



*Il Libro secondo de madrigali
a quattro et a cinque voci
di Annibale Zoilo*

di Marco Croci

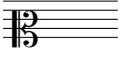
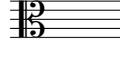
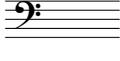
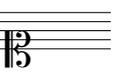
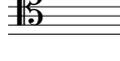
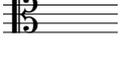
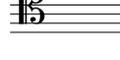
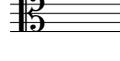
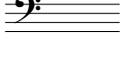
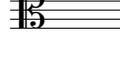
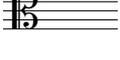
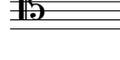
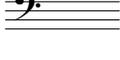
3. ASPETTI LEGATI ALLA NOTAZIONE IN CHIAVETTE

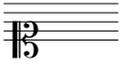
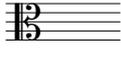
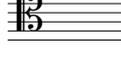
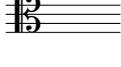
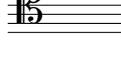
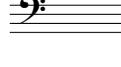
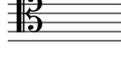
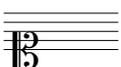
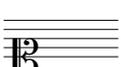
La raccolta di madrigali di Zoilo si presenta come di consueto in quattro libri-parte indirizzati alle voci di Canto, Alto, Tenore e Basso: questa distribuzione convenzionale delle parti non deve necessariamente essere associata a dei registri vocali definiti a priori. Le parti indicate vanno intese solo come un ruolo, una posizione funzionale all'interno della

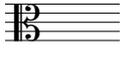
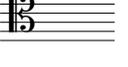
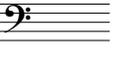
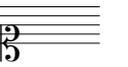
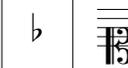
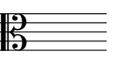
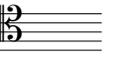
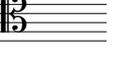
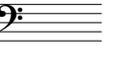
composizione. Accanto ai brani scritti nelle *Chiavi naturali*, una cospicua parte della raccolta è notata secondo la cosiddetta *prassi delle chiavette*, nota anche come *prassi delle chiavi acute*: nella tavola seguente sono indicate chiavi e alterazioni per ogni madrigale, con in evidenza (in corsivo) quelli nelle chiavi naturali.

TITOLO	<i>b</i>	CANTO	ALTO	TENORE	BASSO
1. LUCI BEATE E CARE	<i>b</i>				
2. AMOR CHE MI CONDUCE	<i>b</i>				

* Seguiero del saggio pubblicato nel n. 181 de «La Cartellina» (novembre-dicembre 2008), alle pp. 23-32.

TITOLO	b	CANTO	ALTO	TENORE	BASSO
3. NON CHIEGGIO CHE MIRIATE	b				
4. PER VOI OCCHI SOAVI	b				
5. OCCHI BEATI ET PIÙ CHE SOL LUCENTI	b				
6. LA PIÙ BELLA E GENTIL STA IN QUESTO VASO	b				
7. PARTOMI DONNA E TESCO LASCIO IL CORE	b				
8. S'OGNI MIO BEN HAVETE RACCOLTO	b				
9. DEH COSÌ FUSS'IO SOLO IN AMAR VOI	b				
10. NASCE LA PENA MIA					
11. NÉ CON PIÙ LIETA GIOIA	b				
12. AHI CHI MI DÀ CONSIGLIO	b				

TITOLO	<i>b</i>	CANTO	ALTO	TENORE	BASSO
13. O DIVINA BELLEZZA	<i>b</i>				
14. ULTIMI MIEI SOSPIRI					
15. VEZZOSI E VAGHI FIORI	<i>b</i>				
16. NON HAVE IL MAR TANTE MINUTE ARENE	<i>b</i>				
17.SA QUEST'ALTIER					
18. SE LA MI A PENA ACERBA	<i>b</i>				
19. CERCATO HO GIÀ GRAN TEMPO					
20. S'ALTRA FIAMMA GIAMMAI					
21. SOLINGO AUGELLO	<i>b</i>				
22. AL MIO DOLCE AER TOSCO AMOR M'INVITA	<i>b</i>				

