

Atti del Convegno Internazionale

«Quattro secoli di mito. L'Orfeo di Claudio Monteverdi nel quarto centenario»

L'organizzazione dello spazio sonoro nell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi: modelli e strutture

Daniele Sabaino – Marco Mangani

Università degli Studi di Pavia – Università degli Studi di Ferrara

daniele.sabaino@unipv.it – marco.mangani@unife.it

§ Il saggio propone una disamina di alcuni aspetti del linguaggio musicale dell'*Orfeo* alla luce delle ricerche svolte dagli autori sull'organizzazione dello spazio sonoro nella polifonia del Cinquecento. Gli autori muovono dalla convinzione che i compositori del tempo, all'atto della composizione, disponessero di precisi criteri in tal senso, non coincidenti *in toto* con il concetto di 'modo', ma a esso in larga parte commensurabili. Dopo aver riassunto l'analisi 'tonale' dell'*Orfeo* proposta da Eric Chafe nel 1992, gli autori affrontano due tratti rilevanti della scrittura dell'opera: il ricorso al tipo tonale $\sharp-A$, che configura di volta in volta differenti criteri organizzativi, rispondendo a situazioni drammatiche assai differenziate; e l'uso delle progressioni, in particolare nella parte del Basso, che conferisce a molte pagine un carattere arioso 'profondo', distinto dall'ariosità 'di superficie' delle canzonette di stampo chiabreriano. Chiude il lavoro un accenno al tipo tonale $\flat-D$, sul quale si preannuncia un'indagine futura.

§ The essay investigates some aspects of *Orfeo's* musical language under the perspective of the authors' researches in the field of tonal organisation of Renaissance polyphony. Point of departure of those researches is the idea that Renaissance composers, when they were to compose any music, should have had some criteria in their minds with which to organise the tonal space. These criteria were perhaps not totally coincident with theorists' concept of 'mode', but should have been somehow close to it. After a summary of Eric Chafe's 1992 'tonal' analysis of *Orfeo*, the paper examines two important organising factors of the opera: the tonal type $\sharp-A$ and the use of sequences. The examination reveals how differently the same tonal type $\sharp-A$ organises the tonal space, in relationship to each dramatic situation, and how the use of sequences, especially in Bass parts, provides music with a 'deep' *arioso* character, different from the 'superficial' one of the *canzonette* in Chiabrera's style.

1. Introduzione*

Il presente intervento si inserisce in un progetto di ricerca avviato da qualche anno presso la Facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona) a riguardo della questione della modalità nella polifonia vocale del Rinascimento, e in particolare nella polifonia del secondo Cinquecento. Tale progetto nasce dalla convinzione, ampiamente condivisa dai due autori, per la quale – nonostante le continue critiche a cui l'idea di 'modo' è stata sottoposta, in

* Il saggio è stato elaborato congiuntamente dai due autori, che condividono pertanto la responsabilità scientifica di tutti i contenuti e la scrittura dei §§ 1, 3.2.6 e 6; la stesura dei §§ 2 e 4 è invece di Marco Mangani, quella dei §§ da 3 a 3.2.5 e 5 di Daniele Sabaino.

musicologia, negli ultimi venticinque/trent'anni (a opera soprattutto di Harold Powers e Frans Wiering)¹ – il potenziale ermeneutico del suo studio sia tutt'altro che esaurito.²

È difficile infatti – per chi scrive, anzi, è francamente impossibile – credere che un compositore del Rinascimento, allorché si poneva a comporre un madrigale, un mottetto, una messa o qualunque altro genere di composizione, non (ri)conoscesse alcun criterio di organizzazione dello spazio sonoro; che la sua *mens* di musicista fosse completamente estranea a qualsiasi visione 'interna' del paradigma modale, per dirla con Frans Wiering, o che di tale paradigma si occupasse e preoccupasse (eventualmente) sempre e soltanto *a posteriori*. Al contrario, il semplice ascolto di un componimento polifonico dell'epoca insinua immediatamente l'impressione che la trama globale di esso oltrepassi di gran lunga la dimensione di combinazione orizzontale e verticale delle parti che lo costituiscono, non importa quanto genialmente o tritamente combinate. Il tentativo di ascrivere una data composizione a un determinato modo – indipendentemente dai risultati che si otterranno alla fine del percorso, e a prescindere dalle difficoltà intrinseche del percorso medesimo –, in quanto costringe a esaminare a fondo (e al medesimo tempo) *e* un brano musicale concreto *e* le diverse teorie modali dell'epoca, si configura pertanto, a nostro parere, come un'operazione di alta produttività analitica ed epistemologica.³

Naturalmente, a mano a mano che ci s'inoltra negli ultimi decenni del XVI secolo e nei primi del XVII, le difficoltà (com'è ben noto) si moltiplicano, giacché di fronte al critico si profila un'area di simultanei 'non-più' e 'non-ancora' rispetto ai quali la musicologia ha elaborato teorie storico-interpretative di segno diverso e financo divergente – e per di più variamente intrecciate, per contenuto e metodi, agli studi sul sorgere e l'affermarsi della tonalità armonica.⁴

L'analisi dello spazio sonoro dell'*Orfeo* che ci accingiamo a compiere si muove dunque entro la rete di presupposti appena delineati, con l'ovvia considerazione dei problemi specifici di un oggetto musicale di tale estensione e destinazione e con la conseguente elaborazione di tracciati differenziati rispetto a quanto entrambi gli autori, congiuntamente e singolarmente, hanno messo altrove in opera per l'interpretazione dello spazio sonoro della polifonia del tardo Rinascimento.

Dell'opera esiste già una lettura 'tonale' complessiva, proposta da Erich Chafe nel 1992.⁵ Iniziamo quindi il nostro tragitto riassumendo i tratti salienti di quella, prima di inoltrarci in altre considerazioni d'insieme e di dettaglio.

¹ POWERS (1981); IDEM (1982); IDEM (1992a); IDEM (1992b); IDEM (1996); POWERS – WIERING (1980); WIERING (2001); IDEM (1998).

² Conforta, in ciò, il fatto che la comunità scientifica, nonostante l'amplissima ricezione degli scritti di Powers, non abbia a tutt'oggi ritenuto né di accantonare né tanto meno di dismettere il concetto stesso di modo: cfr. COLLINS JUDD (1998), p. 8.

³ MANGANI – SABAINO (2008); SABAINO (2008).

⁴ Si pensi, ad esempio, agli studi di DAHLHAUS (1988) di contro a BARNETT (1998); DODDS (1998); POWERS (1998); DODDS (1999); BARNETT (2002); IDEM (2003), DODDS (2003).

⁵ CHAFE (1992), pp. 126-158. Per altre due, differenti letture drammaturgiche complessive dell'*Orfeo*, cfr. CARTER (2002), pp. 109-137 e LA VIA (2002).

2. L'interpretazione di Eric Chafe

L'analisi di Chafe si inserisce nell'ambito di una più ampia indagine sul 'linguaggio tonale' di Monteverdi (l'espressione è dell'autore). Tale analisi presenta un quadro di riferimento impostato sul concetto di «sistema modale-esacordale»: l'organizzazione dello spazio sonoro in Monteverdi si muoverebbe dal sistema a due bemolli al sistema *durus* secondo scelte dotate di una forte valenza allegorica.⁶

Al di là della concezione complessiva del linguaggio monteverdiano che emerge, e che assume a tratti connotati decisamente discutibili, l'analisi di Chafe coglie indubbiamente il quadro generale dell'assetto di *Orfeo*, e molte delle sue osservazioni di carattere ermeneutico possono senz'altro essere accolte.

L'assetto 'tonale' dell'*Orfeo*, così come Chafe lo presenta, può essere schematizzato come nella Tavola 1 (pagina seguente).

Dallo schema si evincono alcuni tratti caratteristici, ai quali possono esserne aggiunti altri, frutto di una lettura più minuziosa. Nel complesso, possiamo affermare che l'esteso dualismo \flat/\sharp , così importante nell'opera per la rappresentazione dei contrasti, è presente fin dal Prologo della Musica. Tale dualismo è particolarmente evidente in rapporto al personaggio di Orfeo e ai tipi tonali in Sol: in ognuno dei primi quattro atti compare un ampio solo del protagonista incentrato sul Sol, in un'alternanza tra il tipo con bemolle e il tipo con bequadro che ben illustra la polarità esistente, nello stesso Orfeo, tra la consapevolezza della realtà (\flat -G: «Rosa del ciel»⁷ nell'atto I e «Possente spirito» nell'atto III) e l'eccessiva fiducia nelle prospettive (\sharp -G: «Vi ricorda o boschi ombrosi» nell'atto II e «Qual honor di te fia degno» nell'atto IV). L'opposizione più netta, tuttavia, è affidata agli estremi del sistema: se la Speranza (nell'atto III) canta in \flat -B, l'annuncio della definitiva perdita di Euridice avviene in \sharp -E (atto IV, «Torna all'ombre di morte»).

I poli del sistema modale-esacordale, tuttavia, non hanno una valenza univoca: il loro significato allegorico dipende in larga misura dal centro 'tonale' e dalle sonorità prevalenti che questo comporta. In tal senso, è possibile stabilire una polarità complessiva tra gli atti dell'opera: gli atti 'positivi' (I, III, V) si concludono tutti in \sharp -G, gli atti 'negativi' (II e IV) in \sharp -A. Il termine medio tra il La (in proprietà di bequadro) e il Sol (in proprietà tanto di bequadro quanto di bemolle) è costituito dal tipo tonale \sharp -D, che caratterizza la Musica nella sua funzione di Prologo.

Fin qui gli aspetti essenziali del 'linguaggio tonale' di *Orfeo* secondo Chafe. Il fatto che il piano tonale complessivo dell'opera sia chiaro nei diversi rapporti reciproci e quanto a funzione drammaturgica non esime tuttavia da analisi più ravvicinate, volte a comprendere come in essa si strutturano i singoli passi. È questo l'oggetto della presente indagine, che segue due percorsi esemplificativi: 1) la fisionomia del tipo tonale \sharp -A (e del tipo \flat -D); 2) il ruolo del basso in relazione a meccanismi di progressione.

⁶ Cfr. CHAFE (1992), pp. 28-55.

