

# TRUZZI-OBIEDI

Storia e teoria della coralità



IV,2  
2004

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



# Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo  
Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



## Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo  
Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

## **Fondazione Guido d'Arezzo**

### **Fondatori**

*Regione Toscana*

*Provincia di Arezzo*

*Comune di Arezzo*

*Amici della Musica di Arezzo*

### **Presidente**

Francesco Luisi

## **Centro Studi Guidoniani**

Istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

### **Giunta esecutiva**

*Provincia di Arezzo*

*Provincia di Ferrara*

*Comune di Arezzo*

*Comune di Codigoro*

*Banca Etruria*

*Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*

*Azienda di Promozione Turistica di Arezzo*

Presidente del Comitato Nazionale

Luigi Lucherini, *Sindaco di Arezzo*

Presidente della Giunta esecutiva

Enea Pandolfi, *Sindaco di Codigoro*

### **Responsabile scientifico**

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



IV, 2  
2004

**Fondazione Guido d'Arezzo  
Centro Studi Guidoniani**

**POLIFONIE**

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

**Organo del / *Journal of the***  
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

**Comitato scientifico / *Scientific board***

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Direttore / *Editor***

Francesco Luisi

**Redattori / *Review editors***

Antonio Addamiano, Rodobaldo Tibaldi

**Assistente alla redazione / *Editorial assistant***

Cecilia Luzzi

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**

*News from the Guido d'Arezzo Foundation*  
Maria Cristina Cangelli

**Consulente per la lingua inglese / *English language consultant***

Hugh Ward-Perkins

**Sito internet / *Web master***

Silvia Babucci

**Direzione e redazione / *Editorial office***

Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)  
tel. 0575-356203  
fax 0575-324735  
e-mail: [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org)  
[www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2004

Polifonie, periodico quadrimestrale - IV, n. 2, 2004

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Tariffa Associazioni Senza Fini di Lucro: Poste Italiane S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003

(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 2, DCB/115/2004 — Arezzo

Polifonie ha pubblicato saggi, interventi e trascrizioni di:  
*Polifonie has published articles, discussions, music edited by:*

MATTEO ARMANINO

HEINRICH BESSELER

MARCO CAPRA

IVANO CAVALLINI

FRANCESCO FACCHIN

GABRIELE GIACOMELLI

MARCO GOZZI

FLORIAN GRAMPP

ALDO IOSUE

FRANCESCO LUISI

CECILIA LUZZI

GUIDO MILANESE

NINO PIRROTTA

FULVIO RAMPI

DONATELLA RESTANI

PAOLO RUSSO

CLAUDIO SANTORI

ANTENORE TECARDI

RODOBALDO TIBALDI





# POLIFONIE

IV, 2 - 2004

## Saggi / Articles

CLAUDIO SANTORI

Le cadenze rapite . . . . .	Pag.	9
<i>The stolen cadences</i> . . . . .	"	31

## Interventi / Discussions

FRANCESCO LUISI

Polifonico 2004. Dedicato a Petrarca . . . . .	"	47
<i>Polyphonic Competition 2004. Dedicated to Petrarch</i>	"	49

FRANCESCO FACCHIN

Petrarca e il suo tempo . . . . .	"	51
<i>Petrarch and his time</i> . . . . .	"	55

RODOBALDO TIBALDI

Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento . . . . .	"	59
<i>Petrarch in music at the beginning of the 16th century</i> . .	"	63

IVANO CAVALLINI

Il petrarchismo del «Canzoniere raguseo» . . . . .	"	67
<i>The Petrarchism of the "Canzoniere raguseo"</i>	"	69

CECILIA LUZZI

La poesia del Petrarca, i fiamminghi e Philippe de Monte	"	71
<i>The poetry of Petrarch, the Flemings and Philippe de Monte</i>	"	73

DONATELLA RESTANI

Quell'antico pianto, quell'antica fronde... . . . . .	"	75
<i>Quell'antico pianto, quell'antica fronde...</i> . . . . .	"	81

## **Appendice musicale / Musical appendix**

Petrarca in musica dall' <i>Ars nova</i> al tardo Cinquecento . . . .	Pag.	85
<i>Petrarch in music from the Ars nova to the late 16th century</i> . .	”	85

## **Libri, musica e siti internet / Books, music and web**

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi . . . . .	”	137
<i>The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi</i> . . . . .	”	141
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i> . . . . .	”	155

CLAUDIO SANTORI

## Le cadenze rapite

Se il nome di Orazio Tigrini<sup>1</sup> è ancora oggi ben noto ai musicologi si deve, più che alle sue musiche, al trattato *Il Compendio della musica nel quale si tratta dell'arte del contrapunto*; stampato da Amadino nel 1588, ebbe l'onore di una seconda edizione quattordici anni più tardi nel 1602.<sup>2</sup> Scrive Walter Dürr: «Le composizioni del Tigrini mostrano la sua tecnica sicura e la sua posizione scettica di fronte a tutte le cose azzardate e sperimentali, ma non emergono in alcun modo sopra le simili composizioni dei suoi contemporanei»;<sup>3</sup> sarà il trattato, invece, a garantirgli un posto nella pleiade dei teorici rinascimentali, e per conseguenza la considerazione degli storici e dei musicologi posteriori, fra cui spiccano per importanza Burney<sup>4</sup> e Ambros.<sup>5</sup>

Fra i primi a riconoscere l'importanza che ebbe il trattato di Tigrini fu Wolfgang Boetticher, che già nel 1958 ne indicò il ruolo, insostituibile e prezioso, di divulgazione dei dettami di Zarlino: «Fra i teorici di valore sia nominato anche Orazio Tigrini il cui *Compendio della Musica* negli ultimi anni di Orlando di Lasso e Palestrina era ampiamente conosciuto come insegnamento di contrappunto».<sup>6</sup> È lecito d'altra parte immaginare come la pratica quotidiana del canto, specialmente nelle scuole, si apprendesse, più che sulla ponderosa – e farragginosa – opera del maestro di Chioggia, su libri più agili e di più immediata comprensione, compendi appunto, di cui quello scritto dal nostro rimane l'esempio più interessante ed efficace.

Dipendente principalmente dal terzo e quarto libro delle *Istitutioni armoniche* di Zarlino (anche se si individuano facilmente a ogni piè sospinto passi tratti quasi di peso dal *Lucidario in musica* di Aaron e soprattutto da *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* di Vicentino), il *Compendio* di Tigrini postula indubbiamente una rilettura. Se infatti il sistema zarliniano determinò il successivo sviluppo della teoria musicale impostando il principio della

---

<sup>1</sup> Cfr. la nota biografica posta in appendice al presente saggio.

<sup>2</sup> Ed. anastatica della seconda edizione del lavoro tigriniano: New York, Broude Brothers, 1966.

<sup>3</sup> WALTHER DÜRR, voce «Tigrini, Orazio» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 voll., hrsg. von Friedrich Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1986, vol. XIII, coll. 411-413.

<sup>4</sup> CHARLES BURNEY, *A general History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London, s.e., 1776-1779, vol. III, pp. 174-175.

<sup>5</sup> AUGUST WILHELM AMBROS, *Geschichte der Musik*, vol. IV, Leipzig, Leuckart, 1878, pp. 683-684.

<sup>6</sup> WOLFGANG BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeite*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1958, p. 782.

tonalità moderna (ed avviando ad una risoluzione universale e soddisfacente problemi dibattuti dai teorici lungo tutto l'arco di due millenni), proprio al compositore e teorico aretino si deve riconoscere il merito della divulgazione di una materia quanto mai ostica e complessa. Una divulgazione in verità validissima in quanto basata su una straordinaria capacità di sintetizzare, scartando il *troppo e 'l vano* con un dettato di stupefacente chiarezza.<sup>7</sup> E tanto più valida in quanto capace di oltrepassare le Alpi e di imporsi in tutta Europa come via breve, ma non per questo superficiale e lacunosa, agli *arcana* del contrappunto. È il citato Burney,<sup>8</sup> infatti, a darci la notizia che Thomas Morley si sarebbe impadronito, nel suo *A plaine and easie introduction to practicall Musicke* (indubbiamente il più celebre trattato teorico in lingua inglese, pubblicato nel 1597<sup>9</sup>), di numerosi esempi musicali tratti dal *Compendio* di Tigrini, senza citare la fonte e quindi facendoli passare per propri: si tratta, come vedremo, di tutte le cadenze a sei voci.

\* \* \*

L'opera è divisa in quattro libri. Il primo ospita gli elementi generali della teoria, dalla dissertazione preliminare sopra il suono e la voce alla teoria delle consonanze e dissonanze. Il secondo libro si apre con l'affermazione che le composizioni debbono cominciare con una consonanza perfetta (legge basilare del contrappunto che risale a Francone ed è la prima delle otto norme di Tinctoris). Tigrini entra poi nel vivo del problema della composizione esaminando la successione delle consonanze perfette e imperfette e soffermandosi sul movimento delle parti per moto contrario nonché sul modo di comporre a due, tre, quattro, cinque e sei voci; ma la cosa più interessante del secondo libro è la condanna ferma e senza appello dell'uso di applicare le parole della liturgia a motivi popolari, spesso licenziosi o addirittura sconci (sappiamo bene, d'altronde, quale uso abbia fatto lo stesso Palestrina di canzoni quali *L'homme armé* e *Je suis déshéritée*). Troviamo qui il nostro in una veste insolita, polemico e battagliero (libro, II, cap. XII, p. 36):

---

<sup>7</sup> Gli venne in aiuto anche lo stampatore mediante l'adozione di un appropriato carattere di stampa, cosa subito notata e sottolineata da Burney, il quale apprezzò l'uso di un *large roman type* al posto di quello che egli chiama *italic type*, abbastanza malagevole da leggere sol che si sfoglino le *Istitutioni Harmoniche* di Zarlino, stampate in Venezia da Francesco dei Franceschi Senese nel 1573, appunto con questo carattere (cfr. DANIEL HEARTZ, *Typography and format in early music printing*, «Notes», XXI, 1966-1967, p. 702).

<sup>8</sup> BURNEY, *A general History* cit., pp. 174-175.

<sup>9</sup> Edizione moderna: THOMAS MORLEY, *A plain and easy introduction to practical music* (*A plaine and easie Introduction to practicall Musicke*), edited by R. Alec Harman, London, Dent, 1966.

uolendosi comporre una Messa sopra qualche soggetto non si comporrà sopra Madrigali, Battaglie, o altri simili soggetti dai quali più presto nasce mala soddisfazione appresso chi sente quelle sorti di canti... che domine ha da fare la Messa con lo *Uomo armato*, o con *Filomena*, o con il *Duca di Ferrara*? [...] Essendo stata introdotta la Musica nella Chiesa di Dio per incitare gli animi degli Uomini a Divotione, quando si sentono simili sorti di canti, non solo non hanno questo effetto, ma piuttosto gli incitano alla Lasciua come se fossero ad ascoltare qualche mascherata o altri simili Canti lasciui & teatrali.

La tirata tigriniana piacque moltissimo a Burney che attribuisce al nostro addirittura la priorità in questo genere di condanna: «This author is the first in my recollection who has censured the impropriety and absurdity of composing music for the church upon the subject of old and vulgar ballad tunes».<sup>10</sup>

Il terzo libro affronta la teoria dei modi esaminandoli tutti assai minuziosamente ed esponendo per ciascuno «formatione, principi, cadenze et natura»; ne ammette naturalmente dodici secondo l'ortodossia zarliniana (ma ignora l'evoluzione del pensiero zarliniano dalle *Isitutioni* alle *Dimostrazioni*). Più zarliniano di Zarlino, il nostro rifiuta sostanzialmente il cromatismo: nel 1588, mentre già circolavano i primi libri di madrigali a cinque di Marenzio egli sembra non accorgersi dei profondi mutamenti di tecnica e di gusto in atto. Questo fatto di non aver compreso le immense possibilità che erano racchiuse nel procedimento cromatico è l'unico punto oggettivamente debole del *Compendio*: Tigrini col suo conservatorismo, invece di insistere sulle aperture zarliniane le ignora del tutto riportando solo i passi di condanna, e finisce col tradire, sia pure in perfetta buona fede, i suoi lettori, che cerca di ancorare a posizioni ormai decotte. Fortunatamente Tigrini come compositore razzolava male; giunge, per esempio, nel madrigale *Cantai un tempo* presente nel primo libro a sei voci ad esiti espressivi sorprendenti, col raffinato impiego di un moderato cromatismo.<sup>11</sup>

Il *Compendio* tratta infine delle cadenze a tre, quattro, cinque e sei voci: gli esempi sono tutti originali e costituiscono la parte più interessante dell'opera. Quelle a sei voci sono particolarmente belle e non fa meraviglia che siano appunto quelle 'rapite'.

Di particolare interesse è l'*Introduzione* di questo libro, nella quale viene tracciato quello che oggi potremmo chiamare l'*identikit* del musicista, la ricerca della sua vera identità, con la necessità di un perfetto equilibrio fra

<sup>10</sup> BURNEY, *A general History* cit., p. 175.

<sup>11</sup> Cfr. questo madrigale nella nostra elaborazione per flauto e pianoforte in *Pagine stravaganti*, Milano, Carisch, 1985.

padronanza tecnica e preparazione spirituale e culturale. Tigrini distingue fra «saper esercitare», e «sapere»; orgoglioso di possedere entrambe queste doti, egli considera l'arte musicale scienza e poesia e sottolinea nella prefazione alla sua *Musica super Psalmos omnes* il fatto che «mundi animam et sensibilia omnia et quae citra sensum utcumque uiuunt, non absque harmonia regi ac permulceri». Gli dispiaceva che i cantori venissero chiamati comunemente «musicisti» e non manca di bollarli con feroce ironia anticipando di quasi un secolo e mezzo il *Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello, allorché afferma che «non è minor differenza tra il musicista e il cantore che tra il podestà e il banditore [...] anzi tale quale è tra la luce e la tenebra». E fustiga a sangue quelli (numerosi, a suo dire) che sono

tanto presuntuosi & arroganti, che se bene non sanno a pena conoscere le note non si vergognano di fare il maestro di cappella [...] musicisti che mai li veggo per le nostre chiese squadernare tanti libri & alzare le braccia quanto più possono a ciò si vegga che loro sono i Maestri di Cappella, che non mi venga riso, parendomi vedere quell'asino tanto bene descritto dal Sig. Aliciati, che portando quel Tabernacolo addosso, al quale vedendo inginocchiarsi il popolo, & credendo che facessero Riuerenza a lui, si fermava [...] sallo Iddio quanto sia grande e spesso lo scandalo che il più delle volte danno agli uditori...che il più delle volte quando si celebrano i diuini officii non pare che altrimenti si lodi iddio, ma che combattiamo tra di noi. Uno discorda con l'altro, il Discepolo non accorda col Maestro, né un Discepolo è d'accordo con l'altro [...]

Viene in mente il noto sfogo di Verdi – diverso per lo stile e il contesto, ma non per il bersaglio – contro i «maestrucoli che non sanno della musica che la grammatica, e anche quella male» (lettera a Tito Ricordi del 2 gennaio 1873). D'altra parte, come non vedere nella gustosa macchietta del maestro che si sbraccia per dirigere con innumerevoli libri per le mani nonché nell'amara descrizione delle ripicche e delle risse in cantoria il ricordo del Signoretti e dello sciopero della Domenica delle Palme?

Il quarto libro affronta la trattazione delle fughe e dei canoni di ogni sorta e conclude con l'esame minuzioso di sincope, battuta, pause, legatura, prolazione e punto. I capitoli X e XI di questo libro sono fra i più felici di tutta l'opera: trattano del «contrapunto alla mente» che l'autore stesso mostra di aver praticato sconsigliandone però l'applicazione in quanto fonte di infiniti errori. Si tratta anche in questo caso di una condanna senza appello, essa pure pienamente approvata dal Burney: «It appears from this Compendium that *Contrapunto alla mente* or extemporary discant upon a plain song was still practised in the churches of Italy: at page 125 instructions are given for this

species of musical divination».<sup>12</sup> Conclude perentoriamente Tigrini: «Il vero contrapunto sopra il canto fermo si è quando prima si fa scritto: perché in quello che si fa alla mente è quasi impossibile che non si facciano infiniti errori» (*Compendio*, libro IV, p. 115<sup>13</sup>). I due capitoli ci illuminano sui segreti della cinquecentesca pratica del contrappunto improvvisato sul canto fermo: sono interessanti, vivaci e ricchi di dottrina, ma sono, parola più, parola meno, del Vicentino.<sup>14</sup> E la cosa non ci meraviglierebbe più di tanto, non fosse per il fatto che Tigrini cita come sua fonte diretta soltanto un passo di Gaffurio. Mette appena conto di rammentare che appena vent'anni più tardi sarebbe uscito a Venezia, proprio dai torchi di Amadino, il *Festino nella sera del Giovedì Grasso*, nel quale Adriano Banchieri si produceva nel suo famoso *Contrapunto bestiale alla mente*, spassosa parodia nata certamente dalla memoria di tante 'bestialità' udite nelle cappelle («un cane, un cucco, un gatto, un chiù per spasso / fan contrapunto a mente sopra un basso»).

\* \* \*

Per quanto non manchino nei quattro libri del trattato aspetti interessanti che attendono ancora di essere adeguatamente analizzati e divulgati, come abbiamo brevemente mostrato, soprattutto la questione delle 'cadenze rapite' merita un approfondimento: per quanto infatti sia ormai acclarato e pacifico, con buona pace di qualcuno, come vedremo, che il 'furto' c'è stato, nessuno a tutt'oggi si è mai dato pensiero di pubblicare contestualmente le famose cadenze onde consentire un riscontro immediato. È compito delle pagine che seguono riassumere brevemente la questione e colmare una piccola lacuna.

Spiega Tigrini: «La cadenza è un certo atto che fanno le parti della cantilena, il quale dimostra che vuol significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, o della cantilena»; in sostanza rappresenta nella musica «quanto la virgola & il punto nell'oratione». Dopo aver distinto le cadenze in maggiori, minori e minime, Tigrini spiega che esse possono essere semplici, diminuite ed accidentali (ossia nelle quali compaiono alterazioni) e rivela una mano eccezionalmente felice nella stesura degli esempi (peraltro sempre composti con la massima cura in tutto il *Compendio*, tutti farina del suo sacco, salvo rarissime eccezioni).

Il primo ad accorgersi che Morley aveva operato il plagio è stato, come si è detto, Burney, che così scrive:

The cadences which he has given in three, four, five and six parts, and

<sup>12</sup> BURNEY, *A general History* cit., p. 175.

<sup>13</sup> La pagina 125 data dal Burney è erronea, a meno che non si riferisca all'edizione del 1602 che non ho potuto visionare e che potrebbe essere diversamente impaginata.

<sup>14</sup> *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Barrè, 1555, libro IV, cap. XXIII.

which are good examples of ecclesiastic counterpoint, have been almost all used by Morley without once mentioning Tigrini's name either in the text or catalogue of authors whom he's cited.<sup>15</sup>

Non c'è traccia di questa affermazione nelle opere degli studiosi posteriori: Ambros, Eitner, Fétis, Schmidt e perfino Dürr ignorano il problema. Bisogna arrivare alla quinta edizione del *Grove* per trovare un accenno, ma non *sub voce* «Tigrini», che anzi è liquidata con poche righe infarcite per giunta di errori, bensì *sub voce* «Morley», dove, sul finire, si legge quanto segue:

Here again Morley has been charged with plagiarism on the ground that some of his examples are the same as some which Tigrini gives in his *Compendio della Musica* (1588). But in these examples both Tigrini and Morley are simply showing the best ways of making formal closes and as the best are not unlimited in number, it is not surprising if in a crowd of others, the same examples occur in different textbooks [...] there is no reason to suppose that he ever saw Tigrini's book.<sup>16</sup>

Traspare da queste parole, risalenti alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, la chiara preoccupazione di difendere l'onore oltraggiato della musica nazionale. L'estensore, Godfrey Arkwright, peraltro studioso di alto rango, cade in un nazionalismo sterile e non alieno da una certa acidità: si noti a titolo di esempio la grossolana ironia dell'espressione «in a crowd of others», a sottolineare la fama e la grandezza del Morley cui si oserebbe accostare l'oscuro e sconosciuto Tigrini. Del resto, come si è già notato, la liquidazione di Tigrini in un dizionario della mole e delle ambizioni del *Grove* non si può davvero spiegare se non con ragioni di polemica: l'estensore della voce «Tigrini» è, manco a dirlo, ancora Arkwright.

Nella successiva edizione del *New Grove* il tono cambia, ma di poco. Il nuovo estensore della voce «Morley», Philip Brett, elimina del tutto la questione e fa sparire, insieme col nome di Tigrini, anche l'assurda arrampicata sugli specchi del suo predecessore, limitandosi a un'anodina considerazione, peraltro subito attenuata, e rimandando il lettore alla prefazione di Harman (per cui cfr. *infra*). Scrive dunque Brett sul finire della sua trattazione:

The book is indeed based largely on the authority, and sometimes the very examples, of authors who are mostly but not always acknowledged (see Harman's edition for the details). Yet Morley's method of

---

<sup>15</sup> BURNEY, *A general History* cit., p. 175.

<sup>16</sup> GODFREY ARKWRIGHT, voce «Morley» in *Grove's dictionary of music and musicians*, V ed., 10 voll., London, Macmillan & Co., 1954-1961, vol. 5, pp. 502-503.



presenting his material is original and well-considered and his literary style delightful.<sup>17</sup>

Non mi sembra possano sussistere dubbi sul fatto che l'inciso «and sometimes the very examples» sia riferito da Brett alla questione delle 'cadenze rapite', sulla quale si era soffermato a sproposito il suo predecessore.

Mette conto di notare, *en passant*, che il nuovo estensore della voce «Tigrini», Imogene Horsley, nella seconda edizione del *New Grove*,<sup>18</sup> avalla tutti gli errori in cui era incappato Francesco Coradini nel suo studio sulla Cappella Musicale aretina;<sup>19</sup> fa ancora nascere il Tigrini nel 1535 (la vera data di nascita, 10 luglio 1541, è stata da noi pubblicata nel 1987<sup>20</sup>), accredita ancora la presenza del Tigrini quale maestro di cappella a Orvieto fra il 1571 e il 1587 (su cui cfr. la nota biografica in *Appendice*) e infine ignora la seconda edizione del 1602 del *Compendio*.<sup>21</sup>

Tornando al nostro argomento, siamo di fronte ad un caso veramente singolare per cui un fatto in sé banale (cosa sono alcune cadenze copiate in un lavoro della profondità e del peso della *Plaine and easie Introduction* di Morley?) diviene per la puntigliosa tirata di Arkwright prima, e per l'elegante *glissato* di Brett poi, una questione che necessita di essere definitivamente chiusa. Un malinteso nazionalismo, ripetiamo, ha portato i compilatori ingle-

<sup>17</sup> PHILIP BRETT, voce «Morley» in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., ed. by Stanley Sadie, vol. XII, pp. 579-585 (riprodotta senza sostanziali varianti nella seconda edizione del 2001, vol. XVII, pp. 126-133).

<sup>18</sup> IMOGENE HORSLEY, voce «Morley» in *The New Grove's*, II ed., vol. XXV, p. 473.

<sup>19</sup> FRANCESCO CORADINI, *La Cappella Musicale del Duomo di Arezzo dal sec. XV a tutto il sec. XIX*, «Note d'Archivio», XVI, 1937, pp. 161-170.

<sup>20</sup> CLAUDIO SANTORI, *Il Compendio della Musica di Orazio Tigrini*, in *Annuario del Liceo Ginnasio "F. Petrarca" di Arezzo*, Calosci, Cortona, 1987, pp. 165-201. Mi sono accorto recentemente che il Coradini ha pubblicato il vero atto di nascita del nostro, e sempre su «Note d'Archivio», ma l'anno successivo alla redazione dell'articolo sul Tigrini, *en passant* e in un diverso contesto (XVII, 1938, p. 248). Per questo la notizia è sfuggita fino ad oggi a tutti gli studiosi, compresa la Horsley.

<sup>21</sup> Nella prima edizione del *New Grove* (vol. XVIII, p. 820) la stessa Horsley aveva riportato alquanto sommariamente i titoli delle opere tigriniane dando per integri il *I libro de' madrigali a quattro voci* del 1573 (in cui manca l'Altus), la *Musica super psalmos omnes liber primus et secundus* del 1579 (di cui restano soltanto il Cantus e l'Altus) e il *II libro de' madrigali a sei voci* del 1591 (in cui manca il Tenor; l'unica opera del Tigrini che ci sia pervenuta completa è il *I libro de' madrigali a sei voci* del 1582). Mancava inoltre ogni riferimento bibliografico che è stato invece aggiunto nella seconda edizione. Il lunghissimo titolo completo – che la Horsley non ha ritenuto opportuno di trascrivere neppure nella seconda edizione – dell'unico lavoro tigriniano di musica sacra è: *Horatii Tigrini Arretini Musica super psalmos omnes qui totius anni Completorium cursu ad Vesperas decantari solent, maxima cantorum commoditate contexta, non solum puerilibus sed etiam paribus, nec non quatuor ac quinque vocibus si placet. Nunc primum in lucem edita, una cum Canticis Beatae Mariae Virginis, liber primus et secundus*.

si del *Grove* fuori strada inducendoli a sottovalutare Tigrini in particolare e l'influenza della musica italiana in Inghilterra nel XVI secolo in generale.

All'epoca di Morley, contemporaneo, sebbene più giovane di Tigrini, uno spiccato interesse per la musica italiana era la caratteristica della vita musicale inglese, e proprio Morley era il più accanito sostenitore dello stile italiano che poneva al di sopra di ogni altro. Lo specchio fedele di quelle che erano le correnti musicali in Italia si vede oltralpe, particolarmente in Inghilterra che della musica italiana si fece imitatrice e avida consumatrice. Peacham, per parte sua, nel suo *The complete gentleman* (tentativo inglese, peraltro discretamente riuscito, di imitazione del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione) menziona fra i musicisti quattordici compositori, di cui ben undici sono italiani.<sup>22</sup> E non è certo a tutto ciò estraneo Morley, che nella *Plaine and easie Introduction*, di gran lunga la più diffusa fonte di informazione sulla musica contemporanea, si riferisce costantemente alla pratica italiana e ai modelli italiani, tanto che Kerman ha potuto scrivere che ciò è tale da «disqualify Morley altogether as an impartial witness».<sup>23</sup>

Morley attribuisce agli italiani l'invenzione del contrappunto doppio («double descant») ed elogia gli onori e le riverenze che i musicisti italiani si farebbero tra loro mentre in Inghilterra – afferma – si mordono vicendevolmente a più non posso. Scrivendo nel 1597 non poteva certo sapere dell'imminente (1600-1603) durissimo attacco di Artusi contro Monteverdi: ma come non pensare che sia rimasto favorevolmente impressionato dalle prime pagine del trattato di Tigrini dove sono contenute le reciproche (e retoricamente infiorate) attestazioni di stima dell'Aretino e di Zarlino? Se non c'inganniamo grossolanamente è questa, anzi, una prova ulteriore dell'approfondita conoscenza che Morley ebbe del *Compendio* tigriniano.

---

<sup>22</sup> Di quest'opera importantissima esiste un'edizione moderna curata da Oliver Strunk nel 1950. Il musicista più amato in Inghilterra sul finire del XVI secolo fu certamente Marenzio, presente con ben sei madrigali nella *Musica transalpina* del 1588, la più importante delle antologie elisabettiane, nella quale la musica italiana fa la parte del leone: 41 madrigali su un *great set of books*, come lo chiama l'editore Yonge, che ne comprendeva 57, senza contare due anonimi. Ora è vero che Morley era circondato da colleghi molto meno sensibili di lui alla musica italiana (non condivideva i suoi entusiasmi per l'arte musicale italiana neppure il suo maestro William Byrd!), ma il suo prestigio e la sua azione diretta, che mostravano come si potessero assimilare gli elementi italiani, finirono per trascinare moltissimi compositori nella sua scia dimostrandone così l'immensa popolarità: nelle antologie posteriori, come la *Musica transalpina II*, del 1597 e la collana di Watson del 1590, l'elemento italiano è quasi totale. Mette conto di notare che queste antologie sono formalmente di tipo fiammingo, composte cioè di un elevato numero di madrigali, sul modello di quella di Pierre Phalèse, che ne conteneva ben 48; in Italia il numero era assai inferiore: la più ampia è il *Lauro verde* che ne contiene 33, tutti a sei voci.

<sup>23</sup> JOSEPH KERMAN, *The Elisabethan Madrigal*, New York, American Musicological Society, 1962.