TITOLO	\flat	CANTO	ALTO	TENORE	BASSO
23. QUANDO FIA LASSO CHE QUEST'OCCHI MOLLI	\flat		ALTO E QUINTA PARTE 		
24. VOI PIAGGIE ERBOSE	\flat		ALTO E QUINTA PARTE 		
25. SE IN SOGNIO A TAL MARTIRE	\flat		ALTO E QUINTA PARTE 		
26. TRA VERDE FRONDI			ALTO E QUINTA PARTE 		
27. MISER, CHE MENTR'IL SOL VEGGIO CHE SPLEN- DE	\flat			TENORE E QUINTA PARTE 	
28. IO PIANGO ET ELLA IN VOLTO.				TENORE E QUINTA PARTE 	
29. SI GIOIOSO MI FAN- NO	\flat		ALTO E QUINTA PARTE 	TENORE E SESTA PARTE 	

La scrittura *in chiavette*¹ è una prassi che si sviluppa sostanzialmente tra il XV e il XVII Secolo. Accanto alle «chiavi na-

turali»² si impiegavano una serie di «chiavi trasportate»: queste potevano essere *alte*, comprendendo le chiavi Sol, di Do in

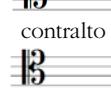
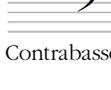
1. La dicitura *Chiavette* o *Chiavetta* compare per la prima volta in un manoscritto ad uso didattico di Girolamo Chiti datato 1718: secondo il Chiti da ciascuna delle chiavi del setticlavio (definiti «chiavi madri» potevano derivare diverse «chiavi accidentali» od anche «chiavi figlie» definite familiarmente «chiavette» con lo scopo di poter trasporre una composizione in tonalità differenti. Cfr. PATRIZIO

BARBIERI, *Corista, Chiavette e intonazione nella prassi romana e veneto-bolognese del tardo rinascimento*, in Ruggiero Giovannelli «*musicista eccellentissimo e forse il primo del suo tempo*» Atti del convegno Internazionale di studi. Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Paestrina 1999, pp. 433-458.

2. Quelle che modernamente vengono definite chiavi di soprano, contralto, tenore e basso.

seconda e terza linea e di Fa in terza linea, o *basso*³ includendo le chiavi di Do

in seconda e terza linea e quinta linea, e di Fa in quarta linea, in «contrabasso»⁴.

SISTEMI DI CHIAVI				
Chiavi	In contrabbasso	Chiavi naturali	Chiavette	(Soprano acutissimo)
 Violino acuto (soprano acutissimo)				 S
 Violino (canto sopracuto)			 S	
 soprano		 S		 C
 mezzosoprano	 S		 C	 T
 contralto		 A	 T	
 tenore	 A	 T		
 baritono	 T		 B	
 basso		 B	 B <i>(baritono o tenore)</i>	
 Contrabbasso	 B			
Le principali configurazioni di chiavi usate nella scrittura vocale a quattro parti del periodo rinascimentale, a cui si aggiunge quella di "Soprano acutissimo" puramente teorica. ¹				

3. La scrittura in chiavette basse molto usata dai compositori franco-fiamminghi non ebbe molto seguito tra i musicisti italiani che continuarono prevalentemente a preferire la scrittura in chiavi alte.

4. La chiave di Do in quinta linea ha la stessa valenza della chiave di Fa in terza linea, mentre quella di Fa in quinta linea (caduta in disuso come la precedente) viene detta *chiave di contrabbasso*.

Tali sistemi, già impiegati dai compositori fiamminghi, vengono adottati anche dai musicisti italiani a partire probabilmente da Costanzo Festa attorno al 1513-1525; l'uso sistematico della scrittura in chiavette permane fino agli inizi del XVII Secolo per poi via via scomparire nel corso di detto secolo.⁵

Ancora oggi non è del tutto chiara la ragione che spinse i compositori a utilizzare questo metodo di notazione: i più importanti fattori furono probabilmente due.

