

Intertestualità e paratestualità nel repertorio della canzone strumentale milanese

Marina Toffetti

Università degli Studi di Padova

mtoffetti@libero.it

§ La canzone strumentale del '500-'600 è particolarmente interessata dal fenomeno dell'intertestualità. Il repertorio della canzone milanese (oltre 300 canzoni composte o pubblicate a Milano fra il 1572 e il 1631) è stato adottato come campione. Nell'analisi sono stati presi in esame due aspetti: il testo musicale (citazioni e allusioni interne alla musica) e gli elementi paratestuali (in relazione con il contesto). L'esame del testo musicale ha evidenziato tre tipi di citazione esplicita: citazioni di composizioni preesistenti, di modelli appresi in contesto didattico e di melodie popolari. Inoltre si sono evidenziati numerosi fenomeni di intertestualità implicita (uso di stilemi compositivi ampiamente diffusi all'epoca). Si è visto come la canzone strumentale sia stata a sua volta adottata come modello, in maniera esplicita o implicita, all'interno di composizioni vocali e/o strumentali coeve. Infine sono stati considerati gli elementi paratestuali e peritestuali (dediche, avvertimenti, titoli delle composizioni), che si sono rivelati indipendenti dagli elementi intertestuali (citazioni esplicite o implicite): mentre gli ultimi si rivolgono al passato per attualizzarlo e farlo rivivere in rielaborazioni originali, i primi si proiettano verso il futuro per garantire sopravvivenza al genere in un rinnovato contesto di fruizione.

§ The instrumental canzona ('500-'600) is deeply affected by the phenomenon of intertextuality. The Milanese canzonas (more than 300 compositions written or published in Milan between 1572 and 1631) have been adopted as a sample. Two aspects have been taken into consideration: the musical text (musical quotations and allusions) and para-textual elements (linked to the context). In musical text we can find three kinds of explicit quotation: quotations of pre-existing compositions, *emulatio* and quotations of popular tunes. Beside that, we can observe phenomena of implicit intertextuality (use of widespread compositional devices). The instrumental canzona itself has been taken as a model, both in explicit and in implicit way, within contemporary vocal and/or instrumental compositions. Finally para-textual and peritextual elements (dedications, *Avvertimenti*, titles of compositions) have been taken into consideration. Para-textual aspects revealed to be independent from intertextual ones: while the latter draw material from the past, in order to actualize and re-propose it in original elaborations, para-textual elements are rather oriented towards the future to assure the survival of the genre in a new context of fruition.

Introduzione

La riflessione sull'intertestualità, intesa come articolata casistica di fenomeni connaturati al processo della creazione e della comunicazione (POLACCO 1998) e già ampiamente sviluppata in diversi campi del sapere (BERNARDELLI 2007), ha iniziato da qualche tempo a influire anche in ambito musicologico (KEPPLER 1956) ed etnomusicologico (GABBARD 1991), inducendo talora a una rilettura più ricca di diversi fenomeni musicali del passato alla luce dei più recenti stimoli metodologici e indirizzi di ricerca (CARACI VELA 2009, pp. 117-173). Elementi o comportamenti intertestuali di varia natura occorrono in qualsiasi epoca della storia della musica, interessando una pluralità di aree geo-culturali, personalità creative e forme musicali. Vi sono tuttavia momenti e generi che si distinguono in maniera particolare per la eccezionale ricchezza dei nessi intertestuali che si rintracciano al loro interno. Una fase della storia della musica in cui non di rado si stenta a definire i tratti di uno stile individuale, laddove sembrano invece decisamente più marcate le caratteristiche dello stile di un'epoca, è senz'altro il Rinascimento (LOCKWOOD 1966). Fra i generi praticati a cavallo fra Cinque e Seicento, quello della canzone strumentale, strettamente legato alla musica strumentale e polifonico-vocale sia precedente (CLERICETTI 1995) sia coeva (TIBALDI 1999), risulta particolarmente interessato dal fenomeno dell'intertestualità in musica.

Sino a qualche decennio or sono, gli studi sulla canzone strumentale in quest'epoca prendevano in esame pressoché esclusivamente la produzione veneziana (SELFRIDGE-FIELD 1975) e bresciana (SABAINO 1992), oltre alle opere di singoli autori, per così dire, di conclamata grandezza, attivi in altri centri (come è il caso, ad esempio, di Adriano Banchieri o Girolamo Frescobaldi). Da qualche, tempo, tuttavia, è stato indagata con attenzione anche la produzione dell'ambiente musicale milanese, che si è rivelato di indubbio interesse sia per la sua vitalità, sia per l'entità della produzione (TOFFETTI 1991). Il repertorio della canzone strumentale milanese è stato adottato in questa sede quale campione su cui verificare la presenza e la natura di fenomeni intertestuali e l'impiego di diverse tipologie di elementi paratestuali a corredo della musica.

La canzone strumentale ha rappresentato uno dei generi musicali più significativi a Milano fra Cinque e Seicento. Nelle ultime tre decadi del Cinquecento e nelle prime tre del Seicento le canzoni composte e/o pubblicate a Milano furono più di trecento. Più precisamente, fra il 1572 e il 1631 almeno diciotto raccolte di canzoni di autori milanesi o attivi a Milano furono stampate in loco o a Venezia (sebbene tre di queste risultino oggi disperse), e due raccolte già stampate altrove sono state ristampate a Milano (dove è probabile che avessero influenzato la produzione locale). Inoltre almeno cinquantotto canzoni strumentali sono state pubblicate all'interno di antologie o incluse in raccolte individuali di musica vocale sacra o profana (messe, mottetti, madrigali e altro). Il *corpus* della canzone milanese include canzoni a quattro voci (che rappresentano la tipologia di gran lunga più consistente), a cinque voci (che presentano numerose analogie tecniche e strutturali rispetto

a quelle a quattro), canzoni policorali (a due o tre cori, da otto a tredici voci) e infine canzoni a una, due o tre voci e basso continuo (TOFFETTI 1998/1¹).

Le ragioni della fortuna della canzone strumentale sono molteplici e complesse, ma certamente giocò un ruolo non indifferente il fatto che questo genere, di per sé 'neutro' in quanto privo di testo poetico, da un lato seppe colmare il vuoto lasciato nell'editoria musicale milanese dalla produzione locale di madrigali, dall'altro fu in grado di rispondere alle necessità musicali di contesti esecutivi sia liturgici, sia profani e di intrattenimento. Come la maggior parte dei loro autori, impiegati presso importanti istituzioni liturgiche locali in qualità di organisti o maestri di cappella, ma nel contempo non di rado legati ad altre realtà culturali locali (come le accademie e i ridotti della nobiltà cittadina), è dunque probabile che le stesse canzoni vivessero una 'doppia vita', e venissero eseguite, magari con organici diversi, sia durante le funzioni liturgiche, sia in occasione di ritrovi e intrattenimenti di carattere profano. Appare dunque presumibile che proprio la sua polifunzionalità abbia contribuito in maniera decisiva alla fortuna e alla diffusione di questo genere (TOFFETTI 1998/2, p. 633).

Le considerazioni che seguono sono il risultato dell'analisi di *tutte* le canzoni strumentali pubblicate o composte a Milano fra il 1572 e il 1631. Nell'analisi di questo repertorio sono stati presi in esame due diversi aspetti: in primo luogo il testo musicale, ossia l'insieme di rimandi, citazioni e allusioni interne alla musica stessa; e in secondo luogo tutti gli elementi paratestuali rintracciati all'interno delle raccolte a stampa (dalle dediche apposte alle singole raccolte, agli avvertimenti ai lettori, ai titoli delle singole composizioni). Questi ultimi, quando possibile, sono stati messi in relazione con il contesto, l'orizzonte culturale, sociale e istituzionale entro cui le canzoni strumentali sono state composte, eseguite e pubblicate.

