
Musico perfetto

Concerto per Gioseffo Zarlino (1517-1590)
nel quinto centenario della nascita



Programma

Josquin Desprez (ca. 1450-1521)

Inviolata, integra et casta, a cinque voci

Motetti de la Corona libro quarto, Venezia, O. Petrucci, 1519

Trascrizione moderna a cura di Paolo Da Col

Gioseffo Zarlino (1517-1590)

Misereris omnium, a sei voci

Virgo prudentissima, a sei voci

Miserere mei, Deus, a sei voci

Modulationes sex vocum, per Philippum Iusbertum [...], Venezia, F. Rampazetto, 1566

Ed. moderna: *Motets from the 1560s. Seventeen Motets from Modulationes sex vocum and Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum*, eds. Cristle Collins Judd and Katelijne Schiltz, Middleton, Wisconsin, A-R, 2015 (RRMR 163)

Cipriano de Rore (1516-1565)

O altitudo divitiarum, a cinque voci

Il terzo libro de motetti a cinque voci di Cipriano de Rore, et de altri [...], Venezia, A. Gardano, 1549

Ed. moderna: Cipriani Rore, *Opera omnia*, ed. Bernhard Meier, vol. I, [Germany], American Institute of Musicology, 1959 (CMM 14-1)

Gioseffo Zarlino

Si ignoras, a cinque voci

Primo libro de motetti a cinque voci da diversi eccellentissimi musici [...], Venezia, G. Scotto, 1549

Ed. moderna: *Gioseffo Zarlino, Motets from 1549. Part 1: Motets based on the Song of Songs*, ed. Cristle Collins Judd, Middleton, Wisconsin, A-R, 2006 (RRMR 145)

Adrian Willaert (ca. 1490-1562)

Cantai, or piango, a sei voci

Musica nova, Venezia, A. Gardano, 1559

Ed. moderna: Adriani Willaert, *Opera omnia*, eds. Hermann Zenck and Walter Gerstenberg, vol. XIII: *Musica Nova 1559 Madrigalia*, Rome-Neuhausen-Stuttgart, AIM, 1966 (CMM 5-15)

Cipriano de Rore

Mia benigna fortuna, a quattro voci

Di Cipriano de Rore il secondo libro de madregali a quatro voci [...], Venezia, A. Gardano, 1557

Ed. moderna: Cipriani Rore, *Opera omnia*, ed. Bernhard Meier, vol. IV: *Madrigalia 3-8 vocum*, [Germany], AIM, 1969 (CMM 14-4)

Gioseffo Zarlino

F' vo piangendo, a cinque voci

I dolci et harmoniosi concerti fatti da diversi eccellentissimi musici [...] libro primo, Venezia, G. Scotto, 1562
Trascrizione moderna a cura di Renzo Bez

Parce mihi, Domine, a quattro voci

Manus tuae, a quattro voci

Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum quatuor vocum parium [...], Venezia, G. Scotto, 1563

Ed. moderna: *Motets from the 1560s. Seventeen Motets from Modulationes sex vocum and Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum*, eds. Cristle Collins Judd and Katelijne Schiltz, Middleton, Wisconsin, A-R, 2015 (RRMR 163)

Giovanni Croce (ca. 1557-1609)

Bucinate in neomenia tuba, a otto voci

Motetti a otto voci [...] libro secondo, Venezia, G. Vincenti, 1605

Ed. moderna: notAmos Performing Editions www.notamos.co.uk

Gioseffo Zarlino

Musico perfetto

Il concerto di quest'anno è dedicato, nel quinto centenario della nascita, a Gioseffo Zarlino, maestro di cappella di San Marco (Chioggia, 1517-Venezia, 1590), nell'ambito di una serie di iniziative che vedono la Fondazione Levi impegnata in un convegno internazionale (28 novembre-1 dicembre 2017), e in una mostra di edizioni a stampa del Cinquecento di teoria musicale (1 dicembre 2017-31 gennaio 2018), con la collaborazione della Biblioteca Nazionale Marciana. Zarlino definiva «musico perfetto» non chi era in possesso di un sapere astratto, ma il compositore ed esecutore pienamente consapevole dei principi della sua arte, concepita come unione inscindibile di teoria e pratica [1558, pp. 1-2].

