

$\frac{A_{10}}{835}$

Francesco Rocco Rossi

Percorsi musicali nel Rinascimento



Ringrazio il mio amico Andrea Garavaglia, che mi ha offerto la propria competenza ed un costante incoraggiamento, senza i quali probabilmente questo volume non sarebbe mai nato.

Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4660-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2012

A Donatella

Indice

11 *Introduzione*

15 **Capitolo I**
I fiamminghi

1.1. Contesto storico e premessa terminologica, 15

21 **Capitolo II**
La prima generazione fiamminga

2.1. Gli esordi della scuola fiamminga, 21 – 2.2. La composizione su *cantus firmus*: messa ciclica e mottetto analizzati attraverso l'opera di Guillaume Du Fay, 25 – 2.3. La musica profana, 35

41 **Capitolo III**
Seconda e terza generazione fiamminga

3.1. La seconda generazione, 41 – 3.2. La terza generazione, 51 – 3.3. Josquin e i nuovi percorsi della messa polifonica, 52 – 3.4. Cattedrali e cappelle di corte fiamminghe alla fine del XV secolo, 54

59 **Capitolo IV**
Il Quattrocento musicale italiano

4.1. La geografia politica italiana nel Quattrocento, 59 – 4.2. Cantare super librum, 61 – 4.3. Il repertorio frottolistico, 67

- 71 **Capitolo V**
 Il Quattrocento strumentale
- 5.1. Le esperienze strumentali del XV secolo, 71 – 5.2. Lo strumentario quattrocentesco, 74
- 77 **Capitolo VI**
 Il Cinquecento: storie, contro storie e nuove tecniche
- 6.1. Il XVI secolo, 77 – 6.2. La stampa musicale: Ottaviano Petrucci e gli altri, 77 – 6.3. Storie e contro storie, 79
- 83 **Capitolo VII**
 Il madrigale ed altre musiche profane
- 7.1. Il madrigale cinquecentesco, 83 – 7.2. La chanson parigina, 90 – 7.3. Il Cinquecento inglese, 92
- 95 **Capitolo VIII**
 Venezia e Roma: due poli musicali italiani del Cinquecento
- 8.1. Il Cinquecento italiano: profilo storico, 95 – 8.2. La scuola veneziana, 96 – 8.3. La scuola romana, 99 – 8.4. La messa parodia, 100 – 8.5. Non solo rigore controriformista, 101
- 103 **Capitolo IX**
 Il Cinquecento fiammingo
- 9.1. Quarta generazione fiamminga, 103 – 8.2. I fiamminghi della quinta generazione, 107 – 9.3. Il crepuscolo della scuola fiamminga, 110
- 111 **Capitolo X**
 Verso il Barocco

10.1. Il cammino del madrigale cinquecentesco, 111 – 10.2. Le diverse facce del madrigale, 112 – 10.3. I cenacoli fiorentini e la nascita dell'opera, 115 – 10.4. Claudio Monteverdi, 116

121 Capitolo XI

Approccio analitico 1: mottetto

11.1. Excursus sull'evoluzione del mottetto, 121 – 11.2. Guillaume Du Fay: *Vassilissa ergo gaude*, 122 – 11.3. Guillaume Du Fay: *Nuper rosarum flores*, 124 – 11.4. Guillaume Du Fay: *Ave Regina Caelorum*, 127 – 11.5. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Sicut lilium* (1569), 131 – 11.6. Giovanni Gabrieli: *O magnum mysterium*, 132

137 Capitolo XII

Approccio analitico 2: messa

12.1. Excursus sull'evoluzione della messa, 137 – 12.2. Guillaume Du Fay: *Missa Se la face ay pale*, 139 – 12.3. Johannes Ockeghem: *Missa prolatio-num*, 142 – 12.4. Josquin des Prez: *Missa Pange lingua*, 144 – 12.5. Josquin des Prez: *Missa Hercules Deux Ferrariae*, 146 – 12.6. Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missa Sicut lilium*, 148

