

L'organizzazione dello spazio sonoro nelle Canzonette a tre voci... libro secondo di Giuliano Paratico

Marco Mangani

Università degli Studi di Ferrara
marco.mangani@unife.it

§ Il concetto di «modo», la cui pertinenza analitica in relazione alla polifonia rinascimentale è stata fortemente contestata, non pare in realtà essere estraneo neppure alle forme minori cinquecentesche; come rivela, del resto, l'atteggiamento assunto al riguardo da Orazio Vecchi, che nell'ambito della canzonetta di fine secolo fu un protagonista assoluto. Il ricorso al concetto di «grado di problematicità dell'attribuzione modale d'un tipo tonale», elaborato da chi scrive assieme a Daniele Sabaino, offre risultati di estremo interesse anche in questo campo, come dimostra la presente disamina delle canzonette a tre voci del compositore bresciano Giuliano Paratico, in particolare con il raffronto tra la sua intonazione di *Io son farfalla* e la villanesca di Nola sul medesimo testo che ne costituì con tutta evidenza il modello.

§ The analytical relevance of the concept of «mode» in relation to Renaissance polyphony has strongly been questioned. Yet this very concept seems to be of a certain significance even in the case of 16th-century lighter forms, as confirmed by none less than Orazio Vecchi. The recourse to the concept of «different resistance of different tonal types to modal representation», proposed by the present author together with Daniele Sabaino, proves useful even in this particular field, as shown by the present in-depth examination of Giuliano Paratico's three-voice canzonettas, and in particular by the analysis of his *Io son farfalla*, clearly modeled on Nola's setting of the same text.

1. L'applicazione del concetto teorico di «modo» alla musica polifonica del Cinquecento, data per scontata fino agli anni Settanta del secolo scorso sulla base dei lavori di Bernhard Meier, ha subito in seguito, com'è noto, un processo di revisione, innestato da un citatissimo saggio di Harold Powers.¹ Non è il caso di ripercorrere qui le tappe di quel dibattito ormai più che trentennale: basti dire che, proprio sul finire del Novecento, la comunità scientifica nel suo complesso ha inteso ribadire l'opportunità di mantenere viva la prospettiva modale applicata alla polifonia cinquecentesca, pur con tutte le necessarie revisioni imposte dal salutare scossone di Powers.²

2. Se sottoposti ad attento esame, gli stessi «marcatori minimali» suggeriti da Powers come attrezzo meramente descrittivo, ed *etic*, dello spazio sonoro d'un brano polifonico (sistema delle chiavi, presenza o meno del bemolle in chiave, sonorità finale) appaiono tutt'altro che asettici, dacché, ad esempio, inducono a considerare come finale, per così dire, ontologica di un brano la sonorità che ne costituisce la conclusione in termini meramente fenomenologici. In altre parole, non c'è alcuna garanzia che una sonorità conclusiva, diciamo, di *la* sia indice di un brano il cui spazio sonoro ruota, nelle intenzioni dell'autore, attorno alla corda *la*: vuoi perché, nella concezione armonica della polifonia rinascimentale, la nota più grave di una sonorità non ne costituisce necessariamente la «fondamentale» (si pensi al ben noto caso della cadenza frigida, dove spesso il *mi* raggiunto dal *bicinium* Cantus/Tenor è contrappuntato da un *la* posto al grave); vuoi perché non sono affatto infrequenti i brani dei quali possiamo affermare, alla luce di elementi *emic*, che terminano su una corda diversa dalla «finale ontologica» (in genere, la *confinalis* alla quinta superiore). Tutto ciò, unitamente alla convinzione che non possa darsi un atto compositivo totalmente avulso da una preliminare concezione teorica dello spazio sonoro (per quanto vissuta in termini pragmatici, o appresa per via dogmatica, o magari soltanto intuita), ha indotto in tempi più recenti a un'ulteriore revisione della questione modale.³

3. Il punto di partenza di tale percorso di revisione è costituito dalla constatazione che non tutti i tipi tonali definiti dai citati marcatori minimali powersia-

¹ H. S. POWERS, *Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 14 (1981), pp. 428-470.

² Per un resoconto dettagliato di questo dibattito fino alle soglie del ventunesimo secolo, e per la relativa bibliografia, si rinvia a M. MANGANI, *Le 'strutture tonali' della polifonia: appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 10 (2004), pp. 19-40.

³ È un progetto tutt'ora in corso, portato avanti da chi scrive assieme a Daniele Sabaino. Per limitarci alle tappe più recenti, si vedano: M. MANGANI - D. SABAINO, *Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations*, «Acta Musicologica», 80 (2008), pp. 231-250; IID., *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'Orfeo di Claudio Monteverdi: modelli e strutture*, «Philomusica On-Line», 8/2 (2009), pp. 1-49; IID., *Counterpoint and Modality in Gesualdo's Late Madrigals*, *ibid.*, 12/1 (2013), pp. 43-75 (<http://philomusica.unipv.it/>).

ni rispondono nella medesima maniera al tentativo di tradurli in termini modali: e ciò, anche quando si ha a che fare con quelle raccolte ordinate modalmente che, per ammissione dello stesso Powers, legittimano l'individuazione in termini *emic* di un'intenzionalità modale. Detto altrimenti, anche quando abbiamo valide ragioni storiografiche per ritenere che un compositore abbia agito partendo da presupposti modali, l'attribuzione di ciascun brano a un determinato modo si presenta più o meno problematica a seconda del tipo tonale che lo contraddistingue: il che ha indotto a definire il concetto di «grado di problematicità dell'attribuzione modale», che indica la quantità e la qualità dei problemi sollevati da un determinato insieme di marcatori minimali in relazione al modo. Al grado minimo, per il momento, paiono collocarsi i tipi tonali delle «famiglie» \flat -sol e \flat -fa, al grado massimo i tipi in la (com'era del resto, in quest'ultimo caso, del tutto lecito attendersi).