I suoi trattati principali, *Le istituzioni harmoniche* [1558], pubblicate in diverse edizioni rivedute, le *Dimostrazioni harmoniche* [1571] e i *Sopplimenti musicali* [1588], gli hanno conquistato la fama di grande teorico della musica. Nella sua umanistica convinzione circa l'alta dignità dell'operare artistico, da un lato, e della necessità di capire scientificamente il pensiero antico per spiegare il presente, dall'altro, ha saputo fornire alla dottrina della composizione un sostegno razionale e concetti fondamentali rimasti per secoli imprescindibili punti di riferimento nell'intera Europa. Tra l'altro: la legittimazione, attraverso procedimenti mutuati dalla filosofia greca, di consonanze in uso da secoli nella musica polifonica, ma ancora ammesse con riserve e limitazioni dalla teoria; la conseguente giustificazione di accordi che avrebbero costituito il fondamento dell'armonia in senso moderno; la nuova organizzazione dello spazio sonoro che ha sgomberato il campo da inadeguate concezioni e da farraginose metodiche medievali; il ricorso alla geometria – scienza all'avanguardia dopo la riscoperta del testo autentico degli *Elementi* di Euclide – per risolvere problemi di applicazione della teoria alla prassi, come la divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali, su cui si sarebbe basata la musica occidentale dal Settecento in poi. Le sue composizioni, scritte per spazi veneziani, dalle particolari non ancora compiutamente decifrate risonanze, sono invece quasi sconosciute e poco frequentate persino in ambito specialistico. Il programma del concerto di questa sera ne presenta una selezione rappresentativa, insieme a opere di suoi famosi maestri e allievi, che contribuiranno a evocare a grandi linee il contesto in cui sono venute alla luce.

Il percorso inizia con *Inviolata, integra et casta*, mottetto allora notissimo di Josquin Desprez (ca. 1450-1521), che Zarlino ha definito «maestro de i Musici antichi» e lodato per la corretta conduzione melodica [1558, p. 203] in rapporto al suo nuovo ordinamento modale; ha citato inoltre questa composizione discutendo del dodicesimo modo [p. 334]. Oltre alle cadenze prescritte, essa alterna infatti estesi passaggi per moto congiunto, che evidenziano la sottesa struttura scalare, a intervalli che la riconfermano: terza, quarta, quinta, ottava sulla finale, e sorprendentemente anche le «replicate», cioè decima e dodicesima. Si tratta di una sequenza per la vergine Maria, metricamente irregolare, con la rima vocalica *a*, una caratteristica di questa tipologia di canti, onnipresente all'interno e a fine verso. Per la ricchezza di mezzi

tecniche adottate costituisce un paradigma dell'estetica della *varietas*, affermata anche da Zarlino: imitazione canonica, *bicinia* (sezioni a due voci), una tessitura resa cangiante dal frequente e diversificato pausare delle voci, passaggi omoritmici a lunghi valori di durata per far risaltare parole importanti, ripetizioni enfatiche, progressivo addensarsi dell'entrata delle voci nel succedersi delle sezioni. Su tutto domina il simbolo del ternario: il testo ha nove versicoli (dall'originale ne è stato eliminato uno) ed è diviso in tre parti; nella prima, le voci si aggiungono al *cantus*, l'una dopo l'altra a distanza di rispettivamente di tre (*bassus*), sei (*quintus*), nove (*tenor*) e dodici (*altus*) unità di tempo (la breve). Molti stilemi che sarebbero stati poi classificati come figure retoriche decorano il brano, che tuttavia, al di là degli artifici, all'ascolto colpisce per la naturale gradevolezza delle sonorità e la capacità di suscitare una risposta emotiva.

La raccolta di mottetti a sei voci di Zarlino [1566] è stata pubblicata da Filippo Zusberti, suo allievo, per fornire non solo un'utile integrazione a *Le istituzioni harmoniche*, ma anche una dimostrazione della perizia contrappuntistica del loro autore, in particolare nelle tecniche del canone (Judd e Schiltz 2015, p. xii). Ne fanno parte *Misereris omnium* (ca. 1560), *Miserere mei, Deus* (1558) e *Virgo prudentissima* (1558). I primi due sono strettamente collegati: intanto per l'argomento, la misericordia divina; poi perché il versetto di chiusura dell'uno corrisponde all'iniziale dell'altro; condividono inoltre la destinazione liturgica, essendo rispettivamente l'introito e il graduale per il Mercoledì delle ceneri; si fondano sullo stesso canto preesistente (*Ne reminiscaris Domine*, antifona per la stessa ricorrenza) il cui testo compare in ambedue i mottetti in uno dei loro canoni. Tutto questo spiega il senso del termine 'soggetto', con cui Gioseffo Zarlino indica la sostanza concettuale e musicale alla base di un'opera. Nel primo, *Misereris omnium*, il frammento melodico iniziale, con le parole *Miserere mei*, «abbi misericordia di me», entra alla quinta voce, dopo nove battute, e si ripropone fino alla fine a distanza ridotta di volta in volta di una battuta, agli intervalli di quarta e quinta prima discendenti e poi ascendenti, intessendo nel brano una supplica sconsolata, che invade alla fine anche tutte le altre voci. Il canone su *Ne reminiscaris*, fra *tenor* e *altus*, inizia alla dodicesima battuta e prosegue fino alla fine, articolato da pause che contribuiscono a mutare frequentemente la sonorità complessiva. Il secondo mottetto, *Miserere mei, Deus* è diviso in tre parti; il canone *Ne reminiscaris*, ora fra *tenor* e sesta voce, entra dopo dodici battute, che diventano sedici nella parte centrale; citazioni di stilemi di Josquin Desprez confermano la forte tenuta del suo ideale di bellezza. *Virgo prudentissima* è un'antifona per il *Magnificat* dei vesperi dell'Assunzione di Maria, che in poche righe raffinate evoca l'immagine luminosa dell'alto dei cieli. Si regge su una complicata struttura canonica: alla sesta voce, *sextus*, rispondono prima il *quintus* in canone inverso, a distanza di due brevi, e poi, a distanza di altre due brevi, il *tenor*; un'ottava sotto. La melodia ondeggiante, rincorsa e ripresa da tutte le voci, rende efficacemente l'idea del sereno librarsi della Vergine nello spazio ultraterreno, a dimostrare come la tecnica funga da strumento creativo nel controllo dell'eloquenza del materiale.