L'assunzione delle cadenze del Tigrini fu dunque da parte di Morley un atto di ordinaria amministrazione: la musica italiana gli era congeniale, le cadenze in questione erano un perfetto modello del genere (neppure lo stesso Zarlino ne dà, oggettivamente, di così belle ed efficaci) ed era quindi logico e naturale che l'Inglese se ne impadronisse. Avrebbe dovuto, magari, citare la fonte, ma il Cinquecento non era il secolo degli scrupoli, né in Inghilterra né altrove: lo stesso Tigrini, per parte sua, saccheggia tranquillamente, come si è accennato, oltre a Zarlino che cita parecchio, anche Aaron e Vicentino, che invece cita molto poco. Andiamo infatti a rileggere un passo della *peroratio* della *Plain and easie Introduction*, che viene proprio a proposito:

As for the examples, they be all mine own, but such of them as be in controverted matters, though I was consailed to take them of others, yet to auoid the wrangling of the enuious I made them my selfe, confirmed by the authorities of the best authors extant.

*Excusatio non petita* che ha tutta l'aria di confermare il ben noto proverbio *la lingua batte dove il dente duole*. Il confronto diretto infatti fra le cadenze date da Morley e quelle di Tigrini dimostra, al di là di ogni dubbio, in quasi la metà dei casi, la perfetta identità: le 'cadenze rapite' sono, per l'esattezza, 53 su un totale di 108.

L'evidente impostazione anglocentrica del *Grove* (che non è mai venuta del tutto meno, come si è visto, limitandosi solo a far cadere posizioni del tipo di quelle assunte da Arkwright, che si possono tranquillamente classificare come *specimina* di ottuso nazionalismo) è comunque superata dall'editore moderno del Morley, R. Alec Harman, il quale annota con sobria lucidità:

There has been some dispute as to whether or no M. copied some or all of his examples of closes from Tigrini's *Compendio della Musica* (1588). Arkwright, in *Grove* (vol. iii, p. 520) dismisses the suggestion, stating that M.'s notation and arrangement are different from Tigrini's and that "there is no reason to suppose that he ever saw Tigrini's book". The latter statement is impossible to prove either way, but as to the notation and arrangement the subjoined table leaves no doubt. Arkwright's statement that the number of satisfactory closes is limited and that therefore some of the examples in both books are bound to be identical *would be valid if there were not so many that are identical*.<sup>24</sup>

La sottolineatura è ovviamente nostra: Harman infatti non ha dubbi e fa seguire una tabella in cui confronta le pp. 225-240 della sua edizione (corri-

<sup>24</sup> MORLEY, *A plain and easy introduction* cit., p. 241, n. 1.

spondenti alle pp. 142-146 dell'originale del Morley) con le pp. 79-94 del trattato tigriniano. Commentando poi il famoso passo della *peroratio* sopra riportato non può fare a meno di esclamare:

This statement, of course, does not include those examples which M. has avowedly taken from other composers, e.g. Striggio and Renaldi in Part I, but it makes it all the more surprising that he does not mention Tigrini in the "Closes" on pp. 229-240.<sup>25</sup>

Harman non ritiene opportuno però riportare alcun esempio musicale e si limita all'indicazione delle corrispondenti pagine dei testi in esame. Poiché, ripetiamo, nessuno, a nostra conoscenza, ha mai provveduto alla pubblicazione contestuale delle cadenze 'rapite', riteniamo che sia comunque per essere di una qualche utilità il confronto diretto, e riproduciamo qui di seguito tutte quelle a sei voci come si trovano nella redazione originale dei due trattati. Crediamo doveroso aggiungere che anche Westrup, in una breve, ma puntuale recensione del *Compendio*, accenna all'argomento che ci interessa e non manca di concludere con una bonaria tiratina d'orecchie al Morley:

Arkwright argued that as cadential formulas were universal at that time the resemblance could not only be accidental; but since this is not the only case where Morley displayed a lack of frankness, one is inclined to regard the defence as shaky.<sup>26</sup>

Non è davvero il caso di fare il processo a Morley, la cui gloria non viene neppure scalfita da così poco; né ci interessa sapere chi fossero i suoi consiglieri, o a chi alludesse con quel «wrangling of the envious»: son cose di tutte le epoche e di tutte le latitudini. Dalla canea degli invidiosi Tigrini, vivo, seppe difendersi da sé; morto, aveva il diritto di vedersi riconosciuto il suo, cosa che abbiamo cercato di fare non *per carità del natio loco*, ma per ribadire la collocazione di diritto dell'Aretino fra le grandi firme del Cinquecento.

---

<sup>25</sup> MORLEY, *A plain and easy introduction* cit., p. 306, n. 5.

<sup>26</sup> JACK ALLAN WESTRUP, recensione all'ed. anast. de *Il Compendio della Musica* di Orazio Tigrini, «Music and letters», XLVII, 1966, p. 358.

APPENDICE  
*Nota biografica*

Nato ad Arezzo il 10 luglio 1541, come attesta il libro dei *Battezzati in Pieve* dal 1534 al 1547 *sub* tale data: «A di 10 luglio f(u) b(attezzato) oratio valerio e Robolo (= Romolo) figliolo di Mattia di paulo da rezzo p(er) me S(er) Amico boddi» (la data ca. 1535, fornita da Francesco Coradini – cfr. note 19 e 20 – e accolta in tutti i lessici e repertori, è priva di fondamento), Orazio Valerio Romolo Tigrini manifestò precocemente il suo talento musicale. Di famiglia povera (il padre, Matteo, era calzolaio) fu l'allievo prediletto di Paolo Aretino: circostanza che ebbe gran peso nella sua formazione e di cui egli menò sempre vanto (per indicare la sua fanciullezza dice, nel *Compendio*, «ai tempi di Paolo mio maestro»). Dalle carte dell'antica *Confraternita di Murello* (un sodalizio che, nato nel XIII secolo, forse in contrapposizione alla *Fraternita dei Laici*, gestiva un seminario e un ospedale) sappiamo che ricevette più volte elargizioni in denaro e doni di libri. Per esempio appena tredicenne, il 26 ottobre 1554, ebbe «amore Dei, lire una soldi dieci» (Archivio capitolare del Duomo di Arezzo, *Entrate e Uscite della Fraternità dei Chierici dal 1554 al 1555*, c. 40) e l'anno dopo, il 12 marzo, ricevette un testo classico, le commedie di Terenzio: «A Horatio di Matia u(n) Terretio» (*ibid.*, c. 30; il dono è rivelatore del grado di preparazione di cui era già in possesso il giovinetto quattordicenne). Nel novembre del 1559 acquisì un altro prezioso classico: «A ser Oratio di matt(e)o chiabbattino l(ire) dua amore dej che co(m)pra el se(con)do Thomo del orationj de cicerone» (*ibid.*, 1559-60, c. 14v).

Aveva diciassette anni quando Paolo Aretino, con altri due canonici della Pieve, gli pagò le spese a titolo personale per condurlo a cantare in quella chiesa. Troviamo l'importante documento nelle *Deliberazioni del Capitolo di Pieve*, libro II, carta 131v, conservate nell'Archivio di S. Maria della Pieve: «[...] infrascripti dom(i)ni can(oni)ci [...] conduxerunt Horatium Matt(ie) chericum aretinum ad canendum in dicta capella dicte ecclesie cum salario dictorum canonicorum de suo proprio [...] stariis quinque grani solvendis iuxta ordinem [...]». Fu ordinato subdiacono nel 1561 (*ibid.*, 1562-63, c. 17v) e l'anno dopo ricevette un'impresata somma di denaro «pro emen(do) Ioseph(um) Zarlinum» (*ibid.*, dal 1558 al 1616, c. 21v): fece così il suo primo incontro con il testo che avrebbe segnato tutta la sua vita di studioso e lo avrebbe condotto, dopo una più che ventennale frequentazione, alla stesura del *Compendio*. Era il 5 giugno 1562: aveva appena 21 anni e non era stato ancora ordinato sacerdote. Cinque mesi dopo, il 29 ottobre, fu eletto maestro di canto in Cattedrale. La circostanza gli costò l'inimicizia, prima velata, poi sempre più manifesta, di alcuni mansionari fra cui il musicista Francesco Signoretto. Fu questi anzi un suo irriducibile nemico personale, ed è ben com-

prensibile: occupava lui quella carica fin dal 1555. Fra le azioni ostili tentate da Signoretti contro Tigrini spicca, clamorosa, l'astensione dal servizio divino, sua e di altri tre mansionari (due dei quali anch'essi musicisti) in Cattedrale nella Domenica delle Palme del 1563. La protesta, un vero e proprio sciopero, fallì il bersaglio poiché il capitolo, lungi dal licenziare Tigrini, come il quartetto avrebbe desiderato, lo confermò e punì proprio i promotori, chiamandoli con colorita espressione «delinquenti» (la «poena contra plures mansionarios delinquentes pro eorum demeritis» si trova in *Deliberazioni* cit., C del 1562-66, carte 40-40v, Archivio di Pieve).

Signoretti continuò a manifestare in tutti i modi possibili la sua ostilità verso Tigrini, spalleggiato dai suoi sostenitori, giungendo finalmente, con la calunnia e l'intrigo, a farlo licenziare il 29 aprile 1571 nel corso di una seduta capitolare che dovette essere alquanto burrascosa poiché la deliberazione fu presa con lo scarto di un voto (*Deliberazioni* cit., D del 1566-83, c. 91). Soltanto nel 1587, ormai affermato come compositore, sarà ricollocato all'unanimità al suo posto, riunendo anzi nella sua persona sia la carica di maestro di canto che quella di maestro di cappella. Dopo il licenziamento da Arezzo, a partire dal 1572, sarebbe passato, secondo Coradini, per alcuni anni alla cappella nel Duomo di Orvieto: affermazione priva di qualsiasi fondamento in quanto da un controllo che ho eseguito personalmente non è risultata la minima traccia del nostro nei libri capitolari di quella cattedrale. La notizia, finita essa pure in tutti i repertori (in alcuni casi anche ulteriormente distorta: a Orvieto sarebbe stato addirittura Maestro di Cappella, cosa che Coradini non ha scritto) deve essere pertanto definitivamente cassata. Abbiamo invece trovato Tigrini proprio in quegli anni regolarmente citato nelle Vacchette delle Messe conservate nell'Archivio della Chiesa Concattedrale di S. Maria della Pieve, dal cui Capitolo risulta oltre tutto regolarmente pagato per il servizio di organista (cfr., e.g., *Entrata e uscita del Capitolo di Pieve*, 1574-75, c. 50v, Archivio Capitolare di Pieve: «A Ser Horatio Tigrini nostro organista adi sopra [29 novembre 1574] D(anari) quattordici tanti a lui a conto del suo servizio che tanti hibbe lui detto in casa mia»: il «nostro» dimostra che non si tratta di un servizio occasionale). Da altri documenti il nostro è risultato affittuario fin dal 1568 di un podere in località Bagnoro, una delle zone più amene dell'aretino (*Deliberazioni Capitolari di Pieve* dal 1485 al 1569, c. 320), nonché parroco titolare della Chiesa, oggi scomparsa, di S. Giustino (*Liber A Defunctorum Fraternitatis Clericorum*, dal 1501 al 1631, c. 147): abbiamo persino trovato nell'Archivio della Curia Vescovile di Arezzo (*Visita Apostolica del 1583*, t. I, c. 42) la dettagliata descrizione di una visita apostolica fattagli il 28 marzo 1583. Dall'importantissimo documento risulta che il nostro era in sede perché «[...] ipse rector sacramentum ipsum [la comunione] ministrat viris separatim a mulieribus [...] matrimonia publicat in ecclesia secundum formam decreti Concilii Tridentini». Era quindi un parroco

zelante e aggiornato agli ultimi dettami liturgici, ma non altrettanto interessato al decoro della chiesa che il visitatore «vidit [...] in suis parietibus male se habere, eos decrustatos fuisse»; ordinò pertanto che «capellas indecenter ecclesiam occupantes demoliri, et parietes decrustatos incrustari et dealbari de bono calce».

L'attività del nostro nei sedici anni cruciali della sua vita può essere sintetizzata come segue:

- 1572-73 Si ritira nei poderi del Bagnoro dedicandosi alla composizione: il I libro dei madrigali a 4 voci reca la data del 15 aprile 1573.
- 1574-76 Organista in Pieve. Nel 1574 è Camarlingo di Murello in Arezzo. Era così denominata la Fraternità di tutti i sacerdoti della città e dei parroci diocesani che ogni anno si riunivano per disporre il governo della chiesa cui era annesso un ospedale.
- 1577-78 Attività e residenza al momento ignote.
- 1579 Pubblica la *Musica super psalmos omnes*, da Arezzo. È cancelliere di Murello.
- 1580-81 Sicuramente è in Arezzo, poiché compare regolarmente nelle vacchette di messe. È assente nei primi cinque mesi del 1580 e negli ultimi quattro del 1581.
- 1582 Compare regolarmente nelle vacchette per tutto l'anno.
- 1583 Riceve la Visita Apostolica nella sua chiesa parrocchiale di S. Giustino il 28 marzo. È nominato «Provveditor delle scritture» (ossia segretario) di Murello.
- 1584-85 In questo biennio l'attività e la residenza del nostro, allo stato attuale delle ricerche, sono del tutto ignote.
- 1586 Viene nominato «Priore di Murello» per la prima volta.
- 1587 Riprende la direzione della cappella in Cattedrale assumendo anche la carica di maestro di canto.

Tigrini morì il 15 ottobre 1591. L'atto di morte è il seguente: «A di 15 ottobre 1591 messer Horatio di Matteo Tigrini, prete et canonico della Pieve, priore questo presente anno di Murello, parrocchiano della chiesa di S. Giustino, questo di sopradetto passò a miglior vita. Fu seppellito nella chiesa di S. Bernardo, qual sepoltura si elesse in vita. Fu portato dalli frati Olivetani di detto luogo, vestito da frate et di tanto faccio fede. Requiescat» (*Liber A defunctorum Fraternitatis Clericorum*, del 1501-1631, c. 147). Fra le altre cariche era Priore di Murello e la circostanza nel documento è sottolineata; non c'è invece, stranamente, alcun cenno alla sua attività di musicista. Monaco Olivetano, volle esser sepolto nell'abito del suo ordine.

Ha lasciato un libro di madrigali a 4 v. (Venezia, Gardano, 1573, pervenuti, come sappiamo, lacunoso) e due di madrigali a 6 v. (rispettivamente

Venezia, Gardano, 1582 e Venezia, Amadino, 1591, quest'ultimo, come pure sappiamo, lacunoso). Nel 1579, per i tipi di Gardano, licenziò anche due libri di musica sacra la cui esistenza è stata segnalata da Boetticher nell'archivio del Duomo di Faenza: sono però purtroppo incompleti, non restando di essi che il *cantus* e l'*altus* (per il titolo esatto cfr. nota 21).

Del suo servizio quale organista è documentato il pieno gradimento delle autorità ecclesiastiche e dei fedeli. Allo stato attuale delle ricerche, non risultano tuttavia sue composizioni per questo strumento.

Della magnificenza e bellezza che potevano raggiungere le esecuzioni in Cattedrale sotto la sua direzione fanno fede varie testimonianze. Mi piace concludere con una nota che ho trovato nel *Libro dei Ricordi* dell'aretino Jacopo Sinigardi:

Ricordo come a di detto 17 [febbraio 1589] il primo venerdì di quaresima si feceno le esequie di monsignore morto [era morto il vescovo, il Cardinale Stefano Bonucci] et il domo era pieno de la gran gente et li fenno grandi onori; et si disse uno bello officio con bella musica a dua cori, cioè nelli dua pulpiti. Di poi lorgano (sic) medesimamente con la musica cantando li salmi del notturno et molti cittadini andarono a farli compagnia et fu tenuta bella cosa (Manoscritto nella Biblioteca della Fraternita dei Laici in Arezzo; tomo II, c. 36v).

Questo ricordo è particolarmente importante anche perché è la prima testimonianza ufficiale dell'uso del doppio coro che vigeva nel duomo di Arezzo, evidente influsso veneziano (anche se questa pratica era senz'altro più antica, come è dimostrato dal fatto che esistevano nell'archivio della Cattedrale musiche come i Salmi di Matteo Asola a otto voci, che richiedevano appunto il doppio coro (cfr. CORADINI, *La Cappella Musicale del Duomo di Arezzo*, p. 166).



88  
**L I B R O**  
 Esempi delle Cadenze a sei voci.

A musical score for six voices, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and clefs, illustrating different cadence techniques. The staves are arranged vertically, with the top staff likely representing the highest voice and the bottom staff the lowest.

Tigrini, pag. 88

140  
**The third part.**  
*Closes of six voices.*

A musical score for six voices, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and clefs, illustrating different cadence techniques. The staves are arranged vertically, with the top staff likely representing the highest voice and the bottom staff the lowest.

Morley, pag. 140

Le cadenze a sei voci del Tigrini sono riportate tutte (pagg. 88-94), anche per l'intrinseco pregio artistico. Del Morley riproduco soltanto mettendole a confronto diretto, quelle copiate pari pari o con insignificanti modificazioni che il lettore noterà da sé. Si osservi comunque, nel secondo esempio alla pagina 194, l'alterazione (Si bem.) che, nel Tigrini è subintelleccta (idem dicasi per il fa diesis nell'ultimo esempio alla pagina 199).

89

**T E R Z O;**  
Residuo delle Cadenze a sei uoci.

Musical score for 'T E R Z O; Residuo delle Cadenze a sei uoci.' The score consists of six staves of music, each with a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The music is arranged in a system of six staves, with a double bar line at the end of the sixth staff.

Tigrini, pag. 89

Musical score for 'Motley, pag. 140'. The score consists of six staves of music, each with a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The music is arranged in a system of six staves, with a double bar line at the end of the sixth staff.

Motley, pag. 140

L I B R O

Cadenze a'fai voci.

90

A musical score for voice cadences, page 90. It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The music is written in a single system across six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense with notes and rests, indicating a complex cadence. The staves are connected by a brace on the left side.

Tigrini, pag. 90

A musical score for voice cadences, page 140. It consists of five staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The music is written in a single system across five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense with notes and rests, indicating a complex cadence. The staves are connected by a brace on the left side.

Montey, pag. 140

T E R Z O 91

Residuo delle Cadenze a fci noci.

Tigrini, pag. 91

Morley, pag. 141

LIBRO  
Cadenze a fervoci.

92

Musical score for 'Cadenze a fervoci' from 'Libro'. The score consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The music is written in a style that uses diamond-shaped notes and stems, characteristic of early manuscript notation. The tempo is indicated as 'Cadenze a fervoci'. The score is arranged in two columns of three systems each.

Tigrini, pag. 92

Musical score for 'Morley, pag. 141'. The score consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The music is written in a style that uses diamond-shaped notes and stems, characteristic of early manuscript notation. The score is arranged in two columns of three systems each.

Morley, pag. 141

93

T E R Z O.

Residuo delle Cadenze à sei voci.

A musical score for six voices, consisting of six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is arranged in a traditional SATB format with two parts for each voice type.

Tigrini, pag. 93

The third part.

A musical score for six voices, consisting of six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is arranged in a traditional SATB format with two parts for each voice type.

Morley, pag. 141

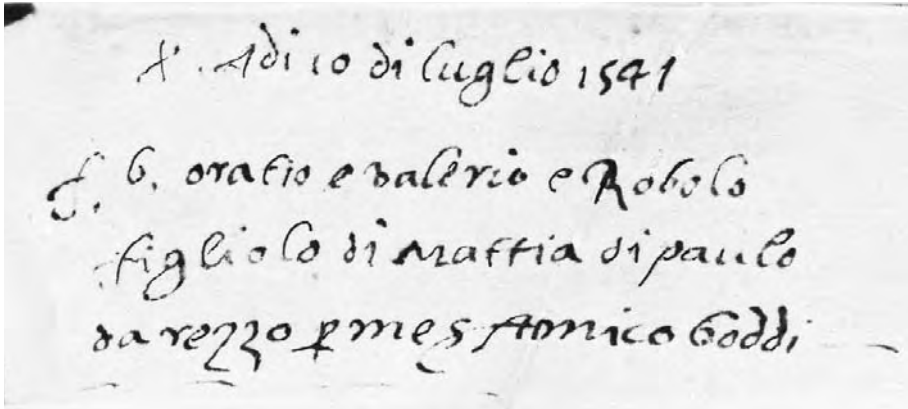
94  
L I B R O  
Cadenze à sei voci.

A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows the vocal parts with complex rhythmic patterns and some accidentals. The second system continues the piece with similar complexity.

Tigrini, pag. 94

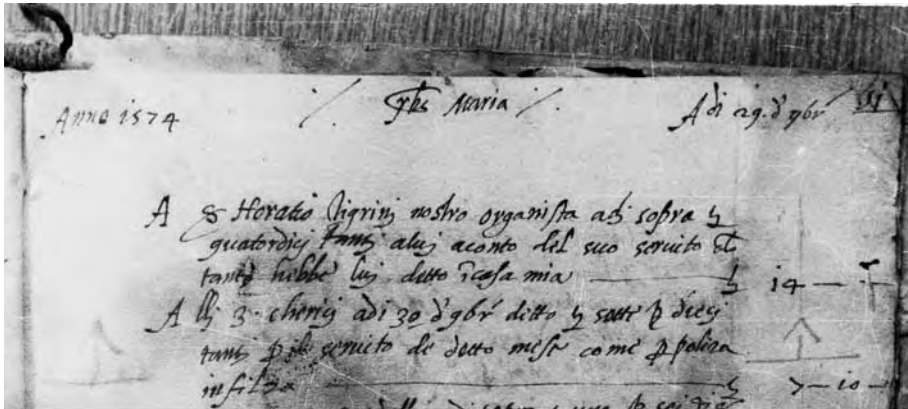
A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The notation is similar to the previous score, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings across the vocal parts.

Morley, pag. 142



A. Adi 10 di luglio 1541  
f. G. oratio e valerio e Robolo  
figliolo di mattia di paulo  
da rezzo p<sup>re</sup>mes Amico Goddi

Atto di nascita di Orazio Tigrini



Anno 1574 / S<sup>ta</sup> Maria / Adi 29 d' gbr 1574

A S<sup>ta</sup> Horatio Tigrini nostro organista ad sopra 4  
quatordecim p<sup>re</sup>mes alaj aconto del suo seruito de  
tanto habbe lui detto scassa mia ————— 14 —

A S<sup>ta</sup> 3 chorij ad 30 d' gbr detto 4 scate p<sup>re</sup> decij  
tantis p<sup>re</sup> seruito de detto m<sup>re</sup>se come p<sup>re</sup> polica  
inf<sup>ra</sup> ————— 10 —

La delibera che dimostra come, nel pieno del periodo orvietano presunto dal Coradini, Orazio Tigrini occupasse la carica di organista in Pieve. In alto a sinistra la data, 1574



## CLAUDIO SANTORI

### *The stolen cadences*

If the name of Orazio Tigrini, the composer and theorist from Arezzo, is still well known to musicologists,<sup>1</sup> this is due more to the treatise *Il Compendio della musica nel quale si tratta dell'arte del contrapunto*, printed by Amadino in 1588 and honoured with a second edition fourteen years later in 1602,<sup>2</sup> than to his actual music. As Walter Dürr writes, “the compositions of Tigrini show his sure technique and his sceptical attitude to all hazardous and experimental things, but they do not distinguish themselves in any way from the similar works of his contemporaries”.<sup>3</sup> Instead, the treatise has earned him a secure place in the empyrean of the Renaissance theorists, and hence the consideration of later historians and musicologists, signally Burney<sup>4</sup> and Ambros.<sup>5</sup>

Among the first to recognize the importance of Tigrini's treatise in modern times was Wolfgang Boetticher, who back in 1962 drew attention to the invaluable role it played in spreading Zarlino's teaching: “Among the theorists of values we should also mention Orazio Tigrini, whose *Compendio della Musica* was widely acknowledged as a counterpoint tutor during the last years of Lasso and Palestrina”.<sup>6</sup> After all, it is legitimate to imagine that the daily practice of singing, especially in the schools, was rather to be learned from slighter books of more immediate comprehension than from Zarlino's ponderous – and somewhat jumbled – tome. Of such compendia Tigrini's is the most interesting and effective example.

Tigrini's *Compendio*, which is mainly dependent on the third and fourth books of Zarlino's *Istitutioni armoniche* (though at every step one can also easily identify passages lifted almost bodily from Aaron's *Lucidario in musica* and above all Vicentino's *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*), undoubtedly demands reassessment. In fact if Zarlino's system influenced the successive development of music theory, by laying the foundations for the principle of modern tonality (and thus directing problems debated by theorists for some two millennia to a universal and satisfactory resolution), Tigrini

---

<sup>1</sup> See the biographical note at the end of this article.

<sup>2</sup> Facsimile edition of the second edition of Tigrini's work: New York, Broude Brothers, 1966.

<sup>3</sup> WALTHER DÜRR, “Tigrini, Orazio” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vols., edited by Friedrich Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1986, vol. 13, coll. 411-413.

<sup>4</sup> CHARLES BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London, n.p., 1776-1779, vol. 3, pp. 174-175.

<sup>5</sup> AUGUST WILHELM AMBROS, *Geschichte der Musik*, vol. 4, Leipzig, Leuckart, 1878, pp. 683-684.

<sup>6</sup> WOLFGANG BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeite*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1958, p. 782.

surely deserves credit for popularizing such a complex and abstruse subject. His achievement in this respect was indeed considerable, for he commanded an extraordinary capacity for synthesis and boasted a style of astonishing clarity that discarded all that was superfluous and vain.<sup>7</sup> Indeed his work was so effective that it crossed the Alps and imposed itself throughout Europe as a short (but not for that reason superficial or deficient) introduction to the *arcana* of counterpoint. Again it is Burney<sup>8</sup> who tells us that Thomas Morley, in his *A plaine and easie introduction to practicall Musicke* (published in 1597 and unquestionably the most celebrated theoretical treatise written in English),<sup>9</sup> appropriated many music examples from Tigrini's *Compendio*, without citing his source and hence passing them off as his own. As we shall see below, the examples in question are all the cadences for six voices.

\* \* \*

The *Compendio* is divided into four books. The first discusses the general elements of theory, starting from a preliminary dissertation on sound and the voice, then moving on to the theory of consonances and dissonances. The second book opens with the statement that compositions must begin with a perfect consonance (a fundamental rule of counterpoint dating back to Franco of Cologne and the first of Tinctoris's eight rules). Tigrini then enters the heart of the compositional matters by examining the succession of perfect and imperfect consonances and dwelling on part movement in contrary motion and the manner of composing for two, three, four, five and six voices. The most interesting thing in the second book, however, is the firm and unconditional condemnation of the practice of applying the words of the liturgy to popular melodies, which were often licentious or even bawdy in origin (as we know very well from the use of songs like *L'homme armé* and *Je suis déshéritée* by Palestrina himself). Here we see the author in an unusual role, in a polemical and combative mood (book II, cap. XII, p. 36):

uolendosi comporre una Messa sopra qualche soggetto non si comporrà sopra Madrigali, Battaglie, o altri simili soggetti dai quali più presto nasce mala soddisfazione appresso chi sente quelle sorti di canti... che domine ha

---

<sup>7</sup> In this respect Tigrini was also aided by the printer, as was immediately noted and underlined by Burney, who commended the use of *large roman type* instead of what he calls *italic type*, which was awkward to read, as is borne out by a glance at Zarlino's *Istitutioni Harmoniche*, printed in Venice by Francesco dei Franceschi Senese in 1573 (see DANIEL HEARTZ, "Typography and format in early music printing", *Notes*, XXI, 1966-1967, p. 702).

<sup>8</sup> BURNEY, *A General History*, pp. 174-175.

<sup>9</sup> Modern edition: THOMAS MORLEY, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music (A plaine and easie Introduction to practicall Musicke)*, edited by R. Alec Harman, London, Dent, 1966.

da fare la Messa con lo *Uomo armato*, o con *Filomena*, o con il *Duca di Ferrara*? [...] Essendo stata introdotta la Musica nella Chiesa di Dio per incitare gli animi degli Uomini a Divotione, quando si sentono simili sorti di canti, non solo non hanno questo effetto, ma piuttosto gli incitano alla Lasciuita come se fossero ad ascoltare qualche mascherata o altri simili Canti lasciui & teatrali.