4. L'intenzione di applicare la prospettiva modale a delle canzonette a tre voci potrà forse apparire azzardata. L'ordito sonoro di questo genere settentrionale, ma esemplato sulla canzone villanesca alla napoletana, che di quest'ultima adotta la disposizione a due voci acute sostenute da un Basso, non offre certo appigli per un'analisi modale basata sull'ambito del *Tenor* (che è tale soltanto di nome, essendo in realtà appunto costituito da una seconda voce di Canto); né risulta per questi brani agevole, d'altra parte, disquisire di autentico e di plagale sulla base del sistema delle chiavi. Esistono tuttavia almeno due valide ragioni per tentare un simile approccio. La prima, di carattere storiografico (*emic*, per dirla ancora con Powers) è che un'autorizzazione (almeno parziale) a compiere tale operazione ci viene nientemeno che da Orazio Vecchi, che nell'ambito delle forme minori del tardo Cinquecento fu autore tra i massimi.⁴ La seconda motivazione è invece di carattere squisitamente analitico: per quanto si voglia mantenere un atteggiamento il più possibile esterno, *etic*, verso l'organizzazione dello spazio sonoro nell'ambito del genere della canzonetta, basta spingersi appena oltre l'angusta soglia dei marcatori minimali per accorgersi che a ugual sistema di chiavi, uguale *proprietas* e uguale sonorità finale non corrisponde necessariamente un'analoga condotta in termini di profilo intonativo, successione delle sonorità e, soprattutto, piano cadenzale. Da questo punto di vista, le canzonette di Paratico possono costituire l'oggetto di un *case study* denso di implicazioni.

⁴ Si veda a questo proposito R. I. DEFORD, *Orazio Vecchi's treatise on the modes and its application to his four-voice "Canzonette"*, in *Theatro dell'udito, teatro del mondo*, a cura di M. Privitera, Mucchi, Modena 2010, pp. 335-356: 346. Si veda anche l'introduzione a O. VECCHI, *The four-voice canzonettas*, ed. by R. I. DeFord, 2 voll., A-R Editions, Madison 1993 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 93). L'autorizzazione è parziale, poiché Vecchi fa ricorso a un esempio a 4 voci: ma se si considerano unitamente il suo pronunciamento teorico e la sua prassi compositiva, si evince che non c'è motivo alcuno per escludere il tessuto a tre voci dalla questione modale (si veda più avanti il riferimento della nota 20 alle canzonette a tre voci di Vecchi e Capilupi).

5. Delle canzonette a tre voci del bresciano Giuliano Paratico sopravvive integralmente solo il secondo libro,⁵ mentre di un primo libro si conserva unicamente la parte del Basso.⁶ Per i nostri specifici scopi, il profilo melodico d'una singola voce, tolto dal contesto polifonico, risulta ovviamente ben poco significativo, e per questa ragione ci soffermeremo esclusivamente su alcuni casi presenti nel secondo libro, considerati nel contesto generale della raccolta. Iniziamo dunque a vedere, con la tavola 1, il prospetto dei tipi tonali nelle *Canzonette [...] Libro secondo* di Giuliano Paratico (dal prospetto sono escluse le ultime due canzonette, brani d'altri autori inclusi in questa raccolta secondo il ben noto uso dell'epoca):

Per ♯

Sonorità conclusiva	N.	Incipit	Chiavi originali
Re	17	<i>In questo vago e dilettozo prato</i>	g2 c1 f3
	20	<i>E quest'è la mercede</i>	c1 c2 c4
La	4	<i>Udite in cortesia</i>	g2 c1 f4
	5	<i>Io son farfalla e voi sète la luce</i>	g2 c1 f4
	6	<i>Deh perché non ho io</i>	g2 c1 c4
	7	<i>Occhi dov'è 'l mio bene</i>	g2 c1 c3
	8	<i>Specchio degli occhi miei occhi miei belli</i>	g2 c1 c3
	9	<i>Se li sospiri miei fosser ascosti</i>	g2 c1 c4
Sol	1	<i>Porta nel viso aprile</i>	c1 c2 f4
	2	<i>Di pianti e di sospir nudrisco il core</i>	c1 c1 f3
	3	<i>Fin che certo sarà lo mio sperare</i>	g2 c1 c3
	19	<i>Se nel partir di voi caro mio bene</i>	c1 c2 f3

Per ♭

Sonorità conclusiva	N.	Incipit	chiavi originali
Re	15	<i>Credo che 'l paradiso al parer mio</i>	g2 c2 c4
Fa	16	<i>Se voi sète 'l mio core</i>	c1 c2 f4
	18	<i>Chi vuol veder un bosco</i>	c1 c2 f4
Sol	10	<i>Che mi giova amar donna che sia bella</i>	c1 c2 f4
	11	<i>Io soffrirò cor mio</i>	c1 c2 f4
	12	<i>Partir convienmi ahi lasso</i>	g2 c1 c3
	13	<i>Chi d'ogni tempo vuole</i>	c1 c2 f4
	14	<i>Il bel viso che far mi può felice</i>	c1 c2 c4

Tavola 1 – G. PARATICO, *Canzonette II*, prospetto dei tipi tonali

⁵ *Canzonette a tre voci di Giuliano Paratico. Libro secondo*, Pietro Maria Marchetti, Brescia 1588.

⁶ *Canzonette a tre voci di Giuliano Paratico bresciano*, Pietro Maria Marchetti, Brescia s.d. Tutta la musica (Basso del Primo libro e Secondo libro) è edita modernamente nell'ambito di E. DURANTE - A. MARTELOTTI, *Le canzonette a tre voci di Giuliano Paratico, un amico bresciano di don Angelo Grillo*, SPES, Firenze 2002. A questo lavoro si rinvia anche per l'ampio saggio introduttivo, che contestualizza in termini di storia letteraria e culturale in genere il fenomeno delle forme minori bresciane. A complemento si veda anche T. PORTERI, *La canzonetta a Brescia: repertorio e diffusione (1577-1609)*, tesi di laurea in Musicologia, Università di Pavia, a. a. 1992-1993.