O altitudo divitiarum di Cipriano de Rore (1516-1565), maestro di cappella a San Marco prima di Zarlino, ricompare nel 1549 a Venezia, nel terzo libro di mottetti a cinque voci, suoi e di altri «eccellentissimi musicisti», fra i quali Zarlino stesso. Anche qui la lezione di Josquin è evidente. Il testo è tratto dall'epistola di Paolo ai Romani (11, 33-36), in cui l'apostolo medita sul mistero di Dio nell'interpretazione ebraica, la sua grandezza e l'imperscrutabilità delle sue decisioni, con citazioni letterali dai libri di Isaia e di Giobbe. La costruzione, senza canto preesistente, si basa sulla 'imitazione continua' (*Durchimitation*): ogni sezione del mottetto svolge un singolo motivo e confluisce nella successiva senza la netta separazione di una pausa, articolandosi per mezzo delle cadenze in ondate successive che giungono armoniosamente alla conclusione. Le cadenze sono spesso introdotte da segnali melodici ben riconoscibili da parte dell'ascoltatore del tempo. Le dissonanze (ritardi, note di passaggio e di volta) sono trattate secondo le regole, e l'esito, è privo di asprezze.

Più o meno dello stesso anno è ***Si ignoras*** (1549) di Zarlino, il terzo dei dieci mottetti composti su testi del *Cantico dei cantici* – il primo ciclo polifonico su questo libro della Bibbia – realizzato sulla traduzione dall'ebraico di Isidoro Chiari, pubblicata a Venezia nel 1544 [Judd 2006, p. vii ss.]. Il progetto del ciclo completo si interrompe e i dieci brani realizzati vengono pubblicati sparsi in diverse raccolte. L'edizione di Chiari allinea il testo in una serie di capitoli in prosa, privi sia della divisione in versetti, sia dell'impianto dialogico. Zarlino rispecchia la struttura in capitoli di Chiari: i mottetti ricavati da ogni capitolo sono meccanicamente assegnati allo stesso modo ecclesiastico, momento unificatore a livello di macrostruttura; e rispetta la logica del discorso utilizzando le pause come segni di interpunzione. Tuttavia nel gioco contrappuntistico, a causa dell'inizio sfasato delle voci e di ripetizioni diseguali, non si hanno mai pause comuni. Il movimento dell'insieme, con linee melodiche prevalentemente sillabiche ammorbidite da brevi melismi e figurazioni di passaggio in semiminime in un'unica direzione, produce un'aura meditativa. Zarlino resta dunque fedele all'interpretazione teologica del libro, alla sua funzione di preghiera e riesce a cancellare la lettera, spegnendo la sensualità esaltata delle immagini. È probabilmente questa la ragione dell'uso ascetico dei mezzi tecnici ravvisabile nell'intero ciclo: contrappunto prevalentemente non imitativo, rarefazione delle cadenze, assenza di contrasti, astensione dagli ornamenti della pittura sonora, rinuncia alle possibilità espressive dei modi.

I tre madrigali su poesie di Petrarca ***Cantai, or piango*** di Adrian Willaert (ca. 1490-1562); ***Mia benigna fortuna***, di Cipriano de Rore; ***I' vo piangendo*** di Gioseffo Zarlino, attestano l'adesione dei tre maestri di San Marco al movimento, che ha visto nel Cinquecento una produzione immensa di intonazioni di testi petrarcheschi, in particolare dal *Canzoniere*. Dai primi decenni del secolo artisti, letterati e anche musicisti si impegnarono a forgiare un'identità culturale italiana al di sopra delle frantumazioni politiche. In campo linguistico, si attuò il passaggio dal volgare illustre di tipo regionale al toscano letterario; in campo musicale si affermarono forme specificamente italiane,

tra cui il madrigale, nelle quali, anche sulla scorta delle riscoperte di riflessioni della filosofia greca, passa in primo piano il rapporto fra musica e parola. La natura internazionale della musica rinascimentale rende ragione della circostanza per cui all'origine dell'attenzione per l'italianità ci siano oltremontani, come Adrian Willaert. I tre testi costituiscono un'epitome del tormentato percorso che porta a comprendere come l'amore profano, simbolo di vane aspirazioni e ingannevoli desideri, sia privo di valore rispetto alla sfera del divino. La lingua raffinemente stilizzata suscita nei musicisti la volontà di porsi a un livello artisticamente elevato, aristocratico ed esclusivo. Circa il rapporto fra musica e testo, erano diffuse idee riprese anche da Zarlino, che raccomandavano di trovare l'atmosfera espressiva (l'aere) appropriata al contenuto, di articolare razionalmente il brano in funzione della logica del testo attraverso le cadenze, e inventare una melodia rispettosa dei valori prosodici.