Wishing to compose a Mass on a certain subject, one must not compose on madrigals, battles or other similar subjects, out of which an unseemly satisfaction is more likely to be generated in those who hear these sorts of song... What on earth has the Mass to do with the *Amed Man*, *Filomena* or the *Duke of Ferrara*? [...] Considering that Music was introduced into the Church of God to incite the souls of men to devotion, when they hear similar sorts of song, not only do they not have this effect, but rather they incite them to lasciviousness as if they were listening to some masquerade or other similar lascivious and theatrical songs.

This was a tirade that greatly pleased Burney, who even attributed to Tigrini a priority in this type of condemnation: “This author is the first in my recollection who has censured the impropriety and absurdity of composing music for the church upon the subject of old and vulgar ballad tunes.”<sup>10</sup>

The third book tackles the theory of the modes, examining each in great detail and outlining for each their “formation, principles, cadences and nature”. He naturally admits twelve modes, in accordance with Zarlino’s orthodoxy (though he overlooks the evolution of Zarlino’s thought from the *Isitutioni* to the *Dimostrazioni*). And by substantially rejecting chromaticism, he showed himself to be more Zarlino than the master himself. Indeed he seems to have been unaware of the profound changes in technique and taste then taking place; after all by 1588 Marenzio’s first books of five-voice madrigals were already circulating. His failure to grasp the immense possibilities inherent in chromatic procedure is the only objectively weak point of the *Compendio*. Instead of referring to the instances of open-mindedness in Zarlino, Tigrini adopts a conservative stance and ignores them entirely, only reporting the passages of condemnation. In this way he effectively betrays his readers (though in perfectly good faith) and tries to anchor them to positions that were by then obsolete. Fortunately, as a composer Tigrini did not always practice as he preached. For example, in *Cantata un tempo* from his first book of six-voice madrigals he achieves surprising expressive results through the refined use of moderate chromaticism.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> BURNEY, *A general History*, pp. 175.

<sup>11</sup> See this madrigal in our arrangement for flute and piano in *Pagine stravaganti*, Milan, Carisch, 1985.

Finally, the third book deals with the cadences for three, four, five and six voices. The examples, which are all original, constitute the most interesting part of the work. Those for six voices are particularly fine and it is no surprise that it was precisely these that were ‘borrowed’.

Of particular interest is the Introduction to this book, for here he sketches what we might call an ‘identikit’ of the musician. In other words, he attempts to define the identity of a true musician, expressing the need for a perfect balance between technical mastery and spiritual-cultural training. Tigrini distinguishes between “knowing how to do” (*saper essercitare*) and “knowledge” (*sapere*). He is proud of having both gifts and considers the musical art to be both science and poetry. And in the preface to his *Musica super Psalmos omnes* he stresses the fact that “mundi animam et sensibilia omnia et quae citra sensum utcumque uiuunt, non absque harmonia regi ac permulceri”. He deplores the fact that singers were commonly called *musici* and does not fail to denigrate them with cutting irony. Indeed he anticipates Benedetto Marcello’s *Teatro alla Moda* by almost a century and a half when he asserts that “there is no less difference between the governor and the town crier [...] indeed the same as that between light and darkness” (*non è minor differenza tra il musico e il cantore che tra il podestà e il banditore [...] anzi tale quale è tra la luce e la tenebra*). And he severely castigates those (a numerous category, it would appear) who are

tanto presuntuosi & arroganti, che se bene non sanno a pena conoscere le note non si vergognano di fare il maestro di capella [...] musicastri che mai li veggo per le nostre chiese squadernare tanti libri & alzare le braccia quanto più possono a ciò si vegga che loro sono i Maestri di Capella, che non mi venga riso, parendomi vedere quell’asino tanto bene descritto dal Sig. Aliciato, che portando quel Tabernacolo addosso, al quale vedendo inginocchiarsi il popolo, & credendo che facesser Riuerenza a lui, si fermava [...] sallo Iddio quanto sia grande e spesso lo scandalo che il più delle volte danno agli uditori...che il più delle volte quando si celebrano i diuini officii non pare che altrimenti si lodi iddio, ma che combattiamo tra di noi. Uno discorda con l’altro, il Discepolo non accorda col Maestro, né un Discepolo è d’accordo con l’altro [...]

so presumptuous and arrogant, even though they scarcely know the notes, that they are not ashamed to work as *maestri di capella* [...] bogus musicians that I never see around our churches, showing off all their books and raising their hands for all they are worth so that all can see that they are masters of the chapel, without being moved to laughter, since in them I see the ass so well described by Signor Aliciato, which carried the tabernacle on its back and stopped when he saw the people kneeling before it, believ-

ing they were paying homage to him [...] God knows how great and how often is the scandal that they generally give to listeners ... for most of the times they celebrate the divine offices it seems that one cannot praise God without engaging in combat. Each is in discord with the other; the pupil fails to agree with the master, and no pupil agrees with any other [...]

It reminds one of Verdi's well-known outburst – which was different in style and context, but not in its target – against the “petty masters who know nothing of music except the grammar, and even that poorly” (letter to Tito Ricordi, 2 January 1873). And as for the amusing thumb-nail sketch of the master wildly gesticulating as he conducts with innumerable books in his hands and the bitter description of tussles in the singing gallery, how can one fail to see in them references to Signoretti and the Palm Sunday ‘strike’ (about which see the *Biographical Note* below)?

The fourth book tackles the treatment of fugues and canons of all sorts and concludes with a detailed examination of syncopation, the beat, rests, ligature, prolation and the dot. Chapters X and XI of this book are among the most interesting of the whole work: they deal with “*contrapunto alla mente*” which the author gives evidence of himself having practised, while at the same time discouraging its use in so far as it is the source of infinite errors. Again his condemnation is unconditional, and again it meets with Burney's full approval: “It appears from this Compendium that *Contrapunto alla mente* or extemporaneous discant upon a plain song was still practised in the churches of Italy: at page 125 instructions are given for this species of musical divination.”<sup>12</sup> Tigrini concludes in a peremptory manner: “True counterpoint on a cantus firmus – occurs when first it is written: because in that done extemporaneously it is almost impossible not to make innumerable mistakes” (*Il vero contrapunto sopra il canto fermo – si è quando prima si fa scritto: perché in quello che si fa alla mente è quasi impossibile che non si facciano infiniti errori*) (*Compendio*, libro IV, p. 115<sup>13</sup>). Though the two chapters are informative about the secrets of the 16th-century practice of improvised counterpoint on a cantus firmus and are interesting, lively and rich in learning, they are actually written by Vicentino (give or take a few words).<sup>14</sup> Which wouldn't be at all surprising, were it not that Tigrini cites only a passage of Gaffurius as his direct source. On the subject of extemporaneous counterpoint it is also worth remembering that just twenty years later Amadino's printing presses in Venice were to publish the *Festino nella sera del Giovedì Grasso*, in which

<sup>12</sup> BURNEY, *A General History* Charles Burney, p. 175.

<sup>13</sup> The indication of “page 125” by Burney is wrong, unless he is referring to the edition of 1602, which I haven't been able to examine and which could be paginated differently.

<sup>14</sup> *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, Barrè, 1555, book IV, cap. XXIII.

Adriano Banchieri included his famous *Contrapunto bestiale alla mente*, an entertaining parody certainly inspired by the memory of so many ‘bestialities’ heard in the chapels (“a dog, a cuckoo, a cat and an owl for fun / did *contrapunto a mente* over a bass (*un cane, un cucco, un gatto, un chiù per spasso / fan contrapunto a mente sopra un basso*).

\* \* \*

Although, as we have briefly illustrated, the four books of the treatise are not without interesting aspects that still await adequate analysis and wider exposure, it is above all the question of the ‘stolen cadences’ that deserves further consideration. For though by now it is accepted (with all due respect for the differing opinions, as we shall see) that the ‘robbery’ did occur, no one to date has gone to the trouble of publishing the famous cadences together, so that an immediate comparison can be made. It is the task of the following pages to summarize the matter briefly and to fill this small gap.

Tigrini explains: “The cadence is a certain action made by the parts of the song that shows that it marks the goal of the conclusion of the utterance or song (*La cadenza è un certo atto che fanno le parti della cantilena, il quale dimostra che vuol significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, o della cantilena*)”. In short it represents in music “what the comma and full stop [represent] in oratory” (*quanto la virgola & il punto nell’oratione*). After distinguishing the cadences into major, minor and minimal, Tigrini explains that they can be simple, diminished and accidental (i.e. where accidentals occur). Moreover, he also reveals an exceptional talent for devising the examples (which are indeed composed with the utmost care throughout the *Compendio* and are all his own work, with very rare exceptions).

As we said, the first to notice that Morley had committed plagiarism was Burney, who writes as follows:

The cadences which he has given in three, four, five and six parts, and which are good examples of ecclesiastic counterpoint, have been almost all used by Morley without once mentioning Tigrini’s name either in the text or catalogue of authors whom he’s cited.<sup>15</sup>

However, there is no trace of this statement in the works of the later scholars, for Ambros, Eitner, Fétis, Schmidt and even Dürr overlook the matter. We have to wait for the fifth edition of *Grove* to find a mention, though not in the entry “Tigrini”, where the theorist is disposed of in just a few lines (also riddled with error, incidentally), but under “Morley”. Here, at the end we read as follows:

---

<sup>15</sup> BURNEY, *A General History*, p. 175.

Here again Morley has been charged with plagiarism on the ground that some of his examples are the same as some which Tigrini gives in his ‘Compendio della Musica’ (1588). But in these examples both Tigrini and Morley are simply showing the best ways of making formal closes and as the best are not unlimited in number, it is not surprising if, in a crowd of others, the same examples occur in different textbooks [...] there is no reason to suppose that he ever saw Tigrini’s book.<sup>16</sup>

In these words, dating to the mid-1950s, there is an evident concern to defend the affronted honour of English music. The writer, Godfrey Arkwright, was incidentally a scholar of distinction, but here he indulges in a form of sterile nationalism that is not free of a certain acidity. As an example, just note the course irony of the expression “in a crowd of others”, to underline the fame and greatness of Morley, with whom the obscure and unknown Tigrini has dared to be linked. Besides, as has already been noted, the belittling of Tigrini in a dictionary of the size and ambitions of *Grove* can surely be explained only in polemical terms. In fact it is no surprise that the author of the entry on “Tigrini” is again Arkwright.

In the successive edition of the *New Grove* the approach changes, though not greatly. The new author of the “Morley” entry, Philip Brett, avoids the question entirely and disposes not only of Tigrini’s name, but also of his predecessor’s absurd argumentation, limiting himself to an anodine observation (which he duly takes pains to qualify) and referring the reader to Harman’s preface (about which, see below). Thus writes Brett at the end of his discussion:

The book is indeed based largely on the authority, and sometimes the very examples, of authors who are mostly but not always acknowledged (see Harman’s edition for the details). Yet Morley’s method of presenting his material is original and well-considered and his literary style delightful.<sup>17</sup>

I feel there can be no doubt that with the phrase “and sometimes the very examples” Brett was referring to the question of the ‘stolen cadences’, about which his predecessor had commented so dubiously.

It is worth noting, *en passant*, that the new author of the “Tigrini” entry in the second edition of the *New Grove*, Imogene Horsley,<sup>18</sup> repeats all the mis-

<sup>16</sup> GODFREY ARKWRIGHT, “Morley” in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed., 10 vols., London, Macmillan & Co., 1954-1961, vol. 5, pp. 502-503.

<sup>17</sup> PHILIP BRETT, “Morley” in *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. by Stanley Sadie, vol. 12, pp. 579-585 (reproduced without substantial variants in the second edition of 2001, vol. 17, pp. 126-133).

<sup>18</sup> IMOGENE HORSLEY, “Morley” in *The New Grove*, 2nd ed., vol. 25, p. 473.

takes made by Francesco Coradini in his study on the musical chapel of Arezzo.<sup>19</sup> So she still gives Tigrini's date of birth as 1535 (the true date, 10 July 1541, had been published in 1987),<sup>20</sup> still signals his presence as *maestro di cappella* in Orvieto between 1571 and 1587 (about which see the *Biographical Note* below) and finally overlooks the second edition of the *Compendio* of 1602.<sup>21</sup>

But to return to the subject, we are faced with a singular case of an episode that in itself is somewhat banal (for what are a few cadences copied into a work of the depth and weight of Morley's *Plaine and easie Introduction*?) becoming – thanks to the punctilious pleading of Arkwright (first) and the elegant *glissato* of Brett (later) – a matter that needs to be cleared up definitively. A misplaced nationalism, we repeat, has misled the English authors of the *Grove*, inducing them to underestimate both Tigrini (in particular) and the influence of Italian music in 16th-century England (in general).

In the age of Morley, who was a contemporary though younger than Tigrini, a marked interest in Italian music was a common feature of English musical life. Indeed, to find a faithful mirror of the current musical trends in Italy, one need only look north of the Alps, and particularly to England, which became a loyal imitator and avid consumer of Italian music. Of the musicians mentioned by Henry Peacham in *The Complete Gentleman* (a fairly successful English attempt at imitating Castiglione's *Cortegiano*) there are fourteen

---

<sup>19</sup> FRANCESCO CORADINI, "La Cappella Musicale del Duomo di Arezzo dal sec. XV a tutto il sec. XIX", *Note d'Archivio*, XVI, 1937, pp. 161-170.

<sup>20</sup> CLAUDIO SANTORI, "Il Compendio della Musica di Orazio Tigrini", in *Annuario del Liceo Ginnasio "F. Petrarca" di Arezzo*, Calosci, Cortona, 1987, pp. 165- 201. I have recently discovered that Cordini indeed published Tigrini's true certificate of birth, again in *Note d'Archivio*, but in the year after writing the article on Tigrini, *en passant* and in a different context (Nov.-Dec. 1938, p. 248). For this reason the information escaped the attention of all subsequent scholars, including Horsley.

<sup>21</sup> In the first edition of the *New Grove* (vol. 18, p. 820) Horsley had reported the titles of Tigrini's works somewhat summarily, indicating as complete the *I libro de' madrigali a quattro voci* of 1573 (lacking the Altus), the *Musica super psalmos omnes liber primus et secundus* of 1579 (of which only the Cantus and Altus survive) and the *Il libro de' madrigali a sei voci* of 1591 (lacking the Tenor). In fact the only work by Tigrini to survive complete is the *I libro de' madrigali a sei voci* of 1582. Also lacking were bibliographical references (duly added in the second edition). The very long, complete title (which Horsley did not see fit to transcribe even in the second edition) of Tigrini's only work of sacred music is: *Horatii Tigrini Arretini Musica super psalmos omnes qui totius anni Completorium cursu ad Vesperas decantari solent, maxima cantorum commoditate contexta, non solum puerilibus sed etiam paribus, nec non quatuor ac quinque vocibus si placet. Nunc primum in lucem edita, una cum Canticis Beatae Mariae Virginis, liber primus et secundus.*



composers, of whom eleven are Italian.<sup>22</sup> As for Morley himself, he was certainly not extraneous to all of this. Indeed he was the most fervent supporter of the Italian style, which he placed above every other, and his *Plaine and easie Introduction*, by far the most widespread source of information on contemporary music, constantly refers to Italian practice and Italian models, to the extent that Kerman has even written that this influence was such as to “disqualify Morley altogether as an impartial witness”.<sup>23</sup>

Morley attributes to the Italians the invention of double counterpoint (“double descant”) and praises the respect that the Italian musicians reserved for one another, whereas in England (he claims) they attacked one another for all they were worth. Obviously, since he was writing in 1597, he was unaware of the attack Artusi was about to launch on Monteverdi (1600-1603). Instead he was most likely impressed by the first pages of Tigrini’s treatise, which contain the reciprocal (and rhetorically ornate) attestations of esteem of Aretino and Zarlino. If we are not greatly mistaken, this detail further confirms the hypothesis that Morley was thoroughly acquainted with the *Compendio*.

On Morley’s part the borrowing of Tigrini’s cadences was therefore an act of routine procedure. He found Italian music congenial and the cadences in question a perfect model of their kind (to be honest, not even Zarlino’s were as fine and effective). It was therefore only logical and natural that he should make use of them. Perhaps he should have cited his source, but the 16th century was not a century given to such scruples, either in England or anywhere else. Even Tigrini himself (as we mentioned above) pillaged without compunction, taking material not only from Zarlino, whom he cites abundantly, but also from Aaron and Vicentino, whom he mentions only scantily. In this

---

<sup>22</sup> Of this very important work there is a modern edition by Oliver Strunk in 1950. The musician most highly favoured in England towards the end of the 16th century was certainly Marenzio, who is represented by as many as six madrigals in the *Musica Transalpina* of 1588, the most important of the Elizabethan anthologies, in which Italian music has the lion’s share: 41 madrigals out of a “great set of books”, as the editor Nicholas Yonge calls it, that included 57 works, not counting two anonymous pieces. Now it is true that Morley was surrounded by colleagues who were much less drawn to Italian music than himself (not even his teacher William Byrd shared his enthusiasm!), But thanks to his prestige and to his direct example (which showed how the Italian elements could be assimilated), he ended up by attracting a great number of composers into his circle, thereby decreeing its immense popularity. In the later anthologies, like the *Musica Transalpina II* of 1597 and Thomas Watson’s collection of 1590, the Italian element is almost exclusive. It is worth noting that these anthologies were formally of the Flemish type, in other words composed of a large number of madrigals, on the model of that of Pierre Phalèse, which contained a good 48. In Italy the number was generally much lower: the largest was the *Lauro Verde* which contained 33 madrigals, all for six voices.

<sup>23</sup> JOSEPH KERMAN, *The Elizabethan Madrigal*, New York, American Musicological Society, 1962.

regard it is worth re-reading a pertinent passage from the *peroratio* of the *Plain and easie Introduction*:

As for the examples, they be all mine own, but such of them as be in controverted matters, though I was consailed to take them of others, yet to auoid the wrangling of the enuious I made them my selfe, confirmed by the authorities of the best authors extant.

To me this is an *excusatio non petita* that has every air of confirming the well-known proverb that *the tongue ever turns to the aching tooth*. A direct comparison between the cadences given by Morley and Tigrini shows beyond any shadow of doubt that they are perfectly identical in almost half of the cases. To be exact, the number of ‘stolen cadences’ is 53 out of a total of 108.

However, the evident Anglocentric approach of *Grove* (which has never completely disappeared, as we have seen, and has merely limited itself to dropping the extreme positions of Arkwright, which can be classified as instances of obtuse nationalism) is fortunately superseded by Morley’s modern editor, R. Alec Harman, who observes with sober lucidity:

There has been some dispute as to whether or no M. copied some or all of his examples of closes from Tigrini’s *Compendio della Musica* (1588). Arkwright, in *Grove* (vol. iii, p. 520) dismisses the suggestion, stating that M.’s notation and arrangement are different from Tigrini’s and that “there is no reason to suppose that he ever saw Tigrini’s book”. The latter statement is impossible to prove either way, but as to the notation and arrangement the subjoined table leaves no doubt. Arkwright’s statement that the number of satisfactory closes is limited and that therefore some of the examples in both books are bound to be identical *would be valid if there were not so many that are identical*.<sup>24</sup>

The italics are naturally our own: for Harman himself is in no doubt about the matter and he follows up the statement with a table in which he compares pp. 225-240 of his edition (corresponding to pp. 142-146 of Morley’s original) with pp. 79-94 of Tigrini’s treatise. Then commenting on the famous passage of the *peroratio* quoted above, he cannot help exclaiming:

This statement, of course, does not include those examples which M. has avowedly taken from other composers, e.g. Striggio and Renaldi in Part I, but it makes it all the more surprising that he does not mention Tigrini in the “Closes” on pp. 229-240.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> MORLEY, *A Plain and Easy Introduction*, p. 241, n. 1.

<sup>25</sup> MORLEY, *A Plain and Easy Introduction*, p. 306, n. 5.

Harman, however, does not consider it necessary to give any music examples, but merely limits himself to indicating the corresponding pages of the respective texts. Since (I repeat) nobody, to my knowledge, has ever taken the trouble to publish the ‘stolen’ cadences in context and since we feel that direct comparison is in any case a useful exercise, here below we have reprinted all the six-voice cadences as they originally appear in each treatise. It is also worth adding that even Westrup, in a short, but cogent review of the *Compendio*, raises the subject and ends up by giving Morley in a friendly dressing down:

Arkwright argued that as cadential formulas were universal at that time the resemblance could not only be accidental; but since this is not the only case where Morley displayed a lack of frankness, one is inclined to regard the defence as shaky.<sup>26</sup>

There is no question, obviously, of putting Morley on trial, for his reputation is not even superficially affected by such a minor issue. Nor are we interested in knowing who his advisers were, or who he meant when he referred to “wrangling of the envious”: for these are things that belong to all ages and all climes. When he was alive, Tigrini was quite capable of defending himself from the wrangling of the envious. After his death, however, he surely has the right to see his work recognized. And this is what I have tried to do, not because of any misplaced attachment to a fellow-countryman, but just so that Tigrini can take his rightful place among the great writers of the 16th century.

---

<sup>26</sup> JACK ALLAN WESTRUP, review of the facsimile edition of Tigrini’s *Il Compendio della Musica*, in *Music and Letters*, XLVII, 1966, p. 358.

APPENDIX  
*Biographical Note*

Orazio Valerio Romolo Tigrini was born in Arezzo on 10 July 1541, as is attested under that date in the book of the *Battezzati in Pieve* from 1534 to 1547: “A di 10 luglio f(u) b(attezzato) oratio valerio e Robolo (= Romolo) figliolo di Mattia di paulo da rezzo p(er) me S(er) Amico boddi”. The date c.1535, given by Francesco Coradini (see above, notes 19 and 20) and repeated in all the reference works, is therefore unfounded. He came from a poor family (his father, Matteo, was a cobbler) and he displayed his musical talent at an early age, becoming the favourite pupil of Paolo Aretino: a point that played an important role in his training and about which he always expressed pride (when mentioning his youth in the *Compendio*, he refers to “the time of Paolo my master”). From the papers of the old *Confraternita di Murello* (a society founded in the 13th century, perhaps in opposition to the *Fraternita dei Laici*, that ran a seminary and a hospital) we know that on various occasions he received donations of money and gifts of books. For example, when only thirteen, on 26 October 1554, he had “amore Dei, lire una soldi dieci” (Archivio capitolare del Duomo di Arezzo, *Entrate e Uscite della Fraternità dei Chierici dal 1554 al 1555*, fol. 40) and the next year, on 12 March, he was given a classical text, the plays of Terence: “A Horatio di Matia u(n) Terretio” (*ibid.*, fol. 30; a gift that also testifies to the skills possessed by this fourteen-year-old). In November 1559 he acquired another valuable classic: “A ser Oratio di matt(e)o chiabbattino l(ire) dua amore dej che co(m)pra el se(con)do Thomo del orationj de cicerone” (*ibid.*, 1559-60, fol. 14v).

He was seventeen when Paolo Aretino, with two other canons of the Pieve, personally paid for his expenses when they took him to sing in that church. This important document is found in the *Deliberazioni del Capitolo di Pieve*, libro II, fol. 131v, preserved in the archive of S. Maria della Pieve: “[...] infrascripti dom(i)ni can(oni)ci [...] conduxerunt Horatium Matt(ie) chericum aretinum ad canendum in dicta capella dicte ecclesie cum salario dictorum canonicorum de suo proprio [...] stariis quinque grani solvendis iuxta ordinem [...]”. He was ordained subdeacon in 1561 (*ibid.*, 1562-63, fol. 17v) and the following year received an unspecified sum of money “pro emen(do) Ioseph(um) Zarlinum” (*ibid.*, from 1558 to 1616, fol. 21v): thus he made his first encounter with a text that was to influence his whole life as a scholar and would lead him, after over twenty years of familiarity, to the writing of the *Compendio*. The date was 5 June 1562: he was just 21 and had not yet been ordained priest. Five months later, on 29 October, he was elected *maestro di canto* of the cathedral. This promotion cost him the enmity, first concealed, then increasingly overt, of certain *mansionari*, among whom the musician Francesco Signoretti. Indeed Signoretti became an implacable personal

enemy, and with good reason: for it was he who had held that very post since 1555. Among the hostile actions aimed at Tigrini the most blatant was the abstention from divine service in the cathedral of Signoretti and three other *mansionari* (two of whom musicians) on Palm Sunday 1563. The protest, a genuine strike, failed in its purpose because the chapter, far from sacking Tigrini, as the four would have liked, confirmed his position and punished the perpetrators of the deed, condemning them as “delinquents” (the “*poena contra plures mansionarios delinquentes pro eorum demeritis*” is to be found in *Deliberazioni*, C of 1562-66, fols. 40-40v, Archivio di Pieve).

Nonetheless, Signoretti, aided by his supporters, continued to manifest his hostility to Tigrini in every possible way. And eventually, by resorting to calumny and intrigue, he succeeded in having him dismissed on 29 April 1571 after a meeting of the chapter that must have been somewhat stormy, since the decision was taken with a majority of one vote only (*Deliberazioni*, D of 1566-83, fol. 91). Only in 1587, by which time he had firmly established himself as a composer, was Tigrini unanimously reinstated and offered the positions of both *maestro di canto* and *maestro di cappella*. According to Coradini, after his dismissal from Arezzo, from 1572 he spent a few years at the chapel in the Duomo of Orvieto. This claim, however, is unfounded, given that my own examination of the capitular books of the cathedral has revealed not the slightest trace of Tigrini. Again this information (in certain cases embellished with a further distortion, not attributable to Coradini: that in Orvieto he was even *maestro di cappella*) has duly found its way into all the reference books and hence needs to be definitively expunged. Instead, for those same years we have found Tigrini regularly mentioned in the *Vacchette delle Messe* preserved in the archive of Chiesa Concattedrale of S. Maria della Pieve, from the chapter of which he also appears to have been regularly paid for services as an organist (see, for example, *Entrata e uscita del Capitolo di Pieve*, 1574-75, fol. 50v, Archivio Capitolare di Pieve: “A Ser Horatio Tigrini nostro organista adi sopra [29 November 1574] D(anari) quattordici tanti a lui a conto del suo servitio che tanti hibbe lui detto in casa mia”: the use of the word “nostro” shows that it was not an occasional service rendered). From other documents it turns out that from 1568 Tigrini rented an estate at Bagnoro, one of the most pleasant localities of the Arezzo area (*Deliberazioni Capitolari di Pieve*, 1485-1569, fol. 320), and was also titular parish priest of the (no longer standing) church of S. Giustino (*Liber A Defunctorum Fraternalitatis Clericorum*, 1501-1631, fol. 147). Indeed, in the archive of the Curia Vescovile of Arezzo (*Visita Apostolica del 1583*, t. I, fol. 42) there is even a detailed description of an apostolic visit made on 28 March 1583. From this important document it turns out that Tigrini was present because “..ipse rector sacramentum ipsum (communion) ministrat viris separatim a mulieribus ... matrimonia publicat in ecclesia secundum formam decreti

Concilii Tridentini” . He was therefore a zealous parish priest who was also up to date with the latest liturgical injunctions, but not so interested in the physical appearance of the church which the visitor “vidit ...in suis parietibus male se habere, eos decrustatos fuisse”; it was therefore ordered that “capellas indecenter ecclesiam occupantes demoliri, et parietes decrustatos incrustari et dealbari de bono calce”.

Tigrini’s career during the sixteen crucial years of his life can therefore be summarized as follows:

- 1572-73 He withdraws to the estate at Bagnoro and devotes himself to composition: the First Book of four-voice madrigals is dated 15 April 1573.
- 1574-76 Organist in Pieve. In 1574 he was *camarlingo* of Murello in Arezzo. Such was the name of the confraternity of all the city priests and diocesan parish priests that assembled every year to oversee the management of the church attached to a hospital.
- 1577-78 Activities and residence unknown at present.  
He publishes the *Musica super psalmos omnes* in Arezzo. He is *cancelliere* of Murello.  
He is certainly in Arezzo, since he appears regularly in the *vacchette di messe*. He is absent in the first five months of 1580 and in the last four months of 1581.
- 1582 He appears regularly in the *vacchette di messe* for the whole year.
- 1583 He receives an apostolic visit in his parish church of S. Giustino on 28 March. He is appointed *provveditor delle scritture* (i.e. secretary) of Murello.  
During these two years Tigrini’s activities and residence are at present completely unknown.  
He is appointed *priore* of Murello for the first time.
- 1587 He resumes the direction of the cathedral chapel and also takes on the position of *maestro di canto*.