151 Capitolo XIII

Approccio analitico 3: espressioni profane

13.1. Heyne van Ghizeghem: *De tous biens plaine*, 151 – 13.2. Clément Janequin: *La bataille de Marignan (La guerre)*, 153 – 13.3. Cipriano de Rore: *Mia benigna fortuna*, 156 – 13.4. Luca Marenzio: *Solo et pensoso*, 158 – 13.5. Claudio Monteverdi: *Cruda Amarilli*, 159 – 13.6. Giovanni Gabrieli: *Canzon a 12*, 161

165 Bibliografia

169 Indice dei nomi

Introduzione

Il panorama editoriale relativo alla musica rinascimentale è ricco di contributi di particolare pregio; lavori, però, di alto livello scientifico (quindi indirizzati ad un *target* specialistico) ed in lingua inglese e tedesca. Non esiste un contributo in italiano specificamente focalizzato sulla musica del XV e XVI secolo ed improntato ad un livello di divulgazione alta e nello stesso tempo accessibile ai “non addetti ai lavori”. Insegnando Storia della Musica Rinascimentale nei corsi accademici del conservatorio (ed in altre analoghe istituzioni) ho verificato in prima persona la mancanza di un sussidio didattico creato *ad hoc* per l’approfondimento di tale disciplina e per questo motivo ne suggerisco una mia personale proposta editoriale dotata di rigore e nel contempo finalizzata ad una facile fruibilità non solo da parte degli studenti, ma anche degli amatori del genere.

Il volume è organizzato in due sezioni: una storica ed una analitico-esplicativa.

La prima (i primi dieci capitoli) affronta il percorso del linguaggio musicale dall’inizio del Quattrocento alle soglie del Barocco. Per fare ciò ho, soprattutto, messo a confronto i due mondi musicali che nel Rinascimento entrarono in reciproca interazione, ossia quello dei fiamminghi e quello del più mediterraneo umanesimo musicale. Soprattutto per quanto riguarda il XV secolo mi sono particolarmente soffermato sulle esperienze dei compositori nordici che furono sicuramente grandi attori sulla scena musicale dell’epoca. Ma, sia chiaro! non gli unici protagonisti. Sebbene la storia della musica più vulgata abbia troppo spesso insistito sulla colonizzazione del Quattrocento musicale da parte dei cosiddetti fiamminghi, la

realtà fu ben diversa ed accanto ai compositori nordici il panorama musicale si arricchì di altri soggetti ugualmente determinanti. Mi riferisco ai poeti improvvisatori che, imbevuti di istanze umanistiche, erano soliti declamare ed improvvisare i propri versi poetici gettando, per certi aspetti, le basi della nascita del madrigale cinquecentesco. Si trattava, però, di un fenomeno trasmesso solo oralmente per cui ha lasciato solo minime tracce; da qui l'equivoco della supremazia musicale dei fiamminghi autori delle uniche fonti scritte a noi giunte. Se nel Quattrocento questi due diversi orientamenti musicali si intersecarono — paradigmatico al riguardo il ruolo di Guillaume Du Fay — nel Cinquecento essi si fusero definitivamente dando vita ad un'interazione musicale dagli interessanti sviluppi: penso (per citare il caso più appariscente) alla diffusione della *chanson* parigina che a contatto con le esperienze policorali veneziane, passando attraverso la prassi della trascrizione per strumenti, approdò alla nascita della canzone strumentale.

Un capitolo è dedicato al madrigale, dalle prime esperienze d'inizio Cinquecento fino alle estreme sperimentazioni monteverdiane, ed un altro alle riforme protestanti ed alla controriforma cattolica (concilio di Trento, Palestrina, ecc.). E, per finire, con una panoramica sulle diverse situazioni nazionali nell'Europa del XVI secolo (non senza un approfondimento dedicato alla nascita ed evoluzione della stampa musicale in Italia, Francia ed Olanda) ci si porta verso la formazione di quella "coscienza monodica" che, alla fine del Cinquecento sfociò nella nascita del melodramma. E con l'ultima generazione fiamminga (Sweelinck) si chiude la panoramica storica della musica rinascimentale.