⁷ Il brano conclude in realtà in D, ma tutta la frase iniziale è impostata inequivocabilmente in \flat -G. Cfr. il paragrafo 5.

Prologo	♯D	
Atto I	esteso dualismo ♯G / ♭G	coro finale in ♯G
Atto II	♭G (<i>Orfeo</i>)	Frattura mediana (prima perdita d'Euridice) ♯A
	♭C – ♭G – ♯G (altri) ♯G (<i>Orfeo</i>)	
Atto III	inizio con prevalenza di ♭ (♭G – ♭B – ♭D)	sinfonia e coro finale in ♯G
	POSSENTE SPIRITO ♭G alternanza di ♭ e ♯	
Atto IV	♭G (<i>Proserpina</i>) ♭C (<i>Plutone</i>) – ♭G – ♯G (<i>spiriti</i>) ♭G (<i>Proserpina</i>) – ♭C (<i>Plutone</i>) – ♯A (<i>coro e spiriti</i>) ♯G (<i>Orfeo</i>)	Frattura mediana (perdita definitiva d'Euridice) ♯A
Atto V	esteso dualismo ♯G / ♭G	coro finale in ♯G
Moresca	♯D	

Tavola 1. Assetto tonale dell'Orfeo secondo Chafe.

3. Il tipo tonale ♯-A

Privilegiamo l'analisi del tipo tonale ♯-A essenzialmente per tre ordini di ragioni:

- a) perché esso, dentro e fuori l'*Orfeo*, dà frequentemente luogo a fenomeni musicali complessi;
- b) perché il binomio modale (glarean-zarliniano) di La è stato variamente interpretato dalla musicologia (sia rispetto alla coeva modalità rinascimentale sia rispetto alla successiva tonalità armonica), e
- c) perché su di esso abbiamo già avuto modo di indagare⁸ e abbiamo dunque uno sfondo sul quale proiettare e interpretare le risultanze di una sua lettura nell'*Orfeo*.

Per procedere a tale lettura, riepiloghiamo in primo luogo quelle che a nostro modo di vedere sono le caratteristiche fondamentali del modo di La⁹ e del tipo tonale ♯-A nella polifonia vocale del (secondo) Rinascimento.

3.1. Il tipo tonale ♯-A nella polifonia vocale del (secondo) Cinquecento¹⁰

Lungi dall'essere una tipologia modale del tutto analoga a ogni altra, come vorrebbe Zarlino, il modo di La – sulla base dell'esame delle composizioni con cui Zarlino stesso esemplifica i modi in questione e col riscontro di assaggi più ampi di repertorio, da Clemens non Papa a Palestrina a Lasso – ci pare infatti un modo *intrinsecamente ambiguo* (o bifronte) *in forza della sua stessa costituzione*.

Ciò risulta con tutta evidenza dalla maniera in cui, di norma, viene raggiunta la cadenza alla *finalis*. I modi 'tradizionali' di Re, Mi, Fa e Sol attribuiscono infatti alla meta della diverse *clausulae* della cadenza tutti una sola e medesima *vox*: la stessa *finalis* nei modi di Re, Mi e Fa, la *vox* complementare *ut* nei modi di Sol – un'evenienza che può dunque dirsi una caratteristica del 'modo in atto', per così dire, e che esprime in maniera palmare la coerenza interna del modo stesso. Nei modi con *finalis* La, invece, la situazione è completamente diversa: nella maggior parte delle situazioni, la nota terminale finisce per essere cantata, in voci adiacenti, alternativamente come *re* e come *mi* – le diverse voci, in altri termini, sovrappongono costantemente *clausulae* di tipo e movenza dorica e *clausulae* di tipo e movenza frigia. Questo dato oggettivo, coniugato con la molteplicità di situazioni che è dato ricavare dall'analisi di *exordium* e piano cadenzale di altre composizioni portate da Zarlino a esempio del modo, ci spinge quindi a ritenere che i modi di La, lungi dall'essere in tutto e per tutto analoghi agli altri modi, siano piuttosto *in se stessi* una commistione di elementi dorici (la specie di quinta) e di elementi frigi (la specie di quarta).¹¹

⁸ Cfr. MANGANI – SABAINO (2003) e i saggi citati in nota 3.

⁹ Nell'espressione sintetica 'modo di La' comprendiamo d'ora innanzi, a meno di necessità specifiche, sia la tipologia autentica sia la tipologia plagale.

¹⁰ Il paragrafo sintetizza le risultanze di MANGANI – SABAINO (2003).

¹¹ Zarlino stesso ne è in qualche modo consapevole, allorché annota «È cosa notissima a tutti li periti della Musica, che questo [= Nonno] Modo col Primo sono tra loro molto conformi: perciocche la Prima

Tale commistione costitutiva/originaria trova riscontro, a nostro avviso, in molta pratica compositiva precedente e coeva alla teorizzazione zarliniana, nella quale la *finalis* La pare assolvere a una molteplicità di funzioni: arricchire impianti prevalentemente dorici tramite l'inserzione di qualche spezia frigia, o, al contrario, indebolire strutture più decisamente frigie con qualche elemento di tipo dorico; oppure ancora – e in maniera talvolta clamorosa – equilibrare e risolvere in unità vere e proprie ambivalenze strutturali di *re* e di *mi*.¹²

Ciò non significa, tuttavia, che gli intenti e le prescrizioni zarliniane non sortiscano mai effetto pratico di sorta. Non è improbabile, infatti, che vadano ascritti (anche) alla fortuna delle *Istitutioni* almeno due fenomeni che si lasciano osservare con sempre maggior frequenza negli anni *successivi* alla pubblicazione del trattato, e precisamente:

- a) il solco che viene a crearsi fra il tipo tonale ♯-A e la sua 'sistemica' trasposizione modale ♭-D: fino al punto da far apparire quest'ultimo sempre più come un 'normale' modo di Re con il bemolle iscritto in segnatura 'per ricorrenza' piuttosto che 'per trasposizione' da ♯-A (fino al punto, cioè, da far perdere al ♭-D ogni connotato friggizzante per costituirlo in una categoria semi-autonoma – una categoria che potremmo definire, provvisoriamente e per intenderci, 'dorico eolizzato');
- b) il colorito autonomo che i modi di La progressivamente acquistano: un colorito testimoniato innanzitutto dalla moltiplicazione delle cadenze 'zarliniane' a Do e a Mi, oltre che a La (nelle composizioni terminanti appunto in La); un colorito, inoltre, che pare far capolino anche in quei compositori che – almeno a giudicare dalle loro raccolte ordinate modalmente – non sembrano altrimenti ammettere alcuna autonomia statutaria dei modi di La.¹³

3.2. Il tipo tonale ♯-A nell'Orfeo¹⁴

La già polivalente varietà d'utilizzo rinascimentale di un unico *tonal type* appare ulteriormente ampliata dall'invenzione monteverdiana. Nell'*Orfeo* ci sembra

specie della Diapente è commune all'uno, et all'altro; et si può passare dall'uno in l'altro facilmente» (ZARLINO [1558], p. 330). Che egli preferisca poi sottacere piuttosto che esibire tali 'conformità' fa naturalmente corpo con la volontà di dimostrare che il modo di La non è «Modo novo: ma si bene antichissimo» (*ibidem*): e ciò anche a prezzo di forzature e di valutazioni filologiche (scientemente) del tutto improbabili.

¹² Si veda, a quest'ultimo proposito, il mottetto di Jean Mouton *Benedicam Dominum in omni tempore* analizzato in MANGANI – SABAINO (2003), pp. 43-44.

¹³ Com'è ad esempio il caso di Palestrina e del mottetto *Exaudi Domine* dei *Motecta festorum totius anni Liber primus*: cfr. MANGANI – SABAINO (2008), p. 244.

¹⁴ Per l'analisi dell'opera ci siamo valse dell'edizione facsimile della stampa Amadino del 1609 (Partiture: MONTEVERDI [1609]). Gli esempi sonori che accompagnano gli esempi musicali sono tratti, con il permesso dell'editore, dall'incisione dell'ensemble "La Venexiana" per l'etichetta Glossa (Discografia: MONTEVERDI [2006]).

infatti di poter ravvisare almeno cinque differenti rifrazioni del tipo ♯-A, che esaminiamo in successione.

3.2.1. Il colorito 'autonomo' a cui abbiamo appena fatto cenno informa di sé la prima apparizione del tipo tonale ♯-A della *favola*, l'invito al canto rivolto a Orfeo da un pastore nel primo atto. In quell'invito spicca difatti (all'ascolto non meno che all'analisi) la prima, forte cadenza a Do;¹⁵ a essa fanno seguito una più blanda cadenza di tipo frigio a Mi, un'ancor meno decisa cadenza a Re e infine l'affermazione 'conclusiva' del La (giustapposta senza soluzione di continuità al persistente ♭-G che fissa la presa di voce di Orfeo, *Rosa del ciel* – una giustapposizione che costituisce anche la prima delle contrapposizioni 'tonali' significative sottolineate da Chafe) – (Esempio 1).

Alla medesima tipologia di ♯-A appartiene anche l'entrata della Messaggiera, nel II atto. Tutto il *pathos* del passo – e l'effetto memorabile che esso produce – non è infatti legato a un uso particolare del tipo tonale, ma a una serie di 'dissonanze espressive' (un sintagma fin troppo abusato in letteratura ma che in questo contesto drammatico trova giustificazione quale mai altrove) che Monteverdi appoggia su una linea di basso dall'andamento cadenzale del tutto privo di scosse (Esempio 2).

Eguale a questa prima tipologia si lasciano quindi ricondurre le battute di dialogo di Orfeo con Apollo nell'ultimo atto – un dialogo le cui battute giocano sintomaticamente anche con i tipi tonali: per due volte infatti Apollo propone in ♭-G e Orfeo risponde in ♯-A; fintantoché Apollo concede al figlio almeno il ricordo sempiterno di Euridice muovendo a ♭-D e ottiene così da Orfeo, finalmente, una replica meno 'dura', in ♯-C¹⁶ (Esempio 3).