Tigrini died on 15 October 1591. His death certificate runs as follows: “On 15 October 1591, of Matteo Tigrini, priest and canon of the Pieve, prior this current year of Murello, parishioner of the church of S. Giustino; on the above day he passed on to a better life. He was buried in the church of S. Bernardo, the burial place chosen in his lifetime. He was taken by the Olivetan friars of that place, dressed in his friar’s robes and that much I attest. Requiescat” (*Liber A defunctorum Fraternitatis Clericorum*, of 1501-1631, at fol. 147). Among his other positions, therefore, he was a prior of Murello and also an Olivetan monk, expressing the wish to be buried in the habit of his order. The document, however, strangely makes no mention of his activities as a musician.

He left a book of four-voice madrigals (Venice, Gardano, 1573, surviving incomplete) and two books of six-voice madrigals (respectively Venice, Gardano, 1582 and Venice, Amadino, 1591, the latter also incomplete). In 1579, Gardano also published two books of Tigrini's sacred music, which Boetticher later tracked down in the archive of the Duomo of Faenza. Unfortunately they are also incomplete, for only the Cantus and Altus parts survive (for the exact title, see note 21).

Concerning his services as an organist, there is written evidence of the full approval of both the ecclesiastical authorities and the faithful. But at the present state of research there are no extant works for this instrument. The magnificence and beauty achieved during the performances in the cathedral under his direction are attested in various sources. I would like to conclude with a note I found in the *Libro dei Ricordi* by Jacopo Sinigardi from Arezzo:

I remember that on the said 17th [February 1589], the first Friday of Lent, there were the obsequies of the deceased *monsignore* [the bishop, Cardinal Stefano Bonucci] and the cathedral was full of many people and great honours were done; and a fine office was said with fine music for two choirs, that is, in the two pulpits. Then with the organ accompanying the musicians singing the psalms of the Nocturne, many citizens went to keep them company and a fine thing was done (manuscript in the Biblioteca della Fraternita dei Laici in Arezzo; tomo II, fol. 36v).

This account is particularly important also because it is the first official source on the use of a double choir in the cathedral of Arezzo, an evident Venetian influence (though the practice was unquestionably older, as is proved by the existence in the cathedral archive of music, like the psalms of Matteo Asola for eight voices, that called for a double choir (see F. CORADINI, *La Cappella Musicale del Duomo di Arezzo*, p. 16).





## Polifonico 2004 Dedicato a Petrarca

La 52<sup>a</sup> edizione del Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo è dedicata a Francesco Petrarca, nella ricorrenza del settimo centenario della sua nascita. Le motivazioni sembreranno a tutti ovvie, ma è d'uopo rilevarle: è un omaggio al grande poeta aretino che nel contempo è anche il padre della poesia per musica. Poesia posta a fondamento dei più alti vertici dell'estetica musicale proprio in virtù del felice connubio con la polifonia classica, con quella polifonia, cioè, che da sempre ha rappresentato l'elemento di forza della competizione aretina, ponendosi anche come punto di riferimento per altri concorsi corali internazionali. In modo specifico si tratta, per quanto riguarda il coinvolgimento della lirica petrarchesca, di polifonia espressa nel genere madrigalistico, maturata nella frequentazione assidua della poesia, capace di interpretare evocazioni e immagini, posta al servizio dell'«oratione», per dirla con Monteverdi. Un genere musicale che rappresenta ancora oggi uno dei massimi cimenti interpretativi della pratica corale e costituisce un elemento decisivo e privilegiato di giudizio specialmente nel Concorso aretino. La Fondazione Guido d'Arezzo, infatti, continua a svolgere una forte azione propositiva e di diffusione della polifonia storica - anche in rapporto alle edizioni critiche, alla filologia testuale e alla prassi esecutiva - sia attraverso il Concorso, sia con le pubblicazioni periodiche del Centro Studi Guidoniani (particolarmente con la Rivista musicologica: «Polifonie. Storia e teoria della coralità»), i convegni e i seminari internazionali di studio (con relativa pubblicazione di Atti), la Scuola Superiore per Direttori di Coro, i Masterclasses tenuti da docenti di fama europea.

Di qui l'idea di assegnare, come brani d'obbligo del Concorso, madrigali su testi del Petrarca intonati da musicisti scelti tra i massimi rappresentanti della corrente madrigalistica del Cinquecento (Arcadelt, Palestrina, Marenzio); di qui anche la decisione di raccogliere nel volumetto di presentazione del programma generale una serie di brevi interventi di colleghi su aspetti musicali legati alla lirica petrarchesca; di qui ancora la scelta di orientare sul tema *Petrarca e la polifonia* l'ormai tradizionale appuntamento della Tavola rotonda, introdotto da tre relazioni che illustreranno altrettanti momenti emblematici del rapporto tra musica e poesia del Nostro, legati ai testi *Non al suo amante più Diana piacque* (F. A. Gallo), *Vergine bella, che di sol vestita* (G. Cattin), *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (F. Luisi).

La presentazione, come si vede, ha un taglio particolare: evita accuratamente riflessioni di tipo stilistico, non si intrattiene sul fenomeno dei 'madrigalismi', tiene a bada disquisizioni sulla tecnica compositiva. Cerca invece di

offrire qualche motivo di riflessione su aspetti culturali legati al petrarchismo in musica superbamente esemplato nel Cinquecento, sulla fenomenologia complessiva di un costume letterario che, prima di essere peculiarmente poetico, è essenzialmente linguistico. La poesia di Petrarca stimola in realtà una vera e propria ricerca di eleganza che diviene linguaggio e attraversa per lungo tempo il tessuto sociale delle classi colte; è un modello che coniuga la sensazione emotiva con il realismo espressivo rendendo l'immagine poetica universale. Per questi motivi, anzi, il comportamento del musicista a fronte del testo - compendiato un po' maldestramente e un po' superficialmente nel concetto di madrigalismo musicale - altro non è che la conseguenza di una trasmissione neuronica che ubbidisce alla catena concettuale messa in atto nella poesia e agli apici culminativi che ne costituiscono la nervatura e la pulsazione ritmica.

Le schede che seguono, realizzate per il programma generale del 52° Concorso Internazionale, rappresentano in realtà solo l'avvio della discussione e intendono porgere anche ad un pubblico internazionale qualche riflessione sugli aspetti multipli determinati - in un'epoca compresa fra il Trecento e il Cinquecento - dalla poesia di Petrarca, e sulla loro formidabile incidenza nella cultura italiana in particolare, ed europea in generale. Questi stessi temi saranno ripresi ed ampliati dai rispettivi autori in un prossimo fascicolo di «Polifonie», arricchito come di consueto dalle opportune esemplificazioni musicali relative alle particolari intonazioni polifoniche analizzate.

*Francesco Luisi*

## *Polyphonic Competition 2004* *Dedicated to Petrarch*

The 52nd International Polyphonic Competition “Guido d’Arezzo” is dedicated to Petrarch, to celebrate the seventh centenary of his birth. Though the reasons may seem to be obvious to all, it is not appropriate to spell them out clearly: the gesture is a tribute not only to a great poet from Arezzo, but also to the father of poetry for music. We are dealing, therefore, with poetry that creates a foundation for some of the highest pinnacles of musical aesthetics, precisely thanks to the felicitous marriage with classical polyphony – in other words, with that very polyphony that has always been the main focus of the Arezzo competition (in turn constituting a point of reference for other international choral competitions). More specifically, Petrarch’s lyrical poetry concerns a type of polyphony that found expression in the madrigal genre, underwent development as a result of its close involvement with poetry, successfully interpreted a variety of evocations and images and, finally, placed itself at the service of the “*oratione*” (as Monteverdi put it). As a musical genre that still today constitutes one of the highest interpretative tasks of choral practice, the madrigal is also the natural object for decisive and selective judgement, especially at the Arezzo competition. As is well known, the Fondazione Guido d’Arezzo continues to play a strong role in the proposal and dissemination of historical polyphony – also through critical editions, authentic texts and performance practice. It does so at the Competition, in the periodical publications of the Centro Studi Guidoniani (particularly through the musicological journal *Polifonie. Storia e teoria della corallità*), in the conferences and international seminars (and relative publication of Proceedings), in the Advanced School for Choir Conductors and at the master classes held by teachers of European fame.

Hence the decision to assign, as obligatory pieces of the competition, madrigals with texts by Petrarch set by composers chosen from among the greatest representatives of the 16th-century madrigal (Arcadelt, Palestrina and Marenzio). Hence also the decision to collect in a slim presentation volume for the general programme a series of short papers by various colleagues on aspects connected to the Petrarchan lyric. Hence, finally, the decision to make the traditional round table focus on the theme Petrarch and polyphony, with three introductory papers illustrating emblematic aspects of the relationship between music and poetry in Petrarch, associated with the texts *Non al suo amante più Diana piacque* (F. A. Gallo), *Vergine bella, che di sol vestita* (G. Cattin) and *Mai non vo’ più cantar com’io soleva* (F. Luisi).

As one sees, this presentation adopts a distinctive approach. First, it carefully avoids reflections of a stylistic nature; second, it decides not to dwell on the phenomenon of “madrigalisms”; and finally, it keeps at arm’s length all disquisitions on compositional technique. Instead it aims to prompt reflection on cultural aspects connected with Petrarchism in music (as superbly exemplified in the 16th century) and to encourage reflection on the overall phenomenology of a literary custom that was certainly poetic, but also primarily linguistic. For a long time Petrarch’s poetry stimulated a search for elegance embedded in language that thoroughly penetrated the social tissue of the cultured classes. His was a model that combined emotional sensation with expressive realism, universalizing the poetic image. And for these reasons, the behaviour of the musician towards the text – summarized, a little awkwardly and superficially, in the concept of musical madrigalism – is nothing but the consequence of a ‘neuronic’ transmission that obeys the conceptual concatenation initiated in the poetry and the climactic heights that constitute its sinews and rhythmic pulsation.

The notes that follow, prepared for the general programme of the 52th International Competition, merely constitute the start of discussion. They aim to offer an international audience some preliminary reflections concerning the numerous issues prompted by the poetry of Petrarch in a period ranging from the 14th to the 16th centuries and their formidable impact on Italian culture (in particular) and European culture (in general). These same themes will be discussed further and expanded by their respective authors in a forthcoming issue of *Polifonie*, duly enriched (as customary) with musical examples relating to the specific polyphonic settings analyzed.

*Francesco Luisi*

## Petrarca e il suo tempo

di Francesco Facchin

Il rapporto di Petrarca con la musica è multiforme e complesso, tale da apparire sempre al limite tra un completo coinvolgimento dell'arte dei suoni nell'articolato della sua comprensione culturale e il circoscrivere quest'arte all'area più limitata – e quindi con minori implicazioni 'culturali' – del piacevole legato agli *otia*. Ciò nonostante, il legame è intenso se nel testamento, luogo dove ci si assicura di lasciare alle persone care oggetti e beni che presso loro potranno trovare continuità di vita, il Poeta dona all'amico ferrarese Tomaso Bambasio il suo *leutum bonum*, sottintendendo forse che ne possedeva, e 'usava', altri.

Se nel *De Cantu*, capitolo del *De remediis utriusque fortunae* dedicato alla musica, Petrarca traccia un panorama delle sue conoscenze musicali nell'alveo di una tradizione sedimentata che assegna alla musica una onnipotenza mitica capace di incidere sull'animo; nel *Bucolicum carmen* i due protagonisti, i pastori *Tyrrhenus* e *Gallus*, discutono sui due aspetti dell'arte musicale e, mentre *Tyrrhenus*-Petrarca difende l'autonomia della poesia rispetto alla musica e la canzone quale naturale estensione del linguaggio, *Gallus*-Vitry, maestro nella tecnica di suonare gli strumenti, descrive le virtù del suono della *cithara*, lo strumento a pizzico dell'antichità classica.

Anche le amicizie del Petrarca mostrano questa duplicità di attitudini e frequentazioni all'interno dell'arte musicale, forse riferibili anche a più normale oscillazione tra diversi gradi e modalità di fruizione e stima per professionisti diversi. Le importanti amicizie parigine e avignonesi si affiancano a quelle per i più noti e rispettati esecutori del tempo. Philippe de Vitry, il grande teorico, musicista e poeta, al quale ci si riferisce oggi come l'iniziatore di quel vasto movimento musicale-culturale del Trecento oggi identificato con il termine da lui coniato di *Ars Nova*; e l'amico fraterno Louis Sanctus de Beerlingen – il *Socrates* delle lettere al quale dedicherà la raccolta delle *Familiari* –, cantore nella cappella del cardinale Giovanni Colonna, appartengono alla prima categoria, rappresentanti a buon diritto della più dotta polifonia scritta, oltre che, soprattutto Vitry, della più alta riflessione teorico-musicale. Accanto a loro musicisti a noi conosciuti per essere indicati nelle diverse fonti dell'epoca come esecutori di grande talento e rinomanza. Confortino, in più occasione presente nelle rubriche a margine del cosiddetto 'codice degli abbozzi' (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 3196) o nelle pergamene legate al codice casanatense 924; così Floriano (Floriano da Rimini), destinatario di due epistole e più volte suo ospite. Dalle sue lettere apprendiamo anche della sua conoscenza circa la presenza di insegnanti: rispondendo

all'amico Benintendi dei Ravagni, cancelliere della repubblica veneta, non manca di segnalargli due professori, padre e figlio, descritti con aggettivi altamente elogiativi sottolineando ulteriormente come il figlio fosse addirittura migliore del padre (*Fam.* XIX, 2).

Ulteriore documento testimone della sua consuetudine con la musica anche nel suo aspetto più propriamente tecnico disciplinare, e non solo filosofico-letterario, sembrerebbe essere la il manoscritto laurenziano Ashb. 1051, una raccolta di trattati musicali che gli studiosi sono propensi a individuare come prodotto all'interno dell'ambiente del Poeta, ipotesi avvalorata dalla presenza nel foglio finale di un trattatello in forma di lezione di Louis Sanctus de Beerlingen, presumibilmente lì collocato per espressa volontà dei/del committente.

La sua attenzione al mondo dei suoni è tuttavia forte; sempre nelle sue lettere Petrarca non manca di documentarci sia del suo rapporto con il «paesaggio sonoro», sia con alcune costumanze popolari: con Francesco Nelli (*Fam.* XIII, 8) rimpiange i «canti, suoni, armonie di corde e di liuti» ascoltati in Avignone; al vescovo di Viterbo Nicolò di Paolo dei Vetuli che invita nella quiete di Valchiusa fuggendo la città con i suoi «clamore, grida, squilli di trombe e rumori d'armi» (*Fam.* XVI, 6); o nel garbato appello a Francesco il Vecchio da Carrara a «porre riparo al costume prevalente a Padova di turbare i cortei e le cerimonie funebri con lamenti rumorosi e sconvenienti» da parte di varie donne (*Sen.* XIV, 1).

I documenti petrarcheschi ci raccontano dunque anche delle sue interazioni più dirette con la musica come autore di testi poetici, in particolare modo di madrigali. Se al suo tempo soltanto il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* intonato polifonicamente da Jacopo da Bologna ci è pervenuto, è tuttavia documentato che egli scrisse altri testi per musicisti e artisti di diversa estrazione. Il sonetto-invito *Poi ch'a l'ardita penna la man diedi* di Francesco di Vannozzo è indirizzato a Petrarca affinché, come in altre occasioni già ebbe modo di fare, componga per Confortino dei versi di «bel stil bello e polito» col fine di dargli un «vestito»; e nella lettera a Giovanni Boccaccio (*Sen.* V, 2), dove, con una certa insofferenza, lamenta la presenza dei tanti 'postulanti' di versi che «si aggirano per le corti [...] nulla recando di proprio, ma facendosi belli di versi altrui [...]».

Tra i versi del Petrarca intonati polifonicamente, non possiamo dimenticare nella produzione a lui coeva le citazioni: dal limitato primo verso della ballata di Bartolino da Padova *Amor che nel pensier mio viv'e regna* (letteralmente *Rvf* 140), a quella più ampia nel madrigale di Andrea Stefani: la prima terzina che si inizia con il verso *Morte m'a sciol'Amor d'ogni tuo legge* riprende interamente il congedo della Canzone *Amor se vuoi ch'i torni al giogo antico* (*Rvf* 270). Ma la diffusione della lirica del Petrarca presso i musicisti a lui contemporanei passò anche attraverso la ripresa di medesime

strutture formali, nel caso dei madrigali, di altre e più articolate citazioni: 'parole-rima' e di testi di carattere parodistico come quello costruito sul sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf 189) che portano al madrigale di Franco Sacchetti *Nel mezzo già del mar la navicella* musicato da Nicolò da Perugia. A questi dobbiamo accostare anche i non trascurabili travestimenti laudistici sia di *Non al suo amante*, sia del madrigale del Sacchetti.

Per quanto riguarda poi la fortuna posteriore di Francesco Petrarca essa ha due precedenti nell'Epistola *Ad Italiam: Salve, cara deo tellus sanctissima, salve* (Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 87, ff. 160v-161r), posta in polifonia da Ludovico de Arimino e nella più famosa *Vergine bella che di sol vestita* (Rvf 366), capostipite della successiva e fortunata tradizione in ambito laudistico nel Veneto del Quattro e Cinquecento. La canzone della Vergine fu intonata polifonicamente da Guillaume Du Fay presumibilmente per una commissione del capitolo padovano nel 1424, come suggerisce Margaret Bent, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla morte del Poeta.

La fortuna musicale del Petrarca sarà poi definitivamente sancita nel corso del Cinquecento con una produzione davvero ampia di composizioni madrigalistiche dalla prima collezione edita nel 1520 *Musica [...] sopra le canzoni del Petrarca* di Bernardo Pisano, precocissimo esempio del nuovo genere musicale. I testi appartengono tutti ai 366 *Rerum vulgarium fragmenta* e, sebbene circa ottanta di essi non vennero intonati, sono tuttavia più di mille e cinquecento i madrigali che furono composti per la maggior parte tra il 1540 e il 1590 in oltre duecento edizioni a stampa.





## *Petrarch and his time*

by Francesco Facchin

Petrarch's relationship to music is multifarious and intricate, appearing always on the borderline between involving the art of sounds within a complex, all-encompassing cultural vision and circumscribing it to the more limited area – and hence the narrower 'cultural' implications – of the pleasures associated with the *otia*. Nonetheless, his rapport with music must have been a strong one if in his last will and testament (where one is expected to leave one's possessions to valued friends, in the hope that they shall thereby continue to live) the poet gives Tomaso Bambasio, his friend from Ferrara, his *leutum bonum*, thereby implying, perhaps, that he possessed – and 'used' – others.

On the one hand, in his *De Cantu*, the chapter of the *De remediis utriusque fortunae* devoted to music, Petrarch traces a general outline of his musical knowledge in accordance with a sedimented tradition that assigned to music an aura of mythical omnipotence and a capacity to influence the soul. On the other, in the *Bucolicum carmen* the two protagonists, the shepherds *Tyrrhenus* and *Gallus*, discuss the two aspects of the musical art: while *Tyrrhenus*-Petrarch defends poetry's independence from music and describes the *canzone* as a natural extension of language, *Gallus*-Vitry, a master in the technique of playing instruments, described the virtues of the sound of the *cithara*, the plucked instrument of classical Antiquity.

This duality of approaches to the art of music and its themes is also reflected in Petrarch's friendships, a point that can perhaps also be attributed either to a normal oscillation between different levels and manners of enjoying music or to his esteem for different professional figures. Alongside the important friendships in Paris and Avignon we also find those for the most distinguished performers of his day. To the former category belong Philippe de Vitry, the great theorist, musician and poet, to whom we now attribute the initiation of that vast musical and cultural movement of the 14th century today identified by the term he himself coined of "Ars Nova", and his close friend Louis Sanctus de Beeringen, the *Socrates* of letters to whom he dedicated the collection of the *Familiari* and a singer at the chapel of Cardinal Giovanni Colonna. Both were worthy representatives of the most erudite written polyphony and (especially in Vitry's case) the most elevated speculations in music theory. Alongside them, however, we also find musicians known to us for being cited in various contemporary sources as performers of great talent and renown. Thus we find Confortino, mentioned on various occasions in the rubrics in the margin of the so-called *codice degli abbozzi* (Vatican Library, Vat. Lat. 3196) or in the parchments bound to ms. Casanatense 924; and also

Floriano (Floriano da Rimini), the recipient of two epistles and Petrarch's guest on various occasions. From his letters we learn also of his familiarity with teachers: in responding to his friend Benintendi dei Ravagni, chancellor of the Venetian Republic, he mentions two professors, father and son, whom he praises roundly, also pointing out that the son was actually better than the father (*Fam.* XIX, 2).

Another document that would appear to attest a familiarity with even the more specifically technical, and not only philosophical-literary, aspects of music is MS *Ashb. 1051* of the Laurenziana, a collection of musical treatises that scholars are inclined to identify as a product of the poet's circle. This hypothesis is supported by the presence on the last sheet of a short treatise in the form of a lesson by Louis Sanctus de Beeringen, placed there presumably on the express wishes of whoever commissioned the manuscript.

His attention to the world of sounds is surely a strong one. Again his letters offer evidence of his relationship with both the entire "musical landscape" and certain popular customs. With Francesco Nelli (*Fam.* XIII, 8) he wistfully recollects the "songs, sounds and harmonies of strings and lutes" heard in Avignon. Writing to the bishop of Viterbo Nicolò di Paolo dei Vetuli he extends an invitation to the tranquillity of Valchiusa to escape the city with its "clamour, cries, trumpet blasts and noise of arms" (*Fam.* XVI, 6). And finally, to Francesco il Vecchio da Carrara he makes a polite appeal: to "put a stop to the custom prevailing in Padua of disturbing corteges and funeral ceremonies with noisy and unseemly laments" on the part of various women (*Sen.* XIV, 1).

The Petrarchan documents also tell us of his more direct interactions with music: i.e. as the author of poetic texts, and in particular madrigals. Although from his own day the only surviving polyphonic setting of a madrigal is Jacopo da Bologna's *Non al suo amante più Diana piacque*, it is documented that he wrote other texts for musicians and artists of diverse extraction. Francesco di Vannozzo's invitation-sonnet *Poi ch'a l'ardita penna la mandiedi* is addressed to Petrarch asking him to compose for Confortino (as he had done on other occasions) some lines "in the fine, polished style" so that they could acquire a "dressing". And in the letter to Giovanni Boccaccio (*Sen.* V, 2) he deplores, with some irritation, the presence of so many "postulants" of verses that "do the rounds of the courts [...] bringing nothing of their own, but winning a reputation from the verses of others [...]".

When considering the polyphonic settings of Petrarch's poetry, we must also include the various quotations found in the contemporary production. They range from just the first line of Bartolino da Padova's ballata *Amor che nel pensier mio viv'e regna* (literally *Rvf* 140) to the more extensive reference in Andrea Stefani's madrigal: here the first tercet beginning with the line *Morte m'a sciol'Amor d'ogni tuo legge* repeats in its entirety the *congedo* of

the canzone *Amor se vuoi ch'i torni al giogo antico* (Rvf 270). The diffusion of Petrarch's lyrical poetry among the contemporary musicians also made itself felt through the adoption of similar structural formulas and (in the case of the madrigals) of other more specific citations: 'rhyme-words' or parodistic texts like that constructed on the sonnet *Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf 189), which inspired Franco Sacchetti's madrigal *Nel mezzo già del mar la navicella* set by Nicolò da Perugia. Also important are the lauda 'disguises' of both *Non al suo amante* and Sacchetti's madrigal.

If, then, we look to Petrarch's later reputation, we find two interesting precedents in the epistle *Ad Italiam: Salve, cara deo tellus sanctissima, salve* (Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 87, fols. 160v-161r), set polyphonically by Ludovico de Arimino, and in the more famous *Vergine bella che di sol vestita* (Rvf 366), the first setting in a tradition that was destined to be greatly enriched in the lauda repertoires of the Veneto in the 15th and 16th centuries. The song to the Virgin was given a polyphonic setting by Guillaume Du Fay, presumably (as suggested by Margaret Bent) the result of a commission from the Paduan chapter in 1424 to celebrate the fiftieth anniversary of the poet's death.

Petrarch's musical fortune was then to be definitively consecrated during the 16th century through the huge production of madrigal compositions, starting with the very first collection, published in 1520: the *Musica [...] sopra le canzoni del Petrarca* di Bernardo Pisano, the pioneering example of the new musical genre. All the texts used belong to the 366 *Rerum vulgarium fragmenta* and, though about eighty failed to be set musically, more than 1,500 madrigals were produced, composed for the most part between 1540 and 1590 and published in over 200 printed editions.



## Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento

di Rodobaldo Tibaldi

L'intonazione cantata del Canzoniere petrarchesco rappresentò certamente una costante della vita musicale italiana nel Quattrocento; uno dei più famosi, all'epoca celebratissimo, poeta e musicista, ovvero Serafino Aquilano, si era formato professionalmente proprio nell'esercitarsi ed esibirsi con melodie proprie su canzoni e sonetti (ma anche sui *Tronfi*). Lo stesso Petrarca, che quasi nulla lasciò scritto in rapporto alla musica, è ricordato ancora da Paolo Cortese come esecutore dei propri testi. Di tutto questo, però, non ci è pervenuto nulla, e le pochissime composizioni polifoniche che sono giunte fino a noi spiccano più come curiosità che altro; si pensi solo che la grande fioritura italiana del Trecento italiano ci ha lasciato intonazione di un unico testo petrarchesco, il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* musicato da Jacopo da Bologna. La situazione apparentemente anomala corrisponde, in realtà, ad un modello esecutivo-compositivo tipicamente italiano e quattrocentesco di stampo monodico, con una sola voce cantante e una o due parti di accompagnamento da suonare sul liuto, e fortemente segnata dall'improvvisazione o, comunque, dalla mancanza di fissazione sulla carta della composizione medesima. Una situazione intermedia, testimoniata nel Cinquecento, è quella di avere a disposizione delle composizioni 'neutre', funzionali a determinati schemi poetici, e quindi adattabili a testi diversi appartenenti al medesimo genere poetico (come il sonetto).

Nei primi anni del Cinquecento, pur non cambiando sostanzialmente le coordinate di fondo nell'ideale canto-liuto, assistiamo ad un deciso cambio di rotta, con il passaggio da una tradizione per lo più esecutiva e non scritta ad una, scritta, in cui l'aspetto compositivo diventa determinante. I motivi di tale situazione sono certo diversi e complessi, ma possiamo indicare come determinante l'interesse mostrato da alcune corti nell'avere intonazioni musicali specifiche per specifici testi del Petrarca, senza pertanto ricorrere a schemi consolidati adattabili di volta in volta e, pertanto, puramente astratti. Una forte spinta in questa direzione si ebbe grazie all'interessamento di Isabella d'Este Gonzaga a Mantova, che richiese esplicitamente una composizione musicale su una canzone petrarchesca (*Si è debile il filo a cui s'attiene*), e di Lucrezia Borgia d'Este a Ferrara, anche per la presenza nella corte estense di Bartolomeo Tromboncino, il primo grande musicista che si dedicò in più riprese al *Canzoniere*.

Che tale interessamento verso testi del Petrarca non fosse una semplice moda del momento, ma al contrario l'inizio di un nuovo porsi nei confronti della poesia d'autore, è visibile nell'atteggiamento che la stampa musicale,

appena nata, e il suo 'inventore' Ottaviano Petrucci da Fossombrone mostrano immediatamente: dopo aver pubblicato sei volumi del repertorio più consolidato, tradizionale e 'alla moda' chiamato genericamente frottolistico, a partire dal settimo libro (1507) la presenza di Petrarca diventa sempre più una costante, per lo più abbinata al nome di Tromboncino; abbiamo pertanto tre testi in questo settimo libro, due nel nono (1509), e ben ventuno nell'undicesimo (1514). Nel segno di Petrarca possiamo anche vedere uno degli aspetti della competizione commerciale che contrappone Petrucci al rivale Andrea Antico, l'incisore-editore istriano, il quale cerca (e in parte riesce) a sottrarre all'editore marchigiano il monopolio della stampa musicale; il suo primo libro, del 1510, contiene ben quattro testi nuovi (insieme alla ripubblicazione dei tre editi nel settimo libro delle frottole), due il secondo (1513) e tre il terzo (1513). La volontà dei due editori nell'includere intonazioni petrarchesche sembra assai simile; ma solo in apparenza.

Dopo il vero e proprio *exploit* costituito dalle *Canzoni nove* del 1510 con le quattro nuove composizioni (di cui tre di Tromboncino) e l'occasionale utilizzo di intonazioni petrarchesche nei due libri successivi, rilevanti per lo più per la presenza di un musicista dell'ambiente romano come Carpentras (le tre intonazioni del terzo libro), Antico non sembra dimostrare un particolare interesse per musiche su testi petrarcheschi o, per lo meno, sembra considerarli alla stregua di un qualsiasi altro poeta.