Nella seconda parte (ultimi tre capitoli) si dà spazio, invece, ad approcci analitici di brani particolarmente rappresentativi dei percorsi della musica rinascimentale. Si tratta di presentazioni il più possibile schematiche (ma esaurienti) e tali da consentire l'individuazione dei tratti salienti della composizione in esame e della tipologia compositiva di cui fa parte. L'*excursus* analitico parte dalla perlustrazione nel mondo dei mottetti (isoritmici, parafrasi e policorali) e, poi, si sposta nell'ambito delle messe affrontandone tutte le tipologie: su *cantus firmus*, parafrasi, su soggetto cavato e parodia. L'ultimo capitolo tratterà, invece, alcune esperienze di

musica profana tra Quattro e Cinquecento: chanson (fiamminghe e parigine) e madrigali (corredati da analisi retorica). Non analisi complesse, bensì approcci analitici focalizzati su alcuni aspetti essenziali delle composizioni esaminate e, qualora sia indispensabile, esaminando anche il testo letterario. Il tutto con un linguaggio che spero sia il più possibile immediato così da favorire la conoscenza ed incoraggiare l'ascolto di un repertorio — quello rinascimentale — sempre meno inesplorato, ma che ancora attende di divenire patrimonio collettivo al pari delle arti coeve.

E (detto tra noi) se lo meriterebbe!!

I fiamminghi

1.1. Contesto storico e premessa terminologica

Il fenomeno più appariscente della storia della musica dei secoli XV e XVI fu la diffusa migrazione dei cosiddetti musicisti “fiamminghi” che dai Paesi Bassi si diressero verso i grandi centri europei dominandone la scena musicale. Essi provenivano nella maggior parte dei casi dalle *Scholae* annesse alle grandi cattedrali nordiche: non solo fiorenti centri di canto corale ma soprattutto istituzioni di grandissima rinomanza per quanto riguardava la solida formazione contrappuntistica impartita. Forti, quindi di un *curriculum studiorum* di prim'ordine, questi musicisti egemonizzarono la produzione musicale europea e la loro presenza assunse dimensioni quasi sconcertanti soprattutto in Italia. In altre zone d'Europa essi non si sostituirono mai del tutto ai musicisti autoctoni, ma anzi interagirono con loro e con le loro pratiche musicali. Nella nostra penisola, invece, relativamente al XV secolo, i documenti archivistici e le attestazioni polifoniche nei libri corali rivelano la quasi esclusiva presenza di musicisti franco-borgognoni. La loro grande e indiscutibile perizia contrappuntistica, però, non può bastare a spiegare la quasi totale eclissi di musicisti italiani e l'apparente iato con la tradizione trecentesca dell'*Ars Nova* italiana. In realtà la musica scritta, dominata dalla presenza di musicisti nordici, costituì solo un aspetto della produzione quattrocentesca in Italia; nella penisola, infatti, al contrappunto franco-fiammingo si affiancò una prassi improvvisativa di marca umani-

stica di cui ovviamente non ci sono giunte che modeste tracce. L'idea di una totale colonizzazione da parte dei musicisti d'oltralpe deve, quindi, essere ridimensionata. Anzi, questi compositori, dotati di un proprio peculiare idioma contrappuntistico, fusero le proprie esperienze musicali con la prassi italiana in una vera e propria sintesi: lo si vedrà a proposito di *Vergene bella* di Du Fay. Qualcosa del genere accadde, comunque, anche in Francia quando i musicisti dei Paesi Bassi entrarono in contatto con i monumenti musicali arsnovistici di cui assimilarono le tecniche (l'isoritmia per esempio). Chiarito ciò, è comunque evidente che la disseminazione europea di compositori provenienti dai Paesi Bassi e dal Nord della Francia fu un fenomeno di centrale importanza per la musica rinascimentale. Ricettivi e innovatori ed anche costantemente "migranti", essi declinarono le proprie abitudini compositive con quelle dei popoli con cui entrarono in contatto contribuendo allo sviluppo di un autentico stile internazionale.