Questo modo di essere monteverdiano del tipo ♯-A non si distingue dunque, nell'insieme, per eccentricità cadenzali o d'altro genere; si qualifica, piuttosto, per la frequenza con la quale il terzo grado sopra la *finalis* (il Do) – e (in minor misura) anche il sesto grado, Fa – viene innalzato cromaticamente, trasformando la terza da minore in maggiore e mitigando così il temperamento *durus* connesso a quella zona di spazio sonoro (quasi ad amplificare l'*ethos* che Zarlino attribuisce all'ambito di La autentico: «aperto, et terso, attissimo a versi lirici; la onde se li potranno accomodare con quelle parole che contengono materie allegre, dolci, soavi, et sonore: essendo che (come dicono) hà in sè una certa allegrezza, et dolce soavità oltre modo»¹⁷).

¹⁵ Si noti come essa ignori completamente l'*enjambement* tra il primo e il secondo endecasillabo del segmento.

¹⁶ Sulle mutazioni di proprietà del duetto, cfr. anche CHAFE (1992), pp. 154-155.

¹⁷ ZARLINO (1573), p. 330. Sulla questione dell'*ethos* modale in Zarlino e sulle sue relazioni con la prassi dell'epoca, cfr. SABAINO (2005).

Pastore

Ma tu gen-til can-tor s'a tuoi la-men-ti Già fe - sti la - gri-mar que - ste cam-
pa - gne Per-ch'ho-ra,al suon de la fa - mo-sa ce - tra Non fai te - co gio - ir le val-li,e,i pog - gi?
Sia te - sti - mon del co - re Qual-che lie - ta can - zon che det - ti,A - mo re.

Do
Mi-fr Re
Mi-pl La

Esempio 1. *Orfeo* 1609, p. 13.
AUDIO SAMPLE

Messaggiera

Ahi ca - so,a-cer-bo, ahi fa-t'em - pio,e cru - de - le, Ahi
stel-le,in-giu - ri - o - se, ahi ciel a - va - - - ro.

La Mi-pl
La

Esempio 2. *Orfeo* 1609, p. 36.
AUDIO SAMPLE

3.2.2. La seconda tipologia di \sharp -A che è possibile individuare nell'*Orfeo*, più che nel contesto del tipo tonale in sé e per sé, va considerata in relazione al livello per così dire 'di superficie' dell'espressione drammaturgica, di cui si può dire costituisca funzione immediata.

L'unica apparizione di essa che abbiamo riscontrato in partitura è infatti la replicazione della celeberrima citazione dantesca del III atto «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»: citazione che, in quanto inserita nel flusso tonale del canto della Speranza (\flat -B \flat); il segmento più *mollis* dell'intero *Orfeo*¹⁸), compare una prima volta racchiusa nella quinta Sol-Re e una seconda volta, in maniera affatto inattesa, un tono sopra, compresa nella quinta La-Mi (ed evidenziata anche strutturalmente tramite il cambio momentaneo di segnatura da \flat a \sharp ; Esempio 4).

In sostanza, il tipo tonale s'introduce questa volta nel flusso musicale 'per conseguenza', a seguito di una progressione estesa a tutti i parametri musicali in gioco. Per quel che riguarda il punto di vista dal quale ci poniamo in questa sede, esso è dunque tanto drammaturgicamente impressionante quanto tonalmente ininfluenza (perlomeno sulla piccola scala: sulla macroscala la successione improvvisa e ravvicinata di \flat , \sharp e ancora \flat è invece sintesi microcosmica delle studiate opposizioni tonali che solcano l'opera intera).¹⁹

3.2.3. Il terzo uso di \sharp -A riscontrato nell'*Orfeo* corrisponde invece a uno degli impieghi tipici del *tonal type* nella polifonia cinquecentesca. Lo distinguiamo per comodità in due sub-occorrenze.

A) La prima è la profilatura fondamentalmente dorica di un brano conchiuso terminante effettivamente in La (la ragione dell'avverbio apparirà perspicua fra poco).

Un primo esempio significativo è il *cri de coeur* a cui Orfeo s'abbandona nella medesima sezione dell'atto III, allorché è abbandonato da Speranza avanti l'Acheronte. Vi si notano (specialmente nella prima parte) l'insistenza sul Fa (naturale), la discesa da Re a La, la cadenza a Re: tutti elementi abituali e tipici del 'La dorizzante' che abbiamo descritto nel paragrafo 3.1 (Esempio 5).

Un altro esempio egualmente (o persino maggiormente) rivelatore di questa specie di \sharp -A è il coro «È la virtù un raggio» che suggella il IV atto e che allinea, in successione, cadenze a Re (per due volte), a La, a Fa, a un Do 'irregolare' o 'per transito'²⁰ per ragioni immediatamente testuali («Orfeo vinse l'Inferno») e infine di nuovo a La (con una prima cadenza plagale e una seconda e conclusiva invece perfetta e *formalis*) – una successione di cadenze perfettamente in linea (transito irregolare a parte) con le prescrizioni zarliniane del modo dorico e che dà dunque luogo a un brano altamente conchiuso; un brano, tuttavia, che in coda, anziché sulla prevedibile sonorità di Re, s'assesta, non senza qualche punta di sorpresa, sulla sonorità più eccentrica di La (Esempio 6).

¹⁸ CHAFE (1992), p. 147.

¹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 135.

²⁰ Le definizioni sono, rispettivamente, di Aron e di Ponzio: cfr. MEIER (1988), pp. 105-106 e 109-110.

B) La seconda sub-occorrenza di questo terzo impiego del tipo tonale ♯-A potrebbe esser definita 'La apparente', giacché si verifica allorché un'unità musicale terminante con forte cesura a La si lega strutturalmente a quel che segue – ossia, immancabilmente, a un Re: il quale Re, all'ascolto, riconfigura allora il precedente La non come autentica *finalis*, ma ('solamente') come *confinalis* di se stesso.

A illustrazione di questa tipologia valga innanzitutto il coro di spiriti «Pieta-de oggi», sempre del IV atto – coro che (nonostante la corona sul La conclusivo) non può essere considerato strutturalmente e 'uditivamente' autonomo per due ragioni almeno: una testuale (la rima che pone in posizione forte gli antonimi «inferno» del coro e «[ciel] superno» del seguente intervento di uno spirito solista) e una drammaturgica (ché in tal caso sarebbe l'unico coro 'di vittoria' dell'opera non impostato in ♯-G)²¹ – (Esempio 7).

Altrettanto pertinenti al riguardo sono tuttavia anche le già citate strofe della Musica del Prologo: considerate isolatamente, infatti, esse 'appaiono' in La; inserite invece nel *continuum* del segmento drammatico che le contiene e nel quale s'alternano al Ritornello strumentale, esse si lasciano immediatamente ricondurre a un altro – e più vero – centro tonale, il Re che suggella la chiusa di ciascuna occorrenza del ritornello.²²

3.2.4. In un contesto affatto differente, l'*Orfeo* contiene (meno visibilmente) anche un probabile esempio di ♯-A d'impronta friggente, ossia dell'altra ricorrenza tipica del *tonal type* nella polifonia cinquecentesca. La *Sinfonia a 7* che nel IV atto precede il coro «È la virtute un raggio» – la più sonoramente 'massiccia' di tutta l'opera, per così dire – è infatti congegnata, a nostro avviso, quasi *more antiquo* come brano su Tenor, e in concreto su Tenor frigio (giacché la voce che funge da Tenor principale termina su Mi).

Se una lettura del genere è corretta, il La della sonorità conclusiva assume allora – come spesso nella polifonia rinascimentale e com'è stato messo definitivamente in chiaro da Bernhard Meier²³ – funzione di armonizzazione, al basso, di una melodia o di una cadenza frigia: e ciò, nonostante il fatto che, nel complesso dell'edificio sonoro, ogni prerogativa frigia risulti completamente evaporata, avvolta com'è dai profili melodici dei contrappunti e della compattezza dell'insieme, il cui ascolto non lascia in effetti percepire alcuna reale cadenza prima dell'ultima e conclusiva a La (Esempio 8).

²¹ Nell'esempio si notino le ultime due misure del basso strumentale, che cessa di essere 'seguito' per raddoppiare la linea del secondo basso vocale, nel frangente più acuto del primo basso e terminante sulla quinta della sonorità di La; è possibile, naturalmente, che si tratti di un banale errore di impressione (come ritiene con tutta evidenza Malipiero (Partiture: MONTEVERDI-MALIPIERO), che corregge tacitamente la conclusione – la stampa del 1615 (Partiture: MONTEVERDI [1615]) non aiuta invece a risolvere il dubbio, limitandosi ad aggiungere un ulteriore, marchiano errore proprio in corrispondenza dell'ultima nota del basso vocale): il fatto che il problema si ponga in un punto d'articolazione strutturalmente instabile invita tuttavia – quanto meno – a un supplemento di riflessione al riguardo.

²² Sulla possibile ironia meta-diegetica e sulla configurazione sospesa dell'ultima strofa del Prologo, cfr. WHENHAM (1986), p. 50.

²³ MEIER (1988), pp. 96-98.

3.2.5. L'ultima configurazione di \sharp -A che è possibile isolare nel flusso dell'*Orfeo*, infine, più che un semplice tipo tonale potrebbe essere definita una situazione drammaturgica. In via provvisoria, abbiamo convenuto di denominarla 'La architettonico', giacché essa si configura non tanto come 'modo' quanto piuttosto come spazio sonoro *durus* (uno spazio, appunto, 'architettonico') il cui interno può essere arredato, di volta in volta, in foggia diversa e imprevedibile. Un 'livello zero' *duro* il cui contenuto potrebbe esistere anche indipendentemente dal La, ma che proprio in rapporto a questo acquista perspicuità e spessore drammatico. La condizione sonora migliore, detto ancora altrimenti, affinché si crei – e si percepisca – una complessità di relazioni di suono non meno che di tensioni di *fabula*.

L'esempio capitale di tale 'La architettonico' si riscontra (ovviamente) nel racconto della Messaggiera, in particolare dall'analessi «In quel fiorito prato» sino al termine del risuonare dell'ennesima ripresa pastorale della conturbante interiezione «Ahi caso acerbo».²⁴ La Tavola 2 riassume le oscillazioni melodiche e il seguito delle sonorità e delle cadenze.²⁵

Alla medesima configurazione appartiene anche l'esteso lamento d'Orfeo del V atto «Voi vi doleste, o monti»,²⁶ il quale, proprio in quanto lamento autoriflesso (laddove i lamenti della Messaggiera sono piuttosto interiezioni lamentose emergenti da una cornice emotivamente connotata proprio dal suo essere fondamentalmente referenziale), si concede tuttavia – pur nella mobilità dell'arredamento – una maggior ricorrenza d'echi frigi.²⁷

²⁴ *Orfeo* 1609, pp. 37-38.