Prima di addentrarsi nell'esame di casi specifici pare opportuna una premessa di carattere generale. Quando si traccia la storia del genere della canzone strumentale, generalmente si ricordano almeno due tappe fondamentali del suo sviluppo, che evidenziano un diverso rapporto della nuova composizione nei confronti del modello vocale di riferimento, se questo è presente (sebbene vada rilevato che la linea di demarcazione fra una tappa e la successiva non si possa sempre tracciare in maniera netta). Il modello vocale, quando presente, è costituito dalle *chansons* polifoniche francesi composte per lo più nei primi decenni del Cinquecento e in seguito circolate in vesti variamente rielaborate. Queste ultime dispiegano una vasta gamma di stili, ma spesso si presentano come composizioni vivaci, al cui clima espressivo fresco e scorrevole contribuiscono l'impiego di frequenti onomatopee, non di rado calate in un'ambientazione pastorale e agreste, e di una sillabazione scandita e

¹ A questo saggio si rimanda una volta per tutte per qualsiasi riferimento bibliografico riguardante le raccolte di canzoni strumentali e le raccolte di composizioni vocali sacre o profane che includono almeno una canzone strumentale composte o pubblicate a Milano fra Cinque e Seicento.

a tratti caricaturale che avrebbe esercitato un influsso anche sul carattere delle canzoni strumentali. Va rilevato qui – ma si rimanda alla bibliografia specifica su questo repertorio per ulteriori approfondimenti sull’argomento – come l’intertestualità interessi innanzitutto lo stesso repertorio delle *chansons* preso a modello dalle successive canzoni strumentali, un repertorio al cui interno spesso si incontrano, in composizioni diverse, motivi dai profili sottilmente imparentati fra loro (MAYER BROWN-FREEDMAN 2001). È il caso, fra gli altri, della *chanson Orsus, orsus vous dormez trop* di Clement Janequin, il cui motivo ricompare nella *chanson D’une dame je suis saisi* di Pierre (?) de Villiers (EITNER 1899). All’interno di quest’ultima, peraltro, il secondo motivo riprende specularmente il profilo del primo.

(a) Or - sus or-sus vous dor - mez trop

(b) Du - ne da-me ie suis sai - si

(c) Gra - cieu - se, plai - san - te

Esempio 1.

- (a) CLEMENT JANEQUIN, Orsus, orsus vous dormez trop
(b) (c) PIERRE DE VILLIERS, D’une dame je suis saisi

Nella prima fase di sviluppo della canzone strumentale, le nuove composizioni si configurano come semplici trascrizioni per un organico diverso del modello vocale di riferimento. Sebbene tali canzoni si configurino spesso come trascrizioni già parzialmente elaborate, il rapporto con il modello appare qui molto stretto. Ben presto si assiste tuttavia a procedimenti di adattamento (i quali, a dire il vero, si manifestano assai precocemente nella storia di questo genere), tali per cui il modello preesistente viene sottoposto a rielaborazioni parziali o totali sia a livello diacronico (con modifiche della forma complessiva della composizione), sia a livello sincronico (con trasformazioni dell’assetto polifonico-contrappuntistico e della tessitura). L’ultima fase dello sviluppo di questo genere consiste nella composizione di costrutti del tutto originali, in cui un modello preesistente può essere eventualmente evocato o richiamato alla memoria attraverso citazioni episodiche e circoscritte di uno o più motivi, per lo più limitate al solo *incipit* o alla sezione d’apertura della composizione. A questo proposito si rimanda alla voce *Canzona* che compare nel *New Grove*, a firma di John Caldwell, della quale tuttavia pare non del tutto opportuna la

schematica suddivisione del repertorio in 'Solo Canzona' e 'Ensemble Canzona' (CALDWELL 2001).

Le prime fasi dello sviluppo della canzone a Milano potrebbero coincidere con le trascrizioni per liuto di *chansons* polifoniche francesi di Francesco da Milano (PAVAN 2001), e con la raccolta di *Capricci in musica a tre voci* di Vincenzo Ruffo, pubblicati a Milano da Francesco Moscheni nel 1564 quando il compositore rivestiva la carica di maestro di cappella del Duomo (LOCKWOOD-AMATI CAMPERI 2001).² Le canzoni strumentali milanesi di cui ci occupiamo qui appartengono invece all'ultima fase di sviluppo del genere, e sono quindi da considerarsi a pieno titolo composizioni originali e autonome. Qual è dunque la natura delle citazioni che esse contengono? E quale rapporto intrattengono con i rispettivi modelli? Quali tipologie di fenomeno intertestuale interessano questo repertorio?

1. Intertestualità esplicita

Se intesa in senso stretto, l'intertestualità si riferisce a un insieme di citazioni esplicite e consapevoli di un preciso modello preesistente (intertestualità esplicita). In senso più lato, lo stesso concetto si riferisce a una rete di rinvii, consapevoli o persino involontari o inconsapevoli, al lessico musicale dell'epoca (intertestualità implicita). Sebbene questa riflessione possa trovare riscontri in qualsiasi epoca della storia della musica, nel periodo fra Cinque e Seicento e, in particolare, all'interno del genere della canzone strumentale la sua ricaduta risulta particolarmente evidente.

Fra le diverse tipologie di citazione consapevole di un modello preesistente, quelle che si verificano all'interno del repertorio della canzone strumentale milanese sono principalmente tre:

- le citazioni consapevoli di una composizione vocale o strumentale preesistente, o di una sua porzione;
- le citazioni consapevoli di modelli appresi in contesto didattico (*emulatio*);
- le citazioni consapevoli di una melodia popolare, o di una sua porzione.

² Nel Cinquecento il termine *capriccio* si trova a volte impiegato come sinonimo di *canzone*, *canzone francese*, *aria di canzon francese*, *aria francese da sonar* (si pensi alla raccolta di *Capricci, ovvero canzoni a quattro* di Ottavio Bariolla, organista in San Celso, pubblicata a Milano nel 1594).

1.1. Citazioni di composizioni vocali o strumentali preesistenti³

Nel repertorio della canzone strumentale le citazioni esplicite rappresentano un fenomeno che si verifica con frequenza. È presumibile che i motivi citati attingessero a un bagaglio musicale ampiamente condiviso, e che quindi fossero molto più facilmente riconoscibili dagli ascoltatori dell'epoca rispetto a quanto non lo siano da quelli odierni, per quanto familiari con il repertorio rinascimentale superstite e tutt'oggi eseguito.

In genere il motivo d'apertura di una *chanson* francese (o quello di una canzone strumentale composta in precedenza) veniva citato in maniera chiara nell'*incipit* della nuova composizione, dando vita all'intero episodio iniziale, costruito con tecnica imitativa. Più precisamente, le canzoni strumentali di cui ci occupiamo si aprono generalmente con una situazione espositiva basata su uno schema ad entrate successive, con una distanza temporale fra le entrate per lo più costante. Le voci si presentano a turno, in varie combinazioni d'entrata, e, dopo avere esposto il motivo iniziale, proseguono con una tecnica più o meno liberamente imitativa. In genere nessuna voce ripete il motivo tematico prima che questo sia stato esposto almeno una volta da tutte le altre. Salvo eccezioni, l'esposizione si considera conclusa quando l'ultima voce ha esposto l'idea tematica. Alla prima sezione espositiva fa spesso seguito una ulteriore sezione imitativa (una sorta di prosecuzione della precedente) costruita sullo stesso motivo (o su una parte di esso), trattato questa volta con maggiore libertà contrappuntistica. Eccezion fatta per le canzoni più arcaizzanti, contraddistinte da una forma aperta, dalla prevalenza della scrittura imitativa e dal continuo rinnovamento del materiale motivico, la canzone prosegue alternando sezioni imitative (più rigorosa la prima, più libere le successive) basate solitamente su motivi diversi, e sezioni omoritmiche, o comunque basate su una struttura portante compositiva prevalentemente armonico-verticale, in alcuni casi in tempo ternario (ma sono più frequenti le canzoni prive di sezioni ternarie). Ne scaturisce una forma complessiva costruita in base al criterio della varietà motivica, tecnico-stilistica e di carattere, al cui interno, tuttavia, sono frequenti le ripetizioni, letterali o variate, ma comunque per lo più notate per esteso, di intere sezioni già esposte in precedenza. Il fenomeno della ripresa di motivi preesistenti, quando presente, interessa pertanto il primo episodio, costruito quasi immancabilmente secondo i criteri del contrappunto imitativo di più stretta osservanza, l'eventuale sezione imitativa più libera basata sullo stesso materiale che fa seguito alla prima esposizione, e le eventuali ripetizioni di una o di entrambe

³ In questa sede sono stati confrontati sistematicamente i profili melodici dei motivi delle sezioni espositive di tutte le canzoni composte o pubblicate a Milano. Gli *incipit* sono stati trascritti sino al termine della porzione tematica, rispettando le altezze assolute e i valori di durata originari, e mantenendo inalterate le armature di chiave e le indicazioni mensurali. La corrispondenza fra i diversi motivi è stata individuata prescindendo dall'eventuale riduzione dei valori, da trasposizioni, da lievi e parziali modifiche del profilo ritmico e infine dalla presenza di diminuzioni scritte sopra una analoga struttura portante melodica.

le sezioni d'apertura. Visto in sintesi il contesto contrappuntistico entro cui sono impiegati, è ora possibile prendere in esame alcuni motivi preesistenti citati all'interno di canzoni strumentali per valutarne, di volta in volta, le modalità di impiego.

