

Un madrigalista del sec. XVII:

MICHELE DELIPARI

Nella Biblioteca Bodleian di Oxford si conserva, in edizione veneziana del 1630 di Bartolomei Magni, una raccolta di madrigali di un musicista salentino, Michele Delipari di Gallipoli. Questa raccolta, conservata in sei volumetti, sotto il titolo: « I baci », contiene venti madrigali: diciannove di Michele Delipari ed uno di suo zio Donatantonio Cuti.

Tanto di Delipari che di Cuti non esistono, fino ad oggi, notizie biografiche complete, il loro nome non compare nè nei superstiti registri parrocchiali, nè nel Dizionario del Grove nè in quello dell'Eitner; solo in quello dello Schmidl figura Delipari quale compositore del Secolo XVII. Noi possiamo aggiungere: della prima metà del Secolo XVII perchè i suoi madrigali, già editi nel 1630, non sono opera giovanile, ma mostrano la mano sicura di chi già ha raggiunto una maturità artistica. Possiamo anche aggiungere che nel 1630 era Maestro di Cappella della Collegiata di Pieve di Sacco, come appare sul frontespizio dell'opera da lui dedicata « *All.mo Sig.r et patron mio colendissimo il Signor Bernardo Soranzo* ».

L'autore del testo letterario di questi madrigali non è conosciuto, ma i suoi componimenti poetici sono nel fiorito barocco dell'epoca; vertono su i baci. Sono composizioni amorose e dicono di « *Baci avventurosi* », di « *Tranquilla guerra* », di « *Archi e strali d'amore* ».

I sei volumetti della raccolta contengono le parti dei cantanti: « Canto », « Quinto », « Alto », « Tenore » e « Basso », e quella del « Partimento » così come si usava in quel tempo. Le parti del Canto e quella del Quinto sono per la voce di soprano, quella dell'Alto per quella di tenore o contralto, il Tenore per la voce di tenore.

La scrittura è quella a stampa del Seicento: con le note a forma romboidale retaggio del secolo precedente.

Le parti vocali contengono rari e non simmetrici spezzabat-

tute, mentre nella parte del partimento gli spezzabattute sono sempre indicati.

Prima di esaminare alcuni di questi madrigali, il che ci permetterà di individuare a quale scuola musicale appartenga il Delipari e quale sia il suo valore artistico, non è superfluo ricordare qualche cosa sul madrigale.

Tra le forme tipiche della musica polifonica vocale del Secolo XIV, quella che aveva avuto maggior importanza per le sue possibilità di ulteriori sviluppi era stata il madrigale. Il primo saggio comparve nell'*Ars Nova*: era stato come una liberazione del bagaglio dottrinario a cui le altre forme polifoniche, anteriori o anche contemporanee, erano strettamente sottoposte.

Al madrigale trecentesco si adatterebbe assai bene la geniale definizione che il d'Arienzo dette alla melodia in genere: « *La melodie è libertà* ». E, come un'affermazione di libertà si presenta il madrigale nel suo primo apparire. Non più *tenor* gregoriano o profano, non più imitazioni di frammenti; ma libero canto, movimenti agili di sola melodia sorretta da buone parti contrappuntistiche sottoposte alla melodia principale (o *cantilena* come si diceva allora). Fu un compromesso fra la canzone trovadorica e la canzone popolare e popolareggiante, fra la lauda e le forme propriamente polifoniche.

Questa affermazione di libertà e di indipendenza melodica caratterizzò specialmente l'*Ars Nova* italiana e, assieme alle altre nuove forme più o meno nostrane, proiettò nel mondo musicale una forza di libera composizione che determinò, quindi, una svolta decisiva in tutta l'evoluzione musicale, senza esclusione di scuole.

Il madrigale del Cinquecento conserva la libertà della melodia che circola tra le parti contrappuntistiche, si slancia sugli acuti, si accascia tra i bassi secondo il senso delle parole, ma è tecnicamente più perfetto perchè non può ignorare l'arricchimento della tecnica contrappuntistica raggiunta in altri due secoli di ricerche e di studi; è il tempo di Palestrina e di Venosa: i madrigali sono espressioni di arte non più raggiungibili.