L'intento di Petrucci, a giudicare dalle edizioni a stampa e dal contenuto dei medesimo, è assai diverso; si potrebbe quasi dire che nel nome di Petrarca vengono presentate diverse soluzioni, quasi ad indicare delle possibili vie di rinnovamento del repertorio profano del primo Cinquecento. Questo è già evidente nell'ultima silloge frottolistica; è vero che nell'undicesimo libro prevale ancora lo stile a canto e liuto, ma se non mancano (almeno embrionalmente) soluzioni di tipo polivocale, insieme ad un allargamento di orizzonti che va al di là della fruizione più specificamente di corte. Ancor più rilevante è la successiva stampa petrucciana, l'ultima dedicata al repertorio profano e la prima dedicata monograficamente ad un unico compositore, in cui il nome di Petrarca viene orgogliosamente enunciato nel frontespizio, anche se non costituisce l'unico poeta contenuto nella raccolta; si tratta della *Musica [...]* sopra le canzoni del Petrarca del fiorentino Bernardo Pisano, un'opera assai discussa che ha dato lo spunto alle più diverse interpretazioni. Sia o meno una silloge anticipatrice del madrigale, o una sperimentazione sorta negli ambienti romani sotto Leone X, la raccolta di Pisano rappresenta una decisa svolta verso una concezione completamente polifonica e vocale, sostenuta da uno stile contrappuntistico alto di derivazione in qualche modo motettistica. Il principio ispiratore è chiaro: testi della più alta qualità richiedono lo stile alto della musica sacra.

L'intento di Pisano rimase in qualche modo isolato; altri compositori atti-

vi a Roma negli anni precedenti il sacco come Sebastiano Festa ricorsero ad uno stile di carattere più declamatorio, più vicino a quello del primo madrigale di Verdelot, Costanzo Festa e Archadelt. Rimane comunque interessante notare che, nella prima fase madrigalistica, il peso di Petrarca, almeno dal punto di vista quantitativo, è assai ridotto rispetto a quanto era avvenuto nel periodo precedente; solo con la generazione di Willaert e Rore Petrarca ritornerà ad essere un protagonista di uno dei più splendidi momenti della storia musicale italiana.





## *Petrarch in music at the beginning of the 16th century*

by Rodobaldo Tibaldi

Sung settings of Petrarch's *Canzoniere* were certainly a constant feature of Italian musical life in the 15th century. Serafino Aquilano, the famous (indeed pre-eminently famous) poet and musician, had a professional training based on the practice and performance of canzoni and sonnets (but also the *Tronfi*) using his own melodies. Even Petrarch himself, who left almost nothing written about music, is remembered by Paolo Cortese as a performer of his own texts. Nothing of all this, however, has survived and the very few polyphonic compositions that have come down to us are seen rather as curiosities than anything else. After all, the great flowering of musical activity in 14th-century Italy has left us with just one setting of a Petrarch text: Jacopo da Bologna's madrigal *Non al suo amante più Diana piacque*. In actual fact this apparently anomalous situation corresponds to a performing-composing model of a monodic type that was typical of 15th-century Italian, which contemplated a single singing voice and one or more accompanying parts to be played on the lute, with a strong improvisational component (or, at the very least, the lack of any attempt to fix the composition on paper). An intermediate situation, attested in the 16th century, is that of having a store of 'neutral' compositions that were applicable to specific poetic schemes and hence adaptable to different texts belonging to the same poetic genre (as, for example, the sonnet).

In the early years of the 16th century, though the basic features of the voice-lute ideal did not substantially change, we witness a marked change of course, with the passage from a tradition based mostly on performance to a written tradition in which the compositional element becomes decisive. Although the reasons for this situation are surely varied and complex, we can detect a decisive factor in the desire expressed by certain courts to have specific musical settings for specific texts by Petrarch – hence not resorting to the customary adaptable (and hence purely abstract) schemes. A strong drive in this direction was given by the various initiatives of Isabella d'Este Gonzaga in Mantua, who explicitly called for a musical composition on a canzone by Petrarch (*Si è debile il filo a cui s'attiene*), and Lucrezia Borgia d'Este in Ferrara, thanks also to the presence at the Este court of Bartolomeo Tromboncino, the first great musician who applied his skills to the *Canzoniere* on a number of occasions.

That this interest in Petrarch's texts was not just a fashion of the moment, but on the contrary the beginning of a new attitude to poetry of elevated quality, is also promptly reflected in the recently created music printing business and in the projects of its 'inventor' Ottaviano Petrucci da Fossombrone. After

six volumes containing the best-established, traditional and 'fashionable' repertoire (generically referred to as *frottole*), from the Seventh Book (1507) onwards we find that the presence of Petrarch is increasingly a constant feature, in most cases coupled with the name of Tromboncino. Hence there are three texts in the Seventh Book, two in the Ninth (1509) and as many as twenty-one in the Eleventh (1514). Interestingly, Petrarch is also an aspect of the commercial rivalry that pitted Petrucci against Andrea Antico, the engraver-publisher from Istria, who attempted (with partial success) to deprive Petrucci of his music printing monopoly. As many as four new texts are included in his first book of 1510 (along with the republication of the three issued in the Seventh Book of *frottole*), two in his second (1513) and three in his third (1513). The intentions of the two publishers to include Petrarch settings would thus seem very similar; though this is only apparently so.

However, after the exceptional presence of four new compositions in the *Canzoni nove* of 1510 (with three by Tromboncino) and the occasional use of Petrarch settings in the two following books, significant mainly for the participation of a musician of the Roman environment like Carpentras (the three settings of the third book), Antico seems not to have displayed a particular interest in music with Petrarchan texts; or at the very least, he doesn't seem to have distinguished them from those of any other poet.

Petrucci's intentions, at least judging from the printed editions and their content, were very different, on the other hand. One could almost say that Petrarch's name was associated with a variety of solutions, almost as if it were being used to indicate different ways of renewing the secular repertory of the early 16th century. This is already evident in the last of the *frottola* collections. Though it is true that in the Eleventh Book there is a prevalence of the voice and lute style, there is no lack of instances of the polyvocal type (at least in an embryonic form), together with a widening of horizons that goes beyond that of merely satisfying a courtly function. Even more significant is Petrucci's next publication, the last he dedicated to the secular repertory and the first dedicated exclusively to one composer. Here Petrarch's name is proudly announced on the title-page, even though he is not the only poet represented in the collection. This is the *Musica [...] sopra le canzoni del Petrarca* by the Florentine Bernardo Pisano, a much discussed work that has generated a wide variety of interpretations. But whether or not it is a collection that anticipates the madrigal or an experiment spawned in Roman circles under Leo X, Pisano's collection is certainly a distinct turning point: one that moves towards a completely polyphonic, vocal conception, sustained by an elevated contrapuntal style that somehow originates in the motet. The inspiring principle is clear: texts of the highest quality call for the elevated style of sacred music.

In a certain way Pisano's venture remained an isolated example. Other

composers active in Rome in the years before the Sack of the city, like Sebastiano Festa, resorted to a style that had a more declamatory character, closest to that of the early madrigals by Verdelot, Costanzo Festa and Archadelt. It is also interesting to observe that Petrarch's influence during the early phase of the madrigal, at least from a quantitative point of view, was less important than in the previous period. Only with the generation of Willaert and Rore would the great poet return to playing a key role in one of the most splendid moments of the history of music in Italy.



## Il petrarchismo del «Canzoniere raguseo»

di Ivano Cavallini

Le subdole arti del ruffiano, elencate nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni (1585), contemplano tra le varie ‘competenze’ la declamazione delle rime di Petrarca. Un dettaglio non trascurabile, attestante a suo modo la diffusione capillare del lessico petrarchesco — *via Bembo* — anche al di fuori dei circuiti letterari, nelle forme più banali o quotidiane della comunicazione. Per cui non desta stupore l’attenzione riservata al cantore di Laura dai maestri nativi e operanti nell’altra sponda dell’Adriatico, avvezzi all’uso dell’italiano quale lingua di cultura.

Appare fulgido, in tal senso, l’esempio di Giulio Schiavetti-Julije Skjvatić, maestro di cappella a Sebenico nella Dalmazia veneta (Šibenik), che dà alla luce a Venezia nel 1563 una raccolta di madrigali a quattro e a cinque voci, utilizzando i segmenti di testi celebri del nostro poeta in questa maniera:

I     *Era'l giorno ch'al sol si scolorava*  
II    *Trovom'amor del tutto disarmato*  
III   *Amor mi spron'in un tempo et affrena*

I     *Pace non trovo e non ho da far guerra*  
II    *Tal m'ha in prigion che non m'apre*

I     *Ma'l tempo è breve e nostra voglia larga*  
II    *La morte è fin d'una prigion oscura*

*Fu fors'un tempo dolce cosa amore*

Il polifonista sibeniano, autore peraltro di due greghesche sui versi di Antonio Molino in forma di parodia del neogreco stradioto (1564), come tanti altri conterranei si è rivolto a Petrarca, sia per la fortuna goduta dal nostro poeta in Dalmazia, tanto da diventare oggetto di imitazioni in italiano e in croato, sia per il carattere internazionale della polifonia madrigalistica, assunta al rango di *auctoritas* senza confini anche in ragione della poesia petrarchesca.

Fatto tanto più evidente a Dubrovnik, l’antica Ragusa, la città ove il trilinguismo letterario vanta una genesi in loco che non trova eguali nel XVI secolo. Nella lingua scritta, infatti, il latino trae origine dall’eredità romana di cui andava fiero il patriziato raguseo (si veda l’altera affermazione di Lampridio

Cerva «non tam Romam, quam Rhagusam esse romanam puto», *De Epidaurò*), l'italiano è figlio della parlata romanza scomparsa verso la metà del Quattrocento e il croato è la lingua comune parlata da tutti i ceti della repubblica. Nemmeno una delle tre lingue è da considerarsi totalmente importata; ciascuna di queste costituisce una componente essenziale della civiltà ragusea, che si distingue per la straordinaria convivenza di tre livelli linguistici, in quanto espressioni della stessa cultura, e non per l'accostamento artificiale di tre diverse culture. È piuttosto l'uso selettivo della lingua ad imporre agli intellettuali della dotta concorrente di Venezia di privilegiare, in funzione dei generi letterari, la scelta del latino, dell'italiano o del croato. Il trattato scientifico, destinato al mercato europeo, si scrive in latino; la saggistica è in italiano per la sua posizione di lingua franca; il croato appare più adatto al teatro, aperto al maggior numero dei cittadini, non tutti in grado di comprendere l'italiano aulico.

Sul versante della lirica, invece, la situazione si presenta alquanto complessa. La poesia, che fiorisce spontanea in tutte e tre le lingue, segue altre logiche e comporta una distinzione di merito. Se il latino inclina verso la lezione classico-umanistica, l'italiano ricalca le regole del petrarchismo bembiano, mentre il croato coniuga il petrarchismo con espressioni autoctone indipendenti dal processo di trasposizione. E in questo caso ha rilevanza la nascita all'inizio del secolo di un tipo di poesia che petrarcheggia nella variante štokavo-jekava del croato, testimoniata dal *Canzoniere raguseo* (o raccolta Ranjina) qualche decennio prima delle sperimentazioni in italiano dei vari Bobali-Bobaljevič, Nale-Nalješkovič e Ragnina-Ranjina, condotte sulle fonti autentiche, ossia sul 'Petrarca italiano'.

Va inoltre ribadito che le leggi non scritte, e nondimeno osservate, del mercato musicale non avrebbero permesso di editare musiche profane nella lingua slava. Ciononostante non è improbabile che un uomo di teatro come Nalješkovič, assai attento alle componenti sonore delle favole pastorali scritte in lingua-madre, prevedesse l'intonazione al liuto anche per i versi di Petrarca, da lui stesso tradotti e adattati, come dimostra la bella versione del sonetto *Se la vita da l'aspro tormento voltato in Ako me nepokoj i nemir ne sprzi*.

## *The Petrarchism of the “Canzoniere raguseo”*

by Ivano Cavallini

Among the various ‘skills’ pertaining to the deceitful arts of the pander, as listed in the Tomaso Garzoni’s *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), is the ability to recite Petrarch’s *Rime*. This is actually more than a matter of idle curiosity, for in its own way it attests how comprehensively the Petrarchan idiom — ‘via Bembo’ — spread beyond the literary circles and filtered into the more prosaic, day-to-day forms of communication. It should come as no surprise, therefore, to learn that close attention was paid to the poet’s works by the native musicians working on the opposite shore of the Adriatic, who were accustomed to the use of Italian as a language of culture.

In this respect we have a shining example in Giulio Schiavetti-Julije Skjavetić, *maestro di cappella* at Sebenico (Šibenik) in Venetian Dalmatia, who published in Venice in 1563 a collection of four- and five-voice madrigals, using segments of famous texts by the poet in the following manner:

- I     *Era’l giorno ch’al sol si scolorava*  
II     *Trovom’amor del tutto disarmato*  
III    *Amor mi spron’in un tempo et affrena*
- I     *Pace non trovo e non ho da far guerra*  
II     *Tal m’ha in prigion che non m’apre*
- I     *Ma’l tempo è breve e nostra voglia larga*  
II     *La morte è fin d’una prigion oscura*
- Fu fors’un tempo dolce cosa amore*

Like many other of his fellow-countrymen, this polyphonist, who also composed two *greghesche* setting lines by Antonio Molino in the form of a parody of the neo-Greek *stradioto* (1564), turned to Petrarch, because of both the poet’s popularity in Dalmatia (he was the object of imitations in both Italian and Croatian) and the international character of madrigal polyphony, which had risen to the rank of international *auctoritas* (thanks also to Petrarchan poetry).

This was even more conspicuous at Dubrovnik (ancient Ragusa), the city that boasted an indigenous genesis of literary trilinguism without equal in the 16th century. While Latin drew its origins from the Roman legacy that filled

the Ragusan patriciate with great pride (see Lampridio Cerva's haughty claim "non tam Romam, quam Rhagusam esse romanam puto", *De Epidaurō*), Italian was the offspring of a Romance vernacular that disappeared around the mid 15th century and Croatian was the common language spoken by all classes of the republic. Not one of the three should be considered as a completely imported language. Indeed each is an essential component of Ragusan civilization, whose distinguishing feature was not the artificial conjunction of three different cultures, but the extraordinary coexistence of three linguistic levels that were expressions of the same culture. Instead it was the selective use of language – in relation to the literary genres employed – that determined whether the intellectuals of Venice's learned competitor chose to write in Latin, Italian or Croatian. While the scientific treatises destined for the European market were written in Latin, Italian (thanks to its status as a *lingua franca*) was used for essays, and Croatian was better suited to the theatre, a genre open to a wider number of citizens, not all of whom were able to understand courtly Italian.

In the case of lyrical poetry, however, the situation was more complex. Although poetry flourished spontaneously in all three languages, other considerations applied, involving distinctions of merit. While Latin tended towards the classical-humanistic conception, Italian followed the rules of Bembian Petrarchism, and Croatian combined Petrarchism with autochthonous expressions independent of the transposition process. In this respect a certain importance was assumed by the creation, at the start of the century, of a type of poetry that imitated Petrarch in the štokavo-jekava variant of Croatian, as attested in the *Canzoniere raguseo* (or Ranjina collection) a few decades before the experiments conducted in Italian by writers like Bobali-Bobaljevič, Nale-Nalješkovič and Ragnina-Ranjina on the authentic sources, i.e. on the 'Italian Petrarch'.

It also needs to be stressed that the unwritten (yet nonetheless observed) laws of the musical market would have rejected the publication of secular music in the Slavic tongue. Nonetheless, there is nothing unusual about the fact that a man of the theatre like Nalješkovič, who was highly sensitive to the musical components of the pastoral fables written in the mother tongue, should call for a lute setting also of Petrarch's poetry (which he himself translated and adapted), as demonstrated by his fine version of the sonnet *Se la vita da l'aspro tormento*, which became *Ako me nepokoj i nemir ne sprzi*.



## La poesia del Petrarca, i fiamminghi e Philippe de Monte

di Cecilia Luzzi

Il ruolo di Francesco Petrarca quale protagonista delle vicende del madrigale musicale è stato più volte ribadito dalla musicologia negli ultimi decenni: se la rivalutazione del suo stile poetico come modello da imitare, promossa dalle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo, crea le condizioni per la nascita di questo genere musicale, la diffusione delle sue rime attraverso le numerose edizioni a stampa consente di raggiungere la quasi totalità dei madrigalisti i quali sulle immagini della sua poesia mettono a punto raffinate tecniche di rappresentazione del testo, giungendo, per la prima volta nella storia della musica, a creare un genere musicale vocale in cui poesia e musica siano intimamente unite.

La circolazione in musica delle rime del Petrarca diviene tuttavia un fenomeno eclatante solo dopo il 1540, cui contribuiscono i grandi compositori fiamminghi attivi in Italia. Philippe de Monte è il più prolifico – 73 testi musicati tra il 1554 e il 1597 per un totale di 133 madrigali –; Giaches Wert (65 testi), Orlando di Lasso (57), Cipriano de Rore (47), Adrian Willaert (25) e Jacques Arcadelt (21) lo seguono a ruota. I compositori italiani ai primi posti sono Matteo Rampollini (48), Luca Marenzio (44) e Giovanni Pierluigi da Palestrina (22). C'è da chiedersi come mai la lingua ardua, complessa, raffinata del Petrarca riscuota un tal successo proprio nelle mani di compositori non nativi nella penisola italiana. In un saggio del 1989 Martha Feldman offre un'ipotesi convincente: lo stile polifonico denso è il mezzo più idoneo per tradurre in musica le complesse strutture sintattiche dei testi del Petrarca e dei suoi imitatori. A sostegno di questa congettura si può aggiungere inoltre che lo stile grave della polifonia fiamminga viene avvertito come il più consono per rispecchiare la 'gravità' della poesia petrarchesca. Difatti, a partire dalla produzione di Willaert e Rore, i madrigali su testi del Petrarca assumono tratti peculiari dalla musica sacra, in particolare dal mottetto: densa scrittura polifonica, continuo movimento di brevi motivi da una voce all'altra e spostamento degli accenti metrici, stretta concatenazione delle frasi grazie al frequente «fuggir la cadenza», andamento a valori più ampi, spesso sincopato e con ritardi.

Il caso di Philippe de Monte è esemplare delle vicende della poesia petrarchesca: nei suoi primi libri di madrigali si rivolge quasi esclusivamente al *Canzoniere* del Petrarca, intonando alcuni testi come la doppia sestina *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* e in particolare la seconda stanza, *Crudele, acerba, inesorabil Morte*, i quali – come osservava Alfred Einstein nella storica monografia sul madrigale italiano –, quasi ogni compositore del '500

volle scegliere, proprio come ogni pittore una Madonna con il Bambino ed ogni scultore una Crocifissione o una Pietà. Nei libri successivi al 1570 la presenza di testi petrarcheschi cala progressivamente fino ad interrompersi nel 1580, ripresa solo eccezionalmente, dopo oltre un decennio, in apertura del suo *Quindicesimo libro a cinque voci* (1592), per attribuire gravità e solennità a tutto il libro in cui trovano il punto di equilibrio l'indole seria, di contrappuntista fiammingo e lo stile allegro, di canzonetta, che dal 1586 il compositore aveva scelto per assecondare i gusti della corte imperiale asburgica.

I temi della ricerca d'amore e degli affanni per un amore destinato per tradizione letteraria a rimanere inappagato, delle bellezze di Laura che rapiscono l'anima di chi la guarda, del contrasto tra felicità passata e angoscia e tormento dopo la morte della donna amata e infine del pentimento per il «giovanile errore» e della conversione trovano l'ideale clima espressivo nello stile elevato, serio della musica di Monte il quale, sulla scia di Willaert e Rore, crea un linguaggio finalizzato alla esaltazione dei valori poetici e destinato, allora come oggi, a raffinati intenditori in grado di capirne la profondità.

## *The poetry of Petrarch, the Flemings and Philippe de Monte*

by Cecilia Luzzi

Over the last few decades Petrarch's key role in the history of the madrigal has often been stressed by musicologists. While the reassessment of his poetic style as a model for imitation, as proposed in Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525), created the conditions for the birth of this musical genre, the diffusion of Petrarch's *Rime* through the numerous printed editions gave ready access to his works. In this way the madrigalists, confronted with the images of his poetry, were able to elaborate refined techniques of representing the text and to arrive, for the first time in the history of music, at creating a vocal musical genre in which poetry and music were intimately united.

It was only after 1540, however, that the circulation in music of Petrarch's *Rime* became a phenomenon of sensational proportions, to which the great Flemish composers active in Italy made an important contribution. Of these the most prolific was Philippe de Monte (73 texts set between 1554 and 1597, making a total of 133 madrigals); followed by Giaches Wert (65 texts), Orlando di Lasso (57), Cipriano de Rore (47), Adrian Willaert (25) and Jacques Arcadelt (21). Among the Italian composers the leading positions were taken by Matteo Rampollini (48), Luca Marenzio (44) and Palestrina (22). One naturally wonders why Petrarch's arduous, complex and refined language should be so successful precisely in the hands of composers who were conspicuously not native Italians. A convincing hypothesis is offered in an article written in 1989 by Martha Feldman, who argues that the dense polyphonic style was the medium best suited to translating into music the complex syntactic structures found in the texts of Petrarch and his imitators. In support of this conjecture we could also add that the severe style of Flemish polyphony was felt to be the most appropriate to reflect the 'gravity' of Petrarchan poetry. In fact, from the production of Willaert and Rore onwards, the madrigals using Petrarch's texts assumed the various traits generally associated with sacred music (in particular the motet): i.e. dense polyphonic writing; the continuous movement of short motifs from one voice to another and the shifting of metrical accents; the close concatenation of phrases thanks to the frequent instances of *fuggir la cadenza* (avoiding the cadence); and the measured pace in broad note values, often accompanied by syncopation and suspension.

The case of Philippe de Monte is typical of how Petrarch's poetry was exploited. In his first madrigal books he resorts almost exclusively to the *Canzoniere*, setting certain texts like the *doppia sestina* "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto" and in particular the second stanza, "Crudele, acerba,

inesorabil Morte”, which (as Alfred Einstein observed in his classic study of the Italian madrigal), almost every 16th-century composer chose, just like every painter painted a Madonna and Child and every sculptor made a Crucifixion or Pietà. In the books issued after 1570 the number of Petrarchan texts declined progressively until it broke off altogether in 1580. After over a decade, they were resumed exceptionally, to open his Fifteenth Book of five-voice madrigals (1592), as a means of imparting gravity and solemnity to the whole book, in which the serious manner typical of the Flemish contrapuntalists finds a point of equilibrium with the joyful style typical of the *canzonetta*, an idiom that the composer adopted after 1586 in an effort to satisfy the tastes of the imperial Habsburg court.

The themes illustrated – the lover’s plight and his search for a love destined by literary tradition to remain unrequited; the fair looks of Laura, which ravish the soul of the poet who gazes on her; the contrast between his past happiness and his anguish and despair after her death; and finally, the repentance for his “youthful error” and his conversion – find an ideal expressive climate in the elevated, serious style of the Monte’s music. By following in the tracks of Willaert and Rore, the Flemish master creates a language that aims at a heightening of the poetic qualities and addresses (then as today) the refined connoisseurs capable of grasping its profundity.

## Quell'antico pianto, quell'antica fronde...

di Donatella Restani

Una giovane donna, ritratta di tre quarti, accenna un sorriso ambiguo e invita lo spettatore, con gli occhi, a distogliere lo sguardo, per poggiarlo sulla riga di un piccolo libro da tasca, su cui appunta l'indice della mano sinistra. Il gioco allusivo con cui Andrea Del Sarto, a Firenze, probabilmente tra il 1528 e il 1529, coinvolgeva lo spettatore e il lettore, è la ricerca del verso indicato e nascosto dalla copertina. Se resta incerta, oltre all'identificazione del verso, anche quella della donna ritratta – forse Maria del Berrettaio, oppure Lucrezia del Fede, poi sposa del pittore –, non vi sono incertezze invece a proposito del testo: sulla pagina aperta sono infatti leggibili due sonetti del *Canzoniere* di Petrarca, da cui uno dei titoli convenzionali della tela, *Dama col 'petrarchino'* (fig. 1).

La scelta dei sonetti dipinti (*Rvf* 153, 154) è un documento del tipo di ricezione dei *Rerum vulgarium fragmenta* nel primo ventennio del XVI secolo e rinvia alla loro frequente circolazione nelle case aristocratiche e borghesi fiorentine. Come Marc Fumaroli ha ricordato anche di recente, le prime generazioni dei discepoli di Petrarca, chierici o laici che fossero, formarono una «società nella società», impegnata a condividere gli ideali ch'egli aveva prefigurato e capace di avvertire, come *pathos*, il sentimento malinconico della brevità della vita e dell'effimero scorrere delle cose terrene, compensato dal desiderio di una gloria fondata sul servizio a ciò che non muore: la pietà, la bellezza, il senso della grandezza. Seguendo le loro orme, gli aristocratici e i borghesi colti, non solo fiorentini, del Cinquecento, nelle cui stanze, le rime in vita e in morte di Laura erano lette, imparate a memoria e trasmesse come la scienza delle scienze, la scienza del cuore dell'uomo, si sentivano e si autorappresentavano come gli eredi designati per incarnare e trasmettere quel tipo di ideali alle generazioni future. Se Petrarca aveva tessuto l'elogio di Cicerone, sul cui esempio proponeva di intervenire, da uomo pubblico, nella Città malata per tentare di guarirla – è ancora Fumaroli –, alcune tra le prime compagnie di poeti, pittori, scultori e musicisti, che andavano formandosi nei primi decenni del Cinquecento – come la compagnia della Cazzuola, o del Paiuolo, di cui facevano parte, tra gli altri, Andrea Del Sarto e Ottaviano de' Medici, suo mecenate e committente – assumevano sia le quattro qualità ciceroniane, *grauitas*, *uarietas*, *elegantia* e *suauitas*, come modello per la poetica, letteraria, figurativa e musicale, sia le virtù etiche del *De officiis*, come modello per la vita.

Nelle riletture del *Canzoniere*, l'antico e il moderno si fondevano in un connubio inscindibile: i frammenti della mitologia di tradizione classica, e

soprattutto le metamorfosi di donne in piante e in uccelli, secondo il dettato ovidiano, divenivano metafore per descrivere le passioni del cuore umano. Bastino due esempi, in cui la parallela e distinta trasmissione musicale e figurativa fece registrare momenti di fortuna straordinaria, ora nell'uno ora nell'altro linguaggio.

Nel sonetto *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* (Rvf 310), la voce di Progne e il pianto, muto, di Filomena sono gli unici segni sonori con cui Petrarca allude alla metamorfosi delle due sorelle, sollevate dal delittuoso retaggio delle loro esistenze umane, e smaterializzate nel suono che ritorna all'arrivo della primavera:

e' garrir Progne e pianger Filomena (Rvf 310, 3).

Diversamente si comportarono gli incisori, che accompagnarono con le loro tavole i volgarizzamenti cinquecenteschi delle *Metamorfosi* di Ovidio (VI, 412-674), illustrando la violenza delittuosa del connubio di Progne (o Procne), figlia dell'ateniese Pandione, con Tereo, re di Tracia, e l'intrico di vendette mortali che ne seguì (fig. 2). Nel segno di una piena adesione alla scelta petrarchesca si mossero invece sia Luca Marenzio nelle intonazioni del *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1585), sia Claudio Monteverdi nel *Sesto libro de' madrigali* (1614). Petrarca aveva menzionato soltanto il segnale sonoro di Filomena, quello che già Ovidio (VI, 546, 610-612, 669) aveva descritto come ultima fase della voce capace di far echeggiare le selve, poi forzata al silenzio e al pianto, che contraddistingueva sia la donna sia l'uccello che si ripara sotto i tetti. Analogamente, nel procedimento imitativo del dettato musicale, il verso di Progne si identifica con quello degli uccelli festosi, che popolano i boschi e i giardini a primavera, e Filomena riacquista la voce che le fu rapita.

Nella netta contrapposizione dell'intonazione delle quartine e delle terzine del sonetto, tra la 'piacevolezza' della stagione e del paesaggio e la 'gravità' dello stato d'animo dell'io lirico, l'ascoltatore del Cinquecento e del Seicento, lettore di Ovidio, riandava, forse, con la memoria da quel 'garrir' e 'pianger' al mito antico e accresceva, anche attraverso di esso, la propria empatia con l'autore del testo.