²⁵ Nello schema, la casella *aree melodiche* registra le inflessioni molli o dure della linea vocale tramite l'indicazione delle note alterate o prevalenti; la casella *sonorità* dà conto delle note del basso portatrici d'armonia (in entrambe le caselle ogni indicazione s'intende valida fino a che interviene la successiva); la casella *cadENZE* annota le mete cadenzali e la loro tipologia (*p*: plagale; nessuna specificazione: cadenza autentica – senza distinzione, tuttavia, tra tipologia *formalis* e *simplex*); nella due caselle inferiori l'iniziale maiuscola contraddistingue le sonorità con terza maggiore, l'iniziale minuscola le sonorità con terza minore; le cifre in esponente si riferiscono al basso reale ($Do\sharp^6 = do\sharp-mi-la$).

²⁶ *Orfeo* 1609, pp. 89-91, all'interno del lungo monologo «Questi i campi di Tracia» (sul quale vedi CHAFE [1992], pp. 154-155).

²⁷ A fianco delle due cadenze frigie a Mi («a tanti *guai* / *ahi*»; «con gl'*ultim'accenti*»), il flusso della musica presenta almeno altre tre cadenze parimenti configurate, una a La («al dipartir del *nostro sole*») e due a Re («per lacrimar *fatte due fonti*»; «un *mar di pianto*»): una concentrazione assolutamente eccezionale e unica in tutto il corso dell'opera.

MESSAGGIERA	In un fiorito prato / Con l'altre sue compagne / Giva cogliendo fiori / Per farne una ghirlanda à le sue chiome /
<i>Aree melodiche</i>	fa: si, fa:
<i>Sonorità</i>	re sol Re
<i>Cadenze</i>	Rep
	Quand'angue insidioso / Ch'era fra l'erbe ascoso / Le punse un piè con velenoso dente / Ed ecco immantinnente /
<i>Aree melodiche</i>	si: sol: si,
<i>Sonorità</i>	mi si Mi fa:4 Mi sol
<i>Cadenze</i>	Mip
	Scolorirsi il bel viso e ne'suoi lumi / Sparir que' lampi ond'ella al Sol fea scorno / All'hor noi tutte sbigottite e meste /
<i>Aree melodiche</i>	la, mi, mi: la: si, mi,
<i>Sonorità</i>	Do Fa SI, Sol do la sol LA re Fa sol do
<i>Cadenze</i>	re
	Le fummo intorno richiamar tentando / Li spirti in lei smarriti / Con l'onda fresca e co' possenti carmi /
<i>Aree melodiche</i>	mi:
<i>Sonorità</i>	sol Fa Do (re) Do
<i>Cadenze</i>	

Tavola 2. «In quel fiorito prato»: oscillazioni melodiche, sonorità e cadenze.

AUDIO SAMPLE

	Ma nulla valse ahi iassa / Ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo / E te chiamando Orfeo/ Orfeo /									
<i>Aree melodiche</i>	si:	fa:	fa:	fa:					do:	sol:
<i>Sonorità</i>	la	Sol	Re	la	Si,	Do	re	mi	fa:	Mi
<i>Cadenze</i>	REp									

	Doppo un grave sospiro / Spirò fra queste braccia ed io rimasi / Plena il cor di pietade e di spa-ven-to /									
<i>Aree melodiche</i>	sol:	si,	fa:	fa:				mi,		mi:
<i>Sonorità</i>	sol	(do:	Re	re	sol	Si,		MI,	do	La re
<i>Cadenze</i>	re									

PASTORE	Ahi caso acerbo ahi fatt'empio e crudele / ahi stell'ingiuriose ahi ciel a-va-ro.									
<i>Aree melodiche</i>	sol:									
<i>Sonorità</i>	(do:	Mi	la	sol:	la	Mi	Do	Re	Sol	re Mi la
<i>Cadenze</i>	la Mip									

3.2.6. Il *tonal type* \sharp -A anche in Monteverdi – come già nella polifonia del secondo XVI secolo – si presenta dunque alquanto variegato e aperto a una molteplicità di esiti. In ciò esso si distingue sia dagli altri tipi tonali dell’opera, sia dagli episodi in \sharp -A che emergono dai primi, analoghi esempi di composizioni in stile rappresentativo. Per sincerarsene, è sufficiente osservare da un lato l’unicità di colore (sia musicale che drammaturgico) che contraddistingue il tipo \sharp -G entro lo stesso *Orfeo* (il quale, soprattutto nelle arie del protagonista del II e IV atto si lascia interpretare con estrema facilità come non-problematica rappresentazione del settimo modo),²⁸ così come la compattezza del tipo \sharp -D (più raro lungo il corso dell’opera, e caratterizzato pressoché soltanto dall’oscillazione interna di Si \flat e Si \sharp),²⁹ e dall’altro lato le modalità di utilizzo del tipo \sharp -A nell’*Euridice* di Iacopo Peri,³⁰ laddove – a fronte di un’alternanza di \flat e \sharp (sia pur molto meno strutturata che in Monteverdi), e a fronte di un’associazione dei tipi tonali \flat -G e (ancor più) \sharp -G alla figura di Orfeo non dissimile dall’opera monteverdiana³¹ – le sezioni realmente autonome in \sharp -A sono in numero assolutamente trascurabile, e in ogni caso completamente sottomesse alla sfera d’influenza del Re.³²

Naturalmente, le differenti modalità di esistenza del *tonal type* che, per ragioni di chiarezza espositiva abbiamo presentato come nettamente separate, entro il fluire della musica possono presentarsi in maniera assai più prossima o meno distinta: fino a lasciar cogliere, in particolari luoghi, una sovrapposizione d’usi sostenuta/veicolata da peculiari procedimenti compositivi. L’evenienza più interessante al riguardo – interessante in special modo in quanto concernente il tipo più eterogeneo di \sharp -A, il ‘La architettonico’ – si verifica allorché il coro, esaurito il soliloquio lamentoso e risoluto d’Orfeo «Tu se’ morta», s’appropria dell’interiezione «Ahi caso acerbo» risuonata solisticamente poco prima per voce della Messaggiera e di un pastore. Sotto il profilo tonale, poiché la melodia della Messaggiera compare questa volta al basso,³³ trasposta alla quinta inferiore (ma la mutazione dell’intervallo conclusivo da *clausula tenorizans* a *clausula basizans* mantiene l’insieme nel tono di La), e poiché le ‘dissonanze espressive’ che avevano segnato la prima comparsa di quell’indimenticabile frammento melodico sono rimodellate, per così dire, come note d’armonia, tale appropriazione ‘normalizza’ (o ‘neutralizza’) la libertà del ‘La architettonico’ (Esempio 9).

²⁸ Usiamo il termine ‘non-problematico’ nel senso tecnico individuato e discusso in MANGANI – SABAINO (2008).

²⁹ Il principale significato drammaturgico del \sharp -D, secondo CHAFE (1992, p. 134) è quello di «*tono intermedio*» tra il \sharp -A e \flat / \sharp -G; in tal senso, il suo impiego archetipico è quello del prologo, nel quale la Musica «bridges the world that are described in the text as representing light and darkness».

³⁰ Partiture: PERI (1600).

³¹ Sulle similarità tra le intonazioni musicali de *L’Orfeo* e *L’Euridice* cfr. anche CARTER (2002), p. 124.

³² Di consistenza ancor più trascurabile ed egualmente connesse alla sfera d’influenza del Re sono anche tutte le apparizioni del \sharp -A nell’*Euridice composta in musica* di GIULIO CACCINI (1600).

³³ Come nota anche WHENHAM (1986), p. 64: «The ensemble takes up the messenger’s tonality of A minor and her words “Ahi, caso acerbo” (the original musical phrase is now in the bass line) as an expression of their own sorrow».

Sotto il profilo drammaturgico (il livello al quale crediamo vadano in fine costantemente riportate anche le scelte tonali) tale neutralizzazione/normalizzazione ottiene invece un rimarchevole effetto di mediazione semi-diegetica – ottiene cioè l'effetto di collegare la narrazione pienamente diegetica della Messaggiera alla riflessione pienamente extradiegetica della seconda parte del coro (o meglio, del secondo intervento corale coordinato «Non si fidi uom mortale», che non a caso cambia segnatura e ambientazione da \sharp -A a \flat -F). L'utilizzo di un particolare tipo tonale in unione a un determinato procedimento compositivo, nel contesto, assume dunque connotati immediatamente strutturanti e insieme pienamente drammaturgico-espressivi.

«Ahi caso acerbo» non è tuttavia l'unico caso in cui una tecnica compositiva supporta tali funzioni. Situazioni del genere emergono anzi con una certa regolarità, e meritano dunque una specifica attenzione anche in questa sede.

Apollo

Per-ch'a lo sde-gno e al do-lor in pre-da Co-sì ti do-ni_o fi-glio? Non
è non è con-si-glio Di ge-ne-ro-so pet-to Ser-vir al pro-prio,af fet-to.
Quin-ci bia-smo,e pe-ri-glio Già so-vra-star ti veg-gio On-de mo-vo dal
Ciel per dar-ti_a-i-ta. Hor tu m'a-scol-ta e n'havrai lo-de,e vi-ta.

Orfeo

Pa-dre cor-te-se al maggior uo-po,ar-ri-vi Ch'a di-spe-ra-to fi-ne con e-stre-mo do-lo-re

Esempio 3. *Orfeo* 1609, p. 93.

AUDIO SAMPLE

Musical score for the first system. The vocal line is in treble clef with a soprano clef (8) and a key signature of one flat. The lyrics are: M'ha-vean con-dot-to già sde-gn'ed A-mo-re. Ec-co-mi dun-que,a-ten-to,a tue ra-gio-ni Ce-le-ste. The bass line is in bass clef.

Musical score for the second system. The vocal line is in treble clef with a soprano clef (8) and a key signature of one flat. The lyrics are: pa-dre hor ciò che vuoi m'im-po-ni. Trop-po trop-po gio-i-sti Di tua lie-ta ven- Apollo. The bass line is in bass clef.

