb. 41-44	---
21. Soriano, F.	<i>Ohimé l'antica fiamma</i>	---	---

Tab. 2. Chordal noodling e scalar skeleton ne *Le gioie*.

¹¹ In *La dove par ch'ogn'altro si conforte* di Nanino è presente un passaggio in cui i contrappunti delle parti superiori, appoggiati su una scala ascendente al basso, non danno luogo armonie triadiche parallele; al contrario, sul movimento ascendente di semibreve al basso, le altre voci si muovono con minime per moto contrario; tale realizzazione non risponde al modello mostrato dall'Es. 2 e descritto da Newcomb.

Le due tabelle ci restituiscono un quadro piuttosto chiaro: la tecnica del *chordal noodling* è presente in alcuni madrigali della raccolta del 1582 (sette su ventitré) ed è ancora impiegata, sebbene meno, nella raccolta del 1589 (tre madrigali su ventuno); lo *scalar skeleton* compare solo in un madrigale di Marenzio contenuto nella silloge del 1589. Entrambe le tecniche, insomma, sono usate solo occasionalmente; il *chordal noodling* sembra essere apprezzato in particolare da alcuni compositori: appare almeno una volta in tutti i madrigali di Giovanni de Macque e di Luca Marenzio inclusi nelle antologie, mentre nelle musiche di altri autori – Nanino, Moscaglia, Zoilo, Locatello – è presente solo episodicamente; nella maggior parte dei madrigali è del tutto assente. In questo quadro, si fa notare la presenza del *chordal noodling* all'interno di quattro delle sei parti del madrigale con cui si aprono i *Dolci affetti*: ciò lascia supporre che si trattasse di una tecnica conosciuta dai maestri allora attivi a Roma e che fosse impiegata più frequentemente in questo caso per dare continuità a un ciclo alla cui composizione erano stati chiamati anche de Macque e Marenzio, probabilmente noti nell'ambiente per averla adottata nelle musiche che avevano già pubblicato.¹²

La constatazione della limitazione dello spazio occupato dalle due tecniche contrappuntistiche individuate da Newcomb – in particolare quella dello *scalar skeleton* – nelle raccolte di madrigali richiamate solleva inoltre dubbi riguardo l'opportunità di estendere genericamente alla scuola romana l'adesione alle tendenze innovative segnalate da Vincenzo Giustiniani: diversi autori, e alcuni dei più significativi – Palestrina, Felice Anerio, Francesco Soriano, per esempio – non sembrano interessati ad accogliere alcuna di tali tecniche all'interno delle loro opere. D'altra parte, la loro presenza occasionale in questi madrigali non consente di ricondurre solo ad esse quella sensazione di *aria nuova et grata alle orecchie* di cui parla Giustiniani.

Quanto osservato mi rende infine difficile accogliere l'opinione di Anthony Newcomb quando afferma che «the pieces of the easy style are put together almost entirely of a series of standard chordal patterns, or riffs» [Newcomb 2002, 69]; a parte qualche ricorrenza, del tutto comune negli stili musicali di qualsiasi tempo, anche la musica di Marenzio – indicata dallo studioso come quella più incline ad accogliere le tendenze dello stile che descrive – non mi sembra contenga schemi o addirittura *patterns* accordali ricorrenti: la presenza delle due

¹² Prima dell'uscita dei *Dolci affetti*, de Macque aveva già pubblicato il primo libro di madrigali a sei voci (1576) e un libro di madrigali a quattro, cinque e sei voci (1579); di Marenzio erano stati pubblicati i primi due libri di madrigali a cinque voci (1580, 1581), e il primo libro a sei voci (1581). Non ho potuto vedere il libro di madrigali del '76 di de Macque; nella raccolta del '79 così come nei libri di madrigali di Marenzio la tecnica del *chordal noodling* è impiegata piuttosto frequentemente.

tecniche richiamate così come quella di modelli di basso in sequenza non è tanto estesa da poter pensare che il musicista di Coccaglio scrivesse collocandone le ripetizioni nel corso della composizione. Credo invece che la sua invenzione si avviasse intonando le parole con un soggetto adeguato e che proseguisse con l'elaborazione imitata o in contrappunto semplice di quel soggetto, analogamente a quel che facevano gli altri autori attorno a lui; se il risultato è differente, non è per il tipo di approccio alla composizione, ma per la qualità dei soggetti e per la loro prevalente disponibilità ad essere impiegati all'interno di armonie più distese.

4. Stile imitativo e omoritmico nel madrigale romano di metà secolo.

È opportuno, ora, fare un passo indietro e richiamare le caratteristiche essenziali dello stile più tradizionale del madrigale, prima di volgere la ricerca all'individuazione di ulteriori tipologie di scrittura che, accanto a quelle descritte da Newcomb, fossero adottate con l'intenzione di facilitarne l'ascolto: il confronto con tali caratteristiche aiuterà a individuare gli aspetti della scrittura rivelatori di nuove tendenze. Ritengo un punto di osservazione efficace quello offerto dalla raccolta dei madrigali a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina del 1555: il modello della scrittura, massimamente autorevole, era ben presente ai più giovani musicisti attivi nella Città pontificia.

Le tecniche di scrittura adottate da Palestrina in questa raccolta di madrigali possono essere ricondotte in sintesi a due tipi, la polifonia imitativa e lo stile omoritmico; l'Es. 5 e l'Es. 7 mostrano i due tipi di scrittura, tratti da *Deh, hor foss'io col vago della luna*. Lo stile imitativo, mostrato dal primo dei due esempi, è realizzato secondo l'orientamento tipico del Palestrina, senza indulgere quindi nell'applicazione di troppo rigorose tecniche canoniche: il soggetto, proposto dall'alto e imitato in successione dalle altre voci, intona il testo favorendo l'appoggio delle sillabe accentate attraverso una sapiente e naturale alternanza di minime e semibreve;¹³ l'uso della sincope (sulla sillaba accentata delle parole *ch'anzi*) permette di spostare l'appoggio anche su tempi non accentati e di evitare l'effetto di ridondanza che verrebbe dalla corrispondenza di ogni sillaba accentata con il tempo forte della battuta; la sovrapposizione delle voci genera una pulsazione ritmica costante di minima. Le entrate del tenore e del basso

¹³ È bene ricordare che il tempo binario nei madrigali viene generalmente battuto in due; nel madrigale mostrato dagli Es. 4 e 5 il tempo originale è tagliato, quindi alla breve con battere e levare di semibreve [Zarlino 1558, 207 sgg]; mantenendo i valori originari, la trascrizione in partitura può essere resa efficacemente con l'indicazione $2/1$. Il tempo alla semibreve – indicato dal *tactus* C – si può trascrivere correttamente con un tempo $2/2$ (battere e levare di minima).

rendono esplicito il riferimento alla prassi esacordale nell'esecuzione delle imitazioni: il tenore si muove sulle note dell'esacordo naturale, il basso su quelle dell'esacordo molle.

Es. 5. Palestrina, *Deh, hor foss'io col vago della luna*.

Le possibilità di intrecciare le imitazioni in contrappunto si accrescono tramite lo spostamento del soggetto sulla suddivisione del *tactus*; in questo modo le sillabe accentate delle stesse parole possono cadere sia sul tempo che in sincope. Così mostra l'Es. 6, tratto dal madrigale spirituale di Felice Anerio *Occhi voi mi beate* [Anerio 2007, 50-53]: il canto e il tenore, disallineati rispetto alle altre parti, appoggiano appunto in sincope le sillabe accentate delle parole *di piacer e dolor*, ottenendo un effetto di articolate rifrazioni.

Es. 6. F. Anerio, *Occhi voi mi beate* (1585).

Il contrappunto imitato, gestito in questa condizione di reale indipendenza delle parti, genera un tessuto denso e complesso; l'orecchio di chi ascolta corre dall'una all'altra voce, richiamato dalle entrate dei soggetti, mentre il ricorso all'incrocio delle parti (si vedano quelle dei due soprani sempre dell'Es. 6) rende arduo seguire la frase dando priorità a una linea – per esempio quella della parte superiore – rispetto alle altre.

Nell'Es. 7, tratto dal madrigale *Deh, hor foss'io* di Palestrina, la scrittura omoritmica viene guidata dalla parte del soprano che sostiene l'endecasillabo *a maiore*, con accenti principali sulla sesta e sulla decima sillaba del verso; le note della parte, procedendo prevalentemente per grado congiunto, accompagnano in stile sillabico il testo intonato; il tempo è alla breve, con battere e levare di semibreve, ma la durata delle armonie si contrae per seguire l'andamento della melodia, che impiega prevalentemente valori di minima (si guardi alla prima parte dell'esempio).

36

- E'l di si stes - s'il sol sem - pre nel - l'on - de

E'l di si stes - s'il sol sem - pre nel - l'on - de

8 - - E'l di si stes - s'il sol sem - pre nel - l'on

E'l di si stes - s'il sol sem - pre nel - l'on - de

Es. 7. Palestrina, *Deh, hor foss'io col vago della luna*.