Per comprendere quanto poco la semplice individuazione dei marcatori minimali sia eloquente circa l'organizzazione dello spazio sonoro è opportuno procedere innanzitutto a un raffronto tra i brani che presentano una situazione di perfetta identità per quanto attiene ai marcatori medesimi.⁷ Si considerino, ad esempio, le canzonette n. 10, 11 e 13, tutte e tre tripartite e tutte caratterizzate dalla proprietà di bemolle, dalla sonorità conclusiva di *sol* e da un assetto delle chiavi di tipo c1 c2 f4. La canzonetta n. 10 e la canzonetta n. 11 presentano in effetti una situazione complessiva non molto dissimile anche per quanto attiene alle cadenze interne. In entrambi i casi, i gradi che chiudono ciascuna delle tre sezioni formali sono, nell'ordine, *sol*, *re sol*; nella n. 10 il *re* conclusivo della seconda sezione è raggiunto con un procedimento che sottintende la cadenza frigia:

C
(vi) - so e trec - ce d'o - ro

T
trec - - - ce d'o - ro

B
(vi) - so e trec - ce d'o - ro

Esempio 1 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 10, bb. 7-8

ma ciò non sposta di molto il profilo sonoro complessivo, visto oltretutto che un'analogha cadenza è presente anche all'interno della terza sezione di 11:

C
Se la ser - vi - tù mi - a

T
Se la ser - vi - tù mi - a

B
Se la ser - vi - tù mi - a

Esempio 2 - G. PARATICO, *Canzonette II*, 11, bb. 18-20

⁷ Per una miglior comprensione delle analisi che qui di seguito si svolgeranno, si raccomanda di tenere sott'occhio l'edizione integrale delle musiche proposta in DURANTE - MARTELOTTI, *Le canzonette a tre voci di Giuliano Paratico*.

Quanto alle articolazioni interne alle singole sezioni, in entrambi i casi solo il *si* sembra rivestire un ruolo in qualche modo significativo, più marcato in 11, più sfumato in 10.

Diverso il discorso se consideriamo la tredicesima canzonetta della raccolta, caratterizzata da una cadenza a *fa* alla fine della seconda sezione:

The image shows a musical score for three voices: Contralto (C), Tenore (T), and Basso (B). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Mi - - - ri il bel vo - stro vi - so al - mo e gen - ti - - le". The vocal lines are written on treble clefs, and the bass line is on a bass clef. The lyrics are placed below the corresponding vocal lines.

Esempio 3 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 13, bb. 9-12

In questo caso tuttavia la presenza significativa delle sonorità di *si* e di *re* nel corso della prima sezione non sembra lasciar dubbi sulla comunanza d'assetto del brano in questione con gli altri due appena considerati: potremmo allora non esser lontani dal vero supponendo in quella sonorità con terza maggiore sul *fa*, tanto più luminosa quanto più distante da quella implicitamente minore sul *sol* che chiude la prima sezione, un'intenzionalità espressiva di segno positivo legata al «viso almo e gentile» cui si riferisce il testo poetico. Se così fosse (e appare ipotesi decisamente plausibile), risulterebbe confermata una volta di più la natura sostanzialmente non problematica dei tipi tonali «in *sol* con *si* bemolle» in relazione all'attribuzione modale, dato che una cadenza peregrina evidentemente classificabile come tale in base al contesto, e del tutto giustificata sul piano testuale, non costituisce affatto un'anomalia, ma rappresenta uno scarto espressivo del tutto in linea con ciò che conosciamo dell'estetica musicale del tempo.

6. Se ci spostiamo dall'ambito dei brani «in *sol* con *si* bemolle», un analogo raffronto ci pone davanti a ben più seri problemi. Vedremo poco più avanti, ad esempio, come nel caso delle canzonette n. 4 e n. 5 all'identità dei marcatori minimali non corrisponda affatto un analogo profilo sonoro complessivo. Ma se ciò potrebbe non stupire, trattandosi in questo caso di quei brani «in *la*» che da sempre costituiscono il punto di frizione di ogni interpretazione dello spazio sonoro polifonico, ci sono casi altrettanto vistosi anche nell'ambito di altri tipi tonali. Le canzonette n. 2 e n. 19 presentano tra loro, se non una perfetta identità, senz'altro una forte corrispondenza di marcatori minimali: proprietà di bequadro, sonorità conclusiva di *sol* e assetto delle chiavi c1 c1 f3

nel primo caso, c1 c2 f3 nel secondo. In 19 l'ambito delle voci è sensibilmente più esteso, soprattutto nel caso della seconda voce, che si muove tra il la_2 e il do_4 , laddove la seconda voce di 2 non scende al di sotto del mi_3 ; il che rende pienamente ragione della scelta di una diversa chiave per questa voce, senza che l'ambito complessivo delle voci nelle due canzonette possa dirsi realmente difforme. Estremamente significativa è invece la differenza tra i due brani per quanto attiene alle cadenze interne. Ciò non riguarda certo le rispettive conclusioni di sezione, poiché si tratta di due brani caratterizzati da due diversi assetti formali (tripartito in 2, bipartito in 19), bensì la macroscopica rilevanza della sonorità di do all'interno delle due sezioni di cui si compone 19: una sonorità che nell'altra canzonetta risulta del tutto assente, sia pure come traguardo di fugacissimi meccanismi cadenzali. In 19, il do è raggiunto da una cadenza:

1) alla fine del primo verso

Example 4 shows a musical score for three voices: C (Cantante), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are "ca - - - ro mio be - - - ne". The C part has a dotted quarter note for "ca", a quarter note for "ro", a quarter note for "mio", and a dotted quarter note for "be". The T part has a quarter note for "voi", a quarter note for "ca", a quarter note for "ro", a dotted quarter note for "mio", and a dotted quarter note for "be". The B part has a dotted quarter note for "ca", a quarter note for "ro", a quarter note for "mio", and a dotted quarter note for "be".

Esempio 4 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 19, bb. 4-5

2) alla fine del terzo verso

Example 5 shows a musical score for three voices: C (Cantante), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are "Nel fe - li - ce ri - tor - - - no". The C part has a dotted quarter note for "Nel", a quarter note for "fe", a quarter note for "li", a quarter note for "ce", a quarter note for "ri", a quarter note for "tor", and a dotted quarter note for "no". The T part has a dotted quarter note for "Nel", a quarter note for "fe", a quarter note for "li", a quarter note for "ce", a quarter note for "ri", a quarter note for "tor", and a dotted quarter note for "no". The B part has a dotted quarter note for "Nel", a quarter note for "fe", a quarter note for "li", a quarter note for "ce", a quarter note for "ri", a quarter note for "tor", and a dotted quarter note for "no".