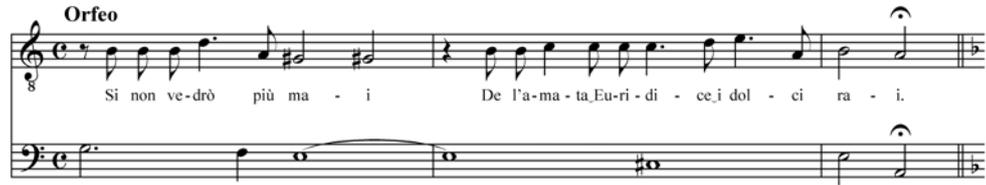
Musical score for the third system. The vocal line is in treble clef with a soprano clef (8) and a key signature of one flat. The lyrics are: tu-ra, Hor trop-po pia-gni Tua sor-te,a-cer-ba,e du-ra an-cor non sa-i. The bass line is in bass clef.

Musical score for the fourth system. The vocal line is in treble clef with a soprano clef (8) and a key signature of one flat. The lyrics are: Co-me nul-la quag giù di-let-ta,e du-ra? Dun-que se go-der bra-. The bass line is in bass clef.

Musical score for the fifth system. The vocal line is in treble clef with a soprano clef (8) and a key signature of one flat. The lyrics are: mi im-mor-tal vi-ta, Vien-te-ne-me-co,al Ciel ch'a se t'in-vi-ta. The bass line is in bass clef.

Esempio 3. *Orfeo* 1609, p. 94.

Orfeo



Si non ve-drò più ma - i De l'a-ma-ta, Eu-ri - di - ce, i dol - ci ra - i.

Apollo



Nel So - le, e nel - le stel - le Va - gheg - ge - rai le sue sem - bian - ze bel - le.

Orfeo



Ben di co - tan - to Pa - dre sa - rei non de - gno fi - glio Se non se - guis - si il tuo fe - del con - si - glio.

Esempio 3. *Orfeo* 1609, p. 95.

Speranza



Lascia-te ogni speran-za voi ch'entra-te. La-scia-te, o-gni spe-ran - za voi ch'en-tra-te.

Esempio 4. *Orfeo* 1609, p. 49.

AUDIO SAMPLE

Orfeo

Do - ve ah do - ve te'n va - i U - ni - co del mio cor dol -
ce con - for - to, Poi - che non lun - ge, ho - ma - i Del mio lun - go cam - min si sco - pr' il por - to
Per - che ti par - ti, e m'ab - ban - do - ni, ahi las - so Sul pe - ri - glio - so pas -
so Qual be - ne, hor più m'a - van - za Se fug - gi tu dol - cis - si - ma spe - ran - za.

Re
La

Esempio 5. *Orfeo* 1609, p. 50.

AUDIO SAMPLE

È la vir-tu - te, un rag - gio Di ce - le - ste bel - lez - za Preg - gio
È la vir-tu - te, un rag - gio Di ce - le - ste bel - lez - za Preg - gio
È la vir-tu - te, un rag - gio Di ce - le - ste bel - lez - za Preg - gio
È la vir-tu - te, un rag - gio Di ce - le - ste bel - lez - za Preg - gio
È la vir-tu - te, un rag - gio Di ce - le - ste bel - lez - za Preg - gio
È la vir-tu - te, un rag - gio Di ce - le - ste bel - lez - za Preg - gio

Esempio 6. *Orfeo* 1609, pp. 84.

AUDIO SAMPLE

gio de l'al - ma on-d'el - la sol s'ap - prez - - za Que - sta di tem p'ol trag - gio Non te - m'an - zi mag gio -
- - - gio de l'al - ma on-d'el-la sol s'ap prez - - za Que - sta di tem p'ol trag - gio Non te - me an -
- - - gio de l'al - ma on-d'el - la sol s'ap prez - - za Que - sta di tem p'ol trag - gio Non te - me an - zi mag -
- - - de l'al - ma on - d'el - la on-d'el - la sol s'ap prez - - za Que - sta di tem p'ol trag - gio Non te - m'an - zi mag -
- - - gio de l'al - ma on-d'el - la on - d'el - la sol s'ap prez - - za Que - sta di tem p'ol trag-gio Non te - me an - zi

Esempio 6. Orfeo 1609, pp. 84.

The image shows a musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, from the opera Orfeo. It consists of six staves of music. The lyrics are in Italian and are repeated across the staves. The lyrics are: "feo Or - feo vin - se l'In - fer - no e vin - to po - i Fu da gl'af - fet - feo Or - feo vin - se l'In - fer - no e vin - to po - i Fu da gl'af - feo Or - feo vin - se l'In - fer - no e vin - to po - i Fu da gl'af - feo Or - feo vin - se l'In - fer - no e vin - to po - i Fu da gl'af - feo Or - feo vin - se l'In - fer - no e vin - to po - i Fu da gl'af - feo Or - feo vin - se l'In - fer - no e vin - to po - i Fu da gl'af -". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black text and notes.

Esempio 6. Orfeo 1609, pp. 85.

ti suo - i De - gno d'e - ter - na glo - ria Fia sol co - lui

fet - ti suo - i De - gno d'e - ter - na glo - ria Fia sol co - lui

fet - ti suo - i De - gno d'e - ter - na glo - ria Fia sol co - lui

fet - ti suo - i De - gno d'e - ter - na glo - ria Fia sol

fet - ti suo - i De - gno d'e - ter - na glo - ria Fia sol co - lui

fet - ti suo - i De - gno d'e - ter - na glo - ria Fia sol co - lui

stampo Si

Esempio 6. Orfeo 1609, pp. 86.

Coro de Spiriti à cinque

The musical score is for a five-part vocal choir. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are: "Pie - ta - de / og - - - - - gi.e.A - mo - re / Tri - on - fan Tri - on - fan ne l'In - fer - - - no. / og - gi.e.A - mo - re / Tri - on - fan Tri - on - fan ne l'In - fer - - - no. / og - gi.e.A - mo - - - re / Tri - on - fan Tri - on - fan ne l'In - fer - - - no. / og - - - - - gi.e.A - mo - re Tri - on - fan Tri - on - fan ne l'In - fer - - - no. / og - gi.e.A - mo - re / Tri - on - fan Tri - on - fan Tri - on - fan ne l'In - fer - - - no. / og - - - - - gi.e.A - mo - re / Tri - on - fan Tri - on - fan Tri - on - fan ne l'In - fer - - - no." The second system has two staves with lyrics: "Ec - co, il gen - til can - to - re che sua spo - sa con - du - ce al ciel su - per - no." The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are arranged in a five-part setting.

Esempio 7. Orfeo 1609, pp. 77-78.

AUDIO SAMPLE

The image displays a musical score for eight staves. The top staff is a vocal line in C major, starting with a 'C' time signature and a 'II' rehearsal mark. The subsequent seven staves are instrumental accompaniment, with the first four in treble clef and the last three in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, creating a complex texture.

Esempio 8. *Orfeo* 1609, p. 87.

AUDIO SAMPLE

A

AUDIO SAMPLE

B

Coro
1609/40
Ahi ca-so, a-cer-bo, ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.
Ahi ca-so, a-cer-bo ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.
Ahi ca-so, a-cer-bo ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.
Ahi ca-so, a-cer-bo ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.
Ahi ca-so, a-cer-bo ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.

Messaggiera
1609/36
Ahi ca-so, a-cer-bo ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.
Ahi ca-so, a-cer-bo ahi fat-t'em - - - pio, e cru - de - le Ahi stel-le, in-giu-ri-o - se ahi cie - lo, a - va - ro.

Esempio 9. Orfeo 1609, pp. 40 e 36.

AUDIO SAMPLE

4. I meccanismi di progressione e il carattere 'arioso' nell'*Orfeo*

L'esempio appena citato costituisce il caso forse più significativo di interazione tra le parti recitative e le parti ariose dell'*Orfeo*, ed è un esempio eclatante del ruolo strutturale che nell'opera viene sovente affidato alla parte del basso. È possibile tuttavia classificare i non pochi brani dell'*Orfeo* monteverdiano il cui carattere arioso è determinato dalla parte del basso in base al tipo di tecnica impiegata.

4.1. Variazioni strofiche

Il caso più vistoso è quello dei brani concepiti secondo la forma delle variazioni strofiche. Ne diamo qui di seguito un elenco:³⁴

PROLOGO	Strofe della musica
ATTO I	<i>Alcun non fia – Che poi che nembo – E dopo l'aspro gel</i>
ATTO II	<i>Qui le Napee vezzose – Dunque fa' degno Orfeo</i>
ATTO IV	<i>Qual honor di te fia degno</i> e Ritornello

Tale tipologia è nota e oggetto di apposita letteratura;³⁵ a essa pertanto si rinvia, non necessitando, nel presente contesto, di ulteriori osservazioni.

4.2. Modelli di progressione della parte di basso

Meno indagato, ma non meno significativo, è il caso di quelle pagine dell'*Orfeo* che, pur assumendo contorni formali più liberi rispetto alle variazioni strofiche, sono dotati di una forte coerenza interna grazie al ricorso a modelli di progressione nella parte del basso. Si tratta dei brani presenti nella tabella più sotto.

All'interno di questa categoria, possiamo identificare un diverso grado di complessità nel trattamento delle progressioni del basso. Esemplifichiamo prima i casi più semplici.

³⁴ Vedi anche CARTER (2002), pp. 128-129.

³⁵ Cfr. BIANCONI (1991²), pp. 219-233; CRANNELL (1995). Per una disamina delle diverse tipologie di 'aria' nell'opera delle origini si veda invece PALISCA (2003).

PROLOGO	Ritornello
ATTO I	<i>Vieni Imeneo</i> <i>Qui miri il sole</i> Ritornello dopo <i>Qui miri il sole</i> Ritornello di <i>Alcun non fia</i>
ATTO II	Ritornello – <i>Mira ch'a se n'alletta</i> – Ritornello – <i>Su quest'herbosa sponda</i> Ritornello dopo <i>Su quest'herbosa sponda</i>
ATTO III	Sinfonia iniziale Sinfonia prima di <i>Possente spirto</i> e di <i>Ei dorme</i> (*)
ATTO IV	Variazioni strofiche <i>Qual honor di te fia degno</i>
ATTO V	Sinfonia prima di <i>Perch'a lo sdegno</i> (= Atto terzo *)
MORESCA	

4.2.1. Il Ritornello del Prologo è costruito su un basso che replica per quattro volte in progressione il medesimo disegno melodico lungo l'arco di un'ottava discendente, toccando le corde principali del modo dorico (Re₂, La₁, Fa₁, Re₁) mediante altrettanti procedimenti cadenzali (Esempio 10).