Analogamente, il nucleo tematico delle rime, la metamorfosi della donna fuggitiva in pianta fronzuta, Dafne/lauro/Laura, era divenuto uno dei modi delle descrizioni introspettive dell'amore non corrisposto tra Apollo/'io lirico', vale a dire tra il dio, profeta musicista arciere medico, secondo il dettato ovidiano (Ovidio, *Metamorfosi*, I, 517-524), inteso quale immagine del poeta. Decine di intonazioni madrigalistiche ne moltiplicavano le implicazioni affettive:

Apollo, s'ancor vive il bel desio / che t'infiammava a le tesaliche onde»  
(*Rvf* 34 in 1367NV);

Almo sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel  
soggiorno / verdeggia [...] (*Rvf* 188 in 1709, 2071, 2459, 2909NV).

Accompagnate dalle innumerevoli variazioni e allusioni al tema della donna/albero (tra le altre: *Rvf* 107 in 5, 296, 1734, 2827-2830, 743-7, 1523, 1709, 1843, 1992, 2752NV; *Rvf* 142 in 2069NV), e dal corredo simbolico di Apollo, di cui facevano parte sia Amore con arco e frecce (per esempio: *Rvf* 88 in 2637NV; *Rvf* 90 in 1987NV; *Rvf* 127 in 2339, 2790, 1847NV), sia Fetonte (*Rvf* 105 in 332, 2189NV), saziavano, con i loro suoni per gli occhi, l'udito degli abitanti e degli ospiti delle stanze dei palazzi e delle ville di città e di campagna. Le immagini dell'*Apollo e Dafne* di Dosso Dossi (ca. 1522) (fig. 3), in cui lo strumento del dio richiama anche nel legno l'albero in cui Dafne si è trasformata, e la scultura di Bernini sul medesimo soggetto (ca. 1622) (fig. 4), ripetevano, per l'ascoltatore privilegiato e attento, il ricordo dei suoni. Oggi, si trovano rispettivamente collocate sulla parete e al centro della medesima stanza del Casino di Villa, fatto edificare dal cardinale Scipione Borghese, a Roma (ora Villa Borghese) (fig. 5). Nelle differenze della maniera figurativa che caratterizza le due immagini si riflette uno dei mutamenti estetici intervenuti nell'arco cronologico in cui si svolse l'esperienza madrigalistica petrarchesca.

Sigle:

*Rvf* = *Rerum vulgarium fragmenta* (citato da F. Petrarca, *Opere*, a cura di E. Bigi, Milano, Mursia, 1968<sup>4</sup>)

NV = *Il nuovo Vogel* (E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Roma-Ginevra, Staderini-Minkoff, 1977)



Fig. 1: Andrea del Sarto, *Dama col 'petrarchino'*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3: Dosso Dossi, *Apollo e Dafne*. Roma, Galleria Borghese.

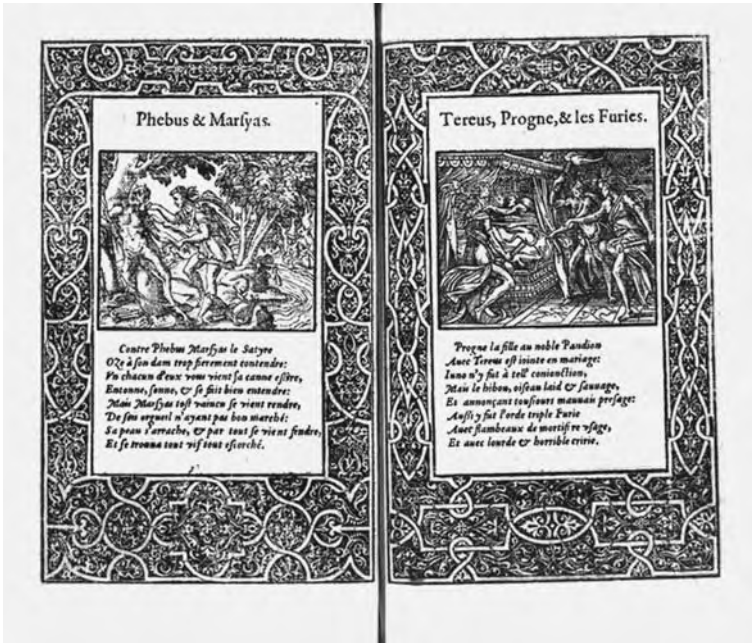


Fig. 2: Tereo, Progne e le Furie, in BERNARD SALOMON, *La Métamorphose d'Ovide figurée*, 1583.





*Fig. 4: Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne (cosiddetti Barberini). Roma, Galleria Borghese.*



*Fig. 5: Roma, Galleria Borghese: Stanza di Apollo e Dafne.*



## *Quell'antico pianto, quell'antica fronde...*

by Donatella Restani

A young woman, portrayed in three-quarter pose, hints at an ambiguous smile, while her eyes invite the spectator to rest his gaze on a line in a small pocket book, to which she points with her left index-finger. This allusive game, involving reader and spectator, concerns the search for a line that is indicated yet concealed by the cover of the book, was painted by Andrea Del Sarto in Florence probably between 1528 and 1529. But while there is uncertainty about the identification of the line, as well as about the woman portrayed (perhaps either Maria del Berrettaio or Lucrezia del Fede, the painter's future wife), there is no such doubt about the book itself: on the open page we can clearly read two sonnets from Petrarch's *Canzoniere*. Hence the origin of one of the conventional titles of the painting: *Dama col 'petrarchino'* (fig. 1).

The choice of the sonnets painted (*Rvf* 153, 154) documents a type of reception for the *Rerum vulgarium fragmenta* in the first twenty years of the 16th century, reflecting the frequent circulation of this collection in the houses of aristocratic and bourgeois Florentines. As Marc Fumaroli has recently reminded us, the first generations of Petrarch's disciples, whether clerics or laymen, formed a "society within a society", one committed to sharing the ideals that he had prefigured and one capable of grasping, as *pathos*, the melancholy sensation of the brevity of life and the ephemeral flow of earthly things, compensated by the desire for a glory founded on service to undying qualities: compassion, beauty and the sense of grandeur. Following in their tracks, the nobles and cultured bourgeois of the 16th century, both in Florence and elsewhere, in whose rooms the verses written during and after Laura's lifetime were read, learned by heart and transmitted as the science of sciences (or the science of the heart of man), felt themselves to be, and represented themselves as, the heirs designated to embody and transmit those ideals to future generations. Thus also, since Petrarch had sung the praises of Cicero, on whose example he proposed, as a public figure, to concern himself with the ailing City and cure it (again according to Fumaroli), some of the first companies of poets, painters, sculptors and musicians that emerged in the early 16th century (like the company of the Cazzuola, or that of the Paiuolo, to which Andrea Del Sarto also belonged, along with Ottaviano de' Medici, a patron who commissioned his work) adopted not only the four Ciceronian qualities of *grauitas*, *uarietas*, *elegantia* e *suauitas* as a model for the poetic, literary, figurative and musical, but also the ethical virtues of the *De officiis* as a model for life.

In the rereadings of the *Canzoniere*, the ancient and the modern merged to form an inseparable partnership. Fragments of classical mythology, above all those concerning the metamorphoses of women into plants and birds, in accordance with the Ovidian example, became metaphors for describing the passions of the human heart. Two examples should suffice, in which a parallel, yet distinct, transmission in the musical and figurative arts produced remarkable results in both idioms.

In the sonnet “Zefiro torna, e ’l bel tempo rimena” (*Rvf* 310), the voice of Progne and the silent weeping of Filomena (Philomela) are the only audible signs by which Petrarca alludes to the metamorphosis of the two sisters, relieved of the brutal legacy of their human existences and de-materialized in the sound that returns at the arrival of spring:

e’ garrir Progne e pianger Filomena (*Rvf* 310, 3).

Different was the behaviour of the engravers, whose tables accompanied the 16th-century vernacular versions of Ovid’s *Metamorphoses* (VI, 412-674), illustrating the dire violence of the marriage of Progne (or Procne), daughter of the Athenian Pandion, with Tereus, king of Thrace, and the fatal tangle of vendettas that ensued (fig. 2). Closely adhering to the Petrarchan choice, on the other hand, were the respective settings of Luca Marenzio in the *Primo libro dei madrigali a quattro voci* (1585) and Claudio Monteverdi in the *Sesto libro de’ madrigali* (1614). Petrarch had mentioned only Philomela’s distinctive weeping sound, that which Ovid (VI, 546, 610-612, 669) had already described as the last phase of a voice capable of making the woods echo, then forced to silence and weeping: a distinctive feature of both the woman and the bird that shelters under roofs. In the same way, in the imitative procedure of the musical transcription, Progne’s cry is identified with that of the joyful birds that populate the woods and gardens in spring, while Philomela reacquires the voice that had been snatched from her.

In the clear contrast between the settings of the quatrains and tercets of the sonnet, between the ‘charm’ of the season and the landscape and the ‘gravity’ of the state of mind of the lyrical “I”, the listener of the 16th and 17th centuries (and reader of Ovid) would perhaps travel with his memory from the ‘garrir’ (chirping) and ‘pianger’ (weeping) back to the ancient myth and, also by this means, enhance his empathy with the author of the text.

In the same way, the thematic nucleus of the *rime*, the metamorphosis of the fugitive woman into a leafy bush (Daphne/laurel/Laura) had become a manner of introspective description for the unreturned love of Apollo/‘lyrical I’, i.e. of the god, prophet musician archer healer, according to the Ovidian example (Ovid, *Metamorphoses*, I, 517-524), understood as an image of the poet. These affective implications were then multiplied in dozens of madrigal settings:

Apollo, s'ancor vive il bel desio / che t'infiammava a le tesaliche onde»  
(*Rvf* 34 in 1367*NV*);

Almo sol, quella fronde ch'io sola amo, / tu prima amasti, or sola al bel  
soggiorno / verdeggia [...] (*Rvf* 188 in 1709, 2071, 2459, 2909*NV*).

Accompanied by innumerable variations on, and allusions to, the theme of the woman/tree (among others: *Rvf* 107 in 5, 296, 1734, 2827-2830, 743-7, 1523, 1709, 1843, 1992, 2752*NV*; *Rvf* 142 in 2069*NV*), and by the symbolic trappings associated with Apollo, also involving both Cupid with his bow and arrow (for example: *Rvf* 88 in 2637*NV*; *Rvf* 90 in 1987*NV*; *Rvf* 127 in 2339, 2790, 1847*NV*) and Phaeton (*Rvf* 105 in 332, 2189*NV*), these settings satisfied – through their ‘sounds for the eyes’ – the ears of the residents and guests who frequented the rooms of palaces and villas in town and country. The privileged and careful listener would also find that memory of sounds repeated in the *Apollo and Daphne* by Dosso Dossi (c. 1522) (fig. 3), where the wood of the god’s instrument reflects the tree into which Daphne is transformed, and the sculpture by Bernini on the same subject (c. 1622) (fig. 4). Today, they stand in the same room, respectively on the wall and in the middle of the floor, of the Casino di Villa (today, the Villa Borghese) that Cardinal Scipione Borghese had built in Rome (fig. 5). In the differences in figurative approach between the two images we can detect an important aesthetic changes that took place in the chronological period during which the Petrarchan madrigal experience took place.

Sigla:

*Rvf* = *Rerum vulgarium fragmenta* (quoted from F. Petrarca, *Opere*, edited by E. Bigi, Milano, Mursia, 1968<sup>4</sup>)

*NV* = *Il nuovo Vogel* (E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Rome-Geneva, Staderini-Minkoff, 1977)



Appendice musicale / *Musical appendix*

Petrarca in musica dall'*Ars nova* al tardo Cinquecento

*Petrarch in music from the Ars nova to the late 16th Century*





## Indice / Index

JACOPO DA BOLOGNA, *Non al so amante più Diana piacque*  
Trascrizione da *The Music of Fourteenth-Century Italy*, IV: *Jacobus de Bononia, Vincentius de Arimino*, edited by Nino Pirrotta, Rome, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/IV).

GUILLAUME DU FAY, *Vergene bella che di sol vestita*  
Trascrizione da *Guillelmi Dufai Opera omnia*, VI: *Cantiones*, edidit Henricus Bessler, Rome, American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Mensurabilis Musicae, 1/VI).

GIOVANNI BROCCO, *Ite caldi sospiri*  
PeIII, 28v-29r; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Che debb'io far, che mi consigli Amore*  
PeVII, 13v-14 e AnI, 31v-32; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Che debo far, che mi consigli Amore*  
BosI, 7v-8v; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.  
Intonazione per canto e liuto, rappresentante probabilmente la versione originaria del brano.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Che degg'io far, che mi consigli Amore*  
Fn 164-167, n. 36; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.  
Versione completamente vocale, con testo sottoposto a tutte le voci, tràdita in un importante manoscritto per il repertorio proto-madrigalistico.

BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Vergine bella, che di sol vestita*  
AnI, 38v-40r; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.

GIOVANNI TOMMASO DE MAIO, *Hor vedi, Amor, che giovinetta donna*  
DeCan, 15v-17r; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.

BERNARDO PISANO *Amor, se vuoi ch' i' torni al giogo antico*  
Fn164-167, n. 9 e Pi, n. 5; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.

SEBASTIANO FESTA, *Amor, se vò ch' io torni al giogo antico*  
PaDoI, 16v-18 e Fn164-167, n. 23; trascrizione di Rodobaldo Tibaldi.

LUCA MARENZIO, *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*  
Trascrizione da LUCA MARENZIO, *Madrigali a quattro voci. Libro primo (1585)*, edizione moderna e note critiche a cura di Aldo Iosue, Francesco Luisi, Antenore Tecardi, Roma, Pro Musica Studium, 1983 (Musica rinascimentale in Italia, 9).

PHILIPPE DE MONTE, *Mia benigna fortuna*  
*Primo libro de' madregali a quattro voce*; trascrizione di Cecilia Luzzi.

Non al so amante (Madrigale)

PR

Non

Non

5 al so a-man-te più Di - a - na pia -

al so a-man - te più Di - a - na pia -

10 que, Quan - do per

que, Quan - do per

15 do per

20 tal ven - tu - ra tu - ta nu -

tal ven - tu - ra tu - ta nu -

25 da La

da La

30 vi - d'in mez - zo de le ge - li -

vi - d'in mez - zo de le ge - li -

35 d'a -

d'a -

40 *R. Tal.*

que, *R. Tal.* che mi fe - ce

45

quando gli ar - de' ce - lo Tu...

quando gli ar - de' ce - lo

50

[tu-] to - tre - mar d'un a - mo - ro - so ge - lo.

Tu - to - tre - mar d'un a - mo - ro - so ge - lo.

Vergene bella, che di sol vestita

(Francesco Petrarca)

A

Ver-gene bel-la, che di sol ve-sti-ta, Cho-ro-na-ta.

Contratenor Vergene bella etc.

Tenor Vergene bella etc.

ta-di stel-le al som-mo so-le.

15

Pla-ce-sti, sì, che'n te sua lu-cea-sco-se; A-

20

-mor mi spi-gne a dir di te pa-ro-le:

25

Ma non so'n-co-min-zar sen-za tu a-i-ta, E di co-

30  
 lui ch'a - man - do in te si po - - - se.

35

B  
 40 In - vo - co lei che ben sem - pre ri - spo - se Chi la chia - mò con fe -  
 Invoco lei  
 Invoco lei Chi la chia - mò con fe - de.

50 de. Ver - ge - ne, s'a mer - ce - de. 55 Mi - se -  
 Ver - ge - ne, s'a mer - ce - de.

60  
 ria e - stre - ma dell' hu - ma - ne cho - - - se

APPENDICE MUSICALE

65 70

Già mai ti volse, al mio pre - go t'in - chi - na. Soc - cor - ri - al - la mia

Soc - cor - ri - al - la mia guer - - ra,

Soc - cor - ri - al - la mia guer - -

C 75

guer - ra, Ben - di'i si - a ter - ra, e tu del ciel re -

80

85

- na.

**"El modo de dir sonetti" (Ite caldi suspiri)**

Giovanni Brocco

PeIII, 28r-29v

[Cantus]

Tenor

Altus

Bassus

I - te, cal - di su - spi - ri, al fred - do co - re,  
Ite, caldi suspiri  
Ite, caldi suspiri  
Ite, caldi suspiri

rom - pe - te el ghiac - cio che Pie - tà con - ten - de,  
e se pre - gi mor - tal al ciel se in - ten - de.

5

mor - te o mer - cé sia fi - ne al mio do - lo - re.

[Alla fine]:

se ai se - gni del mio sol l'ai - re co - no - - - sco,

10

se ai se - gni del mio sol l'ai - re co - no - - - sco.



**Che debb'io far, che mi consigli, Amore?**

Bartolomeo Tromboncino

PeVII, 13v-14r  
AnI, 31v-32r

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Che debb'io far, che mi con-se-gli, A-mo-

Che debb'io far

Che debb'io far

Che debb'io far

re? Tem-po è ben di mo-ri-re, et ho tar-da-to

Che debb'io far

Che debb'io far

Che debb'io far

5

più ch'io non vor-re-i, Ma-don-na è mor-ta, et

Che debb'io far

Che debb'io far

Che debb'io far

ha se - co il mio co - - - re; et vo - len - dol se -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in a soprano clef, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment in a treble clef. The third staff is the left-hand piano accompaniment in a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. Vertical dashed lines connect the vocal notes to the corresponding piano accompaniment notes.

10

gui - re, in - ter - rom - per con - vien que - sti an - ni re - i, per - ché mai ve - der

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in a soprano clef, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment in a treble clef. The third staff is the left-hand piano accompaniment in a bass clef. The music continues in the same key and time signature as the first system. Vertical dashed lines connect the vocal notes to the corresponding piano accompaniment notes.

le - i di qua non spe - ro, e l'a - spec - tar m'è no - ia. Po - scia che o - gni mia gio -

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in a soprano clef, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment in a treble clef. The third staff is the left-hand piano accompaniment in a bass clef. The music continues in the same key and time signature as the previous systems. Vertical dashed lines connect the vocal notes to the corresponding piano accompaniment notes.

15

ia per lo suo di - par - ti - re in pian - to è

vol - ta, e o - gni dol - cez - za da mia vi - ta è

20

tol - ta e o - gni dol - cez - za da mia vi - ta è tol - ta.

# Che debo far, che me consigli Amore

Bartolomeo Tromboncino

BosI, 7v-8v

[Cantus]

Che de - bo far, che me con - se - gli, A - mo - - -

[Liuto in Sol]

La voce del sopran  
al secondo tasto  
del canto

re? Tem - po è ben di mo - ri - re, et ho tar - da - to

5  
più che non vor - re - - - i. Ma - don - na è mor - ta, e

ha se - co el mio co - - - re; e vo - len - dol se -

10

gui - re, in - ter - rom - per con - vien que - sti an - ni re - - -

i, per - ché mai ve - der le - i di qua non spe - ro, e

l'a - spe - tar m'è no - - - ia. Po - scia c'o'gni mia gio -

15

ia per il suo di - par - tir in pian - to è

APPENDICE MUSICALE

vol - ta, e o - gni dol - cez - za di mia vi - ta è

20

tol - ta e o - gni dol - cez - za di mia vi - ta è tol - ta.

# Che degg'io far, che mi consigli, Amore?

Bartolomeo Tromboncino

Fn164-7, n. 36

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Che deg - g'io far, che

Che deg - g'io far,

Che deg - - - g'io far, che

Che deg - g'io far, che

mi con - si - gli, A - mo - - - re? Tem - po è ben di mo -

che mi con - si - gli, A - mo - re? Tem - po è ben di mo -

mi con - si - gli, A - - - mo - re? Tem - - - po è ben di mo -

mi con - si - gli, A - mo - - - - re? Tem - po è ben di mo -

5

ri - re, et ho tar - da - to più ch'io non vor - re -

ri - re, et ho tar - da - to più ch'io non vor - re -

ri - re, et ho tar - da - to più ch'io non vor - re -

ri - re, et ho tar - da - to più ch'io non vor - re -

i. Ma - don - na è mor - ta, et ha se - co'l mio co - - -

i. Ma - - - don - na è mor - ta, et ha se - co'l mio co -

i. Ma - don - na è mor - ta, et ha se - co'l mio co - - -

re; et vo - len - do se - gui - re, in - ter - rom - per con -

co - re; et vo - len - do se - gui - re, in - ter - rom - per con -

re; et vo - len - do se - gui - re, in - ter - rom - per con -

re; et vo - len - do se - gui - re, in - ter - rom - per con - vien con -

10  
vien que - st'an - - ni re - - i, per - ché mai ve - der

vien que - - - st'an - ni re - i, per - ché mai ve - der le -

vien que - st'an - ni re - i, per - ché mai ve - der

vien que - st'an - ni re - i, per - ché mai



le - i di qua non spe - ro, et l'a - spec - tar m'è no - - -

i di qua non spe - ro, et l'a - spec - ta - re

le - i di qua non spe - ro, et l'a - spec - tar m'è no - - -

ve - der lei di qua non spe - ro, et l'a - spec - ta - re m'è no -

15

ia. Po - scia c'o - gni mia gio - ia per lo suo di - par -

m'è no - - - ia. Po - scia c'o - gni mia gio - ia

ia. Po - scia c'o - gni mia gio - ia per lo suo

ia. Po - scia c'o - gni mia gio - ia per lo suo di - par -

ti - re in pian - to è vol - ta, e o - gni dol - cez -

per lo suo di - par - tir in pian - to è vol - ta, o - gni - dol -

di - par - ti - re in pian - to è vol - ta, o - gni dol - cez - za dal mio

tir in pian - to è vol - ta, o - gni dol - cez - za dal -

za dal mio cor è tol - ta o - gni dol - cez -  
 cez - - za dal mio cor è tol - ta  
 cor è tol - - - ta è tol - ta  
 mio cor è tol - ta, o - gni dol - cez - za dal

26

za dal mio cor è tol - - - ta.  
 è tol - ta è tol - - - ta.  
 è tol - - - ta.  
 mio cor è tol - ta.

## Vergine bella, che di sol vestita

Bartolomeo Tromboncino

AnI, 38v-40r

[Cantus]

Ver - gi - ne bel - la, che di sol ve -

Altus  
Vergine bella

Tenor  
Vergine bella

Bassus  
Vergine bella

5

sti - ta, co - ro - na - ta di stel - le, al som - mo So - le pia -

10

ce - sti si, che 'n te Sua lu - ce a - sco - se, a - mor mi spin - ge a

15

dir di te pa - ro - le, ma non so en - co - min - ciar sen - za

20

tua a - - i - ta et di Co - lui ch' a - man - do in te si po -

25

30

se. In - vo - co lei che ben sem - pre ri - spo - se, chi la chia - mò con

fe - de: Ver - gi - ne, s'a mer - ce - de, mi - se - ria ex - tre - ma

35  
de l'hu - ma - ne co - se già mai ti vol-se, al mio pre - go

40  
t'in - - - chi-na; so - cor-ri a la mia guer-ra ben - chi' sia ter -

45 50

ra, et tu del ciel re - gi - - - na.

A - - - - -

55 58

men.

# Hor vedi, Amor, che giovinetta donna

Giovanni Tommaso De Maio

DeCan, 15v-17r

[Cantus]

Hor ve - di, A - mor, che gio - vi -

Altus

Tenor

Bassus

Hor vedi, Amor, che giovinetta donna

Hor vedi, Amor, che giovinetta donna

Hor vedi, Amor, che giovinetta donna

5

net - ta don - na tuo re - gnio sprez - za, e di mio mal non cu -

10

ra, e tra dui i - ni - mi - ci è si si - cu - ra.

15

Ti sei ar - ma - to, et el - la in trez - za in gon - na si

20

sie - de scal - za in mez - zo i fio - ri e l'er - - - ba, ver''

25

me spie - ta - ta, e'n-con - tra te su - per - ba. Io son pre - gion; ma'



30

se pie - tà an - cor ser - ba l'ar - co tuo sal - do, et qual -

35

cu - na sa - e - cta, fa' di te e di me, si -

40

gnor, ven - - - de - - - cta.

# Amor, se vuoi ch' i' torni al giogo antico

Bernardo Pisano

Fn164-7, n. 9

Pi, n. 4

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

A - mo - - -

A - mo - - - re, a - mo -

A - mo - - - re,

re, a - mor, se

A - mo - - - re, se vuoi ch'i'

re, a - mo - - - re, a - mor, se

a - - - mo - - - re, a - - -

5

vuoi ch'i' tor - ni al gio - go an - ti - - - co, co - me par

tor - ni al gio - go an - ti - - - co, co - me par

vuoi ch'i' tor - ni al gio - go an - ti - - - co, co - me par

mor, se vuoi ch'i' tor - ni al gio - go an - ti - - - co, co - me par

#

che tu mo - stri, u - n'al - tra pro - va me - ra - vi -

che tu mo - stri, u - n'al - tra pro - va me - ra - vi -

che tu mo - stri, u - n'al - tra pro - va me - ra - vi -

che tu mo - stri, u - n'al - tra pro - va me - ra - vi -

10

glio - sa e no - va, per do - mar me, con - ven - ti vin - cer

glio - sa e no - va, per do - mar me, con - ven - ti vin - cer pri -

glio - sa e no - va, per do - mar me, con - ven - ti vin - cer

glio - sa e no - va, per do - mar me, con - ven - ti vin - cer

#

pri - a. Il mio a - ma - to te - so - ro in ter - ra tro - va, che m'è na -

a. Il mio a - ma - to te - so - ro in ter - ra tro - va, che m'è na -

pri - a. Il mio a - ma - to te - so - ro in ter - ra tro - va, che m'è na -

pri - a. Il mio a - ma - to te - so - ro in ter - ra tro - va, che m'è na -

13

na - sco - sto, on - d'io son si men - di - co,  
 sco - sto, on - d'io son si men - di - co,  
 sco - sto, on - d'io son si men - di - co, e'l  
 sco - sto, on - d'io son si men - di - co, e'l'

e'l cor sag - gio pu - di - co, o - ve suol al - ber -  
 e'l cor sag - gio pu - di - co, o - ve suol al - ber -  
 cor sag - gio pu - di - co, o - ve suol al - ber -  
 cor sag - gio pu - di - co, o - ve suol

gar la vi - ta mi - a:  
 gar la vi - ta mi - a:  
 gar la vi - ta mi - a: e  
 al - ber - gar la vi - ta mi - a: e s'e - gli è'

20

e s'e - gli è ver che tua po - ten - zia si - a nel  
s'e - gli è ver che tua po - ten - zia si - - a nel  
ver che tua po - ten - zia si - a nel ciel

ciel sí gran - de, co - me si ra - gio -  
ciel sí gran - - de, co - me si ra - gio -  
si gran - - de, co - - me si ra - gio -

25

e ne l'a - bis - - so (per - ché qui fra  
na, e ne l'a - bis - - so (per - ché qui fra  
na, e ne l'a - bis - - so (per - ché qui fra no -  
na,

no - - - i quel che tu val e puo - i,  
 no - - - i quel che tu val e puo - i,  
 i quel che tu val e puo - i,  
 quel che tu val e puo - i,

30

cre - do che'l sen - te o - gni gen - til per - so - na),  
 cre - do che'l sen - te o - gni gen - til per - so -  
 cre - do che'l sen - te o - gni gen - til per - so - - na),  
 cre - do che'l sen - te o - gni gen - til per - so - na),

ri - to - gli a Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - to,  
 na), ri - to - gli a Mor - te quel ch'el - la n'ha tol -  
 ri - to - gli a Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - - - to,  
 ri - to - gli a Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - to,

e ri - pon le tue in - se - gne nel bel vól - - - to nel  
 to, e ri - pon le tue in - se - gne nel bel vól - to nel  
 e ri - pon le tue in - se - - - gne nel bel vól - - - to  
 e ri - pon le tue in - se - gne nel bel vól - - - to nel

35

bel vól - - - to, e ri - pon le tue in - se - gne  
 bel vól - to nel bel vól - to, e ri - pon le tue in - se - gne  
 nel bel vól - - - to, e ri - pon le tue in - se - -  
 bel vól - - - to, e ri - pon le tue in - se - gne

nel bel vól - - - to nel bel vól - to.  
 nel bel vól - to nel bel vól - to nel bel vól - to.  
 gne nel bel vól - - - to nel bel vól - - - to.  
 nel bel vól - - - to nel bel vól - - - to.