Anche quando il contrappunto è costruito attorno al movimento scalare di una voce, Palestrina tende a cambiare armonia per ogni nota della scala; è l'esito pressoché inevitabile dell'adozione dello stile sillabico e della necessità di intonare ogni sillaba con un suono consonante:¹⁴ a meno che due o più sillabe consecutive non siano poggiate sullo stesso suono, ogni spostamento per grado congiunto della melodia non può che comportare un corrispondente cambio di armonia. L'Es. 8 – ancora una volta il tempo è alla breve – mostra una

¹⁴ Una minima dissonante come nota di passaggio su cui cambia sillaba, con *tactus* alla breve, è del tutto occasionale nello stile del primo libro dei madrigali a quattro voci di Palestrina; capita, ad esempio, in *Mai fu più cruda*, b. 5-6. Che la pronuncia delle sillabe debba avvenire su consonanza trova la conferma sia nella prassi che nella trattatistica del tempo; scrive infatti Vicentino: «et anchora s'avvertità di non porre sillaba alcuna sotto le note che non hanno consonanza, perché troppo si senteno òe note che discordano con la prununtia della sillaba sotto» [Vicentino 1555, 86].

realizzazione tipica di un tratto in cui il soprano è condotto per grado congiunto discendente. Sono evidenti due cose: la prima è l'attenzione con cui viene assicurata la cantabilità di ogni voce; la seconda è che Palestrina, avendo questo come obiettivo primario, preferisce ricorrere all'incrocio delle parti, piuttosto che garantire a un ipotetico ascoltatore la possibilità di seguire fino in fondo la linea superiore; per altro è evidente come la melodia che risulta dall'incrocio del soprano e dell'alto sia meno efficace rispetto alla linea intonata da ognuna delle due voci.

27

A - ni - ma bel - la quel che sem - pr'a - ve - sti

A - ni - ma bel - la quel che sem - pr'a - ve - sti

8 A - ni - ma bel - la quel che sem - pr'a - ve - sti

A - ni - ma bel - la quel che sem - pr'a - ve - sti

Es. 8. Palestrina, *Queste saranno ben lagrime*.

5. La scrittura “opaca” del madrigale.

Notando la semplificazione dello stile del madrigale della fine del '500, Giustiniani implicitamente espresse un giudizio sui madrigali del periodo precedente: gli dovevano sembrare meno chiari, in qualche modo più opachi. Può essere allora opportuno tentare di rispondere alle seguenti domande: perché le caratteristiche ora descritte rendono opaco lo stile del madrigale? E quale è il punto di vista da cui la scrittura di un madrigale può apparire opaca o, al contrario, trasparente?

Nell'ascolto di un complesso polifonico è impossibile per l'uomo distinguere più di tre linee sovrapposte [Huron 1989, 361]. Quando lo stile imitativo produce intrecci di linee complessi, la fluidità dell'ascolto è ostacolata dalla contraddittorietà degli stimoli e dalla difficoltà di applicare efficacemente le regole di preferenza normalmente usate per selezionare e seguire i flussi orizzontali sovrapposti.¹⁵ La propensione a rivolgere l'attenzione alla parte superiore e,

¹⁵ Bregman e Campbell hanno coniato la locuzione “*auditory stream*” (flusso uditivo) per identificare una percezione uditiva di base che mantiene una sua unità e una continuità percettiva nel tempo [Bregman – Campbell 1971].

in subordine, a quella inferiore viene contraddetta intanto dalla preferenza che si accorda naturalmente all'ingresso di una qualunque voce nell'ordito polifonico; sono poi di ostacolo a una percezione distinta dell'insieme le articolazioni contrastanti delle voci e la tendenza a mescolare e sovrapporre salti in diverse direzioni tra le linee sovrapposte [Francis 2011, 25-26]. Vi sono quindi motivi oggettivi che complicano l'ascolto di un madrigale, se questo adotta lo stile imitativo più tipico della polifonia cinquecentesca.

Anche quando si passa dallo stile imitato a quello omoritmico vi possono essere difficoltà dalla parte di chi ascolta, nonostante il passaggio implichi, obiettivamente, un'evidente semplificazione della scrittura.¹⁶ La composizione contrappuntistica a tre, quattro e più voci implica necessariamente un risultato accordale; dopo Blackburn [2001], anche Massimo Privitera ci ha ricordato come la teoria del Cinquecento avesse ben presente il risultato armonico della sovrapposizione delle voci [Privitera 2011]. Quale che sia la parte che presenta il soggetto, l'accordo scaturisce inevitabilmente dalla disposizione delle consonanze possibili al di sopra o al di sotto delle note di cui esso è costituito.¹⁷

Una scrittura accordale, tuttavia, non è condizione sufficiente per garantire l'ascolto scorrevole dell'armonia: affinché una musica si possa ascoltare fluidamente nella sua dimensione armonica, è preliminare la possibilità di apprezzare gli accordi, ognuno per sé; ha ragione in questo Anthony Newcomb, quando afferma che alla base di qualsiasi sviluppo della dimensione armonica della musica c'è la questione «of the slowing down and clarifying of chordal change» [Newcomb 2007, 120]. Non favorisce questa condizione la contrazione del ritmo armonico, determinato dall'adozione frequente di uno stile sillabico come quello mostrato dagli Es. 6-8. Un ulteriore, grave problema, che riguarda la dimensione armonica del madrigale, viene dall'assenza di un qualsiasi indirizzo che governi la sintassi degli accordi; che la scrittura sia omoritmica o imitata, l'armonia deriva dalle melodie sovrapposte in contrappunto e solo in cadenza la necessità di rispettare movimenti lineari obbligati genera successioni accordali prevedibili [Dahlhaus 1968, 85 sgg]. In sintesi, l'armonia del madrigale

¹⁶ Che il passaggio alla scrittura per voci sovrapposte in contrappunto semplice potesse semplificare la composizione era ben noto; Giovanni Spataro, nel 1529, notò con disappunto che «etiam senza studiare li precepti de contrapuncto, ciascuno è maestro de componere la harmonia» [Blackburn 2001, 1].

¹⁷ Privitera, osservando il *Toscanello* di Pietro Aaron e le *Istituzioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino (ma l'argomento è trattato anche da Tigrini nel suo *Compendio* [Tigrini 1602, 38 sgg]), nota come nella teoria del XVI secolo si faccia strada con chiarezza un concetto di armonia; la differenza tra Aaron e Zarlino sta nel fatto che mentre nel secondo, secondo tradizione, l'armonia si sviluppa per sovrapposizione di intervalli rispetto al tenore, nel primo scaturisce dalla disposizione di note al di sotto del canto [Privitera 2011, 47 sgg].

cinquecentesco va spesso a tempo con le sillabe del testo intonate scorrevolmente, in un contesto di sostanziale imprevedibilità sintattica.

C'è da chiedersi ora chi ascoltasse i madrigali nel XVI secolo e perché le difficoltà appena descritte si potessero trascurare.

Normalmente, nel Cinquecento i madrigali erano ascoltati dagli stessi cantori che li intonavano: si eseguivano madrigali nelle accademie, nei circoli, durante gli incontri organizzati presso i palazzi della nobiltà e dell'alta borghesia, per arricchire le conversazioni o anche come raffinatissimo passatempo; gli stessi nobiluomini non disdegnavano di apparire tra gli esecutori accanto ai musicisti professionisti, poiché dalle pagine del *Libro del Cortegiano* (primo libro, paragrafo XLVII) Baldassarre Castiglione raccomandava che il perfetto uomo di corte avesse padronanza della teoria musicale, buone abilità nel canto e nell'uso degli strumenti e fosse quindi un musicista sicuro *a libro*. Insomma, era possibile che vi fosse occasionalmente qualcuno ad ascoltare i cantori che intonavano madrigali *a libro*, ma non era per un pubblico anche poco allargato, simile a quello dei nostri concerti da camera, che i madrigali normalmente erano composti ed eseguiti.

È evidente però che i madrigali pubblicati dalla metà del secolo non dovessero essere percepiti come "opachi" da chi li eseguiva e ascoltava: non ne sarebbero usciti così numerosi nelle decine e decine di raccolte pubblicate in quel periodo e le stesse caratteristiche non si ritroverebbero ancora, per esempio, nelle numerose sillogi fatte pubblicare anche fuori delle mura pontificie fin oltre l'inizio del XVII secolo. Erano in grado di garantire una piena soddisfazione a chi intonava madrigali da una parte lo stile imitato, dall'altra la tendenza a far cantare accettabilmente tutte le voci anche quando la scrittura era omoritmica: al gusto d'intonare la propria parte si aggiungeva, nello stile imitato, quello di condividere i motivi con gli altri cantori per proporle l'intenzione espressiva, per rilanciarla o ridefinirla; un gioco raffinato e indubbiamente coinvolgente, che ricorda in qualche modo quello dell'*interplay* del jazz. È dunque comprensibile che, in questo contesto, la prospettiva dell'ascolto potesse essere secondaria e che potessero non essere visti come ostacoli all'apprezzamento della *performance* alcuni limiti obiettivi dello stile compositivo adottato nei madrigali.

Proprio per questo la testimonianza di Vincenzo Giustiniani potrebbe essere più interessante, perché ci avverte che negli ultimi decenni del '500 qualcosa era cambiato nel gusto e che c'era una richiesta di diversa attenzione nei confronti dell'ascolto. La richiesta poteva venire dalla parte degli stessi cantori, ma non è da escludere che potesse essere effetto dell'estensione dei contesti d'uso del madrigale; tra questi forse ve n'erano alcuni nei quali più

frequentemente poteva esser prevista – o almeno probabile – la presenza di un qualche tipo di pubblico.