Il sonetto *Cantai, or piango* narra le opposte emozioni scatenate da un sentimento non corrisposto, riflesse nell'architettura ad antitesi (per esempio: canto/pianto; mansuetudine/durezza; amarezza/dolcezza); le consonanti nasali del verso introduttivo evocano il pianto, le liquide nel verso di chiusura la dolcezza. Willaert mutua l'impianto generale dal sonetto, dividendo la composizione in due parti dopo le due quartine. Il colore è scuro e lo stile imitativo non ostacola l'andamento nell'insieme quieto, nonostante le molte ripetizioni; le melodie anche qui sillabiche e con pochi melismi, lasciano fluire elegantemente e con continuità le parole in un'atmosfera nostalgica.

Cipriano de Rore in *Mia benigna fortuna* utilizza solo le due prime delle dodici strofe della doppia sestina. La sestina è una forma fissa della lirica romanza costituita da sei stanze, ognuna di sei endecasillabi; le sei parole-rima a fine verso della prima stanza ricompaiono in retrogradazione incrociata (ABCDEF=FAEBDC) in tutte le successive. La rigidità dello schema è qui simbolo di un'ossessiva costrizione: la felicità evocata in *Cantai, or piango* si è capovolta in un dolore devastante. Il compositore scandisce nella prima stanza, con mezzi musicali (cadenze e pause), le unità paratattiche e ne sottolinea con ripetizioni la fine. Nella seconda parte, dopo i primi due versi, il sovrapporsi delle voci e le ripetizioni rendono l'affanno della disperazione. Le linee melodiche sono anche qui sillabiche, procedono per lo più per grado e su note ribattute; i non frequenti intervalli ampi (per esempio il salto di sesta maggiore all'acuto, nella prima battuta della seconda parte, al *cantus*, su *crudelē*) sono eloquenti gesti sonori al servizio della parola; anche dissonanze e cromatismi sono usati nella stessa funzione.

In *I vo piangendo* si parla ancora di lacrime; sono il rimpianto di chi, giunto alla fine della vita, si rende conto di essersi smarrito tra le fragilità umane invece di lanciarsi alle altezze della ricerca contemplativa; se la misera condizione terrena e l'inadeguatezza della *pietas* rendono indegni ed empi, per trovare la pace nella guerra del vivere non resta che chiedere soccorso al Re del cielo. Nelle *Istitutioni* (p. 332) Zarlino cita questo suo madrigale come esempio di nono modo, un modo «terso, aperto, adattissimo ai versi lirici», dal carattere di «grata severità, mescolata con una certa allegrezza e dolce soavità». Evidentemente trovava la poesia gradevolmente seria, e la soavità della pace conquistata con il pentimento. Le terze e le seste minori nelle battute 2 e 3 suonano dolenti, come

gli intervalli di semitono al canto, alle parola ‘piangendo’; ma in seguito l’atmosfera si rasserena. Il rigore nell’osservanza delle sue regole circa i gradi per le cadenze principali (primo, terzo e quinto) distingue la composizione di Zarlino dalle altre due.

Con *Parce mihi, Domine* e *Manus tuae* di Zarlino, pubblicate in una antologia del 1663, si entra in un mondo completamente diverso. Sono due delle tre letture per l’ufficio dei defunti da lui musicate. Il testo è ripreso rispettivamente dai capitoli settimo e decimo del libro di Giobbe, e verte sull’impenetrabile inconciliabilità tra giustizia divina e umana sofferenza. Sono ‘a voci pari’, quattro voci gravi che si mantengono, quasi senza eccezione, entro un ambito complessivo di due ottave. Questo organico, anche quando formato da un solo interprete per parte, era apprezzato già da Pietro Aron [1523], Nicola Vicentino [1555], e lo sarà anche in seguito [Pietro Cerone, 1613] per l’elegante sobrietà che conferisce all’opera. Secondo l’estetica antica, sopravvissuta a lungo anche nel Medioevo, i registri gravi sono associati alla dignità e alla magnanimità. Tutti e due i mottetti solennizzano la supplica di apertura con l’aggiunta del vocativo *Domine*, e si concludono, secondo l’uso del rito patriarchino, con un versetto dell’Apocalisse (14, 13) che riconduce il testo biblico alla cristianità della celebrazione, come avviene con il *Gloria Patri*, nel canto dei salmi. *Parce mihi, Domine*, in nono modo, nella già rilevata osservanza di accenti e quantità delle sillabe, consente nonostante gli sfasamenti dell’inizio, delle ripetizioni e delle pause la comprensione del testo. Le melodie, anche qui per lo più sillabiche e dall’andamento grave, sono mosse da brevi melismi e talora abbellite di passaggi in semiminime in funzione espressiva, per esempio nei lamenti, come a *parcis mihi*, «mi perdoni», e nelle invocazioni, dove si trovano anche salti che superano la quinta (battuta 52); non mancano alcuni madrigalismi: alla parola *gravis*, «pesante», la linea melodica si incurva verso il basso. Il versetto conclusivo aggiunto è in retorico stile omofonico. Gli stessi stilemi e figure analoghe ricompaiono in *Manus tuae*, nel sesto modo, adatto alle «cantilene gravi e devote che contengono commiserazione» [Zarlino 1558, p. 326]; su *repente* (battute 13 ss.) il senso dell’accelerazione è reso da un melisma di semiminime; su *precipitas* (battute 16-17) si ha un salto di quinta discendente. Diviso in due sezioni da una pausa comune a tutte le voci, il brano ricomincia con un breve passaggio omofonico, in chiara simmetria con il versetto di chiusura.

