

RENATO DIONISI - BRUNO ZANOLINI

**La tecnica del  
contrappunto vocale  
nel cinquecento**

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

# I N D I C E

PREMESSA		XI
I. LE CARATTERISTICHE DELLE VOCI E DELLA LINEA MELODICA		1
Le voci		1
La linea melodica		5
II. IL CONTRAPPUNTO A DUE PARTI		15
Il contrappunto "nota contro nota"		18
Il contrappunto "due note contro una"		24
Il contrappunto "sincopato"		29
Il contrappunto "quattro note contro una"		35
Il contrappunto "fiorito"		40
Il contrappunto "fiorito contro fiorito"		49
Doppio fiorito in contrappunto libero		51
Doppio fiorito in contrappunto imitato		61
Il testo letterario		74
Il bicinium		87
III. IL CONTRAPPUNTO A TRE PARTI		101
Triadi		101
Successioni e relazioni di consonanze perfette		106
Ritardi		111
Altri tipi di fioritura		120
Cadenze		124
Imitazione		134
L'omortmia		146
Le forme profane		151
IV. IL CONTRAPPUNTO A QUATTRO, CINQUE E SEI PARTI		165
Generalità tecniche		165
Problemi strutturali e compositivi		194
Le forme sacre		213

V. L'INTERPRETAZIONE MUSICALE DEL TESTO LETTERARIO	237
Particolarità strutturali del madrigale	243
VI. IL CROMATISMO	251
VII. IL TEMPO TERNARIO	259
VIII. IL CANONE	271
IX. IL CONTRAPPUNTO A SETTE E OTTO PARTI	281
Il doppio coro	287
INDICE ANALITICO	309

V. L'INTERPRETAZIONE MUSICALE DEL TESTO LETTERARIO	237
Particolarità strutturali del madrigale	243
VI. IL CROMATISMO	251
VII. IL TEMPO TERNARIO	259
VIII. IL CANONE	271
IX. IL CONTRAPPUNTO A SETTE E OTTO PARTI	281
Il doppio coro	287
INDICE ANALITICO	309

## PREMESSA

In Italia, e non solo in Italia, gli studi di composizione si svolgono ancora secondo un percorso obbligato, che parte dall'armonia, prosegue con il contrappunto, la fuga ed arriva infine alla composizione (una cosa "diversa" e separata dal resto!). Si tratta di un piano di lavoro antistorico di comodo, in quanto proposto in un periodo nel quale l'armonia tonale era *cosa di tutti e di tutti i giorni*.

Ancora oggi, d'altronde, per non pochi didatti risulta assolutamente necessario far precedere lo studio del contrappunto da quello dell'armonia, il che è insostenibile: infatti tutta la prassi armonica che non si riferisca strettamente al puro fatto verticale dei suoni deriva chiaramente dal contrappunto e non viceversa. Lo stesso collegamento fra due accordi propone, per forza di cose, un movimento di linee e quindi un procedimento contrappuntistico.

Sarebbe invece auspicabile condurre gli studi musicali seguendo un percorso storico delle tecniche — dall'*archeologia* ai nostri tempi — cominciando perciò (e già dalle scuole elementari) ad affrontare i problemi relativi al ritmo e alla sua organizzazione (invece del solfeggio tradizionale), poi quelli della melodia e della composizione lineare necessariamente combinati con quelli ritmici (analisi del gregoriano, del canto popolare ecc.), per passare al contrappunto vocale da due a molte parti e quindi ai problemi strutturali, contrappuntistici e armonici contenuti nelle varie letterature vocali e strumentali e nei vari *sistemi* dalla fine del '500 ad oggi.

Il presente lavoro è dedicato all'indagine tecnica della letteratura vocale del '500, all'analisi cioè dei caratteri distintivi di una vocalità che riassume in sé il travaglio di secoli di polifonia. Alla luce della prospettiva storica indicata, esso prescinde dai riferimenti alla musica vocale e strumentale dei periodi successivi, pur usando per comodità e chiarezza alcuni termini del linguaggio tecnico attuale, e dà invece per scontata la conoscenza delle nozioni teoriche e, in una certa misura, del canto gregoriano che sono alla base della prassi musicale dell'epoca.

Questo studio, condotto su una *pratica d'arte* e non su teorie astratte, si propone di mettere in luce le costanti tecniche della polifonia vocale cinquecentesca, precisando — per quanto possibile — le differenze riscontrabili fra repertorio sacro e profano e fra *scholae* e autori diversi, differenze che si risolvono nelle *eccezioni*.

Non esiste infatti procedimento, per quanto basilare, che sia assoluto: questo è ovvio, giacché l'eccezione è il segno inconfondibile del cammino di ogni espressione artistica, rappresentando il continuo porsi in divenire del linguaggio di un certo periodo, del suo maturarsi, del suo decadere e rinnovarsi. Ciò è tanto più valido per il '500, secolo di grande evoluzione musicale, che nasce nel *fiamminghismo* e si prolunga nel barocco e che evidentemente non può proporre al suo inizio gli stessi dati tecnico-stilistici che presenterà alla sua conclusione. Le inquietudini del periodo storico si ritrovano poi nella stessa produzione

dei singoli autori, per cui ad esempio il primo Palestrina non è uguale all'ultimo, e di tale dinamismo le eccezioni rappresentano appunto il segno particolare.

Differenze di rilievo esistono poi fra i due repertori, da una parte quello sacro, dotto e conservatore per forza di cose, dall'altra quello profano, assai più possibilista e soggetto a mutamenti anche rapidi per la spinta del *prodotto popolare*. Si tratta comunque di due posizioni artistiche adiacenti e non antitetiche, che si influenzano a vicenda.

Il maggiore senso *armonico* della frottola, della villanella e del madrigale mette in evidenza il problema dell'accordalità che — gradualmente — sarà anche un problema della musica sacra, spesso ancorata al senso del contrappunto strettamente orizzontale. L'omioritmia, procedimento "facile" di natura popolare, investe la musica sacra dalla quale è sapientemente collocata nelle lunghe proposizioni letterarie del Gloria e del Credo della messa. L'imitazione (e più raramente il canone) entra a dare rigore stilistico al madrigale. La modalità, rigidamente osservata in campo sacro, si scioglie gradatamente di fronte alla più larga interpretazione che ne dà il repertorio profano, sicchè i due campi — nel secondo '500 — si trovano insieme a presentare le più valide proposte per il passaggio alla *nuova musica*.

Per valutare la complessità del quadro, si consideri ancora che le varie *scholae* si rifanno spesso a tradizioni culturali e artistiche differenti, che influiscono in varia misura sulle caratteristiche musicali dei rispettivi autori.

In riferimento a ciò, sono stati scelti — per l'analisi dei dati tecnici e strutturali della letteratura vocale — i compositori più significativi delle diverse *scholae*: in campo sacro soprattutto Josquin des Prés (1440–1521) e Orlando di Lasso (1530–1594) per la scuola fiamminga, Costanzo Festa (1480–1545), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) e Tomás Luis de Victoria (1548–1611) per la scuola romana e spagnola. Nel repertorio profano oltre che agli stessi autori (escluso de Victoria), ci si è rivolti in particolare a Cipriano de Rore (1516–1565), Andrea Gabrieli (1510–1586), Luca Marenzio (1553–1599). Naturalmente non sono stati trascurati altri compositori; viceversa un autore come Monteverdi non è stato preso in considerazione, se non marginalmente, perchè pur partendo da posizioni simili a quelle degli altri autori rinascimentali, si proietta poi stilisticamente e cronologicamente nel barocco.

Scopo di questo lavoro è di offrire all'allievo una base per potersi appropriare di un solido artigianato che gli consenta di "piegar la nota al voler" dell'idea — come diceva Verdi — in relazione alle esigenze del mestiere attuale che non esiste e non può esistere senza i precedenti dai quali deriva. Si tratta di una disciplina mentale e manuale che non è fine a se stessa, ma che permette di confrontare il presente col passato — due termini non antitetici ma complementari — se è vero che l'arte non conosce progresso, ma, come un sistema siderale, gira su se stessa con alternanza di corsi e di ricorsi i quali vicendevolmente mettono in luce nuova e con nuovi rilievi zone rimaste in ombra che si ripropongono all'attenzione e all'interesse dei secoli successivi.

Così alcune ceramiche di Picasso si rifanno più o meno consciamente a quelle dell'antichissimo Iran, le statue dell'antichità ellenica si rinnovano nei profili delle sculture miceneo-angiolesche, motivi delle letterature greca e latina vengono ripensati e riproposti dagli umanisti; moduli bizantini rifioriscono in alcuni atteggiamenti delle musiche sacre di Stravinsky, procedimenti modal e strutturali degli *organa* medievali si ritrovano e si illuminano nei procedimenti paralleli di Debussy e Ravel, il mondo dell'enigmistica fiamminga rientra nelle strutture canoniche della scuola viennese.

## CAPITOLO I

### LE CARATTERISTICHE DELLE VOCI E DELLA LINEA MELODICA

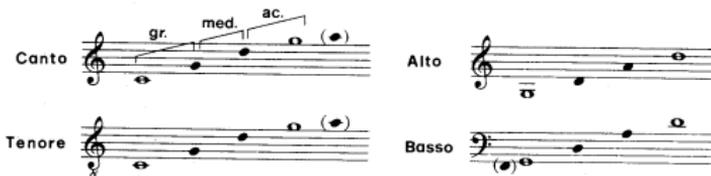
Il contrappunto del Rinascimento è arte squisitamente orizzontale, basata sull'invenzione lineare: le strutture portanti — i rapporti verticali fra le due o più melodie sovrapposte — sono secondarie e molto semplici, essendo il risultato puntuale del preminente interesse melodico.

E' necessario quindi conoscere soprattutto le esigenze delle voci e del loro realizzarsi in linea melodica per poter entrare nella pratica e nello spirito della letteratura vocale del Rinascimento.

#### LE VOCI

Il contrappunto vocale si basa sulle quattro voci fondamentali di soprano (detto nel '500 *superius* o *cantus*) contralto (*altus*) tenore (*tenor*) e basso (*bassus*), le quali, a due a due a distanza di ottava, presentano precise corrispondenze di estensione e di colorazione timbrica.<sup>1</sup>

Fra di loro le voci contigue distano in media una quarta/quinta, e questo influisce sul gioco dell'imitazione di cui si tratterà in seguito. L'ambito di ogni voce è suddiviso in registri, grave-medio-acuto:<sup>2</sup>



in ogni singola composizione tuttavia, soprattutto se a molte parti, le voci sfruttano in genere non la loro estensione totale, ma — in un ambito medio di nona — i registri medio e grave oppure medio e acuto, secondo la tensione di colore timbrico che l'autore vuol conferire al pezzo.

1. Si tenga presente che, soprattutto per quanto riguarda la musica sacra — e particolarmente nella *schola romana* per i noti divieti circa la presenza delle donne nel coro — i termini *cantus* e *altus* non corrispondono a voci femminili, ma la parte dell'*altus* (chiamata anche, nel '400, *contratenor*) è affidata a uomini che cantano in falsetto, o meglio a tenori acuti, e quella del *cantus* ai *pueri cantores*, ossia alle voci bianche, con un risultato timbrico particolare. Nel repertorio profano invece le parti del *cantus* e dell'*altus* sono affidate di solito a voci femminili.

2. Si adottano decisamente le chiavi moderne come è ormai nell'uso, precisando che, per quanto riguarda il tenore, alla chiave di *sol* è sottoposto un 8 per indicare che le note scritte risultano in effetto un'ottava

sotto. Tale chiave può essere sostituita, con lo stesso significato, da quest'altra  in cui alla chiave di



Nel repertorio a cinque parti la voce aggiunta (quintus) può essere una qualsiasi delle tre superiori (mai un basso, essendone sufficiente uno a sostenere l'impianto fonico): facilmente il quintus è un tenore che insiste sulla tessitura acuta, pur incrociando spesso con quello *ordinario* durante l'esecuzione.<sup>3</sup> A sei parti (la voce aggiunta è chiamata sextus) a sette e a otto ci sono varie possibilità per quanto riguarda la scelta delle voci da raddoppiare: a otto si può avere anche il doppio coro, cioè due cori a quattro voci (SATB) contrapposti.

Del resto mentre a cinque voci e oltre si usano in genere tutti e quattro i timbri vocali (di cui uno o più raddoppiati) nei lavori a quattro, soprattutto se brevi – mottetti o madrigali – non è necessario usarli tutti, anzi è facile trovare diverse combinazioni quali SSAT, ATTB, ecc. e spesso anche tre voci uguali con una che funga da basso e cioè SSSA, SSST, TTTB, ecc. A tre voci vale lo stesso discorso, tenendo presente che ci deve sempre essere una voce grave mai raddoppiata (altus, tenor o bassus) che serva da sostegno.

Ogni voce si muove nell'estensione che le è consentita evitando l'insistenza sui limiti acuti e gravi, per non stancarsi e non correre il pericolo di calare o di crescere. Ciascuna voce poi rappresenta nel coro<sup>4</sup> una individualità inconfondibile, con proprie caratteristiche e

*sol* è unita quella originaria di *do* sulla quarta linea. Si tenga presente che la chiave di *do* non indica nel '500 una voce precisa conseguentemente alla linea su cui è posta: si possono avere infatti le seguenti disposizioni di chiavi a seconda del registro più o meno acuto che caratterizza la composizione.



Nella trascrizione in chiavi moderne, anche l'alto – per comodità di notazione – usa la chiave  che originariamente è notato nella chiave , cioè se sfrutta l'estensione vocale medio-grave.

3. Talvolta nel repertorio a cinque e più parti si incontra la voce maschile mediana di baritono chiamata *baritonans* o *baritonus*: il suo ambito va dal  al  ed insiste particolarmente sui registri grave e acuto. Poiché il tenore del tempo scende normalmente nel registro grave, che arriva appunto al *do*<sup>2</sup>, nel repertorio a cinque voci il baritonus rappresenta in pratica il tenore ordinario, mentre in quello a sei e oltre può fungere da primo basso.

4. Si ricordi tuttavia che il repertorio profano veniva eseguito da solisti, cioè da voci singole: i problemi rimangono gli stessi. Il coro rinascimentale non è comunque un complesso di grandi dimensioni: varia da 12 a 18 cantori, 3-4 in media per ogni parte.

limitazioni: il soprano e il basso sono le due linee estreme e perciò facilmente percettibili all'ascolto; il contralto, a meno che non incroci col soprano, rimane voce *interna*, mentre il tenore, portando su di sé due parti acute ed essendo chiuso verso il grave dal basso, è la voce più schiacciata. Per farsi largo in mezzo alla rete delle voci che lo circonda, il tenore deve più delle altre controllare la propria tensione, in relazione soprattutto a quella del soprano, cioè rimanendo in media in posizione di registro più acuta che non il soprano stesso, e questo per emettere più armonici superiori.

C. de - dit con-tra me vo - ces

A. de .dit con-tra me vo - ces

T. de.dit contra me vo - ces

B. de - dit contra me vo - ces

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

Il tenore può allontanarsi fino a una dodicesima e più dal basso, sempre per poter galleggiare, mentre gli si avvicina – arrivando ad incrociarlo – quando il basso stesso opera in regione acuta.

C. Pa - tri: per quem o-mni - a fa - cta sunt

A. (Pa) - tri: per quem o-mni - a fa - cta sunt

T. Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt

B. Pa - tri: per quem o-mni - a fa - cta sunt

Lasso: Credo dalla "Missa Il me suffit"

C. *æ - ter - - - nam, æ - ter - - - nam*

A. *(æ) - - - - - ter - - -*

T. *æ - - - ter - nam, æ - - - ter - - - nam, æ - - -*

B. *æ - - - ter - - - nam, æ - - - ter - - - nam*

Lasso: Requiem dalla "Missa pro Defunctis"

Ma in generale tutte le voci devono osservare giusti rapporti di tensione fra loro, quasi *distanze di sicurezza* per evitare – se non per momenti brevissimi o per motivi di interpretazione del testo – la disgregazione del totale corale o il difetto opposto dello schiacciamento.

C. *pie-di mi por - rò la vi - a*

A. *por-rò la vi - a*

T. *por - rò la vi - a*

B. *mi por.rò la vi - a*

Palestrina: madrigale "Partomi Donna"

C. *-l'hor, an - ci -*

A. *-l'hor ch'a voi m'ap - pres - so, an - ci -*

T. *-l'hor ch'a voi m'ap - pres - so, an - ci -*

B. *-l'hor ch'a voi m'ap - pres - so, an - ci -*

Palestrina: madrigale "Ardo lungi"

Nel primo esempio il testo dice: "ma se tra piedi mi porrò la via, ...". Questo spiega l'allontanamento del soprano dal tessuto delle altre voci.

Se allora gli ambiti delle quattro voci fondamentali distano fra loro una quarta/quinta come si è visto, per ottenere un giusto rapporto di tensione si deve mantenere – in media – una distanza di quarta/quinta fra voci contigue, evitando che queste superino fra loro l'intervallo di ottava, la qual cosa creerebbe un eccessivo contrasto di tensione. Gli incroci, sempre fra parti contigue, sono momentaneamente possibili, purchè il risultato fonico sia accettabile, cioè non si verifichino i casi di disgregazione o schiacciamento già visti. Si può arrivare a volte all'incrocio tenore–soprano (voci non contigue) per la nota tendenza del primo a mantenersi in tensione, e più difficilmente a quello fra alto e basso, ma sono casi piuttosto rari.

C. - la non se n'a - di - re  
 A. se n'a - di - re  
 T. (di) - re a - di - re  
 B. se n'a, di - - - re

Palestrina: madrigale "S'un sguardo un fa beato"

C. (-le) - - - i - son  
 A. Chri - ste - e - lei - son  
 T. (Chri) - ste - e - lei - - - son  
 B. (-le) - - - i - son

Palestrina: Kyrie dalla "Missa Ave Maria" a 4 voci

Sono esclusi, comunque, gli incroci all'inizio e alla fine della composizione.

## LA LINEA MELODICA

Il contrappunto cinquecentesco è basato sul sistema modale. Il repertorio sacro infatti, richiamandosi decisamente al canto gregoriano (in particolare nella *schola romana*), ne assume caratteri e andamento melodico, con la libertà dovuta alla costruzione polifonica e alla differente sensibilità: così il repertorio laico, pur risentendo anche della musica liturgica, si ricollega alla tradizione profana (soprattutto nei musicisti fiamminghi), la quale del resto ha sempre mostrato — nei suoi tratti a volte popolari — propensione per una modalità semplificata, per così dire moderna (maggiore—minore), tanto più evidente nel '500, in un periodo cioè che vive il passaggio dal sistema modale a quello tonale. Questa tendenza verso gli orizzonti della tonalità, riscontrabile nel repertorio profano in varia misura secondo gli autori, non toglie tuttavia che sia ancora la modalità a determinare il linguaggio melodico e di conseguenza il carattere stesso delle composizioni.

Le quattro categorie modali, derivate dal gregoriano, in cui si usa dividere il repertorio polifonico — in conseguenza della scala usata che ha come propria nota base la *finalis* e soprattutto delle abitudini melodiche — sono come è noto il *protus* (finale *re*), il *deuterus* (finale *mi*), il *tritus* (finale *fa*) e il *tetrardus* (finale *sol*): nomi greci latinizzati dai teorici medievali, i quali, facendo corrispondere in maniera errata queste scale a quelle della musica greca, hanno pure chiamato le categorie rispettivamente modo *dorico*, *frigio*, *lidio* e *misolidio*.

Ogni categoria si suddivide poi in *modo autentico* (quando la melodia si muove sopra la *finalis*, in particolare intorno alla dominante) e in *modo plagale* (quando la melodia gira intorno alla *finalis* stessa), da cui gli otto modi (*ochtoechos*) medievali: si tratta di una distinzione che se ha ragione d'essere nelle brevi melodie gregoriane, perde valore nella polifonia, in cui ogni voce spazia facilmente in tutta la sua estensione, occupando ora l'ambito dell'autentico ora quello del plagale. L'intera composizione poi non sarà in pratica né in autentico né in plagale, perché "sempre avviene nelle composizioni a quattro voci e più

che quando il basso reciterà il modo autentico, il tenore dirà il plagale e per l'opposto quando la parte bassa canterà il plagale il tenore non tacerà l'autentico, si che nelli canti figurati a più voci sempre saranno insieme l'autentico con il plagale". (N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555, libro III, cap. XVII).

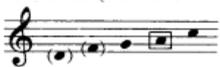
Soltanto il cantus firmus che, basato su un modello gregoriano, a volte informa – nel repertorio sacro – la composizione, o più in generale la linea nei suoi diversi momenti possono essere dunque riferiti a un autentico o a un plagale: l'intera composizione invece è riconducibile solo a una delle categorie base.

L'affermazione di Vicentino deve essere collegata al rapporto esistente fra le voci che, quanto ad ambito, distano fra loro una quarta/quinta: se infatti la linea nel plagale si muove intorno alla finalis e nell'autentico intorno alla dominante (dell'autentico), il rapporto di quinta finalis–dominante coincide con quello fra voci non corrispondenti, cioè contigue (cantus – altus, ecc). Ma la linea in genere non rimane, come si è detto, circoscritta in un solo ambito, per cui è facile che autentico e plagale si scambino fra le voci, con la tendenza per il basso e l'alto a *cantare* il plagale e per il tenore e il canto a *non tacere* l'autentico: questo per motivi che si valuteranno meglio in seguito.

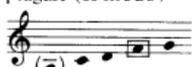
Di ogni modalità base è necessario un più attento esame, tenuto conto che una composizione non rimane necessariamente legata al modo d'imposto, ma durante il percorso può, per effetto di una modulazione, passare dalle abitudini melodiche di un modo a quelle di un altro. Per quanto riguarda la formazione della scala di ciascun modo base si veda a pag. 11.

#### PROTUS

autentico (I modo)



plagale (II modo)



Nell'autentico la melodia è imperniata sulla dominante *la* e punta con frequenza anche sul *do* e sul *sol*, suoni di alternativa melodica: non sempre scende al *fa* e al *re*. L'ambito raggiunge l'ottava (*re* superiore) e oltre, scendendo anche al *do*. Nel plagale la melodia oscilla fra il *re* finalis e il *fa* dominante<sup>5</sup>, con il *do* e il *sol* note di alternativa: scende fino al *la*, se sale oltre il *sol* diventa autentico.

Le note indicate (fra cui le dominanti inquadrate) non sono ovviamente le uniche usate, chè tutte concorrono alla linea: sono solo quelle che la melodia tocca con maggiore insistenza, dalle quali inizia le varie frasi – soprattutto la prima – e su cui cadenza con più facilità.

Quanto al *si* mobile ( ♭ o ♮ ), occorre richiamarsi alla teoria guidoniana degli esacordi, specificamente a quelli molle e duro: in linea di massima quando scende ed è in relazione con il *la* e soprattutto con il *fa* il *si* diventa ♭, quando invece sale il *si* rimane ♮.

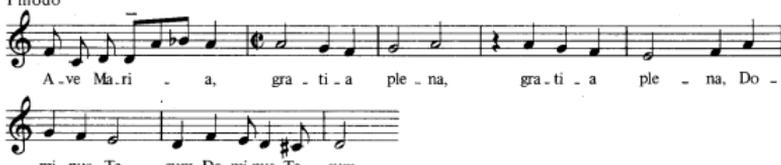
Fondamentale caratteristica della linea melodica nel repertorio polifonico è inoltre l'alterazione della subfinalis in fase cadenzale. Questa usanza, che contrasta con l'originaria modalità gregoriana, rientra nella cosiddetta *musica falsa* (o ficta), in realtà musica vera e necessaria come afferma Ph. de Vitry, e – a parte le varie giustificazioni dei teorici medievali – non è altro che la intuizione della sensibile moderna, sentita come necessaria dai tem-

5. La dominante gregoriana del plagale ha importanza nel contrappunto ancora come suono di appoggio melodico, ma per ciò che riguarda la struttura polifonica la dominante effettiva è quella dell'autentico.

pi dell'Ars nova e ancor prima (cfr. G. di Garlandia). Perciò nel protus il *do* che sale al momento della conclusione cadenzale di frase al *re*, diventa *do* # .

Esempi di linea:

I modo

C. 

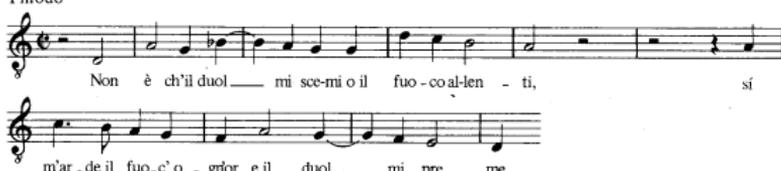
Da Victoria: mottetto "Ave Maria"

Il modo

B. 

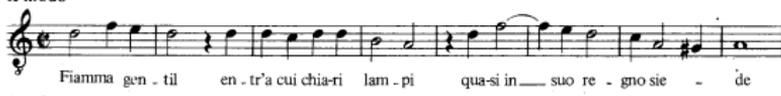
Lasso: mottetto "Cantate Domino"

I modo

T. 

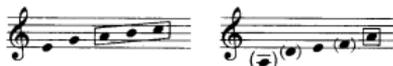
Cipriano: madrigale "Non è ch'il duol mi scemi"

Il modo

A. 