6. Analisi di un madrigale di Ruggero Giovannelli.

A seguito di quanto osservato nel paragrafo precedente, propongo che la semplificazione cui fa cenno Giustiniani sia da cercare in due direzioni: da una parte in una gestione del contrappunto imitato che evita o almeno limita la possibile contraddittorietà degli stimoli, dall'altra nell'uso di elementi aggreganti, in grado di superare la contrazione delle successioni armoniche, o almeno di coordinare le linee dell'ordito contrappuntistico all'interno di unità maggiormente estese e facilmente riconoscibili, quindi più agevolmente disponibili in funzione sintattica. Le tecniche descritte da Newcomb, in effetti, ottengono una semplificazione di questo tipo: la ripetitività del *chordal noodling* permette a chi ascolta di assestare l'attenzione su movimenti già sentiti e all'interno di armonie più dilatate, mentre lo *scalar skeleton* organizza i movimenti imitati delle voci al di sopra di percorsi scalari che sorreggono armonie di terza e quinta e orientano percettivamente i flussi orizzontali disposti in sequenza.

Per individuare altre tecniche in grado di ottenere risultati analoghi concentrerò lo sguardo su un madrigale di Ruggero Giovannelli, tra i più rappresentativi autori del tempo, nominato da Vincenzo Giustiniani e indicato da Newcomb come portatore delle nuove tendenze dello stile romano di fine secolo. L'importanza del suo nome è attestata dagli incarichi che ricoprì: nato a Velletri attorno al 1560, fu alla guida della cappella di San Luigi de' Francesi dal 1583 al 1591, prima di passare al Collegio Germanico e dal '94 a San Pietro, come successore di Giovanni Pierluigi da Palestrina; concluse la sua carriera quale cantore della Cappella pontificia. Troviamo il suo nome oltre che ne *Le Gioie*, in molte delle raccolte di madrigali stampati in quegli anni non solo a Roma; rimanendo nel genere profano, tra il 1585 e il 1599 pubblicò personalmente due libri di madrigali a quattro voci, tre a cinque voci e un libro di *villanelle et arie alla napolitana* a tre voci. *Care, dolci mammelle*, cui dedicherò ora l'analisi, fa parte del primo libro dei madrigali a cinque voci, pubblicato nel 1586.¹⁸

Il testo del madrigale è di Ottavio Rinuccini.

¹⁸ Di Ruggiero Giovannelli, *Maestro di Cappella in S. Luigi di Roma, Il primo Libro de Madrigali a cinque voci...* Venezia, Angelo Gardano, 1586. Al musicista di Velletri la Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina ha dedicato in passato alcune giornate di studi, cui hanno fatto seguito gli *Atti del Convegno Internazionale di Studi* [AA.VV. 1998].

*Care dolci mammelle,
 Come chiamar vi deggio:
 Gelo d'amor ò del suo foco seggio,
 Ombra d'amanti ò stelle,
 Acerba morte ò vita,
 Dolce cibo à quest'occhi ò tosco al core?
 Ohime, mi dice amore,
 Cibo e tosco conviensi alla tua sorte,
 Gelo foco ombra stelle vita e morte.*

In considerazione della *finalis, sol*, dell'ambito prevalente della parte del tenore (si vedano ad esempio le bb. 18-24 di questa voce) e del complesso delle cadenze utilizzate, il componimento è ascrivibile al modo VIII, *G-durus*. Si rileva un'articolazione in quattro sezioni, chiuse da altrettante cadenze; ogni sezione è suddivisa internamente in episodi tramite cadenze sospese o fuggite; la Tab. 3 sintetizza la forma del madrigale, indicando le cadenze principali e quelle intermedie, che individuano gli episodi all'interno delle sezioni.

Sezione	Battuta	Testo	Cadenza conclusiva (intermedia)
Sezione 1	b. 1-17	<i>Care dolci mammelle, Come chiamarvi deggio: Gelo d'amor o del suo foco seggio?</i>	Sol (HC, Mi, b. 5)
Sezione 2	b. 18-34	<i>Ombre d'amanti o stelle? Acerba morte o vita?</i>	Sol (Do, b. 27)
Sezione 3	b. 34-44	<i>Dolce cibo a quest'occhi, o tosco al core?</i>	Do (HC, Mi, b. 39)
Sezione 4	b. 44-fine	<i>Ohimé, mi dice amore, Cibo e tosco conviensi alla tua sorte, Gelo, foco, ombra, stelle, vita e morte</i>	Sol (HC, Re, b. 50)

Tab. 3. Articolazione formale del madrigale *Care dolci mammelle*.

6.1. Prima sezione, bb. 1-17 (Ess. 9-10).

La prima sezione (b. 1-17) è suddivisa in due episodi conclusi il primo, a b. 5, da una cadenza sospesa su Mi (Es. 9), il secondo dalla cadenza sulla prima del tono, Sol (Es. 10).

Es. 9. R. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, prima sezione, primo episodio,

La scrittura del primo episodio è omoritmica: la composizione, avviata con l'invenzione della linea superiore (qui come nella maggior parte dei casi quando lo stile è omoritmico), intona sillabicamente e prevalentemente per grado congiunto il testo, assecondando il ritmo delle parole. Giovannelli sceglie di interpretare il significato delle parole primariamente attraverso la dimensione armonica: per questo dilata la durata degli accordi ed esalta il gioco di luci creato, subito all'inizio, dal passaggio dell'armonia di Sol su quella di Mi. La sosta sull'unico accordo minore – Re min. a b. 4, in corrispondenza della sillaba accentata della parola *mammelle* – e il movimento di semitono discendente con cui la parte superiore raggiunge l'accordo finale conferiscono alla frase un tono delicatamente languido.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, and the fourth and fifth for Bass. The lyrics are: "Co - me chia-mar vi deg - gio, Ge - lo d'a - mor ò del suo fo - co seg - gio, mor ò del suo fo - co seg - gio, Ge - lo d'a - mor, Ge - lo d'a - mor ò del suo fo - co seg - gio, Ge - lo d'a - mor ò del suo fo - co seg - gio, gio,". There are musical markings 'a' and 'b' above the notes, indicating specific melodic subjects. The score is in a major key and common time.

Es. 10. R. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, prima sezione, secondo episodio,

Nel secondo episodio della prima sezione (bb. 6-17 del madrigale) Giovannelli mantiene una scrittura piuttosto piena: qui, come del resto in tutto il madrigale, non vi sono tratti in cui a cantare siano meno di quattro voci. Ciononostante il risultato è tutt'altro che massiccio o opaco; la realizzazione del contrappunto riesce a mantenersi sempre leggera, trasparente.

L'episodio intona il secondo e il terzo verso della lirica di Rinuccini; lo stile sillabico è interrotto da un unico passaggio fiorito con cui alto e basso proiettano la sezione verso la cadenza conclusiva, a bb. 14-17. L'avvio omoritmico di bb. 6-7 inverte il percorso compiuto nella prima frase, tornando dall'armonia di Mi a quella di Sol; poi si prosegue in stile imitativo. È su questo tratto imitativo dell'episodio che mi concentro brevemente, poiché è nel modo di disporre i soggetti all'interno dell'ordito contrappuntistico che possono essere rintracciate le strategie di semplificazione che stiamo cercando di individuare.

Il segmento ascendente di terza per grado congiunto, proposto al soprano all'inizio dell'episodio sulle parole *come chiamarvi deggio* (bb. 6-7), diviene il breve soggetto segnato con "a" nell'Es. 10; un tetracordo discendente viene impiegato come soggetto d'accompagnamento (segnato con "b"), ed è proposto dal basso per intonare la prima parte del terzo verso, *gelo d'amor*. Il tessuto imitativo a bb. 8-12 si compone attorno allo scheletro che realizzano soprano e basso scambiandosi i due soggetti, in sequenza discendente di seconda; alla fine della sezione il basso ripete un'ultima volta il soggetto "b" ancora una seconda sotto, e lo completa, intonando le parole *foco seggio*, col passaggio che conduce alla cadenza. Nell'Es. 10 sono segnati in corpo maggiore i soggetti strutturali del passaggio, mentre in corpo minore sono indicate le fughe e le imitazioni non strutturali poste in qualsiasi voce. La leggerezza del contrappunto è effetto

dell'efficace gioco di sovrapposizioni e alternanze nella disposizione delle imitazioni; anche quando cantano tutte insieme (bb. 9-11), le parti non si affollano con movimenti contraddittori. Basta guardare l'avvio del passaggio imitato per capire come Giovannelli intenda qui il contrappunto: a b. 8, mentre il soprano e il basso intonano i due soggetti, il contralto canta l'imitazione di "a" andando in seste parallele con il soprano (ricordo che il soggetto è stato presentato dal soprano a bb. 6-7); le voci sono tre, ma i flussi da ascoltare sono sostanzialmente due; a bb. 8-9 si inseriscono i due tenori con una fuga alla quinta del soggetto "b"; non si sovrappongono, ma si succedono ordinatamente, il secondo come in eco rispetto al primo, mentre le altre voci assistono, ferme all'unisono: l'effetto è di un movimento di due voci sul tappeto armonico creato dalle altre. Quanto descritto di queste battute si conferma proseguendo nella sezione: lo svolgimento dei movimenti in sovrapposizioni di terze e/o seste parallele (si veda b. 12, con la sovrapposizione di movimenti di seste e terze parallele per moto contrario) consente a tutti di cantare i soggetti, ma limita il numero dei flussi che l'orecchio deve seguire.