Il concerto si conclude con *Bucinate*, il cui testo, un’esortazione a lodare Dio in suoni e canti, è ripreso dal salmo 81. Musicato a doppio coro da Giovanni Croce (ca. 1557-1609), allievo di Gioseffo Zarlino e maestro di cappella a San Marco dal 1603, è stato pubblicato nel secondo libro dei suoi mottetti «commodi per le voci, e per cantar con ogni stromento». Il mottetto rappresenta la tipica espressione di un repertorio che, come rilevò Nicola Vicentino [1555, p. 85], corrispondeva alla «necessità di far grande intonazione» in «luoghi spatiosi et larghi», componendo «messe, psalmi et dialoghi et altre cosa da sonare con varii stromenti, mescolati con voci», a più cori. Nell’esecuzione vocale, che impiega tutte le tessiture coperte dalle voci maschili, il carattere festoso e solenne del testo corrisponde a un’emissione ‘a piena voce’. L’organico è equamente

diviso in due gruppi di cantori separati nello spazio, in modo da porre in risalto il dialogo e le entrate serrate dei due cori in imitazione o a contrapposizione di blocchi accordali.

La scelta dell'esecuzione senza uso di strumenti, per tutto il concerto, è anche un omaggio al primato teorico assegnato da Zarlino alla «perfetta armonia» che si crea con il suono della voce umana [1558, p. 11]. La voce ha generato il parlare, da cui a sua volta si è prodotto il canto; in virtù delle «parole accomodate», l'armonia diviene perfetta quando mantiene saldo il legame con la sua origine naturale.

Luisa Zanoncelli

Bibliografia

- ARON Pietro 1523, *Thoscanello de la musica*, Venezia, Bernardino e Matteo de Vitali
- CERONE Domenico Pietro 1613, *El melopeo y maestro*, Napoli, Giovanni Battista Gargano e Lucrezio Nucci
- COLLINS JUDD Cristle ed. 2006, *Gioseffo Zarlino, Motets from 1549, 1: Motets based on the Song of Songs*, Middleton (W1), A-R (RRMT 145)
- COLLINS JUDD Cristle - SCHILTZ Katelijne eds. 2015, *Gioseffo Zarlino. Motets from the 1560s. Seventeen Motets from Modulationes sex vocum and Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum*, Middleton (W1), A-R (RRMT 165)
- VICENTINO Nicola 1555, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barrè
- ZARLINO Gioseffo 1558, *Le istitutioni harmoniche [...]*, Venezia, s.n., 1558
- 1571, *Dimostrationi harmoniche [...]*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese
- 1566, *Modulationes sex vocum [...]*, ed. Filippo Zusberty, Venezia, Francesco Rampazetto
- 1588, *Sopplimenti musicali [...]*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese
-
-
-

Josquin Desprez

Inviolata, integra et casta

Inviolata, integra et casta es Maria
quae es effecta fulgida caeli porta.
O Mater alma Christi carissima!
Suscipe pia laudum praeconia.
Nostra ut pura pectora sint et corpora
tu da per precata dulcisona;
nobis concedas veniam per saecula.
O benigna! O Regina! O Maria!
Quae sola inviolata permansisti.

Gioseffo Zarlino

Misereris omnium

Misereris omnium, Domine,
et nihil odisti eorum quae fecisti
dissimulans peccata hominum
propter paenitentiam et parcens illis:
quia tu es Dominus Deus noster.
Miserere mei, Deus,
quoniam in te confidit anima mea.

CANTUS FIRMUS

Ne reminiscaris Domine delicta mea
vel parentum meorum
neque vindictam sumas de peccatis meis.

Virgo prudentissima

Virgo prudentissima,
quo progredieris, quasi aurora valde rutilans?
Filia Sion, tota formosa et suavis es,
pulchra ut luna, electa ut sol.

Inviolata, integra e casta sei Maria,
costituita come fulgida porta del cielo.
O benigna Madre di Cristo carissima,
accogli le nostre devote preghiere di lode.
Fa' che manteniamo puri mente e corpo
con risonanti preghiere,
impetra per noi il perdono eterno.
O benigna! O Regina! O Maria,
che sola rimanesti inviolata.