Sulla fine del Cinquecento, l'avvento della monodia accompagnata apre al madrigale nuovi sviluppi: vi si aggiunge la parte da suonare, ossia il basso continuo, le voci si riducono a tre, due, poi una e ne deriva la « Cantata » e il « Duetto da camera ». Quasi nello stesso tempo con Vecchi e Banchieri, appare il madrigale rappresentativo che aprirà le porte al melodramma e all'oratorio.

Il Seicento trova nel canto accompagnato una nuova via che, per ragioni di ambiente, usi, costumi e indirizzo estetico sconfinava abbastanza presto, ma non immediatamente, nel barocchismo, nel trionfo, nel macchinoso scenico, nella bravura, nel sovraccarico di note ornamentali (gorgheggi, gruppetti, volate, trilli).

Ma, mentre la melodia accompagnata si sostituisce definitivamente alla polifonia vocale, la cantata subentra al madrigale. Resta così, negli studiosi e negli artisti un desiderio nostalgico, un bisogno dello spirito di coltivare ancora, per proprio diletto, il genere polifonico puro.

Il vecchio madrigale resta come una sfida al nuovo e un ricordo del passato. Ogni musicista del Seicento che può farlo ci si prova e, benchè rari, non mancano i madrigali accompagnati in questo secolo: quelli del Delipari sono tra questi. Naturalmente i suoi madrigali risentono dei nuovi tempi, dell'influenza della cantata e della musica accompagnata e, nei suoi madrigali, il basso continuo o segue la parte del basso vocale, ed in questo caso ricorda la tecnica puramente vocale, o, addirittura, diventa una nuova parte reale.

I suoi madrigali, di schietta derivazione da quello vocale, contengono: accordi di settima non preparati e ritardi di quarta preparati da figurazioni di minor valore. Nel madrigale «Baci avventurosi» alla terza battuta troviamo un *do* diesis preceduto da un *si* bemolle che ricorda la sesta minore napoletana sentita in modo maggiore.

In tutti questi madrigali, il basso strumentale si presenta come fondamento dello schema armonico più che come basso definitivo. Qualche volta, il basso strumentale, non procede, rispetto alle altre parti, con la purezza che si potrebbe e dovrebbe attendere da tanto contrappuntista. Ciò è dovuto alla schematicità del basso strumentale. Infatti, in quel tempo, chi sedeva al cembalo o all'organo, o chi accompagnava una polifonia con l'arciliuto o col liuto, conosceva tanta musica che un solo fondamentale gli bastava a creare tutto un edificio armonico, basso compreso.

Talvolta, un complesso strumentale non aveva bisogno, per creare l'accompagnamento ad una o più voci, che di guardare le parti obbligate, e sopra di esse creava una interessante armonia che, a volte riproduceva le note scritte, altre volte si aggirava intorno ad esse, creando una nuova polifonia strumentale che arricchiva quella vocale.

I bassi di questi madrigali contenuti nella «Parte da sonare»,

fanno pensare, appunto, alle possibilità musicali di chi accompagnava e, per renderli fedelmente, bisogna considerare questi basi come uno schema su cui muovere un vero basso strumentale.

L'ambiente tonale di questi madrigali è più vicino ai modi liturgici che alla tonalità moderna. La conquista del Glareano dell'undicesimo modo, elaborata dallo Zarlino, aveva prodotto i suoi frutti che, però, non ancora erano maturi. Ci troviamo quindi, in una particolare tonalità che non è più quella liturgica ma non ancora quella moderna. Ad esempio, nel madrigale « Una bocca omicida », se lo consideriamo come tonalità liturgica dovremmo pensare ad un 7° modo (finale sol) ma le numerose alterazioni che troviamo nella condotta melodica delle parti e nella loro geniale struttura ci fanno pensare ad una tonalità che oscilla tra il sol maggiore, e il sol minore, pur non portando nessuna alterazione in chiave.