C'è un altro breve tratto, a b. 15, che è utile osservare da vicino. Si arriva qui dopo una sensibile accelerazione del ritmo armonico, avviata a b. 12 (un'armonia per battuta, mentre da b. 7 a b. 11 erano state due per battuta); l'intensificazione sembra accentuarsi proprio a b. 15, dove il movimento di semiminime ascendenti per grado congiunto al basso è accompagnato per terze parallele dall'alto, mentre il soprano scende per moto contrario; il ritmo armonico di semiminima, che sarebbe generato dalla combinazione di questi movimenti, viene inibito dalla parte del tenore, che tiene fermo il re_3 per tre quarti della battuta. È un fatto interessante e non scontato: anziché assecondare col tenore il movimento delle altre parti, Giovannelli sceglie di evitare una realizzazione tutta consonante e accordale del passaggio; preferisce ancorare a un suono di sfondo i movimenti delle voci, anticipando con tale suono il V al basso che realizzerà la cadenza nella battuta successiva. L'unico frazionamento del ritmo armonico diventa quindi quello sull'ultimo quarto di b. 15, che proietta efficacemente le linee e l'armonia sulla cadenza finale.

6.2. Seconda sezione, bb. 18-34.

Anche la seconda sezione, mostrata dall'Es. 11, si articola in due episodi, il primo scandito da una cadenza fuggita su Do (bb. 26-27), il secondo da una cadenza sulla finale modale, Sol; anche questa seconda cadenza è depotenziata, attraverso l'omissione del completamento del movimento cadenzale nella parte del basso.

18 Om - bra d'a - man - ti ò stel - le, Om - bra d'a - man - ti ò stel -

Om - bra d'a - man - ti ò stel - le, ò stel - le, ò stel - - - -

Om - bra d'a - man - ti ò stel - - - - le, A -

Om - bra d'a - man - ti, Om - bra d'a - man - ti ò stel -

Om - bra d'a - man - ti ò stel - - - - le,

27 le, A - cer - ba mor - te ò vi - - - - ta,

le, A - cer - ba mor - te ò vi - ta, ò vi - ta, -

cer - ba mor - - - - te - - - - ò vi - ta,

le, A - cer - ba mor - te ò vi - ta, ò vi - ta,

A - cer - ba mor - - - - te ò vi - - - - ta,

Es. 11. R. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, Seconda sezione.

Il primo episodio, che intona il verso *Ombre d'amanti o stelle?*, inizia contrappuntando omoritmicamente (bb. 18-21) le minime ascendenti per grado congiunto del soprano; il basso echeggia lo stesso movimento per raggiungere il *la*₂ a b. 23, mentre le altre voci, ad esclusione del secondo tenore, avviano alcune semplici imitazioni basate sul breve soggetto – una quartina di crome discendenti – proposto dall'alto a b. 21 per intonare *o stelle*; la stessa quartina viene modificata già dall'entrata del primo tenore, per assumere un andamento sinuosamente ascendente che di fatto decora il movimento per terze parallele col basso. L'effetto di leggerezza dell'insieme si deve intanto al modo di gestire le imitazioni, perché al fitto intreccio delle entrate è preferita ancora una volta la sovrapposizione di coppie di voci – mai di più – quasi sempre in terze o seste parallele; poi è conseguenza dell'aggregazione dei movimenti di crome attorno a suoni di maggiore durata: il *la*, raggiunto con movimento ordinato dal basso a b. 23, diventa un suono persistente e migrante, che, dopo essere passato al soprano (bb. 23-24), torna

al basso per svolgere la funzione di VI nell'ambito alla cadenza realizzata a bb. 25-27. Le quartine di crome sembrano allora gravitare leggere al di sopra e al disotto di questo *la*, mentre le armonie si dilatano e si rendono più prevedibili perché lo devono contenere; gli accordi di La min./mag., Re min. e La min. si estendono ognuno per la durata di una battuta.

Il secondo episodio della seconda sezione va da b. 27 (col levare nella b. precedente) a b. 34 e contiene diversi elementi che è opportuno mettere in rilievo. La prima osservazione riguarda l'uso parsimonioso dei motivi, volto ad ottenere unità formali aggregate di più ampio respiro. Il soggetto della prima sezione, proposto dal soprano sulle parole *ombre d'amanti* (bb. 18-20), è un tetracordo ascendente di minime, che nell'intonazione del basso diviene una terza; nella seconda sezione il soggetto sulle parole *acerba morte* viene presentato dall'alto (bb. 26-28) come movimento di minime che scendono per grado congiunto di terza, ma, poco più avanti, al soprano (bb. 29-32), diventa un tetracordo discendente che inverte esattamente la quarta ascendente del soprano a bb. 18-20: il salto di quarta, che lì andava da *sol*₃ a *do*₄, qui si rovescia, scendendo da *do*₄ a *sol*₃. La riutilizzazione di elementi presentati nel primo episodio prosegue con la quartina di crome: *o stelle* – le crome colmano il salto di quinta discendente – diventa *o vita*, per moto contrario. L'intento di Giovannelli è dunque quello di aggregare i due episodi della sezione attraverso il riferimento a materiali motivici semplici e riconoscibili, piuttosto che accentuare la ricerca di adesione al significato delle parole attraverso l'invenzione di soggetti o contrappunti specifici e diversi.

Una seconda osservazione riguarda ancora l'uso del suono persistente e la sua funzione; come nel primo, anche in questo secondo episodio della seconda sezione troviamo un suono cui vengono ancorate le linee delle differenti voci; qui si tratta del *mi*₃, che viene lasciato dal tenore secondo alla fine del primo episodio (b. 27) e che viene poi tenuto dal primo e dal secondo tenore per cinque battute, raddoppiato nell'ultima un'ottava sotto dal basso per eseguire la cadenza (bb. 32-34). Attorno al *mi*, l'intonazione sillabica del testo e il movimento per grado congiunto delle parti non impediscono la dilatazione delle armonie, poiché, trasgredendo la regola prima richiamata, la sillaba posta sul tempo debole della battuta, con valore di minima, può essere trattata da Giovannelli come dissonanza di passaggio (si vedano il tenore e il soprano a bb. 29-30); per questo l'accordo di Do può esser tenuto per due b., per tre quello di La, mentre i successivi tre accordi (Mi min., Re, Sol), della durata di una battuta ciascuno, realizzano la cadenza in Sol. I rapidi guizzi delle quartine ascendenti – mai sovrapposti nelle voci – ravvivano le armonie, senza intaccarne la chiarezza.

Un'ultima osservazione riguarda la forma, poiché è rilevante l'attenzione che mette Giovannelli per rendere manifesto all'ascolto il rapporto tra i due episodi; grazie all'uso di soggetti comuni, alla funzione sintattica affidata ai suoni persistenti e alla forma data alle cadenze che li chiudono (la seconda è rinforzata rispetto alla prima grazie all'uso della dissonanza in sincope sul V), il secondo di essi viene percepito come conseguente del primo: in effetti, le cadenze in Do di bb. 26-27 e quella in Sol di bb. 33-34 sono realizzate nello stesso modo, entrambe raggiungendo il V al basso per grado congiunto discendente (bb. 25-26 / 32-33) dal suono persistente. L'alternanza delle cadenze – la prima su Do, la seconda su Sol – è una caratteristica del tono *G-durus* riscontrata da Newcomb nel repertorio della villanella/canzonetta romana degli anni '80 del Cinquecento [Newcomb 2007, 119].¹⁹

6.3. Terza sezione, bb. 34-44.

Es. 12. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, Terza sezione.

Anche la terza sezione (Es. 12) è articolata in due più brevi episodi, il primo sostanzialmente omoritmico – solo il soprano è disallineato rispetto alle altre voci – e chiuso da una semicadenza su Mi (b. 38-39), il secondo in stile imitato, concluso con cadenza finale su Do (b. 43-44). Il testo è scandito con valori larghi di minima, quasi in assenza di movimenti melodici; la parte del soprano è in rilievo, grazie all'ingresso rinviato rispetto alle altre voci: prendendo lo stesso *sol*₃ che l'alto lascia alla fine della sezione precedente, lo sostiene per tre battute, prima di declinare scendendo di terza sul *mi*₃ che conclude la stessa frase; il semitono con cui chiude la linea

¹⁹ L'importanza della corda di Do nel modo VIII con finale Sol è ampiamente attestata nella trattatistica del XVI sec. e negli studi dei nostri tempi; si vedano ad esempio Pietro Ponzio (1588, 117 sgg) e Bernhard Meier [2015, 116 sgg].

echeggia quello con cui aveva realizzato la prima semicadenza del madrigale, a b. 4-5. Le armonie, al di sotto del sol_3 , sono ampie e ben scandite.

Nel secondo episodio, proseguendo oltre la semicadenza, lo stesso sol_3 , *finalis* del tono e suono persistente in questo tratto del madrigale, viene ripreso a b. 40 dall'alto e tenuto fino al termine della sezione. Emerge ancora evidente l'atteggiamento parsimonioso di Giovannelli nell'invenzione dei soggetti e la volontà implicita di unificare parti della composizione attraverso il riferimento a materiali comuni. Giovannelli non aggiunge, aggrega riutilizzando: il breve soggetto che presenta il soprano per intonare *o tosco al core* a b. 40-41, non è nuovo, ma rilancia il movimento con cui il basso aveva intonato *cibo a quest'occhi* (b. 36-38) per chiudere la sezione precedente. Lo stesso soggetto viene poi riecheggiato in fuga, solo a distanza di ottava, prima dal basso, poi dal tenore, evitando gli intrecci possibili delle imitazioni; d'altra parte è evidente che la sempre possibile introduzione di trasposizioni del soggetto ad altro intervallo avrebbe prodotto un suono profondamente diverso della musica, poiché sarebbe stato impossibile mantenere il sol_3 nella parte dell'alto, da b. 40 a 44.

