

CLAUDIO SANTORI

Le cadenze rapite

Se il nome di Orazio Tigrini¹ 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 1602.² 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»;³ 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 Burney⁴ e Ambros.⁵

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». ⁶ 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

¹ Cfr. la nota biografica posta in appendice al presente saggio.

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

³ 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.

⁴ 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.

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

⁶ 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.⁷ 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,⁸ 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 1597⁹), 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):

⁷ 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).

⁸ BURNEY, *A general History* cit., pp. 174-175.

⁹ 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».¹⁰

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.¹¹

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

¹⁰ BURNEY, *A general History* cit., p. 175.

¹¹ 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».¹² 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. 115¹³). 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.¹⁴ 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

¹² BURNEY, *A general History* cit., p. 175.

¹³ 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.

¹⁴ *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.¹⁵

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.¹⁶

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

¹⁵ BURNEY, *A general History* cit., p. 175.

¹⁶ 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.¹⁷

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*,¹⁸ avalla tutti gli errori in cui era incappato Francesco Coradini nel suo studio sulla Cappella Musicale aretina;¹⁹ fa ancora nascere il Tigrini nel 1535 (la vera data di nascita, 10 luglio 1541, è stata da noi pubblicata nel 1987²⁰), 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*.²¹

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-

¹⁷ 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).

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

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

²¹ 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.²² 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».²³

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.

²² 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.

²³ 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*.²⁴

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-

²⁴ 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. 229-240.²⁵

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.²⁶

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.

²⁵ MORLEY, *A plain and easy introduction* cit., p. 306, n. 5.

²⁶ 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).

LIBRO
Esempi delle Cadenze a sei voci.

88

Tigrini, pag. 88

140
The third part.
Closes of six voices.

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

Musical score for voice cadences, page 90. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with various note values and rests. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development of the cadence.

Tigrini, pag. 90

Musical score for voice cadences, page 140. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with various note values and rests. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development of the cadence.

Montey, pag. 140

T E R Z O 91

Residuo delle Cadenze a fci noci.

Tigrini, pag. 91

Morley, pag. 141

L I B R O

Cadenze a fervoci.

92

Musical score for 'Cadenze a fervoci'. The score consists of six systems of staves. Each system contains two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The music is written in a style characteristic of early 20th-century Italian opera, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes various chords and arpeggiated figures. The vocal line is highly melodic and expressive, with some notes marked with a 'P' for piano.

Tigrini, pag. 92

Musical score for 'Morley, pag. 141'. The score consists of six systems of staves. Each system contains two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The music is written in a style characteristic of early 20th-century Italian opera, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes various chords and arpeggiated figures. The vocal line is highly melodic and expressive, with some notes marked with a 'P' for piano.

Morley, pag. 141

93

T E R Z O.

Residuo delle Cadenze à sei voci.

A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The score is presented as a single block of music.

Tigrini, pag. 93

The third part.

A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The score is presented as a single block of music.

Morley, pag. 141

LIBRO
Cadenze à sei voci.

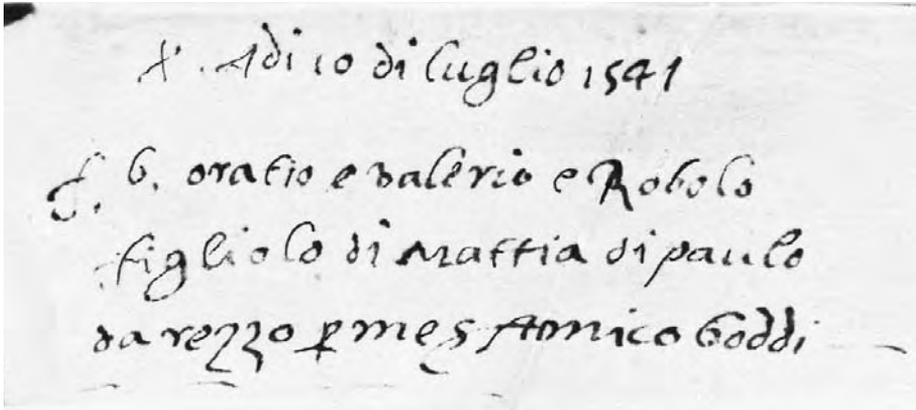
94

A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a vocal line with a melodic phrase, followed by two accompaniment parts. The second system continues the vocal line and accompaniment.

Tigrini, pag. 94

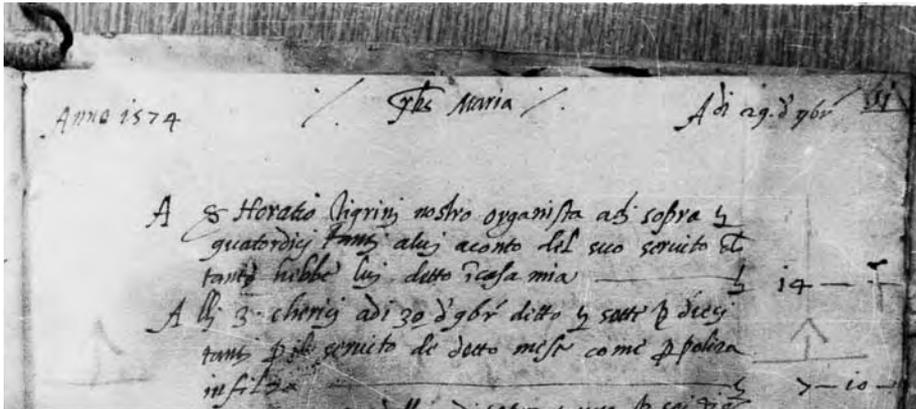
A musical score for six voices, arranged in two systems of three staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a vocal line with a melodic phrase, followed by two accompaniment parts. The second system continues the vocal line and accompaniment.

Morley, pag. 142



A. Adi 10 di Luglio 1541
f. G. oratio e valerio e Roberto
figliolo di Mattia di paulo
darezzo pmes Amico Goddi

Atto di nascita di Orazio Tigrini



Anno 1574 / S. Maria / Adi 29 d' gbr

A S. Horatio Tigrini nostro organista ad sopra 4
quatordecim pms alaj acconto del suo servizio de
tanto habbe lui detto scassa mia — 14 —

A S. 3. chorij ad 30 d' gbr detto 4 scate p' dieci
pms p' il servizio de detto m'fr come p' polica
infra — 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