Esempio 5 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 19, bb. 9-11

3) alla fine della prima esposizione del quarto e ultimo verso

C
Gio - i - rò mil - l'e mil - le vol - te il gior - no

T
Gio - i - rò, gio - i - rò mil - l'e mil - le vol - te il gior - no

B
Gio - i - rò mil - l'e mil - le vol te il gior - - - no

Esempio 6 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 19, bb. 11-14

Come si vede, si tratta in tutti i casi di cadenze caratterizzate dalla *clausula formalis*: perfino la meno marcata di esse (quella dell'esempio 5), pur priva del salto di quarta nel basso, risulta comunque dotata di una considerevole forza articolante. Nel considerare congiuntamente questi due brani in *♭-sol* non è dunque possibile, data questa vistosa difformità di condotte, rifugiarsi nel semplice, apparentemente innocuo rilevamento dei marcatori minimali. La canzonetta n. 2 e la canzonetta n. 19 potranno sì, esteriormente, appartenere allo stesso «tipo tonale» powersiano: ma è impossibile non constatare, ancor prima di chiamare in causa qualsivoglia interpretazione, la palese diversità di profilo sonoro tra le due composizioni. Né d'altro canto il problema può essere risolto per via di un meierismo ingenuo: quello che liquiderebbe la questione etichettando come «autentico» il modo delle canzonette in *sol* che privilegiano le cadenze interne a *re*, e come «plagale» il modo di quelle, sempre in *sol*, che per la stessa funzione privilegiano la sonorità di *do*.⁸ Se infatti dall'esame del piano cadenzale passiamo all'osservazione di altri aspetti salienti dello spazio sonoro, quali l'incipit del brano e il profilo melodico delle due voci superiori, non tardiamo a rilevare che il problema posto dalla canzonetta n. 19 è assai più complesso. Salta agli occhi, in primo luogo, l'incongruenza tra il suo avvio, evidentemente incentrato sul *do*, e le cadenze conclusive a *sol* delle due sezioni formali:

⁸ La problematicità di questo assunto è stata trattata in MANGANI - SABAINO, *Tonal types and modal attributions*, in part. alle pp. 234-235.

Example 7 is a musical score for three voices: C (Cantante), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are: "Se nel par - tir di voi ca...". The C staff starts with a whole rest, then a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The T staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The B staff starts with a whole rest, then a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The lyrics are aligned under the notes: "Se nel par - tir di voi ca..." for C, "Se nel par - tir di voi, se nel par - tir di voi ca..." for T, and "Se nel par - tir di voi ca..." for B.

Esempio 7 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 19, bb. 1-4

Per quanto sia opportuno rifuggire da quello che abbiamo poc'anzi definito «meierismo ingenuo», sembra tuttavia difficile, di fronte a un simile *incipit*, non evocare il concetto di modo: il profilo melodico combinato delle due voci superiori configura infatti l'ottava do_3 - do_4 , con una chiara articolazione in corrispondenza del sol_3 determinata dall'ingresso del Canto. A tale profilo scalare ascendente ne corrisponde uno discendente, interamente affidato al Canto, nella prima esposizione dell'ultimo verso; e qui la divisione autentica dell'ottava do_3 - do_4 è inequivocabile (si riveda l'es 6). A fronte di tutto ciò, le due cadenze a *sol* della canzonetta che stiamo esaminando, pur contrassegnandone i principali snodi formali, non sono inserite in contesti melodici altrettanto espliciti dal punto di vista scalare: l'ultima, in particolare, destinata com'è all'unica ripetizione testuale del brano, appare come una chiara amplificazione retorica di quanto già virtualmente concluso, come si evince confrontando l'esempio n. 6 con il seguente, che ne costituisce il seguito immediato (e che del brano costituisce l'effettiva chiusura):

Example 8 is a musical score for three voices: C (Cantante), T (Tenore), and B (Basso). The lyrics are: "Gio - i - rò mil - l'e mil - le vol - te il gior - no." The C staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The T staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The B staff starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The lyrics are aligned under the notes: "Gio - i - rò mil - l'e mil - le vol - te il gior - no." for C, "Gio - i - rò mil - l'e mil - le vol - te il gior - no." for T, and "Gio - i - rò mil - l'e mil - le vol - te il gior - no." for B.

Esempio 8 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 19, bb. 14-concl.

L'impressione è dunque che si tratti non di un brano «in sol», ma di un brano «in do» con le cadenze principali entrambe alla *confinalis*. Tra le ragioni di tale condotta potrebbe essercene una documentabile eventualmente solo per via indiretta: potrebbe cioè trattarsi dell'elaborazione di un brano preesistente, verosimilmente appartenente alla tradizione della villanesca alla napoletana. Depone a favore di questa ipotesi, innanzitutto, la forma del testo poetico, che si presenta come una variazione del tipico schema a *refrain*:⁹

Se nel partir di voi, caro mio bene,	A
provo cordoglio e pene,	a
Nel felice ritorno	<u>x</u>
Gioirò mill'e mille volte il giorno.	<u>X</u>
Se lungi dal bel Sol che mi conduce,	B
Resto privo di luce,	b
Nel bramato ritorno	<u>x</u>
Vedrò più chiaro e fortunato giorno.	<u>X</u>
Se senza voi, dolcissimo cor mio,	C
Finisce il viver mio,	c
Nel vostro almo ritorno	<u>x</u>
Vivrò cantando di mia vita il giorno.	<u>X</u>
Dunque mio ben, mio sol, mio cor per questo	D
Tornate presto presto,	d
Ché nel vostro ritorno	<u>x</u>
Gioia avrò, luce e vita in un sol giorno.	<u>X</u>

Inoltre, la chiarezza del profilo scalare del Canto e la sua attitudine a compensare l'ottava ascendente con quella discendente sembrano essere dei tratti abbastanza tipici di questa produzione profana. Nella speranza (vana) di reperire un modello per la canzonetta *Credo che 'l paradiso* (n. 15) contenuta in questa raccolta di Paratico, ci si imbatte ad esempio nell'omonimo brano di Giovan Domenico da Nola, il cui Canto si presenta come segue:¹⁰

⁹ Negli schemi metrici, la lettera maiuscola indica l'endecasillabo, la minuscola il settenario; il carattere sottolineato indica la presenza di una parola-rima, mentre il verso *refrain* è segnalato dal carattere racchiuso in una cornice rettangolare. Sugli assetti dei testi nella villanesca e nella canzonetta, si vedano rispettivamente: D. G. CARDAMONE, *The canzone villanesca alla napoletana and related forms, 1537-1570*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981; C. ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, LIM, Lucca 1997.