Il motivo iniziale della citata *chanson Orsus, orsus, vous dormez trop* di Clement Janequin è ripreso alla lettera, oltre che nella *Canzon ariosa* di Andrea Gabrieli, pubblicata (postuma) a Venezia nel 1596 (GABRIELI 1596), anche all'interno della *canzon L'Albergona* di Antonio Mortaro, pubblicata a Venezia nel 1600, quando il compositore era attivo a Milano.



Esempio 2.
ANTONIO MORTARO, *L'Albergona* (1600)

Il motivo d'apertura della *canzon La Bella* di Nicola Vicentino, inclusa nel suo quinto libro di madrigali a cinque voci (Milano, 1572), richiama il secondo motivo della citata *chanson D'une dame je suis saisi* di Pierre de Villiers (TOFFETTI 1995/1, pagg. 145-8), riportato nell'esempio 1c. Lo stesso motivo, rintracciabile anche all'interno di altre canzoni composte e pubblicate al di fuori dell'ambito milanese (SUMNER 1981, pagg. 166-8), è riecheggiato, questa volta in maniera più fedele dal punto di vista intervallare, ma con più sensibili modifiche ritmiche, anche nel motivo iniziale della *Canzon Decima Sesta* di Giacomo Filippo Biumi, pubblicata nella sua raccolta di canzoni (Milano, 1627). Infine allo stesso motivo rimanda il profilo della *canzon La Pessa* di Giovanni Antonio Cangiasi, pubblicata nel suo libro di *Scherzi forestieri* (Milano, 1614), dove l'autore non esita a modificare persino il ribattuto del motivo iniziale.



Esempio 3.
(a) NICOLA VICENTINO, *La Bella*, canzone da sonare (1572)
(b) GIACOMO FILIPPO BIUMI, *Canzon decima sesta* (1627)
(c) GIOVANNI ANTONIO CANGIASI, *La Pessa* (1614)

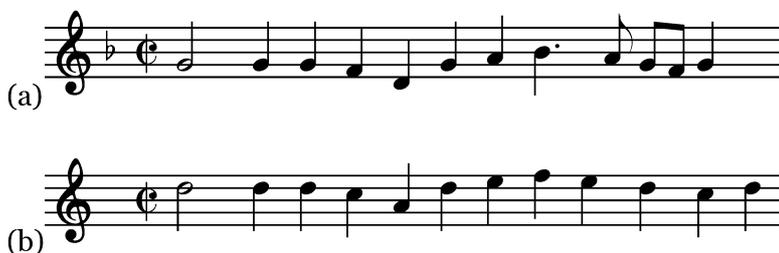
Una certa analogia, nonostante la variante intervallare, mostrano anche i profili dei motivi della *Canzon detta Qui la dira* di Andrea Gabrieli, pubblicata postuma nel 1605 (GABRIELI 1605), e de *La Lombarda* di Giovanni Domenico Rognoni Taeggio pubblicata a Milano nello stesso anno.



Esempio 4.

- (a) ANDREA GABRIELI, *Canzon detta Qui la dira* (1605)
(b) GIOVANNI DOMENICO ROGNONI TAEGGIO, *La Lombarda* (1605)

Una citazione parzialmente modificata dello stesso motivo, contraddistinta dall'alterazione dell'intervallo che connette il primo e il secondo inciso melodico, compare all'interno di una canzone strumentale di Girolamo Frescobaldi (Venezia, 1608) e, in ambito milanese, nella *Canzon La Pellegrina* di Vincenzo Pellegrini inclusa in un'antologia pubblicata nel 1617 e nella *Canzone a 2 detta La Bianchina* di Gasparo Pietragrua inclusa nella sua raccolta di *Concerti et canzon francese* (Milano, 1629).



Esempio 5.

- (a) VINCENZO PELLEGRINI, *La Pellegrina* (1617)
(b) GASPARO PIETRAGRUA, *La Bianchina a 2* (1629)

Nella fattispecie delle citazioni consapevoli rientra anche il motivo della *chansons Mais languiray je* di Clemens non Papa (CLEMENS NON PAPA 1962, pagg. 77-9), dotato di una fisionomia ritmica peculiare e chiaramente riconoscibile, puntualmente ripresa (con i valori dimezzati) nel motivo della *Canzone nona* di Ludovico Beretta (Milano, 1604).

(a) Mais lan-gui-ray je tous iours Vray dieu que cest grant pei - ne

(b)

Esempio 6.

- (a) CLEMENS NON PAPA, *Mais languiray je*
(b) LUDOVICO BERETTA, *Canzon nona* (1604)

Allo stesso modo, il motivo d'apertura della *chanson Petit Jaquet* di Jean Courtois, già riecheggiato nel madrigale *Io canterei d'amor* di Cipriano de Rore (e nelle sue versioni strumentali diminuite), è citato letteralmente nella canzone *La Belota* del milanese Cesare Borgo (Venezia, 1599), ripreso nuovamente (con una lieve variante ritmico-melodica) nella *Canzone dodicesima* di Vincenzo Pellegrini (Venezia, 1599) e, parzialmente, nella *Canzone sesta* di Giovanni Domenico Rognoni Taeggio (Milano, 1605).

(a)

(b)

(c)

(d)

Esempio 7.

- (a) JEAN COURTOIS, *Petit Jaquet*
(b) CESARE BORGO, *La Belota* (1599)
(c) VINCENZO PELLEGRINI, *Canzon dodicesima* (1599)
(d) GIOVANNI DOMENICO ROGNONI TAEGGIO, *Canzon sesta* (1605)

Le *chansons Mais languiray je* e *Petit Jaquet* figurano all'interno della raccolta *Musica de diversi autori*, pubblicata a Venezia da Alessandro

Gardano nel 1577, una collana di *chansons* vocali di successo (fra cui *La battaglia francese* e *La canzon degli uccelli* di Clement Janequin) prive di testi poetici e, così come si legge sul frontespizio, «partite in caselle per sonar d'instromento perfetto». È possibile che in questo caso (ma certamente anche in numerosi altri casi analoghi) il modello vocale fosse giunto a conoscenza, o perlomeno portato più direttamente all'attenzione dei compositori tramite le sue diffuse rielaborazioni strumentali.

Un ultimo celeberrimo motivo che ricordiamo è quello, dal profilo inconfondibile, della *chanson Frisque et gaillard* di Clemens non Papa (CLEMENS NON PAPA 1962, pagg. 17-21), che ritroviamo (lievemente modificato) all'inizio della *Canzon quarta* del canonico pesarese Vincenzo Pellegrini (1599), maestro di cappella del Duomo di Milano a partire dal 1612. Nella *chanson* il motivo, plasmato sul testo poetico, è chiaramente articolato in due incisi (*sol-sol-sol-do* il primo, *la-do-re-mi-fa-mi-re* il secondo). In assenza di un testo poetico, questa articolazione simmetrica viene alterata nella canzone strumentale introducendo una significativa modifica ritmica in corrispondenza del primo *do* (ora percepito non solo come suono conclusivo del primo inciso, ma anche come suono iniziale del secondo che, in assenza di testo, può trasformarsi all'ascolto in un inciso tetico) e modificando, dilatandola, la parte conclusiva del motivo.

(a) Frisque et gail-lard ung iour en-tre cent mil-le

(b)

Esempio 8.

(a) CLEMENS NON PAPA, *Frisque et gaillard*

(b) VINCENZO PELLEGRINI, *Canzon quarta* (1599)

Infine i motivi che compaiono in apertura della canzon *La Morsolina* di Ludovico Beretta (Milano, 1604), della *Canzon seconda* di Francesco Rovigo, inclusa nella ristampa milanese non datata di una raccolta di canzoni dello stesso Rovigo e di Ruggier Trofeo, e della canzon *La Beretta* di Guglielmo Arnone, inclusa nel *Primo libro delle canzoni* di Ludovico Beretta (Milano, 1604) presentano a loro volta una indubbia analogia con quello della citata canzone di Vincenzo Pellegrini. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, in questi casi viene introdotta un'ulteriore, significativa modifica melodica, che trasforma il caratteristico intervallo di quarta ascendente presente nel primo inciso in un più anonimo ribattuto.



Esempio 9.