Queste sono alcune caratteristiche che, insieme con la condotta, in genere delle parti e con l'aderenza tra testo letterario e quello musicale, fanno di Delipari un esponente di quella scuola musicale napoletana che si era scrollata di dosso molte regole che, per altre scuole, erano ancora Vangelo.

Il Delipari, sotto alcuni aspetti, può essere definito un precursore; infatti, alcuni di questi madrigali contengono elementi tecnici o estetici che incontreremo poi, almeno cinquanta anni dopo, in altri autori. Ad esempio, alcuni di questi madrigali, come « O baci avventurosi » sono dei veri « duetti da camera » che, può scritte circa mezzo secolo prima di quelli di Scarlatti o di Durante, contengono caratteristiche estetiche di pari valore. Altri di questi madrigali, come ad esempio quello a quattro voci « Taci bocca, deh taci » contiene degli elementi che fanno ricordare il coro del melodramma monteverdiano e quello dei suoi successori.

A questo punto una domanda viene spontanea: trovandosi il Delipari al nascere del melodramma ne ha egli scritti? Di lui, per quante ricerche abbia fatto nelle Biblioteche e negli Archivi nazionali ed esteri, non è restata altra musica. Alcune ipotesi, quindi, possono essere fatte: o egli, ormai già carico d'anni, dispreszò questa forma perchè troppo nuova, o il diuturno lavoro della Cappella affidata alle sue cure gli tolse la possibilità di dedicarsi a questa forma profana; o, infine, i suoi melodrammi sono andati dispersi dal tempo e dalla incuria dei posteri.

Di quale interesse siano i suoi madrigali per la storiografia

musicale è evidente perchè il Delipari si inserisce degnamente nel quadro generale della scuola musicale napoletana anche con questa sola opera.

Ora, però, è necessario analizzare, anche sommariamente, alcuni di questi madrigali per vederne i pregi e far scaturire da questa analisi la personalità artistica del Maestro.

Nel madrigale « *Una bocca omicida (A 2 Canti ò Tenori)* », l'autore ha dovuto prescindere dai versi e svolgere la musica per suo conto ispirandosi più al senso generale delle parole che ai singoli concetti dei versi. Questa volta il bisticcio tra le parole « guerra », « baci », « agone », « labbra », « piaghe », « carezze » e simili si presta meglio allo stile madrigalistico ed il Delipari ha scritto un vero capolavoro. Il discorso musicale scorre fluido e chiaro e non manca di una espressività perfettamente aderente ai piccoli concetti con cui il poeta ha condito i suoi versi. Come sempre la musica del Delipari si sovrappone da padrona ai versi: la struttura musicale, perfettamente madrigalistica è ricca di invenzioni, di fraseggio dolce e spigliato.

In questo madrigale dopo dodici battute in tempo ordinario (C) passa a cinque battute in tempo di sesquialtera minore imperfetta, per ritornare poi al tempo ordinario per diciotto battute. Il madrigale termina con altre dodici battute del tempo di sesquialtera minore imperfetto.

Nelle parti ternarie le due voci procedono per terza come nel *ghimel*, in quelle binarie le voci, con grande ricchezza ritmica si alternano e si uniscono in un serrato contrappunto.

Il madrigale « *Tranquilla guerra (A 2 Canti ò Tenori)* » ha molti pregi di tecnica e di ispirazione.

I versi sono scialbi e snervati, non hanno nè lo slancio delle iperboli seicentesche, nè l'arte fatta enfasi delle metafore del marinismo. Sono, in generale, una serie di parole senza vita.

Tranquilla guerra e cara,
Ove l'ira è dolcezza Amor.
E nello sdegno e nella rissa è pace
Ove il morir s'impara
L'esser prigion s'apprezza
ne' men ch'alla vittoria, il perder piace.
Quel corallo.....

.

I versi continuano sullo stesso tono, o peggio, perchè dicono di coralli... che mordono e di denti... che risuonano...