¹⁰ Il brano di Nola è contenuto nella *Raccolta di Nicolò Roiccerandet borgognone. Canzon napoletane a tre voci* [...], Girolamo Scotto, Venezia 1566 (Vogel-Einstein 1566/4).

Cre - do che'l pa - ra - di - so al pa - rer mi - o
al - tro es - se - re non de - ve che d'a - mo - re
co - sa ch'è bel - la e va - ga a con - tem - pla - re,

Esempio 9 – G. D. DA NOLA, *Credo che l' paradiso*, parte del Canto

Se mai c'è stato al mondo un profilo melodico che possa definirsi dorico, lo abbiamo senza dubbio trovato. Le cadenze polifoniche delle tre sezioni del brano di Nola sono peraltro conseguenti: a *la*, a *fa* e a *re*.

Il modello della canzonetta n. 19 di Paratico, se anche esiste, in ogni caso non lo abbiamo: non sono infatti note, al momento, intonazioni precedenti di questo testo.¹¹ Se per quanto riguarda questo caso specifico, dunque, l'esistenza di un modello può esser solo ipotizzata, qualcosa di più è tuttavia possibile affermare circa l'organizzazione dello spazio sonoro in questa raccolta del musicista bresciano. Ci viene in aiuto, a tal proposito, un fortunato caso di concordanza.¹²

7. Come abbiamo già accennato, le canzonette n. 4 e n. 5 del secondo libro di Paratico presentano una totale identità per quanto attiene ai marcatori minimali: proprietà di bequadro, sonorità conclusiva su *la* e sistema di chiavi g2 c1 f4. Eppure, ancora una volta, i profili sonori dei due brani risultano tra loro diversissimi. La canzonetta n. 4 *Udite in cortesia*, tripartita, presenta una cadenza a *do* al termine della seconda sezione, mentre la prima e la terza sezione terminano entrambe su *la*. Il *do* ha tuttavia un peso significativo all'interno della prima sezione, poiché costituisce il traguardo della cadenza autentica, non fuggita e dotata di *clausula formalis*, che suggella il primo verso del testo:

¹¹ Come conferma la consultazione del RePIM online (repim.muspe.unibo.it), effettuata per l'ultima volta da chi scrive il 22 ottobre 2015.

¹² Per un'ampia rassegna di concordanze testuali relative a questa raccolta si rinvia a DURANTE - MARTELOTTI, *Le canzonette di Giuliano Paratico*, pp. 55-67, da integrarsi tuttavia con il citato RePIM online. Sul piano musicale, non sono invece emerse, almeno fino ad ora, altre significative corrispondenze oltre a quella qui esaminata.

C
U - di - - - te in cor - te - si - - a

T
U - di - - - te in cor - - - te - si - - - a

B
U - di - - te in cor - te - si - - - a

Esempio 10 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 4, bb. 1-4

Un certo peso, infine, detiene nel contesto del brano la sonorità di *fa*, sulla quale è intonato l'intero primo emistichio dell'endecasillabo che costituisce la seconda delle tre sezioni formali, quella terminante su *do*:

C
Che mi fa vi - ver nel - le fiam - me ar - den - ti

T
Che mi fa vi - ver nel - le fiam - me ar - den - ti

B
Che mi fa vi - ver nel - le fiam - me ar - den - ti

Esempio 11 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 4, bb. 8-11

Se questo è il trattamento musicale che Paratico riserva al pregevole testo di Livio Celiano *Udite in cortesia*, la canzonetta n. 5, tripartita come l'altra, ma il cui testo proviene dalla tradizione della villanesca, presenta, a dispetto dell'appartenenza al medesimo «tipo tonale» powersiano, una situazione assai più complessa (esempio n. 12, sistema inferiore). La forma del testo è, con una piccola variante, quella tipica della villanesca ricavata da un'ottava per istrambotti:

Io son farfalla e voi sète la luce:	A
Corro alla morte e voi state aspettando,	B
Ma dolce è pur morir morendo amando.	<u>B</u>
E pensando gioire mi conduce	A
La mia speranza la vita lasciando,	B
Ma dolce è pur morir morendo amando.	<u>B</u>
Oh dura sorte mia, a che m'adduce	A
Che lieto vengo alla morte volando?	B
Ma dolce è pur morir morendo amando.	<u>B</u>
Moro contento in così degno foco	D
E tu contenta, che vedi ch'io moro,	C
Ché t'è la morte mia caro tesoro.	C ¹³

La prima sezione di *Io son farfalla*, interamente omoritmica, presenta due chiare cadenze interne, rispettivamente a *do* e a *sol*, per poi concludere sul *la*; la seconda sezione, di stile per metà imitativo e per metà omoritmico, ruota ancora attorno alla sonorità di *la*, per poi concludersi su *re* in modo non cadenzale; la terza sezione, infine, interamente imitativa, evita qualunque cadenza interna, pur dando una certa rilevanza alla sonorità di *re*. La sonorità di *do* è accuratamente evitata al di fuori della prima sezione, dove peraltro costituisce solo la prima tappa di una ripetizione in progressione del medesimo emistichio,¹⁴ il cui traguardo è costituito dalla cadenza a *la*: le cadenze a *do* e a *sol* di questa prima sezione agiscono insomma a tutti gli effetti come dei prolungamenti (in senso schenkeriano) della cadenza a *la*. Per quanto debole sia la sua connotazione, quella di *re* è dunque l'unica sonorità che in qualche modo si presenti come alternativa al *la* nel contesto complessivo del brano.