Arcadelt: madrigale "Fiamma gentli"

DEUTERUS  
autentico (III modo)      plagale (IV modo)



E' la categoria modale più complessa, la più lontana dalla sensibilità tonale, eppur molto usata: per i motivi che si vedranno confluirà nel modo minore moderno. L'autentico può scegliere la sua dominante fra tre suoni, l'originario *si* (ripreso soprattutto nel repertorio profano), il *do* (dove è scivolato appunto il *si*), o nella maggioranza dei casi il *la*, dominante del plagale: gli altri due suoni, insieme al *sol*, saranno di alternativa.

Il plagale, più che insistere sulla nota *la* dominante, gira intorno al *mi* (toccando quindi molto il *re* e il *fa*) e scende normalmente fino al *la*.

Contrariamente al protus questa categoria modale non vuole la subfinalis alterata in fase cadenzale per ragioni di cui si parlerà in seguito: il *re* rimane perciò sempre naturale.

Esempi di linea:

III modo

C.

Palestrina: Kyrie dalla "Missa Sanctorum meritis"

IV modo

B.

Palestrina: mottetto "Heu mihi Domine"

III modo

C.

Marenzio: madrigale "Tirsi morir volea"

IV modo

C. (A)

Cipriano: madrigale "Tu piangi"

TRITUS

autentico (V modo)

plagale (VI modo)

La linea, nell'autentico, concentra il suo discorso sul *do* dominante e sfrutta anche molto il *la* e il *re*; nel plagale oscilla fra la finalis e il *la* dominante, scendendo continuamente al *re* e anche fino al *si b*.

La subfinalis, distando nel tritus un semitono dalla finalis, è già in condizione di soddisfare alla funzione di *sensibile*, per cui non c'è alterazione. Circa il *si* mobile resta valido quanto detto per il protus, anche se nel corso del '500 il tritus preferisce nettamente il *si b*.

Esempi di linea:

V modo

C.   
Du - o Se - ra - phim cla - ma - bant al - ter ad al - te - rum:

Da Victoria; mottetto "Duo Seraphim"

VI modo

A.   
Pa - trem o - mni - po - ten - tem

Josquin: Credo dalla "Missa l'homme armé"

V modo

C.   
Se dar - m'a tut - te l'o - re Mor.t'e so - spir o mio bel  
  
sol vo - le - te

Anerio: canzonetta "Se darmi a tutte l'ore"

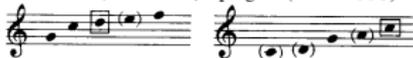
VI modo

A.   
Dis - si a l'a - ma.ta mia lu - ci.da stel - la che più d'ogn'altra lu.ce

Marenzio: madrigale "Dissi a l'amata mia"

#### TETRARDUS

autentico (VII modo) plagale (VIII modo)



La melodia tende, nell'autentico, alla dominante *re* e alla *fa*, con il *do* e a volte il *mi* alternativi: l'ambito scende alla subfinalis *fa* e sale fino all'ottava e oltre, come in genere tutti gli autentici.

Il plagale più che puntare sulla dominante si muove intorno alla finalis, come di norma i plagali; l'ambito raggiunge nel grave la dominante *do*.

Come avviene nel protus, anche nel tetrardus la subfinalis *fa* al momento di cadenzare subisce l'alterazione in *fa* #.

Esempi di linea:

VII modo

C.   
Ky - ri - e e - le - i - son

Palestrina: Kyrie dalla "Missa Virtute magna"

VIII modo

B. 

Za - chae - e

Lasso: mottetto "Zachae festinans descende"

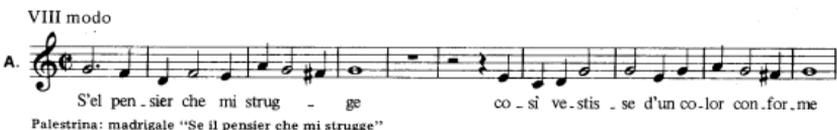
VII modo

A. 

Se gra - to o in - gra - to a mor - ti chia -  
mi me - co - re - sti in gran - er - ro - re

Festa: madrigale "Se grato o ingrato amor"

VIII modo

A. 

S'el pen - sier che mi strug - ge co - sì ve - stis - se d'un co - lor con . for - me

Palestrina: madrigale "Se il pensier che mi strugge"

Da questi esempi ci si può fare un'idea approssimativa dei caratteri della linea melodica e soprattutto delle differenze che intercorrono fra quella del repertorio sacro e quella del profano, perchè solo uno studio diretto e approfondito dei vari autori può ovviamente dare una panoramica completa delle abitudini melodiche del repertorio, del suo colore, degli attacchi e conclusioni caratteristici di frase: in generale si può solo dire che incipit e cadenze melodiche si appoggiano ai gradi più importanti della scala, come si è visto.

Si incontrano molto spesso nel repertorio composizioni la cui notazione indica che il modo è trasportato: la pratica è antica perchè già il gregoriano a volte nota un pezzo in trasposizione, usando cioè una scala che riproponga, partendo da un suono diverso, gli stessi intervalli di quella originale (per lo meno i più caratteristici, quelli decisivi del modo) senza fare ricorso ad alterazioni a parte il *si* mobile, cioè  $\flat$  o  $b$ , unica alterazione usata. I trasporti possibili sono allora normalmente una quarta e una quinta sopra o sotto l'originale. Dallo schema che segue si può osservare come i trasporti gregoriani non siano pure trasposizioni (si può rendere ad esempio l'intervallo del protus *re - si*  $b$  solo nel trasporto sul *la*, mentre quello *re - si* è possibile solo nel trasporto sul *sol*, ecc.), ma siano vere sottocategorie modali, con caratteri propri, usati per poter notare nel corso del pezzo particolari melodici, derivanti per lo più da modulazioni, che non sarebbe possibile segnare nel modo originale (es.: nel deuterus trasportato sul *la* è possibile notare l'intervallo "modulante" *si*  $\flat$  - *do* che nel deuterus originale sul *mi* risulterebbe invece un impossibile *fa*  $\sharp$  - *sol*).

Dopo secoli di *musica ficta* la polifonia cinquecentesca si avvale di alterazioni, per cui i trasporti non avrebbero ragion d'essere, se non che per motivi di ambito corale sono ugualmente molto usati: il protus sul *re* ad esempio mal si adatta a bassi e alti, perchè li obbligherebbe a salire o scendere troppo oltre la loro estensione rendendone anche scomoda la notazione, per cui il protus è nella maggioranza dei casi trasportato al *sol*, soddisfacendo così all'ambito di tutte le voci.

I trasporti usati dalla polifonia sono corrispondenti a quelli usati dal gregoriano, non solo per tradizione, ma perchè – compresa l'abituale alterazione della subfinalis cadenzale – non richiedono alterazioni diverse da quelle generalmente in uso nel Rinascimento, *do # mi b fa # sol # si b*.

#### PROTUS



Il trasporto sul *sol*, possibile ma non adoperato nel gregoriano, è invece usatissimo (spesso con il *mi b*) in polifonia. Quello sul *la* si afferma nella prima metà del secolo come IX modo di Glareanus (il X è il suo plagale), derivando tuttavia nella prassi dal deuterus, come si esaminerà in seguito.

#### DEUTERUS



Il trasporto sul *si*, usato nel gregoriano, non lo è in polifonia per il rapporto di quinta diminuita fra finalis e dominante. Quello sul *la* è invece normalmente usato.

#### TRITUS



Il trasporto sul *si b*, solo teorico nel gregoriano, anche in polifonia non è usato. Quello sul *do* è l'XI modo di Glareanus (il XII il suo plagale).

#### TETRARDUS



Entrambi i trasporti non sono usati nel gregoriano (quello sul *re* per l'impossibilità tecnica del *fa #* ) e neppure in polifonia: si trovano invece, unitamente al tritus sul *si b* e al deuterus sul *si* (e a tutti gli altri), nel campo dell'imitazione, come si vedrà in seguito.

Anche in polifonia d'altronde, come già nel gregoriano, i modi trasportati non sono pure e semplici trasposizioni, ma sottocategorie modali, con abitudini melodiche leggermente diverse da quelle dei modi originali: questo è valido soprattutto per il protus sul *la* e il tritus sul *do*. Nel suo Dodekachordon del 1547, Glareanus infatti codifica due nuovi modi, l'eolio con finale *la* e lo ionico con finale *do*: nati dall'intendimento di considerare ogni nota come possibile finalis e assegnarle quindi un modo (solo il modo sul *si* è escluso, *rejectus*, per la solita quinta diminuita fra finalis e dominante) i due nuovi modi sono ap-

punto trasporti del protus e del tritus che usano tuttavia il *fa* naturale fisso, come dire il *si b* nell'originale.



Il protus e — almeno parzialmente — il tritus usano invece il *si b* e in alternativa il *si b*; da qui nasce il particolare carattere dei due trasporti che acquisteranno un'importanza sempre più grande: non sono altro infatti che le moderne scale minore e maggiore.

Non bisogna confondere questi trasporti di *notazione* con quelli di *esecuzione*: nel '500 infatti, come nei secoli precedenti, non si usa il diapason, per cui secondo le qualità e possibilità vocali dei cantori — soprattutto dei tenori acuti — la composizione viene alzata o abbassata in fase di esecuzione.<sup>6</sup>

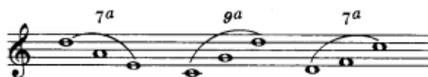
A volte, anziché di modo si parla di tono (per es. *Missa sexti toni*, cioè in tritus plagale, ma già si è detto come il termine *plagale* si possa riferire solo al cantus firmus): in alcuni casi, come appunto nel precedente, tono è sinonimo di modo; in altri invece, nel magnificat e in genere nei salmi, indica che la composizione si basa sulle strutture dei toni salmodici che, se pur collegate ai modi nel senso che la corda di recita del tono si identifica con la dominante del rispettivo modo, hanno caratteristiche proprie. Così non solo può essere diversa la finalis (nel V e VII tono è ad esempio *la*, anziché *fa* e *sol*), ma sono in genere diverse le abitudini melodiche, al punto che il VII tono presenta una linea simile a quella del II modo, perché tutta impernata sul *re*, e così via.

Si potranno tener presenti i caratteri stilistici relativi a ciascun modo solo quando sarà stata superata ogni difficoltà tecnica, alla fine quindi dello studio grammaticale sul contrapunto. Fin dall'inizio invece si dovranno osservare i dati tecnici che regolano in generale le strutture melodiche: queste leggi si basano sul principio della facilità di intonazione vocale degli intervalli secondo la tradizione. La linea, perfettamente diatonica, si avvale dei seguenti intervalli: 2<sup>e</sup> minori e maggiori, 3<sup>e</sup> minori e maggiori, 4<sup>e</sup> giuste, 5<sup>e</sup> giuste, 6<sup>e</sup> minori soltanto ascendenti, 8<sup>e</sup> giuste.

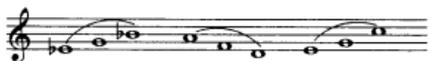
Ispirandosi ai modelli del repertorio ecclesiastico o profano la linea si deve muovere secondo determinati procedimenti.

A questo proposito:

- a) si evitano i salti successivi, o perchè comportano un totale dissonante



o perchè conducono all'arpeggio (che assume carattere armonico—strumentale);



6. In alcune edizioni moderne le composizioni sono notate in modo da presentare già, con le relative alterazioni in chiave, il probabile trasporto di esecuzione (per es. una composizione in protus abbassata di un tono avrà in chiave due bemolli): ciò, oltre a disturbare la lettura, non sembra di alcuna utilità. Nelle edizioni originali invece l'unica alterazione usata in chiave è il *si b*: si trova sempre quando si tratta di protus trasportato al *sol* e quasi sempre quando la composizione è in deuterus trasportato al *la* oppure in tritus originale sul *fa*.

- b) si evita il tritono diretto (intervallo non diatonico) anche per linea, a meno che questa, preferibilmente discendente, non risolva per grado;



- c) i salti superiori alla 3<sup>a</sup> vanno preferibilmente corretti in direzione contraria (per grado o per salto, e nel secondo caso si può ottenere un grado congiunto indiretto),



gli intervalli di 5<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup> possono essere raggiunti anche in due tappe per poi essere corretti col moto contrario;

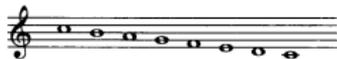


- d) la linea, per quanto semplice, deve essere pensata come *invenzione* evitando tutto ciò che contrasti con questo suo carattere come la ripetizione, la ridizione, la progressione.



Nella pratica artistica, soprattutto profana, si osserveranno poi alcune eccezioni a questi principi generali di costruzione melodica, dettate sia da caratteristiche precipue di alcuni modi, sia da dati di fraseggio che interferiscono fortemente nel divenire della melodia.

Per ottenere un buon risultato vocale bisogna cercare inoltre di evitare *tirature* (linee per gradi congiunti) eccessivamente lunghe – relativamente ai valori ritmici usati – che rendono la linea monotona, soprattutto la tiratura di ottava che non lascia *aperto* il discorso.



Così conviene evitare anche e soprattutto il difetto contrario, cioè i troppi salti successivi che rendono il testo antivocale e spigoloso.



L'optimum si ottiene mediante la ricerca di una conduzione lineare che alterni gradi e salti, da cui risulti una linea melodica semplice distesa e ondulata (procedimento a *terrazze*); essa si appoggerà a un punto culminante – all'inizio, all'interno o alla fine della linea – che domini l'intero percorso del disegno, al quale si arrivi o dal quale si parta senza sbalzi e senza discontinuità di procedimenti.

punto culminante



p.c.



p.c.



Ogni altra particolarità tecnica riguardante la linea sarà esaminata nel corso dello studio sulle *species*.

## IL CONTRAPPUNTO A DUE PARTI

La più semplice composizione polifonica è il *Bicinium*, breve canto a due voci, ma per poter arrivare a questa prima realizzazione artistica, bisogna necessariamente affrontare una serie di esercitazioni tecniche: queste esercitazioni sono state codificate da J. J. Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725), che riprende alcuni suggerimenti dei teorici rinascimentali J. Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477) e soprattutto G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558) e G. Diruta (*Il Transilvano*, 1609), ed hanno lo scopo di allenare l'allievo a superare determinate difficoltà tecniche (e non ad evitarle o aggirarle), di modo che la nota possa essere piegata alla volontà del compositore e non viceversa. Avviene la medesima cosa in tutte le discipline artistiche e anche sportive: alcuni esercizi che a prima vista possono sembrare inutili e lontani dallo scopo finale, sono invece assolutamente necessari per predisporre l'atleta a un determinato sforzo e per sfruttare tutte le sue qualità.

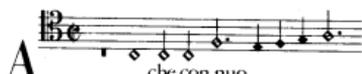
L'esercitazione consisterà nel sovrapporre o sottoporre a una linea melodica data (*cantus firmus*) un'altra linea per quanto possibile fluida e plastica, convincente nella sua varietà e continuità: a seconda dei caratteri ritmici della nuova melodia si avranno le varie *species* contrappuntistiche e cioè il contrappunto *nota contro nota* (del *cantus firmus*), *due note contro una*, *sincolato*, *quattro note contro una*, contrappunto *florido* che unisce le varie possibilità precedenti, per arrivare infine ai *due floridi* — in cui si orna anche il *cantus firmus* — che rappresentano la *species* più prossima alla realizzazione artistica del *bicinium*.

La base sulla quale si lavorerà consiste in una melodia storicamente preesistente (*cantus prius factus*) chiamata *cantus firmus*, un frammento di canto popolare o gregoriano privo di ornamenti e notato in valori larghi. Il costruire sul già fatto, il portare avanti la tradizione, è un dato storico riferibile a tutte le arti: a parte le citazioni presenti in ogni letteratura, si può ricordare che il castello medievale nasce sulle rovine della torre romana, che le prime basiliche cristiane sono costruite con materiale ricavato dai templi pagani e che — ritornando alla musica — le *variazioni* di ogni tempo nascono quasi sempre su temi preesistenti (l'idea del tema originale e personale è una caratteristica peculiare del periodo romantico). Nel Rinascimento del resto la massima composizione polifonica, la messa, fra le varie possibilità di struttura ne presenta due riconducibili a questa pratica, la messa su *tenor* (cioè su *cantus firmus* affidato alla voce che lo *tiene* fino alla conclusione, al tenore appunto) e la messa *parodia*, o come si diceva allora *ad imitationem moduli*, in cui la composizione non è che una (sapiente) ristrutturazione di un mottetto o madrigale preesistente, spesso di altro autore.

Nella pratica artistica il C.F. può essere disposto a valori ritmici sempre uguali, tutte brevi o semibrevi o brevi puntate ecc., oppure a valori disuguali, scelti dal compositore in relazione alla ritmica del canto originale. Nell'esercitazione si assumerà per i suoni del C.F. il valore fisso di minima (la nota finale può essere una semibreve), così da avere un suono

del C.F. per ogni *tactus*: il *tactus* (altrimenti detto *battuta* da Zarlino) è l'unità di tempo usata nel repertorio vocale del '500, equivalente al battito del polso, della durata quindi di circa un secondo con le variazioni suggerite dall'interpretazione del testo ( $\text{♩} = \sim 60$  di metronomo). Il *tactus* comprende i due movimenti dell'atto chironomico del direttore del coro, posizione ed elevazione della mano, corrispondenti alla tesi e all'arsi in cui si suddivide il *tactus* stesso (detto *tactus eguale* perchè tesi e arsi hanno uguale lunghezza: cfr. il cap. VII): tesi e arsi rappresentano poi ciascuna un *tempo primo*, cioè il tempo più breve — una semiminima — necessario a pronunciare una sillaba (cfr. il paragrafo sul testo letterario).

Nella notazione rinascimentale *bianca* (indicata dal  $\text{♩}$ , tempo imperfetto diminuito) il *tactus* equivale in verità alla semibreve, ma nelle trascrizioni moderne è divenuto usuale dimezzare i valori di notazione, sicchè il *tactus* assume — nella traslitterazione attuale — il valore di minima (nelle edizioni meno recenti tuttavia vengono spesso mantenuti i valori originali).<sup>1</sup>

A 

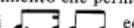
Cipriano: madrigale "A che con nuovo laccio"

B. 

A che con nuo - - -

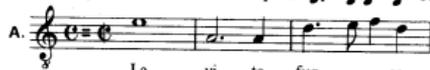
Modernamente si usa suddividere il percorso musicale in misure comprendenti due *tactus*, separate da stanghette. Queste erano adoperate nel '500 nelle intavolature strumentali, nelle trascrizioni per voce e liuto ecc., ma non nelle *parti* della polifonia vocale: da quando intorno alla fine del secolo anche questa è stata disposta in partitura (primo esempio sono i madrigali a 4 voci di Cipriano de Rore nel 1577 presso Gardano) si è sempre fatto uso delle stanghette esclusivamente per comodità visiva. L'uso poi di porre le stanghette ogni due *tactus* rappresenta una convenzione (che alla fine del '500 non era unica, giacchè talvolta si ponevano anche tre o quattro *tactus* per misura): tale convenzione non ha alcuna influenza sul risultato musicale, in quanto la misura così determinata non assume il significato moderno di *battuta*.

Nel '7-'800 infatti, e particolarmente nel caso delle forme di danza, la *battuta* è di solito lo specchio fedele della *misura* della musica e risponde veramente alle esigenze delle accentuazioni ritmiche (corrispondenti anche a quelle dinamiche) che prospettano la presenza di tempi forti contro tempi deboli, di battere contro levare, di suoni accentati opposti a quelli atoni. Viceversa nella polifonia vocale del '500 la posizione dei *tactus* dentro le stanghette non indica una differenza di rilievo ritmico fra i due *tactus* stessi (il primo non è *forte in battere* e il secondo non è *debole in levare*). Infatti:

1. Nel secondo '500 le composizioni profane sono spesso scritte non a note *bianche* bensì a note *nere*, cioè in una notazione preceduta da  $\text{♩}$  (tempo imperfetto intero) anzichè da  $\text{♩}$ . In questo caso i valori originali non vanno dimezzati, ma l'esecuzione deve essere sempre basata su due *tactus* per misura come se al posto del  $\text{♩}$  ci fosse il  $\text{♩}$ . Si può supporre comunque un rallentamento del movimento che permetta (in particolare nei madrigali *cromatici*) l'esecuzione di figurazioni eccezionali quali  ecc.

L 

Cipriano: madrigale "La vita fugge"

A. 

La vi - ta fug - ge

Per tutto ciò che riguarda i problemi ritmici della notazione originale e della sua trascrizione attuale ci

  
equivale esattamente in senso musicale a:



Si riconosce invece di norma una disposizione ritmica costante alle suddivisioni interne di ogni tactus, nelle quali la funzione tetica viene assunta dal suono che sta nella prima metà del tactus e quella arscica dal suono che sta nella seconda; e così avviene per le suddivisioni ritmiche minori. Perciò l'esempio precedente non trova corrispondenza, salvo eccezioni, in:



(in questo caso specifico, del resto, le figurazioni  sono, come si vedrà, inesistenti nella prassi rinascimentale).

Eccezione: T.   
Più che mai va - - gh'e bel - la

B.   
Più che mai va - gh'e bel - la

Festa: madrigale  
"Più che mai ..."

Ritornando alla questione del C.F., si è scelto come durata di ogni suono il valore di minima (un tactus) per poter studiare nelle varie *species* contrappuntistiche tutte le figure ritmiche fino alle più piccole. I due C. F. usati nelle esercitazioni sono presi dalla sequenza gregoriana *Victimae paschali laudes* di Wipone (I modo) e dalla chanson *Comment peult avoir joye* di Josquin (XI modo).

si attiene alle indicazioni della moderna scuola romana (Casimiri ecc.). Senza voler entrare in polemiche, cosa inevitabile dato che i teorici del '500 non sono concordi e di conseguenza neppure quelli moderni, bisogna notare che altri musicologi (Tirabassi, Apel ecc.) sostengono la tesi secondo cui nel  il tactus equivale alla breve (originale): se ciò corrisponde in effetti alla teoria (e alla pratica) del primo Rinascimento, c'è tuttavia da osservare che nel corso del '500 il tactus major (per cui sotto il ) il tactus equivale alla breve) è sostituito dal tactus minor (per cui sotto il ) il tactus equivale alla semibreve) anche se rimane l'usanza di mantenere il segno .

In definitiva nel '500 sotto il  il tactus equivale alla semibreve: scrive infatti il teorico H. Faber (*Ad musicam practicam introductio*, 1550) che al suo tempo anche sotto il  il tactus minor è rimasto *solus apud cantores regnans*, come conferma del resto anche il teorico A. Wilphlingseder (*Erothematia musicae practicae*, 1563). Conseguentemente, nella notazione a note nere del secondo '500 il tactus - sotto il segno  - equivale come si è visto alla minima. (A proposito di tutto ciò si veda il caso particolare di A. Gabrieli, il quale spesso pone l'indicazione , ma usa poi i valori interi propri del : le misure originali comprendono così quattro tactus).

L'interpretazione ritmica seguita da Casimiri, basata sul tactus equivalente al polso umano, è la più aderente alla pratica esecutiva polifonica, mentre l'altra - seppur teoricamente valida - rende difficilmente attuabile, o addirittura impossibile, l'esecuzione del repertorio cinquecentesco.

Il fatto infine che in origine, cioè prima delle modifiche cinquecentesche, il tactus equivallesse nel  alla breve è dimostrato dal nome che assume l'indicazione : *alla breve* appunto, perchè è la breve (anzichè la semibreve come nel ) a valere un tactus. Tale indicazione è detta anche *a cappella* perchè caratteristica del repertorio vocale eseguito nelle cappelle pontificie, principesche ecc.: di qui il termine *musica a cappella* per indicare in senso lato ogni composizione per coro senza accompagnamento strumentale.

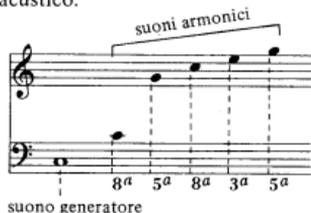
Il contrappunto *nota contro nota* (punctum contra punctum) si rifà evidentemente alle prime sperimentazioni storiche della polifonia (organum, discantus) e propone due differenti problemi:

- 1) costruire una linea da contrapporre al C.F.,
- 2) osservare delle leggi di consonanza (sonare *cum*) nei rapporti verticali fra le due melodie.

Tutta la storia del contrappunto dimostra la controllata prevalenza della orizzontalità sulla verticalità, se è vero che la musica si *muove* e che l'idea posta a base della polifonia stessa è proprio quella di sovrapporre più linee in costante divenire. Occorre perciò curare particolarmente l'interesse melodico della linea di contrappunto secondo le regole già esposte: in più — e soltanto nell'esercitazione — si eviterà di usare il salto di ottava e di ripetere lo stesso suono perchè tali procedimenti non portano avanti il disegno.

Circa il secondo punto c'è da considerare che le relazioni che intercorrono fra C.F. e linea di contrappunto sono basate su un principio di consonanza, nel senso che la sovrapposizione dei suoni è possibile soltanto se i rapporti di contemporaneità sono tali da permettere una sicura facilità d'intonazione del totale polifonico da parte delle voci messe a confronto.

Anche se la pratica della composizione polifonica non è direttamente legata a una base *scientifica*, pure — per tradizioni storiche o per intuizione (vedi teorie da Pitagora a Zarlino) — i principali intervalli verticali usati nel Rinascimento corrispondono a quelli presenti nella fase iniziale del fenomeno acustico.