Ebbene, il Delipari su questi versi crea una musica che a tratti raggiunge un elevato lirismo. Proprio dove il poeta s'impegola con l'ira, la dolcezza, la piacevole sonfitta, il Delipari passa improvvisamente ad otto battute di sesquialtera minore imperfetta [Allegro] 3/2) che danno una inattesa interpretazione e un non sperato significato alle parole. Il Delipari, oltre ad assumere un tono lirico di ottima lega, sa creare un episodio musicale che, iniziato a figurazioni larghe (minime), passa ad un ritmo incalzante; e nelle ultime otto battute trova accenti accorati e sommanamente espressivi, dimostrandosi un compositore di alta statura.

Gli altri undici madrigali a due voci contenuti in questi volumetti non sono molto dissimili da duei presi in in esame. Quello del Cuti, « Occhi stelle d'Amore », è decisamente inferiore a quelli del nipote sia come ispirazione che come tecnica contrappuntistica.

Prendiamo ora in esame prima qualche madrigale a tre voci, poi i due a quattro voci.

« *Negami pur aita* (A 3: Canto ò Alto Tenore e Basso), è un madrigale interessantissimo. Il Partimento forse presuppone il liuto, ciò è dovuto alla scarsa estensione delle note gravi che talvolta producono una permanenza della stessa armonia.

Questo madrigale si compone di due parti: nella prima, (in tempo binario C), i disegni di crome e semicrome si rincorrono, si alternano, si sovrappongono tra le tre parti vocali in un bel contrappunto fiorito ed imitato; nella seconda, più breve ed in tempo ternario (3/2), le imitazioni si interrompono per dar vita, con una figurazione di sole minime, ad un brano di polifonia verticale che ricorda lo « stile a cappella » proprio del Seicento. In questa perorazione finale le parti, fuse dalla stessa figurazione, scandiscono in un insieme poderoso e sonoro, le parole:

.
Mi sia vita il morir
Gioia il tormento.

In questo madrigale, tra l'altro si notano: un accordo di settima diminuita non preparato, qualche triade di quinta diminuita, anticipi, ritardi, due o tre quinte di moto retto tra le parti estre-

me, il tutto, però, reso con grande perizia tecnica.

Tutto il madrigale risulta di grande bellezza e di grande effetto.

Nelle altre composizioni a più voci contenute in questi volumetti, l'autore, pur mantenendo la struttura fondamentale del madrigale, che consiste nel rinnovarsi del fraseggio senza riferimenti tematici, tiene conto delle armonie strumentali come complemento delle parti e non solo come base armonica. Nel madrigale « *Donna s'in me (A 3: Due Tenori, o Canti, e Basso)*, le armonie strumentali sono indispensabili al necessario completamento delle parti vocali.

Non tutti i madrigali del Delipari hanno questa dipendenza dal basso strumentale. Egli, evidentemente, è invaghito del canto accompagnato, ma spesso ne dimentica l'uso e la sua polifonia può reggersi anche senza accompagnamento. Qui, invece, come in altri pochi di questi madrigali le voci hanno dei lunghi *a solo* che necessariamente devono essere sorretti dal basso strumentale e dalle sue armonie.

In questo madrigale le due voci superiori iniziano quasi come un duetto da camera. La voce del basso, che entra undici battute dopo le altre due, ha, all'inizio, una parte indipendente dal basso strumentale.

Anche qui all'autore della musica urgeva commentare la sola situazione psicologica delle parole e lascia il canto a una o a due voci, in modo che le parole che descrivono un angoscioso stato di animo, non restino soffocate dalla polifonia come avviene nel madrigale del Cinquecento.

L'alternarsi degli *a solo*, in questa composizione, prova il bisogno dell'autore di far sentire parole e musica nello stesso momento, e tanto gli urge questo intendimento che nella terza parte del madrigale la disposizione delle parti è sempre verticale, in modo che le parole delle varie voci siano pronunziate con lo stesso ritmo e siano intelligibili all'ascoltare.

Ma, al di sopra di queste considerazioni la struttura intima della composizione è strettamente madrigalistica. Per quanto l'Autore possa concedere al canto accompagnato, rimane sempre legato alla pura forma polifonica con assenza assoluta del tema e del conseguente svolgimento tematico, sia per le modulazioni che per la tonalità che sono proprie del madrigale classico.