- (a) LUDOVICO BERETTA, *La Morsolina* (1604)
- (b) FRANCESCO ROVIGO, *Canzon seconda* (1613?)
- (c) GUGLIELMO ARNONE, *La Beretta* (1604)

Non credo sia possibile oggi, se non in casi del tutto eccezionali, formulare ipotesi definitive su un rapporto di filiazione diretta fra composizioni basate sulla presunta ripresa di motivi preesistenti. Come si diceva, il bagaglio mnemonico di un ascoltatore dell'epoca doveva essere infinitamente più ricco rispetto a quello odierno, deformato dalle inevitabili lacune e dispersioni di materiali. Nel caso in esame, ad esempio, possiamo affermare con certezza che Pellegrini avesse deliberatamente rievocato il motivo della *chanson Frais et gaillard* o di una qualche sua successiva rielaborazione strumentale? Ed è ipotizzabile un rapporto diretto fra la canzone di Pellegrini e quella di Beretta o di Rovigo (della cui prima edizione, perduta, non si conosce neppure la data di stampa), o un rapporto diretto fra le ultime due, tale da poter affermare che una fosse stata sicuramente influenzata dall'altra? Non credo, anche perché non si potrà mai escludere che la catena di composizioni in reciproco rapporto di parentela motivica fosse ben più lunga e articolata rispetto a quanto non appaia oggi, e includesse anelli che sono andati dispersi.

In questa sede si è dato conto, attraverso una rassegna agile e tutt'altro che esaustiva, di alcuni comportamenti intertestuali riscontrati all'interno delle canzoni composte o pubblicate a Milano. Per cogliere appieno la pluralità dei nessi vitali che mettono in relazione questo repertorio con altre manifestazioni musicali coeve sarebbe tuttavia opportuna una più ampia ricognizione, che individui sistematicamente le corrispondenze motiviche anche all'interno della produzione strumentale coeva composta e/o pubblicata in altre realtà geo-culturali, a cominciare da Brescia e dai principali centri dell'area lombardo-padana come Como, Cremona, Pavia.

1.2. Citazioni di modelli appresi in contesto didattico

Nel novero delle citazioni consapevoli di modelli preesistenti rientrano anche i casi in cui un allievo cita porzioni anche ampie di una o più composizioni del proprio maestro (MAYER BROWN 1982). Simili citazioni possono essere lette come forme di *emulatio*, atti d'omaggio, ma anche di sfida, indirizzati al proprio maestro da un allievo dotato, riconoscente o particolarmente audace e desideroso di misurarsi con il proprio didatta. Quale significato dovessero assumere, nel repertorio in esame, simili comportamenti compositivi lo si evince, ad esempio, dall'avvertimento ai lettori firmato dal celebre Giovanni Maria Artusi e apposto al primo libro di canzoni da sonare di Floriano Canale (Venezia, 1600), dal quale si apprende che Ottavio Bargnani era stato discepolo dello stesso Canale. Nell'*Avvertimento* si legge:

Se bene, graziosi lettori voi ritroverete nel libro delle canzoni di Ottavio Bargnani, di queste canzoni istesse intiere, e di molti soggetti (sic!) cavati da queste, non vi dovete meravigliare, perche essendo stato il Bargnani discepolo del reverendo Canale, ha voluto con questo mezo onorare li scritti del suo maestro. State sani. L'Artusi.

Il confronto fra i profili motivici delle canzoni di Floriano Canale (Venezia, 1600) e di quelle del secondo libro di Bargnani stampato a Milano nel 1611 (l'unico che ci sia pervenuto) consente di escludere che il libro di canzoni di Bargnani al quale si riferisce l'Artusi corrisponda con quello a noi noto (il quale, peraltro, sarebbe uscito alle stampe solo undici anni dopo). A quale libro doveva allora riferirsi il canonico bolognese? Nel suo ritratto di Ottavio Bargnani, lo storico bresciano Leonardo Cozzando sostiene di avere visto due libri del compositore, fra cui un non altrimenti noto volume di *Canzonette a quattro e otto voci* stampate a Venezia per Angelo Gardano nel 1595 (COZZANDO 1694, p. 179):

Ottavio Bargnani fu organista nella chiesa maggiore di Salò, e possedè exquisitamente tutti i numeri di quella nobile, e dilettevole professione. Stampò diverse sue fatiche, che furono di non ordinario giovamento a' professori dell'arte, e all'orecchio del mondo. Io però non ho visto, che alcune *Canzonette a quattro e otto voci*, stampate in Venezia per Angelo Gardano 1595; *Motetti a 1. 2. 3. 4.* stampati presso Bartolomeo Magni nella stamparia del Gardano.

Se Cozzando non erra nel riferire il numero delle voci, è probabile che il volume da lui menzionato corrisponda al primo libro di canzoni strumentali, opera che risulta attualmente dispersa: l'organico a quattro e otto voci, infatti, è del tutto congruo per una raccolta di canzoni strumentali, mentre risulterebbe assolutamente atipico per una raccolta di canzonette. L'intervento esplicativo di natura paratestuale introdotto da un soggetto diverso dall'autore e dall'editore della raccolta chiarisce, in questo caso, la natura e il significato di consapevole e riverente omaggio di un allievo nei confronti del proprio maestro, dissipando il sospetto che avesse potuto trattarsi di un episodio di

plagio o di appropriazione fraudolenta, da parte di Bargnani, di spunti melodico-contrappuntistici elaborati da Floriano Canale. Purtroppo non ci è possibile valutare la natura e l'estensione delle citazioni presenti nel primo libro di Bargnani, che è andato disperso. Nell'ambiente milanese è noto, ad esempio, che Caterina Assandra era stata allieva di padre Benedetto Re (o Regio), autore, tra l'altro, di una canzone policorale giunta in una versione sintetica (due voci per ogni coro) inclusa in un libro di mottetti della sua allieva, e che Girolamo Baglioni (autore di un mottetto con inserti di canzone strumentale) era stato allievo di Guglielmo Arnone. Possiamo tuttavia supporre che rapporti di discepolato e di influenza diretta fra maestro e allievo fossero stati in realtà molto più frequenti di quanto si possa desumere dalla documentazione superstite.

1.3. Citazioni di motivi popolari

Decisamente meno frequente appare invece l'impiego e la ripresa, all'interno delle canzoni strumentali, di arie e motivi di origine popolare. Fra le canzoni pubblicate a Milano, sono sinora noti soltanto tre casi di questo genere, tutti e tre inclusi nella citata raccolta di *Capricci, over canzoni* di Ottavio Bariolla, uscita alle stampe nel 1594 (TOFFETTI 1995/2): si tratta delle canzoni *Famela Pietr'Antonio*, *La Tedesca*, e *Il Gobo Nan*, basate su altrettanti motivi tradizionali o popolari. Della provenienza delle prime due melodie si è già occupato James Ladewig (BARIOLLA 1995, pp. XII-XVI). Nel caso de *Il Gobo Nan*, come ha rilevato anche Robert Kendrick, alcuni spunti motivici della canzone di Bariolla ricompaiono, variamente rielaborati e modificati, all'interno nella canzonetta *Sentite ancora questa bizzarria* di Alessandro Nuvoloni, inclusa nel suo libro di canzonette pubblicato nel 1608, il cui testo recita: «Quan quan hastu visto lo gobo nan?» e ancora «Si grida per Milan, d'un certo gobo nan» (KENDRICK 2002, p. 151). L'impiego di melodie popolari all'interno di queste canzoni strumentali rappresenta comunque un evento assolutamente eccezionale, che occorre in una percentuale pari all'1% circa del repertorio preso in esame.

2. Intertestualità implicita

Oltre ai numerosi rinvii di natura esplicita a composizioni preesistenti, nell'universo musicale della canzone strumentale (milanese e non) si riscontrano numerosi fenomeni 'fisiologicamente' intertestuali, tali per cui, a prescindere dalla presenza di citazioni esplicite, la maggior parte delle canzoni, seppur diverse le une dalle altre, presentano fortissimi elementi di analogia, quasi fossero imparentate da una rete sottilissima di invisibili richiami. L'intertestualità fisiologica dipende, fra l'altro, dalla riproposizione di motivi ampiamente circolanti, dall'impiego di strutture formali diffuse e dall'uso di tecniche compositive consolidate anche all'interno di generi musicali coevi diversi da quello della canzone. Nel descrivere simili fenomeni,

Roland Barthes aveva definito l'intertesto come «un campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente reperibile, di citazioni inconscie o automatiche, date senza virgolette», sottolineando come il rapporto fra testo precedente e nuovo testo avvenisse

non secondo la via d'una filiazione reperibile, d'una imitazione volontaria, ma secondo quella di una disseminazione – immagine che assicura al testo lo statuto, non di una riproduzione, ma di una produttività (BARTHES 1980, p. 1015).