Il primo, riguarda la possibilità di scrittura senza tagli addizionali: con le chiavette può essere meglio «centrata» la parte sul pentagramma evitando (anche se non del tutto) di uscirne con note troppo acute o troppo basse. Questo però non giustifica del tutto tale uso, dato che in genere i brani vocali in chiavette, necessitando di trasposizione, appaiono esageratamente alti, tanto che spesso potrebbero tranquillamente essere scritti nelle chiavi naturali una quarta o una quinta sotto (i trasporti «teorici» che, come vedremo, sono applicabili a questo tipo di scrittura).

Il secondo fattore, che ha origine nella musica sacra considera invece la volontà di lasciare inalterata la chiave del *Tenor*, così come veniva trovata negli antifonari. Il *Tenor*, cioè il *cantus firmus*, doveva essere rispettato integralmente senza variazioni. Riferendosi alle chiavette, Giuseppe Paolucci nel 1765 per primo sottolinea come i compositori «alle volte lo facevano per uniformarsi al tuono [originario] del

Canto fermo»⁶ sul quale basavano la composizione.

Anche padre Martini, analizzando un inno di Palestrina nel primo modo trasposto alla quarta acuta in G e notato in chiavette apparentemente senza motivo, sostiene: «questo inno è del primo tuono trasportato una quarta sopra, come si trova negli Antifonari, anche antichi, benché raro».⁷

Come è noto, dal punto di vista teorico il trasporto corretto dei brani in chiavette dovrebbe essere una quarta sotto in presenza di bemolle e una quinta sotto quando siamo in assenza di alterazioni:⁸ questa tesi trova conferme nella trattatistica.

Agostino Agazzari dopo aver dichiarato che «Finalmente conviene saper anco trasportare le Cantilene da un tasto ad un altro, quando però vi sono tutte le consonanze naturali, e proprie di quel tono» nel suo trattato *del sonar sopra 'l basso con tutti li stromenti* sostiene: «[...] fa bruttissimo sentire, come io ho osservato, che trasportando un primo over secondo tono (che sono di natura soave) per le molte corde di B molle, in qualche tasto che il suo tono sia B quadro difficilmente potrà chi suona esser tanto cauto che non inciampi in qualche contraria voce e così vien a guastarsi il conserto et ofender l'udito de gl'ascoltanti con tal crudezza, anzi mai mostra la naturalezza di quel tuono.⁹ Trasportar alla quarta o alla quinta è più naturale e comodo di tutti e talvolta una voce più giù o più su; et insomma convien veder quel più proprio e

5. Bisogna tuttavia rilevare come dalla fine del Seicentofino agli albori dell'Ottocento alcuni polifonisti appartenenti alla Cappella Pontificia continuano ad utilizzare tale prassi: possono essere citati per es. Matteo Simonelli (1686-88), Giuseppe Ottavio Pitoni (1742), Filippo Siciliani (1788-1802): ovviamente l'impiego occasionale da parte di tali musicisti va inteso sostanzialmente come uno sfoggio di sapere contrappuntistico, e non come una necessità dettata dalla prassi esecutiva. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*

6. G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunti [...] I*, Venezia, De Castro, 1765.

7. G. MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, I, Della Volpe 1774, p. 5.

8. Con ogni probabilità il primo trattatista che descrive l'uso delle chiavette è Silvestro Ganassi, che nella *Letzione Seconda* del 1543 afferma che bisogna «sonar alcuna cosa una quinta più bassa» ogni volta che le chiavette «alte» sono presenti.

9. Agazzari si riferisce al sistema di accordatura degli strumenti a tastiera (organo cembalo ecc.): tra il Cinquecento e il Seicento il *Temperamento Mesotonico* era il sistema di accordatura in uso. Esso prevedeva l'uso di quinte strette in modo tale da ottenere il maggior numero possibili di terze pure o quasi. Per realizzare ciò accade che le sensibili sono molto calanti e i diesis sono decisamente diversi dai bemolli. Di conseguenza, ammesso di avere uno strumento con 12 tasti per ottava avremo solo

conferente a quel tono e non come fanno alcuni che pretendono sonar ogni tuono in ogni chorda perché s'io potessi disputar alla lunga gli mostrerei l'improprietà ed error loro». ¹⁰