# Amor, se vòì ch' io torni al giogo antico

Sebastiano Festa

PaDol 16v-18

Fnl64-7, n.23

Cantus

A - mor, se vòì ch'io tor - ni al

gio - go an - ti - - - co, co - me par che tu mo - stri, u - n'al - tra

pro - va ma - ra - vi - glio - sa et no - va, per do - mar



me, con-vien-ti vin-cer pri - - a. Il mio a-ma -

me, con-vien-ti vin-cer pri - - a. Il mio a-ma -

me, con-vien-ti vin - - - cer pri - a. Il mio a-ma -

me, con-vien-ti vin-cer pri - - - a. Il mio a-ma -

to te-so-ro in ter-ra tro-va, che m'è na-sco-sto,

to te-so-ro in ter-ra tro-va, che m'è na-sco-sto,

to te-so-ro in ter - - ra tro-va, che m'è na-sco-sto,

to te-so-ro in ter - - ra tro-va, che m'è na-sco-sto,

on-d'io son si men-di-co, e'l cor sag-gio e pu-di-co,

on-d'io son si men-di-co, e'l cor sag-gio e pu-di-co,

on - d'io son si men-di-co, e'l cor sag-gio e pu-di-co,

on - d'io son si men-di-co, e'l cor sag-gio e pu-di-co,

o - ve so - le al - ber - gar la vi - - ta mi - a:

o - ve so - le al - ber - gar la vi - - ta mi - a:

o - ve so - le al - ber - gar la vi - - ta mi - a:

o - ve so - le al - ber - gar la vi - - ta mi - a:

15

e s'e - gli è ver che tua po - ten - - za si - a

e s'e - gli è ver che tua po - - ten - za si - a

e s'e - gli è ver che tua po - - ten - za si - a

e s'e - gli è ver che tua po - - ten - za si - a

nel ciel sí gran - de, co - me si ra - gio - na, et ne l'a - bis - so

nel ciel sí gran - de, co - me si ra - gio - na, et ne l'a - bis - so

nel ciel sí gran - de, co - me si ra - gio - na, et ne l'a - bis - so

nel ciel sí gran - de, co - me si ra - gio - na, et ne l'a - bis - so

(per - ché qui fra no - i quel che tu va - li e pò - i,  
 (per - ché qui fra no - i quel che tu va - li e pò - i,  
 (per - ché qui fra no - i quel che tu va - li e pò - i,  
 (per - ché qui fra no - i quel che tu va - li e pò - i,

211

cre - do che'l sen - ta o - gni gen - til per - so - na),  
 cre - do che'l  
 cre - do che'l sen - ta o - gni gen - til per - so - na), cre - do che'l  
 cre - do che'l

ri - to - gli a  
 sen - ta o - gni gen - til per - so - na), ri - to - gli a  
 sen - ta o - gni gen - til per - so - na), ri - to - gli a  
 sen - ta o - gni gen - til per - so - na), ri - to - gli a

43

Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - to, et ri - pon le tue in -

Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - to, et ri - pon le tue in -

Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - to, et ri - pon le

Mor - te quel ch'el - la n'ha tol - to, et ri - pon le tue in -

se - gne nel bel vól - to, et ri - pon

se - gne nel bel vól - - - to, et ri - pon

tue in - se - gne nel bel vól - to, et ri - pon

se - gne nel bel vól - - - to, et ri - pon

le tue in - se - gne nel bel vól - - - to.

le tue in - se - gne nel bel vól - - - to.

le tue in - se - gne nel bel vól - to.

le tue in - se - gne nel bel vól - - - to.

## Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena

(Francesco Petrarca)

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ze - - fi-ro tor - na, e' l bel tem - po ri - me - na, Ze -

- fi-ro tor-na, Ze - - fi-ro tor - na, e' l bel tem-po ri - me - na, Ze -

- na, Ze - fi-ro tor - - na, e' l bel tem-po ri - me - na, e j

Ze - fi-ro tor - - na, e' l bel tem-po ri - me - na.

- - fi-ro tor - na e' l bel tem-po ri - me - na,

e j fior', e j fior' e l'her - - be, sua dol - i ce

fior', e j fior' e l'her - be, sua dol - ce fa -

e j fior', e j fior' e l'her - be, sua dol -

e j fior' e l'her - be, e j fior' e l'her - be, sua dol - ce fa -

20 25

fa - mi - - - gia, e gar - rir, e gar - rir Pro -  
 - mi - - - - gia, e gar - rir Pro -  
 - ce fa - mi - - - gia, e gar - rir, e gar - rir Pro -  
 - mi - - - - gia, e gar - rir, e gar - rir, e gar - rir Pro -

30

- gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia.  
 - gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia.  
 - gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia.  
 - gne e pian - ger Fi - lo - me - na, e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia.

35

Ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l' ciel,  
 Ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l' ciel,  
 Ri - - - don, ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l' ciel, e' l'  
 Ri - - - don, ri - - - don i pra - ti, e' l' ciel, e' l'

40 45

e'l ciel si ras-se-re - na: Gio-ve s'al-

e'l ciel si ras-se-re - na: Gio-ve s'al-

ciel, e'l ciel si ras-se-re - na: Gio-ve s'al-le-gra,

ciel, e'l ciel si ras-se-re - na: Gio-ve s'al-le-gra.

50

-le-gra, Gio-ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi-glia: l'a-ria e'

-le-gra, Gio-ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi-glia: l'a-

Gio-ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi-glia:

Gio-ve s'al-le-gra di mi-rar sua fi-glia. di mi-rar sua fi-glia: l'a - -

55

l'ac-qua e la ter-ra è d'a-mor pie-

-ria e l'ac-qua e la ter-ra è d'a-mor, è d'a-mor, è d'a-mor

l'a-ria e l'ac-qua e la ter-ra è d'a-mor pie-na, è d'a-mor

-ria e l'ac-qua e la ter-ra è d'a-mor, è d'a-mor, è d'a-mor

60

na; o - gn'a-ni - mal d'a - mar si  
 pie - na; o - gn'a - ni - mal, o - gn'a - ni - mal d'amar si  
 pie - na: o - gn'a - ni - mal d'a - mar, d'a - mar si  
 pie - na: d'a - mar si

65

ri - con - si - - - - - glia.  
 ri - con - si - - - - - glia, o - gn'a - ni - mal,  
 ri - con - si - - - - - glia, o - gn'a - ni - mal,  
 ri - con - si - - - - - glia, o - gn'a - ni - mal

70

o - gn'a - ni - mal d'a - lmar si ri - - - - - con - si - - - - - glia.  
 o - gn'a - ni - mal d'a - lmar si ri - con - si - - - - - glia.  
 o - gn'a - ni - mal d'a - mar si ri - con - si - - - - - glia.  
 d'a - - - - - mar si ri - con - si - - - - - glia.



# Ma per me, lasso, tornano i piú gravi

(seconda parte)

(Francesco Petrarca)

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ma — per me, las — — — Ma

10

per me, las — — — so, tor — na — — so, tor — na — no i piú gra — vi — sq, tor — na — no i piú gra — vi so — — sq, tor — na — no i piú gra — vi so —

15

- no i piú gra — vi so — spi — ri, che del so — — spi — — ri, che del cor — spi — — ri, che del cor — spi — — ri, che del cor, che del

20

cor pro - fon - do trag - - - - - ge quel - - - - -

pro - fon - do trag - ge quel - la ch'al ciel - - - - -

pro - fon - do trag - ge | quel - la ch'al ciel - - - - -

cor pro - fon - do trag - - - - - ge quel - - - - - la ch'al

25

30

- la ch'al ciel - - - - - se ne por - tò le chia - - - - - vi;

- se ne por - tò le chia - vi;

- se ne por - tò le chia - vi, le chia - - - - - vi;

ciel se ne por - tò le chia - - - - - vi;

35

e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel -

e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel -

e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel -

e can - tar au - gel - let - ti, e can - tar au - gel - let - ti,

40

- let - ti, e fio - rir, e fio - rir

- let - ti, e fio - rir, piag - ge, e fio - rir

e can - tar au - gel let - ti, e fio - rir, piag - ge, e fio

e can - tar au - gel - let - ti, e fio - rir, e fio - rir

45

piag - ge, e'n bel - le don - ne - ho - ne - ste at -

piag - ge, e'n bel - le don - ne - ho - ne - ste at -

- rir piag - ge, e'n bel - le don - ne - ho - ne - ste at

piag - ge,

50

- ti so - a - vi so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to

- ti so - a - vi so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to

- ti so - a - vi so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to, so

so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to

55

to, e fe - re a - spre e sel - vag -  
 ser - to, e fe - re a - spre e sel - vag -  
 no un de - ser - to, e fe - re a - spre e sel -  
 ser - to, e fe - re a - spre e sel - vag -

60

65

ge. so - no un de - ser - to, e fe -  
 ge. so - no un de - ser - to, e fe -  
 vag - ge. so - no un de - ser - to,  
 - ge. so - no un de - ser - to, so - no un de - ser - to, e

70

re a - spre e sel - vag - ge.  
 re a - spre e sel - vag - ge.  
 e fe - re a - spre e sel - vag - ge.  
 fe - re a - spre e sel - vag - ge.

PHILIPPE DE MONTE  
 «Mia benigna fortuna» (1<sup>a</sup> p.)  
*Primo libro de' madregali a quatro voce* (1562)

FRANCESCO PETRARCA

C Mia be - ni - gna for - tu - na e'l vi-ver lie -

A Mia be - ni - gna for - tu - na e'l

T Mia be - ni - gna for - tu - na e'l vi - ver lie - to, e'l

B Mia be - ni - gna for - tu - na e'l

5

- - - to, I chia-ri gior - ni, I chia-ri gior - ni e

8 vi - ver lie - to, I chia-ri gior - ni, I chia-ri gior - ni e le tran -

8 vi - ver lie - to, I chia-ri gior - ni e le tran-quil -

vi - ver lie - to, I chia-ri gior - ni e le tran-quil -

le tran-quil-le not - - - - ti Ei so-a -

8 quil-le not - ti, e le tran-quil-le not - - - ti Ei so-a -

8 - - le not - - - - - ti Ei so -

not - ti, e le tran-quil-le not - - - - - ti Ei so-a -

12 vi so-spi-ri e'l dol-ce sti-le, e'l dol - - - ce sti -

8 vi so-spi-ri e'l dol - ce sti - le, e'l dol-ce sti - - -

8 a - vi so-spi-ri e'l dol - ce sti - le, e'l dol - ce sti - - - -

vi so-spi-ri e'l dol - ce sti - le, e'l dol - ce sti - le

17 le Che so-lea ri - so - nar in ver - si e'n ri - - - me,

8 le Che so-lea ri-so-nar, Che so-lea ri-so-nar in ver-si e'n ri - me,

8 le Che so-lea ri - so - nar in ver - si e'n ri -

Che so-lea ri - so - nar in ver - si e'n ri - me, Vól-

21

Vòl - ti su - bi - ta - men - te in do - glia e 'n pian - - - - -

8 Vòl - ti su - bi - ta - men - te in do - glia e 'n pian - to, in

8 me, Vòl - ti su - bi - ta - men - te, Vòl - ti su - bi - ta - men - te in do - glia e 'n

ti su - bi - ta - men - te in do - - - glia e 'n pian - - - to, in do -

24

- - - - - to O - diar vi - ta mi fan - no, e

8 do - glia e 'n pian - to O - diar vi - - - - - ta, O -

8 pian - - - - - to O - diar vi - ta mi fan - no, e bra - mar mor -

glia e 'n pian - - - - - to O - diar vi - ta mi fan -

28

bra - mar mor - - - - - te.

8 diar vi - ta mi fan - no, e bra - mar mor - te, e bra - mar mor - te.

8 te, e bra - mar mor - te, e bra - mar mor - te.

no, e bra - mar mor - te, e bra - mar mor - te.

PHILIPPE DE MONTE  
 «Cruel, acerba, inessorabil morte» (2<sup>a</sup> p.)  
 Primo libro de' madregali a quattro voce (1562)

FRANCESCO PETRARCA

C  
 Cru - del, a - cer - ba, i - nes - so - ra - bil mor - te, Cru - del,

A  
 Cru - del, a - cer - ba, Cru - del, a - cer - ba, i - nes -

T  
 Cru - del, a - cer - ba, Cru - del, a - cer -

B  
 Cru - del, a - cer - ba,

5  
 a - cer - ba, i - nes - so - ra - bil mor - te, Ca - gion mi dai

8  
 so - ra - bil mor - - - - - te, Ca - gion mi

8  
 ba, i - nes - so - ra - bil mor - - - - te, Ca - gion mi dai di

i - nes - so - ra - bil mor - te, Ca - gion mi dai di



10

mai non es-ser lie-to, Ma di me-nar tut-ta mia vi-ta in pian -  
 8 dai di mai non es-ser lie-to, Ma di me-nar, Ma di me-nar tut-ta mia vi-ta in  
 8 mai non es-ser lie-to, Ma di me-nar, Ma di me-nar tut-ta mia vi-ta in pian -  
 mai non es-ser lie-to, Ma di me-nar,

14

to, tut-ta mia vi-ta in pian-to, E i gior-ni o-scu -  
 8 pian-to, Ma di me-nar tut-ta mia vi-ta in pian-to, E i gior-ni o-  
 8 to, Ma di me-nar tut-ta mia vi-ta in pian-to, E i  
 Ma di me-nar tut-ta mia vi-ta in pian-to,

18

ri, E i gior-ni o-scu-rie le do-glio-se not-ti, e  
 8 scu-rie le do-glio-se not-ti, E i gior-ni o-  
 8 gior-ni o-scu-rie le do-glio-se not-ti, e le do-glio-se not-ti,  
 E i gior-ni o-scu-rie le do-glio-se not-ti, e le do-glio-se not-ti

21

le do - glio - se not - - - ti. I miei gra - vi so - spir non van-no in ri-

8 scu-rie le do-glio - se not - ti. I miei gra - vi so-spir non van-no in ri-

8 e le do-glio - se not - ti. I miei gra - vi so-spir non van-no in ri-

- ti, e le do - glio - se not - ti. I miei gra - vi so - spir non van-no in ri-

25

me, E'l mio du-ro mar - tir, E'l mio du - ro mar-tir vin - ce o - - - gni

8 me, E'l mio du - ro mar - tir, E'l mio du - ro mar - tir, E'l mio

8 me, E'l mio du - ro mar - tir, E'l mio du - ro mar - tir vin-ce o -

me, E'l mio du - ro mar - tir,

30

sti - le, E'l mio du - ro mar-tir vin - ce o - gni sti - - - le.

8 du-ro mar - tir vin - ce o - - - gni sti - - - - - - - - - le.

8 - gni sti - - - le, vin - ce o - gni sti - - - - - - - - - le.

E'l mio du - ro mar - tir vin - ce o - - - - gni sti - - - - - le.

## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi*

La rassegna degli articoli usciti di recente nelle principali riviste musicologiche nazionali ed internazionali presenta un nutrito numero d'interventi orientati prevalentemente – come già riscontrato negli anni precedenti – ai repertori medievali, rinascimentali e del primo Seicento. Sporadici i contributi relativi a repertori che non siano questi: la musica liturgica di Johann Sebastian Bach – il confronto tra alcuni aspetti dello stile e il contesto esecutivo degli anni di Lipsia; il rinvenimento di nuove parti per coro – è argomento degli articoli di Martin Geck e Joshua Rifkin («Early Music», 2003/4); la produzione corale di Johannes Brahms – le relazioni tra il Requiem op. 45 e la tradizione tedesca della musica funebre protestante; l'analisi del canone *Mir lächelt kein Frühling* (WoO 25) a quattro voci pari femminili – interessa gli articoli di Robin A. Leaver e David Brodbeck («The Journal of Musicology», 2002/4 e 2003/1).

Al contrario, numerosi sono i contributi sulle tradizioni monodiche medievali e le prime forme di polifonia, alcuni anche di rilievo. Da segnalare è l'intervento di Kenneth Levy (si legga al proposito l'articolo di Guido Milanese nel secondo numero del 2001 della presente rivista, dove sono ampiamente presentati gli studi anteriori) il quale torna con nuove ipotesi sulle relazioni tra canto romano antico e gregoriano e sulla genesi di quest'ultimo. Dopo essere stato acquisito dai Franchi prima del 768, sotto Pipino III, il canto romano antico sarebbe poi stato rifiutato nel corso della stesura del nuovo canto gregoriano in favore della tradizione gallicana, di questa preferendo le melodie ben fissate e memorizzabili, agli antipodi rispetto al carattere improvvisativo della romana. Più tardi, probabilmente durante la *renovatio imperii* del sec. X sotto Ottone I, ma forse già sotto Carlomagno, il gregoriano così strutturato sarebbe stato portato a Roma per soppiantare il repertorio indigeno, ma la resistenza dei musicisti romani avrebbe ostacolato l'adozione ufficiale del nuovo repertorio, accolto solo in parte e tuttavia rimodellato sullo stile romano. Sui rapporti tra i due repertori è incentrato anche l'intervento di Emma Hornby dove l'attento esame delle differenti versioni delle melodie romana antica e gregoriana del tratto *Beatus vir*, per la festa di San Gregorio, e del tratto *Ecce vir*, consente di fare luce sulle peculiarità di ciascuna tradizione ed inoltre di formulare ipotesi sull'adozione del canto romano antico a nord delle Alpi, agli inizi del sec. VIII in Inghilterra e a metà dello stesso in Francia.

La genesi e lo sviluppo di forme di notazione musicale sono argomento dei saggi di James Grier e Sandra Martani. Dal confronto fra il *Chronicon* di Adémar de Chabannes e le fonti carolingie, Grier ricava interessanti osservazioni sull'arte del canto nella chiesa gallicana, sull'adozione dello stile esecutivo romano e sulla nascita della notazione in questo contesto, probabilmente a Metz tra l'ultima decade e la prima dei secc. VIII-IX. Procedendo dall'analisi delle informazioni teoriche contenute nel manoscritto Sinaitico greco 213, Martani contribuisce a delineare caratteristiche strutturali e prassi del sistema di notazione ecfonetica in uso nella chiesa bizantina. Susan Boynton riferisce sulle prime forme di notazione degli inni dell'Ufficio, di tutti i generi del canto monodico cristiano quello che ha mantenuto più a lungo una tradizione orale, essendo la notazione dell'intero repertorio degli inni apparentemente rara prima del sec. XII.

Ai repertori monodici sono dedicati numerosi interventi relativi a specifici Uffici di santi ed a repertori locali, nella «Rivista Internazionale di Musica Sacra» (si vedano i singoli contributi di Giovanni Alpigiano, Maria Lucia Inguscio, Maria Incoronata Colantuono, Eun Ju Kim, Francesco Cignoni, Paolo Dal Molin, Andrea Garavaglia e Leandra Scappaticci) ed in «Musica e storia» (di Lucia Boscolo, Anna Vildera e Marco Gozzi); sono inoltre da segnalare, nella rivista «Plainsong and Medieval Music», la consueta rassegna bibliografica annuale curata da Günther Michael Paucker, ed un articolo di Jerome F. Weber dedicato alle incisioni dei monaci di Solesmes.

La polifonia arcaica interessa gli articoli di Leandra Scappaticci e Rodobaldo Tibaldi sul Ms. 1 della Biblioteca del Seminario di Acqui Terme, di Luigi Lera su un'ipotesi d'interpretazione ritmica della scrittura neumatica del sec. XII, ma anche di Alexander Blachly il quale registra la presenza di procedimenti polifonici arcaici in fonti rinascimentali dei Paesi Bassi. Alla polifonia semplice, ovvero secondo la definizione comunemente accettata, quella prassi estemporanea, non scritta, d'esecuzione polivocale del canto gregoriano – cui di recente la Fondazione Guido d'Arezzo ha dedicato un Convegno internazionale (Arezzo, 2001) e una ricca antologia di esempi musicali a cura di Francesco Facchin –, è dedicato l'articolo di Angelo Rusconi. Molto interessanti e ben documentate le nuove ipotesi di Rusconi il quale distingue fra una prassi esecutiva polivocale del canto gregoriano non documentata nella trattatistica e rarissimamente messa per iscritto, che veniva trasmessa per consuetudine da cantori esperti e il vero e proprio repertorio di polifonia semplice, intenzionalmente composto con procedimenti polifonici elementari, contrapposto alla polifonia 'alta' e 'specialistica' e ampiamente documentato nelle fonti. Inoltre l'autore rileva la sopravvivenza in fonti quattrocentesche di procedimenti polivocali arcaizzanti assimilabili alla *diaphonia* descritta da Guido d'Arezzo nel *Micrologus* e pone in evidenza la necessità di porre a confronto tutta questa produzione con la musica liturgica

a più voci di tradizione orale sopravvissuta – secondo le parole ‘forti’ dell’autore – all’operazione di ‘pulizia etnica’ del Concilio Vaticano II, cui va la responsabilità di aver distrutto senza remore un patrimonio immenso.

Un gruppo di articoli dedicato alla produzione dell’*Ars subtilior* – di Daniel Leech-Wilkinson, di Donald Greig ed i tre di Yolanda Plumley (per «Early Music», «Early Music History » e «Music & Letters») – delinea questioni generali su questo repertorio di fine Trecento e inizi Quattrocento, soffermandosi in particolare sul genere della chanson e sulla prassi della citazione. Da segnalare inoltre il sostanzioso numero di interventi sulla polifonia fiamminga, molti pubblicati nella rivista «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» (Journal of the Royal Society for the History of Netherlands Music), inserita da quest’anno nell’elenco delle riviste.

Alle fasi precoci del genere madrigalistico cinquecentesco sono dedicati due articoli della «Rivista italiana di musicologia»: di Alberto Magnolfi, che esamina le composizioni profane di Sebastiano Festa, undici in tutto, a quattro voci, individuandovi tratti stilistici che saranno propri del madrigale; di Piero Gargiulo, che propone una nuova riflessione sul madrigale adespoto *Con lacrim’ et sospir*, contenuto nella silloge manoscritta Newberry-Oscott – tra le più importanti fonti precoci nella storia del madrigale – e attribuito a Verdelot. In particolare Gargiulo compie nuovi rilievi su datazione e circolazione del brano, collocandolo, anche alla luce di recenti studi sulla biografia del compositore, nel contesto d’origine – Firenze, ipoteticamente tra 1520 e 1521, nei primissimi mesi di permanenza del compositore, quale omaggio agli ideali savonaroliani –, ed offre una lettura dello stile in chiave laudistica, secondo l’autore giustificabile anche con la presenza di Verdelot a Venezia anni addietro. Sempre al repertorio madrigalistico è dedicato l’intervento di James Chater ne «Il Saggiatore musicale» in cui il musicologo, massimo esperto sui madrigali del Marenzio, propone una ricostruzione di *Donna bella e crudel, se sdegno avete*, primo madrigale del compositore apparso a stampa nel *Primo fiore della ghirlanda musicale* (1577). Infine sono da segnalare due articoli di Stefano Patuzzi e Francesca Chiarelli – su una mascherata, a Mirandola, nel 1607, sui testi di Rinuccini per mascherate e le relazioni tra questi e i libretti d’opera – che contribuiscono ad arricchire l’ambito d’indagine sulla mascherata, genere musicale e teatrale sviluppatosi autonomamente a Venezia e in area padana nella seconda metà del Cinquecento, al quale Ivano Cavallini ha dedicato un intervento (*Il ‘theatrum mundi’ nella mascherata polifonica*) proprio nella tavola rotonda «Mito e maschera. Il coro come “dramatis persona”» che ha inaugurato l’ultima edizione 2003 del Concorso Polifonico.

Per concludere, vorrei far rilevare il cambiamento frequente degli indirizzi dei siti per le riviste che offrono un servizio *on-line*, che va a scapito della

velocità di consultazione ed obbliga ogni volta alla verifica di tutti i recapiti in rete. Per coloro che vogliono beneficiare di questi servizi offerti dalle riviste, il consiglio è di riferirsi sempre agli indirizzi riportati nel numero più recente di questa rubrica, dove le indicazioni dei siti vengono costantemente aggiornate.

## The Monodic and polyphonic vocal repertoires in the musical and musicological journals

*A column of bibliographical information edited by Cecilia Luzzi*

As we already noticed in previous years, even this survey of the articles issued recently in the main musicological journals includes a large number of articles that focus on the Medieval, Renaissance and early-17th-century repertoires. Only sporadic contributions refer to other repertoires, with the following two exceptions: the liturgical music of Johann Sebastian Bach and the choral production of Johannes Brahms. On the former we have a comparison between certain aspects of style and the performing context during the Leipzig years and news of the discovery of new choir parts, in articles by Martin Geck and Joshua Rifkin (*Early Music*, 2003/4). On the latter, we have a discussion of the relationship between the Requiem op. 45 and the German tradition of Protestant funeral music and an analysis of the canon “Mir lächelt kein Frühling” (WoO 25) for four equal female voices, dealt with respectively by Robin A. Leaver and David Brodbeck (*The Journal of Musicology*, 2002/4 and 2003/1).

Many, on the other hand, are the contributions on the medieval monophonic traditions and the early forms of polyphony. Some are particularly important. One important article is by Kenneth Levy (concerning whose earlier studies see also Guido Milanese’s article in the second 2001 issue of the present journal), who once again discusses the relationship between Old Roman and Gregorian Chant and the genesis of the latter, introducing new hypotheses. According to this reading, after being acquired by the Franks some time before 768, under Pipin III, the Old Roman Chant was then rejected when it came to writing down the new Gregorian Chant, in favour of the Gallican tradition; then a preference was shown for the more clearly defined, and memorizable, melodies of the latter over the diametrically opposed Roman Chant with its essentially improvisational character. Later, probably during the *renovatio imperii* of the 10th century under Otto I, though perhaps already under Charlemagne, the Gregorian chant thus structured was taken to Rome to replace the indigenous repertory, where it met with the resistance of the Roman musicians, who obstructed the official adoption of the new repertory and accepted it only in part, remodelling it on the Roman style. The relationships between the two repertoires is also the subject of Emma Hornby’s article: here a careful examination of the different versions of the Old Roman and Gregorian melodies of the tract “Beatus vir” for the feast of St Gregory and the tract “Ecce vir” allows the author to throw light on the peculiarities of each tradition and also to formulate hypotheses on the adoption of the Old

Roman chant north of the Alps: in the early 8th century in England, mid-century in France.

The genesis and development of forms of musical notation are the subject of articles by James Grier and Sandra Martani. From a comparison between the *Chronicon* of Adémar de Chabannes and the Carolingian sources, Grier derives interesting observations on the art of singing in the Gallican church, on the adoption of the Roman performing style and on the birth of notation in this context, which probably took place in Metz between the last decade of the 8th century and the first of the 9th. Proceeding, on the other hand, from an analysis of the theoretical information contained in the manuscript Sinait gr. 213, Martani helps to define the structural characteristics and practice of the system of ekphonic notation in use in the Byzantine church. As for Susan Boynton, she reports on the earliest forms of notation of the Office hymns: of all the genres of Christian monophonic chant the hymn is that which retained its oral tradition longest, given that the notation of the entire repertory of hymns would seem to be rare before the 12th century.

Also dedicated to monophonic repertories are many articles on specific Offices of Saints and local repertories in the *Rivista Internazionale di Musica Sacra* (see the individual contributions of Giovanni Alpigiano, Maria Lucia Inguscio, Maria Incoronata Colantuono, Eun Ju Kim, Francesco Cignoni, Paolo Dal Molin, Andrea Garavaglia and Leandra Scappaticci) and in *Musica e storia* (by Lucia Boscolo, Anna Vildera and Marco Gozzi). In the journal *Plainsong and Medieval Music* it is also worth drawing attention to the customary annual bibliographical survey by Günther Michael Paucker and an article by Jerome F. Weber on recordings of the monks of Solesmes.

Archaic polyphony is the subject of articles by Leandra Scappaticci and Rodobaldo Tibaldi on Ms.1 of the Biblioteca del Seminario of Acqui Terme; by Luigi Lera on a hypothesis of rhythmic interpretation of the neumatic notation of the 12th century; and by Alexander Blachly, who records the presence of archaic procedures in Renaissance sources from the Netherlands. The article by Angelo Rusconi is dedicated to simple polyphony, i.e. (according to the commonly accepted definition) to that extemporaneous, unwritten practice of polyvocal performance of Gregorian chant – to which, incidentally, the Fondazione “Guido d’Arezzo” recently dedicated an International Conference (Arezzo, 2001) and a rich anthology of music examples edited by Francesco Facchin. Highly interesting and well documented are Rusconi’s new hypotheses which distinguish between a polyvocal performance practice of Gregorian chant that was not documented in the theoretical literature and indeed very rarely put down in writing, but instead transmitted by the custom of expert singers, and a genuine repertory of simple polyphony, which was intentionally composed using elementary polyphonic procedures, specifically opposed to ‘elevated’, ‘specialist’ polyphony and widely documented in the



sources. The author also points to the survival in 15th-century sources of archaizing polyvocal procedures that can be likened to the *diaphonia* described by Guido d'Arezzo in the *Micrologus*. He stresses the need to compare the whole of this production with the polyphonic liturgical music of the oral tradition that survived (as the author strongly puts it) the operations of 'ethnic cleansing' carried out by Vatican II, which is roundly blamed for destroying an immense repertory without any hinderance.