Dire che, nel repertorio della canzone come in altri repertori, composizioni coeve appartenenti a uno stesso genere condividano i medesimi *chichés* compositivi sarebbe una constatazione sin troppo ovvia. Ma nella canzone strumentale c'è dell'altro: in questo repertorio, infatti, si rileva un grado di parentela motivica fra composizioni diverse a dir poco impressionante. In alcuni casi, infatti, si direbbe che i compositori avessero deliberatamente rievocato motivi preesistenti senza citarli in maniera del tutto riconoscibile, alla ricerca di una continuità con la tradizione che sfuggisse però al supino riuuso, alla pedante riproposizione e al plagio conclamato. Indubbiamente l'impiego del ritmo dattilico, la cui incidenza non consente di considerarlo una caratteristica imprescindibile della canzone strumentale, ma che è comunque attestato con indiscutibile frequenza all'interno di questo repertorio, contribuisce in maniera significativa a conferire un senso di unità alle composizioni in cui compare. Lo stesso ritmo dattilico, d'altronde, nel corso della storia della canzone è stato sottoposto non solo, seguendo l'evoluzione della notazione coeva, a un processo di progressiva diminuzione dei valori, ma anche a procedimenti di variazione ritmica, da cui sono scaturite alcune sue varianti particolarmente fortunate.



Esempio 10

A uno sguardo più attento, tuttavia, appare chiaro come la sensazione di parentela fra composizioni diverse non sia generata soltanto dall'impiego di questo ritmo in una delle sue varianti più diffuse, ma sia stata perseguita soprattutto attraverso abili procedimenti di variazione melodica applicati a motivi particolarmente fortunati, oppure attraverso la riproposizione sempre variata di una rosa di ossature melodiche ricorrenti.

Fra i motivi ampiamente circolanti nelle canzoni strumentali dell'epoca (come, del resto, in numerose *chansons* polifoniche) sono frequenti quelli basati su un solo suono ribattuto, quelli basati su una scala (o un frammento scalare) ascendente o discendente, o su un tetracordo discendente.

(a) 

(b) 

(c) 

(d) 

Esempio 11.

- (a) RUGGIER TROFEO, *Canzon settima* (1613?)
- (b) GIOVAN PAOLO CIMA, *La Grattiosa* (1606)
- (c) GIACOMO FILIPPO BIUMI, *Canzone undicesima* (1627)
- (d) GIOVAN PAOLO CIMA, *Canzone tredicesima* (1606)

La presenza di uno o più elementi di questa natura all'interno di una canzone non rappresenta un richiamo esplicito a un singolo modello chiaramente individuabile. Cionondimeno, elementi di questa natura contribuiscono a creare una rete di richiami familiari per chi, come l'ascoltatore dell'epoca, fosse calato nel contesto culturale e musicale cui essi fanno riferimento. Allo stesso modo, l'impiego di strutture formali diffuse in questo e in altri generi coevi, come è il caso della struttura *durchkomponiert*, dell'alternanza di sezioni contraddistinte da motivi diversi o da tecniche compositive e motivi diversi, o infine della ripetizione di una o più sezioni (omoritmiche e/o in tempo ternario), o ancora dell'adozione di tecniche compositive di larga diffusione (impianti imitativi a entrate successive, sezioni o brevi episodi omoritmici, pseudo-omoritmia, contrapposizione e dialogo fra semicori) non possono in alcun modo essere letti come citazioni puntuali di un singolo modello, ma attingono a un bagaglio mnemonico e compositivo all'epoca ampiamente condiviso, sfuggendo probabilmente alla stessa intenzionalità compositiva. Il fenomeno pare rimandare, più che a un'influenza subita, a una comune eredità musicale assimilata e profondamente interiorizzata da parte dei compositori.

3. La canzone come modello

Si è visto come all'interno delle canzoni strumentali potessero venire riprese e citate composizioni preesistenti adottate alla stregua di modelli. Oltre a ciò, le canzoni strumentali del tardo Rinascimento sono state spesso a loro volta impiegate alla stregua di modelli, tanto in maniera esplicita, quanto in maniera implicita, all'interno di composizioni vocali e/o strumentali coeve. Una specifica riflessione a questo riguardo meritano le composizioni vocali con inserti di canzone strumentale. Nei testimoni dell'epoca simili composizioni sono denominate 'canzoni-mottetto' o 'mottetti con canzone'. Alla stessa categoria appartiene anche una messa con inserti di canzone per cui è stata modernamente proposta la denominazione 'canzone-messa' (TIBALDI 1999). In questo genere di composizione una o più sezioni tratte da una canzone strumentale preesistente vengono riprese e citate (alla lettera o con modifiche di più o meno lieve entità) all'interno di una composizione vocale e strumentale originale, costruita giustapponendo sezioni strumentali preesistenti (talvolta variamente adattate o rielaborate) e sezioni vocali originali. A queste composizioni, diffuse a Milano nel decennio 1598-1608 e non molto numerose, ma di grande interesse per ricostruire le prime fasi dello stile concertante a Milano, è stato dedicato un saggio pionieristico di Giuseppe Vecchi (VECCHI 1988), e un più recente lavoro di ben maggiore ampiezza di Rodobaldo Tibaldi (TIBALDI 1999), del quale riprendiamo qui i concetti pertinenti all'argomento di cui ci occupiamo, e al quale rimandiamo per i numerosi esempi musicali. In questi singolari costrutti musicali, la giustapposizione fra sezioni preesistenti e sezioni di nuova composizione può determinare sia situazioni di contrapposizione fra blocchi tecnicamente e stilisticamente eterogenei, sia situazioni di osmosi, in cui lo stile e il linguaggio propri della canzone strumentale finiscono per esercitare una certa influenza anche sulle parti corali (mentre non si dà il caso opposto). In relazione a questo diverso equilibrio fra materiale preesistente e materiale di nuova invenzione, o fra musica strumentale e musica vocale, è possibile distinguere fra diverse tipologie di composizione.

3.1. Composizioni vocali-strumentali con inserti di canzoni strumentali preesistenti

In queste composizioni viene impiegata la tecnica del *collage*, della giustapposizione di sezioni preesistenti e sezioni di invenzione. Materiale tradizionale e sezioni di recente composizione si avvicinano e interagiscono convivendo entro uno schema formale originale. Oltre alla composizione degli episodi nuovi e dei raccordi, al compositore spetta il compito della gestione della forma complessiva della nuova composizione, che nasce (come sempre nel genere mottettistico) dietro l'impulso di un testo. Questa tipologia di costrutto si trova nelle prime tre composizioni incluse nella raccolta di musica sacra e strumentale *Sacri operis musici alternis modulis concinendi* (Milano, 1598) di Giuseppe Gallo, denominate *concentus duplices*. All'interno di ciascuna

composizione il grado di fedeltà ai modelli nelle sezioni strumentali può variare. Nel mottetto *Hodie nobis de coelo* (con la *secunda pars Dies sanctificatus*) viene citata la canzone *La Maggia* di Fiorenzo Maschera, che occupa ben dodici episodi (sei nella prima parte e sei nella seconda). La canzone è ripresa quasi per intero, ma alcune sezioni vengono ripetute più volte e altre rielaborate dall'autore. I pochi interventi strumentali di nuova invenzione sono contrassegnati dalla didascalia *Auctoris*. Nel mottetto *Gaudent in coelis* è citata la canzone *La Cortesa* di Claudio Merulo (nella versione a quattro parti, e non in quella diminuita per organo), e nel mottetto *Veni electa mea* viene ripresa la canzone *La Benvenuta* dello stesso Merulo (sempre in versione priva di diminuzioni). Anche qui il materiale strumentale preesistente è rielaborato all'occorrenza e integrato da sezioni strumentali di nuova composizione, che si presentano, talvolta ripetute, sia in alternanza, sia in sovrapposizione al coro vocale. Il compositore cita i titoli delle composizioni impiegate, ma non i rispettivi autori (i quali, d'altronde, dovevano essere all'epoca ben noti). Due canzoni strumentali preesistenti, nella fattispecie *La Bertozza* e *La Morona* di Antonio Mortaro, sono ampiamente riprese (sia pur con le opportune varianti) anche all'interno del *Kyrie* e del *Gloria* di una messa inclusa nei *Motetti e dialoghi* di Giovanni Francesco Capello (Venezia, 1615), che presenta caratteristiche costruttive mutuare non già dalla messa-parodia, ma dal genere tipicamente milanese della 'canzone-mottetto' (TIBALDI 1999, pagg. 345-9).