Gli intervalli possibili sono dunque l'unisono, l'ottava, la quinta giusta (consonanze perfette), la terza maggiore e minore e la sesta maggiore e minore (consonanze imperfette).<sup>2</sup>

Le consonanze perfette trovano la loro più importante collocazione al principio ed alla fine della *composizione*: l'unisono anzi viene evitato durante il percorso del contrappunto a due parti nota contro nota in quanto impoverisce la sonorità verticale riducendo praticamente le due voci a una sola. La consonanza conclusiva poi non deve essere meno perfetta di quella iniziale, per cui se si comincia in 8<sup>a</sup> o in unisono (che si equivalgono quanto a *perfezione* d'intervallo) si termina indifferentemente in unisono o in 8<sup>a</sup>, ma non in 5<sup>a</sup>: la 5<sup>a</sup> infatti confronta due suoni differenti e perciò è intervallo meno *assoluto* dell'8<sup>a</sup> o dell'unisono. Iniziando in 5<sup>a</sup> invece è possibile concludere in una qualsiasi delle consonanze perfette. Bisogna tenere anche presente che se il C. F. è nella parte superiore non è

2. Le prime hanno determinato le forme continentali degli Organa, Discantus, ecc. (IX-XII sec.), mentre le seconde sono caratteristiche del Gymel, Discantus inglese, ecc. Le consonanze imperfette sono poi state accettate nella musica francese e in genere europea (dove erano sempre state considerate dissonanze), e di ciò testimoniano i vari trattatisti Giovanni di Garlandia, Walter Odington e gli Anonimi IV e XIII che le definiscono imperfette in quanto, quasi elementi di passaggio, conducono a una consonanza perfetta.

possibile iniziare il contrappunto con un intervallo di 5<sup>a</sup>: il contrappunto stesso attaccherebbe infatti una quinta sotto e con ciò tradirebbe il modo in cui è impostata la composizione. Nel caso allora di C. F. all'acuto, c'è soltanto la possibilità di iniziare la controparte in ottava o in unisono.

Il collegamento fra intervalli verticali contigui produce per necessità il *moto delle parti*, cioè un confronto fra gli intervalli stessi. Come è noto la polifonia ha lo scopo di sovrapporre melodie autonome, per ciò non ama il moto retto che intacca l'indipendenza di procedimento delle singole voci: questo naturalmente è tanto più valido quanto minore è il numero delle parti, per cui nei *bicinia* è usato soprattutto il moto contrario; ma esiste ovviamente anche il moto retto, stabilito in particolare verso consonanze imperfette e con cautela verso quelle perfette, cautela dovuta alla debolezza di alcuni vuoti che facilmente si avvertono quando si arriva appunto su una quinta, una ottava, un unisono da identica direzione.

Le leggi del contrappunto rinascimentale sono assai meno rigide di quelle dell'armonia tonale (soprattutto di quelle dei trattati, che spesso fanno dell' "accademia" a spese della musica), purtuttavia è facile individuare alcune *costanti*.

- a) Sono assolutamente evitate, perchè annullano la pluralità polifonica, le successioni (per moto retto e anche contrario) di ottave e unisoni; e così, perchè troppo vuote, quelle di quinte (per moto retto e contrario).

The image shows two musical examples labeled 'C.' and 'T.'. Each example consists of two staves. In the first example, the upper staff (C.) has notes with intervals of 8 (octave) and 1 (unison) marked below them. In the second example, the upper staff (T.) has notes with intervals of 5 (quint) marked below them. Both examples are labeled 'NO' at the bottom, indicating these are avoided.

La successione di quinte è rara ma possibile, per moto contrario, se le due consonanze perfette hanno un suono in comune.

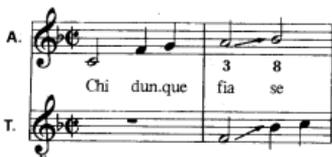
The image shows a musical example with two staves, C. and A. The upper staff (C.) has notes with lyrics 'De - us in ju - bi -' and the lower staff (A.) has notes with lyrics 'A - scen - dit'. A dashed line connects the notes between the two staves, showing a sequence of perfect fifths. The intervals are marked as '5' below the notes.

Paestrina: offertorio "Ascendit Deus"

- b) Sono altrettanto evitate le relazioni di 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e unisono, cioè i collegamenti per moto retto fra due intervalli di cui il secondo è una consonanza perfetta e il primo un intervallo diverso da quello d'arrivo (non esistono relazioni per moto contrario).

The image shows a musical example with two staves, A. and T. The upper staff (A.) has notes with intervals of 6, 8, 5, and 1 marked below them. The lower staff (T.) has notes with intervals of 8, 5, 6, and 3 marked below them. The example is labeled 'NO' at the bottom right, indicating these are avoided.

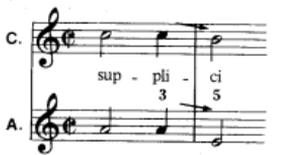
Tali relazioni sono tuttavia accettabili quando il movimento melodico delle due voci è nettamente diversificato, nel senso che la più acuta procede per grado congiunto (soprattutto di semitono se verso l'intervallo di 8<sup>a</sup>) e la più grave procede per salto di 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup>. Non è escluso, anche se più raro a due parti, il caso contrario, cioè grado congiunto nel *basso* e salto nella parte superiore, in particolare quando la voce grave che sostiene l'intervallo di 5<sup>a</sup> o di 8<sup>a</sup> (le relazioni di unisono sono sempre escluse a due parti perchè comunque troppo vuote) poggia su uno dei gradi più importanti della scala modale, la finalis o una delle dominanti (dell'autentico o del plagale).

A. 

Palestrina: madrigale "Chi dunque fia"

C. 

Josquin: motetto "Ave Maria"

C. 

A. Gabrieli: coro per l' "Edipo tiranno"

A. 

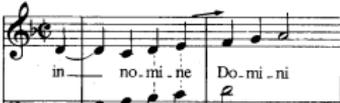
Palestrina: offertorio "Confitebor tibi"

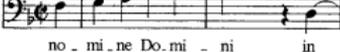
Qualora ci sia un suono in comune fra i due intervalli, è possibile la relazione di 5<sup>a</sup> senza che una voce proceda per grado congiunto, ma salti di 3<sup>a</sup>.

C. 

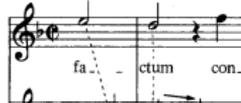
Palestrina: motetto "Tu es Petrus"

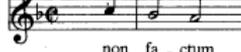
- c) Il moto retto deve essere controllato anche quando conduce verso consonanze imperfette: innanzitutto perchè – almeno nell'esercitazione – è bene non far succedere troppe terze o seste consecutive (e questo non perchè possano produrre errori, ma perchè le due voci non sono più autonome nel loro procedere parallelo), poi perchè una successione di terze può creare il tritono. Si tratta di un tritono verticalizzato, di effetto simile a quello orizzontale già visto, che nasce quando due terze maggiori si succedono procedendo per tono. Per risolverlo bene – gli esempi degli autori sono numerosissimi – bisogna subito condurlo melodicamente per grado, come se si trattasse di un tritono orizzontale.

A. 

B. 

Festa: Benedictus dalla "Missa diversorum tenorum"

C. 

A. 

Palestrina: Credo dalla "Missa Sine nomine" a 4 voci

N.B.

Nella pratica artistica, come si deduce anche dagli esempi, il procedimento *nota contro nota* non si limita all'uso del valore di minima, ma si estende a tutte le figure ritmiche maggiori e minori rimanendo sempre validi i principi tecnici esposti.

Si propone un piano di lavoro al quale seguono alcuni esempi di contrappunto *nota contro nota*.

C. 

C.F. A. 

Come si può osservare il *mi* superiore si ripete due volte e manca quindi nel tracciato melodico un unico punto culminante, sintesi del percorso lineare; alle misure 2-4 i due diversi tritoni non risolvono melodicamente; le linee si muovono in eccessivo parallelismo procedendo a lungo per intervalli di 3<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup>.

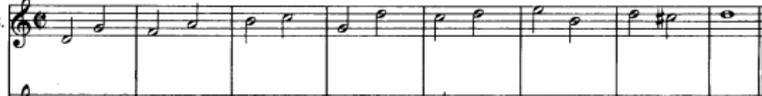
Per migliorare il contrappunto cercando anche una maggiore estensione della melodia, si può tentare di iniziare in modo diverso, partendo dall'unisono anzichè dalla 5<sup>a</sup>.

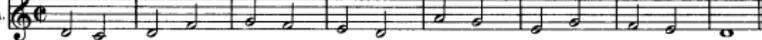
C. 

C.F. A. 

(incrocio)

Il punto culminante *mi* è unico; rimangono ancora tuttavia troppe 3<sup>e</sup> e 6<sup>e</sup> parallele; le misure 4 e 5 si presentano in assoluta progressione. Sorvegliando meglio la linea si può ottenere:

C. 

C.F. A. 

Il *mi* costituisce unico ed evidente punto culminante; gli intervalli sono più variati e la melodia spazia con maggior agilità nell'estensione disponibile per il soprano; i due *re* avvicinati delle misure 4 e 5 sono sostenuti da due note diverse, *re* (8<sup>a</sup>) e *sol* (5<sup>a</sup>). Nel complesso realizzazione accettabile.

(Victimae paschali laudes)

Musical score for "Victimae paschali laudes". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled "C.F. C." and the bottom one "A.". The second system also has two staves: the top one is labeled "A." and the bottom one "C.F. T.". The music is written in a single melodic line across these staves, with a key signature of one flat and a common time signature.

(Comment peult avoir joye)

Musical score for "Comment peult avoir joye". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled "C.F. C." and the bottom one "T.". The second system has two staves: the top one is labeled "C." and the bottom one "C.F. B.". The music is written in a single melodic line across these staves, with a key signature of one flat and a common time signature.

Si propongono alcune chansons e melodie gregoriane che possono servire, in aggiunta a quelle già presentate, quali canti fermi utili all'esercitazione. Possono sorgere due problemi relativi all'uso della melodia scelta come C. F.

- 1) Nel canto originale e nella sua trasposizione in veste di C. F. nel tessuto polifonico si trovano in genere suoni ribattuti a causa della sillabazione del testo letterario: nell'esercitazione, priva di testo, le note ribattute saranno contratte in un unico suono.
- 2) Spesso il suono d'inizio della melodia non è la finalis — che invece conclude sempre la linea — ma un altro. In questo caso la consonanza d'avvio, che sarà sempre perfetta, de-

ve essere tale da affermare con sufficiente precisione la modalità del canto: così per esempio se il suono d'attacco è la dominante, come facilmente avviene, e la linea di contrappunto è nella parte grave, è possibile iniziare il contrappunto alla 5<sup>a</sup> inferiore perchè in questo caso la modalità non è tradita ma affermata.

I modo



Gen - tilz gal - lans de Fran - - ce Qui en la guer - re al - lez - - Je



vous prie qu'il vous plai - - se Mon a - my sa - - lu - er.

(chanson CXXVI del manoscritto della Bibl. nat. fr. 12744 pubblicato da G. Paris)



IV modo



Te lu - cis an - te ter - mi - num

(Inno "Te lucis ante")



VI modo



Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

(Ant. in Missa Sabbati Sancti)

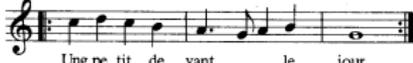


VII modo



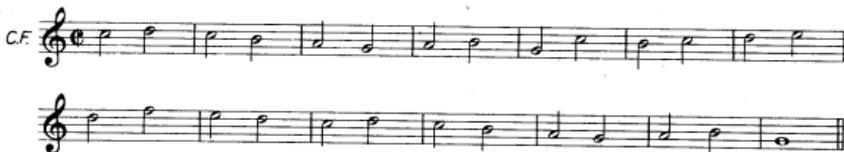
Hel - las je pers mes a - mours. Par - - ung ma - tin my le - voy - e

Plus - - ma - tin que ne sou - loy - e



Ung pe - tit de - vant le jour  
Hel - las je pers mes a - mours

(chanson CXXXI del M.S. Bibl. nat. fr. 12744)



## IL CONTRAPPUNTO "DUE NOTE CONTRO UNA"

Questa specie è caratterizzata, rispetto alla precedente, dal fatto che le due linee si differenziano non solo melodicamente, ma anche ritmicamente nella proporzione di 1 (cantus firmus) a 2 (linea di contrappunto): i problemi da affrontare sono essenzialmente di ordine verticale e riguardano la seconda nota da opporre a quella del C. F., dando per scontato che la prima deve rispettare le leggi di consonanza già viste nella specie precedente.

1) La seconda nota può formare, saltando, una nuova consonanza rispetto al suono del C.F.

A. <sup>6</sup> <sup>3</sup>

B.

(si) - cut le - o

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

C. <sup>3</sup> <sup>5</sup>

C.

so - no i par - go.let.

Marenzio: madrigale "Là dove sono i pargoletti amori"

T. <sup>8</sup> <sup>5</sup>

B. <sup>6</sup> <sup>3</sup>

dol - ce mio be - mancan - do

Palestrina: madrigale "Si è debile il filo"

C. <sup>10</sup> <sup>8</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>5</sup>

A.

(-sto) - rum (pa) - vor his

Lasso: mottetto "Expectatio justorum"

(Si osservi nell'ultimo esempio l'incrocio di parti, per cui dalla 3<sup>a</sup> superiore il cantus passa alla 3<sup>a</sup> inferiore rispetto all'altus).

Un caso poco frequente – a due voci – è il raddoppio del suono del C. F. all'unisono (che viene sempre escluso come primo intervallo perchè troppo povero).

C. Veg - gi'or

A. Veg - gi'or con gli oc -

Festa: madrigale "Veggi'or con gli occhi"

C. De - - o Pa - tri sit

A. De - - o Pa -

Palestrina: inno "O lux beata Trinitas"

Una situazione particolare e molto usata si ha quando la seconda consonanza è presa per grado anzichè per salto e cioè quando si passa da una 5<sup>a</sup> a una 6<sup>a</sup> o viceversa. Se la linea prosegue poi per grado congiunto, la nota che propone il secondo intervallo, pur essendo consonante e perciò reale, assume l'aspetto e la funzione di *nota di passaggio*, e così se la linea ritorna su se stessa la seconda nota si configura come *nota di volta*;

A. In - sur.re - xe - runt in me vi -

T. In - sur.re - xe - runt in me vi -

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

C. - tro - ve vi -

A. Mi - ra.te al - tro -

Palestrina: madrigale "Mirate altrove"

A. (Pa) - - -

T. - ri - - a Pa -

Palestrina: "Magnificat VIII toni" libro I

se invece la linea dopo la seconda nota salta, allora questa mantiene veramente il suo deciso carattere di suono reale.

A. - runt me in ma.nus im -

T. - de - runt me in ma -

Da Victoria: responsorio "Tradiderunt me"

C. - su - ri - en -

A. - en - - -

Palestrina: "Magnificat VII toni" libro III

- 2) La seconda nota può procedere per grado congiunto rispetto alla prima, configurandosi come un collegamento melodico che risulterà dissonante e perciò di particolare interesse – da non confondersi quindi con il precedente caso della 5<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> o viceversa –, un

suono di passaggio *falso* che collega due suoni reali (le consonanze iniziali di due tactus consecutivi) distanti fra loro una terza.

C. Ve - lum tem - pli  
T. Ve - lum tem - pli

Ingegneri: responsorio  
"Velum templi"

C. - a - ti - o ne ar - gen -  
A. - go - ti - a - ti - o - ne

(La 5<sup>a</sup> è diminuita e perciò vero passaggio dissonante)  
Lasso: mottetto "Beatus homo"

A. fia se voi  
T. Chi dunque fia

Palestrina: madrigale  
"Chi dunque fia"

A. a - vranno col -  
T. a - vran -

A. Gabrieli: madrigale  
"Deh dove senza"

T. - gi - ne chia -  
A. chia -

Palestrina: madrigale  
"Vergine chiara"

N.B.

La prassi rinascimentale prevede, a livello di semiminime, l'uso della consonanza e *sopporta* la dissonanza solo se richiesta da particolari esigenze della linea: perciò nel procedimento *due note contro una*, la prima possibilità (due consonanze) è riscontrabile anche in figurazioni ritmiche maggiori – due minime per semibreve ecc. – oltreché minori,

C. Be - a -  
A. Be - a - tus be - (qui) in - ve - nit

Lasso: mottetto "Beatus homo"

mentre la seconda possibilità (nota dissonante di passaggio) è poco frequente in figure di semiminime – soprattutto se la dissonanza anziché di 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> diminuita è di 2<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> o 9<sup>a</sup> – ed è invece normale in valori minori (crome). Solo in casi molto rari, in cui la movimentazione è estremamente statica, si può trovare a livello di minime.

C. e tor - - -  
A. - de e tor - men -

Scotto: madrigale "Più lieta di me"

T. con.sub - stan - ti.a -  
B. - stan - ti - a.lem Pa -

Palestrina: Credo dalla "Missa Veni Sponsa Christi"

C. Or co - no - sco  
A. - co - no - sco ben io

Anerio: madrigale "I lieti amanti"

Per quanto riguarda le successioni di ottave e quinte si tenga presente – nel contrappunto *due note contro una* – che le prime, a causa della loro vuotezza, devono essere distanziate – salvo eccezioni – almeno da un intero tactus, mentre le seconde, più piene, possono trovarsi anche in due tactus consecutivi, ma o sulle suddivisioni pari (molto raramente su quelle dispari)

- get cru - cis my - ste - ri - um

Palestrina: inno "Vexilla regis"

oppure sulla prima dispari e seconda pari.

In - ter - det - te spe - ran - ze e van

Marenzio: madrigale "Interdette speranze"

- dis su - - -

Festa: "Magnificat primi toni"

(ve) - ri - ta - tem

Palestrina: mottetto "Manifesto vobis"

Per le relazioni di quinta e ottava, invece, ci si può richiamare – in questa e anche nelle specie successive – a ciò che è stato detto nel contrappunto *nota contro nota*.

Nella misura iniziale dell'esercitazione si omette il primo suono della linea di contrappunto, sostituendolo con una pausa che meglio assicura l'intonazione vocale dell'intervallo di partenza e rende più elegante l'attacco della linea melodica. Anche in questa specie di contrappunto l'intervallo di partenza deve essere una consonanza perfetta e l'intervallo finale di chiusura non deve essere meno perfetto di quello d'attacco: esattamente come nella specie precedente.

Proposta di lavoro ed esempi di contrappunto *due note contro una*.

La linea si muove quasi esclusivamente in un unico registro, ripetendosi troppo; la terzultima e penultima misura sono realizzate in progressione; a misura 3 si presenta una successione di 5<sup>e</sup> sulle suddivisioni dispari dei due tactus. Si può tentare di estendere la melodia.

i

I salti successivi di 5<sup>a</sup> a misura 3-4 sono inaccettabili; la linea è angolosa e a misura 5-6 si susseguono piccoli disegni in progressione; la penultima misura è goffa. Conviene rifare il contrappunto cercando una linea più convincente e un punto culminante più naturale.

Il *do* punto culminante arriva dopo un percorso più agile; gli intervalli verticali sono abbastanza vari e la realizzazione è, nel complesso, più musicale. Il *fa #* della penultima misura, reso possibile dalla pratica corrente della *musica ficta*, è alterazione necessaria per evitare il salto di 2<sup>a</sup> eccedente.

## IL CONTRAPPUNTO "SINCOPATO"

Il *sincopato* rappresenta un caso di movimentazione di notevole importanza: la sincope (consonante) e il ritardo (dissonante) hanno sempre svolto una funzione espressiva nella dimensione contenutistica della musica (fin dall'hoquetus duecentesco) e particolarmente nella produzione vocale del Rinascimento che i canoni estetici del tempo vedono come elemento di *traduzione* del testo letterario. Ogni situazione di tensione, di ansia, di dolore viene sottolineata in particolare dal ritardo, che troverà nei secoli seguenti la sua ultima amplificazione di forza nell'appoggiatura (si veda ad esempio il finale della Passione secondo Matteo di Bach).

Nel repertorio tuttavia non è d'uso il procedimento sincopato continuativo (si tratta di singoli passi più o meno lunghi), come del resto avviene per tutte le *species* fino al florido, da considerarsi astrazioni utili alla esercitazione.

La caratteristica del *sincopato* è quella di opporre figure ritmiche di egual valore fra C.F. e Cp., ma poichè la linea di contrappunto è spostata rispetto al C.F., lo schema che ne risulta è simile in pratica al *due contro una*, come appare evidente dal confronto fra la grafia antica e quella moderna.

In nomine

In nomine

A. In no-mi-ne [in no-mi-ne]

B. In no-mi-ne [in no-mi-ne]

Festa: Benedictus dalla "Missa diversorum tenorum"

La linea di contrappunto è quindi formata di semiminime legate due a due e se il primo intervallo del tactus è consonante si ha la vera e propria sincope, se è dissonante si ha il ritardo.

- 1) In caso di sincope, la nota legata deve procedere per grado e per salto verso una nuova consonanza.

(rum) ve - stro - - - - - rum e - go red - dam

- rum ve - stro - - - - - rum e - go red - dam vo -

Lasso: mottetto "Sancti mei"

Nella prassi cinquecentesca sono facilmente presenti, soprattutto a causa dell'imitazione stretta, le successioni per sincope consonante di unisoni, ottave e quinte (quelle

di unisoni sono rare a due voci): in particolare è molto usata la successione anche prolungata di 6<sup>a</sup> su 5<sup>a</sup> o di 5<sup>a</sup> su 6<sup>a</sup> (cfr. anche l'esempio precedente di Festa).

C. *to più m'ar - de e più*  
 A. *m'ar - de e più s'ac -*  
 Festa: madrigale "Quanto più m'arde"

C. *ca me*  
 A. *(To.) - ta pul.chra*  
 Palestrina: mottetto "Tota pulchra es"

T. *ut ro - - - sa sic - ut ro - - - sa in -*  
 B. *(ro) - - - sa sic - - - ut ro - - - sa*  
 Lasso: mottetto "Sicut rosa"

(Le crome indicate dal segno x, riempitivi ornamentali della linea – note di passaggio – non hanno alcuna influenza sulla successione sincopata di ottave e di quinte).

C. *Qui se - qui - tur me, Qui se - qui tur me, Qui se - qui tur me*  
 A. *Qui se - quitur me, Qui se - quitur me, Qui se - qui tur*  
 Lasso: mottetto "Qui sequitur me"

Evidentemente l'orecchio rinascimentale sentiva diversamente da quello classico-romantico e avvertiva il cambio di intervallo come mutamento sufficiente a separare le consonanze perfette di uguale nome. C'è poi da osservare che, per forza di cose, l'unisono può trovarsi anche come intervallo iniziale di tactus.

A. *- xus e - ti . am*  
 B. *Cru - ci - fi -*  
 Palestrina: Credo dalla "Missa Repleatur os meum"

A. *(che) la mor - te*  
 T. *Di - ce . si che - - - la*  
 Lasso: madrigale "Dice si che la morte"

- 2) Quando invece l'intervallo iniziale è dissonante, il suono della linea di contrappunto funge da ritardo e deve perciò risolvere scendendo di grado congiunto verso la consonanza: il ritardo è quindi suono *falso* che scende su quello reale nella seconda parte del tactus. Ecco i diversi casi con il C.F. nella voce grave:

a) la dissonanza di settima risolverà sulla sesta; quella di quarta giusta risolverà sulla terza.<sup>3</sup>

T. ad - ver - sa - il - - - lum

B. ad - ver - sa - il - - - lum

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

T. Ma - nus tu - - -

B. tu - æ Do - - -

Palestrina: mottetto "Paucitas dierum"

C. Deh non vo - ler ch'io muo -

C. ch'io muo - ia. Al -

G. Gabrieli: madrigale "Alma cortese e bella"

C. mo - re se ben

C. ben - lan - guì - sce

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

b) la dissonanza di nona, che dovrebbe risolvere sull'ottava, non si trova di norma nel contrappunto a due parti perchè la chiusura in ottava è vuota, e così a maggior ragione la dissonanza di seconda, che dovrebbe risolvere sull'unisono.

A. 9 8 NO

T.

T. 2 1 NO

B.

Ecco le possibilità con il C.F. all'acuto:

a) la dissonanza di seconda risolverà sulla terza.

C.  (Do.) - mi - ni	C.  Ple - ni -	C.  (fo.) - co	C.  che sem - pre
A.  (a) Do - mi - ni	T.  Ple - ni -	A.  vi - vo in festa in gio -	A.  sem - pre

Lasso: mottetto "Expectatio iustorum"

Palestrina: Sanctus dalla "Missa in festis Apostolorum II"

Scotto: madrigale "Qual donna canterà"

Festa: madrigale "Cosi soave è il foco"

3. La sillabazione del testo permette la suddivisione ritmica di una figura senza che con ciò venga alterata, come si è già visto in esempi precedenti, la sostanza del procedimento melodico;

ecc.

et Pa - ter can - to

per questo nei ritardi - in particolare - è possibile il cambio di sillaba sulla dissonanza (cfr. l'esempio di G. Gabrieli).



- b) la dissonanza di quarta, che risolverebbe sulla quinta, oppure quella di quinta diminuita, che scenderebbe sulla sesta, non sono presenti in letteratura, e così la dissonanza di settima, che dovrebbe risolvere sull'ottava, non è accettabile per i motivi già visti.

A differenza di quelle *sincopate*, le successioni di ottava *ritardate* o di unisoni *ritardati* sono assolutamente escluse.

N.B.