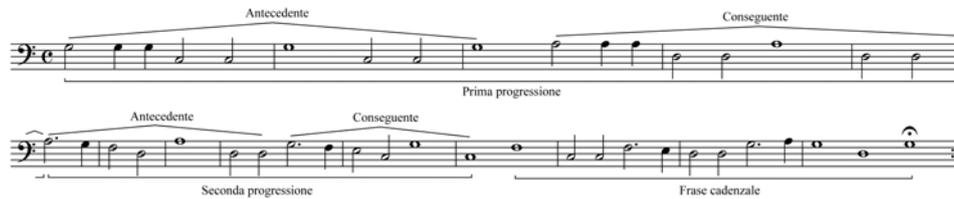


Esempio 10. *Orfeo* 1609, p. 3

La versione integrale del Ritornello è eseguita solo all'inizio e alla fine del Prologo; dopo ciascuna delle prime quattro strofe ne viene invece proposta una versione abbreviata, che inizia con il secondo membro della progressione (e dunque con la cadenza a La₁).³⁶

La Sinfonia che precede l'atto terzo presenta una struttura più articolata, e tuttavia ancora molto semplice. Qui siamo in presenza di due progressioni concatenate, ciascuna formata da un antecedente e da un conseguente, alle quali fa seguito una frase cadenzale (Esempio 11).

³⁶ Sulla ricorrenza ciclica del Ritornello lungo gli atti dell'opera e sulla valenza della Moresca finale come sostituto gioioso del carattere tragico del Ritornello, cfr. LA VIA (2002), pp. 66-68.



Esempio 11. *Orfeo* 1609, p. 47.

Un caso analogo, sempre nell'atto terzo, è costituito dalla Sinfonia che precede l'aria di Orfeo «Possente spirto». In questo brano strumentale i due membri della progressione melodica del basso sono legati da un rapporto analogo a quello della risposta 'tonale' nell'ambito dell'imitazione fugata: il secondo membro inizia infatti alla quinta superiore e muta l'intervallo iniziale di quinta ascendente in una quinta discendente. Il tutto orienta decisamente il secondo membro verso la cadenza alla *finalis* del secondo modo trasposto (Esempio 12).

Questo procedimento conferisce all'intero brano una forte coesione che non esitiamo a definire 'tonale' (pur con tutte le cautele del caso), e che si traduce in un carattere spiccatamente 'arioso'.

Esempio 12. *Orfeo* 1609, p. 51.

AUDIO SAMPLE

4.2.2. I casi visti fin qui presentano una certa varietà di trattamento del meccanismo della progressione, ma si mantengono tutti entro l'ambito di una condotta sostanzialmente semplice. Esistono tuttavia, nell'*Orfeo*, alcuni casi che mostrano come la tecnica della progressione possa assumere tratti di maggiore complessità.

Il primo esempio concerne il coinvolgimento di un'altra voce nel meccanismo di progressione innescato dal Basso: si tratta del Coro «Lasciate i monti», dal

primo atto dell'opera, e precisamente della seconda sezione, «Qui miri il sole». La sezione ha per testo due strofe metricamente identiche rispondenti allo schema³⁷

$$a_5 a_5 z / b_5 b_5 z$$

legate tra loro dalla rima del settenario conclusivo (quella che nello schema è indicata con 'z'). Questo parallelismo è fortemente sottolineato dalla musica già al livello dell'articolazione della voce del Canto. Fin dal primo ascolto le intonazioni delle due strofe appaiono come evidentemente complementari, e dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio sonoro le rispettive cadenze seguono anche in questo caso una sintassi ben definita, attraverso la *repercussa* (Si₂) e la *finalis* (Sol) del secondo modo trasposto. A un'analisi più attenta, tuttavia, si può constatare come l'esaltazione del parallelismo tra le due strofe sia dovuta in larga parte a un meccanismo di progressione che, anziché riguardare la sola voce di Basso, come avviene negli esempi visti fin qui, coinvolge proprio la parte del Canto. Il Basso della seconda strofa assume infatti la melodia del Canto della prima strofa trasposta alla decima inferiore, mentre il Canto della seconda strofa assume la melodia del Basso della prima strofa trasposta alla sesta superiore (nella sostanza, dunque, si tratta dello stesso fattore di trasposizione)³⁸ – (Esempio 13).

A parte la trasposizione, in questo scambio di ruoli tra Canto e Basso l'unica variante è costituita dalla clausola melodica: le melodie del Canto si chiudono infatti con due clausole di tipo *tenorizans*, sostituite da altrettante *basizans* quando vengono assunte dalla parte del Basso.

4.2.3. Un caso ancor più complesso è quello della progressione che comporta una fuoriuscita dal 'sistema' di partenza, e che può dunque a buon diritto esser definita 'modulante'. È il caso del Coro «Vieni Imeneo» che, nel primo atto, precede il brano testé analizzato (Esempio 14).

Ancora una volta, è la parte del Basso a rivelare le ripetizioni strutturali che conferiscono unità al brano. Il rapporto tra la forma del testo poetico e la forma musicale di «Vieni Imeneo» può essere schematizzato nel modo seguente (le lettere in corsivo si riferiscono ai disegni melodici del Basso):

TESTO	a b	b A	c C ^(3-6- -10-)	c C ^(3-6- -10-)		
MUSICA	A	B	A'	C	A''	C'

Come si vede, il brano è caratterizzato dalla presenza di una sorta di *refrain* (A) che intona, in tre diverse trasposizioni, la coppia di settenari 'ab' e la doppia esposizione della coppia di settenari costituita da 'c' e dal primo emistichio dell'endecasillabo a

³⁷ Negli schemi metrici indichiamo l'endecasillabo con la lettera maiuscola e il settenario con la minuscola; gli altri tipi di verso sono indicati dal numero delle sillabe in posizione di pedice.

³⁸ La parte di riferimento è quella del Basso strumentale, che svolge il ruolo di basso seguente, nella prima strofa nei confronti del Tenore, nella seconda nei confronti del Basso vocale.

maiore 'C' (il cui ordine degli accenti è evidenziato dai numeri in esponente racchiusi tra parentesi); il secondo emistichio di 'C' è affidato invece al disegno cadenzale del Basso C, anch'esso presentato in due diverse trasposizioni. Il complesso delle trasposizioni di A e di C disegna, unitamente allo slittamento di sistema comportato da B, un percorso che può appunto esser definito 'modulante', secondo lo schema seguente:³⁹

A ⁴⁰	♭-sol	→	♭-Re
B	♭-re	→	♯-Sol
A'	♯-Do	→ [♭] →	♯-Sol
C	♯-mi	→	♯-Do
A''	♯-la	→	♯-mi
C'	♯-si ⁶	→	♯-Sol

Tutto ciò implica l'esplorazione di numerose sonorità distanti tra loro: si noti, ad esempio, che la necessità di mantenere il profilo intervallare della frase A comporta in A' il raggiungimento della sonorità di Si, dopo il cambiamento dell'armatura di chiave da ♭ a ♯. Nel complesso, «Vieni Imeneo» rappresenta un interessante caso di interazione tra i meccanismi di progressione del Basso che strutturano i pezzi chiusi e l'uso espressivo dei passaggi dal sistema ♭ al sistema ♯ indagato da Chafe.

³⁹ Nello schema si indicano la sonorità iniziale e quella finale di ogni sezione, ciascuna preceduta dal sistema determinato dall'armatura di chiave; l'iniziale maiuscola indica la sonorità con terza maggiore, la minuscola quella con terza minore; la cifra in esponente si riferisce al basso reale.

⁴⁰ Al termine di A il Re è raggiunto con una cadenza frigia piuttosto anomala, che maschera a malapena procedimenti di quinte e ottave parallele nelle voci di Basso, Tenore e Soprano I; il tutto manifesta chiaramente l'influenza delle forme minori di ascendenza villanesca.

1609/11

Qui mi - ri, il so - le Vo - stre ca - ro - le Più va - ghe, as - sai di quel - le On - d'è la Lu - na La not - te bru - na Dan - za - no, in ciel - le.

Qui mi - ri, il so - le Vo - stre ca - ro - le Più va - ghe, as - sai di quel - le On - d'è la Lu - na La not - te bru - na Dan - za - no, in ciel - le.

On - d'è la Lu - na La not - te bru - na Dan - za - no, in ciel - le.

Esempio 13. *Orfeo* 1609, pp. 11 (e 16).

AUDIO SAMPLE

4.2.4. L'ultimo esempio di progressione del Basso che intendiamo evidenziare⁴¹ riguarda la sezione conclusiva del monologo della Messaggera, «Ma io ch'in questa lingua», dall'atto II (Esempio 15).

Il monologo, nel suo complesso, è impostato nel tono di La. L'inizio della sezione qui esaminata può esser considerato come il punto di massimo allontanamento 'tonale' del brano, poiché in esso si toccano le sonorità minori di Do e Sol. Tale allontanamento non è ottenuto qui da Monteverdi per via graduale, ma introducendo, con un gesto brusco e inaspettato, il suono Mi_b nella linea del Canto. La sezione che ne scaturisce è articolata in una progressione seguita da una frase cadenzale; quest'ultima chiude il monologo riaffermandone il centro 'tonale' La. In questo caso, dunque, il compito della progressione non è quello di ampliare lo spazio sonoro del brano, producendo una deviazione dall'assetto iniziale, ma piuttosto quello di recuperare tale assetto dopo che, per evidenti ragioni espressive, il brano se ne è repentinamente allontanato. Possiamo cioè affermare che in questa progressione i rispettivi ruoli dell'antecedente e del conseguente risultano invertiti per ragioni retoriche, come conferma l'ardita linea melodica della parte vocale che scaturisce da tale procedimento.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef. The vocal line has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "No - to - la, in - fau - sta il so - le Fug - gi - rò sem - pre e in so - li -". The second system also consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "ta - rio spe - co Me - ne rò vi - ta, al mio do - lor con - for - me." The vocal line in the second system has a fermata over the final note.