3.2. Composizioni vocali-strumentali con inserti di canzone strumentale originale

Un impatto analogo a quello delle 'canzoni-mottetto' basate sulla ripresa di composizioni preesistenti sortiscono le composizioni in cui anche le sezioni strumentali di canzone sono (apparentemente) di nuova invenzione. Lo si osserva, ad esempio, nel mottetto *Ecce angelus de coelo* e nel *Magnificat* dello stesso Giuseppe Gallo, il quale avverte la necessità di sottolineare l'originalità delle sezioni strumentali con didascalie esplicative assai esplicite in proposito (nella didascalia del *Magnificat*, ad esempio, si legge «*Canticum B.M.V. duplici modo concinendum continens non aliorum sed ipsiusmet Autoris novam et imaginariam instrumentorum cantionem*»). Una struttura analoga si trova anche nei tre mottetti denominati *Concentus duplex, vocum et instrumentorum* inclusi nel primo libro delle *Sacrarum cantionum* di Agostino Soderini (Milano, 1598). Composizioni simili si trovano anche all'interno di due raccolte di canzoni strumentali: a conclusione della raccolta di *Canzoni a 4 e 8 voci* di Giovanni Domenico Rognoni Taeggio (Milano, 1605) figurano tre 'canzoni-mottetto' con questa esplicita denominazione, mentre altre tre 'canzoni-mottetto' figurano al termine della raccolta di *Canzoni a 4 e 8 voci* di Agostino Soderini (Milano, 1608). Al genere monodico concertato appartengono invece le *Sacrae cantiones* del secondo libro di Girolamo

Baglioni, pubblicate postume nel 1608, in cui compare un mottetto (*Maria Magdalena*) per due soprani e basso con inserti monodici (caso unico nella letteratura milanese) di canzone strumentale. Nell'ambito del mottetto concertato milanese le composizioni con caratteristiche simili al mottetto di Baglioni, dove sezioni vocali si alternano a episodi strumentali con stilemi desunti dalla canzone strumentale, sono relativamente numerose e occorrono all'interno delle opere di diversi compositori locali, da Caterina Assandra al suo maestro Benedetto Regio, da Giovan Paolo Cima a Giovanni Antonio Cangiasi (TIBALDI 1999, pagg. 340-5).

3.3. Influsso della canzone strumentale sulle sezioni vocali di composizioni vocali-strumentali e sulle composizioni vocali coeve

Si è visto come sezioni di canzone o intere canzoni strumentali preesistenti o di nuova invenzione fossero state interpolate all'interno di composizioni vocali e strumentali costruite con il criterio della giustapposizione, e dunque come la tradizione potesse fare irruzione all'interno di composizioni originali attraverso lo stratagemma della citazione (letterale o variata). Allargando il discorso alla ricezione compositiva della canzone strumentale, si osserva come, all'interno di composizioni vocali e strumentali con inserti di canzone (canzoni-mottetto), talvolta le stesse sezioni vocali di nuova invenzione, anziché contrapporsi allo stile della canzone adottando un contrappunto imitativo disteso e valori di durata piuttosto dilatati (come volevano le consuetudini dello stile mottettistico dell'epoca), presentassero tratti compositivi tipici della canzone. Nel citato mottetto *Gaudet in coelis* di Giuseppe Gallo, in cui sono interpolate citazioni tratte dalla canzone *La Cortesa* di Claudio Merulo, anche le sezioni affidate al coro vocale subiscono l'influenza dello stile scandito e declamatorio della canzone strumentale, contrassegnato dall'*incipit* dattilico e dall'impiego di frequenti ribattuti.

Le stesse caratteristiche evidenziate all'interno delle sezioni vocali di composizioni vocali e strumentali con inserti di canzone (*incipit* dattilico, frequenti ribattuti, motivi dal carattere percussivo) si riscontrano anche all'interno di numerose composizioni vocali coeve del tutto prive di legami espliciti nei confronti della canzone strumentale. In questo senso si può affermare che la storia della ricezione compositiva della canzone strumentale, che agì non solo sulla musica strumentale, ma anche su quella vocale (prevalentemente sacra), ebbe inizio ben prima che la parabola creativa di questo genere potesse dirsi conclusa.

3.4. Influsso della canzone strumentale sulle composizioni strumentali coeve

Nel primo Seicento la canzone strumentale ha esercitato un influsso molto significativo anche sulla produzione strumentale coeva, dalla quale, d'altro

canto, ha ricevuto a sua volta numerosi stimoli. Nel periodo in esame cominciano a comparire composizioni denominate 'canzoni over sonate' (o viceversa) e caratterizzate da un certo ibridismo stilistico. Inoltre, a partire dai primi decenni del Seicento, alcuni elementi stilistici e idiomatici della sonata compaiono all'interno di composizioni denominate canzoni. D'altro canto, anche le prime composizioni che compaiono con la denominazione di 'sonata' riflettono, almeno fino alla metà del Seicento, numerose caratteristiche proprie del genere della canzone strumentale (MANGSEN 2001), come dimostra il contenuto dell'opera quinta di Marco Uccellini (UCCELLINI 2002), la prima raccolta di sonate a violino solo e basso continuo mai data alle stampe, intitolata *Sonate over canzoni da farsi a violino solo* (Venezia, 1649). Nel tentativo di tracciare una linea di demarcazione fra canzone e sonata nel primo Seicento, Eleanor Selfridge-Field ha opportunamente sottolineato come le prime fossero per lo più il prodotto di compositori attivi come organisti, mentre le seconde erano per lo più opera di strumentisti – sebbene non manchino canzoni e sonate che smentiscono questo stesso criterio di classificazione (SELFRIDGE-FIELD 1978). Questa considerazione non ci esime, tuttavia, dalla ricerca, attraverso l'analisi delle tecniche, delle forme e del linguaggio adottati in queste composizioni, di tratti peculiari dell'uno e dell'altro genere, talvolta presenti all'interno di una stessa composizione. Ad ogni modo, così come le prime canzoni strumentali si contraddistinguevano per la peculiarità di 'parlare d'altre composizioni' (nella fattispecie, delle *chansons* polifoniche vocali), allo stesso modo le prime sonate parlano, con le loro tecniche e il loro stile, d'altre composizioni strumentali, nella fattispecie delle canzoni strumentali degli ultimi decenni del Cinquecento e dei primi del Seicento.

Questo fenomeno si osserva anche nel repertorio della canzone strumentale milanese, assunto qui come osservatorio privilegiato (TOFFETTI 1991, I, pagg. 226-244). A Milano, nella fattispecie, sono state composte o pubblicate tredici canzoni a una, due o tre voci: cinque canzoni del milanese Serafino Patta incluse nel secondo libro di *Sacrorum canticorum* (Venezia, 1613), di cui una a due canti e basso (*La Lampugnana*) e quattro a canto e basso [Esempio 12]; due canzoni di Francesco Rognoni incluse nella miscellanea *Flores praestantissimorum virorum* curata da Filippo Lomazzo (Milano, 1626); e sei canzoni di Gasparo Pietragrua incluse nella sua raccolta di *Concerti et canzoni francese* (Milano, 1629).

The image shows two systems of musical notation for Example 12. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff (likely alto or tenor clef), and a bass clef staff at the bottom. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with dynamics *f* and *p*. The second system continues the piece with alternating *f* and *p* dynamics in the treble clef staff, while the bass clef staff provides a steady accompaniment.

Esempio 12. SERAFINO PATTA, *La Lampugnana* (1613)

Fra queste composizioni, due compaiono con la doppia denominazione di ‘canzone’ e ‘sonata’: nella fattispecie, una delle due composizioni di Francesco Rognoni è indicata come *Sonata seconda* nelle parti staccate e come *Canzon seconda* nella tavola delle composizioni mentre la sonata *La Castigliona* di Gasparo Pietragrua, indicata come tale sia nelle parti staccate sia nella tavola della composizioni, rientra fra le composizioni genericamente denominate alla stregua di *Canzon francese* sul frontespizio della raccolta.

The image shows two systems of musical notation for Example 13. Each system consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The first system shows a simple harmonic structure with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff providing a steady accompaniment. The second system continues the piece with a similar harmonic structure.

Esempio 13. FRANCESCO ROGNONI, *Sonata/Canzon seconda* (1626)

Prescindendo dalle denominazioni, nelle canzoni a una, due e tre voci l’organico ridotto rende impraticabili alcune soluzioni contrappuntisticamente

elaborate tipiche delle canzoni a quattro e a cinque voci, ma, in compenso, consente a ciascuna delle voci di muoversi con maggiore libertà, praticando soluzioni monodiche e dialogiche che sarebbero state sviluppate nelle sonate dei decenni immediatamente successivi. Di qui in poi la storia della sonata sarebbe stata contraddistinta da un processo di progressiva emancipazione dalla canzone strumentale, sotto il segno dello sviluppo di uno stile strumentale sempre più idiomático, di un linguaggio sempre più monodico-solístico e di una scrittura sempre più diminuita.