Tu hai misericordia di tutti, Signore
e nulla disprezzi di quanto hai fatto,
simulando di non vedere i peccati degli uomini
in ragione del loro pentimento, e perdonandoli.
Perché tu sei il Signore, Dio nostro.
Abbi misericordia di me, Dio,
perché in te confida l'anima mia.

Non ricordare, Signore, i delitti miei
o dei miei antenati,
e dei miei peccati non vendicarti.

Vergine sapientissima,
dove procedi, quasi abbagliante aurora?
Figlia di Sion, stupenda e soave,
bella come la luna, eccelsa come il sole.

Miserere mei, Deus

Miserere mei, Deus, miserere mei
quoniam in te confidit anima mea
et in umbra alarum tuarum
sperabo donec transeat iniquitas.
Clamabo ad Deum altissimum,
Deum qui benefecit mihi.
Misit de caelo et liberavit me,
dedit in opprobrium circumdantes me.
Misit Deus misericordiam suam
et veritatem suam et eripuit animam meam
de medio catulorum leonum,
dormivi conturbatus.
Filii hominum dentes eorum arma et sagittae
et lingua eorum gladius acutus.
Exaltare super caelos Deus
et in omni terra gloria tua.
Laqueum paraverunt pedibus meis
et incurvaverunt animam meam.
Foderunt ante faciem meam foveam
et inciderunt in eam.
Paratum cor meum Deus,
cantabo et psalmum dicam.
Exsurge gloria mea, exsurge psalterium
et cithara, exsurgam diluculo.
Confitebor tibi in populis Domine,
et psalmum dicam tibi in gentibus.
Quoniam magnificata est usque ad caelos
misericordia tua,
et usque ad nubes veritas tua.

CANTUS FIRMUS

Ne reminiscaris Domine delicta mea,
vel parentum meorum
neque vindictam sumas de peccatis meis.

Abbi misericordia di me, Signore
perché in te confida l'anima mia
e all'ombra delle tue ali
spererò finché non passerà l'ingiustizia.
Leverò grida a Dio altissimo,
Dio che mi rese benefici.
Mandò dal cielo a liberarmi,
e sprofondò nell'umiliazione chi mi opprimeva.
Dio mandò la sua misericordia
e la sua verità, e liberò la mia anima
dai giovani leoni che mi circondavano;
dormii turbato.
I denti dei figli dell'uomo sono lance e saette,
la loro lingua una spada affilata.
Sii celebrato al di sopra dei cieli,
la tua gloria si estenda su tutta la terra.
Hanno stretto dei lacci ai miei piedi
e hanno piegato la mia anima.
Hanno scavano dinanzi a me una fossa
e vi caddero dentro.
Il mio cuore è pronto Dio,
canterò e ti dirò un salmo.
Alzati, mia gloria, alzati salterio
e citara, mi alzerò all'alba.
Confiderò in te nelle genti, Signore,
e ti canterò un salmo fra le genti,
perché fino all'alto dei cieli si loda
la tua misericordia
e la tua verità fino alle nuvole.

Non ricordare, Signore, i delitti miei
o dei miei antenati
e dei miei peccati non vendicarti.

Cipriano de Rore

O altitudo divitiarum (Rm 11, 33-36)

O altitudo divitiarum
sapientiae et scientiae Dei!
Quam incomprehensibilia sunt iudicia eius
et investigabiles viae eius!
Quis enim cognovit sensum Domini?
Aut quis consiliarius eius fuit?
Aut quis prior dedit illi,
et retribuetur ei?
Quoniam ex ipso et per ipsum
et in ipso omnia.
Ipsi gloria in saecula saeculorum. Amen.

Gioseffo Zarlino

Si ignoras (Ct 1:8-9)

Si ignoras o pulchra inter mulieres,
egredere, et abi post vestigia gregum tuorum,
et pasce haedos tuos
iuxta tabernacula pastorum.
Equitatu meo in curribus Pharaonis
adsimilavi te amica mea.
Pulchrae sunt genae tuae sicut turturis,
collum tuum sicut monilia.
Murenulas aureas faciemus tibi,
uermiculatas argento.

Dum esset rex in accubitu suo,
nardus mea dedit odorem suum.
Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi,
inter ubera mea commorabitur.
Botrus camphorae dilectus meus
mihi in vineis Engaddi.

O profondità delle ricchezze
della sapienza e della saggezza di Dio!
Quanto sono incomprensibili i suoi giudizi
e imperscrutabili le sue vie!
Infatti, chi conosce la mente del Signore?
Chi gli ha prestato il suo consiglio?
Chi per primo gli ha dato qualcosa,
e aspetta la restituzione?
Perché da lui, per lui e in lui
esiste ogni cosa.
Gloria a lui nei secoli dei secoli. Amen.

