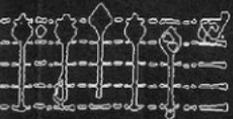
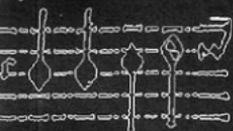


o lo mio bene



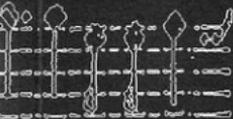
ij



S'un'altra Da-



o Ah crude-



Ah signora che



non tinger



S'à gl'archi-



o-a far grà co-



LA CARTELLINA

MUSICA CORALE E DIDATTICA

fondata da Roberto Goitre

LA CARTELLINA

MUSICALE

Quarta Dispensa - Tutti i cantati della prima ediz.
to 1876 ristampato nel 1976 - I Prati
piani - 2 Euro pagabile al Cor-
so Europa.

OPERA TRENTESIMASESTA
DEL P. D. ADRIANO BANCHIERI
M. D. ACC. V. SI. EST. A. P.
Opera ispirata
CON PATROCINIO



IN VENEZIA.

Appariti G. C. V. M. M. D. C. X. V.

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

anno XXXIV n. 190, maggio-giugno 2010 - € 12,50

LA CARTELLINA

musica corale e didattica



maggio-giugno 2010

anno XXXIV n. 190

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE - MILANO

<p>3 Didattica Musica in movimento <i>di Giulia Liggi</i></p> <p>15 Pratica corale La <i>Missa tertia</i> di Pietro Pavona: un percorso tra analisi e prassi esecutiva <i>di Edoardo Cazzaniga</i></p> <p>31 Musicologia Il <i>Libro secondo de madrigali a quattro et a cinque voci</i> di Annibale Zoilo <i>di Marco Croci</i></p> <p>45 Repertorio</p>	<p>RUBRICHE</p> <p>41 Cronache 93 Notizie sugli autori</p>
	<p>Fondatore Roberto Goitre</p> <p>Direttore responsabile Marco Boschini</p> <p>Comitato di redazione Sestino Macaro Antonio Eros Negri Angela Pachovsky</p> <p>Direzione, amministrazione e pubblicità: Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano. Tel.: (+39)0248713103 Fax: (+39)0230133213 E-mail: la.cartellina@libero.it</p>

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

di Marco Croci

Nel madrigale XV, *Vezzosi e vaghi fiori*, notiamo come il già descritto effetto affine alla quinta eccedente (anche se sulla carta non è mai scritto in questa forma) viene enfatizzato in modo da far scaturire la maggiore asperità possibile: le voci inferiori salgono a formare una triade maggiore con la voce superiore che sta ferma.

Tale accordo però non rappresenta la risoluzione della particolare dissonanza ma viene usato come una sorta di volta che acuisce, per quanto possibile, la durezza armonica dell'episodio. Per una migliore leggibilità nell'esempio seguente è stata aggiunta sotto la parte di Basso la numerica «continuistica» (Es. 19).

19

- le CE - CIA s'af - flig - ge_e duo - le s'af - flig - - ge_e

5 - 3# 3 (4) 3# 6 5 6 5 3# 6 5 10 9 8 7 5 7 8 6 3#

Es. 19 - XV, VEZZOSI E VAGHI FIORI, BB. 19-23

* Seguito del saggio pubblicato nel n. 188 de «La Cartellina» (gennaio-febbraio 2010), alle pp. 31-40.

Il passo sopra mostrato ha una valenza retorica riconducibile al *passus duriusculus*, ma può anche più genericamente rientrare nella casistica dell'*ipotiiposi*:¹ l'uso delle dissonanze associato al verso «Cecia s'affligge e duole» ha un evidente intento descrittivo, ponendo appieno dinanzi agli occhi il significato del verso stesso.

Nell'esempio n. 19 emerge anche un gusto per delle dissonanze più incisive, come gli intervalli di seconda maggiore che si creano a battuta 22 (la penultima dell'esempio) con la comparsa della no-

na prima e della settima poi. Quest'ultima crea appunto una seconda maggiore con la sesta che continua ad essere presente.