La sincope consonante si trova nel repertorio in valori sia di semiminima – come s'è visto – sia di minima, mentre il ritardo dissonante si usa in valori di semiminima e raramente, in movimentazioni molto ferme, di minima.

Palestrina: Agnus dalla  
"Missa Spem in alium"

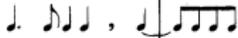
Verdelot: duo "Memor sit Dominus"

Ferabosco: madrigale  
"Io mi son giovinetta"

Marenzio: madrigale "Ridean già per le piagge"

Di norma non esiste invece sincopato per le crome, che appunto non vengono legate a una croma successiva.<sup>4</sup>



Non si confonda il sincopato di crome con figurazioni quali , ecc. (in cui la croma è legata a una precedente semiminima) che sono usatissime, come si vedrà nel contrappunto *florido*.

Lo scopo fondamentale dell'esercitazione è quello di impostare una linea che conduca inesorabilmente la sincope e il ritardo. Il sincopato può essere interrotto solo per evitare l'errore materiale (ritardo dell'unisono, successione di ottave ritardate, ecc.). Poichè questo è il fine primario, si è talvolta costretti a rinunciare alla purezza della linea: alcuni salti non possono essere corretti con il moto contrario, possono nascere arpeggi – mascherati del resto dal movimento sincopato – oppure tirature lunghe con salti intermedi, ecc. A volte poi è utile o necessario operare qualche incrocio di parti e anche, per poter continuare il sincopato in caso di particolari difficoltà, saltare d'ottava.

Anche il contrappunto *sincopato*, come il *due contro una* e a maggior ragione, attacca dopo aver pausato sul primo movimento: sulle consonanze iniziali e finali non c'è nulla di nuovo. Si tenga solo presente che sul penultimo movimento il sincopato naturalmente si interrompe.



4. Nel repertorio profano tuttavia, ed eccezionalmente nel sacro, si incontrano anche crome legate, spesso per motivi espressivi.



Cipriano: madrigale "Quando lieta sperai"



Cipriano: madrigale "Vergine chiara"



Lasso: mottetto "Qui vult venire"

Proposta di lavoro ed esempi di contrappunto *sincolato*.

Dato che il Cp., nel caso specifico del C. F. usato nell'esercitazione, non può iniziare in ottava o in unisono perché sarebbe subito sbagliato (successione di ottave ritardate)

e dovrebbe perciò essere interrotto, è necessario attaccare in quinta.

Alla misura 3 nasce il ritardo dell'unisono, per cui il sincolato non può proseguire (il seguito sarebbe un altro ritardo dell'unisono).

Il diverso inizio conduce subito al ritardo dell'ottava, non usato a due parti; sarebbe necessario perciò sciogliere la sincope ma, a parte le continue ripetizioni di suoni, alla misura 5 ritornerebbe il ritardo dell'unisono. Per trovare una soluzione accettabile si può ricorrere al salto d'ottava nel secondo tactus, che permette di condurre il Cp. fino al termine senza interruzioni e propone l'avvio di una linea sufficientemente variata, che trova il suo punto culminante proprio al momento del salto d'ottava.

The image shows a musical score for a contrapuntal exercise titled "QUATTRO NOTE CONTRO UNA". It consists of five systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled "C.F.C." and the bottom one "T.". The second system has two staves: the top one is labeled "C.F.A." and the bottom one "T.". The third system has two staves: the top one is labeled "C." and the bottom one "C.F.T.". The fourth system has two staves: the top one is labeled "C." and the bottom one "C.F.T.". The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and rests, illustrating the concept of four notes against one.

#### IL CONTRAPPUNTO "QUATTRO NOTE CONTRO UNA"

Questa specie imposta un'ulteriore *deminutio* delle figure di valore (crome) da opporre al C. F. La melodia diventa più agile, ma più difficile da realizzare in modo convincente: il pericolo di ripetizioni e ridizioni è presente ad ogni passo, per cui la voce che disegna deve muoversi usufruendo di tutta la sua estensione per evitare la monotonia dei procedimenti. Se un contrappunto delle specie precedenti può rimanere in un ambito ridotto, questo ha maggiori possibilità e necessità di espansione melodica.

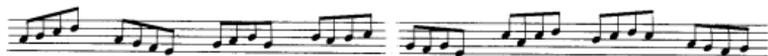
La linea in crome è formata di suoni reali e suoni *falsi*, e questi sono note di passaggio o, più raramente, note di volta. I suoni reali si collocano, entro il gruppo delle quattro, come prima e terza nota, cioè sulle suddivisioni ritmiche dispari, mentre i suoni ornamentali possono essere presenti solo come seconda e quarta nota, cioè sulle suddivisioni pari. Non essendoci nulla di particolare circa i suoni reali che già non sia stato detto, si può passare subito allo studio di quelli *falsi*.

- a) Le note di passaggio si comportano come nel contrappunto *due contro una*, nel senso che collegano due suoni reali distanti una terza, e – data la velocità del movimento a crome – possono formare qualsiasi intervallo dissonante rispetto al C. F. La nota di

passaggio sulla quarta croma del gruppetto può essere anche consonante nel caso in cui sia una 6<sup>a</sup> che segue una 5<sup>a</sup> o una 5<sup>a</sup> che segue una 6<sup>a</sup>.<sup>5</sup>

- b) Le note di volta sono suoni ornamentali che girano per grado fra due suoni reali di uguale altezza: sono elementi importanti di figurazione melodica, pur entrando nel gioco con estrema sobrietà, cioè soltanto per condurre più elegantemente la linea quali moduli di avvio e conclusione di una buona tiratura o di raccordo fra i vari tronconi del discorso melodico. Si usano — salvo eccezioni non rare per esempio in Palestrina — solo note di volta inferiori, ma se la volta è consonante (6<sup>a</sup> fra due 5<sup>e</sup> o 5<sup>a</sup> fra due 6<sup>e</sup>) essa può essere anche superiore: la nota di volta dissonante sulla quarta croma del gruppetto è piuttosto rara.

I gruppetti normalmente presenti nella letteratura, a parte le possibili varianti che si vedranno nei *due floridi*, sono i seguenti (gli ultimi quattro non sono molto usati).



(x = passaggio o volta dissonante, o = passaggio o volta consonante)

T. nus tu - - æ Do -  
B. - æ Do - - - - -

Palestrina: mottetto "Paucitas dierum"

A. - scend'il cor fa - me - li - co e pe - no -  
T. vi - - - va

Marcenzi: madrigale "Credete voi ch'i' viva"

A. (.ti) - - - -  
B. (.ti) - - - -

Josquin: mottetto  
"Jubilate Deo omnis terra"

C. pu - e - rum  
A. (pu.) - - - - e -

Festa: "Magnificat primi toni"

(Nell'esempio che precede, l'ultima croma della tiratura dell'altus, consonante e perciò reale, anziché di passaggio o di volta assume saltando l'aspetto di *nota di sfuggita*: si veda a questo proposito il paragrafo sui *due floridi* a pag. 53).

5. Come rarissima eccezione, dovuta a motivi di conservazione di elementi tematici o imitativi e riscontrabile fino a Josquin, si possono trovare due note di passaggio consecutive.

C. (ter.) - - - - - ra  
A. (ter.) - - - - - ra

Josquin: Sanctus dalla  
"Missa Ave Maris Stella"

A.   
 T.

Marenzio: madrigale  
 "La bella ninfa mia"

C.   
 A.

Lasso: mottetto "Exspectatio justorum"

C.   
 A.

Palestrina: Credo dalla "Missa Virtute magna"

T.   
 B.

Lasso: mottetto "Fulgerebunt iusti"

T.   
 B.

Palestrina: mottetto "Exi cito"

T.   
 B.

Lasso: Virga tua dalla "Missa pro defunctis"

C.   
 A.

Palestrina: Sanctus dalla  
 "Missa Sine nomine" a 4 voci

T.   
 B.

Palestrina: Gloria dalla "Missa  
 Descendit angelus Domini"

C.   
 A.

Lasso: madrigale "La vita fugge"

Nel contrappunto *quattro contro una* l'unisono si può trovare in ogni punto del gruppo, ma non è una situazione molto frequente: l'unisono sulla terza croma è il più corrente, mentre quello sulla prima, dove la povertà del suono comune si mette in particolare evidenza, è usato solo se a conclusione di una cadenza (cfr. il paragrafo sui *due floridi*). Si tenga presente inoltre che non si *volta* mai intorno all'unisono.

T.   
 B.

Lasso: mottetto "Sancti mei"

C.   
 A.

Josquin: Sanctus dalla "Missa Super vocales Hercules"

Cipriano: madrigale  
"Tutto l' di piango"

Palestrina: offertorio  
"Justus ut palma"

Marenzio: madrigale  
"Ecco più che mai bella"

Circa le successioni di 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> ci si può richiamare a quanto detto per il *due contro una*. Infatti poiché i suoni reali si trovano sulle suddivisioni dispari e quelli *falsi* sulle pari, il contrappunto *quattro contro una* risulta in pratica un *due contro una* con riempitivi di tipo ornamentale in crome,

per cui le due 5<sup>e</sup> (più raramente le due 8<sup>e</sup>) si ammettono in due tactus consecutivi purché la seconda 5<sup>a</sup> (o 8<sup>a</sup>) non si trovi sulla prima croma del relativo tactus.

Lasso: mottetto "Fulgunt justi"

Palestrina: mottetto "Ego sum panis vivus"

Palestrina: Sanctus dalla  
"Missa Regina coeli" a 4 voci

Palestrina: Benedictus dalla  
"Missa Sine nomine" a 6 voci

Palestrina: Sanctus dalla  
"Missa Veni Sponsa Christi"

Non comportano quindi errori 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> che si succedano sulle suddivisioni pari ravvicinate <sup>6</sup>: si faccia invece attenzione perchè una 5<sup>a</sup> consonante di passaggio sulla quarta croma del gruppetto non determini una successione di 5<sup>e</sup> che non è ammissibile.



Per condurre in modo pulito la linea a crome, si tenga presente che fra un gruppetto e l'altro non si usa il salto d'ottava e non si salta di terza – nè per intervalli superiori – *in direzione*, cioè a continuazione della linea propria al momento del salto.



Nell'esercitazione è opportuno sostituire la prima croma con una pausa, anche se questo crea una certa difficoltà perchè la seconda croma deve essere una consonanza perfetta: o si usufruisce di questa figurazione



oppure, dato il fine pratico dell'esercitazione, si *aggiusta* il disegno del gruppetto ricordando che anche la terza croma deve essere come al solito consonante e soprattutto che nello stile rinascimentale non si usa mai in figurazioni di crome il salto ascendente fra la prima e la seconda o fra la terza e la quarta, cioè fra le suddivisioni dispari e le pari.



Proposta di lavoro ed esempi di contrappunto *quattro note contro una*.



6. Un caso particolare di 8<sup>e</sup> ravvicinate sulle suddivisioni dispari, non più riscontrabile dopo Josquin, si può osservare in fase conclusiva quando il C. F. è al grave e la *sensibile*, che risolve sulla finalis, inizia il gruppetto: il movimento di crome ha un'unica soluzione melodica possibile, in cui l'8<sup>a</sup> si presenta come *ornamentale* creando la successione.



Josquin: Benedictus dalla  
"Missa Ave maris stella"

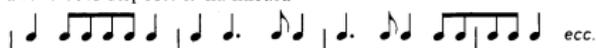
La realizzazione è molto difettosa per i seguenti motivi: i gruppetti 1) e 3) presentano la nota di passaggio dissonante sulla terza croma; i gruppetti 2), 4) e 5) non sono usati nel repertorio, in particolare il 4) a causa della nota di volta dissonante superiore e il 5) per il salto ascendente fra la terza e quarta croma; a mis. 2 c'è una successione ravvicinata di quinte; a mis. 4-5 c'è il salto di quarta *in direzione* fra due gruppetti; infine lo stesso suono — sol — si ripete come punto culminante. Migliorando la linea, troppo angolosa, si può arrivare a quest'altra versione.

#### IL CONTRAPPUNTO "FIORITO"

Il *fiorito* (florido) si basa su un più evoluto rapporto ritmico e lineare fra C. F. e controparte, e rappresenta il più importante anello nella catena delle esercitazioni tecniche perchè è il più vicino alla reale dimensione artistica della composizione polifonica. La linea di contrappunto non è più legata a uno schema ritmico fisso, ma si muove liberamente usufruendo delle formule ritmiche proposte nelle specie precedenti e delle loro possibili combinazioni. Tenuto conto che non è opportuno usare la stessa figura del C. F., in quanto le due linee non si differenzierebbero ritmicamente, le possibili *microstrutture* sono queste,



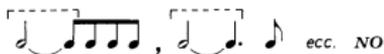
inserirle indifferentemente, a parte il sincopato, all'inizio o a metà del tactus, per cui si possono trovare anche così disposte nella misura:<sup>7</sup>



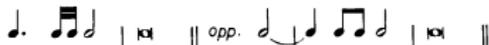
Fino all'esercitazione precedente si è usato il C. F. in minime per poter studiare le figure ritmiche fino alle crome, ma, come si è detto, il C. F. è presente nella letteratura anche — e soprattutto — in figure maggiori, per cui, arrivati al *florido*, si possono usare, se contrapposte a un C. F. in semibreve o brevi ecc., oltre alle microstrutture precedenti anche quelle raddoppiate, completando così il quadro delle figurazioni ritmiche del contrappunto vocale.



Come si può quindi constatare, nel repertorio si incontrano solo figure semplici o puntate, per cui le combinazioni seguenti, ad esempio, sono inesistenti in letteratura.



Le figurazioni  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  e  $\frac{1}{8}$  possono essere fiorite diventando rispettivamente  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ <sup>8</sup> e  $\frac{1}{8}$ . Nella versione fiorita — di cui ora ci si occupa — tali figurazioni servono a rendere più scorrevole il movimento e devono perciò essere seguite, perchè la linea non si blocchi, da semiminime o crome: soltanto in fase cadenzale le stesse formule, a causa anche del *rallentando* che distingue con maggior chiarezza le figure, possono essere seguite anche dalla minima.



La figura in questione (semplice o raddoppiata) è particolarmente utile per ornare la

7. Si tenga tuttavia presente che i gruppetti di crome che hanno la nota di volta dissonante sulla seconda croma, iniziano di norma sul tactus e non a metà.



8. L'uso delle semicrome è limitato in pratica a questa formula. A volte tuttavia si incontrano nel repertorio anche gruppetti di semicrome: si tratta delle stesse figurazioni già studiate in valori di crome.



Paestrina: Benedictus dalla "Missa Ut re mi fa sol la"



Cipriano: madrigale "Tanto mi piacque prima il dolce lume"

Non sono poi rare nel repertorio profano formule quali  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  ecc., semplici varianti ritmiche dei consueti gruppetti di crome. E' comunque evidente che tali figurazioni, possibili nel repertorio profano a causa dell'esecuzione che, affidata ai solisti e non al coro, risulta più agile, presuppongono — come si è già avuto modo di dire — un certo rallentamento nel movimento generale.

risoluzione del ritardo: la prima semicroma (o croma) anticipa la risoluzione, la seconda nota di volta.

C. (vol.) - - - te  
- tre vol - te

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

C. Du - o  
A. Du - o

Da Victoria: motetto "Duo Seraphim"

A. me -  
T. - va . vi o - cu -

Josquin: motetto "Levavi oculos meos"

C. (de.) - - - si - o?  
A. (de.) - - si - o?

Scotto: madrigale "Qual donna canterà"

C. (a) Vir - - go  
A. Vir - - go

Palestrina: motetto "Virgo prudentissima"

La stessa formula serve per riempire l'intervallo di terza discendente. In questo caso può trovare una variazione nelle figurazioni seguenti:



(inizia sempre sul tactus e la seconda croma, poiché le crome non si legano, è vista come anticipazione melodica di quella seguente: per le anticipazioni e per questa formula in generale si veda il paragrafo sui *due floridi*);



(oppure . Questa variazione è usata anche per la risoluzione ornata del ritardo).

Quando allora si tratta di intervallo di terza riempito, la prima semicroma (o croma) è data un grado congiunto sotto il suono precedente ed è dissonante.

C. - dos ma - -  
A. sa - cer - dos

Da Victoria: motetto "Ecce sacerdos"

C. - ca - - - bi -  
A. (de.) - pre - ca - bi -

Lasso: motetto "Justus cor suum"

C. Mi - - ra - bi -  
A. Mi - - ra - bi - li - a

Josquin: motetto "Mirabilia testimonia tua"

T. Faul - te d'ar - gent  
B. Faul . te d'ar - gent

Josquin: chanson "Faulte d'argent"

C. mun -

A. tol - lis pec - ca -

Josquin: Gloria dalla  
"Missa Ave maris stella"

Nel caso in cui la prima semicroma (o croma) risalga di grado – e perciò non riempia il salto di terza discendente – essa si configura come nota di volta anziché di passaggio e può essere anche consonante: l'uso della formula con le crome in questa situazione è raro.<sup>9</sup>

C. (ho.) - mo

C. - vit ho - mo

Verdelot: duo "Panem coeli"

C. (Do.) - tes

A. - cer - do - tes

Palestrina: offertorio  
"Sacerdotes Domini"

A. A - gnus

B. De - i

Josquin: Agnus dalla "Missa Ave maris stella"

A volte l'intervallo di terza riempito non è discendente ma ascendente: in questo caso, meno comune dell'altro, è usata esclusivamente la figurazione con le semicrome.

C. (Do.) - re

A. - cor - da - re

Palestrina: offertorio "Recordare mei"

Per situazioni analoghe (intervallo di terza riempito ecc.) si può anche usare la formula già vista ulteriormente *diminuita* ritmicamente nella parte iniziale. La figura raddoppiata inizia ovviamente sempre sul tactus.



9. Si consideri questa variante

B. - la Vir - go

B. la - go

Josquin: mottetto  
"Nesciens mater virgo virum"

in cui il *sol*, anziché tornare come nota di volta al *la*, rimane croma e assume l'aspetto di *nota di sfuggita* (cfr. il procedimento a pag. 52 e quello relativo alla cadenza di Landino a pag. 56 ).

T. Pa - tris

B.

Palestrina: Gloria dalla  
"Missa Veni sponsa Christi"

C.

A.

Palestrina: Credo dalla  
"Missa Ave regina coelorum"

C.

A.

Palestrina: mottetto "Ad Te  
levavi oculos meos"

A.

T.

Palestrina: mottetto "Domine  
quando veneris"

C.

A.

Palestrina: mottetto "Ave Maria"

Naturalmente non è necessario che le formule e con le rispettive varianti – a parte il caso della risoluzione ornata del ritardo – riempiano l'intervallo di terza presentando quindi la prima semicroma o croma dissonante e la seconda reale: può benissimo avvenire, nel consueto gioco 5<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> o viceversa, che il suono dissonante di passaggio o di volta sia la seconda semicroma o croma.

C.

A.

Da Victoria: mottetto "Doctor bonus"

T.

B.

Palestrina: Sanctus dalla "Missa  
Beatae Mariae Virginis II"

C.

A.

Josquin: mottetto "Domine  
exaudi orationem meam"

Quando un movimento di crome si ferma sulla seconda parte del tactus,



è bene operare il sincopato legando il suono d'arrivo (anche se non mancano esempi in cui la linea prosegue), soprattutto nel caso in cui al salto discendente fra le crome segua quello ascendente verso la semiminima, che può essere anche un salto d'ottava.

C.

A.

Scotto: madrigale "Qual donna canterà"

C.

A.

Palestrina: mottetto "Ego sum panis vivus"

C. mar - ga - ri -  
C. Por - ta - ni - tent mar -

Palestrina: inno "Urbs beata Jerusalem"

C. - ra - vit De - us  
A. - ra - vit De -

Lasso: motetto "Oculus non vidit"

T. ven - tu - rus  
B. - tu - rus

Palestrina: Credo dalla "Missa Pater noster"

Il salto d'ottava è usato per recuperare una miglior posizione di registro quando la voce sia scesa o salita ai limiti della sua estensione e, come ogni grande salto, va corretto per moto contrario.

T. (San.) - cti me -  
B. (San.) - cti

Lasso: motetto "Sancti mei"

Mentre quello ascendente, come si è detto, può essere preceduto anche da crome, quello discendente, più raro, è possibile – salvo eccezioni – solo dopo un suono più lungo (seminima, minima ecc.).

C. se - de  
A. (se.)

Festa: "Magnificat secundi toni"

Per quanto riguarda le tirature di crome, data la velocità della figurazione sono possibili e correnti quelle fino alla settima e nona. Ancora a proposito di movimenti di crome, bisogna ricordare di evitare – per una buona condotta della linea – due situazioni.

- a) Come nel gruppetto di crome non si usa il salto ascendente fra 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> o fra 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> croma, così anche nel *florido* non si operano salti ascendenti fra le corrispondenti posizioni ritmiche interne al tactus.

Naturalmente non mancano le consuete eccezioni (nel repertorio profano).

C. to.sto di suo corso a ri - va  
A. to.sto di suo corso a ri - va  
Palestrina: madrigale "Si è debile il filo"

C. - vol.v'e gi -  
A. mi ri - vol - v'e  
Cipriano: madrigale "Signor mio caro"

A. que ste fron - di  
B. a que - ste fron - di  
Cipriano: madrigale "Alla dolce ombra"

- b) Poichè il ritardo deve risolvere sempre sulla seconda metà del tactus, non è possibile farlo risolvere sulla seconda croma e proseguire poi il movimento.

T. opp. NO

Il caso della risoluzione ornata rientra in questa prassi, in quanto la vera risoluzione avviene sulla seconda parte del tactus (o addirittura sul tactus successivo se la figurazione usata è  $\text{♩} \text{♩}$ ). Le eccezioni a quanto detto sono riscontrabili solo nella letteratura del primo '500 (Josquin, Festa ecc.): si veda l'esempio dell'autore fiammingo a pag. 20.<sup>10</sup> La risoluzione della sincope consonante non conosce invece limitazioni e può avvenire anche sulla seconda croma, come si può osservare in vari esempi precedenti (cfr. pag. 45).

Circa le successioni di 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> valgono, nel contrappunto *fiorito*, i principi già esposti in precedenza, conformemente alle figure che si oppongono ai valori del C. F.

10. Anticipando una situazione propria del *doppio fiorido*, occorre precisare che non si deve confondere con il ritardo il procedimento proposto dall'esempio che segue, abbastanza frequente in letteratura. I due suoni indicati dalla freccia, posti sulle suddivisioni ritmiche pari, formano un doppio passaggio per terze: il *sol* dell'*altus* è un passaggio leggermente posticipato e ciò crea la breve dissonanza che non corrisponde a un ritardo.

C. tor me la do - vea  
A. - mi che tor me la  
Palestrina: madrigale "Io dovea ben pensarmi"

Si veda anche, per un caso simile, l'esempio di Josquin a pag. 52.

Alcuni esempi di linee fiorite contrapposte a canti fermi: questi, secondo lo stile rinascimentale, non si trovano mai nella parte grave.

C. Qui - - - a fe - - -

A. Qui - - - a fe - - -

Festa: "Magnificat quarti toni"

T. Pu - - - er

B. Pu - er qui na - tus est no - - - bis

Marenzio: mottetto "Puer qui natus est"

T. Vir - - - ga - - - tu -

B. Vir - ga tu -

Lasso: Virga tua dalla "Missa pro defunctis"

L'uso delle diverse formule ritmiche permette di creare un disegno sempre più vario e convincente, e ciò non si ottiene caricando la linea di movimenti inutili, ma — secondo il principio del massimo risultato con il minimo mezzo — cercando di raggiungere la naturale sobrietà di procedimento caratteristica della polifonia rinascimentale. Gli autori della *schola romana*, in particolare, propongono modelli straordinari di plastica lineare e forse non è fuori luogo ricordare che essi operano a contatto con i grandi maestri del disegno, Raffaello, Michelangelo: una corrispondenza fra linea pittorica o architettonica e linea melodica — senza con ciò che una invada il campo dell'altra — può essere facilmente individuata fra artisti contemporanei, in quanto i movimenti d'arte camminano quasi parallelamente e parallelamente le loro tecniche.

Si cercherà allora di passare gradualmente da figure lente a figure mosse e viceversa, tenendo presente che i moduli ritmici vanno bensì variati, ma con oculatazza, e si possono senz'altro ripetere due o tre volte di seguito figure uguali purchè concorrano alla migliore definizione della linea.

Un contrappunto così condotto

C.F.C. ecc.

T.

non è accettabile perchè carica tutto sulle crome iniziali e stempera tutto sui ritardi successivi, usando due sole figure ritmiche: può essere così migliorato.

C.F.C. ecc.  
T.

A musical score with two staves. The top staff is labeled 'C.F.C.' and contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'T.' and contains a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The word 'ecc.' is written to the right of the top staff.

Uno dei difetti nei quali si cade più spesso nel fiorire la linea consiste nel far cadere le note lunghe sempre sul tactus: ciò comporta una quadratura fraseologica ben lontana dalla libertà ritmica del contrappunto cinquecentesco nei confronti della convenzionalità visiva del segno di misura. Questo esempio allora

C.F.C. ecc.  
A.

A musical score with two staves. The top staff is labeled 'C.F.C.' and contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'A.' and contains a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The word 'ecc.' is written to the right of the top staff. Below the bottom staff, there are five upward-pointing arrows indicating specific rhythmic points.

può essere decisamente migliorato così:

C.F.C. ecc.  
A.