Si noti infine come ancora una volta il suono persistente – il sol_3 – svolga una funzione cadenzale di rilievo: tale suono è infatti il V del tono su cui verrà effettuata la cadenza che chiude la sezione.

6.4. Quarta sezione, bb. 44 sgg.

44

Ohi - me mi di - ce a - mo - re, Ci - bo e to - sco con - vien - si al - la tua sor - te,
 re, Ohi - me mi di - ce a - mo - re, Ci - bo e to - sco con - vien - si al - la tua sor - te,
 re, Ohi - me mi di - ce a - mo - re, Ci - bo e to - sco con - vien - si al - la tua sor - te,
 re, Ohi - me mi di - ce a - mo - re, Ci - bo e to - sco con - vien - si al - la tua sor - te,
 re,

Es. 13. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, Quarta sezione, primo episodio.

L'ultima sezione del madrigale (Ess. 13-15) è piuttosto articolata; al suo interno, Giovannelli esaurisce gli ultimi tre versi del testo di Rinuccini, un settenario e due endecasillabi. I primi due versi, intonati in stile sillabico, occupano il primo episodio di quest'ultima sezione (bb. 44-52, Es. 13), chiuso da semicadenza su Re. I due versi sono scanditi da un'ulteriore semicadenza su Mi a b. 46, più debole di quella successiva su Re per via della durata inferiore delle armonie; ognuno dei versi è poggiato su un tetracordo discendente, più manifesto il primo, mi_4-si_3 , meno il secondo re_4-la_3 ; un breve passaggio di terza ascendente del soprano (bb. 47-48) è impiegato per collegarli (si nota la similitudine con quanto presenta la parte del basso a bb. 8-13). Al fine di ottenere l'effetto di proiezione accelerata verso la conclusione della musica, per la prima volta Giovannelli stringe il ritmo e realizza il passaggio con semiminime in stile sillabico e omoritmico; nonostante la contrazione del ritmo, le armonie tra b. 44 e b. 48 restano larghe, perché le voci scandiscono le sillabe restando ferme prevalentemente all'unisono. Di fatto, allora, la scansione armonica si serra solo a b. 49, per amplificare, con indubbia efficacia, la sensazione di arresto e attesa voluta con la semicadenza su Re a bb. 50-51, subito prima dell'avvio della fase conclusiva del componimento.

L'ultimo verso della lirica di Rinuccini è intonato nel secondo episodio della quarta sezione del madrigale (Es.14). Si tratta di un episodio piuttosto esteso, articolato al suo interno grazie all'uso di diverse cadenze fuggite; si riconoscono tre segmenti: il primo che va da b. 52 a b. 61, il secondo da b. 62 a b. 71, il terzo, in pratica una riverberazione per aumentazione della cadenza finale, da b. 71 a b. 74. All'interno del primo e del secondo segmento si riconoscono due altre cadenze fuggite, dall'effetto più attenuato (bb. 55-56, 67-68).

La clausola cadenzale che segnala la fine del primo segmento è tra tenore primo e alto a bb. 59-60, ma la capacità conclusiva della cadenza è attenuata da un lato perché le altre voci non chiudono assieme a quelle con la parola *foco*, dall'altro perché il basso si inserisce a cavallo tra primo e secondo segmento con l'imitazione del salto di quinta discendente proposto dal soprano sulla parola *ombra* (bb. 59-62). La realizzazione fuggita della cadenza, tuttavia, non impedisce di isolare percettivamente il segmento: ancor più che la cadenza, infatti, è decisivo l'effetto cornice che crea il re_4 del soprano, tenuto per due battute all'inizio e alla fine di esso (bb. 52-53, 59-60). L'uso di questo suono cornice, per altro, contribuisce a rilevare il mi_4 sempre al soprano in avvio del segmento successivo (bb. 62-63): è la sua luce che consente a Giovannelli di illuminare adeguatamente la parola *stelle*.

52
 Ge - lo, Ge - lo fo - - co om - bra
 Ge - lo fo - - co, Ge - lo fo - - co,
 Ge - lo fo - co, fo - co
 Ge - lo, Ge - lo fo - co, fo - - co om -
 Ge - lo fo - co, Ge - lo fo - - co om -

62
 stel - le vi - ta e mor - te, stel - le vi - ta e mor - te, stel
 stel - le vi - ta e mor - te, e mor - te, vi - ta e mor - te,
 om - bra vi - ta e mor - te, vi - ta e mor - te, stel - le
 bra stel - le, stel - le vi - ta e mor - te, vi - ta e mor - te,
 bra stel - le vi - ta e mor - te, stel - le vi - ta e mor - te, stel - le vi

Es. 14. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, Quarta sezione, Secondo episodio.

L'intero episodio ricorda assai da vicino la seconda sezione del madrigale, per l'alternanza di battute in cui le armonie sono tenute ferme e altri tratti, poco più estesi, in cui Giovannelli realizza un ordito imitativo leggerissimo. Il piano compositivo è chiaro: i suoni tenuti mettono in rilievo le immagini richiamate dal testo (due nel primo segmento, *gelo*, *ombra*, due nel secondo *stelle*, *morte*), mentre le parole *foco* nel primo segmento e *vita* nel secondo animano l'insieme con brevi, guizzanti soggetti di crome; le imitazioni di questi soggetti sono eseguite parsimoniosamente, favorendo l'alternanza ed evitando le sovrapposizioni (solo a b. 65 soprano e basso si sovrappongono per un brevissimo tratto, comunque in decime parallele).

Quel che rende più facile e fluido l'ascolto della musica è, più che la leggerezza delle imitazioni, il fatto che esse vengano eseguite ancora una volta al di sopra o al di sotto di suoni persistenti, dotati di una chiara funzione sintattica; le imitazioni, ovvero, sono ridotte all'interno di unità aggreganti cui è attribuito da Giovannelli un ruolo di guida nella costruzione

del segmento: le dieci battute da b. 62 a b. 71 sono tenute assieme da tre suoni; *do*₃, *sol*₃, *re*₄, anche migrando tra le parti, conducono questo segmento del madrigale alla cadenza, con balzi di quinta ascendente, percettivamente assai evidenti. E si guardi bene che le unità aggreganti possono ancora non essere armonie, ma appunto suoni persistenti, suoni attorno ai quali possono essere costruite varie armonie, utilizzando le consonanze possibili (il suono *sol*₃ a b. 66-68 non significa, infatti, necessariamente accordo di Sol).

Un'ultima annotazione riguarda la forma, infatti l'impegno che Giovannelli mette nella semplificazione prosegue su questo piano: anziché giustapporre elementarmente i due segmenti, Giovannelli fa in modo di contenerli in un unico spazio: le cadenze che li scandiscono (b. 59-60, 69-71) sono entrambi in Sol, benché l'uso della dissonanza in sincope conferisca alla seconda un maggiore peso nell'insieme.

Nelle ultime quattro battute (Es. 15) Giovannelli realizza una breve coda, in cui il soggetto di crome ascendenti di quinta viene riproposto con valori raddoppiati, all'interno delle armonie che replicano la cadenza finale.

Es. 15. Giovannelli, *Care dolci mammelle*, Coda.

L'analisi del madrigale di Giovannelli ha prodotto alcuni risultati utili per questa ricerca. Benché essa fosse indirizzata primariamente alle tecniche del contrappunto, ha generato, si potrebbe dire spontaneamente, riflessioni sul piano della forma della composizione. Sicché è possibile sintetizzare i risultati raggiunti distinguendoli in due campi, il primo che riguarda il modo di realizzare il contrappunto, il secondo che interessa la forma musicale.

a. Contrappunto

- Le imitazioni sono collocate preferibilmente al di sopra o al di sotto di suoni persistenti;²⁰ tali suoni da una parte favoriscono l'espansione della durata delle armonie, dall'altra svolgono una potente azione di aggregazione grazie alla quale gli elementi lineari – altrimenti percepiti nella loro individualità – sono sintetizzati all'interno di un unico campo sonoro.
- Si espande la durata delle armonie, anche in conseguenza dell'uso di suoni persistenti.
- Il contrappunto nota contro nota non porta necessariamente a un cambio di armonia conseguente e quindi a un contrappunto accordale; facendo eccezione alla regola, la sillaba posta sul tempo debole e trattata per grado congiunto può essere dissonante, consentendo il prolungamento dell'armonia sottostante.
- Il tessuto contrappuntistico è realizzato senza combinare fughe e imitazioni; viene preferita l'alternanza e la sovrapposizione per terze parallele. Si evitano gli intrecci di imitazioni e gli spostamenti metrici dei soggetti; in questo modo si elude il problema della sovrapposizione di flussi contrastanti che è uno dei limiti della polifonia dalla parte di chi ascolta.
- Vengono preferiti soggetti per grado congiunto a quelli per linee spezzate; la disposizione in imitazione di questi ultimi tra le diverse voci renderebbe infatti più difficoltoso seguire la traccia lineare prevalente dell'insieme.

b. Forma:

- I suoni persistenti sono usati con funzione sintattica, in relazione alla cadenza verso cui è proiettato l'episodio del madrigale.
- Se di sintassi armonica che risponda a principi ricorrenti non si può parlare, esiste tuttavia una relazione sintattica tra le cadenze – costruite in modo specifico e riconoscibile – con la quale si esprime la funzione reciproca di parti del componimento.²¹

²⁰ L'uso di suoni persistenti non è una invenzione di Giovannelli; ne fece uso Luca Marenzio già nel primo libro dei madrigali a cinque voci pubblicato nel 1580. Tra gli altri casi che si possono individuare nella raccolta, si può vedere *Cantava la più vaga pastorella* (b. 12 sgg).