A group of articles devoted to the production of the *Ars Subtilior* – by Daniel Leech-Wilkinson, Donald Greig and three by Yolanda Plumley (for *Early Music*, *Early Music History* and *Music & Letters*) – deal with general questions concerning this late-14th-/early-15th-century repertory, focusing in particular on the genre of the *chanson* and on the practice of citation. Also worth mentioning are the large number of articles on Flemish polyphony, many published in the journal *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (Journal of the Royal Society for the History of Netherlands Music), included in our list of journals for the first time.

To the early phases of the 16th-century madrigal genre are dedicated two articles of the *Rivista italiana di musicologia*. The first, by Alberto Magnolfi, examines the secular works of Sebastiano Festa for four voices (eleven in all), in which he identifies stylistic features that were to be peculiar to the madrigal. Piero Gargiulo, on the other hand, proposes fresh reflections on "Con lacrim' et sospir", the unattributed madrigal contained in the Newberry-Oscott manuscript collection (one of the chief sources on the early history of the madrigal) ascribed to Verdelot. In particular Gargiulo re-examines the dating and circulation of the piece and places it, also in the light of recent studies on the composer's life, in its original context: that of being a tribute to Savonarolan ideals composed in Florence, hypothetically between 1520 and 1521, during the first months of the composer's stay in the city. The style is likened to that of the *lauda*, as is also justified (the author points out) by Verdelot's presence in Venice some years earlier. Also dedicated to the madrigal repertory is the article by James Chater in *Il Saggiatore musicale* in which the musicologist, the leading expert on the madrigals of Marenzio, proposes a reconstruction of "Donna bella e crudel, se sdegno avete", the first of the composer's madrigals to appear in print, in the *Primo fiore della ghirlanda musicale* (1577). Finally, two articles by Stefano Patuzzi and Francesca Chiarelli – on a *mascherata* at Mirandola in 1607, and on Rinuccini's texts for *mascherate* and the links between these texts and the opera librettos – contribute to enriching the range of enquiry on the *mascherata*, a musical genre that developed independently in Venice and in the Po plain in the second half of the 16th century. On the same subject Ivano Cavallini contributed a paper (*Il 'theatrum mundi' nella mascherata polifonica*) at the round table on "Myth

and mask. The chorus as ‘*dramatis persona*’” that opened the 2003 edition of the Polyphonic Competition.

To conclude, I would merely like to draw attention to the frequent changes of website addresses of the journals that offer an on-line service: a problem that delays consultation and constantly obliges one to check all the various addresses on the internet. To those wishing to benefit from these services, our advice is to always use the address given in the most recent issue of this column, where the website references are constantly updated.

## Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- GAVIN ALEXANDER, *The Elizabethan Lyric as Contrafactum: Robert Sidney's 'French Tune' Identified*, «Music & Letters», LXXXIV, 3, 2003, pp. 378-402.
- J. MICHAEL ALLSEN, *Tenores ad longum and rhythmic cues in the early Fifteenth-century motet*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 1, 2003, pp. 43-69.
- GIOVANNI ALPIGIANO, *L'antifonario di Firenze: la notazione neumatica*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 2, 2002, pp. 35-64.
- SERGIO DE ANDRÉS BAYLÓN, *La simbiosis músico-textual en las "Canciones y Villanescas Espirituales" de Francisco Guerrero*, «Revista de Musicología», XXV, 1, 2002, pp. 47-88.
- C. MATTHEW BALENSUELA, *The borrower is servant to the lender: examples of unacknowledged borrowings in anonymous theoretical treatises*, «Acta musicologica», LXXV, 1, 2003, pp. 1-16.
- GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e sequenze in Italia: nuove testimonianze*, «Musica e storia», XI, 3, 2003, pp. 445-464.
- GIACOMO BAROFFIO, *La funzione dei codici liturgico-musicali nel medioevo*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 2, 2002, pp. 31-33.
- MARGARET BENT, *Words and music in Machaut's Motet 9*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 363-389.
- ALEXANDER BLACHLY, *Archaic polyphony in Dutch sources of the Renaissance*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 183-227.
- LUCIA BOSCOLO, «*Son passaro solitario tornato...*»: *post scriptum al 'ciclo dell'uccello'*, «Musica e storia», XI, 2, 2003, pp. 347-370.
- LUCIA BOSCOLO, *Gli Uffici propri dei santi Ilario e Taziano, Donato e Giorgio secondo la tradizione della diocesi di Aquileia*, «Musica e storia», XI, 3, 2003, pp. 465-536.
- BRUNO BOUCKAERT, *Cornelius Canis (†1562) in Ghent and Lille. New Biographical Evidence*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LI, 2, 2001, pp. 83-102.
- CALVIN M. BOWER, *The sequence repertoire of the Diocese of Utrecht*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 49-104.
- ROGER BOWERS, *Five into four does go: the vocal scoring of Ockeghem's 'Missa L'homme armé'*, «Early Music», XXXI, 2, 2003, pp. 262-265.
- ROGER BOWERS, *An 'aberration' reviewed: the reconciliation of inconsistent clef-systems in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610*, «Early Music», XXXI, 4, 2003, pp. 527-538.

- SUSAN BOYNTON, *Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns*, «Journal of the American Musicological Society», LVI, 1, 2003, pp. 99-168.
- IORELLA BRANCACCI, *Una poetica del canto in Marsilio Ficino*, «Studi musicali», XXXI, 2, 2002, pp. 307-321.
- DAVID BRODBECK, *On Some Enigmas Surrounding a Riddle Canon by Brahms*, «The Journal of Musicology», XX, 1, 2003, pp. 73-103.
- JEANICE BROOKS, *O quelle armony: dialogue singing in late Renaissance France*, «Early Music History », XXII, 2003, pp. 1-65.
- DAVID J. BURN, *What Did Isaac Write for Constance?*, «The Journal of Musicology», XX, 1, 2003, pp. 45-72.
- FRANCESCO BUSSI, *Giuseppe Allevi detto Piacenza (1604-1670) e la sua attività compositiva*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 2, 2002, pp. 119-132.
- ARDIS BUTTERFIELD, *The art of repetition: Machaut's Ballade 33, 'Nes qu'on porroit'*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 346-362.
- ARDIS BUTTERFIELD, *Enté: a survey and reassessment of the term in Thirteenth- and Fourteenth-century music and poetry*, «Early Music History», XXII, 2003, pp. 67-101.
- TIM CARTER, *Two Monteverdi problems, and why they matter*, «The Journal of Musicology», XIX, 3, 2002, pp. 417-433.
- JAMES CHATER, *Marenzio's "First Flower" Restored: A Reconstruction of "Donna bella e crudel, se sdegno avete"*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2, 2001, pp. 193-211.
- FRANCESCA CHIARELLI, *Before and After: Ottavio Rinuccini's 'Mascherate' and Their Relationship to the Operatic Libretto*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX, 2003 [solo on line].
- FRANCESCO CIGNONI, *L'ufficiatura di San Donato vescovo di Fiesole (†876). Edizione e studio*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIV, 1, 2003, pp. 45-131.
- GALLIANO CILIBERTI, *Dagli scriptoria di san Luigi alla corte di Bonifacio VIII: nuove osservazioni sul codice 695 della Biblioteca Comunale di Assisi*, «Acta musicologica», LXXV, 2, 2003, pp. 173-199.
- MARIA INCORONATA COLANTUONO, *L'Officio di Sant'Apollinare nell'Antifonario secolare (XII secolo) dell'Archivio Arcivescovile di Firenze*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIV, 1, 2003, pp. 5-27.
- MARIE-NOËL COLETTE, *Séquences et 'versus ad sequentias' dans l'antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, Lat. 17436)*, «Revue de Musicologie», LXXXVIII, 2, 2002, pp. 5-29.

- LISA COLTON, *Music in pre-reformation York: a new source and some thoughts on the York masses*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 1, 2003, pp. 71-88.
- PAOLO DAL MOLIN – ANDREA GARAVAGLIA – LEANDRA SCAPPATICCI, *L'ufficio di Sant'Omobono: contributo alla ricostruzione dei testi e delle musiche*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIV, 1, 2003, pp. 133-172.
- MARCO DELLA SCIUCCA, *'S'Amor non è': Cesare Tudino and the birth of the purely musical dialogue*, «Music & Letters», LXXXIV, 4, 2003, pp. 557-595.
- IKE DE LOOS, *Liturgy and chant in the northern Low Countries*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 9-47.
- LÁSZLÓ DOBSZAY, *Aquileia between Central Europe and Italy: The "Officia Divina"*, «Musica e storia», XI, 3, 2003, pp. 401-426.
- ROB DÜCKERS, *The new fire. The 'Triduum sacrum' at St Servaas's and Our Lady's at Maastricht, According to their 'ordinarii custodum'*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 229-275.
- DAVID FALLOWS, *What happened to 'El grillo'*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 390-399.
- MANUEL PEDRO FERREIRA, *La réforme cistercienne du chant liturgique révisité: Guy d'Eu et les premiers livres de chant cisterciens*, «Revue de Musicologie», LXXXVIII, 2, 2002, pp. 47-56.
- FABRICE FITCH, *Restoring Ockeghem's 'Mort, tu as navré'*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LI, 1, 2001, pp. 3-24.
- AMAYA SARA GARCÍA PÉREZ, *El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino: uso y aplicación del 'mesolabio'*, «Revista de Musicología», XXV, 2, 2002, pp. 347-362.
- PIERO GARGIULO, *Ancora su Verdelot-Savonarola: il madrigale 'Con lacrim' et sospir'*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVI, 2001, 2, pp. 199-225.
- MARTIN GECK, *Bach's art of church music and his Leipzig performance forces: contradictions in the system*, «Early Music», XXXI, 4, 2003, pp. 558-571.
- GISELA GERRITSEN-GEYWITZ, *Die Chorbücher des Utrechter Marienkapitels aus kodikologischer Sicht*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 277-314.
- RACHEL GOLDEN CARLSON, *Striking Ornaments: Complexities of Sense and Song in Aquitanian 'Versus'*, «Music & Letters», LXXXIV, 4, 2003, pp. 527-556.
- MARCO GOZZI, *Il canto liturgico nella diocesi di Trento in relazione al repertorio del Nord-Est europeo*, «Musica e storia», XI, 3, 2003, pp. 575-617 (oltre ad Appendice n.n.).

- MARCO GOZZI, *Osservazioni sulla notazione delle opere profane di Antonio da Cividale*, «Studi musicali», XXXI, 2, 2002, pp. 233-269.
- DONALD GREIG, *Ars Subtilior repertory as performance palimpsest*, «Early Music», XXXI, 2, 2003, pp. 196-209.
- JAMES GRIER, *Adémar de Chabannes, Carolingian Musical Practices, and Nota Romana*, «Journal of the American Musicological Society», LVI, 1, 2003, pp. 43-98.
- JAMES GRIER, *The music is the message: music in the apostolic liturgy of Saint Martial*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 1, 2003, pp. 1-14.
- SIMON GROOT, *De liederen in de 'Nederlandsche Gedenck-clanck' van Adriaen Valerius*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LI, 2, 2001, pp. 131-148.
- JOHN HAINES, *Friedrich Ludwig's 'Musicology of the future': a commentary and translation*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 2, 2003, pp. 129-164.
- JANET HATHAWAY, *Laughter and scandal: an inquisition censure in late Hapsburg Madrid*, «Acta musicologica», LXXV, 2, 2003, pp. 243-268.
- EMMA HORNBY, *The Transmission History Of The Proper Chant For St Gregory: The Eighth-Mode Tract Beatus Vir*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 2, 2003, pp. 97-127.
- OLIVER HUCK, *Schreibprozesse in italienischen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, «Die Musikforschung», LVI, 4, 2003, pp. 366-374.
- MARIA LUCIA INGUSCIO, *I tropi d'introito nella tradizione della Chiesa di Parma*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 2, 2002, pp. 65-93.
- GUNILLA IVERSEN, *'Rex in hac aula': réflexions sur les séquences de l'Antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, Lat. 17436)*, «Revue de Musicologie», LXXXVIII, 2, 2002, pp. 31-45.
- ERIC JAS, *A Sixteenth-Century Ferrarese Partbook from a Private Collection*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LII, 1, 2002, pp. 35-65.
- ANDREW JOHNSTONE, *'As it was in the beginning': organ and choir pitch in early Anglican church music*, «Early Music», XXXI, 4, 2003, pp. 506-526.
- EUN JU KIM, *Historia Donati. L'ufficio ritmico di San Donato d'Arezzo*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIV, 1, 2003, pp. 29-43.
- ROBERT L. KENDRICK, *Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music*, «Recercare», XIV, 2002, pp. 65-98.
- LINDA MARIA KOLDAU, *'Non sit quid volo sed fiat quod tibi placet': i 'contracta' sacri del 'Lamento d'Arianna' di Claudio Monteverdi*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVI, 2001, 2, pp. 281-314.
- KENNETH KREITNER, *'Ave festiva ferculis' and Josquin's Spanish Reputation*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVIII, 1, 2003, pp. 1-29.

- JOACHIM KREMER, ‚*Einheit*‘ und ‚*Vielfalt*‘ in den Messkompositionen des „*musicus famosissimus*“ Johannes Ciconia (um 1370–1412), «Die Musikforschung», LVI, 1, 2003, pp. 22-45.
- LORI KRUCKENBERG, *Some observations on a ‘Troparium Tardivum’. The proper tropes in Utrecht, Universiteitsbibliotheek, 417*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 151-182.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Death of a Lover and the Birth of the Polyphonic Ballade: Machaut’s Notated Ballades 1-5*, «The Journal of Musicology», XIX, 3, 2002, pp. 461-502.
- ROBIN A. LEAVER, *Brahms’s Opus 45 and German Protestant Funeral Music*, «The Journal of Musicology», XIX, 4, 2002, pp. 616-640.
- DANIEL LEECH-WILKINSON, *Articulating Ars Subtilior song*, «Early Music», XXXI, 1, 2003, pp. 6-19.
- LUIGI LERA, *Polifonia delle origini: saggio di metodo su un’ipotesi di interpretazione ritmica. “Noster cetus” e “Omnis curet homo”*, «Musica e storia», XI, 2, 2003, pp. 241-346.
- KENNETH LEVY, *Gregorian Chant and the Romans*, «Journal of the American Musicological Society», LVI, 1, 2003, pp. 5-41.
- LESLIE LOCKETT, *The composition and transmission of a Fifteenth-century Latin retrograde sequence text from Deventer*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LIII, 1-2, 2003, pp. 105-150.
- STEFANO LORENZETTI, «*La sventurata musica... sì veloce nel morire*». *Rapporti fra musica e arte della memoria tra Cinque e Seicento*, «Recercare», XIV, 2002, pp. 5-30.
- PATRICK MACEY, *An expressive detail in Josquin’s ‘Nymphes, nappés’*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 400-411.
- ALBERTO MAGNOLFI, *Modelli di protomadrigalismo nel repertorio di Sebastiano Festa*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVI, 2002, 1, pp. 3-27.
- REBECCA MALOY, *The Roles of Notation in Frutolf of Michelsberg’s Tonary*, «The Journal of Musicology», XIX, 4, 2002, pp. 641-693.
- SANDRA MARTANI, *The theory and practice of ekphonic notation: the manuscript Sinait. Gr. 213*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 1, 2003, pp. 15-42.
- CHRISTIAN MEYER, *Le tonaire cistercien et sa tradition*, «Revue de Musicologie», LXXXVIII, 2, 2002, pp. 57-92.
- SABINE MEINE, “*Scopri lingua..*” *Zur Funktion der Sprache in der Frottola des frühen Cinquecento*, «Studi musicali», XXXII, 1, 2003, pp. 51-71.
- PEDRO MEMELSDORFF, “*Lizadra donna*”: *Ciconia, Matteo da Perugia, and the late medieval ‘Ars contratenoris’*, «Studi musicali» XXXI, 2, 2002, pp. 271-306.

- JOHN MILSOM, *Josquin and Jacquet. A New Tudor Source?*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LII, 2, 2002, pp. 117-131.
- JOHN MILSOM, *Byrd, Sidney, and the art of melting*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 437-450.
- KEVIN N. MOLL, *Paradigms of four voice composition in the Machaut era*, «The Journal of Musicological Research», XXII, 4, 2003, pp. 349-386.
- JEAN-PAUL C. MONTAGNIER, *Le 'Te Deum' de Jacques Morel et le 'Concert spirituel' d'Alexandre de Villeneuve comme exemples de divertissements sacrés*, «Revue de Musicologie», LXXXVIII, 2, 2002, pp. 265-296.
- MARGARET MURATA, "Singing," "Acting," and "Dancing" in *Vocal Chamber Music of the Early Seicento*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX, 2003 [solo on-line].
- SANDRA MYERS BROWN, *La música en San Francisco el Grande de Madrid: Documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (Primera parte)*, «Revista de Musicología», XXV, 1, 2002, pp. 89-128.
- SANDRA MYERS BROWN, *La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (segunda parte)*, «Revista de Musicología», XXV, 2, 2002, pp. 363-388.
- OLIVER NEIGHBOUR, *Byrd's treatment of verse in his partsongs*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 412-424.
- BERNADETTE NELSON, *The 'Missa Du bon du cuer'. An Unknown Mass by Noel Bauldeweyn?*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LI, 2, 2001, pp. 103-130.
- ANNA MARIA NOVELLI, *Giovanni Tebaldini nella musica sacra*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 2, 2002, pp. 133-144.
- ÁNGEL MANUEL OLMOS SÁEZ, *La ubicación del texto literario en los Cancioneros de los siglos XV y XVI. El uso del ennegrecimiento como ligadura*, «Revista de Musicología», XXV, 2, 2002, pp. 337-346.
- CLAUDE V. PALISCA, *Aria Types in the Earliest Operas*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX, 2003 [solo on-line].
- STEFANO PATUZZI, *'S'a questa d'Este valle': Claudio Monteverdi and a 'mascherata' of 1607 in Mirandola*, «Early Music», XXXI, 4, 2003, pp. 541-556.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical chant bibliography 12*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 2, 2003, pp. 179-211.
- ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *Early English masses*, «Early Music», XXXI, 2, 2003, pp. 266-272.
- ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *The Flower's Children*, «The Journal of Musicological Research», XXII, 4, 2003, pp. 303-348.



- YOLANDA PLUMLEY, *Playing the citation game in the late 14th-century chanson*, «Early Music», XXXI, 1, 2003, pp. 20-40.
- YOLANDA PLUMLEY, *An 'Episode in the South'? Ars subtilior and the patronage of French princes*, «Early Music History », XXII, 2003, pp. 103-168.
- YOLANDA PLUMLEY, *Intertextuality in the Fourteenth-century chanson*, «Music & Letters», LXXXIV, 3, 2003, pp. 355-377.
- ELIZABETH RANDELL UPTON, *Inventing the Chantilly Codex*, «Studi musicali», XXXI, 2, 2002, pp. 181-231.
- SUSAN RANKIN, *Some medieval songs*, «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 327-344.
- JOSHUA RIFKIN, *Jean Michel, Maistre Jhan and a Chorus of Beasts. Old Light on Some Ferrarese Music Manuscripts*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LII, 1, 2002, pp. 67-102.
- JOSHUA RIFKIN, *Bach's chorus: some new parts, some new questions*, «Early Music», XXXI, 4, 2003, pp. 573-580.
- JOSHUA RIFKIN, *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's 'Ave Maria ...virgo serena'*, «Journal of the American Musicological Society», LVI, 2, 2003, pp. 239-350.
- MARÍA ISABEL RODRÍGUEZ LÓPEZ, *"El cantor instruido" de Manuel Cavaza: Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense*, «Revista de Musicología», XXV, 1, 2002, pp. 189-224.
- FRANCISCO JAVIER ROMERO NARANJO, *El "Cancionero poético-musical español de Cracovia" (Biblioteca Jagiellonska, Mus.ms. 40 163)*, «Revista de Musicología», XXV, 1, 2002, pp. 143-156.
- JUAN RUIZ-JIMÉNEZ, *The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of Ms. 975 of the Manuel de Falla Library*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LI, 1, 2001, pp. 25-41.
- ANGELO RUSCONI, *La polifonia semplice: alcune osservazioni*, «Musica e storia», XI, 1, 2003, pp. 7-50.
- LEANDRA SCAPPATICCI - RODOBALDO TIBALDI, *Una nuova fonte per lo studio della sequenza e della polifonia liturgica "arcaica". Acqui Terme, Biblioteca del Seminario, Ms. I*, «Musica e storia», XI, 2, 2003, pp. 197-240.
- KATELINE SCHILTZ, *Church and chamber: the influence of acoustics on musical composition and performance*, «Early Music», XXXI, 1, 2003, pp. 64-80.
- STEPHANIE P. SCHLAGEL, *The 'Liber selectarum cantionum' and the "German Josquin Renaissance"*, «The Journal of Musicology», XIX, 4, 2002, pp. 564-615.

- MIKE SMITH, 'Whom music's lore delighteth': words-and-music in Byrd's 'Ye sacred Muses', «Early Music», XXXI, 3, 2003, pp. 425-436.
- ANNE STONE, *Self-reflexive songs and their readers in the late 14th century*, «Early Music», XXXI, 2, 2003, pp. 180-195.
- JUAN MARÍA SUÁREZ MARTOS, *Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla en la catedral de Sevilla (1643-1659)*, «Revista de Musicología», XXV, 2, 2002, pp. 389-404.
- PETER SÜHRING, *Gustav Jacobsthal als Kritiker der Modaltheorie avant la lettre*, «Acta musicologica», LXXV, 2, 2003, pp. 137-172.
- JANKA SZENDREI, "Laetabitur deserta" - Italienische Einflüsse im mitteleuropäischen Choral, «Musica e storia», XI, 3, 2003, pp. 427-444.
- RODOBALDO TIBALDI, *Un contributo del XVII secolo alla tradizione del canto gregoriano: l'Officium defunctorum op. XI di Lodovico Viadana*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 2, 2002, pp. 95-117.
- ALEJANDRO VER AGUILERA, *Polifonía profana en la corte de Felipe IV y el Convento del Carmen de Madrid: el 'Libro de Tonos Humanos' (1656)*, «Revista de Musicología», XXV, 2, 2002, pp. 405-438.
- MICHIEL VERWEIJ, *The Last Netherlandish Papal Singer and Composer in Rome. A Biography of Christiaan van der Ameijden of Oirschot († 1605)*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LII, 2, 2002, pp. 132-158.
- ANNA VILDERA, *Le antifone dell'Ordinario padovano con riferimento al repertorio Nord Orientale europeo*, «Musica e storia», XI, 3, 2003, pp. 537-574.
- GRAYSON WAGSTAFF, *Mary's Own. Josquin's Five-Part 'Salve regina' and Marian Devotions in Spain*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», LII, 1, 2002, pp. 3-34.
- JEROME F. WEBER, *Recent releases of plainchant*, «Plainsong and Medieval Music», XII, 1, 2003, pp. 86-96.
- ROB C. WEGMAN, *New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the "Contenance Angloise"*, «Acta musicologica», LXXV, 2, 2003, pp. 201-241.
- ROB C. WEGMAN, *Johannes Tinctoris and the 'New Art'*, «Music & Letters», LXXXIV, 2, 2003, pp. 171-188.
- WOLFGANG WITZENMANN, *Le due "Messe Lateranensi": opere di Paolo Agostini?*, «Studi musicali», XXXI, 2, 2002, pp. 323-348.

Riviste / *Journals*

1. «Acta musicologica»
2. «Amadeus» [[www.amadeusonline.net/indexit.htm](http://www.amadeusonline.net/indexit.htm)]
3. «Anuario Musical» [[www.discantus.com/en-us/dept\\_23.html](http://www.discantus.com/en-us/dept_23.html)]
4. «Archiv für Musikwissenschaft»
5. «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis»  
[[www.unibas.ch/mab/scb/jb\\_en.htm](http://www.unibas.ch/mab/scb/jb_en.htm)]
6. «Current Musicology» [[roar.music.columbia.edu/~curmus/](http://roar.music.columbia.edu/~curmus/)]
7. «Early Music» [[www3.oup.co.uk/earlyj/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/)]
8. «Early Music History. Studies in medieval and early modern music»  
[[journals.cambridge.org](http://journals.cambridge.org)]
9. «Ethnomusicology Online» [[research.umbc.edu/eol/](http://research.umbc.edu/eol/)]
10. «Fontes Artis Musicae. Journal of the International Association of Music Libraries» [[www.iaml.info/fontes.php](http://www.iaml.info/fontes.php)]
11. «Fonti musicali italiane» [[www.sidm.it](http://www.sidm.it)]
12. «International Journal of Musicology»
13. «Journal of Music Theory»  
[[www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839](http://www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839)]
14. «The Journal of Musicological Research»  
[[www.tandf.co.uk/journals/titles/01411896.html](http://www.tandf.co.uk/journals/titles/01411896.html)]
15. «The Journal of Musicology»  
[[www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm](http://www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm)]
16. «Journal of Seventeenth-Century Music»,  
[[www.sscm-jscm.org/jscm](http://www.sscm-jscm.org/jscm)] [solo on line]
17. «Journal of the American Musicological Society»  
[[www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html](http://www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html)]
18. «Journal of the Royal Musical Association»  
[[www3.oup.co.uk/roymus/](http://www3.oup.co.uk/roymus/)]
19. «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean» [[www.muspe.unibo.it/period/ma/](http://www.muspe.unibo.it/period/ma/)] [solo on line]
20. «Music & Letters» [[www3.oup.co.uk/musicj/](http://www3.oup.co.uk/musicj/)]
21. «Music Analysis»  
[[www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245](http://www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245)]
22. «Music Theory Online» [[www.societymusictheory.org/mto](http://www.societymusictheory.org/mto)]
23. «Musica Disciplina»
24. «Musica e storia» [[www.mulino.it/edizioni/riviste](http://www.mulino.it/edizioni/riviste)]
25. «Musica / Realtà»
26. «The Musical Quarterly» [[www3.oup.co.uk/jnls/online/M.html/](http://www3.oup.co.uk/jnls/online/M.html/)]

27. «Die Musikforschung» [[www.musikforschung.de/mf.htm](http://www.musikforschung.de/mf.htm)]
28. «Notes» [[www.musiclibraryassoc.org/](http://www.musiclibraryassoc.org/)]
29. «Nuova rivista musicale italiana»
30. «Plainsong and Medieval Music» [[titles.cambridge.org/journals](http://titles.cambridge.org/journals)]
31. «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica» [[www.fima-online.org/framerec.htm](http://www.fima-online.org/framerec.htm)]
32. «Revista de Musicología» [[www.discantus.com](http://www.discantus.com)]
33. «Revue de Musicologie» [[www.sfm.culture.fr/sfm/revue.htm](http://www.sfm.culture.fr/sfm/revue.htm)]
34. «Rivista internazionale di musica sacra» [[www.lim.it](http://www.lim.it)]
35. «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» [[www.lim.it](http://www.lim.it)]
36. «Rivista italiana di musicologia» [[www.sidm.it](http://www.sidm.it)]
37. «Il Saggiatore musicale» [[www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm)]
38. «Studi musicali» [[www.santacecilia.it](http://www.santacecilia.it)]
39. «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» (Journal of the Royal Society for the History of Netherlands Music) [[www.kvnm.nl](http://www.kvnm.nl)]

## Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, concorsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org).

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo  
Redazione «Polifonie»  
Corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

### *Instructions for contributors*

*“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods; Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundations as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).*

*Each text is published in both Italian (or original language) and English.*

*Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publications should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org).*

*The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation.*

Fondazione Guido d’Arezzo  
Redazione “Polifonie”  
Corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italy)

*Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.*

*When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.*

*It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.*









Finito di stampare  
nel mese di Dicembre 2004

officine grafiche  orfeo S.r.l.

Via Alfredo Testoni, 133 - 00148 Roma  
Tel./Fax + 39.06.6591241-38  
e-mail: [info@grafichedorfeo.it](mailto:info@grafichedorfeo.it)



# Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735