A musical score with two staves. The top staff is labeled 'C.F.C.' and contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'A.' and contains a more rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The word 'ecc.' is written to the right of the top staff.

Esempi di contrappunto *florido*.

T.  
C.F.B.

C.F.A.  
T.

A musical score with three staves. The top staff is labeled 'T.' and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The middle staff is labeled 'C.F.B.' and contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'C.F.A.' and contains a sequence of notes: a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The word 'ecc.' is written to the right of the middle staff.

#### IL CONTRAPPUNTO "FIORITO CONTRO FIORITO"

I *due floridi* si discostano dalle esercitazioni precedenti perchè il C. F. non si presenta più a note lunghe, ma elaborato a sua volta in fioritura melodica: questa esercitazione è particolarmente importante perchè prepara al bicinium (di cui potrebbe rappresentare un episodio, seppur privo di testo) ed è di notevole difficoltà per i problemi che sollevano le due melodie messe a confronto.

Sono possibili due risultati contrappuntistici; 1) un contrappunto libero, 2) un contrappunto imitato. Nel primo caso le due linee si devono differenziare nettamente, sia nell'andamento ritmico sia in quello melodico; nel secondo caso invece il conseguente — chiamato anche *comes* — deve riproporre in tutto (canone) o solo in parte (imitazione) il disegno dell'antecedente — chiamato anche *dux* —, il quale nell'esercitazione è il C. F. fiorito.

Qualunque sia il risultato, bisogna ricordare che la singola linea deve essere in sè convincente, perchè la polifonia si regge sulla sovrapposizione di melodie di assoluta individualità nel loro divenire, e di conseguenza le incertezze o le deficienze di una parte — contrariamente a certe affermazioni della didattica ottocentesca — non possono essere aggiustate dall'altra; il difetto cioè rimane anche se mascherato da qualche "trovata" della linea opposta. Di qui nasce la necessità di curare la sobrietà e la cantabilità dei movimenti ritmici e melodici di ogni singola parte.

Il primo problema da affrontare è la fioritura del C. F., che deve essere realizzata usufruendo delle varie possibilità ritmiche del florido. E' possibile anche l'uso della semibreve, soprattutto nella misura iniziale (la misura finale preferisce invece la breve, corrispondente — quanto a risultato — al moderno segno di *corona* ☉). E' importante che il C. F. sia riconoscibile, seppur nella sua variazione fiorita, per cui i suoni originali devono:

- comparire nella loro successione primitiva, anche se con possibili spostamenti rispetto al tactus originale;
- appoggiarsi a valori ritmici di un certo rilievo, che possono variare — relativamente alla

figura del C. F. — dalla semibreve alla semiminima, arrivando alla croma solo nel caso in cui sia la prima di una tiratura o di un piccolo gruppo melodico;

- c) essere collegati, anche se non sempre necessariamente, da elementi di fioritura.  
Su questa base ecco come si possono fiorire i due C.F. fin qui proposti.

The image shows a musical score for three voices: Tenor (T), Bass (B), and Contralto (C). Each voice part consists of two staves of music. The notes are decorated with vertical lines above them, indicating rhythmic values. The music is in a simple, homophonic style.

(Originale di Josquin da cui è stato tratto il C. F.; il canto è comunque di origine popolare.)

Per fiorire il C. F. si è indicato un siffatto modo di procedere in funzione soprattutto delle necessità dell'esercitazione: nella pratica artistica oltre a questa possibilità, legata rigorosamente al testo, si incontra facilmente un più libero modo di procedere alla fioritura, in quanto spesso gli autori, conservato l'incipit del modello, si allontanano dalla linea originale. Tutto ciò si può osservare nella elaborazione del C. F. nelle varie strofe dell'inno *Christe redemptor omnium* di L. da Victoria.

The image shows three staves of music. The first staff is the original Gregorian chant, with the lyrics "Christe re - dem - ptor o - mni - um" underneath. The second and third staves are variations of the chant, labeled "C." and "C." respectively, with lyrics "Tu lu - men tu splen - dor Pa - tris" and "Nos quo - que qui sancto tu - o".

(I versetto trasportato dell'originale gregoriano)

(nella II strofa di Da Victoria)

(nella VI strofa)



Doppio fiorito in contrappunto libero

Se il risultato vuol essere un contrappunto libero, alla prima si contrapporrà una seconda linea fiorita autonoma, indipendente, che eviti perciò

a) ogni procedimento imitativo;



b) la prolungata contemporaneità di figure ritmiche uguali (accettabili solo nei procedimenti volutamente omoritmici di cui si dirà in seguito);



c) la successione, anche se meno appariscente fra le maglie del florido, di numerosi intervalli di terza o di sesta, che crea, come si è già detto, un eccessivo parallelismo melodico e quindi una mancanza di autonomia fra le linee.



Prima di passare all'esame delle combinazioni più interessanti create dal confronto fra le due linee fiorite, è necessario analizzare due procedimenti particolari che si usano soprattutto nel doppio florido, anche se si possono incontrare già nel florido semplice.

Il primo procedimento riguarda la nota ornamentale che attualmente è chiamata di *sfuggita* o — più comunemente — *cambiata*, derivata dalla duecentesca *plica* (nota applicata). Si tratta di una croma, consonante o dissonante, che segue di grado congiunto inferiore una semiminima puntata: la nota di *sfuggita* salta poi a formare una nuova consonanza. Come è evidente, la croma legata che precede la *sfuggita* deve sempre essere consonante. La figu-

razione più usuale (nei suoi due fondamentali aspetti ritmici illustrati dai primi due esempi) è quella in cui la *sfuggita* scende di terza, dopo di che la linea risale di grado.

T. - ca - - - ta  
B. - lis pec - ca -

Festa: Agnus Dei dalla  
"Missa diversorum tenorum"

C. (Ple) - ni sunt oee -  
A. sunt oee -

Palestrina: Sanctus dalla  
"Missa Spem in alium"

T. no - - -  
B. no - - -

Festa: idem

A. - de ho - no - ran -  
T. - randus est

Palestrina: mottetto  
"Valde honorandus est"

A. - lus al.tis . si . mus Je - -  
B. - tis . si . mus Je - su Chri -

Josquin: Gloria dalla "Missa Ave maris stella"

In altri tipi di figurazione la *sfuggita* compie un salto ascendente e a volte, anziché da una semiminima puntata, è preceduta da una semplice croma che, in questo caso, è di norma sul tactus.

C. - pre - ca - - bi.tur di - - -  
A. - pre - ca - - - bi.tur - gi - lan - dum di -

Lasso: mottetto "Justus cor suum tradet"

C. Je - - -  
A. (Je) - - -

Da Victoria: responsorio  
"Tamquam ad latronem"

La nota di *sfuggita* consonante (nel solito gioco 5<sup>a</sup> – 6<sup>a</sup> o viceversa) può essere anche superiore rispetto al suono che precede: il salto sarà poi discendente.

T. re post me

C. Non vi de il mon. E di far frut.to

B. (post) me

T. -gia - dri ra - E di far frut.to

Lasso: mottetto "Qui vult venire"

Cipriano: madrigale "Alla dolce ombra"

Il secondo procedimento riguarda la nota ornamentale che, determinata da un portamento vocale (scivolata), risulta in pratica una *anticipazione*. Si realizza quando una semiminima, sempre data sul tactus e discendente di grado, viene suddivisa in due crome di cui la seconda è l'anticipazione consonante o dissonante del suono successivo: questo, a meno che non si tratti della formula già vista, è una semiminima che viene in genere legata per creare un ritardo.<sup>11</sup>

C. (o) - - - mni - a

A. (o) - - - mni - a

C. sim - - - pli - cis

A. - do sim - - - pli - cis

Josquin: mottetto "Per illud ave"

Lasso: mottetto "Expectatio iustorum"

C. non e.rit fi - nis

A. non e - rit fi - nis

C. - di - ci - mus

A. - ne - di - ci - mus

Lasso: Credo dalla "Missa Il me suffit"

Palestrina: Gloria dalla "Missa Beatae Mariae Virginis III"

(Si noti come a volte l'anticipazione possa creare procedimenti di 5<sup>e</sup> sincopate a distanza di croma).

11. In casi rari, riscontrabili soprattutto nel periodo pre-palestriniano, il procedimento ha inizio a metà del tactus.

C. cu - jus

A. la - tus

Josquin: mottetto "Ave verum"

Se la croma d'avvio del procedimento è un ritardo, la seconda croma ne anticipa la risoluzione, mascherando a volte il vuoto della relazione d'ottava o d'unisono.<sup>12</sup>

T. in i - sto - sae -  
B. (-sto) -  
Lasso: mottetto "Sancti mei"

C. - rum vi -  
A. vi  
Palestrina: inno "Veni creator Spiritus"

C. - fin de si - de ra - to  
A. - fin de si - de ra - to  
Festa: madrigale "Si lieto alcun giammai"

T. (.lei.) - - - -  
B. (.lei.) - - - -  
Palestrina: Kyrie dalla "Missa, Dum esset Summus Pontifex."

C. 2 3 1  
A. tan - te con tra - de  
B. - te con - tra - de  
Arcadelt: madrigale "Se tutto'l bel"

Come si può notare in alcuni esempi precedenti, l'uso dell'anticipazione è caratteristico nel momento del vocalizzo conclusivo di frase e quindi della formula cadenzale. Tale formula, pur in una certa varietà d'aspetti, ha come costante la conclusione sulla finalis, in ottava o in unisono, da parte delle due voci, una proveniente dal grado inferiore, cioè dalla subfinalis (alterata nel protus e nel tetrardus), l'altra dal grado superiore: la subfinalis – salvo eccezioni – è sempre ritardata.<sup>13</sup>

protus  
C. - ten - to di tal sta - to  
A. di tal sta - to  
Cipriano: madrigale "La bella netta ignuda e bianca mano"

deuterus  
T. (vi.) - - - - ta  
B. (vi.) - - - - ta  
Josquin: mottetto "Magnus es tu Domine"

12. L'anticipazione della risoluzione è infatti procedimento corrente, anche se non necessario, quando è seguito a un movimento della controparte – il ritardo risolve su un nuovo intervallo.

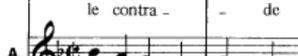
T. - o Ja - -  
B. - lum De - o Ja -  
Willaert: salmo "Memento Domine David"

C. et  
T. cae - li  
Palestrina: Sanctus dalla "Missa Gabriel archangelus"

13. Il motivo per cui nel deuterus la subfinalis non viene alterata dipende dagli intervalli di 6<sup>a</sup> eccedente o di 3<sup>a</sup> diminuita (inaccettabili nella prassi modale) che si creerebbero fra le due voci. La cadenza del deuterus (modo frigido), caratterizzata dalla subfinalis naturale, è detta appunto *frigia*.

## tritus

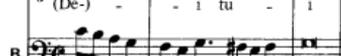
C.   
le con - tra - de

A.   
l'aer e le con - tra - de

A. Gabrieli: madrigale "A caso un giorno mi guidò la sorte"

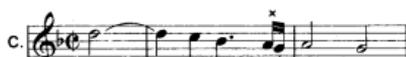
## tetrardus

A.   
(De-) - i tu - i

B.   
tu - - - i

Lasso: mottetto "Serve bone"

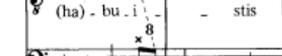
La voce che scende sulla finalis dal grado superiore molto spesso ha un andamento particolare: raggiunge per linea discendente la finalis stessa, urtando fortemente in unisono o in ottava contro l'altra voce (che esprime il medesimo suono – la finalis appunto –) poi risale di grado e conclude la cadenza nel modo consueto.

C.   
- lae - - - i

A.   
- lae - - - i

Palestrina: mottetto "Viri Gallaei"

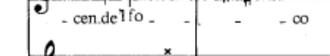
T.   
(ha) - bu - i - - stis

B.   
- bu - i - - stis

Lasso: mottetto "Sancti mei"

In tale situazione è caratteristico l'uso del gruppetto discendente di crome, in cui – caso unico – la terza croma è dissonante e produce l'urto: altrettanto usata la sua variante che si avvale della formula .

C.   
- cen - de l'fo - - - co

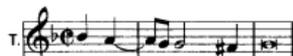
A.   
fo - - - co

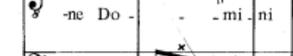
Festa: madrigale "Quanto più m'arde"

C.   
da - - - bo

A.   
da - - - bo

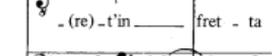
Palestrina: mottetto "Panis quem ego dabo"

T.   
- ne Do - - - mi - ni

B.   
Do - - - mi - ni

Lasso: Benedictus dalla "Missa Il me suffit"

T.   
- (re) - t'in - - - fret - ta

B.   
- (re) - t'in - - - fret - ta

Festa: madrigale "Dur'e'l partito"

C. (o) - - - ne  
A. - (o) - - - ne

Palestrina: mottetto "Viri Galliae"

A. (sil) - - - va  
B. sil - - - va

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

La cadenza di Landino dopo Josquin non è più in uso, a parte qualche caso in Cipriano e in genere negli autori della prima metà del secolo.

A. (fi) - - - nis  
B. - (rit) - - - fi - nis

Josquin: Credo dalla "Missa Ave maris stella"

La formula cadenzale nei suoi diversi aspetti introduce al problema degli urti che possono nascere dal confronto fra le due melodie. Se le dissonanze sono determinate dal movimento di una sola voce mentre l'altra è ferma (moto obliquo), non c'è nulla da aggiungere a quanto già detto circa i ritardi, le note di passaggio e di volta, le note di sfuggita e le anticipazioni.

Se invece le dissonanze sono create dal contemporaneo movimento delle due voci (moto retto o contrario), bisogna che l'urto sia estremamente controllato. I contrappuntisti del '500 accettano la dissonanza come alternativa alla base consonante, ma la loro sensibilità, legata alla lunga pratica della vocalità corale, evita rigorosamente tutto ciò che possa turbare l'equilibrio del discorso musicale: la prevalenza della orizzontalità può reggere infatti solo grazie alla chiarezza della semplicità verticale.

L'urto è dunque sorvegliatissimo e tiene conto della velocità delle note dissonanti (sono solo crome o semicrome) e del movimento delle parti (è preferibile il moto contrario).

Oltre al caso particolare delle dissonanze che si incontrano in fase cadenzale (si confrontino a pag. 55 gli esempi tratti dal madrigale *Quanto più m'arde* di Festa, dal mottetto *Panis quem ego dabo* di Palestrina ecc.), gli urti per moto retto o contrario sono in pratica legati all'uso della formula o del suo raddoppio e delle rispettive varianti.

C. (ii) - - -  
A. (ii) - - -

Lasso: mottetto "Oculus non vidit"

C. - mor e'l tem - - -  
A. fos.s'a\_mor

Arcadelt: madrigale  
"Io potrei forse dire"

C. A - - -  
A. A - - -

Palestrina: mottetto "Ave regina coelorum"

C.   
 - di -

A.   
 ve -

Palestrina: Benedictus dalla  
"Missa Ecce sacerdos"

C.   
 - le gio.i - - - sce

A.   
 - i - - - sce

Cipriano: madrigale  
"La giustizia immortale"

(Si osservino nell'esempio di Cipriano le due conclusioni successive: la cadenza sul *re*, prospettata all'inizio di misura, si tramuta in una sul *la*).

Non mancano ovviamente altre situazioni, per quanto poco frequenti: nell'esempio di Josquin a proposito della cadenza di Landino (cfr. pag. 56) il *si b* dell'altus – che sarebbe nota di sfuggita consonante – diventa dissonante a causa del *do* di passaggio della contro- parte: nell'esempio tratto dal responso *Animam meam* di Da Victoria (sempre a pag. 56) il *fa* anticipazione diviene dissonante per il *do* di passaggio del basso. Si tratta comunque di casi che si possono trovare, come è logico, solo sulle suddivisioni ritmiche pari.

C.   
 Qui dort - - - i - cy?

A.   
 Qui dort - - - i - cy?

Lasso: chanson "Qui dort icy"

A.   
 - di - ctus qui

T.   
 (ctus) - - - qui

Palestrina: Benedictus dalla  
"Missa In illo tempore"

L'assoluta predilezione per la consonanza da parte dei polifonisti rinascimentali appare evidente se si esaminano i momenti in cui le due voci mettono a confronto gruppetti di crome. A un gruppetto di quelli già studiati si può infatti contrapporre:

a) un gruppetto del medesimo tipo a distanza di terza o più raramente di sesta;

C.   
 (Ri) - - -

C.   
 Ri - - -

Marenzio: madrigale "Ridean già per le piagge"

C.   
 - ti o - - - ne

A.   
 - ti o - - - ne

Palestrina: motetto "Ascendit Deus"

b) un altro gruppetto fra quelli normalmente in uso, tale da non creare dissonanze:

T.   
 tu - - -

B.   
 tu - - -

Josquin: Sanctus dalla "Missa super vocales Hercules"

C.   
 cor - - -

T.   
 (cor) - - -

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

- c) un *controgruppetto* di forma diversa (soprattutto nello stile fiammingo) il cui disegno, oltre a non determinare urti, eviti – come si è già detto – i salti ascendenti fra le suddivisioni dispari e le pari (ne risultano in pratica intervalli di 3<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup> fra le due voci): il *controgruppetto* più usato è quello dei primi due esempi;

C. ho - ra su spi - ran - - - Co. si siete di me  
A. ho - ra su spi - ran - - - Co. si siete di me

Lasso: madrigale "Del freddo Reno"      Cipriano: madrigale "Non è ch'ì duol mi scemi"

T. ch'in breve fi. ni. rà il tormen.to  
B. ch'in breve fi. ni. rà il tormen.to

C. De - - -  
A. - nem De. - - -

Palestrina: madrigale "La cruda mia nemica"      Lasso: motetto "Beatus vir"

spesso i *controgruppetti* più caratteristici nascono per il gioco imitativo, quando le due voci propongono l'imitazione di un frammento melodico a distanza di semiminima.

A. - ra tu - - -  
T. tu - - -

C. (Do) - - -  
A. Do - - -

Palestrina: motetto "Duo ubera tua"      Lasso: motetto "Qui sequitur me"

In generale tuttavia le due voci non mettono a confronto contemporaneamente gruppetti di crome, ma – per evitare l'omorfia e una certa difficoltà di esecuzione – ricorrono, con un particolare gioco d'incastro, a figurazioni ritmiche diversificate.

C. (di). li. gunt il - - - lum.  
A. - gunt il - - - lum.

Lasso: motetto "Oculus non vidit"

Scotto: madrigale "Qual donna canterà"

Sempre a proposito di gruppetti, quelli che presentano la nota di volta dissonante sulla seconda croma, dati di norma sul tactus se opposti a figure di minima, nel doppio florido possono iniziare anche a metà tactus se la controparte è un suono che prosegue nel tactus successivo.

Da Victoria: mottetto "Duo Seraphim"

Palestrina: madrigale "Chi dunque fia"

Il problema della successione di 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup>, nella varietà di situazioni create dal doppio florido, presenta queste costanti:

- 1) la presenza di un diverso intervallo consonante intermedio permette le quinte e le ottave anche sulle suddivisioni dispari di tactus consecutivi.

Lasso: mottetto "Justus cor suum tradet"

- 2) la successione di quinte o di ottave è possibile anche sulle suddivisioni pari ravvicinate, separate cioè da un nuovo intervallo del valore di croma (cfr. anche l'esempio palestriniano – dalla *Missa sine nomine* – a pag. 37).

Palestrina: Credo dalla "Missa Descendit angelus Domini"

Palestrina: Gloria dalla "Missa Ave regina coelorum"

Per gli esempi d'autore di doppio florido in contrappunto libero, come più avanti per quelli di doppio florido in contrappunto imitato, si confrontino gli esempi di *bicinia* al termine del capitolo.

Proposta di lavoro ed esempi di *fiorito contro fiorito* in contrappunto libero.

The image shows a musical score with two staves: C.F. (Cantus Firmus) in the upper staff and B. (Basso) in the lower staff. The C.F. staff contains a sequence of notes: C4, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The B. staff contains a more complex line with various rhythmic values and accidentals. Five numbered annotations (1) through (5) are placed below the B. staff, pointing to specific rhythmic features: (1) a delay of 4<sup>a</sup> notes, (2) a specific rhythmic figure, (3) a sequence of notes on uneven subdivisions, (4) a delay of 7<sup>a</sup> notes, and (5) a sharp attack on the tactus.

La linea di contrappunto, sottoposta al C. F. variato in maniera stilisticamente corretta, presenta numerosi errori: 1) il ritardo di 4<sup>a</sup> nel basso, che risolve sulla 5<sup>a</sup> – o come in questo caso sulla 6<sup>a</sup> –, non è usato; 2) la figura  è inesistente in letteratura (la formula è infatti ); 3) le quinte si succedono ravvicinate sulle suddivisioni dispari del tactus; 4) il ritardo di 7<sup>a</sup> non conclude in maniera corretta (risolve dopo una sola croma su una dissonanza di 5<sup>a</sup> diminuita); 5) l'urto di 4<sup>a</sup> è posto sul tactus, dura una semiminima e non contribuisce al disegno della formula cadenzale. Correggendo questi errori si può arrivare alla seguente versione.

This image shows the same musical score as above, but with a revised bass line. The C.F. staff remains identical. The B. staff has been modified to correct the errors mentioned in the text. Three numbered annotations (1) through (3) are placed below the B. staff, pointing to the remaining issues: (1) the dissonance is now in the arsis, (2) the attack of 4<sup>a</sup> is now on the tactus, and (3) the upper dissonant note has been removed.

La linea di contrappunto è decisamente migliore, ma non del tutto esatta: 1) la dissonanza è in posizione arscia e risolve su una croma; 2) l'urto di 4<sup>a</sup> sul tactus non è accettabile; 3) non esiste la nota di sfuggita dissonante superiore. Eliminando questi errori il contrappunto si presenta stilisticamente corretto.

This image shows the final, fully corrected musical score. The C.F. staff is identical to the previous examples. The B. staff has been further revised to address the remaining points: the dissonance is now on the tactus and resolves on a whole note, the attack of 4<sup>a</sup> is removed, and the upper dissonant note is added. The resulting bass line is stylistically correct.

The image displays a musical score for a piece titled "Doppio fiorito in contrappunto imitato". The score is written in G major and 3/4 time, spanning 16 measures. It features seven staves with the following parts:

- T.** (Tenor): Treble clef, vocal line.
- C.F.B.** (Contrapunto Fiorito Bass): Bass clef, vocal line.
- C.F.C.** (Contrapunto Fiorito Contralto): Treble clef, vocal line.
- A.** (Alto): Treble clef, vocal line.
- A.** (Alto): Treble clef, vocal line.
- C.F.T.** (Contrapunto Fiorito Tenore): Treble clef, vocal line.
- C.F.A.** (Contrapunto Fiorito Alto): Treble clef, vocal line.
- B.** (Basso): Bass clef, vocal line.

The score illustrates imitative counterpoint, where the melodic material of one voice part is repeated in another voice part, often with a change in register or rhythmic value. The vocal lines are highly ornamented, characteristic of the "fiorito" style.

### *Doppio fiorito in contrappunto imitato*

Il secondo risultato possibile nel *florido contro florido* è un contrappunto imitato, in cui le parti non mettono a confronto due melodie differenziate come nel contrappunto libero, ma una sola che si "rincorre" nelle due voci.

Esistono due tipi di imitazione. Il primo è quello in cui l'intera linea di proposta, l'antecedente, viene riprodotta in maniera rigorosa, dall'inizio alla fine, dalla voce che ne costituisce il conseguente: tale procedimento è chiamato con voce greca *canon* cioè regola, perchè considerato dai musicisti fiamminghi del '400, che lo posero a base di ogni loro costruzione musicale, come l'artificio contrappuntistico perfetto. Il secondo tipo, preferito nel '500 da Josquin in poi perchè lascia maggiore libertà compositiva, prevede – da parte

del conseguente – la riproduzione del solo frammento tematico iniziale, dopo di che la linea prosegue a volte ricordando, soprattutto nella ritmica, i punti basilari del modello, a volte invece in contrappunto libero, estranea in tutto alle proposte dell'antecedente: questo secondo tipo costituisce la semplice *imitazione*.<sup>14</sup>

La voce che imita ha la possibilità di iniziare uno, due, tre, fino a quattro tactus dopo l'antecedente: non si usano in genere distanze diverse o maggiori (... *et la parte ch'entrerà con un sospiro doppio, o con una pausa o due o tre o quattro, e non s'aspetterà più di quattro pause* ... N. Vicentino, op. cit. libro IV cap. XXXII).<sup>15</sup>

Alla fine, in caso di canone, l'antecedente terminerà il disegno ovviamente prima del conseguente, ma non lascerà sola, in vista della conclusione, la controparte: condurrà la propria linea con l'aggiunta di alcuni suoni (coda) in modo da chiudere insieme all'altra voce (per approfondire il problema si veda il capitolo sul canone).

14. Nel '400-'500 tuttavia il procedimento canonico è spesso indicato con il termine *fuga* (cfr.: Missa ad fugam), mentre la voce *canon* oltreché canone può significare la pura imitazione. Quali termini equivalenti si usano anche *fuga legata* per il canone e *fuga sciolta* per l'imitazione.