Dal punto di vista tonale, questo madrigale è, forse, il più decisamente orientato verso la tonalità moderna. Pur portando un

solo bemolle in chiave è chiaramente in sol minore.

Il madrigale « *Quella Lilla gentile (A 3: Due Tenori, ò Cantati, e Basso)* », ha una insolita vivacità. Vi è un certo brio, una agilità che non ricorda la Canzonetta del Vecchi specialmente burlesca, ma rientra nel clima napoletano di un elegante movimento di parti.

Originale nella tecnica, nella struttura, nella ispirazione, il Delipari, ha accantonato tutta la vaquità delle parole, orientandosi in una discorsiva musicale tutta sua e concedendo assai poco al poeta. Forse in questa composizione si può riconoscere, meglio che nelle altre, la derivazione del Delipari dalla scuola napoletana.

Fin dalle prime battute le due voci superiori (alto e tenore) intessono un vivace movimento di crome e semicrome di un effetto brillante: evidentemente questa particolare condotta delle parti si orientava verso il divenire della musica, specialmente melodrammatica, della nostra scuola.

Il disegno melodico, qui più che negli altri, ha una linea ben definita e prende dalle parole solo il ritmo. Musicalmente può essere annoverato tra i veri madrigali; peccato che, come nei cori di certi vecchi melodrammi dell'Ottocento, i cantanti siano obbligati a ripetere fino alla sazietà una mezza proposizione, o una sola parola dal significato minimo. Ad esempio, i due cantanti, fin dall'inizio, dicono le parole: « *vere perle, perle vere, vere, vere, vere, perle perle, perle...* », e così per molte, moltissime volte. Forse l'autore della musica voleva imitare il picchietto di una pioggerella di perle su di una scala di marmo così come farà poi d'Annunzio nella « Gioconda ».

Riesce perfettamente a farci sentire lo scorrere e il rincorrersi di esse e il guizzare delle luci. Ma, ahimè, queste perle, nell'intenzione del poeta erano solo metaforiche e non saltellanti, non erano altro che « *lagrime congelate ch'Amor raccolse per farsene al bel sen ricco monile* ».

In questi fronzoli metaforici a tutt'altri che al Delipari non sarebbe stato facile concludere qualche cosa specialmente con la forma del madrigale il cui fraseggio rinasce ad ogni mutar di concetto, ad ogni parola che incide sul significato e sul sentimento generale di tutta la composizione poetica. Il Delipari, anche questa volta, mette da parte il poeta cava fuori dalle metafore il vero significato e va avanti con la musica anche se deve ripetere venti volte una sola parola.

Sapendo quante volte i musicisti del Settecento erano costretti a ripetere una parola o un solo concetto per distribuire una quartina in quattro pagine di musica, si potrebbe anche dire che in questo il Delipari sia un precursore.

Questo della ripetizione di una parola o di un verso è certo un difetto; ma è un difetto che proviene dalla esuberante ricchezza di ispirazione del Maestro. Del resto, anche a Metastasio, che di poesia se ne intendeva e che non aveva certo povertà di versi, toccava sentirsi ripetere una frase una diecina di volte. Nel Settecento il musicista si difendeva con l'asserire che dava varie interpretazioni allo stesso concetto. J. J. Rousseau, non solo difendeva questo procedimento musicale, ma trovava che il rinnovarsi della musica sulle stesse parole serviva ad accrescere l'edificio della espressività musicale. Tuttavia, nella prima metà del Secolo XVII, per quanto la linea melodica finisca col prevalere sulle parole, non si era ancora giunti a costruire dieci pagine di musica sopra due o tre versi.

Il melodramma era nato come interpretazione diretta e immediata del verso e delle strofe. Il Monteverdi affermava il suo incontenibile lirismo senza tradire la continuità del verso. Il Cavalli liberò in parte la forma melodica della declamazione, ed affermò lo sviluppo musicale come derivazione del verso e non come colorito di esso.