Se non lo sai, o bella tra le donne,
esci e segui le orme delle tue greggi
e porta a pascolare i tuoi armenti
nei pressi delle tende dei pastori.
Ai miei cavalieri sui cocchi del faraone
ti ho paragonato, amica mia.
Hai guance belle come di una tortora
e il collo come monili.
Ti farò collanine d'oro
ritorte con fili d'argento.

Mentre il re era nella sua stanza
il mio nardo sparse il suo profumo.
Un fascio di mirra è per me il mio diletto,
indugnerà sul mio seno.
Un grappolo di cinnamomo è il mio diletto
nelle vigne di Engaddi.

Adrian Willaert

Cantai, or piango

(F. Petrarca, RVF 229)

Cantai, hor piango, et non men di dolcezza
del pianger prendo che del canto presi,
ch'a la cagion, non a l'effetto intesi
son i miei sensi vaghi pur d'altezza.
Indi e mansuetudine e durezza,
et atti fieri, et humili e cortesi,
porto egualmente; né mi gravan pesi,
né l'arme mie punta di sdegni spezza.
Tengan dunque ver me l'usato stile,
Amor, Madonna, il mondo et mia fortuna:
ch'i' non penso esser mai se non felice.
Arda, o mora, o languisca; un piú gentile
stato del mio non è sotto la luna,
sí dolce è del mio amaro la radice.

Cipriano de Rore

Mia benigna fortuna

(F. Petrarca, RVF 332)

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri, e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.
Crudel, acerba, inesorabil Morte,
cagion mi dai di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I mei gravi sospir' non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Gioseffo Zarlino

l'vo piangendo

(F. Petrarca, RVF 365)

l' vo piangendo i miei passati tempi,
i quai posi in amar cosa mortale
senza levarmi a volo, havend'io l'ale,
per dar forse di me non bassi esempi.
Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
re del cielo invisibile immortale,
soccorra all'alma desviata et frale
e'l suo difetto di tua gratia adempi.
Sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.
A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben, ch'in altrui non ho speranza.

Parce mihi Domine

Parce mihi Domine:
nihil enim sunt dies mei.
Quid est homo,
quia magnificas eum:
aut quid apponis erga eum cor tuum?
Visitas eum diluculo,
et subito probas illum.
Usquequo non parcis mihi,
nec dimittis me, ut glutiam salivam meam?
Peccavi. Quid faciam tibi,
o custos hominum?
Quare posuisti me contrarium tibi,
et factus sum mihimet ipsi gravis?
Cur non tollis peccatum meum?
Et quare non aufers iniquitatem meam?
Ecce nunc in pulvere dormiam,
et si mane me quaesieris,
non subsistam.
Beati mortui qui in Domino moriuntur.

Risparmiarmi dunque, o Signore:
perché nulla sono i miei giorni.
Che cosa è mai l'uomo per meritare
che tu lo consideri come qualcosa di
grande, e ti degni di volgere a lui il tuo cuore?
Gli fai visita all'alba,
e subito lo metti alla prova.
Fino a quando non deciderai di perdonarmi,
di darmi pace, lasciarmi inghiottire la saliva?
Ho peccato, ma che posso fare io a te,
Salvatore degli uomini?
Perché mi hai messo contro di te,
e sono divenuto un peso a me stesso?
Perché non cancelli il mio peccato?
Perché non elimini la mia iniquità?
Ecco dormirò nella polvere,
e se domani verrai a cercarmi,
non sarà più vivo.
Beati i morti che muoiono nel Signore.

Manus tuae

Manus tuae Domine fecerunt me,
et plasmaverunt me totum in circuitu:
et sic repente praecipitas me?
Memento, quaeso,
quod sicut lutum feceris me,
et in pulverem reduces me.
Nonne sicut lac mulsisti me,
et sicut caseum me coagulasti?
Pelle, et carnibus vestisti me:
ossibus, et nervis compegisti me.
Vitam et misericordiam tribuisti mihi,
et visitatio tuo custodivit spiritum meum.
Beati mortui qui in Domino moriuntur.

Giovanni Croce

Bucinate in neomenia tuba

Bucinate in neomenia tuba
in insigni die solemnitatis nostrae,
alleluia.
In voce exultationis
in voce tubae corneae exultate Deo
adjutori nostro, alleluia.
Jubilemus Deo in chordis et organo,
in timpano et choro.
Cantate et exultate
et psallite sapienter, alleluia.

Le tue mani, Signore, mi hanno creato
integroin tutte le parti:
e ora d'improvviso mi distruggi?
Ricorda, ti prego,
che mi hai plasmato come argilla
e mi farai tornare polvere.
Non mi hai raccolto come latte
e fatto accagliare come formaggio?
Mi hai rivestito di carne e di pelle
e mi hai intessuto di ossa e di nervi.
Mi hai concesso vita e benevolenza
e la tua sollecitudine ha salvato la mia anima.
Beati i morti che muoiono nel Signore.