Vi sono anche altri casi dove vengono create asperità dovute a note verticalmente molto vicine. A volte ciò si verifica per mezzo della concatenazione di una serie di ritardi, come nel madrigale *Cercato ho già gran tempo*: anche nell'esempio seguente è stata indicata la numerica per evidenziare la successione di dissonanze, per altro quasi tutte preparate in prossimità della cadenza.

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.
 5 6 6 6 4 3#
 3 5b 4 4 3

Es. 20 - XIX, CERCATO HO GIÀ GRAN TEMPO, BB. 52-56

Altre situazioni particolarmente aspre si ritrovano nel madrigale VII, *Partomi donna*, nella cadenza sulle parole «ancor piglio partita» (Es. 21), e nell'episodio cadenzale conclusivo (Es. 22), ed anche nel madrigale seguente, *S'ogni mio ben have-te* (Es. 23) e nel madrigale *Io piango et ella il volto* (Es. 24; si vedano gli esempi nelle pp. seguenti).

Come si può osservare, la concentrazione di dissonanze, accumulata in pros-

simità della clausola, si percepisce maggiormente quando si verifica una situazione di ritardo 4-3, posto il più delle volte a conclusione della cadenza affine a quella di V-I: nell'ultimo esempio (da *Io piango et ella il volto*) la tensione armonica è accresciuta dalla presenza di una voce che anticipa la risoluzione del ritardo, incrementando così il grado di dissonanza. Va comunque osservato che tale effetto deriva dalla condotta delle parti ed è quindi

1. In *Musica poetica*, Burmeister definisce l'*ipotiiposi* come «quell'ornamento mediante il quale l'espressione del testo è così tanto ben rappresentata che tutto ciò che è nel testo stesso e non ha né

vita né anima sembra come vivificato». Cfr. SILVANO PERLINI, *Elementi di retorica musicale*, Milano, Ricordi, 2002, p. 51.

12

par - ti - ti

par - ti

ti

ES. 21 - VII, PARTOMI DONNA, BB. 12

46

me - co. me - co. me - co.

me - co.

me - co.

me - co.

ES. 22 - VII, PARTOMI DONNA, BB. 46-47

15

men ri - co - vra il mi - o è

- co - vra il mi - o è

mi - o ri - co - vra il mi - o è

- vra al - men ri - co - vra il mi - o è

ES. 23 - VIII, S'OGNI MIO BEN HAVETE, BB. 15-16

et do-po que sto et do-po que-sto let do-po que do-po que-sto et do-po que-sto et do-po que-sto let do-po que-sto

7 6

Es. 24 - VIII, IO PIANGO ET ELLA IL VOLTO, BB. 22-25

ad essa in parte riconducibile (qualcosa di simile si può dire della settima che si viene a creare a b. 25, correttamente preparata).

In altri brani, l'effetto di anticipazione

della risoluzione del ritardo giunge in modo meno scontato, come accade ad esempio nel madrigale a sei voci che conclude la raccolta, *Si gioso mi fanno i dolor miei*:

se tal
-rà il mo-ri-re se tal

Es. 25 - XIX, SI GIOIOSO MI FANNO, BB. 54-56

In questo caso sembra che Zoilo faccia salire il Tenore a La per evitare il parallelismo col Basso, preferendo la dissonanza inattesa ad un errore di condotta delle voci. Un altro caso interessante si riscontra nel madrigale a cinque *S'in so-*

gnio tal martire, nel quale l'anticipazione della risoluzione del ritardo non fa altro che acuire l'asperità già introdotta dalla sesta minore e terza maggiore inserita secondo la successione armonica già vista nell'esempio 7:

23

Es. 26 - XXV, S'IN SOGNIO TAL MARTIRE, BB. 23-26

Può essere discutibile l'opportunità di alterare anche il secondo Do nella parte di Alto (l'alterazione è stata per questo posta fra parentesi): in senso lineare potremmo classificare questo momento come *clausola cantizans* e l'alterazione sarebbe così giustificata. Se decidissimo per questo tipo di interpretazione, dovremmo concludere che, oltre alle dissonanze già descritte, si verrebbe a creare istantaneamente una dissonanza insolita, affine a quello che oggi chiamiamo accordo maggior-minore. Anche non ammettendo tale situazione, va comunque sottolineato che la vera asperità di questo momento sta proprio nell'anticipazione della risoluzione del ritardo in un momento in cui esso non è ancora risolto perché crea un'ulteriore dissonanza con le due voci che già stanno ripercuotendo il ritardo.