D'altronde, il Monteverdi stesso aveva già indicato questa via; ma spettò ai successori l'onore di costruire una buona parte di una composizione musicale ripetendo solo poche parole.

Il Delipari, che si trova cronologicamente a mezza strada tra il declamare monteverdiano e l'aria del Settecento, è uno dei primi a cui possa essere attribuito il privilegio di ripetere una parola quaranta volte pur di svolgere il suo pensiero musicale.

In questo madrigale, come in altri della stessa raccolta, non vi sono cambiamenti di tempo ma si resta sempre alla semibreve. Lo andamento è « Allegro moderato » anche se, come sempre, non viene indicato.

Il madrigale « *O come il cor m'alletta (A 4: Canto, Alto, Tenore e Basso)* », oltre ai soliti buoni pregi contrappuntistici, risente in pieno dell'indirizzo nuovo che la polifonia vocale aveva avuto al principio del Seicento. Vi è un certo abbandono delle necessità tecniche della polifonia vocale pura, specialmente rispetto alla natura degli intervalli. L'alternarsi di intervalli maggiori e

minori poteva farsi con libertà, in quanto le armonie degli strumenti a tastiera e delle orchestre ne facilitavano la intonazione.

In questo madrigale, pur essendovi uno schema tonale orientato verso i modi gregoriani, in certi momenti la tonalità moderna si affaccia chiaramente. Questo madrigale che vorrebbe essere stato scritto nel secondo tono gregoriano è, in realtà, in un *la* minore che converge verso un *re* minore.

Anche qui, purtroppo, i versi non sono certo superiori agli altri. Vi è un «*core che s'alletta*», qualche cosa che «*tira un'angioletta*» e «*se il mio pensier non erra — Paradiso novel sembra la terra*».

O come il cor m'alletta
e l'alma su nei Cieli
rapisce e tira la mia dolce Angioletta
qualor rident'in me lo sguardo gira
ch'un tuo bacio mi bea

.

Col madrigale «*Taci bocca deh taci. (A 4. Canto, Alto, Tenore, e Basso)*» si conclude la raccolta del Delipari. E', questo madrigale, uno dei più perfetti ed ha un senso drammatico che lo pone, forse, al primo posto tra tutti quelli di questa raccolta. Anche qui, proprio come nelle arie dei melodrammi, la musica commenta uno stato d'animo superando di gran lunga la povertà del verso.

Taci bocca, deh! taci
Che se gli avvien, la pena
Avrà di tua rapina il core.

.

Questi tre versi in un madrigale del Cinquecento sarebbero bastati appena per poche battute, in un'aria del Settecento avrebbero riempito un paio di pagine di musica; il Delipari, invece, ne fa quasi tutta la composizione sfruttando in modo particolare l'imperativo «taci» che, con vero senso drammatico è ripetuto dal Tenore e dallo Alto, mentre il Canto con accento accorato e con pause che rendono il fraseggio più espressivo, ripete le parole «*... La pena avrà di tua rapina il cor...*»

Anche in questo madrigale il tempo binario si alterna a quello ternario. In quest'ultimo le risposte delle parti ravvicinate esprimono il timore, l'ansia, la pena che il silenzio non sia turbato dalle parole.

La parte centrale, di ritmo ternario, ha un movimento più calmo; è la speranza che gli amanti trovino nel silenzio una corrispondenza dei loro pensieri, più profonda ed efficace di ogni parola. Succede un momento di maggior calma, di abbandono; e, in un pianissimo di grande effetto e in una buona disposizione verticale, ritorna la esortazione al tacere. Qui le combinazioni armoniche si allontanano dalle necessità della polifonia vocale, ed entrano in pieno in quello che sarà, assai più tardi, il coro del melodramma napoletano, pur risentendo in pieno la tecnica e gli atteggiamenti melodici della polifonia vocale anteriore al basso continuo. Le parti procedono con la linea melodica particolare alla scuola napoletana senza impacci e senza inutili restrizioni scollastiche.