²¹ Benché indirizzato specificamente al quinto libro di madrigali a cinque voci di Gesualdo, è illuminante lo studio su cadenze e modalità di Paolo Cecchi [1988].

- Approccio parsimonioso all'invenzione dei soggetti; piuttosto che spingersi nella espressione del contenuto specifico delle parole, Giovannelli preferisce intonare parole differenti impiegando lo stesso soggetto: piuttosto che aggiungere, riutilizza magari in una forma adattata, ma sempre riconoscibile. In questo modo riesce ad aggregare formalmente parti contigue e non contigue del componimento.
- In un quadro di armonie sempre piuttosto distese, l'accelerazione ritmica degli accordi è impiegata per segnalare la proiezione dell'episodio verso la sua conclusione.

7. Uno sguardo attorno.

Giovanni de Macque – secondo Newcomb l'inventore della tecnica del *chordal noodling* – realizza spesso il contrappunto imitato in modo da ottenere un risultato più scorrevole e prevedibile per chi ascolta. La strategia, che consiste nell'esecuzione delle imitazioni soprattutto in forma di fuga all'unisono o all'ottava,²² è mostrata dall'Es. 16, dove è ripreso un tratto del madrigale *Or un laccio un ardore* dell'autore franco-fiammingo: il soggetto, sulle parole *e strugge*, viene proposto inizialmente dal soprano assieme al soggetto d'accompagnamento (se si vuole controsoggetto), intonato per moto contrario dal basso; i due soggetti sono quindi ricollocati in differenti coppie di voci (secondo soprano e tenore, ancora soprano e basso, alto e secondo soprano). L'effetto ricorda quello ridondante del *chordal noodling*, ma si distingue da esso – secondo la descrizione che ne dà Newcomb – perché non si basa sulla ripetizione di un breve soggetto collocato su una base armonica elementare costituita da uno o due accordi, ma sulla ripetizione di linee anche poco più estese, sovrapposte in contrappunto; va da sé che la ripetizione delle linee porti quasi inevitabilmente alla ripetizione delle armonie conseguenti, ma non è dagli accordi che de Macque avvia l'invenzione: infatti, nell'Es. 16 il suono di conclusione dei due soggetti può essere di volta in volta variato. Constatata la frequenza con cui de Macque esegue il contrappunto imitato usando la tecnica della fuga all'unisono e all'ottava, propendo nel credere che il *chordal noodling* ne sia una variante e che anche in questo caso all'origine dell'effetto non vi sia una considerazione sull'espansione degli accordi, quanto

²² La fuga, secondo il significato che al termine si dà nella trattatistica del Cinque e Seicento, è una forma regolare di imitazione [Zarlino 1562, 217]; la risposta è regolare rispetto al soggetto se viene presentata a intervallo di unisono, quarta, quinta, o ottava. Per imitazione s'intende quindi la ripetizione del soggetto ad altro intervallo rispetto a questi.

piuttosto il ricollocamento nelle differenti voci a distanza di unisono o ottava di un soggetto di estensione più limitata. La tecnica della ripetizione adottata da de Macque rende più scorrevole e prevedibile la musica, poiché, evitando la trasposizione del soggetto su diversi gradi del modo, restringe i movimenti delle voci all'interno di un unico spazio tonale.

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenore, Contraltina, and Basso. The music is in G minor (one flat) and 4/4 time. The subject 'e strug - ge' is repeated in various positions across the staves, illustrating the technique of repetition at different intervals. The Soprano part starts with the subject, followed by the Alto, Tenore, Contraltina, and Basso parts, each entering with the subject at different points. The lyrics 'e strug - ge' are written below the notes.

Es. 16. G. de Macque, *Or un laccio un ardore*.

Tra i madrigalisti romani degli anni '70-80, quello di de Macque sembra essere un caso piuttosto isolato; la fuga all'unisono e all'ottava, che faceva parte del repertorio comune delle tecniche contrappuntistiche, era ben conosciuta nell'ambiente, ma risulta impiegata dagli altri maestri con maggior parsimonia.

Torniamo ora un'ultima volta a Giovannelli: il passaggio mostrato dall'Es. 17 riprende e prosegue quello dell'Es. 2b, tratto da *Donna la bella mano*, madrigale incluso nella raccolta *Le Gioie* del 1589.²³ Sembra che qui Giovannelli abbia voluto interpretare il contrappunto imitato tradizionalmente, ma, a guardar meglio la musica, si vede come l'insieme frastagliato e nervoso delle ripercussioni del breve soggetto a diverso tipo di intervallo venga tenuto assieme, a mo' di *cantus firmus*, dalla lunga scala ascendente di minime intonata prima dal soprano, quindi dal tenore e rinforzata dal movimento in terze parallele del basso. Non è lo *scalar skeleton* di cui parla Anthony Newcomb, poiché le note della scala non generano successioni di armonie in terza e quinta, né le stesse armonie risultano dilatate come in quel tipo di tecnica.

²³ Lo stesso madrigale verrà incluso da Giovannelli nel secondo libro di madrigali a cinque voci del 1593.

Cionondimeno l'effetto è assai interessante: Giovannelli evita di ridurre i contrappunti a movimenti in terze e seste parallele ed esegue le imitazioni usando un flusso sonoro percettivamente in rilievo (le scale sono disposte nelle due parti esterne) per raggiungere un fine in qualche modo simile, ovvero quello di dare ordine e traiettoria sicura a un insieme di imitazioni altrimenti più intricato: le imitazioni, attraverso quelle scale di semiminime, vengono aggregate, ridotte all'interno di un'unica fascia sonora, di un unico flusso posto percettivamente in rilievo.

Che per po - ter - ne far no - ve - ra - pi - ne
 Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne che per po - ter - ne far no - ve ra -
 Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne
 Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne che per
 Che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne
 che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne ra - pi -
 pi - ne che per po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne
 no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne
 po - ter - ne far no - ve ra - pi - ne
 no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne no - ve ra - pi - ne ra - pi - ne ra -

Es. 17. Ruggiero Giovannelli, *Donna la bella mano* (da *Le Gioie*, 1589).

Le *fughe facili e senza straordinario arteficio*, queste tessiture dell'ordito contrappuntistico che si lasciano ascoltare con più facilità non costituiscono una scelta comune dei maestri romani alla fine del XVI secolo. Va premesso che non dimostra una particolare inclinazione alla semplificazione l'occasionale inserimento nei componimenti di passaggi in cui il contrappunto sia realizzato in modo più trasparente: le regole e le tecniche sono le stesse per tutti e passaggi omoritmici, o costruiti con note di valore lungo che realizzano armonie conseguentemente dilatate sono presenti anche nei madrigali di metà secolo, quelli di Palestrina come quelli di Cipriano de Rore, ad esempio. È fondamentale, dunque, la continuità con cui sono adottate tecniche di scrittura come quelle mostrate sopra.

La sintesi offerta dai *Dolci affetti* e da *Le Gioie* è piuttosto chiara e si conferma confrontando i madrigali dei maestri romani disponibili in partitura: solo occasionalmente gli autori dimostrano di essere interessati a semplificare l'ascolto, mentre spesso, per quel che riguarda il modo di condurre il contrappunto, è palese l'intenzione di proseguire sul solco consolidato delle strategie di scrittura più tradizionali.

Vincenzo Giustiniani, insomma, non sembra avere buona memoria quando rammenta genericamente che verso la fine del secolo a Roma *s'alterò il gusto della musica*; ricorda bene invece quando scrive che *comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto*, perché sono proprio le composizioni di questi maestri – nel piccolo numero va incluso de Macque – a distinguersi da quelle dei contemporanei. Nei madrigali di autori prestigiosi come Francesco Soriano, Felice Anerio, Annibale Zoilo, Giovanni Battista Moscaglia, così come nei madrigali di autori meno noti, il contrappunto, messo a confronto con i componimenti di metà secolo, non appare significativamente più moderno.

Marenzio e Giovannelli, in particolare, sviluppano una differente idea di contrappunto imitato rispetto a quella seguita dai loro contemporanei. La distanza si manifesta mettendo a confronto due passaggi, apparentemente simili, di due madrigali: gli Ess. 18a e 18b mostrano un tratto del madrigale *Or pien d'altro desio* di Marenzio e un altro tratto di *Mentre ti fui si cara*, di Giovanni Battista Moscaglia; le due opere si prestano a un confronto efficace, poiché fanno parte della sestina che apre la silloge dei *Dolci affetti*.

Or pien d'al - tro de - si - o va - ga.A-ma-ran -
 va - ga.A-ma-ran - ta Or pien d'al - tro de - si - o Se - guo l'a-ma-ta
 l'a-ma-ta mia va - ga.A-ma-ran - ta Se - guo l'a-ma-ta
 Se - guo l'a-ma-ta mia va - ga.A-ma-ran - ta
 Or pien d'al - tro de - si - o Se - guo l'a-ma-ta mia va - ga.A-ma-ran -

Es. 18a. Luca Marenzio, *Or pien d'altro desio* (da *Dolci affetti*, 1582).