15. Un'eccezione si può avere nel caso in cui il primo suono del comes sia una minima, semplice o puntata, che vada a coincidere all'unisono o all'ottava – a volte anche ritmicamente – con il suono della controparte: allora, perché sia messa in evidenza l'entrata, il suono del comes può essere abbreviato di semiminima e fatto precedere da una pausa di ugual valore. Anziché con queste figure  $\text{♩} \text{♩}, \text{♩} \text{♩}$  ecc. si può cioè iniziare con queste altre  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}, \text{♩} \text{♩}$  ecc.: la distanza fra le due entrate sarà quindi anomala.

Palestrina: "Magnificat septimi toni"

Palestrina: Benedictus dalla "Missa O virgo simul et mater"

Un'eccezione simile, causata dal gioco d'incastro fra episodi, si ritrova a volte nelle imitazioni all'interno della composizione: si veda a pag. 141.

Si incontra poi anche un'altra situazione particolare, dovuta all'imitazione stretta a distanza di semiminima, che comporta un risultato musicale alquanto concitato: il caso è comunque raro, soprattutto all'inizio della composizione. Si vedano gli esempi alle pagine 17 (Festa), 68 (Josquin), 89 (Lasso, 3ª misura).

Lasso: Credo dalla "Missa Quand'io penso al martire" (conclusione dell'Et resurrexit)

Il conseguente può imitare il disegno della proposta a qualsiasi *altezza*, cioè a qualsiasi distanza intervallare: si può quindi impostare l'imitazione all'unisono, alla seconda, alla terza ecc. superiore o inferiore.

Tuttavia, poichè il fatto imitativo non può essere disgiunto da quello degli ambiti vocali, le distanze più consuete sono l'ottava quando le voci sono di tipo corrispondente (per es. C-T opp. A-B), la quarta, la quinta, o anche la sesta quando le voci sono di colore contrastante e – distando il loro ambito circa una quinta – tendono a mantenere la stessa tensione (per es. C-A opp. A-T ecc.). Risultano quindi più rare le imitazioni all'unisono (a meno che non vi siano due voci uguali), alla seconda, terza, settima, nona, che comportano un contrasto di tensione fra le voci.

Un problema fondamentale che è necessario approfondire riguarda l'episodio iniziale del bicinium: le imitazioni del primo episodio infatti sono sempre all'ottava oppure alla quinta (più raramente alla quarta) a seconda del rapporto esistente fra le voci; di conseguenza le imitazioni a diverso intervallo possono trovarsi solo in episodi interni.

Questo avviene per motivi di chiarezza modale: l'episodio d'inizio infatti imposta l'intera composizione e come tale non deve metterne in dubbio l'impianto modale, ma al contrario chiarificarlo il più possibile. Il gioco imitativo quindi, qualora le voci siano di tipo contrastante, si ricollega a un principio fondamentale di prassi gregoriana, secondo il quale ogni modo può essere trasportato una quarta o una quinta sotto o sopra senza che venga snaturato nei suoi intervalli melodici caratteristici e contemporaneamente senza che debbano intervenire, per la conservazione del testo melodico, segni di alterazione a parte il *si b* (cfr. il I capitolo). Di norma è preferito il trasporto imitativo alla quinta superiore o inferiore: nel bicinium questo è un dato che gli autori osservano quasi sempre, giacchè a due

sole voci il rapporto di quinta conferisce alla composizione una stabilità modale e una chiarezza evidentemente maggiori.

Gli esempi seguenti sono l'inizio di mottetti palestriniani, ad eccezione del secondo – sempre di Palestrina –, inizio dell'inno *Petrus beatus*. In alcuni, come spesso avviene, la linea nel modo trasportato rappresenta l'antecedente e quella nel modo originale il conseguente (cfr. il secondo esempio ecc.): in ogni caso per imitazione alla 5<sup>a</sup> inferiore o superiore s'intende il *rapporto modale* fra le voci indipendentemente dalla loro priorità d'entrata.

Esempi con imitazione alla quinta inferiore (in rapporto al modo originale).

In protus:

C. Nos au - tem glo - ri - a - ri o - por - - - tet o -

A. Nos au - tem glo - ri - a - ri

Il conseguente presenta, rispetto all'antecedente, differenze melodiche dovute alla libertà di procedimento di cui si è detto. Si troveranno anche in altri esempi e si esamineranno in seguito.

In deuterus:

A. Ca - te - na - rum la - - - que os

B. Ca - te - na - rum la - - - - - que os

In tritus:

C. In il - lo tem - po - re e - gres - sus Je - - -

A. In il - lo tem - po - re e - gres - .

In tetrardus:

C. Ec - ce mer - ces Sancto - - - - rum merces San -

A. Ec - ce mer - ces San - cto - - - .

Esempi con imitazione alla quinta superiore (in rapporto al modo originale).  
In protus:

C. *Sur - ge sur -*

A. *Sur - ge*

In deuterus:

A. *Do - mi - nus Je - sus in qua no - cte tra -*

B. *Do - mi - nus Je - sus in qua no - cte*

In tritus:

C. *Ho - di - e na - ta est be - a - ta Vir - go Ma - ri -*

A. *Ho - di - e na - ta est be - a - ta Virgo*

In tetrardus:

C. *O lux et de - cus Hi - spani - æ Hi - spa -*

A. *O lux et de - cus Hi - spa -*

Se ordunque l'imitazione è all'ottava la modalità è ovviamente unica, in quanto confermata dal conseguente: ma anche in caso di imitazione alla quinta (o alla quarta) la modalità è unica, che si presenta tuttavia in due ambiti differenti, quello della finalis e quello della dominante. (C'è a questo punto da notare l'evidente concordanza fra tre questioni che interessano le voci non corrispondenti: 1) il rapporto di tensione vocale – circa una quinta –; 2) il rapporto di ambito lineare, per cui se una voce, preferibilmente quella grave come già detto, canta il plagale – cioè gravita intorno alla finalis – l'altra canta l'autentico – cioè gravita intorno alla dominante –; 3) il rapporto di trasposizione modale, per cui se una voce presenta la linea nella modalità di base, l'altra la trasporta nella modalità della dominante. Sono tre aspetti di un unico problema che si integrano a vicenda).

Le imitazioni ad altre distanze intervallari (seconda, terza, ecc.) non possono invece mantenere l'esattezza dei rapporti melodici della *proposta* a meno che non usino trasporti

inesistenti nella pratica polifonica, i quali comporterebbero alterazioni pure inesistenti e tradirebbero comunque l'imposto modale basato sulla rispondenza finalis-dominante.



Perciò le imitazioni a intervalli diversi dall'unisono, ottava, quarta e quinta devono essere inserite nel contesto della scala modale dell'antecedente e subire quindi delle varianti rispetto al disegno originale. Tali varianti si limitano a modificare l'ampiezza ma non la natura degli intervalli che non possono essere mantenuti esattamente: gli intervalli cioè possono da maggiori diventare minori o viceversa.

Lasso: mottetto "Justus cor suum"

Lasso: mottetto "Oculus non vidit"

Queste imitazioni si trovano dunque solo negli episodi interni della composizione, quando l'orecchio ha già chiaramente afferrato la modalità di base e può allontanarsene momentaneamente (e parzialmente) per tornarvi nell'ultimo episodio che deve riconfermare la base modale del pezzo e perciò è impostato come il primo.

Riguardo alle imitazioni alla quinta c'è ancora da osservare che dei due ambiti modalici — di cui uno trasportato — che caratterizzano l'imitazione, quello della voce grave dà l'esatta indicazione del modo in cui è impostato il pezzo (nelle composizioni a più voci questo non è più un dato assoluto). Esaminando i due esempi in protus che si sono fatti, si può notare come il secondo (Surge, illuminare, Jerusalem) sia l'inizio di un mottetto che presenta all'antecedente la linea nella modalità della dominante e al conseguente la linea in quella della finalis, mentre il primo (Nos autem gloriari) sia l'inizio di un mottetto sempre in protus ma trasportato al *sol*, per cui il disegno è ancora presentato prima nell'ambito della dominante e poi in quello della finalis: la linea nel modo di *re* non indica in questo caso il modo di imposto, ma quello appunto della dominante, come appare chiaro da quest'altro inizio di mottetto palestriniano in cui l'antecedente presenta la linea nella modalità base.

C. Me - mor e - sto ver - bi tu . i ser - vo tu - o

A. Me - mor e - sto ver - bi tu . i ser - vo tu - o, ver - bi tu . i ser -

Anche per il deuterus vale lo stesso discorso: la modalità d'imposto dell'inno *Petrus beatus*, di cui si è fatto l'esempio a pag. 64, è il deuterus trasportato a *la*. Per quanto riguarda invece il tritus e il tetrardus, poiché non esiste composizione che abbia come modo base il tritus in *si b* o il tetrardus in *do* (cfr. il I capitolo), ne consegue che le imitazioni alla quinta inferiore, che pur si trovano nelle composizioni a più voci, non siano di norma usate nei bicinia. <sup>16</sup> In ogni caso la conferma di tutto ciò si avrà – nello studio degli auto-

16. C'è da considerare a parte il tritus trasportato al *do*, che costituisce il modo ionico, come si è già detto. La linea che imita nell'ambito della dominante, impostata sul *sol*, non usa il *fa* # – come vorrebbe il rigore del trasporto – ma il *fa* b : la linea sul *sol* non è del resto compresa fra i trasporti gregoriani del tritus e ciò contribuisce al particolare carattere dell'XI modo di Glareano. (Nell'esempio, che come al solito è l'inizio di un mottetto palestriniano, la linea non attacca sulla finalis ma sulla dominante).

C. Tu es Pe - trus et su - per hanc pe - - -

A. Tu es Pe - trus et su - per hanc

Così nel protus sul *la*, modo eolio, l'imitazione alla dominante è impostata sul *mi*, uscendo anche in questo caso dai trasporti tradizionali del protus.

C. Ex - au - di Do - - mi - ne Do - - mi - ne

A. Ex - au - di Do - - mi - ne pre -

Palestrina: mottetto "Exaudi Domine"

La linea impostata sul *mi* evita in genere, nell'incipit della melodia, di toccare il *fa*, che dovrebbe essere # : se lo tocca usa il *fa* b, a compensare il quale la linea base sul *la* usa spesso il *si* b, cosicché l'impostazione modale non si differenzia da quella usata per il deuterus trasportato al *la* o per il protus originale sul *re* con attacco in dominante.

C. Be - a - tus vir qui suf - fert

A. Be - a - tus vir qui suf - fert ten - ta - ti - o -

Palestrina: mottetto "Beatus vir" (in modo eolio)

Il modo eolio (IX di Glareano) è quindi un modo *equivoco*, non solo per l'impostazione d'attacco, ma perché quando le sue abitudini melodiche si personalizzano, nel corso e alla fine della composizione, appare nel complesso derivato dal deuterus originale (cfr. le pagg. 130 e 206).

ri – dall'esame della conclusione del pezzo, dal quale risulterà con evidenza la finalis e quindi la modalità d'imposto.

La linea impostata nell'ambito della dominante in genere ripiega – dopo l'elemento tematico iniziale<sup>17</sup> – sulla modalità di base, come dimostrano gli esempi precedenti tratti dai mottetti *Hodie nata est* in tritus e *O lux et decus* in tetrardus o ancora il seguente, sempre inizio di un mottetto di Palestrina, in tetrardus: la presenza del *si b* nel primo caso e del *fa b* negli altri due annulla le due modalità trasportate.

C. Pul - chra es o Ma - ri - a Vir - - -

A. Pul - chra es o Ma - ri - - a Vir - - -

Ciò comporta l'uso di varianti melodiche di cui, in generale, è necessario occuparsi. A parte il caso delle varianti che si determinano nel conseguente a causa dell'imitazione alla seconda, terza ecc. di cui si è detto, o di quelle usate appunto per ritornare nell'ambito modale d'imposto, spesso sono proposte dagli autori varianti intervallari, oltreché ritmiche, anche molto nette, da ricollegare al libero trattamento della linea dopo l'elemento tematico iniziale: dopo il capo della melodia cioè il conseguente può proseguire variando più o meno liberamente (ad eccezione del procedimento a canone) le proposte dell'antecedente, fino a non ricordarle affatto, nel qual caso procederà in contrappunto libero (cio avviene soprattutto quando, a più voci, una nuova entrata pone in secondo piano l'interesse melodico delle altre parti, accentrando su di sé il maggior risalto tematico).

Ecco alcuni esempi di varianti melodico-ritmiche riscontrabili nella linea del conseguente.

T. Faul - te d'ar - gent c'est douleur non pa - reil - - -

B. Faul - te d'ar - gent c'est dou - leur non pa - reil - le

Josquin: chanson "Faulte d'argent"

C. e so che voi m'intende - re - - te

A. e so che voi m'in - ten - de - re - - te

Palestrina: madrigale "Chi dunque fia"

17. Da qui in avanti si parlerà più volte di *elemento tematico iniziale*, corrispondente al primo o ai primi *motivi-parola*: a questo proposito si veda il successivo paragrafo sul testo letterario.

C.   
 ne - sci . re pror - - sus o - - mni a

A.   
 ne . sci . re pror - sus o - mni a

Lasso: mottetto "Jesu corona virginum"

C.   
 Lau . da - te Do - mi - num o - - mnes gen - -

A.   
 Lau - da - te Do . minum o - - mnes gen - -

Palestrina: mottetto "Laudate Dominum omnes gentes"

A volte anche il frammento melodico d'inizio può subire dei cambiamenti d'intervallo nella voce che risponde.

A.   
 Nè spe - ro i dolci di tor -

B.   
 Nè spe - ro i dolci di

Willaert: madrigale "Amor, fortuna"

C.   
 Pa - trem o - mni . po - ten -

A.   
 Pa - trem o - mni . po - ten -

Palestrina: Credo dalla "Missa Spem in alium"

C.   
 - - - -

A.   
 A - - - -

Josquin: Gloria dalla "Missa Ave maris stella"

Il più importante di questi cambiamenti, motivato da ragioni melodico-modali, è quello che nel linguaggio tecnico attuale si chiama *mutazione*. Quando l'elemento tematico iniziale propone il collegamento fra finalis e dominante o viceversa – oppure più in generale fra i suoni caratteristici appartenenti ai due ambiti –, il conseguente risponde scambiando le due situazioni modali (dominante–finalis o viceversa): lo scopo della *mutazione* è di mantenere nell'ambito d'ottava i dati d'imposto di dux e comes, con la conseguenza di un più rigoroso impianto modale, e ciò comporta cambiamenti d'intervallo giacchè – nel caso più comune – l'intervallo di quinta della proposta si tramuta in quello di quarta della risposta o viceversa.

C.   
 4ª   
 D F   
 A.   
 5ª   
 F D

Si considerino gli esempi seguenti, tratti dall'inizio di mottetti palestriniani, tutti in protus trasportato al *sol*.

C.   
 4ª   
 F D   
 A.   
 5ª   
 D F

Can - tan - ti - bus or - - -

C.   
 4ª   
 D F D   
 A.   
 5ª   
 F D F

Tem - pus est ut rever - tar ad e - um qui

C.   
 4ª   
 F D   
 A.   
 5ª   
 D F

Pu - er qui na - tus est, plus quam

A.   
 4ª   
 F (D)   
 T.   
 5ª   
 D (F)

Fun - da - menta e - jus

C.   
 4ª   
 F D (F)   
 A.   
 5ª   
 D F (D)

Cœ - nan - ti - bus il - lis ac - ce -

(Se l'indicazione F o D è fra parentesi, si intende che il suono, pur non essendo la finalis o la dominante, appartiene ai rispettivi ambiti. Si noti come la *mutazione* comporti la momentanea imitazione alla quarta anziché alla quinta).

La voce che risponde può benissimo mantenere esattamente gli intervalli della proposta, rinunciando alla *mutazione*: in questo caso dà la preferenza alla conservazione del dato melodico piuttosto che al rigore dell'impianto modale (negli esempi seguenti il suono indicato dalla freccia, qualora fosse stata fatta la mutazione, sarebbe dovuto essere *re* anziché *do*).

Lasso: mottetto "Serve bone" (in tetrardus)

Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt" (in protus trasportato al "sol")

Palestrina: mottetto "Surge, Petre" (in tetrardus)

Fra le varianti ritmiche riscontrabili nella linea del conseguente, si possono considerare quelle relative allo spostamento di posizione all'interno della misura dei vari frammenti melodici dopo l'elemento tematico iniziale: fra i tanti casi si osservi l'esempio a pag. 70. tratto dal mottetto *Tempus est*, in cui il secondo *motivo-parola* è avvicinato di una minima, oppure questo che segue in cui è allontanato di una minima (a cavallo di mutazione).

Palestrina: mottetto "Gaude, Barbara"

Per completare il quadro delle possibilità imitative resta da esaminare l'imitazione per moto contrario. E' una possibilità sfruttata soprattutto in episodi interni, dato che il moto contrario impone – per rimanere nella modalità voluta – le varianti di ampiezza intervallare che si sono già viste per le imitazioni alla seconda, terza, ecc.

Lasso: mottetto "Oculus non vidit"

Se tuttavia il disegno è imperniato sulla *finalis* o sul rapporto *finalis*–*dominante*, l'imitazione per moto contrario alla quinta o all'ottava può rendere bene l'imposto modale ed essere quindi usato anche nell'episodio iniziale. (Nel secondo esempio si noti l'alterazione passeggera – fa # – dovuta alla pratica della musica *falsa*).

T. Sur - re - xit pa - stor bo - - - nus

B. Sur - re - xit pa - stor bo -

Palestrina: mottetto "Surrexit pastor bonus" (in tritus)

C. Sic De - us di - le - xit mun - - - dum

A. Sic De - us di - le - xit mun -

Palestrina: mottetto "Sic Deus dilexit" (in modo eolio)

Ultima considerazione: non è necessario che l'imitazione sia mantenuta a distanza intervallare fissa per tutta la durata dell'episodio. La frase melodica infatti si divide in diversi elementi tematici musicalmente differenziati fra loro, i *motivi-parola* come si preciserà più avanti (negli esempi seguenti *Loquebantur, variis linguis, Justus* ecc.), di cui uno può essere posto in imitazione per es. all'ottava, un altro alla quinta, un altro alla sesta per moto contrario ecc.

C. Lo - - que - ban - tur va - ri - is lin - guis

A. Lo - que - ban - tur va - ri - is lin - guis A - - - - po -

Palestrina: mottetto "Loquebantur"

C. Ju - stus cor su - - - um tra - - - det ad vi - gi -

A. Ju - stus cor su - - - um tra - - - det

Lasso: mottetto "Justus cor suum"

Proposta di lavoro ed esempi di *florido contro florido* in contrappunto imitato.

Impostare l'imitazione sul canto fermo fiorito non è affatto facile, perchè la melodia originale, se può essere fiorita in vari modi, deve pur sempre risultare sotto la fioritura in tutte le sue componenti secondo le modalità esposte. Bisogna perciò prendere in esame l'elemento iniziale del C.F. nella sua forma a note uguali (cioè le prime misure, dato che la mancanza di testo non permette di enucleare i singoli *motivi-parola*) e cercare fra le possibilità imitative quella che meglio si adatti alle caratteristiche della linea: dopo di che si procederà alla fioritura. Prendendo, come di consueto, la sequenza *Victimae paschali laudes*, si può provare l'ingresso del comes alla 5<sup>a</sup> dopo due tactus:



le dissonanze alla 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> misura sembrano non permettere l'imitazione, ma una fioritura opportuna corregge il difetto.



Si continua allo stesso modo fino al termine del frammento previsto per l'imitazione, dopo di che il conseguente può imitare parzialmente le proposte dell'antecedente, oppure abbandonarle del tutto.



E' necessario ricordare che siffatto modo di procedere, per cui si fiorisce elemento per elemento, non deve tornare a scapito della individualità, scorrevolezza, indipendenza della linea, giacchè – come si è detto – questa deve risultare in sè perfetta senza che sia necessario il sostegno della controparte.



#### IL TESTO LETTERARIO

Ogni composizione del repertorio vocale si basa necessariamente su un testo — senza il quale sarebbe un semplice vocalizzo d'esercitazione<sup>18</sup> — e perciò, prima di esaminare la struttura del bicipinio, occorre affrontare i problemi relativi all'uso musicale della parola, uno studio valido ovviamente per tutte le composizioni, qualunque sia il numero delle voci.

La presenza del testo è fondamentale in quanto, secondo l'estetica rinascimentale e in misura sempre maggiore fino a Monteverdi, la musica ha il compito, traendo ispirazione dal testo, di interpretarne sia il significato generale sia quello puntuale (i cosiddetti *madrigalismi* non sono altro, come si vedrà, che l'estrema conseguenza della simbiosi fra parola e musica) "... perchè la musica fatta sopra parole non è fatta per altro se non per esprimere il concetto e le passioni e gli effetti di quelle ..." (N. Vicentino, op. cit. libro IV cap. XXIX): la melodia cioè è vista come esaltazione della parola e anche il vocalizzo, che potrebbe sembrare un momento puramente musicale, è considerato, alla stessa stregua, come espressione dell'ineffabile, dell'*inesprimibile*, oltre che come elemento descrittivo o come arabesco dovuto al piacere dell'ornamentazione.

Una tale poetica è riferibile anche alla produzione vocale di altri periodi storici, soprattutto al repertorio gregoriano, ma nel Rinascimento è sentita in modo particolare, tanto che,

18. Alcuni bicipinia del '500 infatti non hanno testo e li si ritiene perciò esercizi di solfeggio: si possono quindi eseguire cantando i nomi delle note secondo la teoria della *solmisazione* in uso fino al '600.

per lo meno idealmente, è considerata fondamentale la percezione chiara del testo<sup>19</sup>: questa si ottiene facilmente nello stile omoritmico (per l'omoritmia si veda il relativo paragrafo), ma difficilmente in quello imitato, dove lo scarto fra le entrate impone la simultaneità nelle varie voci di parole o almeno di sillabe differenti, anche se appartenenti allo stesso testo, la quale non sempre permette la chiarezza idealmente perseguita.

L'espressione musicale tende dunque alla *traduzione* del testo letterario e in particolare ogni parola (o frammento di frase come si vedrà) deve trovare corrispondenza in un motivo melodico preciso: modulo fondamentale della composizione polifonica è quindi il motivo tematico che unito ad altri motivi forma la frase musicale, così come ogni singola parola concorre alla formazione della frase letteraria. L'episodio nasce dalla frase musicale-poetica trattata polifonicamente dalle voci e l'insieme degli episodi infine, riuniti in più ampie sezioni corrispondenti alle strofe poetiche o ai periodi letterari, costituisce il totale della composizione.

La misura della frase letteraria che informa l'episodio polifonico dipende dal tipo di testo: il '500 infatti, secondo la tradizione, usa il latino per le composizioni sacre (messe, mottetti, inni, ecc.), le lingue moderne per quelle profane (madrigali, canzonette ecc.) e a volte alcune composizioni appartengono musicalmente a un genere piuttosto che all'altro non tanto per una diversità di forma quanto di scelta linguistica, come nel caso dei mottetti, madrigali, chansons, lieder di O. di Lasso che appunto si differenziano essenzialmente per l'uso del latino, italiano, francese, tedesco.

I testi in lingua moderna sono in versi e perciò la frase letteraria corrisponde normalmente ad un verso.<sup>20</sup> Le composizioni sacre usano, a parte gli inni che sono anch'essi in versi<sup>21</sup>, testi scelti in genere dalla vulgata di S. Girolamo e quindi o in versetti biblici, cioè in prosa poetica — per es. i salmi —, oppure decisamente in prosa (e in prosa sono i testi della messa): la frase allora corrisponde al versetto oppure, se in prosa, è delimitata dal musicista stesso in modo da avere, per quanto breve, un senso compiuto.

*La verginella è simile a la rosa  
che in bel giardin su la nativa spina,  
mentre sola e sicura si riposa,  
nè gregge nè pastor se l'avvicina:  
l'aura soave e l'alba rugiadosa,  
l'acqua e la terra al suo favor s'inchina.  
Giovani vaghi e donne innamorate  
amano averne e seni e tempie ornate.*

[Ariosto, ottava (rispetto) — A. Gabrieli, madrigale]

19. A questo proposito c'è da rilevare come il Rinascimento abbandoni la pluralità e contemporaneità di testi — anche in lingue diverse — in una stessa composizione, che avevano caratterizzato la polifonia dei secoli precedenti. Tale pluralità era indice dell'assoluta *individualità* di ogni linea melodica, per cui ciascuna voce aveva un suo testo: lo stile imitato, proponendo — almeno concettualmente — una sola melodia che si insegue nelle varie voci, si serve invece di un testo unico, con grande vantaggio per la comprensione, prima assolutamente impossibile, della parola.

20. La scelta degli autori, per quanto riguarda la letteratura italiana, spazia da Petrarca a Tasso, oltre ai quali — poeti preferiti sono Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Sannazaro, Guarini e in genere i petrarcheschi — dalla poesia manierista estremamente raffinata — fino ai primi autori melodrammatici Rinuccini e Chiabrera: così della letteratura francese si prediligono Marot e i poeti della Pléiade, Du Bellay, Ronsard ecc. I testi — a seconda anche delle composizioni, come si vedrà — possono essere un intero sonetto, una stanza di canzone, una ottava ecc. fino a pochi versi dal senso compiuto.

21. Di norma si tratta di dimetri giambici, visti *barbaramente* nella struttura accentuativa della poesia moderna.

*Occhi dolci e soavi,  
ch'avete del mio afflitto cor le chiavi,  
non mi perseguitate,  
ch'ho gelosia del sol che voi mirate.*

..... [Anonimo—Marenzio, villanella].