Dopo aver fatto l'analisi dei madrigali tra i più interessanti, si può concludere che il Delipari, oltre ai pregi già visti, ha principalmente quello di essere originale. Non copia, non rifà nessuno dei suoi grandi contemporanei e, in quel tempo, non era facile non sentire l'influsso di un Arcadelt, di un Monteverdi, di un Venosa, tanto più che era assolutamente necessario fare gli studi su i lavori di questi grandi Maestri se si voleva venire a capo di qualche cosa in musica. La tecnica bisognava conquistarla a poco a poco, aggiungendo una voce nuova a un madrigale di un grande autore oppure pigliando da questi una parte e costruendovi tutto un madrigale. Insomma, la musica di un maestro ritenuto modello passava nello spirito dello studioso come creazione propria. Svincolarsene, dire qualche cosa nuova, non era facile. Il Delipari prende dai suoi modelli, specialmente dal Venosa i cui lavori egli dovette studiare a preferenza, quel tanto che orienta il suo modo di fare, ma non saccheggia nessuno. E questo non è un piccolo merito che gli si può attribuire.

Resta l'interrogativo: il Delipari fu un precursore? Complessivamente da quest'unica opera che ci resta, si direbbe di sì: ma non sappiamo quale diffusione ebbero questi madrigali contenuti nei sei libretti di cui fin'ora si è trovato un solo esemplare. Certo è che, avendo trovato questa copia in Inghilterra, si può pensare che egli fu tra gli autori napoletani che durante il Seicento e il Settecento furono eseguiti in tutto il mondo.

Taci Bocca deh taci

MADRIGALE

TRASCRIZIONE, REALIZZAZIONE
E REVISIONE DI

Giuseppe A. Pastore

Michele Delipari

[Andante moderato]

Canto

Alto

Tenore

Basso

Partimento

Ca-ci Boc-ca deh ta... dell' a-ma-to bel-lex-re le ra-

Deh ta...ci dell' a-ma-to bel-lex-re

Deh ta...ci dell' a-ma-to bel-lex-re

[Andante moderato]

Ca-ci Boc-ca ta-ci boc-ca deh ta...

pi-te le ra-pi-te dol-cer... deh ta...

le ra-pi...te dol-cer... xe

le ra-pi-te dol-cer... xe

5

--ci che se gl'au vien *f* ta--ci
 --ci ta--ci che l'o-da--mo---re ta--ci
 --ci ta--ci che se gl'au vien ta--ci
 che se gl'au vien del ta---ci ta--ci

[cresc.] *f* *p* *f* *p*

45

che se gl'au vien la pe-na-ha-vià la pe-na-ha-vià
 bo--ca del ta-----ci che se gl'au vien ta--ci
 bo--ca del ta-----ci che l'o-da--mo---re *[sf]*
 bo--ca del ta-----ci

f *f* *f* *sf*

45

[cresc.]

di tue ra-pi-ri il..... cor la pe-na-ha-vi-à la pe-na-ha-vi-à la pe-na-ha-

[cresc.]

ta-ci

ci ta-ci ta-ci

[cresc.]

cresc.....

f

ra-pi-ri il..... cor di tue ra-pi-ri il..... cor

ta-ci ta-ci

ta-ci

[rit.....]

f

13

[Allegro moderato]
mp

Ne mi-nor fo...ra ar-di...re il par-lar fo-ra ar-di-re

Ne mi-nor fo...ra ar-di...re il par-lar for' ar...di...re il par-lar

Ne mi-nor fo...ra ar-di...re il par...

Ne mi-nor fo...ra ar...

This system contains the first vocal and piano staves. The vocal line is in 3/4 time and features a melody with dotted rhythms. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The lyrics are written below the vocal staves.

[Allegro moderato]

This system contains the piano accompaniment for the second system of the first section. It features a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

ne mi-nor fo...ra ar-di-re il par-lar for' ar...di-re il par-lar for' ar...

ne mi-nor for' ar...di-re il par-lar for' ar...di...re il par...

...lar ne mi-nor fo...ra ar-di...re il par...