Esempio 15. *Orfeo* 1609, p. 41.

AUDIO SAMPLE

4.3. I caratteri ariosi dell'Orfeo

Da quanto visto fin qui si evincono, all'interno dell'*Orfeo*, due differenti tipi di ariosità. Da un lato abbiamo un'ariosità che possiamo definire 'di superficie', di cui è esempio caratteristico l'aria strofica del protagonista «Vi ricorda o boschi ombrosi». Si tratta di un'ariosità determinata dalla regolarità d'accenti della metrica testuale di tipo chiabreriano, alla quale corrisponde un'analogia regolarità nella linea del canto: è, insomma, lo stile di canzonetta che connota la raccolta degli

⁴¹ Su altri aspetti del ruolo del basso, in particolare nell'aria «Possente spirto», vedi STEINHEUER (2007).

Scherzi musicali. Dall'altro lato abbiamo invece un'ariosità più 'profonda',⁴² assai più diffusa nell'arco dell'intera opera, che si basa su modelli di progressione nella parte del Basso: si tratta di un principio di coesione che rende il carattere arioso dei brani interessati meno evidente, ma non per questo meno determinante.

5. Il tipo tonale \flat -D

Prima di qualche parola di conclusione, riprendiamo per un attimo il filo del discorso a proposito dei tipi tonali per osservare come si comporti nell'opera il tipo \flat -D, che avevamo lasciato segnalandone il progressivo distacco dal tipo \flat -A nella polifonia dell'ultimo Cinquecento.

Ebbene: nell'*Orfeo* risalta innanzitutto un dato quantitativo, ossia il limitatissimo numero di occorrenze del tipo – occorrenze in pratica limitate a soli quattro momenti:

- a) il solo d'apertura di Orfeo «Rosa del ciel»;
- b) il duo «Chi ne consola, ah! lassi» del II atto;
- c) i soli di Caronte del III atto (per i quali discordiamo da Chafe, che li classifica in \flat -F⁴³), e
- d) nel V atto, l'ultima replica di Apollo a Orfeo prima del duetto d'ascensione che abbiamo già avuto modo di rammentare.⁴⁴

In tutti e quattro i casi, come già nella polifonia, i profili cadenzali e la funzionalità drammaturgica evidenziano l'appartenenza del \flat -D all'orbita del Re assai più che all'orbita del La, compiendo così definitivamente quel processo che abbiamo sopra etichettato come 'eolizzazione del dorico' ('eolizzazione', non c'è bisogno di dire, che nulla ha a che vedere, per processo e per esiti, con il 'Re minore' moderno).

Il livello di definizione di tale eolizzazione è tuttavia diverso da caso a caso:

(a) «Rosa del ciel», stanti la fissità della sonorità iniziale di Sol (che si protrae ininterrottamente per dodici brevi) e le ripetute cadenze a $\text{Si}\flat$, suona consistentemente trasposizione dorico-plagale; l'arresto sulla sonorità di Re assume pertanto un percettibilissimo carattere di conclusione alla *confinalis* (Esempio 16).

(b) «Chi ne consola, ah! lassi» si muove invece nell'*ambitus* autentico rispetto alla *finalis* Re: e se l'abbondanza dei $\text{Mi}\flat$, che ne costellano soprattutto la prima parte contribuisce a rafforzare la qualità dorica di un \flat -D del tutto alieno da qualsivoglia movenza frigia, l'imitazione finale sopra le parole «l'una punta dall'angue» / «l'altro dal duol trafitto» e le conseguenti cadenze ravvicinate a Re

⁴² I termini di 'superficie' e 'profonda' intendono riferirsi al grado di evidenza del carattere arioso dei brani, e non hanno, ovviamente, alcun connotato valutativo.

⁴³ Cfr. CHAFE (1992), pp. 132 e 148. I soli in questione si trovano prima e dopo l'aria di Orfeo «Possente spirto».

⁴⁴ Cfr. paragrafo 3.2.1.

e a La relegano la considerazione del Sol come autentica *finalis* di un primo modo trasposto (e dunque del Re come sua *confinalis*) al rango di ipotesi poco più che teorica, e ristrutturano piuttosto l'intero episodio come rappresentazione di un modo dorico non trasposto a *reale finalis* Re (e dunque con il \flat in chiave mutato da segno di trasposizione a indizio di eolizzazione) (Esempio 17).

(c) I soli di Caronte sono assolutamente unici nell'irregolare alternarsi cadenzale di Do e di Re (geniale pittura sistemica del suo congiungere il limitare di due mondi? – Esempio 18).

(d) La frase di Apollo sembra impostata in \flat -D in quanto 'conseguenza' e *medietas* del proprio \flat -G e del \natural -A delle risposte d'Orfeo (il quale non a caso, come s'è detto, reagisce al \flat -D abbandonando il \natural -A in favore del \natural -C).

Una valutazione complessiva del fenomeno è dunque da rimandare ad altra occasione, anche perché per essa occorre tener conto del rarefarsi del tipo tonale (del tipo \flat -D 'puro', s'intende) man mano che ci s'inoltra nel XVII secolo.

Ro - sa del ciel vi - ta del mon - do e de gna Pro - le di lui che l'u ni ver-so, af fre - na

Sol che 'l tut - to cir - con - di, e 'l tut - to mi - ri Da gli stel - lan - ti gi - ri Dim - mi ve -

de - s'tu mai Di me più lie - to e for - tu - na - to, A - man - te? Fu ben fe - li - ce, il

gior - no Mio ben che pria ti vi - di E più fe - li - ce l'ho - ra Che per te so - spi - ra - i

Poi ch'al mio so - spi - rar tu so - spi - ra - sti Fe - li - cis - si - mo, il pun - to Che la can - di - da ma - no Pe -

Esempio 16. *Orfeo* 1609, p. 13.

AUDIO SAMPLE

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The music is in a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Italian and are written below the vocal line.

System 1:
- gno di pu - ra fe - de a me por - ge - te Se tan - ti co - ri, ha - ves - si Quan - t'oc - ch'ha, il ciel e

System 2:
ter - no e quan - te chio - me Han que - sti col - li, a - me - ni, il ver - de mag - gio Tut - ti col - mi sa -

System 3:
rie - no, e tra - boc - can - ti Di quel pia - cer ch'og - gi mi fa con - ten - to.

Esempio 16. *Orfeo* 1609, p. 14.

Chi ne con - so - la, ahi las - si? O pur chi ne conce - de - Ne gl'oc - chi un vi vo fon - te Da po - ter
ne con - so - la, ahi las - si? O pur chi ne con - ce - de Ne gl'oc - chi un vi vo fon - te

la - gri-mar co - - me con - vien - - si In que - sto me - sto gior - no
Da po - ter la - gri-mar co - me con - vien - si In que - sto me - sto gior - - no Quan - to più lie - to

Esempio 17. Orfeo 1609, p. 42.

AUDIO SAMPLE

Quant-to più lie-to già tan - t'hor più me - sto Og - gi tur - bo cru - de - le I due lu - mi mag - gio - ri di
già Quant-to più lie-to già tan - t'hor più me - sto Og - gi tur - bo cru - de le I due lu - mi mag - gio - ri di
que - ste no - stre sel - ve Eu - ri - di - ce, ed Or - fe - o l'u - na pun - ta da l'an - gue ahi las - si, ha spen - ti.
que - ste no - stre sel - ve Eu - ri - di - ce, ed Or - fe - o L'al - tro dal duol tra - fit - to ahi las - si, ha spen - ti.

Esempio 17. Orfeo 1609, p. 43.

O tu ch'in - na - zi mor - t'a que - ste ri - ve Te - me - ra - rio ten vie-

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics 'O tu ch'in - na - zi mor - t'a que - ste ri - ve Te - me - ra - rio ten vie-'. The lower staff is a bass line with a common time signature, providing harmonic support for the vocal line.

- ni_ar - re - sta i pas - si Sol - car que - st'on - de ad huom mor - tal non das - si

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics '- ni_ar - re - sta i pas - si Sol - car que - st'on - de ad huom mor - tal non das - si'. The lower staff is a bass line with a common time signature, providing harmonic support for the vocal line.

Ne può co' mor - ti, al - ber - go, ha ver chi vi - ve Che? voi for - se ne - mi - co, al mio si - gno-

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics 'Ne può co' mor - ti, al - ber - go, ha ver chi vi - ve Che? voi for - se ne - mi - co, al mio si - gno-'. The lower staff is a bass line with a common time signature, providing harmonic support for the vocal line.

re Cer - be - ro trar da le tar - ta - ree por - te O ra - pir bra - mi sua ca - ra con - sor-

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics 're Cer - be - ro trar da le tar - ta - ree por - te O ra - pir bra - mi sua ca - ra con - sor-'. The lower staff is a bass line with a common time signature, providing harmonic support for the vocal line.

te D'im - pu - di - co de - si - re, ac - ce - so, il co - re Pon fre - no, al fol - le, ar - dir ch'en - tr'al mio le-

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains the lyrics 'te D'im - pu - di - co de - si - re, ac - ce - so, il co - re Pon fre - no, al fol - le, ar - dir ch'en - tr'al mio le-'. The lower staff is a bass line with a common time signature, providing harmonic support for the vocal line.

Esempio 18. *Orfeo* 1609, pp. 50-51.

AUDIO SAMPLE

gno Non ac - cor - rò più mai cor - po - rea sal - ma Si de gli an - ti - chi, ol - trag - gi an - cor ne - l'al -

ma ser - bo a - cer - ba me - mo - ria e giu - sto sde - gno.

Ben mi lu - sin - ga, al - quan - to Di - let - tan - do - mi, il co - re scon - so - la - to can - to -

re Il tuo pian - t'e'l tuo can - to Ma lun - ge, ah lun - ge sia da que - sto

pet - to Pie - tà di mio va - lor non de - gno, af - fet - to.

Esempio 18. *Orfeo* 1609, pp. 65-66.

AUDIO SAMPLE

6. Conclusione

Detto questo, possiamo quindi abbozzare qualche conclusione, seppur interlocutoria e non definitiva.