A cosa si deve un simile assetto? Per fortuna, questa volta ci soccorre la napoletana che costituì il modello per la canzonetta di Paratico: si tratta ancora di un brano di Nola (esempio n. 12, sistema superiore),¹⁵ il cui testo è identico a quello intonato dal musicista bresciano. Scorrendo la composizione di Paratico, non si tarda ad accorgersi che i suoi soggetti sono i medesimi impiegati da Nola, a volte rispettati fin nel dettaglio popolareggiante delle quinte parallele. La rielaborazione a cui Paratico sottopone il brano di Nola è

¹³ Si è preferito indicare con D il primo verso dell'ultima strofa, per consentire la ricostruzione dell'originale schema di stanza in ottava rima (AB AB AB CC), rispetto al quale l'aggiunta del verso irrelato precede il distico a rima baciata, anziché seguirlo come avviene solitamente nella villanesca.

¹⁴ Una suddivisione di questo endecasillabo basata sulla sintassi richiederebbe la cesura *enjambante* dopo «farfalla» (*Io son farfàlla / e voi sète la luce*). L'analisi musicale impone tuttavia che il rivestimento di volta in volta preso in esame sia considerato come una tra le tante possibili «esecuzioni» di un testo dotato di metrica: si veda a tal proposito la distinzione tra «modello», «realizzazione» ed «esecuzione» di un verso poetico introdotta in P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2011, §26. Nel caso di *Io son farfalla*, è evidente che Paratico ha letto il primo verso praticando una cesura dopo «voi».

¹⁵ In *Raccolta di Nicolò Roiccerandet... Libro secondo* [...], Girolamo Scotto, Venezia 1566 (Vogel-Einstein 1566/5).

però quanto mai interessante, e dà vita a un vero e proprio «ripensamento modale» del brano di riferimento.

Il profilo del Canto nella napolitana di Nola (esempio 12, sistema superiore) è di estrema chiarezza: la melodia si muove interamente entro l'ottava re_3-re_4 , con una forte articolazione sul la_3 , suono che riveste un'importanza particolare in tutte e tre le sezioni. Quanto alle cadenze, la prima sezione raggiunge la sonorità di la con cadenza frigia, la seconda termina con una cadenza *formalis* a fa , la terza conclude il brano con un'analogo cadenza a re ; la presenza del si_b in chiave può benissimo rispondere alle note esigenze di profilo intonativo del modo dorico.¹⁶ Da segnalare, infine, il carattere imitativo della sezione centrale, evidente madrigalismo riferito alla parola «corro».

L'esempio n. 12 (a-d) mette a diretto confronto la versione di Paratico con quella di Nola:¹⁷

The image shows a musical score for Example 12a, comparing two versions of a song: Nola and Paratico. The score is divided into two systems. The top system, labeled 'Nola', consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The bottom system, labeled 'Paratico', also consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are 'lo son far - fal - la e voi'. The Nola version features a more active and rhythmic vocal line and piano accompaniment, while the Paratico version is more static and features a prominent bass line in the piano accompaniment.

Esempio 12a

¹⁶ Per questo, si potrebbe forse suggerire che il do del Canto al termine della prima sezione venga innalzato a do^\sharp . Ovviamente è possibile leggere il si_b in chiave come indicatore di trasposizione del modo eolio, ipotesi che tra l'altro non contrasterebbe con il piano cadenzale. Come si vedrà più avanti, non pare tuttavia essere questa l'interpretazione del brano di Nola proposta da Paratico.

¹⁷ Un ulteriore percorso d'indagine dovrebbe esser teso a valutare se e in quale misura tra il brano di Nola e la versione di Paratico esistano delle tappe intermedie.

Nola
 sè - te la lu - ce
 sè - te la lu - ce
 sè - te la lu - ce

Paratico
 sè - te la lu - ce, sè - te la lu - ce, sè - te la lu - ce
 sè - te la lu - ce, sè - te la lu - ce, sè - te la lu - ce
 sè - te la lu - ce, sè - te la lu - ce, sè - te la lu - ce

Esempio 12b

Nola
 cor - ro al - la mor - t'e voi sta - t'a - spet - tan - do,
 cor - ro al - la mor - t'e voi sta - t'a - spet - tan - do,
 cor - ro al - la mor - t'e voi sta - t'a - spet - tan - do,

Paratico
 cor - ro al - la mor - t'e voi sta - te a - spet - tan - do
 cor - ro al - la mor - t'e voi sta - te a - spet - tan - do
 cor - ro al - la mor - t'e voi sta - te a - spet - tan - do

Esempio 12c

Nola
ma dol-c'è pur mo - rir mo - ren-do a - man - do.
ma dol-c'è pur mo - rir mo - ren-do a - man - do.
ma dol-c'è pur mo - rir mo - ren-do a - man - do.

Paratico
ma dol-ce è pur mo - rir, ma dol-ce è pur mo - rir mo - ren-do a - man - do.
ma dol-ce è pur mo - rir, ma dol-ce è pur mo - rir mo - ren-do a - man - do.
ma dol-ce è pur mo - rir, ma dol-ce è pur mo - rir mo - ren-do a - man - do.

Esempio 12d

Per l'intonazione del primo emistichio del primo verso (esempio 12a), Paratico ricorre a una ripresa pressoché letterale del corrispondente passo di Nola (quinte parallele comprese), trasponendolo però alla quinta superiore; il passo del bresciano si differenzia tuttavia per la clausola, che prelude a una forte diversificazione dell'emistichio successivo rispetto al modello (esempio 12b). Qui Paratico mantiene di Nola solo il gesto melodico del Canto sulla parola «luce» (questa volta alla medesima altezza), ma lo reinterpreta radicalmente, e lo inserisce nel contesto di progressione di cui già si è parlato.

La seconda sezione (esempio 12 c), che intona in maniera continuativa l'intero secondo verso del testo, presenta nuovamente una sostanziale identità di soggetto e di condotta tra Paratico e Nola, ma ancora una volta la conclusione delle due frasi musicali si differenzia notevolmente. Intanto, va rilevato il mutamento del fattore di trasposizione: il materiale melodico della napoletana risulta questa volta trasposto in senso ascendente di una seconda, anziché di una quinta. Inoltre, la differenza apparentemente minima nella flessione melodica del Canto produce una configurazione totalmente diversa della conclusione della frase: laddove Nola giunge senza sforzo a una cadenza autentica a *fa* con *clausula formalis*, Paratico interpreta l'ultimo *la* del Canto come quinta di una sonorità di *re* raggiunta senza alcun meccanismo di tipo cadenzale. Retrospectivamente, dunque, il ritardo fiorito 4-3 del Tenore in corrispondenza della parola «voi», presente anche in Nola, viene a configurarsi in Paratico (anche in virtù delle alterazioni ascendenti introdotte dal compositore) come la *clausula formalis* di una cadenza fuggita a *la*.