...di-re il par-lar ne mi-nor fo...ra ar...

This system contains the second vocal and piano staves. The vocal line continues the melody from the first system. The piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics are written below the vocal staves.

This system contains the piano accompaniment for the third system of the second section. It features a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

[Andante] [rit.] [mf]

..di...re il par-lar ch'el rapù...re. ma se la-ci-li siam

lar il par-lar ch'el rapù...re ma se la-ci-li siam

lar il par-lar ch'el rapù...re ma se la-ci-li siam quanto quanto ra...

..di...re il par-lar ch'el rapù...re ma se la-ci-li siam

[Andante] [rit.] [mf] *piano*

[Allegro mod.]

ma se la-ci-li siam *fa-veem mill'*

ma se la-ci-li siam quanto quanto rapa-ci *fa-veem mill'*

..pa-ci ma se la-ci-li siam quanto quanto rapa-ci *fa-veem mill'*

ma se la-ci-li siam *fa-veem mill'*

[rit. assai] [Allegro mod.]

pp *piano* [Meno]

alt' e più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci ha-ve-rem mill'alt' e

pp *piano*

alt' e più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci ha-ve-rem mill'alt' e

pp *piano*

alt' e più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci ha-ve-rem mill'alt' e

pp *piano*

alt' e più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci ha-ve-rem mill'alt' e

[Meno]

6

[Allegro moderato] [Meno] *piano* [Adagio]

più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci. Ca-ci boe...ca del ta--ci.

f *piano*

più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci. Ca-ci boe...ca del ta--ci.

f *piano*

più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci. Ca-ci boe...ca del ta--ci.

f *piano*

più ha-ve-rem mill'alt' e più so-av' ah ta--ci ta--ci. Ca-ci boe...ca del ta--ci.

[Allegro moderato] [Meno] [Adagio].

43 3

Nel primo trentennio del 1600 la polifonia vocale aveva assunto in tutte le scuole italiane, e specialmente in quella napoletana, una semplicità lineare rispetto alla complessità della polifonia precedente. Il Delipari, che non si serve di tutte le possibilità polifoniche che aveva trovato nel Venosa, non è l'inventore del nuovo modo di essere della polifonia, ma certo egli è tra i primi napoletani a trovare una via di mezzo tra la polifonia e canto accompagnato.

In realtà, già la scuola napoletana, un secolo prima della camerata dei Bardi, aveva iniziato un processo di chiarificazione della polifonia vocale con la *Villanella* che è precisamente un canto accompagnato da strumenti o da altre voci la cui simultaneità ritmica consente a chi ascolta di comprendere le parole del testo e di seguire una sola linea melodica.

Il Delipari, in questi madrigali, pur restando nell'ambito della forma aulica, raccoglie queste tendenze della scuola napoletana: linea melodica accompagnata, polifonia espressiva, e arriva a dare ai suoi madrigali un carattere particolare sicchè, pur rimanendo madrigali, partecipano in pieno alla espressività omofona del 1600-1700.

Accanto ai nomi di Sabino, Salvatore, Lombardi, Falconieri, sia pure ad una certa distanza, si potrà collocare il Delipari, benchè fino a questo momento la storia della musica lo abbia misconosciuto. Ma, questa omissione o dimenticanza di autori non è poi una cosa nuova nella storia della musica, specialmente per la scuola napoletana e, specialmente nel Seicento. Si direbbe che in quel tempo i nostri autori fossero troppo occupati nel produrre per il solo piacere di scrivere musica e di eseguire le loro composizioni nel numero ristretto dei loro conoscenti, per occuparsi di dare notorietà ai loro lavori.

Il Delipari, le cui composizioni, come abbiamo detto, sono andate disperse, sopravvive in questi madrigali che, se a tutta prima, possono sembrare poca cosa, a leggerli e ad osservarli bene, rivelano la scuola napoletana con tutte le qualità espressive e la sua tendenza a drammatizzare la composizione facendone molto più che un semplice pezzo musicale a solo scopo ricreativo.

GIUSEPPE A. PASTORE