*Creator alme siderum  
Aeterna lux credentium  
Jesu, redemptor omnium  
Intende votis supplicum.*

*Qui daemonis ne fraudibus  
Periret orbis, impetu  
Amoris actus, languidi  
Mundi medela factus es.*

..... [Anonimo, inno — Palestrina, inno]

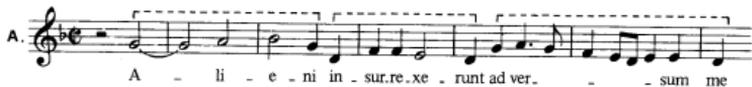
*Osculetur me osculo oris sui:  
quia meliora sunt ubera tua vino,  
fragrantia unguentis optimis.  
Oleum effusum nomen tuum  
ideo adolescentulae dilexerunt te.*

[Dal Cantico dei cantici — Palestrina, mottetto]

*Tenebrae factae sunt dum crucifixissent Jesum Judaei:/  
et circum horam nonam exclamavit Jesus voce magna:/  
Deus meus ut quid me dereliquisti?/  
Et inclinato capite emisit spiritum./  
Versetto. Exclamans Jesus voce magna, ait:/  
Pater in manus tuas commendo spiritum meum./*

[Dai Vangeli — Da Victoria, responsorio]

E' bene prendere in esame innanzi tutto il testo sacro. Ogni frase latina viene suddivisa in parole, ciascuna delle quali avrà il suo motivo melodico:<sup>22</sup> i motivi possono anche essere brevi, purchè ben definiti, e saranno collegati l'uno all'altro in modo da formare una linea scorrevole, non angolosa e spezzettata, cioè una unità melodica.



Da Victoria: responsorio "Tradiderunt me"

22. A volte il motivo è esclusivamente ritmico, dato dalla sillabazione di un unico suono.



Lasso: motetto "Sancta et immaculata ..."



Palestrina: motetto "Senex puerum ..."

Bisogna ora approfondire il problema linguistico per poter ben distribuire ritmicamente ogni *motivo-parola* nel contesto della composizione. Di questo e altri simili problemi parlano anche i teorici del '500, in particolare Zarlino (Istituzioni harmoniche; parte quarta, capitoli 32 e 33) che enuncia dieci regole al fine di ottenere la "perfezione della Oratione": anziché riproporle, sembra opportuno svilupparne con maggior ampiezza e chiarezza i concetti.

In latino ci sono parole piane (parossitone) per es. *sanctus*, o sdrucciole (proparossitone) per es. *dominus*. Prima della sillaba accentata ci possono essere anche parecchie sillabe, le quali portano accenti secondari che, rispetto all'accento tonico (accento principale), si trovano per tradizione distanziati di due in due sillabe:

acc. sec.    acc. princ.  
es. *bēnēdīctus*

così nelle parole sdrucciole l'ultima sillaba porterà un accentto secondario, soprattutto se è seguita da un monosillabo.

es. *spīritus (est)*

Infatti i monosillabi, sia che abbiano accentto proprio, sia che non l'abbiano (per es. le preposizioni – ab, ex, in – le congiunzioni – et, ut, sed – i relativi e gli interrogativi, pronomi o avverbi o aggettivi, che non siano isolati – quis, quo, cur – ecc. ecc.) vengono uniti al polisillabo vicino cui si riferiscono in modo da formare praticamente una sola parola e quindi un solo motivo.<sup>23</sup>

es. *Qui sēquitur me | non āmbulāt | in tēnebris!*

Il latino non usa elisioni fra le parole (*Sī ignōras tē, stēlla est* ecc.), così come separa sempre due vocali contigue interne in modo che non formino dittongo (non *Deus*, ma *De-us*, non *glo-ria*, ma *glo-ri-a* ecc.). Unici dittonghi sono ae (es. *fi-li-ae*), oe (es. *coe-li*), au (es. *gau-de*): le altre doppie vocali, ea, eu, ui, oi ecc. devono essere appunto separate, con alcune

23. Anche le preposizioni, le congiunzioni ecc. bisillabiche – propter, atque, postquam, qualis ecc. non hanno accentto proprio e seguono la regola che vale per i monosillabi.

es. *sicut rōsa    sicut columbae*



Palestrina: motetto "Caput ejus"

Spesso anche due o più parole non monosillabiche e con accentto proprio formano, se strettamente colle-

eccezioni che sono *huic, dein-de, proin-de, seu*, oltre ad alcuni nomi propri (per es. *Orpheus*).<sup>24</sup> Non si confonda con una vocale la *j*, che è trattata come consonante: *Je-sus, e-jus, ad-ju-ro, al-le-tu-ja* ecc., ma si dirà *fi-li-us, ve-ni-et* ecc.

Disponendo la parola nella misura in tempo cappella, si consideri che in linea di massima le sillabe accentate (lunghe, dicono i teorici) vanno poste in tesi, quelle atone (brevis) in arsi. In particolare, una sillaba con accento principale o secondario – poichè non vi è distinzione ritmica fra i due tactus – può cadere indifferentemente su uno dei due: può cadervi anche una sillaba atona, purchè quella accentata, a cui è collegata, cada anch'essa su un factus.

B. Ca - lí.ga. vé - runt

A. Ca. lí.ga. vé.runt

C. Vi - dé. te

B. Sf est do' - lor

Da Victoria: responsorio "Caligaverunt"

C. De. i Ge - ni - tris

T. et bé.ne.dí - - - cta

Palestrina: mottetto "Sub tuum praesidium"

Se invece si vuol fare cadere la sillaba accentata in sincope sulla suddivisione pari del tactus (2<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> semiminima della misura), occorre che con una legatura, con un melisma o con tutti e due la sillaba prosegua su una successiva suddivisione dispari, in modo da riportare la ritmica in posizione naturale.<sup>25</sup>

gate, un solo motivo musicale, pur mantenendo ciascuna la sua accentuazione: si parlerà sempre di *motivo-parola*.

A. Du - - o Se - ra - phim clama. bant al - ter ad al - - - te - rum

Da Victoria: mottetto "Duo Seraphim"

T. Do - mi.nus Je. sus in qua no - cte tra - - - -de. ba - tur

Palestrina: mottetto "Dominus Jesus"

24. Un caso particolare è quello di *Kyrie eleison*, parole greche e non latine: si possono separare le vocali oppure anche eliderle e fare dittonghi.

Ky-ri-e-e-le-i-son, Ky-rie-e-lei-son, ecc.

25. A volte, ma il caso è meno frequente, anche una sillaba atona data in arsi può, come una accentata, essere legata e proseguire su un vocalizzo.

C. so - dá - li.úm tu - - - -rum

Palestrina: mottetto "Vineam meam"

T. *no - men tú - um dí - - le - xe - runt té*

Palestrina: mottetto "Osculetur me"

T. *fí - li - í ma - - tris me - æ*

Palestrina: mottetto "Nigra sum"

Questi casi, frequentissimi, nascono soprattutto quando l'ultima sillaba di una parola e la prima della parola successiva si corrispondono, sono cioè accentate o meno tutte e due e quindi in eguale posizione ritmica: il *sincolato* serve allora a dare continuità al fluire melodico e ad evitare la quadratura della scansione che contrasta con la libertà della fraseologia melodica.

es. *Tē-ne-bræe / fá-ctæe sūnt*

C. *Te - ne.bræe fa - - ctæe sunt*

Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt"

C'è pure il caso che, spesso per i medesimi motivi, più sillabe e persino un'intera parola (soprattutto se sdrucciola e quindi naturalmente disposta per un ritmo ternario) risultino spostate di semiminima rispetto al tactus: riporterà la ritmica in posizione naturale o un melisma o, più facilmente, la parola successiva.

C. *Bé - ne.dí - ctus qui ve - nit*

Palestrina: Benedictus dalla "Missa Jesu nostra redemptio"

T. *o - culi me - i o - culi me - i*

Da Victoria: responsorio "Caligaverunt"

T. *dí - li - gít a - ni.ma me - a*

Palestrina: mottetto "Vineam meam non custodivi"

B. *né va - ga - - ri*

Se il testo è in italiano (a cui ci si limita per le considerazioni sulle lingue moderne), quindi in versi, si può partire da quanto detto per il latino, tenendo conto nello stesso tempo di alcune particolarità. Innanzitutto l'italiano usa anche parole tronche (ossitone), che tuttavia non sono mai – secondo le usanze stilistiche dell'epoca – a fine verso (vi si trovano, raramente, solo in alcuni testi frottolistici): perciò non c'è alcun cambiamento rispetto al latino, in quanto le parole tronche che siano eventualmente all'interno del verso sono paragonabili alle parole latine sdrucciole, che hanno un accento secondario sull'ultima sillaba.

Elisioni e dittonghi rappresentano invece uno dei punti di maggior differenziazione rispetto al latino, in quanto sono normalmente usati nella poesia in volgare.

4

*Giò-ia m'a-bòn-d'al cor tãn-ta e si pù-ra*  
*To-sto che la mia dòn-na scor-go e mi-ro*  
*Ch'in un mo-mèn-to ad o-gni a-spro mar-tì-ro*  
*In ch'ei gia-cès-se, lo ri-tò-glie e fù-ra.*

[Anonimo—Palestrina, madrigale]

*Scher-zàn-do con di-lèt-to*  
*Leg-gia-dra pa-sto-rèl-la in mez-zo a l'ac-que,*  
*Si di lèi si com-piàc-que*  
*Il mag-gior Dio del lì-qui-do e-le-mèn-to*  
*Ch'io vi-dì in un mo-mèn-to*  
*far-si l'on-de d'ar-gèn-to e d'o-ro il lèt-to.*

[Anonimo—Marenzio, madrigale]

Non si fanno mai, ovviamente, elisioni a fine verso, e questo è rispettato nella composizione musicale dato che con il verso termina l'episodio polifonico.

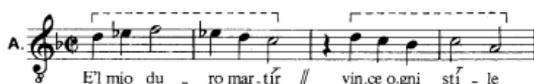
Elisioni e dittonghi, che rendono due o anche tre sillabe una sola, acquistano particolare importanza nel calcolo del metro del verso, che dipende appunto dal numero delle sillabe (si va dal quinario di cinque sillabe — in genere il verso più breve — fino all'endecasillabo di undici che è il verso italiano più lungo).

Tutte le parole del verso, esclusi alcuni monosillabi (articoli, congiunzioni ecc.), hanno un loro accento tonico, ma alcuni di questi accenti tonici sono anche ritmici, sono cioè quelli su cui la voce si appoggia in modo particolare per dare una scansione musicale al verso: l'endecasillabo porta in genere gli accenti ritmici sulla 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sillaba, oppure sulla 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, oppure ancora sulla 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, e così il settenario, che è il verso più usato con l'endecasillabo, ha due accenti uno sulla 6<sup>a</sup> e l'altro sulla 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> sillaba. Si tratta di veri e propri schemi ritmici, mantenuti a volte fissi per tutta la durata della poesia, a volte invece variati, come dimostrano gli esempi precedenti, dove sono appunto indicati gli accenti ritmici.

Il musicista del '500 (e in genere di tutti i periodi), rivestendo melodicamente il verso, cerca di rispettarne la ritmica: ma poichè non tutte le parole, che pur hanno un loro accento tonico, portano su di sè un accento ritmico (negli esempi precedenti *gioia*, *scorgo*, *leggiadra*, *maggior*, ecc.), il motivo melodico che voglia rispettare la ritmica del verso non sarà come in latino un *motivo-parola*, ma qualcosa di più ampio. Si può infatti notare come ogni verso, se lungo, sia composto di due (a volte anche tre) frammenti separati da una cesura, una sospensione:

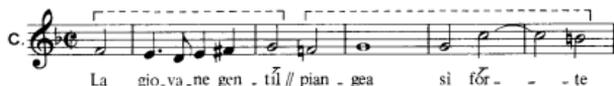
Gio-ia m'a-bòn-d'al cor // tãn-ta e si pũ-ra  
 To-sto che la mia dòn-na // scor-go e mi-ro,  
 Ch'in un mo-mèn-to... // ad ogni ã-spro mar-tĩ-ro  
 In ch'ei gia-cès-se // lo ri-tò-glie e fũ-ra.

Sono allora questi frammenti (emistichi) l'elemento letterario su cui si appoggia il motivo melodico.

A. 

E'l mio du - ro mar-tir // vin-ce ogni sti - le

Cipriano: madrigale "Crudele acerba inexorabil morte"

C. 

La gio-va-ne gen - tiil // pian - gea si for - - te

A. Gabrieli: madrigale "A caso un giorno mi guidò la sorte"

C. 

O che splen-dor // de' lu-mi-nò- - si rà - i

Palestrina: madrigale "O che splendor"

Se il verso è breve e non presenta cesure, l'elemento che definisce il motivo è l'intero verso.<sup>26</sup>

A. 

A - mor è ri-tor - na - to dal campo il di-spie-ta - to

Marenzio: villanella "Amor è ritornato"

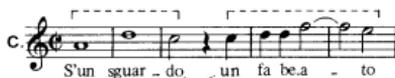
L'accento ritmico corrisponde a quello tonico del *motivo-parola* latino, e da lì si parte per determinare, retrocedendo o proseguendo di due in due sillabe, gli accenti secondari.<sup>27</sup>

26. Ciò non toglie che, come in latino il *motivo-parola* può allargarsi ad abbracciare due o più parole, così in italiano ci possono essere – in senso contrario – eccezioni al *motivo-emistichio*, nel senso che a volte l'elemento melodico si può basare anche su una sola parola (soprattutto la prima dei versi brevi) la quale risulterà così posta in particolare evidenza.

A. 

Tir - - - si mo - rir vo-le - a

Marenzio: madrigale "Tirsi ..."

C. 

S'un sguar-do un fa-bea-to

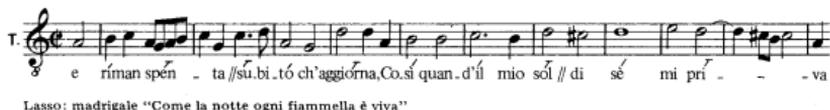
Palestrina: madrigale "S'un sguardo ..."

27. Qualora in un emistichio vi siano due accenti ritmici fra loro sfasati, si dà di norma la preminenza al secondo.

C. 

Gio - ia m'a - bòn - d'al cor tãn - ta e si pũ - ra

Palestrina: madrigale "Gioia ..."

T. 

e ríman spen - ta // su. bi. tò ch'aggiórna. Co. sí quan. d'íl mio sól // di sé mi pri - - va

Lasso: madrigale "Come la notte ogni fiammella è viva"

Spesso tuttavia il ritmo della parola nel verso è ternario, per cui è abbastanza comune la retrogradazione di tre sillabe rispetto all'accento ritmico, così che coincidano accento secondario e accento tonico di una parola. Nei seguenti esempi la ritmica musicale dovrebbe essere:

- *To - stó che lá mia dón - na* // (scorgo e miro)

*Ze - fi - ro tór - na* // (e' bel tempo rimena)

*Vi - dé mai d'ál - to mār* // (nave nè legno)

invece si uniforma alla più naturale dizione divenendo con fare ternario:

C. 

tó - stó che lá mia dón - na

Palestrina: madrigale "Gioia ..."

A. 

Ze - fi - ro tór - - na

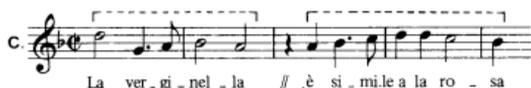
Marenzio: madrigale "Zefiro torna"

A. 

vi - dé mái d'ál - to mār

Lasso: madrigale "Come lume di notte"

A volte la cesura è a fine di parola che porta elisione: i due motivi melodici corrispondenti ai due emistichi possono non rispettare l'elisione e rimanere separati (il verso risulterà di una sillaba in più),

C. 

La ver. gi. nel. la // è si. mi. le. a. la. ro. sa

A. Gabrieli: madrigale "La verginella è simile a la rosa"

oppure rispettarla, determinando anche una elisione musicale.

C. 

La ver. gi. nel. la è si. mi. le. a. la. ro. - - - sa

Ingegneri: madrigale "La verginella ..."

Nel madrigale *cromatico*, dove si usa sillabare sulla successione di crome, è ovvio che la sillaba accentata può cadere anche sulla suddivisione pari del tactus, in quanto questa rappresenta – riguardo alla figurazione cromatica – un momento tetico.

C. 

leg. gia. dra pa. sto. rel. la in me. zo a del li. qui. do ele. men. to

Marenzio: madrigale "Scherzando con diletto"

Nel caso di imitazione stretta fra due voci a distanza di semiminima, è ovvio che una voce (ciò vale anche per il latino) avrà la disposizione ritmica della parola falsata rispetto alla posizione naturale nella misura: tale voce risulta generalmente quale eco dell'altra, che dà la ritmica di base, e ritroverà – per mezzo di una legatura o di un vocalizzo – la sua quadratura al termine dell'imitazione.

C. far - m'il peg - gio che sa - i

A. far - m'il peg - gio che sa - i

T. - i far - m'il peg - gio

B. far - - - mi far - m'il peg -

Palestrina: madrigale "Amor ben puoi tu hormai"

La stessa situazione si riscontra nei procedimenti cadenzali, dove spesso – a causa dei ritardi caratteristici – una o più voci rinunciano alla naturale disposizione della parola, per ritrovarla alla conclusione del procedimento.

C. pi - glio par - ti - ta

A. par - ti - - - ta

T. pi.glio par - ti - - - ta

B. - cor pi.glio par - ti - ta

Palestrina: madrigale "Partomi Donna"

Per il resto quanto detto per il latino vale anche per l'italiano.

Prendendo in considerazione il testo dal punto di vista musicale, bisogna notare anzitutto che i ribattimenti di suoni, senza senso quando manca – come nell'esercitazione – la parola, sono normalmente usati per sillabare il testo: si è già visto in molti esempi.<sup>28</sup>

28. Il ribattimento di suoni, se non muta la sostanza del procedimento melodico – come si è detto alla nota 3 di questo capitolo – influisce invece su quella del procedimento ritmico, come dimostra l'esempio

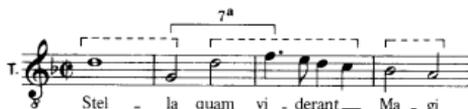


Palestrina: mottetto "Oseuletur me"

Si può ancora osservare che ogni *motivo-parola* o *motivo-emistichio* (per comodità si dirà sempre *motivo-parola*) è una unità a sè stante, anche se strettamente collegata agli altri motivi, per cui gli *arpeggi*, non usati in genere all'interno del singolo motivo, possono nascere dall'accostamento di due motivi consecutivi (soprattutto nello stile di Lasso), con un risultato totale a volte anche dissonante.



Lasso: mottetto "Lauda mater ecclesia"



Palestrina: mottetto "Stella ..."

Ogni *motivo-parola* ha un suo accento principale (accento tonico che, in caso di poesia, è anche ritmico) e alla sillaba interessata in genere corrisponde non solo un suono lungo (anche per i motivi ritmici già esaminati), ma un suono lungo melodicamente in evidenza, cioè acuto.

Questo nasce dalle caratteristiche stesse del linguaggio. Scrive infatti Cicerone (Or. 58) seguito poi da Quintiliano: *Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior (c'è anche nel parlare un canto nascosto) ... ille ... obicit vocis flexiones (che oppone inflessioni di voce) ... ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus ... (la natura stessa infatti, quasi volesse rendere musicale il parlare umano, ha posto in ogni parola un punto culminante, un accento, ed uno solo).*

Se ne deduce che l'accento tonico è soprattutto melodico, cioè in posizione acuta, piuttosto che di intensità, e questo si riflette ovviamente nel motivo musicale.



Palestrina: mottetto "Laudate ..."

seguente in cui la figurazione ritmica, eventualmente privata del suono ribattuto, sarebbe inammissibile.



A. Gabrieli: madrigale "Tirsi morir volea"

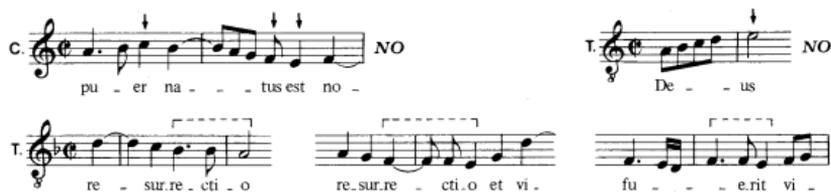




Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt"

Naturalmente non si tratta di un principio assoluto, ma solo indicativo, e gli esempi fin qui fatti e quanti seguono dimostrano la grande varietà di eccezioni, soprattutto in italiano, dove oltre che melodico l'accento (ritmico) è anche, per non dire principalmente, di intensità, dinamico.

Per la chiarezza della dizione si evita nel repertorio sacro sia la sillabazione sulle crome, sia il cambio di sillaba dopo la croma, a meno che non si tratti di questa figurazione  con una sillaba per ogni suono.



Lasso: mottetto "Ego sum resurrectio"

Il repertorio profano invece, per la maggiore agilità dovuta all'esecuzione fatta da solisti anziché dal coro, accetta normalmente la sillabazione sulle crome e il cambio di sillaba dopo la croma (la figurazione vista precedentemente  si incontra anche a valori dimezzati).



Cipriano: madrigale "Quando lieta speral"



Marenzio: madrigale "Nova angioletta"

I vocalizzi si possono trovare indifferentemente sia sulla sillaba accentata (a causa anche dei motivi ritmici esaminati) sia su quella atona.<sup>29</sup>



Josquin: Gloria dalla "Missa sexti toni super l'Homme armé"

29. Per evidenti difficoltà di emissione è bene che ciascuna voce eviti di vocalizzare sulla *i* e sulla *e* quando è nella regione grave, sulla *u* e sulla *o* quando è in quella acuta.

solo la sillaba finale della composizione non porta mai vocalizzo, ma lo porta generalmente la sillaba con accento principale che la precede (a volte questo vocalizzo è sostituito da un suono lungo).

C. *e - le - ctus ex mīl - - - li - bus*  
 Palestrina: mottetto "Adiuro vos"

C. *col suo spie - ta - to lac - cio*  
 Marenzio: madrigale "O fere stelle homai datemi pace"

La linea melodica di ciascun episodio nasce, come si è visto, dalla successione dei vari *motivi-parola*: questi sono in genere giustapposti, in modo da favorire l'unità musicale della frase e il suo naturale fluire melodico (cfr. gli esempi a pag. 76/7), ma possono anche essere separati fra loro da una pausa.<sup>30</sup>

B. *Ju - - - sti tu - le.runt spo - li - a im - pi - o - rum*  
 Lasso: mottetto "Justi tulerunt spolia"

Le pause che separano eventualmente i *motivi-parola* devono, secondo lo stile rinascimentale, essere poste sempre sul *tactus*.<sup>31</sup>

SI NO

Nell'episodio polifonico ogni voce, esposta la frase musicale-letteraria, può poi ripeterla (anche più volte) nella sua interezza oppure solo in parte: in questo caso ripeterà le ultime parole, magari limitando sempre più il testo da riproporre.

es. *Flores apparuerunt in terra nostra, in terra nostra:*

(Palestrina: mottetto *Surge, propera*)

*Donn'e donzelle e son abeti e faggi, e son abeti e faggi, abeti e faggi.*

(Cipriano: madrigale *Per mezz' i bosch' inhospiti e selvaggi*)

30. Di rado, per mettere in evidenza un monosillabo, la pausa è usata anche all'interno di un *motivo parola*.

A. *his qui di - - - li.gunt*  
 Lasso: mottetto "Oculus non vidit"

31. La pausa di croma, usata raramente nel repertorio profano ed eccezionalmente nel sacro, deve essere anch'essa data sul *tactus* o comunque in tesi (cfr. gli esempi alla nota 4 di questo capitolo).

SI NO

La frase deve essere data sempre completa e concludere con l'ultima parola prima di essere eventualmente ripresa in forma totale o parziale (ultimo frammento): la ripresa cioè è possibile "quando il sentimento [senso della frase] è perfetto" (Zarlino). A volte tuttavia – il caso non è raro – sono subito riproposte le prime parole.

es. *Lagrimae dunque, lagrimae dunque e sempiterni guai*  
(Cipriano: madrigale *Quando lieta sperai*)

*Posuerunt me, posuerunt me custodem in vineis*  
(Palestrina: mottetto *Nigra sum*)

La ripetizione dell'intera frase o del frammento finale può comportare facilmente l'uso di motivi musicali differenti da quelli della prima esposizione: si tratta in genere di variazioni dei motivi melodici, anche vistose, dovute a necessità cadenzali, di vocalizzo ecc.

C. *Be - a - tae Ma - ri - ae Ma - gda - le - nae be - a - tae Ma - ri - ae Ma - gda - le - nae qua - tri - du - a - num fra - trem fra - trem*

Palestrina: mottetto "Beatae Mariae Magdalenae"

T. *Ve - der m'ar - der nel fo - co e non m'a - i - ta e non m'a - i - ta Ve - der m'ar - der - nel fo - co e non m'a - i - ta*

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

Per ogni altra particolarità riguardante le ripetizioni di frase e la distribuzione di questa fra le voci, si veda il capitolo sull'Interpretazione del testo letterario.