Ma cosa si intende, esattamente, con l'espressione "musicisti fiammighi" o "musicisti dei Paesi Bassi"? A ben guardare questa etichetta geografica è un po' troppo generica per cui è necessaria una precisazione preliminare a livello storico e terminologico.

Con le acquisizioni territoriali del duca Filippo II l'Ardito (fine del Trecento) e successivamente quelle del suo successore Giovanni Senza Paura (anni Trenta–Quaranta del XV sec.) i territori dell'odierno Belgio e Paesi Bassi furono annessi al ducato di Borgogna diventandone l'epicentro economico. Per questo motivo i duchi borgognoni spostarono la propria residenza da Digione (che solo nominalmente restò capitale) verso più ricche città del Nord quali Lille, Arras, Bruges e Bruxelles. Nel 1477, però, alla morte di Carlo I di Borgogna (detto il Temerario), parte dei suoi possedimenti (Borgogna, Artois, Boulogne e Franca Contea) passarono alla Francia di Luigi XI che ne rivendicava il possesso. Il resto dei domini ducali (gli odierni Belgio e Olanda), invece, andò alla casa imperiale d'Asburgo grazie al matrimonio di Maria di Borgogna (unica figlia di Carlo il Temerario) con l'imperatore Massimiliano I. Quest'ultimo in virtù anche del matrimonio di suo figlio Filippo il Bello con Giovanna la Pazza, erede dei Re cattolici, si trovò a regnare su un immenso territorio formato dall'Impero, Spagna e Paesi Bassi. Alla morte di Massimiliano I (1519) le redini passarono direttamente a suo nipote Carlo V (Filippo

il Bello era morto nel 1506) il quale, però abdicò nel 1556 cedendo la corona imperiale e la Germania al fratello Ferdinando e la Spagna con annessi i Paesi Bassi al figlio Filippo II. La sostanziale unità dei Paesi Bassi che, pur nell'avvicendamento politico, fino a questo momento era stata mantenuta, venne meno in seguito alle guerre di religione. Esse furono scatenate in seguito all'adesione delle province del Nord (l'attuale Olanda) al Calvinismo. Il re di Spagna, accanito sostenitore della controriforma, intendendo ripristinare l'ortodossia cattolica mise in atto una politica estremamente repressiva il cui unico effetto fu quello di suscitare una vera e grande rivolta. Le protestanti province del Nord, sotto la guida di Guglielmo d'Orange, con il Patto di Breda (1556) si coalizzarono contro il dominio spagnolo coniugando, in tal modo, le motivazioni religiose con un preciso orientamento indipendentistico. Per sedare la ribellione dei *Gueux* (ossia "pezzenti" come gli stessi rivoltosi si autobattezzarono) dalla Spagna fu inviato Fernando Álvarez de Toledo (il duca d'Alba) il quale instaurò un autentico clima di terrore che esasperò anche le province cattoliche del Sud (l'attuale Belgio) inducendole ad allearsi con quelle del Nord contro l'oppressione spagnola. L'alleanza, però, non durò molto perché il successivo governatore dei Paesi Bassi, Alessandro Farnese, con un'accorta politica diplomatica riuscì a riportare dalla parte cattolica i Paesi Bassi del Sud. Le province del Nord, invece, con la Lega di Utrecht del 1579 ufficializzarono la propria unione dando vita alla Repubblica delle Sette Province Unite dotata di un'indipendenza di fatto che la Spagna definitivamente ufficializzò solo nel 1648. Tutte queste vicissitudini storiche rendono problematica la terminologia utilizzata per designare le pratiche musicali e i musicisti di quelle zone; il tutto complicato dai diversi punti di vista degli studiosi che analizzano il fenomeno. I musicologi italiani, per esempio, utilizzano spesso l'espressione "oltremontani" etichettando i musicisti nordici dal particolare punto di vista geografico della penisola; il termine è generico perché in senso stretto dovrebbe riferirsi a qualunque musicista d'oltralpe e non necessariamente dei Paesi Bassi. La storiografia tradizionale in genere si riferisce ai compositori di queste zone designandoli come "fiamminghi"; terminologia anch'essa poco precisa, che utilizzando la parte per il tutto assimila l'intero territorio alle sole Fiandre trascurando, quindi, la componente vallone. Altra abitudine