Che scol-pi - ta nel cor Che scol-pi - ta nel cor Li - dia mai sem - pre
 - Che scol-pi - ta nel cor Li - dia mai sem - pre Che scol - pi - ta nel cor Li - dia mai sem -
 Li - dia mai sem - pre, Li - dia mai sem-pre Che scol-pi - ta nel cor Li - dia mai sem -
 Che scol - pi - ta nel cor Li - dia mai sem - pre Li-dia mai sem - pre mai
 Che scol-pi - ta nel cor Li - dia mai sem - pre Li - dia mai

Es. 18b. Giovanni Battista Moscatelli, *Mentre ti fui si cara* (da *Dolci affetti*, 1582).

Marenzio realizza il tessuto polifonico attorno al movimento per grado congiunto – ascendente di terza e discendente di quarta – contenuto all’interno del soggetto che intona *or pien d’altro desio*; l’intonazione delle altre parole di questo tratto della lirica (*seguo l’amata mia, vaga Amaranta*) è poggiata in sostanza su un movimento analogo. L’uso del movimento per grado congiunto consente a Marenzio la stesura di un’orditura caratterizzata da geometrie regolari; la b. 3 dell’Es. 18a mostra quel che l’autore ripete nelle successive battute: due voci (primo soprano e basso) procedono per terze parallele in senso discendente, mentre il tenore, sempre per grado congiunto, va per moto contrario; più avanti, a b. 5, mentre il secondo soprano e l’alto in seste parallele scendono di terza, basso e tenore, in terze parallele, salgono sempre di terza; ancora oltre, a b. 7 dello stesso esempio, il procedimento si ripete con diversi accoppiamenti di voci. Insomma, l’obiettivo di Marenzio è chiaro: consentire a tutti i cantori di

partecipare condividendo lo stesso materiale, ma, tramite i movimenti paralleli di terze o seste, contenere il numero di flussi da sottoporre all'attenzione dell'orecchio di chi ascolta.

Il contrappunto imitato di Moscaglia è più fitto, più ricco, se si vuole più complesso, interessante e sofisticato rispetto a quello di Marenzio. L'ampio soggetto che intona il secondo verso della lirica, *Che scolpita nel cor Lida mai sempre*, è visibile nella parte del secondo soprano a b. 1-4 dell'Es. 18b, ed è diviso in due segmenti, il primo ascendente, il secondo discendente; entrambi i segmenti sono condotti per grado congiunto e sono ricollocati nelle differenti voci, imitati anche per moto contrario. L'andamento per grado congiunto consente a Moscaglia – come già a Marenzio – di far procedere le linee per movimenti paralleli di terza o sesta; ma l'obiettivo che ha in mente Moscaglia, diversamente da Marenzio, è ancora quello di realizzare una piena autonomia delle voci. L'Es. 19 mette ancora a confronto due tratti – il primo di Moscaglia, il secondo di Marenzio – presi dall'esempio 18a-b: entrambi i compositori, per conservare il movimento per grado congiunto ed evitare quinte o ottave parallele, devono impostare la sovrapposizione delle parti sugli intervalli di terza e sesta, ma, mentre Moscaglia utilizza il fattore ritmico – in particolare la figura di semiminima puntata e croma seguente – per mantenere l'indipendenza percettiva delle voci, Marenzio lascia intatta la geometrica perfezione dei parallelismi. L'effetto, dalla parte di chi ascolta, è opposto: la tecnica usata da Marenzio riduce il numero dei flussi lineari, poiché i movimenti di terza e sesta parallela sono percepiti sostanzialmente come rinforzi timbrici di un unico movimento; il contrappunto di Moscaglia realizza ancora pienamente l'idea di perfetta indipendenza delle parti e punta ad evitare o almeno ridurre la fusione dei movimenti.

Es. 19. Confronto Moscaglia – Marenzio.

L'attenzione diversa e nuova nei confronti dell'ascolto, che gli esempi appena descritti mostrano, non è occasionale e non si manifesta solamente in fatti di tecnica contrappuntistica; se ora torniamo brevemente ai due madrigali di Marenzio e Moscaglia di cui sono stati riportate alcune battute negli Ess. 18a e 18b, possiamo rinforzare la supposizione che l'intento di semplificazione si estendesse a considerazioni di carattere formale.²⁴

Gli Ess. 20a e 20b mostrano sinteticamente i soggetti impiegati dai due autori per intonare i versi dei madrigali.



Men - tre ti fui si ca - ra Che scol - pi - ta nel cor
Li - dia mai sem - pre T'e - ra con dol - ci tem - pre
Vis - si fra l'al-tre ra - ra E più ch'I-lia non fu fa - mo-s'e chia - ra.

Es. 20a. Giovanni Battista Moscaglia, soggetti del madrigale *Mentre ti fui si cara*.



Or pien d'al - tro de - si - o Se-guo l'a-ma-ta mia va - g'A-ma-ran - ta
Che dol-ce suo - na e can - ta
Per cui mo - rir de - si - o S'a lei cre-sce di vi-ta.il morir mi - o

Es. 20b. Luca Marenzio, soggetti del madrigale *Or pien d'altro desio*.

²⁴ Il madrigale ottiene un evidente effetto di chiarificazione formale quando adotta l'uso di ripetere la sezione finale del componimento, un procedimento piuttosto comune nella produzione di fine secolo, non solo romana. Proseguendo da un'intuizione di Einstein, secondo cui le innovazioni nel madrigale degli anni '70 si devono al contatto con generi più leggeri della villanella e della canzonetta, Ruth Irene DeFord avanza l'ipotesi che il madrigale possa aver acquisito questa tecnica in particolare dal contatto con la canzonetta [DeFord 1985, 126].

Il confronto rende chiaro come Marenzio punti diritto alla parsimonia e alla continuità (si noti quanto spesso si ripresenta, anche trasportato, il frammento di terza discendente *fa-mi-re*), mentre Moscaglia mantiene come punto di riferimento la capacità dei soggetti di declamare con proprietà ed espressività discreta le parole del testo. Non si tratta di trovare un meglio e un peggio: i due risultati sono perfetti secondo la logica di elaborazione contrappuntistica che accolgono e, per intenderci, per un esecutore è interessante la realizzazione di Moscaglia quanto quella di Marenzio. La tecnica usata da Marenzio (e da quelli che mostrano lo stesso interesse in questa prospettiva), tuttavia, è differentemente attenta a chi ascolta.

8. Conclusioni.

Propongo di sintetizzare le osservazioni raccolte tramite l'analisi con il concetto di "aggregazione", concetto in grado di rappresentare gli intendimenti sottesi allo stile adottato in particolare da Luca Marenzio, Ruggero Giovannelli e, più limitatamente, da Giovanni de Macque. Un'attenzione nuova nei confronti dell'ascolto fu originata probabilmente dall'affacciarsi di una nuova tendenza del gusto; sotto la spinta di questa tendenza questi musicisti (e forse altri musicisti in alcune circostanze) immaginarono un madrigale differente, disponibile a farsi seguire più fluidamente e semplicemente da chi lo avesse ascoltato; in primo luogo, quindi, dai cantori stessi. La semplificazione riguardò diversi aspetti della composizione; certamente toccò la realizzazione del contrappunto imitato, ma si estese ad altri aspetti di natura sintattica e formale. Dal punto di vista del contrappunto sono da considerarsi elementi aggreganti i suoni persistenti, l'estensione delle armonie,²⁵ le fasce sonore ottenute attraverso movimenti per grado congiunto ascendente o discendente di note di valore sufficientemente ampio, la realizzazione delle imitazioni per terze/seste parallele: l'uso di queste tecniche facilita la sintesi percettiva all'interno di campi unitari dei movimenti lineari delle voci, altrimenti tendenzialmente percepiti nella loro individualità; tali campi unitari, perché piuttosto estesi, sono più agevolmente disponibili ad essere intesi in funzione sintattica.

Il concetto di aggregazione e le tecniche che lo realizzarono – un concetto sul quale converrà tornare perché, a ben vedere, è una premessa decisiva per l'evoluzione dello stile e del linguaggio musicale tra Cinque e Seicento – si poterono esprimere restando al di dentro delle

²⁵ L'estensione della durata delle armonie entra nella prassi musicale della fine del '500 attraverso differenti canali. Può essere interessante, ad esempio, mettere a confronto l'esecuzione tutta vocale del madrigale *Io sono ferito ahi lasso* di Giovanni Pierluigi da Palestrina con quella "passaggiata" proposta da Giovanni Battista Bovicelli [1594, 38 seg.]; questa seconda versione, rispetto alla prima, impone uno stacco di tempo notevolmente più lento, con la conseguente dilatazione delle durate delle armonie.

regole tradizionali del contrappunto, senza suscitare l'interesse o la critica dei teorici del tempo; Marenzio e Giovannelli e de Macque non usarono regole differenti rispetto a quelle di Cipriano de Rore o di Palestrina, né forzarono i limiti più largamente convenuti con usi trasgressivi del cromatismo o della dissonanza; piuttosto usarono i materiali di cui tutti disponevano per rincorrere un'idea di suono differente e realizzare quell'*aria nuova e grata*, quell'*invenzione di nuovo diletto* che catturò l'attenzione dei testimoni più attenti di quel tempo.