La combinazione accordale affine al

maggior-minore, seppure istantaneamente, viene esplicitata nel madrigale XX, *S'altra fiamma giamai* (si veda l'Es. 27 nella pagina seguente).

Un altro effetto singolare si ritrova nel già citato madrigale VII, *Partomi donna*: vi si nota una curiosa citazione della *cadenza di doppia sensibile*. Ciò potrebbe a prima vista essere considerato quale una sorta di arcaismo: come è noto, questo tipo di clausola è tipica della musica tardo-trecentesca, ed è in genere associata alla figura di Guillaume de Machaut (si veda l'Es. 28 nella pagina seguente).

Sebbene questo effetto possa in prima analisi essere interpretato come una citazione di uno stile antico, è in vero più realistico considerarlo come un'applicazione rigorosa della tecnica del falsobordone,² nella quale le tre voci procedono per terze e seste parallele, e in prossimità

2. Dal punto di vista retorico, il *falsobordone* è anche detto *catacrèsi* o *abusio*, in quanto i proibiti parallelismi di quarta vengono resi «abusivamente»

praticabili dalla consonanza di terza alla voce inferiore. Cfr. SILVANO PERLINI, *op.cit.* p. 28.

4

- ma - - - - i m'ar

- ma - - - - i m'ar - se

Es. 27 - XX, S'ALTRA FIAMMA GIAMAI, BB. 4-5

15

re - sta l'a - - ni - ma mi - - a l'a - ni - ma mi - a et

re - sta l'a - - ni - ma mi - - a l'a - ni - ma mi - a et

re - sta l'a - - ni - ma mi - - a l'a - ni - ma mi - a et

re - sta l'a - - ni - ma mi - a et

Es. 28 - VII, PARTOMI DONNA, BB. 15-18

della chiusura si utilizza la doppia sensibile per evitare il tritono.

L'uso della dissonanza finalizzata ad esprimere piú intensamente il contenuto di alcuni versi o parole può, come si diceva all'inizio, essere messo in relazione con gli intendimenti retorici nettamente

presenti nella formazione culturale e musicale del Cinquecento.³

Pur essendo privilegiato l'uso (come già accennato in precedenza) del trattamento anaforico di parti di musica e di testo, con lo scopo di una declamazione generalmente piú nitida di quest'ultimo, si

3. Già Guido d'Arezzo nel *Micrologus* sottolineava l'opportunità di imitare col canto il senso degli eventi. Nell'età umanistica si riscopre l'*istituto oratoria* di Quintiliano e vengono ristudiati anche gli scritti di Aristotele e Cicerone. La retorica, rientra

quindi nella formazione culturale dell'uomo rinascimentale: Zarlino nelle *Istituzioni* osserva infatti quanto la retorica possa essere utile agli studiosi di questa scienza per potere esprimere con ordine i loro concetti. Cfr. S. PERLINI, *op. cit.*, pp. 10-11.

riscontrano tuttavia attenzioni particolari ad alcune parole che rivestono una grande importanza all'interno del brano: un

primo esempio di ciò può essere trovato nella *Canzona in cinque parti*, madrigale d'esordio della raccolta (Ess. 29 e 30).

The image shows a musical score for four voices. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Lu - - - ci be - a - - te, e ca - . The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The first staff starts with a whole note, followed by quarter notes. The second staff has a half note followed by quarter notes. The third staff has a half note followed by quarter notes. The fourth staff has a half note followed by quarter notes.

ES. 29 - I, LUCI BEATE E CARE, BB. 1-3

The image shows a musical score for four voices, identical in notation to Example 29. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Lu - - - ci be - a - - te, e ca - . The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The first staff starts with a whole note, followed by quarter notes. The second staff has a half note followed by quarter notes. The third staff has a half note followed by quarter notes. The fourth staff has a half note followed by quarter notes.