Del resto, con questo tipo di trasposizione pur variando l'altezza intonativa, il brano non subiva cambiamenti in termini di solmisazione guidoniana; Il punto di vista di Agazzari è d'altronde dimostrato

anche da alcune edizioni a stampa. Un interessante testimonianza è costituita dalle pubblicazioni dello stampatore romano Simone Verovio: nelle sue stampe infatti, accanto alle parti vocali si possono trovare le intavolature per liuto e cembalo. Un esempio utile alla nostra indagine è il breve motetto *Jesu sole serenior* di Ruggero Giovannelli pubblicato dal Verovio nel 1586: ¹¹

The image shows a page of a musical score for the motet "Jesu sole serenior" by Ruggero Giovannelli. The page is numbered "6" at the top center. The score is arranged in three systems, each with a vocal line and a lute/cembalo intavolature line. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef and a common time signature. The third system has a bass clef and a common time signature. The lyrics are written in a cursive hand below the notes. The first system's lyrics are "E SV solc' sereni or, et balsamo su auior." and "Omni dulcore' dulci or pœa' cunctisa mabi li or". The second system's lyrics are "E SV solc' se renior, et balsamo su a uior?" and "Omni dulcore' dulci or pœa' cunctis a mabi li or". The third system's lyrics are "esu solc' se renior et balsamo su auior" and "Omni dulco re' dulci or pœa' cunctis a mabi li or".

FIG. 1

un tipo di alterazione per ogni tasto nero (per esempio o il mi bemolle o il re diesis): in altre parole non si era ancora affermato il moderno concetto di enarmonia. Tentando di utilizzare un'alterazione ascendente invece della sua equivalente «enarmonica» discendente si producevano intervalli o troppo stretti o troppo larghi fastidiosi all'udito (per es. la cosiddetta «quinta del lupo», sol diesis mi bemolle larghissima).

10. AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti*, Siena, Domenico Falcini 1607, p. 10.

11. RUGGERO GIOVANNELLI, *Jesu sole serenior*, da *Diletto spirituale. Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi eccellentissimi musici. Raccolte da Simone Verovio. Intagliate et stampate dal medesimo. Con l'intavolatura del cembalo et liuto*. Roma 1586, in *Ruggero Giovannelli*, op. cit.

Come si può vedere, le tre parti vocali sono notate in chiavi trasportate *alte*, nel primo modo trasposto alla quarta alta con

finalis in G (quindi con bemolle), mentre le intavolature strumentali sono riportate una quarta sotto:

The image shows a handwritten musical score. The top section consists of three vocal staves in high clefs (C-clefs on the first line) with lyrics 'Iesu solo senior'. Below these are two lute tablature staves with letters (F, E, G) and numbers (0-7) indicating fret positions. The piece is in a 4/4 time signature.

FIG. 2

Osservando la raccolta di Zoilo scaturiscono tuttavia alcune questioni su cui riflettere, facendo sorgere degli interrogativi sull'applicazione rigorosa di questa regola. Un primo problema è innanzitutto il tipo di organico: non si può infatti pensare alla destinazione di questi brani ad un organico standard, dato che a Roma (dove con ogni probabilità è nata la musica in esame) probabilmente le cappelle nobiliari erano formate solo da uomini;¹² ciò poteva non essere la regola, per esempio,

nelle cappelle musicali del Nord Italia. Il fatto non è trascurabile, dato che un'edizione musicale a stampa veniva concepita per uscire dai confini entro i quali era stata pensata e realizzata.

I brani notati in chiave sono solitamente caratterizzati da una tessitura vocale decisamente molto acuta: nella raccolta di Zoilo questo si verifica già nel primo brano, la *Canzona in cinque parti Luci beate e care*.

12. Il XVIII è esplicitamente destinato a quattro voci maschili

18

gli ri - vol - - - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - - de_a_u - na sol

gli ri - vol - - - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - - de_a_u - na sol

ri - vol - - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - - de_a_u - na sol

gli ri - vol - - - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - - de_a_u - na sol

22

vol - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - de_a_u - na - sol vol - - - - ta.

vol - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - de_a_u - na - sol vol - - - - ta.

vol - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - de_a_u - na - sol vol - - - - ta.

vol - ta m'an - ci - - - de, m'an - ci - de_a_u - na - sol vol - - - - ta.