1) Innanzitutto le multiformi sfaccettature del *tonal type* \sharp -A escludono che esso possa essere orientato teleologicamente a qualsivoglia forma di dualismo modale di stampo moderno (e ciò con buona pace non solo di Dahlhaus, ma anche di Chafe).

2) In secondo luogo, l'uso consapevole di tipi tonali ben caratterizzati lascia intendere la consapevolezza non solo drammaturgica ma anche 'internamente' modale di Monteverdi (consapevolezza peraltro ben nota ed espressa anche in lettere e prefazioni). Ciò sembra dunque validare una volta di più l'idea di base da cui siamo partiti, ossia la totale improbabilità di una 'non-coscienza' in qualche misura anche interna del fenomeno modale da parte delle generazioni di compositori sulle cui musiche Monteverdi s'era pure formato.

3) In terzo e ultimo luogo, si delinea infine l'opportunità – la necessità – di indagare non solamente e isolatamente i tipi tonali in uso nell'opera monteverdiana, e il consolidarsi nella stessa opera di procedimenti compositivi 'non-madrigalistici' come strutture strofiche, progressioni, ecc., ma anche le condizioni, le strategie e le maniere con le quali precisamente questi procedimenti compositivi contribuiscono a strutturare, sulla breve e sulla larga scala, lo spazio tonale dell'*Orfeo* e – eventualmente – dell'altra musica 'rappresentativa' del suo autore e degli altri compositori del primo scorcio del secolo.

Bibliografia

- Atti del Nono Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII. Brescia, 13-15 luglio 1999* (2002), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como (Contributi musicologici del centro ricerche dell'A.M.I.S., 13).
- Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* (1992), a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, Trento.
- Claudio Monteverdi: «Orfeo»* (1986), ed. by John Whenham, Cambridge University Press, Cambridge (Cambridge Opera Handbooks).
- Early Music. Context And Ideas* (2003), International Conference in Musicology. Kraków 18-21 settembre 2003, Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków.
- Early Music Context and Ideas 2* (2008), International Conference in Musicology. Kraków 11-14 September 2008, Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków.
- Orlando di Lasso in der Musikgeschichte* (1996), hrg. von Bernhard Schmid, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München.
- Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli* (2002), a cura di Stefano La Via e Roger Parker, EdT, Torino (Biblioteca di cultura musicale. Documenti e saggi, 24).
- Petrarca in Musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (2005). Arezzo, 18-20 marzo 2004, a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- The Cambridge Companion to Monteverdi* (2007), ed. by John Whenham and Richard Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge.
- The Cambridge History of Western Music Theory* (2003), ed. by Thomas Christensen, Cambridge University Press, Cambridge.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001²), 29 voll., ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London.
- Tonal Structures in Early Music* (1998), ed. by Cristle Collins Judd, Garland, New York and London.
- GREGORY BARNETT (2002), *L'organizzazione tonale nella musica italiana secentesca: le sinfonie e le sonate di Tarquinio Merula, Biagio Marini e Giovanni Legrenzi*, in *Atti del Nono Convegno internazionale* (2002).
- (2003), *Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory*, in *The Cambridge History of Western Music Theory* (2003), pp. 407-455.
- GREGORY BARNETT (1998), *Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», 51/2, pp. 245-281.

- LORENZO BIANCONI (1991²), *Il Seicento*, Torino, EdT (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 5).
- TIM CARTER (2002), *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven and London, Yale University Press.
- ERIC CHAFE (1992), *Monteverdi's Tonal Language*, New York, Schirmer.
- CRISTLE COLLINS JUDD (1998), *Introduction: Analyzing Early Music*, in *Tonal Structures in Early Music* (1998), pp. 3-13.
- WAYNE T. CRANNELL (1995), *The Strophic Variation in the Monodies of Giulio Caccini, Jacopo Peri and Sigismondo d'India*, D.M.A. Diss., University of Missouri.
- CARL DAHLHAUS (1988), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel (trad. ingl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton, Princeton University Press, 1990; ital. *Teoria della tonalità armonica*, in *La teoria funzionale dell'armonia*, a cura di Loris Azzaroni, Bologna, CLUEB, 1991).
- MICHAEL DODDS (1998), *Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser*, in *Tonal Structures in Early Music* (1998), pp. 341-372.
- (1999), *The Baroque Church Tones in Theory and Practice*, Ph.D. Diss., Eastman School of Music, University of Rochester.
- (2003), *Plainchant at Florence's Cathedral in the Late Seicento: Matteo Coferati and Shifting Concepts of Tonal Space*, «The Journal of Musicology», 20/4, pp. 526-555.
- STEFANO LA VIA (2002), *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'«Orfeo» di Striggio e Monteverdi*, in *Pensieri per un maestro* (2002), pp. 61-93.
- MARCO MANGANI – DANIELE SABAINO (2003), «*Modo Novo*» or «*Modo Antichissimo*»? Some Remarks About La-Modes in Zarlino's Theoretical Thought, in *Early Music. Context And Ideas* (2003), pp. 36-49.
- (2008), *Tonal types and modal attribution in late Renaissance polyphony. New observations*, «Acta Musicologica», 80/2, pp. 231-250.
- BERNHARD MEIER (1988), *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, Broude Brothers, New York (ed. or. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1974).
- CLAUDE V. PALISCA (2003), *Aria Types in the Earliest Operas*, «Journal of Seventeenth-Century Music», 9/1.
<<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/v9/no1/palisca.html>>.
- HAROLD S. POWERS (1981), *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 34/3, pp. 428-470.

- (1982), *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, «Early Music History», 2, pp. 43-86.
- (1992a), *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16, pp. 9-52.
- (1992b), *Modality as a European Cultural Construct*, in *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* (1992).
- (1996), *Anomalous Modalities*, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte* (1996).
- (1998), *From Psalmody to Tonality*, in *Tonal Structures in Early Music* (1998), pp. 275-340.
- HAROLD S. POWERS – FRANS WIERING (1980), voce *Mode*, § III: “Modal Theories and Polyphonic Music”, in *The New Grove Dictionary* (2001²), vol. 16, pp. 796-823: 797-799.
- DANIELE SABAINO (2005), «*Gli diversi affetti, 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* (2005), pp. 155-202.
- (2008), *Lasso Motets: A Case Study in Different Layers of Tonal Type Problematic Nature*, in *Early Music Context and Ideas 2* (2008), pp. 38-57.
<http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/papers/14_sabaino.pdf>
- JOHN WHENHAM (1986), *Synopsis*, in *Claudio Monteverdi: «Orfeo»*, ed. by John Whenham, Cambridge University Press (Cambridge Opera Handbooks), pp. 48-78.
- FRANS WIERING (1998), *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music* (1998), pp. 87-107.
- (2001), *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York, Routledge.
- JOACHIM STEINHEUER (2007), *Orfeo (1607)*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi* (2007), pp. 119-140.
- GIOSEFFO ZARLINO (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia, [P. da Fino? F. Franceschi?] (ed. anast. Broude Brothers, New York 1965).
- (1573), *Istitutioni Harmoniche*, Venezia, Francesco dei Franceschi Senese (ed. anast. The Gregg Press, Ridgewood 1966).

Partiture

- GIULIO CACCINI (1600), *L'Euridice composta in musica*, Firenze, Marescotti 1600 (ed. anast. Bologna, Forni Editore, 1968 [Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. 4, 3]).

- IACOPO PERI (1600), *Le musiche sopra l'Euridice*, Firenze, Marescotti 1600 (ed. anast., Bologna, Forni Editore, 1969 [Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. 4, 2]; ed. moderna *Euridice: An Opera in one Act, five Scenes*, ed. by Howard Meyer Brown, Madison, A-R Editions, 1981 [Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 36-37]).
- CLAUDIO MONTEVERDI (1609), *L'Orfeo. Favola in musica*, Venezia, Ricciardo Amadino (ed. anast. Firenze, S.P.E.S., 1993 [Musica Drammatica, 1]).
- CLAUDIO MONTEVERDI (1615), *L'Orfeo. Favola in musica*, Venezia, Ricciardo Amadino.
- MONTEVERDI – MALIPIERO (s.d.), *L'Orfeo: favola in musica; Lamento d'Ariana*, a cura di G. Francesco Malipiero, Wien, Universal Edition (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 11).

Discografia

- CLAUDIO MONTEVERDI (2006), *L'Orfeo. Fabula in Musica Mantua 1607*, CD, Glossa (GCD 920913); interpreti: Ensemble *La Venexiana* diretto da Claudio Cavina Glossa, La Musica / Euridice: Emanuela Galli; Orfeo: Mirko Guadagnini; Messaggiera: Marina De Liso; Proserpina: Cristina Calzolari; Plutone: Marco Bellotto; Speranza: José Lo Monaco; Caronte: Salvo Vitale; Apollo: Vincenzo Di Donato; Ninfa: Francesca Cassinari; Pastore I: Giovanni Caccamo; Pastore II / Spirito I: Makoto Sakurada; Pastore III: Claudio Cavina; Pastore IV / Spirito II: Tony Corradini.

© Glossa, San Lorenzo del Escorial 2006. Used with permission. www.glossamusic.com

Daniele Sabaino è professore di *Modalità* e di *Notazione medievale* presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia/Cremona. Ha pubblicato saggi di taglio filologico, storico e analitico sulla musica dal Medioevo al Seicento, su Juan Caramuel Lobkowitz e sui rapporti tra musica e liturgia nella storia e nell'attualità.

Marco Mangani, già ricercatore presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia-Cremona, è attualmente ricercatore presso il Dipartimento di Scienze storiche dell'Università di Ferrara. Ha scritto saggi sulla polifonia del Rinascimento e sulla musica strumentale italiana dei secoli XVIII e XIX, ed è autore di una monografia su Luigi Boccherini.

Daniele Sabaino is professor of *Modality* and *Medieval Notation* at the Faculty of Musicology of the University of Pavia/Cremona. He published historical, philological and analytical essays on music from the Middle Ages to the Seventeenth century, on Juan Caramuel Lobkowitz and on past and present relationships between music and liturgy.

Marco Mangani, formerly researcher at the Faculty of Musicology of the University of Pavia/Cremona, is now researcher at the Department for Historical Sciences of the University of Ferrara. He wrote essays on Renaissance polyphony and on Italian instrumental music of the 18th and 19th centuries, and a monograph about Boccherini.