ES. 30 - V, OCCHI BEATI, BB. 1-3

Il trattamento che Zoilo riserva alle parole «luci» e «occhi», non è molto dissimile da quello che attueranno Monteverdi e Gesualdo da Venosa nelle loro versioni di un madrigale dall'*incipit* quasi uguale a quello di Zoilo, *Luci serene e chiare*

(Ess. 31 e 32): l'intento è quello di rappresentare gli occhi dell'amata con note bianche, come a voler illustrare graficamente gli occhi stessi, e con gradevoli successioni accordali omoritmiche riconducibili alla figura retorica del *noema*.⁴

4. Burmeister definisce il *noema* come «l'insieme di consonanze che con dolcezza, e per una sola volta giungono all'udito». Cfr. FERRUCCIO CIVRA, *Mu-*

sica Poetica, introduzione alla retorica musicale, Torino, Utet Libreria 1991, p. 155.

Lu - - ci lu - - - ci se re - ne e chia - - - re

Lu - - ci lu - - - ci se re - ne e chia - - - re

Lu - - ci lu - - - ci se re - ne e chia - - - re

Lu - - ci lu - - - ci se re - ne e chia - - - re

Lu - - - ci lu - - - ci se re - ne e chia - - - re

Es. 31 - CLAUDIO MONTEVERDI, LUCI SERENE E CHIARE (1603) BB 1-7

Lu - - - ci se re - - - ne_e chia - - - - - re

Lu - - - - ci se re - - - ne_e chia - - - - -

Lu - - - - ci se re - - - ne_e chia - - - - - re

Lu - - - - ci se re - - - ne_e chia - - - - -

Lu - - - - ci se re - - - ne_e chia - - - - -

Es. 32 - CARLO GESUALDO DA VENOSA, LUCI SERENE E CHIARE (1613), BB. 1-5

(continua)



LA CARTELLINA

musica corale e didattica

maggio-giugno 2010
anno XXXIV n. 190

Fondatore

ROBERTO GOITRE

Direttore responsabile

MARCO BOSCHINI

Comitato di redazione

SESTINO MACARO
ANTONIO EROS NEGRI
ANGELA PACHOVSKY

Hanno collaborato a questo numero

EDOARDO CAZZANIGA
MARCO CROCI
MANOLO DA ROLD
SANDRO FILIPPI
GIULIA LIGGI
FRANCESCO STILLITANO
BERNARDINO ZANETTI
MAURO ZUCCANTE

Direzione, Redazione e Pubblicità

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE
via delle Forze armate 13 - 20147 Milano
Tel.: (+39)0248713103
Fax: (+39)0230133213
E-mail: la.cartellina@libero.it

Norme redazionali per i collaboratori
Presso la redazione sono disponibili informazioni
sulle caratteristiche per quegli elaborati che i lettori vorranno sottoporre al Consiglio direttivo per la pubblicazione.

EDIZIONI MUSICALI EUROPEE S.R.L.

Amministratore unico

MARCO BOSCHINI

D. Isg 196-2003

Comunicandoci i loro dati, i lettori e gli abbonati avranno l'opportunità di essere aggiornati sui prodotti, le iniziative e le offerte delle Edizioni Musicali Europee. I dati saranno inseriti nella banca dati elettronica delle Edizioni Musicali Europee nel rispetto di quanto stabilito dalla D. Isg. 196-2003. I dati non saranno oggetto di comunicazione ovvero diffusione a terzi. Per essi potranno essere chieste modifiche, aggiornamenti, integrazioni ovvero cancellazione scrivendo alle Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano.

Tutti i diritti riservati - All rights reserved. Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 112 del 21 febbraio 2000. Manoscritti e fotografie, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Un numero: Italia euro 11,50; Estero euro 14,50. Abbonamento annuale per l'Italia euro 45,90, mediante versamento sul c/c postale 13780200 intestato alle Edizioni Musicali Europee s.r.l., via delle Forze armate 13, 20147 Milano; estero (unione europea) euro 64,00. Abbonamenti sostenitori: da euro 26,00 oltre la quota base; abbonamenti benemeriti: da euro 79,00 oltre la quota base; abbonamenti onorari: da euro 131,00 oltre la quota base. Abbonamenti cumulativi italiani per un minimo di dieci copie euro 39,00 cad. Tariffe d'abbonamento particolari per le Associazioni corali. Arretrati (Italia): euro 13,50. Poste Italiane SpA - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1 comma 1, DCB Milano. Finito di stampare nel mese di giugno 2010 con i tipi della Litografica Abbiatense snc, Abbiategrasso (MI) e de L'Artegrafica, Trezzano s. n. (MI).