ES. 1 - A. ZOILO, CANZONA. SECONDA PARTE, *AMOR CHE MI CONDUCE*, BB. 18-26.

Vi sono però alcuni casi insoliti: il n. XVII, *Sa quest'altier*, o il n. XIX, *Cercato bo già gran tempo*, pur essendo scritti in chiavette presentano una estensione complessivamente medio-bassa (si vedano gli Ess. 2 e 3 nelle pagine seguenti).

Altra questione interessante è legata all'aspetto acustico-auditivo dato dall'altezza intonativa degli strumenti: il *diapa-*

son, fino all'unificazione definitiva a 440 Hz avvenuta nel XX Secolo, ha subito nelle varie epoche evidenti sbalzi. Alla fine del Cinquecento variava notevolmente tra Nord e Sud Italia: a Roma e nel Centro-Sud era tra circa 384 e 392 Hz (più o meno un tono sotto rispetto all'attuale 440),¹³ mentre al Nord era molto più alto (pensiamo ai 500 Hz dell'organo Ante-

13. A tutt'oggi non vi sono certezze assolute sul diapason romano di metà Cinquecento: Patrizio Barbieri ipotizza che, almeno per ciò che riguarda il

«tono corista da chiesa» l'intonazione fosse attorno ai 440 Hz. Non esistono però strumenti superstiti che possano avvalorare questa tesi. Rimane comun-

-ro ne mi vol per a - man - te, ne mi vol per a - man - te, ne per
 -ro ne mi vol per a - man - te, ne mi vol per a - man - - - te
 -ro ne mi vol per a - - - man - - - te, ne mi
 -ro ne mi vol per a - man - te, ne mi vol per a - man - te, ne

Es. 2 - A. ZOILÒ, *SA QUEST'ALTIER*, BB. 3-6.

tan - to a - - ma - - - ro tem - - - - - po che
 ma - - ro tem - - - - - po
 - - - ro - - - tem - - - - - po che tem - - -
 - - - to a - - - ma - - - ro tem - - - - - po che

tem - pri il duol [che tem - pri il duol]
 che tem - pri il duol di tan - to a - ma - - - ro di
 - pri il duol [che tem - - - - - pri il duol] di tan - to a -
 tem - pri il duol [che tem - pri il duol] di

52

di tan - to a - ma - ro tem - - - - - po.
 tan - to a - ma - ro tem - - - - - - - - - - - po.
 - ma - - - - - ro - - - - - tem - - - - - - - - - - - po.
 tan - - - - - to a - ma - ro tem - - - - - - - - - - - po.

Es. 3 - A. ZOILO, A. ZOILO, *CERCATO HO GLÀ GRAN TEMPO BB.* 43-56.

gnati di S. Maurizio a Milano, o al famoso 465 Hz di Venezia, che, come testimonia Quantz, perderà fino al primo Settecento). Tenendo presente tali differenze (senza entrare nel merito di tutte le possibili variabili legate ai temperamenti antichi), è evidente che dal punto di vista prettamente acustico l'effetto finale, dopo

trasposizioni rigorosamente svolte secondo la «regola», poteva variare notevolmente anche in relazione alla zona geografica.¹⁴

Tutto ciò suggerisce che evidentemente nella pratica potevano anche accadere cose diverse da quelle considerate fino ad ora.

(continua)

che il fatto che, anche ammesso di poter dimostrare ciò, il diapason «da camera» non è verificabile. Per varie ragioni esso poteva essere notevolmente diverso da quello da chiesa. Dalla fine del XVI Secolo il *diapason* si abbassa fino a circa 385: questa altezza intonativa (che ancora a fine Ottocento era nota come «corista di San Pietro») era presumibilmente quella quella dell'organo secentesco della Cappella Gregoriana in S. Pietro. In un documento

del 1751 riferisce come le canne di quest'organo vennero scalate di due posti (quindi di un tono) verso l'alto per portarlo allo stesso diapason di quello della Cappella Giulia circa 440 Hz, appunto; se ne deduce un corista collocato un tono sotto circa. Cfr. P. BARBIERI, *op. cit.*

14. Ricordiamo che tra un La a 465 e un la a 392 esiste una differenza di circa una terza minore