Possiamo chiederci già a questo punto, ancor prima di esaminare la terza sezione, che cosa avrebbe comportato per Paratico non operare tali differenziazioni rispetto al modello: 1) senza l'ampliamento e la conseguente modifica della clausola, la prima sezione avrebbe cadenzato a *mi*, configurando il quinto

grado di un brano con *finalis a la*; 2) mantenendo la trasposizione alla quinta, la seconda sezione avrebbe avuto per traguardo un *do*, configurato come terzo grado di una scala di *la* con forte suddivisione su *mi* (nota con la quale, in questo caso, avrebbe iniziato il Tenore dell'esempio 12c). Insomma, tutto lascia intendere che Paratico rifugga da un assetto che promuoverebbe zarlinianamente il *la* a *finalis* di un brano in nono modo: ed è chiaro d'altronde che egli non intende effettuare una semplice trasposizione del brano di Nola.¹⁸ Una volta modificato il fattore di trasposizione per la seconda frase, tuttavia, la modifica della clausola è resa necessaria dall'esigenza di evitare un'indebita cadenza peregrina a *sol* alla fine di una sezione formale. Grazie al nuovo fattore di trasposizione e a quella modifica, al contrario, la seconda sezione del brano di Paratico configura una forte relazione *la-re*. Prima di tentare un'interpretazione di tale relazione, è opportuno però procedere a un esame della terza sezione.

Il soggetto utilizzato da Paratico per il primo emistichio di quest'ultima sezione (esempio 12d) è ancora sostanzialmente quello di Nola, e il fattore di trasposizione torna a essere la quinta superiore. Laddove tuttavia Nola recupera appieno l'iniziale assetto omoritmico, procedendo spedito verso la *finalis re*, Paratico mantiene la scrittura imitativa, allungando al tempo stesso la frase mediante delle ripetizioni testuali; in corrispondenza della cesura d'emistichio nel basso, le voci formano inoltre un disegno cadenzale a *re*, il quale, pur non svolgendo la funzione di una vera e propria cadenza per la mancata simultaneità delle sillabe del testo, pone tuttavia ancora una volta tale sonorità come unica vera alternativa al *la* della conclusione. Il disegno cadenzale giunge infatti ancora una volta a coronamento di una progressione trimembre, evidente nel basso, che prima di assestarsi su di un *re* prolungato, tocca rispettivamente il *mi* e il *sol* in maniera piuttosto fugace: la cadenza conclusiva a *la* suggella quindi l'intero percorso.

In definitiva, possiamo dire che nella canzonetta di Paratico, che risponde al «tipo tonale» $\sharp-la$, le cadenze a *mi* sono accuratamente evitate, mentre l'unica cadenza a *do* svolge una funzione assolutamente gregaria, quella di una deviazione momentanea dovuta a un disegno in progressione (ha, insomma, la stessa funzione della successiva cadenza peregrina a *sol*). Al contrario la sonorità di *re*, pur mai raggiunta attraverso dei veri e propri meccanismi cadenzali, svolge un ruolo decisamente strutturale, chiudendo la seconda sezione e fornendo un presupposto forte alla cadenza conclusiva dell'intero brano. Prima di proporre un'interpretazione dell'organizzazione dello spazio sonoro in questa quinta canzonetta del Secondo Libro di Paratico, occorrerà tuttavia qualche ulteriore considerazione.

¹⁸ Come si potrebbe supporre se si considerasse davvero il modo della villanesca come un eolio trasposto, nel qual caso la trasposizione si sarebbe risolta nel riportare il nono modo alle sue corde naturali.

8. Non conosciamo direttamente la posizione di Paratico per quanto concerne il numero dei modi teoricamente ammissibili, ma la sua collocazione storico-geografica rende del tutto plausibile l'ipotesi che egli si inserisse nella linea zarliniana dei dodici modi, ripresa proprio in quegli anni, sia pure in termini più pragmatici, da Orazio Vecchi; il quale, come si è detto, ritenne pertinente la prospettiva modale anche nel caso delle forme minori.¹⁹ Stanti dunque le cautele già espresse circa l'ordito sonoro «alla villanesca» della canzonetta a tre voci, non sembrano sussistere problemi nel classificare la canzonetta n. 4 di Paratico come appartenente alla coppia modale IX-X, ascrivendo magari alla categoria dell'indecidibile la questione dell'ambito. Un'analoga classificazione può essere altresì proposta per la canzonetta n. 6, (tripartita, con cadenze interne a *la* e *do*) e per la canzonetta n. 9, dove riveste forte rilevanza la sonorità di *mi*. Proprio quest'ultimo brano, anzi, costituisce un eccellente esempio di come il presupposto di una norma modale consenta al compositore di effettuare rispetto ad essa quelle deviazioni che, proprio perché tali, acquisiscono un grande peso espressivo in relazione al significato del testo poetico intonato. Ecco la prima strofa di questa canzonetta n. 9, il cui testo risponde nel complesso al modello della villanesca «di tipo B»:

Se li sospiri miei fosser ascosti
Sotto alla terra e poi uscisser fuori
Ogni alto monte tremeria in quell'ora.

L'esempio 13 riporta le sezioni A e B dell'intonazione di Paratico:

C
Se li so-spi-ri miei - i fos-ser a-sco - sti sti Sot - to al-la ter-ra e poi u - scis-ser fuo - ra

T
Se li so-spi-ri miei - i fos-ser a-sco - sti sti Sot - to al-la ter-ra e poi u - scis-ser fuo - ra O(gni), etc.

B
Se li so-spi-ri miei - i fos-ser a-sco - sti sti Sot - to al-la ter-ra e poi u - scis-ser fuo - ra O(gni), etc.