Rispetto a Marenzio, Giovannelli e de Macque, gli autori attivi a Roma negli ultimi decenni del Cinquecento mostrano di accogliere solo occasionalmente tecniche semplificate di contrappunto nei loro madrigali; si tratta di una circostanza significativa che, mentre getta un'ombra sulla reale compattezza della "scuola romana", sollecita la nostra attenzione e curiosità in due direzioni opposte: da una parte ci spinge a verificare l'ipotesi di una estensione dei contesti d'uso del madrigale a circostanze in cui l'uditorio potesse andare oltre quello costituito dagli stessi cantori; dall'altra ci induce a considerare attentamente ancora una volta la dimensione culturale del madrigale e il suo essere manifestazione di un indirizzo estetico elitario motivato e condiviso. Il canto del madrigale ha appresentato una delle massime espressioni della cultura del XVI secolo: in esso si riverberavano l'amore per la classicità, l'apprezzamento per la ricercatezza, per la raffinatezza delle espressioni e per lo studio della lingua. Ha probabilmente ragione ancora una volta Anthony Newcomb [2007, 127], quando suppone che i modelli di contrappunto semplificati non fossero accolti dai compositori più qualificati delle corti del nord (compositori come Luzzasco, Gesualdo, Fontanelli, che secondo Newcomb si possono ricondurre a «the Ferrarese *seconda prattica*») a causa delle loro «lower-class musical implications, anathema to their determinedly esoteric art and culture». L'osservazione, tuttavia, non va limitata ai più accreditati compositori del nord: anche in ambiente romano, l'estetica del madrigale si esprime più comunemente in un contesto di riservatezza ed esclusività: in questo contesto, l'alleggerimento del contrappunto, la carenza di ricerca e artificio, la stessa semplicità potevano essere avvertiti come perdita di contatto con alcuni dei valori più apprezzati dell'Umanesimo nell'epoca della Controriforma.

Bibliografia.

AA.VV. (1998), *Ruggero Giovannelli, «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, C. Bongiovanni – G. Rostirolla (cur.) *Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina.

ANERIO F. (2007), *Madrigali spirituali di Felice Anerio maestro di cappella del Collegio degl'Inglesi in Roma*, P. Teodori, (cur.), *Introduzione* pp. 11-24, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina.

BENT M. (2004), *La grammatica della musica antica: condizioni per l'analisi*; in *Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, Piero Gargiulo, Marco Mangani (cur.), *RATM* 2004/1, pp. 41-93, Lucca LIM; articolo originale: *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in C. Collins Judd (ed.), *Tonal structures in Early Music*, New York-London 1998, 15-60.

BIZZARINI M. (2003), *Luca Marenzio, L'Epos*, Palermo.

BIZZARINI M. – PRIVITERA M. (2012), *Competition, Cultural Geography, and Tonal Space in the Book of Madrigals L'amorosa Ero (1588)*, in *The Journal of Musicology*, Vol. 29, Issue 4, pp. 100–138, University of California Press.

<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2012.29.4.422?seq=1>

BLACKBURN B. (2001), *The Dispute about Harmony c.1500 and the Creation of a New Style*, in *Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999*, Collège Erasme, Louvain-la-Neuve.

[https://www.academia.edu/15487956/The Dispute about Harmony c 1500 and the Creation of a New Style](https://www.academia.edu/15487956/The_Dispute_about_Harmony_c_1500_and_the_Creation_of_a_New_Style)

BOVICELLI G.B. (1594), *Regole, Passaggi di Musica*, Vincenti, Venezia.

BREGMAN A. - CAMPBELL J. (1971), *Primary auditory stream segregation and perception of order in rapid sequences of tones*, in *Journal of Experimental Psychology*, 89², 244–249.

BROWN H. M. (1990), *Verso una definizione dell'armonia del Sedicesimo secolo: sui «Madrigali ariosi» di Antonio Barrè*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, 1990, Vol. 25, No. 1, pp. 18-60, LIM, Lucca. <https://www.jstor.org/stable/24319889?seq=1>

CECCHI P. (1988), *Cadenze e modalità nel "Quinto Libro dei Madrigali a cinque Voci di Carlo Gesualdo*, in *Rivista Italiana di Musicologia*, 1988, Vol. 23, p. 93-131, LIM, Lucca.
<https://www.jstor.org/stable/24318595?seq=1>

DAHLHAUS C. (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Bärenreiter Kassel, Basel – Paris – London – New York. Il testo è disponibile nella traduzione inglese: *Studies in the Origin of Harmonic Tonality*, trad. di Robert O. Gjerdingen. Princeton University Press, 1990

DEFORD R.I. (1975), *Ruggiero Giovannelli and madrigal in Rome, 1572-1599*, 2 vols. (Ph.D. diss.) Harvard University.

DEFORD R.I. (1985), *Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century*, *Musica Disciplina* 1985, Vol. 39 (1985), pp. 107-168, American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, GmbH. <https://www.jstor.org/stable/20532286?seq=1>

DELLA SCIUCCA M. (2009), *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, L'Epos, Palermo.

DELLA SCIUCCA M. (2012), *L'altra Italia: Roma. Tecniche ed estetiche della polioralità in Palestrina*, in *La musica poliorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, A. Patalas – M. Toffetti (cur.), Edizioni Fondazione Levi, Venezia, pp. 37-56.

FRANCIS K. A. (2011), *Attention and Polyphonic Music*, submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy, University of Rochester Rochester, New York.

GIOVANNELLI R. (1992), *Composizioni sacre, Messe, Mottetti, Salmi*, P. Teodori (cur.), *Introduzione*, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, pp. XIII-XLV.

GIUSTINIANI V. (1981), *Discorso sulle arti e sui mestieri*, a c. di Anna Banti, Sansoni, Firenze, 1981.

HURON D. 1989, *Voice Denumerability in Polyphonic Music of Homogeneous Timbre*, in *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, No. 4 (Summer, 1989), pp. 361- 382. University of California Press.

https://www.researchgate.net/publication/239062832_Voice_Denumerability_in_Polyphonic_Music_of_Homogeneous_Timbres/link/02e7e52e02b7e9c383000000/download

LIPPMANN F. – BIANCONI L. (1978), *Giovanni de Macque fra Roma e Napoli: nuovi documenti*. In «Rivista italiana di musicologia», Vol. 13, No. 2 (1978), pp. 243-279, LIM, Lucca.

<https://www.jstor.org/stable/24317242?seq=1>

MANGANI M. (2004), *Le «strutture tonali» della polifonia. Appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale*, in *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno X, 2004/1, pp. 19-40.

MEIER B. (2015), *I modi della polifonia vocale classica: descritti secondo le fonti*, Alberto Magnolfi (cur.), Lucca, LIM. Testo originale: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, 1974; trad. ingl. con revisioni dell'autore, ed. E. S. Beebe, New York, 1988.

NEWCOMB A. (2002), 'Marenzio and the nuova aria e grata all'orecchie', in *Music in the Mirror: Reflections on the History Theory Literature for the Twenty-First Century*, Andrea Giger and Thomas Mathiesen, Lincoln, NE, pp. 61-75.

https://www.academia.edu/14162185/Marenzio_and_the_Nuova_aria_e_grata_allorecchie

NEWCOMB A. (2007), *Recurring Patterns with a structural function in Marenzio*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano, Atti del convegno internazionale di studi. Roma, 9-19 settembre 2005*. A cura di F. Piperno, Skira, Milano, 2007, pp.115-144

NEWCOMB A. (2019), *The new Roman style and Giovanni Maria Nanino*, *The journal of Musicology*, vol 36, n. 2, pp. 167-194.

PIRROTTA N. - GIALDRONI N. (1993), *I musicisti di Roma e il madrigale*, LIM, Lucca, 1993

PONTIO P. (1588), *Ragionamento di Musica*, Parma, Viotto.

POWERS H. S. (1980), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 12, 376-450.

POWERS H. S. (1981), *Tonal types and modal categories in renaissance polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 428-470. <https://www.jstor.org/stable/831189?seq=1>

PRIVITERA M. (2011), *L'armonia nel Cinquecento: definizioni e prospettive*, in *Atti del Convegno internazionale xi Settimana di Alti Studi Rinascimentali dedicata a Thomas Walker*, Serra, Pisa – Roma, 2011, pp. 45-56.

https://www.academia.edu/36049254/M_privitera_Armonia_nel_Cinquecento_Definizioni_e_prospettive_pdf

RONCHETTI P. (2016), *Il Quarto Libro delle Muse (1574)*, in *Memoria Fidei. Archivi ecclesiastici e Nuova Evangelizzazione*, Atti del convegno Roma, 23-25 ottobre 2013, Alejandro Cifres (cur.), Gangemi Editore, Roma, 2016, pp. 211-222.

<http://www.memoriafidei.va/content/dam/memoriafidei/documenti/24%20Ronchetti%20-%20Relazione.pdf>

RONCHETTI P. (2019), *Gli «eccellentissimi musici di Roma» e il madrigale. «Benigni Spirti» Il Quarto Libro delle Muse. Madrigali a cinque voci (Roma / Venezia 1574)*, Recercare, Faleria – Roma.

SABAINO D. (2005), «*Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi), in *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004, a c. di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, LIM, Lucca, p 155-202.

TEODORI P. (1998), *L'evoluzione dello stile palestriniano nella musica di Ruggero Giovannelli*, in C. Bongiovanni – G. Rostirolla (cur.), *Ruggero Giovannelli, «musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, pp. 189-222.

VICENTINO N. (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barrè, Roma.

WIERING F. (2001), *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York – London.

ZARLINO G. (1562), *Le Istituzioni Harmoniche*, Senese, Venezia, 1562 (prima edizione 1558).
[https://imslp.org/wiki/Le_Istituzioni_Harmoniche_\(Zarlino%2C_Gioseffo\)](https://imslp.org/wiki/Le_Istituzioni_Harmoniche_(Zarlino%2C_Gioseffo))