Suonate la tromba nel plenilunio
nel giorno solenne della nostra festa,
alleluia.
Con voce esultante, con il suono
della tromba di corno esultate in Dio
nostra forza, alleluia.
Acclamiamo Dio con la cetra e l'arpa,
il timpano e il coro.
Cantate, esultate,
cantate i salmi con sapienza, alleluia.

Odhecaton

Alessandro Carmignani *controtenori*

Andrea Arrivabene

Gianluigi Ghiringhelli

Alberto Allegrezza *tenori*

Luca Dordolo

Paolo Fanciullacci

Riccardo Pisani

Marco Saccardin *baritono*

Davide Benetti *bassi*

Marcello Vargetto

Direttore

Paolo Da Col

Paolo Da Col

Cantante, organista, direttore e musicologo, ha compiuto studi musicali al Conservatorio di musica di Bologna, e musicologici all'Università di Venezia, rivolgendo sin da giovanissimo i propri interessi al repertorio della musica rinascimentale e barocca. Ha fatto parte per oltre vent'anni di numerose formazioni vocali italiane, tra le quali la Cappella di S. Petronio di Bologna e l'ensemble Istituzioni Harmoniche. Dal 1998 dirige l'ensemble vocale Odhecaton, oltre a guidare altre formazioni vocali e strumentali nel repertorio barocco. È bibliotecario del Conservatorio di musica di Trieste. Collabora con Luigi Ferdinando Tagliavini alla redazione della rivista *L'Organo*, ha collaborato in qualità di critico musicale con il *Giornale della Musica* e con altre riviste specializzate, ha diretto il catalogo di musica dell'editore Arnaldo Forni di Bologna, è curatore di edizioni di musica strumentale e vocale, autore di cataloghi di fondi musicali e di saggi sulla storia della vocalità rinascimentale e preclassica.

Odhecaton

Un'«entrée fracassante» nel mondo della polifonia rinascimentale, secondo le parole della rivista francese «Diapason». L'ensemble Odhecaton, sin dal suo esordio nel 1998, ha ottenuto alcuni dei più prestigiosi premi discografici e il riconoscimento, da parte della critica, di aver inaugurato nel campo dell'esecuzione polifonica un nuovo atteggiamento interpretativo, che fonda sulla declamazione della parola la sua lettura mobile ed espressiva della polifonia. L'ensemble vocale deriva il suo nome da *Harmonice Musices Odhecaton*, il primo libro a stampa di musica polifonica, pubblicato a Venezia da Ottaviano Petrucci nel 1501. Il suo repertorio d'elezione è rappresentato dalla produzione musicale europea tra Quattrocento e Seicento. Odhecaton riunisce alcune delle più scelte voci maschili italiane specializzate nell'esecuzione della musica rinascimentale e preclassica sotto la direzione di Paolo Da Col. L'ensemble ha registrato tredici CD, dedicati rispettivamente a musiche di Gombert, Isaac, Josquin, Peñalosa, Compère, ai maestri della Picardie, ai compositori spagnoli e portoghesi attivi nel Seicento nelle isole Canarie, a Giovanni Pierluigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo e Orlando di Lasso. Con questi programmi Odhecaton è ospite nelle principali rassegne in Europa e America e ha ottenuto i maggiori riconoscimenti discografici: *Grand prix international de l'Académie du disque lyrique*; *Diapason d'or de l'année*; *5 Diapason* (Diapason); *Choc* (Classica); Disco del mese (Amadeus e CD Classics); *CD of the Year* (Goldberg); *Editor's choice* (Gramophone). Odhecaton ha prodotto l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, con la partecipazione dell'attore Enrico Bonavera e le scene disegnate da Lele Luzzati. Negli ultimi anni Odhecaton ha rivolto grande parte del proprio impegno interpretativo alla musica sacra di Palestrina, Orlando di Lasso, Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi e al repertorio contemporaneo (Sciarrino, Scelsi, Pärt, Rihm). Nell'anno 2010 Odhecaton ha conseguito due *Diapason d'or* con le registrazioni *O gente brunnete* e *Missa Papae Marcellidi* di Palestrina; quest'ultimo CD (con il quale, secondo Le Monde, «les Italiens d'Odhecaton ont détruit l'icône pour mieux rendre Palestrina à la vie») ha ottenuto un

notevole successo presso la critica. Il CD di Odhecaton dedicato alla *Missa In illo tempore* di Claudio Monteverdi (Ricercar), insignito dei premi *Diapason d'or de l'année*, *Choc* e *Grand prix international de l'Académie du disque lyrique*, contiene la prima registrazione mondiale di tre mottetti inediti del compositore. Le ultime realizzazioni discografiche di Odhecaton comprendono la registrazione integrale dei Mottetti di Gesualdo a cinque voci (*Diapason d'or* settembre 2014) e il CD Roland de Lassus, *Biographie musicale* vol. IV, *La vieillesse*, (*5 Diapason* gennaio 2015). L'ultimo CD di Odhecaton (*Choc* di Classica ottobre 2016 e *Editor's Choice* di Gramophone gennaio 2017) è dedicato ad opere sacre inedite di Alessandro Scarlatti.