Esempio 13 – G. PARATICO, *Canzonette II*, 9, bb. 1-9

Nel testo poetico risiede tutto il senso della cadenza d'emistichio a *sol* che divide in due la seconda sezione formale: i sospiri, «ascosti sotto alla terra» escono «fuori» con una cadenza a *do*, immediatamente seguita da una sonorità di *la*, che porta alla luce la vera natura modale del brano; laddove la cadenza a *mi* che chiude la prima parte, il cui meccanismo compositivo

¹⁹ Sul rapporto tra Orazio Vecchi e la modalità si vedano: *Mostra delli tuoni della musica. Trattato inedito di Orazio Vecchi*, a cura di M. Pollastri, Aedes muratoriana, Modena 1987; R. DALMONTE - M. PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Olschki, Firenze 1996; e il citato DEFORD, *Orazio Vecchi's treatise*.

preferiamo definire «inverso» anziché «plagale», suona ormai, in questo contesto stilistico, come una cadenza sospesa a tutti gli effetti.

9. Di fronte a tale «zarliniana» chiarezza dell'impianto cadenzale, la situazione di *Io son farfalla* si presenta in maniera del tutto differente. La cadenza a *do* interna alla prima sezione non ha affatto il carattere liberatorio dell'analoga cadenza di *Se li sospiri miei* appena esaminata. La sua natura di scarto, di allontanamento, è peraltro sottolineata anche dal salto ascendente nella parte del Canto, che increspa non di poco la superficie levigata del soggetto ricavato dalla villanesca di Nola. Mentre le sonorità di *re*, pur se non raggiunte da cadenza, mostrano in questa quinta canzonetta un chiaro valore strutturale. A questo proposito, varrà allora la pena di ricordare che nella polifonia del Cinquecento il tipo tonale $g^2\text{-}^{\flat}\text{-}la$ può intenzionalmente rappresentare il primo modo, portato all'ottava superiore e terminante sulla *confinalis*. Senza dubbio, come si è già constatato altrove, tale attribuzione modale contribuisce non poco a porre il tipo tonale «in *la*» al vertice della gamma di ciò che abbiamo definito grado di problematicità, poiché non è affatto chiaro in base a quali criteri esso venga indicato, a seconda dei casi, come rappresentante del primo piuttosto che del secondo modo.²⁰ Considerata in sé e per sé, anche la canzonetta di Paratico risulta difficilmente classificabile in termini di autentico e plagale; ma se tuttavia si considera congiuntamente l'ambito delle due voci superiori, l'impressione che ciò che viene delineato sia l'ottava $re_3\text{-}re_4$ suddivisa sul *la*, con un'estensione all'acuto della prima voce, è quantomeno legittima, soprattutto nella seconda delle tre sezioni formali («corro alla morte»). Ciò parrebbe essere ancora una volta in linea con il modello di Nola, dove l'ambito autentico, considerando ancora una volta congiuntamente le due voci superiori, è inequivocabile. D'altro canto, l'identificazione del tipo tonale «in *la*» con il primo modo appartiene all'orizzonte della polifonia cinquecentesca, come dimostrano, notoriamente, gli *Offertoria* palestriniani.²¹

Una simile ipotesi circa l'organizzazione dello spazio sonoro nella canzonetta *Io son farfalla* consente di dar conto in maniera assai lineare dell'operazione compiuta da Paratico sulla villanesca di Nola: si tratta innanzitutto di una trasposizione mutevole, che complessivamente sposta l'assetto sonoro del brano, e purtuttavia ne conserva in qualche modo l'impianto modale originario, sia pure a un livello tutto ideale. E per quanto l'argomento vada trattato con le dovute cautele, potrebbe non esser stato

²⁰ Su ciò si veda MANGANI - SABAINO, *Tonal types and modal attributions*, p. 234. Che si tratti di autentico o di plagale, l'idea che il tipo tonale in *la* possa rappresentare il *protus* è condivisa anche dai sostenitori del sistema dei dodici modi, al punto da realizzare, a partire da tale assunto, delle sottili operazioni ermeneutiche: si vedano a questo proposito le considerazioni sull'organizzazione dello spazio sonoro in due canzonette a tre voci della raccolta realizzata a quattro mani da Orazio Vecchi e Geminiano Capilupi avanzate da M. MANGANI, *Un'alta impresa di Vecchi e Capilupi: le canzonette a tre voci del 1597*, in *Theatro dell'udito*, pp. 315-332: 328-332.

²¹ Su ciò sono ancora valide le considerazioni di H. S. POWERS, *La modalità di «Vestiva i colli»*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 189-206.

estraneo alle ragioni di una simile scelta il desiderio di mantenere in qualche misura l'*ethos* del modello: secondo una certa visione teorica del primo modo, esso sarebbe infatti «atto alle parole allegre, miste con la gravità».²² Se così fosse (l'ipotesi è d'obbligo, in assenza di prove storiografiche certe), avremmo l'ennesima riprova del fatto che, al di là dei «tipi tonali» (concetto che pure, in certa misura, pare esser stato approssimato dai musicisti del Cinquecento²³), esisteva all'epoca una consapevolezza «modale» che faceva da sfondo a non poche scelte compositive.

²² La definizione è ancora di Orazio Vecchi: cfr. DALMONTE - PRIVITERA, *Gitene canzonette*, p. 42. A proposito delle opinioni di Vecchi in merito all'*ethos* modale si veda anche DEFORD, *Orazio Vecchi's treatise*, pp. 344-345. Le cautele necessarie nell'accostarsi a tale questione sono ben evidenziate in D. SABAINO, «*Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'*ethos* modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi), in *Petrarca in musica*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, LIM, Lucca 2005, pp. 155-202.

²³ Su ciò valgano le considerazioni di DEFORD, *Orazio Vecchi's treatise*, pp. 336-345.

Marco Mangani, già ricercatore presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia/Cremona, è attualmente professore associato presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Ferrara. Ha scritto saggi sul jazz, sulla polifonia del Rinascimento e sulla musica strumentale italiana dei secoli XVIII e XIX; è inoltre autore di una monografia su Luigi Boccherini.

Marco Mangani, formerly researcher at the Faculty of Musicology of the University of Pavia/Cremona, is now associate professor at the Department for Humanities of the University of Ferrara. He has written essays on Renaissance polyphony and on Italian instrumental music of the 18th and 19th centuries, and a book on Boccherini.