4. Paratesto, peritesto e contesto

Il repertorio della canzone strumentale si rivela di particolare interesse anche per quanto attiene la riflessione sui cosiddetti elementi paratestuali, che corredano il testo musicale vero e proprio all'interno delle raccolte a stampa dell'epoca. Se con il termine paratesto si indicano tutti gli elementi che non fanno propriamente parte del testo, pur contribuendo a connotarlo, il concetto di peritesto racchiude tutto ciò che sta intorno al testo, che ne costituisce la soglia, consentendo di penetrarlo o contribuendo ad attualizzarlo (GENETTE 1987).

La varietà tipologica dispiegata dai peritesti presenti in questo repertorio è notevole, e ci consente di distinguere per lo meno fra titoli delle raccolte, avvertimenti ai lettori, dediche esplicitamente indirizzate a un destinatario menzionato con relative lettere dedicatorie e titoli delle singole composizioni. Questi ultimi sono da considerarsi dediche implicite, celate dietro il cognome sostantivato al femminile e riferite con ogni probabilità a singoli personaggi all'epoca ben noti, o, più raramente, a una caratteristica musicale vistosamente peculiare della composizione.

In alcuni casi la responsabilità principale (la paternità) di simili peritesti è da ascrivere agli editori, che ritroviamo in veste di firmatari di dediche o di avvertimenti: è il caso degli eredi di Francesco, e Simon Tini, che nel 1596 appongono alla ristampa milanese delle canzoni di Fiorenzo Maschera un avvertimento 'A' gl'amatori delle virtù' in cui dichiarano:

È tanto grande la forza delle virtù (amatori di quelle) che fa l'opere loro eterne, e immortali. Le presenti canzoni, che noi a beneficio publico mandiamo ora in luce, sono state altre volte stampate; e essendo sempre piaciute molto a quelli, che le sentivano, arecando tuttavia maggior diletto a tutti che se n'intendono, è stato forza ristamparle di nuovo, per non privarli del piacere, che ne provano, e defraudarli del desiderio che n'hanno. Così saranno essi appagati, averà l'opera il dovuto onore, e si vedrà come la forza della virtù supera ogni altra forza, vince il tempo, e si fa servo, e soggetto ogni animo gentile. Vivete lieti, e aggradite il dono. Di Milano il 12 di giugno 1596. Li eredi di Francesco, e Simon Tini.

Sempre restando nell'ambito della storia della ricezione e della fortuna della raccolta di Maschera, nella ristampa veneziana del 1621 sono molto probabilmente ascrivibili all'editore (ricordiamo che la raccolta era uscita

dalla Stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni) le dieci dediche che *non* compaiono nelle ristampe precedenti, due delle quali implicitamente intitolate agli stessi editori Gardano e Magni, e una terza a Claudio Monteverdi:

Canzon Terza	La Gardana
Canzon Quarta	La Magni
Canzon Sesta	La Finetta
Canzon Ottava	La Diamante
Canzon Decimaquarta	La Simonetta
Canzon Decimaquinta	La Monteverde
Canzon Decimasesta	La Ceratta
Canzon Decimasettima	La Cividina
Canzon Decimanona	La Braidà
Canzon Vigesimaprima	La Bagnarola

Dopo la morte del compositore, e caduta in disuso (dopo il 1588) la dedica principale della raccolta ad Antonio Maria Uggiero, le canzoni di Fiorenzo Maschera sopravvissero al loro autore corredate da peritesti editoriali attualizzanti, atti a garantirne una più longeva sopravvivenza (e commercializzazione) e del tutto indipendenti dal contenuto musicale delle singole composizioni. Simili elementi esemplificano in maniera paradigmatica ciò che Gérard Genette aveva scritto a proposito delle *soglie* del testo:

produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso [al testo], ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua 'ricezione' e il suo consumo (GENETTE 1989, pp. 3-4).

Per quanto attiene invece al contesto, è ben noto come la lettura delle dediche e dei titoli-dedica possa fornire utili informazioni sulla funzione e sulla fruizione della composizione (TOFFETTI 2008). Dopo aver esaminato tutte le dediche delle raccolte e tutti i titoli delle singole canzoni composte o pubblicate a Milano, pare molto più verosimile che i titoli-dedica impliciti non si riferiscano genericamente, come si riteneva erroneamente in passato, al cognome di una famiglia nobile, bensì puntualmente a un suo particolare esponente, che dovette essere in contatto diretto con il compositore. In diversi casi, inoltre, si è rilevato che i titoli-dedica inclusi in una medesima raccolta si riferiscono a personaggi reciprocamente legati o accomunati da un ambiente di appartenenza (una cappella musicale, una congregazione, un'accademia), frequentato dallo stesso compositore. Questa circostanza induce a ritenere che, anche in altri casi, lo scavo presso archivi che documentino la storia di istituzioni con le quali il compositore era legato possa far emergere nomi di personaggi in stretto contatto con l'autore, portando alla luce nuovi elementi

preziosi per l'individuazione dei dedicatari impliciti delle singole canzoni strumentali.

I titoli-dedica inclusi all'interno di alcune raccolte di canzoni milanesi mostrano in maniera paradigmatica ciò che sin qui si è delineato. Nella raccolta di Cesare Borgo, pubblicata a Venezia nel 1599 da Giacomo Vincenti a istanza del milanese Agostino Tradate, i dedicatari impliciti sono stati individuati nella quasi totalità e si riferiscono senza alcuna eccezione a personaggi a vario titolo attivi in Duomo all'epoca in cui l'autore vi svolgeva le mansioni di organista: dall'arciprete, a due ordinari del Capitolo metropolitano, un lettore e penitenziere, un deputato delle porte, il notaio e cancelliere, e la quasi totalità dei musicisti, dal maestro di cappella al vicemaestro, al collega attivo all'altro organo, ai principali cantori della cappella musicale (con la sola eccezione dei soprani che, come è noto, all'epoca erano *pueri cantores* in età pre-puberale) (TOFFETTI 1998/2, pagg. 624-28).

Nel caso invece dei titoli-dedica inclusi nelle raccolte di canzoni dei fratelli Giovanni Domenico e Francesco Rognoni Taeggio, stampate nel 1605 e nel 1608 e dedicate rispettivamente a Prospero Lombardo e a Marco Maria Arese, la corrispondenza di dieci titoli-dedica lascia supporre che i due fratelli frequentassero gli stessi ambienti (Giovanni Domenico ricorda nella dedica la nobilissima accademia di Prospero Lombardo, mentre Francesco ricorda l'Accademia di Marco Maria Arese) e si muovessero entro la stessa cerchia di protettori (TOFFETTI 1998/2, pagg. 628-632).

Conclusioni

Dopo avere esaminato gli elementi intertestuali (citazioni e richiami musicali espliciti e impliciti) e quelli paratestuali (titoli-dedica impliciti) rintracciati all'interno del repertorio della canzone strumentale, ci si è chiesti se questi non presentassero eventuali punti di contatto e di reciproca influenza (se, ad esempio, una canzone intitolata *La Monteverde* in segno di omaggio nei confronti di Claudio Monteverdi non includesse citazioni o riferimenti a composizioni monteverdiane, oppure se due o più canzoni con lo stesso titolo-dedica presentassero eventuali analogie motiviche o musicali d'altra natura). Nulla di ciò è emerso fra le canzoni strumentali milanesi, al cui interno i riferimenti intertestuali di natura musicale e quelli paratestuali di natura sociale si presentano come due universi paralleli, di cui il primo si rivolge prevalentemente al passato, a un comune bagaglio culturale e musicale, per attualizzarlo e farlo rivivere in innumerevoli rielaborazioni originali e sempre più svincolate dai rispettivi modelli, ma nel contempo aperte a processi di osmosi tecnico-stilistica nei confronti dei generi vocali e strumentali coevi, mentre il secondo, ancorato a un presente dai contorni sociologicamente ben delineati, si proietta verso il futuro alla ricerca di una rinnovata rete di appoggi e di protezione tale da garantire la diffusione e il consumo delle stesse composizioni entro contesti di fruizione sempre nuovi.