invalsa in ambito musicologico è quella di distinguere le diverse generazioni di musicisti di questi territori con denominazioni differenti. Quella contemporanea a Du Fay è infatti spesso definita “borgognona” con riferimento alla pertinenza politica e all’effettiva fusione culturale tra Paesi Bassi e Borgogna. In effetti, nella musica composta fino al 1477 risulta difficile discernere tra elementi borgognoni (quindi, in pratica, francesi) e più marcatamente nordici. Ulteriore precisazione è, poi, contenuta nell’espressione “scuola franco–borgognona” che ha il vantaggio di tener conto anche dell’apporto francese altrettanto importante. Con il passaggio della Borgogna alla Francia tale denominazione, però, perde di senso e in genere si preferisce l’espressione “musica franco–fiamminga” che, senza mutare la sostanza della questione, tiene conto della modificata situazione politica generale. Va comunque chiarito che nella coscienza del rinascimento la necessità di una precisa terminologia con cui connotarsi geograficamente era molto meno avvertita di oggi e lo dimostra la varietà di aggettivi indifferentemente usati dai musicisti dell’epoca per definirsi: “fiammingo”, “belga” (all’epoca sinonimo di *néerlandais*), “batavus”. Al limite si precisava la città natale tramite aggettivi quali *Leodiensis*, *Camercensis*, ecc. Paradigmatico al riguardo è Johannes Tinctoris (anch’egli proveniente dai Paesi Bassi) che nel prologo del *Proportionale musices* definì Du Fay, Binchois, Ockeghem, Busnois, Regis e Caron come compositori provenienti genericamente dalla *Gallia*¹ e, successivamente, a sua volta, egli stesso venne inserito da Johannes Trithemius nel *Catalogus illustrium virorum Germaniae* (1495)². All’epoca, infatti, la denominazione “Germania” designava anche i Paesi Bassi e per questo motivo la qualifica di *germanicus* fu attribuita anche ad Agricola e ad Isaac sebbene non fossero tedeschi. In area anglosassone e germanica sono favorite le espressioni “Netherlandish Music” o “niederländische Polyphonie” sicuramente più corrette sotto il profilo geografico, ma che a stretto rigore, dovrebbero essere meglio declinate

¹ «Huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Ockeghem, Busnois, Regis et Caron» [in Gallia gli furono contemporanei Du Fay e Binchois ai quali, immediatamente, successero Ockeghem, Busnois, Regis e Caron]. J. TINCTORIS, *Proportionale musices* in A. Seay (a cura di), *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, American Institute of Musicology, Roma 1978, vol. Ila: p. 10.

² Cfr. J. TRITHEMIUS, *Catalogus illustrium virorum Germaniae*, Mainz 1495, c. LXXIIIv.

per il periodo successivo al 1579 dal momento che i Paesi Bassi cessarono di essere un'unità geo-politica in seguito alla secessione susseguente alla Lega di Utrecht. Pur indicando il medesimo concetto, ciascuna delle definizioni qui succintamente descritte dovrebbe meglio precisare il particolare punto di vista da cui è analizzato il fenomeno musicale: per es. "scuola franco-fiamminga" potrebbe chiarire che si sta parlando della civiltà musicale tardo-quattrocentesca successiva al cosiddetto periodo "borgognone". In realtà, queste terminologie molto frequentemente vengono utilizzate come semplici sinonimi. E come sinonimi saranno usati in questo contributo.