Bibliografia

- BARIOLLA, O. (1995), *Capricci ovvero Canzoni a quattro [...] libro terzo (Milan, 1594)*, ed. by J. Ladewig, Garland, New-York («Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries», 12).
- BARTHES, R. (1980), *Théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, Encyclopaedia Universalis-France, Paris 1980, xv.
- BERNARDELLI, A. (2007), *The Concept of Intertextuality Thirty Years on: 1967-1997*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», LXXVII-VIII, pp. 3-22 e pp. 175-7.
- CALDWELL, J. (2001), *Canzona*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell, Macmillan, London, v, pagg. 75-8.
- CARACI VELA, M. (1990), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Volume II, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- CLEMENS NON PAPA, J. (1962), *Opera omnia, edidit K. Ph. Bernet Kemper*, x, *Chansons*, American Institute of Musicology, [USA] (Corpus Mensurabilis Musicae, 4).
- CLERICETTI, G. (1995), *Martin menoît son pourceau au marché: due intavolature di Andrea Gabrieli*, in *Musicus Perfectus. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini "prattico specolativo" nella ricorrenza del LXV° compleanno*, raccolti da P. Pellizzari, Pàtron Editore, Bologna, pp. 147-83.
- COZZANDO, L. (1694), *Libreria bresciana prima, e seconda parte nuovamente aperta dal m. r. p. Leonardo Cozzando, servita bresciano*, Gio. Maria Rizzardi, Brescia (rist. anast.: Bologna, Forni, 1974).
- EITNER, R. (1899), *60 Chansons zu vier Stimmen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von französischen und Niederländischen Meistern*, in *Partitur gesetzt und hrsg. von R. Eitner*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- GABBARD, K. (1991), *The Quoter and his Culture*, in *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*, ed. by R. T. Bruckner and S. Weiland, Wayne State University Press, Detroit, pp. 92-111.
- GABRIELI, A. (1596), *Il terzo libro de ricercari*, Angelo Gardano, Venezia.
- GABRIELI, A. (1605), *Canzoni alla francese per sonar sopra istrumenti da tasti, Libro sesto*, Angelo Gardano, Venezia [rist. anast. Forni, Bologna 1972 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione IV, n. 48)].
- GENETTE, G. (1987), *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris. Trad. it: GENETTE, G. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
- KENDRICK, R. L. (2002), *The Sounds of Milan (1585-1650)*, Oxford University Press, Oxford.
- KEPPLER, P. (1956), *Some Comments on Musical Quotation*, «The Musical Quarterly», XLII/4, pp. 473-85.

- LOCKWOOD, L. (1966), *On 'Parody' as Term and Concept in the 16th-Century Music*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. by J. La Rue, Norton, New York, pp. 560-75.
- LOCKWOOD, L. –AMATI CAMPERI, A. (2001), *Ruffo, Vincenzo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell, Macmillan, London, XXI, pagg. 874-5.
- MANGSEN, S. (2001), *Sonata*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell, Macmillan, London, XXIII, pagg. 671-87: 671-7.
- MAYER BROWN, H.–FREEDMAN, R. (2001), *Chanson*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell, Macmillan, London, V, pagg. 472-84: 478-82.
- MAYER BROWN, H. (1982), *Emulation, Competition and Hommage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of American Musicological Society», XXV/1, pp. 1-48.
- PAVAN, F. (2001), *Francesco (Canova) da Milano*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, ed. by S. Sadie and J. Tyrrell, Macmillan, London, IX, pagg. 166-8.
- POLACCO, M. (1998), *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari.
- SABAINO, D. (1992), *Contributo ad una precisazione morfologica della canzone polifonica d'insieme: considerazioni analitiche sulle composizioni dei musicisti bresciani del Cinque-Seicento*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia fra Cinque e Seicento*, a c. di R. Cafiero e M. T. Rosa Barezzani, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, II, pp. 191-235.
- SELFRIDGE-FIELD, E. (1975), *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Basil Blackwell, Oxford.
- SELFRIDGE-FIELD, E. (1978), *The Canzona and the Sonata: Some Differences in Social Identity*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» X, pagg. 111-9.
- SUMNER, F. G. (1981), *The "Stylized Canzone"*, in *Essay on the Music of J. S. Bach and Other Divers Subjects. A Tribute to Gerard Herz*, Pendragon Press, New York, pp. 165-80.
- TIBALDI, R. (1999), *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il «Sacrum opus musicum» (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una Messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi*, a c. di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, LIM, Lucca, pp. 313-49.
- TOFFETTI, M. (1991), *La canzone strumentale a Milano (1572-1647)*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, a. a. 1990-1991, 2 voll.

- TOFFETTI, M. (1995/1), *Le due «arie di canzoni francese per sonar». Riflessioni sulle affinità melodiche e tecnico-compositive in alcune composizioni vocali e strumentali di Marco Antonio Ingegneri*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento. Atti della Giornata di Studi «Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento» (Cremona, 27 novembre 1993)*, a c. di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzani, LIM, Lucca, pagg. 135–52.
- TOFFETTI, M. (1995/2), *Problemi di trascrizione nelle intavolature d'organo tedesche del primo Seicento: I Capricci, ovvero canzoni di Ottavio Bariolla (Milano, 1594) e le Canzoni per sonare di Cesare Borgo (Venezia, 1599)*, in *La critica del testo musicale*, a c. di M. Caraci Vela, LIM, Lucca, pagg. 155–79.
- TOFFETTI, M. (1998/1), *Per una bibliografia della canzone strumentale milanese*, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo». Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12–14 giugno 1992)*, a c. di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina-Provincia di Roma-Comune di Velletri, pagg. 509–60.
- TOFFETTI, M. (1998/2), *«Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione»: titoli e dedicatorie delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento*, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo». Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12–14 giugno 1992)*, a c. di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina-Provincia di Roma-Comune di Velletri, pagg. 601–36.
- TOFFETTI, M. (1999), *Le canzoni francesi e le sonate di un 'illustre musicista cremonese': il Primo libro di Nicolò Corradini (Venezia, 1624)*, in *Intorno a Monteverdi*, 2 voll., II, *Claudio Monteverdi e la musica in Lombardia dopo il Concilio di Trento*, a c. di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, LIM, Lucca, pagg. 459–497.
- TOFFETTI, M. (2008), *Music and patronage in northern Italy in late Sixteenth and early Seventeenth Centuries: titles and dedications of instrumental canzonas in Brescia and Milan*, in *Early Music–Context and Ideas II, International Conference in Musicology, Krakow, 10–14 September 2008*, Institute of Musicology Jagiellonian University, Kraków, pagg. 119–136. Disponibile anche *on-line* sul sito <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/papers.html>.
- UCCELLINI, M. (2002), *Sonate over canzoni a violino solo, opera quinta*, a c. di P. Wilk, LIM, Lucca 2002 (Marco Uccellini, *Opera Omnia*, IV).
- VECCHI, G. (1988), *La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi*, a c. di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, AMIS, Como, pagg. 79–97.

Marina Toffetti

Diplomata in pianoforte, direzione di coro e composizione, laureata in lettere moderne e dottore di ricerca in filologia musicale, ha vinto concorsi, borse di studio e assegni di ricerca e tenuto conferenze e seminari presso diverse istituzioni italiane e straniere. Ha pubblicato l'edizione critica degli inni di Marc'Antonio Ingegneri nella collana degli *opera omnia*, una monografia su *Gli Ardemano* (LIM, 2004), oltre a numerosi saggi su riviste musicologiche, miscellanee e atti di convegni e voci di dizionari musicologici (New Grove) e biografici (DBI). Insegna Storia della musica presso il Conservatorio di Monopoli ed è professore a contratto di Storia delle Teorie Musicali presso l'Università degli Studi di Padova; si occupa prevalentemente di storia della musica e delle istituzioni musicali milanesi in epoca tardo-rinascimentale e barocca.

Marina Toffetti graduated in Piano, Choral conducting and Composition in different Conservatories of Music, in Modern Literature at Milan University and received a Ph.D. in Music Philology at Pavia-Cremona University; she won musicological competitions and scholarships and gave lectures and seminars in different institutions in Italy and abroad. She published many articles and essays in musicological reviews and proceedings of conferences, main entries in musicological (New Grove) and biographical (DBI) dictionaries; she also edited the critical edition of Marc'Antonio Ingegneri's Hymns within the *Opera Omnia* of this composer and wrote a monograph on the Milanese 17th Century composers *Ardemano* (LIM, 2004). She is Professor of History of Music at the Conservatory of Monopoli and of History of Music Theory at Padova University. Her main scientific interests concern history of Milanese music and musical institutions in the Renaissance-Baroque period.