## IL BICINIUM

Terminate le esercitazioni preparatorie, indispensabili per la conoscenza e il dominio degli elementi tecnico-stilistici, si può passare alla pratica artistica. Lo studio del "particolare" proposto fino a questo momento può apparire (ed essere effettivamente) noioso e talvolta di difficile assimilazione, ma è necessario per poter affrontare con sicurezza la composizione polifonica. Si tratta di un problema artigianale e si sa bene che i termini di *arte, artificio e artigianato*, la cui radice è la stessa, sono complementari gli uni agli altri ed è difficile stabilire sempre esattamente i confini che li delimitano: se ne deduce che l'arte è possibile solo tramite una solida preparazione artigianale.

Nelle botteghe dei pittori rinascimentali i *garzoni* imparavano anzitutto a preparare i colori, a *dare la base* alle tele o alle tavole, a sorvegliare la cottura delle formelle ecc., compiti noiosi che davano tuttavia all'allievo, giorno per giorno, la possibilità di conoscere dal vero i *ferri del mestiere* e di imparare ad usarli. Così da semplici esercizi di disegno lo scolaro passava a delineare sulle tele alcuni particolari di secondaria importanza fino a completare, in collaborazione diretta con il maestro, intere figure. Tutto ciò corrisponde all'impegno, necessario a chi compie studi artistici, di non sorvolare su ciò che sembra inutile o noioso, perchè soltanto la conoscenza di tutti gli *artifici* permette di esprimere compiutamente ciò che l'artista vuole.

Una prassi simile esisteva anche in campo musicale. L'allievo incominciava il suo *iter*, dopo un periodo di preparazione teorica, come putto cantore (voce bianca): così, dal contatto diretto con le musiche dei maestri, che erano i direttori del coro (si pensi che Cipriano cantava nel coro di S. Marco diretto da Willaert, di cui era quindi allievo, che Da Victoria cantava in quello diretto da Palestrina, il quale a sua volta in S. Maria Maggiore era stato allievo di Firmin le Bel, ecc. ecc.), nonchè dalla copiatura delle *parti*, esercizio utile per appropriarsi di ogni particolare tecnico, il *puer cantor* poteva trarre una conoscenza approfondita degli stili caratteristici di ogni tipo di composizione sacra, dalla semplice melodia gregoriana alle più complesse strutture contrappuntistiche. Solo più avanti, a conoscenza fatta e praticata dei dati compositivi, incominciava a scrivere con mano sicura di artigiano provetto.

La pratica artistica va affrontata evidentemente sulla base della letteratura cinquecentesca, che non è tuttavia molto ricca di composizioni a due voci. Queste venivano chiamate *bicinia* (da *bis canere*, cantare a due voci), un termine generico che indicava anche composizioni strumentali a due parti ed era spesso sostituito da altri nomi, *cantiones*, *diphona* ecc. La fonte maggiore di bicinia è rappresentata da raccolte, spesso antologiche, pubblicate dai maggiori stampatori del '500, fra cui Rhau, Gardano, Scotto, Gerlach, Phalèse: gli autori sono in genere gli stessi musicisti-stampatori, oltre ai vari Othmayr, Vinci, Lupacchino, Tasso, Praetorius, Fonghetti e altri maggiori di cui ora si dirà.

Il testo può essere profano o sacro: nel primo caso il bicinium è un piccolo madrigale o una canzonetta (oltre a G. Scotto, i maggiori autori, anche se tardi, sono T. Morley — *The first booke of canzonets to two voices*, 1595 — e J. P. Sweelinck — *Rimes françoises et italiennes à deux parties*, 1612 —); nel secondo caso è un piccolo mottetto (a parte i *Duo* di Verdelot — 1527 ca. —, sono famose le *Cantiones duarum vocum* — 1577 — di O. di Lasso, senza dubbio le più importanti composizioni a due voci che ci siano giunte).

Oltre a queste, ci sono altre composizioni a due voci, quasi esclusivamente nel repertorio sacro, inserite in un contesto più ampio: se un mottetto è per es. tripartito, formato cioè da tre mottetti uniti dalla comune modalità e dalla continuità del testo, il secondo può essere anche a due voci quando il primo e il terzo siano a tre o quattro o più voci: così alcuni versetti interni di inni, magnificat ecc. (che nel complesso siano a più voci) possono essere a due sole, come alcune sezioni ben delimitate della messa (*l'Et incarnatus* o il *Crucifixus etiam* del Credo, il *Benedictus* ecc.). Tutte queste composizioni, non rare in Josquin, Festa o Lasso, si comportano comunque come un bicinium.

I bicinia non hanno generalmente mai due voci uguali (due soprani, due tenori ecc.), ma differenti e facilmente due voci pari<sup>32</sup>, cioè di diverso colore (SA, TB ecc.).

32. Mentre oggigiorno per voci pari si intendono le voci o solo femminili o solo maschili, nel '500, quando i cantori erano anche solo uomini (e bambini), *paribus vocibus* aveva un significato leggermente

La forma del bicinium, sia con testo sacro sia con testo profano, è data da una serie di episodi polifonici strettamente concatenati fra loro, ognuno dei quali basato su una frase o un verso del testo letterario: come ogni frase poetica è nuova rispetto alle altre, così è diversa la tematica musicale di ogni episodio, e questo spiega perchè, mancando un ritorno tematico, una ripresa, si parli di *forma aperta* a proposito di mottetto e madrigale (il ritornello poetico e quindi musicale c'è invece nella ballata e nelle forme derivate – canto carnascialesco, frottola, lauda – oltre che nei responsori sacri: se ne parlerà in seguito, anche se queste forme interessano solo marginalmente la grande produzione del '500).

La tematica, che “traduce” in suoni il testo letterario, può essere di libera invenzione: un testo sacro tuttavia può anche adottare (e ciò è corrente nella prassi cinquecentesca) procedimenti melodici direttamente derivati dal gregoriano, così come un testo profano può assumere le linee di una chanson conosciuta. Se la melodia è derivata da un modello preesistente, questo sarà diviso in frammenti ben definiti, ciascuno dei quali, fiorito secondo la prassi consueta, sarà posto a base dei vari episodi.

Ogni episodio presenta la struttura di un contrappunto imitato ed è perciò riconducibile all'esercitazione. Non mancano brevi momenti in contrappunto libero, posti a conclusione di un episodio imitato.<sup>33</sup> In questo caso, come avviene anche quando il conseguente – dopo l'attacco in imitazione – prosegue senza ricordare la proposta dell'antecedente, i motivi melodici, pur basati sulle medesime parole, saranno nelle due voci diversi.

C. *for - ti - tu - do sim - pli - cis vi - a Do - mi - ni*

A. *for - ti - tu - do sim - pli - cis vi - a Do - mi - ni*

Lasso: mottetto “Expectatio iustorum”

Sull'impianto modale degli episodi iniziale e finale del bicinium, per cui il conseguente risponde o nello stesso ambito modale o in quello della dominante ecc., si è già parlato a sufficienza; rimangono alcuni problemi minori di ordine strutturale.

Il primo e l'ultimo episodio sono in genere i più sviluppati: le due voci infatti – dopo aver concluso l'esposizione imitata della frase musicale – tendono a replicare le proprie entrate, riproponendo così l'intera frase o anche solo gli ultimi *motivi-parola*.

T. *Ful - ge.bunt ju - sti sic - ut li - li - um ful.ge.bunt ju - sti sic - ut li - li - um ful.ge.bunt ju - sti sic - ut li - li - um*

B. *Ful - ge.bunt ju - sti sic - ut li - li - um ful.ge.bunt ju - sti sic - ut li - li - um ful.ge.bunt ju - sti sic - ut li - li - um*

Lasso: mottetto “Fulgebunt iusti”

diverso, contrapponendosi alla definizione *plena voce*: questa indicava l'uso del quartetto vocale completo (SATB) con il conseguente sfruttamento di ogni possibile ambito, quella invece l'uso, in una regione vocale più ristretta, di parti acute (con la rinuncia per es. al basso, SAT) o gravi (con la mancanza per es. del soprano, ATTB).

33. A volte anche l'episodio iniziale può essere in contrappunto libero, soprattutto se il bicinium è parte

C. et exal-ta - vit hu-mi - les et ex.al - ta - vit ecc. - - mi - les

A. et ex.al.ta - vit hu-mi - les et ex.al.ta - vit hu - - - mi - les

Festa: "Magnificat secundi toni"

(Nel primo esempio si noti come la riproposta della frase comporti alcune varianti melodiche, per cui dopo l'attacco, che conserva la struttura melodica originale, sulla parola *justi* la linea dell'antecedente passa alla quinta inferiore mutando anche la propria ritmica.)

A volte le due nuove entrate ripresentano la frase o il frammento in un diverso ambito modale (per cui diversa sarà la tensione di registro vocale): ci può essere cioè uno scambio di ambito fra le due voci,

C. re - cor.da - tus mi - se.ri.cor.di - æ su - - - æ

A. re - cor - da - tus mi - se - ri - cor.di - æ - - - su - - - æ

mi - se - ri - cor.di - æ - - - su - - - æ

mi.se - ri - cor.di - æ su - - - - æ

Festa: "Magnificat primi toni"

oppure un semplice trasporto delle due linee alla quarta o alla quinta.

T. qui vi - ta - lem dat o - do - rem qui vi - ta - lem dat o - do - rem

B. qui vi.ta - lem dat o.do - rem qui vi.ta - lem dat o.do - - - rem

Lasso: mottetto "Sicut rosa"

Non è escluso che replichi la propria entrata solo la voce che inizia per prima, mentre l'altra si contrappone con un vocalizzo oppure ripetendo le parole finali di frase su motivi melodici nuovi.

di una messa, di un magnificat ecc. e una voce , in genere quella superiore, svolge una linea di C.F. a valori larghi.

C. Te a-do-ran-do co-me mio Si-gno - re Te  
 A. (gio) - - - co in - gio - co Te a-do-ran-do co-me mio Si-gno - -  
 a-do-ran-do co-me mio Si-gno - - re  
 re co - - me mi - o Si-gno - re

Scotto: madrigale "Qual donna canterà"

Sempre riguardo agli episodi iniziale e finale, si può osservare una particolare struttura: le due voci, anziché impostare un contrappunto imitato, propongono contemporaneamente due linee tematiche di carattere contrastante, che poi si scambiano fra loro secondo lo

schema  $\begin{matrix} A & B \\ B & A \end{matrix}$

T.  $\begin{matrix} A & B \\ B & A \end{matrix}$   
 San-cti me-i San-cti me-i  
 B. San - - - cti - me - i - San - cti me - i qui -

Lasso: mottetto "Sancti mei"

Evidentemente il gioco del rivolto fra le due linee è possibile solo se quella superiore può spostarsi al *basso* senza che ne conseguano errori (quarte, unisoni non ammessi ecc.): si deve cioè trattare di due linee in *contrappunto doppio*. (E' da notare che il rivolto di  $\begin{matrix} A \\ B \end{matrix}$  in  $\begin{matrix} B \\ A \end{matrix}$  non avviene necessariamente nello stesso ambito; come dimostra l'esempio, nel quale la linea proposta prima al basso viene ripresa trasportata nell'ambito della dominante).

Per quanto riguarda i problemi di natura ritmica (comuni a tutte le composizioni, sia a due sia a più voci), c'è da notare che la voce che dà inizio al bicinium deve avere il tempo di intonare con precisione e facilità il suono d'avvio, per cui attacca sempre con una nota lunga data sul tactus: per nota lunga si intende ogni figurazione dalla semiminima puntata in su.

|| . . | . | . . | . . | . . | . . || ecc.

Il repertorio profano accetta – quale figura d'avvio – anche la semiminima.

C. Li-qui-de per-le A-mor  
 A. Marencio: madrigale "Liquide perle"

Il conseguente inizia con la medesima figurazione, quindi con suono lungo dato sul tactus: si è già visto tuttavia il caso in cui, per non attaccare in unisono o in ottava, entra in arsi.

L'entrata in arsi è invece nettamente preferita dagli autori sia per le ripetizioni dell'intera frase o degli ultimi *motivi-parola* (si veda l'esempio tratto da *Fulgebunt justi* di O. di Lasso a pag. 89 ), sia per l'inizio degli episodi interni e dell'ultimo: infatti l'attacco arscico, possibile quando le voci siano sicure dell'intonazione, pone in maggior risalto l'inizio di frase.

Festa: "Magnificat quarti toni"

L'attacco in arsi presuppone di solito una pausa, che ovviamente, come si è detto, si trova sempre sul tactus ed ha la funzione di dare una punteggiatura al fraseggio musicale ed a far respirare i cantori.

(Solo nel repertorio profano e abbastanza di rado)

La conclusione di frase e di ogni sua ripetizione, sia totale sia parziale, avviene in tesi su semibreve o minima;

la frase può anche terminare con una semiminima (sempre in tesi) se è subito seguita da una ripetizione del testo letterario o da una nuova frase con attacco in arsi: in tal modo la giustapposizione di due frasi contigue riesce più scorrevole e propone la continuità naturale del discorso.

Da Victoria: mottetto "Domine non sum dignus"

Il repertorio profano ammette in finale di frase — oltre al caso precedente — anche la semiminima in posizione arscica (il caso non è impossibile, per quanto raro, nel repertorio sacro):

A: Gabrieli: madrigale "Due rose fresche e colte in Paradiso"



post pa - ri - e - tem no - strum post pa - ri - etem no - strum

Palestrina: mottetto "Vox dilecti mei"

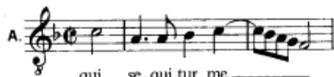
è accettabile anche la conclusione su una croma in tesi se sulla croma successiva attacca una ripetizione di frase o, più raramente, una nuova frase, cioè un nuovo episodio (il repertorio profano accetta in definitiva, rispetto a quello sacro, figure dimezzate).



Già fu chi m'eb - be ca - ra, e vo - len - tie - ri, e vo - len - tie - ri

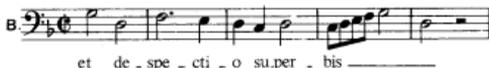
Palestrina: madrigale "Già fu chi m'ebbe cara"

Soprattutto nel campo sacro la sillaba finale di frase (e ciò proviene ancora dalla prassi gregoriana) può portare un breve vocalizzo che serve a completare la cadenza melodica:



qui se - qui - tur me \_\_\_\_\_

Lasso: mottetto "Qui sequitur me"



et de - spe - cti - o su - per - bis \_\_\_\_\_

Palestrina: mottetto "Ad Te levavi oculos meos"

non porta invece mai vocalizzo, come si è già detto, la sillaba che conclude l'ultimo episodio, la quale si appoggia con ritmo tronco generalmente su breve **||**.



m'a - i - - - - ta

Cipriano: madrigale "Tutto l di piango"



bea - tri - - - - ce

Cipriano: madrigale "Non è ch' il duol mi scemi"

Può avvenire che alla possibile conclusione la voce superiore tenga la finalis anche per diverse misure e l'altra voce riproponga l'ultimo frammento (che chiuderà con ritmo tronco).



(an) - - te Do - - mi - num an - - - te Do - mi - num

Lasso: mottetto "Fulgebunt iusti"

Gli episodi interni del bicinium si basano sempre su un contrappunto imitato, che tuttavia non è più strettamente ancorato, quanto ad entrate, al rapporto finalis-dominante, ma - come si è detto per l'esercitazione - è più vario: il conseguente può cioè imitare a qualsiasi intervallo e anche per moto contrario. A volte non manca qualche breve momento in contrappunto libero. Gli episodi interni poi non ripropongono in genere l'intera frase e sono pure limitate le ripetizioni degli ultimi *motivi-parola*. Il ritmo iniziale di frase è pre-

feribilmente arscico, mentre quello finale non differisce dalla tipologia esaminata per la conclusione dell'episodio iniziale.

Dell'episodio conclusivo, della sua struttura e ampiezza, dell'attacco generalmente arscico e del ritmo finale sempre tronco si è già detto.

Gli episodi non sono, come risulta evidente anche a una semplice lettura, strutture separate l'una dall'altra, ma sezioni strettamente collegate da un sapiente gioco di incastro (soprattutto in una composizione breve come il bicinium che ha bisogno di dare il senso di un blocco musicale unico seppure articolato internamente). Non esiste una sola possibilità per legare fra loro gli episodi del bicinium, anche perchè ogni autore predilige un suo modo di trattare la materia musicale: si considerano qui alcuni esempi di O. di Lasso.

In un caso come questo,

T. *dux*  
- sti sic - ut li. li. um et sic. ut ro - - sa in Je - ri.

B. *conclusione dell'episodio* *comes*  
(ju) - - - sti sic - ut li. li. um et si. cut ro - sa

Lasso: motetto "Fulgebunt justi"

in cui le due voci mantengono l'imitazione fino al termine della frase-episodio, il nuovo dux non aspetta che la controparte abbia terminato la sua linea per attaccare la nuova frase, ma, dopo la pausa di respiro, inizia il disegno (che verrà poi imitato) sovrapponendosi alla conclusione del comes precedente.

Avviene più facilmente che le due voci, dopo aver abbandonato l'imitazione, proseguano l'episodio in contrappunto libero e concludano insieme con la cadenza non solo melodica ma anche *verticale-armonica* che già si è vista. In questo caso la durata del suono finale sarà diversa nelle due voci, in modo che una possa sovrapporre l'attacco della nuova frase al suono lungo dell'altra.

T. *dux*  
(-ta) - men ha - - - bu. i - - - stis mer. ce - dem la. bo - -

B. *conclusione dell'episodio* *comes*  
ha - - - bu. i - - - stis mer - ce - dem la. bo -

Lasso: motetto "Sancti mei"

Una variante a questo tipo di incastro può essere la seguente.

T. *comes*  
qui in i - sto - - - sac - - - cu. lo cer - ta -

B. *conclusione dell'episodio* *dux*  
in i - sto - - - sac. cu. lo cer - ta -

Lasso: idem

in cui la voce che esprime il suono opposto alla subfinalis rinuncia al suono finale della cadenza così da poter iniziare (dopo la pausa data sulla conclusione cadenzale) la nuova frase.

Il tipo di collegamento basato sulla diversa durata dei suoni finali delle voci permette di scambiare talvolta la parte a cui affidare l'antecedente: se fosse infatti sempre la medesima voce a proporre il disegno e l'altra a imitarlo, la struttura del bicinium diverrebbe monotona.

C. (o) rum per i bit for ti tu do sim

A. per i bit for ti tu do

Lasso: mottetto "Exspectatio justorum"

T. Ma ri a pro ge ni em ger mi na vit

B. ni em Ma ri a pro ge ni em ger mi na vit e

Lasso: mottetto "Sicut rosa"

Ogni episodio termina con una cadenza, un riposo momentaneo (solo quella finale assume il carattere di riposo definitivo) che si esprime in senso melodico, in quanto la linea si appoggia a un suono relativamente lungo e modalmente importante che conclude il discorso orizzontale, e in senso armonico, in quanto le due linee confrontano verticalmente in maniera caratteristica i propri suoni conclusivi.

Dei principali procedimenti cadenzali si è già trattato nell'esercitazione sul doppio florido; ne rimangono da esaminare due.

- 1) La cadenza normalmente usata, anziché concludere all'ottava o all'unisono sul suono previsto, può *evitare* tale conclusione risolvendo su un diverso intervallo (*cadenza evitata*): la subfinalis – soprattutto se alterata – sale comunque alla finalis:

T. (vo) bis e

B. vo bis e go

Lasso: mottetto "Sancti mei"

ovviamente si tratta di un procedimento possibile e utile quando, anziché concludere l'episodio, si voglia immediatamente preparare la ripetizione dell'ultimo elemento fraseologico.

- 2) La conclusione sulla finalis può provenire direttamente (per quanto riguarda la voce grave) dal IV grado della scala, con un salto di quarta discendente o quinta ascendente: questo particolare collegamento è detto *cadenza plagale*.

Festa: "Magnificat sexti toni"

Per entrambi i tipi di cadenza si confronti la parte finale del mottetto *Fulgebunt justi* a pag. 93 .

Mentre la cadenza conclusiva del bicinium porta alla finalis, così da assicurare unità modale alla composizione, le cadenze degli episodi interni, compreso il primo, oltre che alla finalis tendono ai gradi più importanti della scala: poichè le *Cantiones duarum vocum* di O. di Lasso sono impostate nelle quattro modalità (nn. 1-4 in protus, 5-6 in deuterus, 7-9 in tritus, 10-12 in tetrardus), uno schema riassuntivo può essere interessante riguardo al problema.

Nei quattro mottetti in protus si incontrano:

- 6 cadenze sul *re*
- 1 cadenza sul *mi* (frigia, cioè caratteristica del deuterus)
- 4 cadenze sul *fa* (di cui una plagale)
- 4 cadenze sul *la*
- 1 cadenza sul *do*

nessuna cadenza sul *sol* e sul *si*: *re*, *fa* e *la*, la finalis cioè e le due dominanti del plagale e dell'autentico sono dunque i suoni cui più facilmente si tende. Questo lo schema:



(Si segna con nota bianca la finalis quale suono cadenzale più importante).

I due mottetti che seguono sono in deuterus trasportato una quarta sopra al *la*. Ci sono:

- 4 cadenze sul *la* (frigia)
- 2 cadenze sul *re*
- 1 cadenza sul *mi* (frigia)
- 1 cadenza sul *fa*

Questo - con l'aiuto anche di altre analisi - lo schema,



che per comodità di raffronto è utile riportare al modo originale:



come si è già detto la polifonia rinascimentale preferisce come dominante del deuterus il

la (repercuſſio del plagale) piuttosto che il do (repercuſſio dell'autentico, nata dallo scivolamento dell'originario si).

Nei mottetti in tritus risultano:

6 cadenze sul *fa*

3 cadenze sul *la* (frigie)

3 cadenze sul *do* (di cui una *evitata*)

per cui lo schema



Infine quelli in tetrardus presentano:

5 cadenze sul *sol* (di cui due *plagali*)

2 cadenze sul *do*

3 cadenze sul *re*

da cui lo schema



In definitiva i gradi su cui concludono gli episodi sono in ciascun modo la finalis e le dominanti dell'autentico e del plagale, con più rare cadenze su altri gradi.

Il cadenzare su un grado che non sia la finalis non comporta, nonostante l'eventuale alterazione della *sensibile*, una modulazione: di norma anzi ci si appoggia esclusivamente al grado della scala senza con ciò uscire dalla modalità di base. Può tuttavia accadere che si moduli, cioè che si passi dalle abitudini melodiche di un modo a quelle di un altro modo (chè questo è il significato, anche pratico, del termine). In protus ad esempio la cadenza sul *fa* può essere vista come interna al modo, ma può anche comportare un effettivo passaggio al tritus: in questo esempio

C. qui in ju - sti - ti - a me - di - ta - bitur  
A. qui in ju - sti - ti - a me - di - ta - bi - tur

Lasso: mottetto "Beatus vir"

si rimane chiaramente nel modo base e solo la cadenza è rivolta alla dominante del plagale: in quest'altro invece

C. et qui af - flu - it pru - den - ti - a me - li - or  
A. et qui af - flu - it pru - den - ti - a me - li - or me -

me - li - or est ac - qui - si - ti - o e - - - - - jus

li - or est ac - qui - si - ti - o e - - - - - jus

Lasso: mottetto "Beatus homo"

la linea parte da un'ambientazione in protus, che è quella di base, ma poi i caratteri melodici (cfr. alle parole *melior, melior est*), la presenza del *si b* (se la linea sale viene mantenuto come d'uso il *si* naturale che tende al *do*) ecc., indicano una vera modulazione al tritus.

Così la cadenza sul *la* (cioè sulla dominante dell'autentico) con conseguente alterazione del *sol* in *sol #* può al massimo indicare un trasporto del protus una quinta sopra: ma se viene usato il *si b* (e il *sol b*), cioè la cadenza frigia, è evidente che c'è una modulazione a un deuterus trasportato al *la* (si vedrà poi nel contrappunto a più parti come sia frequente nel protus arrivare con la cadenza frigia sulla dominante).

C. de - - - pre - ca - - - bi - tur

A. de - - - pre - ca - - - bi - tur

Lasso: mottetto "Justus cor suum tradet" (edizione 1604)

Nel deuterus la cadenza sul *la* può comportare il passaggio al protus trasportato e quella sul *do* una modulazione al tritus trasportato; nel tritus la cadenza sul *la* facilmente usa della modulazione al deuterus trasportato (per via del *si b* costante) e infine nel tetrardus le cadenze sul *do* e sul *re* possono essere la conseguenza di modulazioni rispettivamente al tritus trasportato e al protus.

Si prenda per esempio in esame il mottetto in tetrardus *Sicut rosa*:

T. sa, sic - ut ro - - - sa in - - - ter spi - nas

B. sic - - - ut ro - - - sa in - - - ter spi - - - nas

in questo caso Lasso cadenza sulla dominante senza modulare: poco dopo invece, nello stesso mottetto,

T. ger.mi.na - vit e - nim flo - rem

B. ger . mi.na - vit e - nim flo - rem

propone il passaggio al protus (si osservi l'insistenza sulle note *do-re-fa*, il *si b* ecc.) con la conseguente cadenza sulla momentanea finalis *re*.

Per concludere si propongono, quali modelli di bicinia, il versetto *Deposuit potentes* dal *Magnificat octavi toni* di Festa e il mottetto in protus *Oculus non vidit* di Lasso: al fine di facilitare l'analisi modale, strutturale, melodica ecc. si indicano gli inizi dei vari episodi.

C. De - po - su - it po - ten - tes de - po - su - it po - ten - tes

A. De - po - su - it po - ten - tes de - po - su - it po - ten - tes

de - de - se - de et ex - al -

et ex - al - ta - vit hu - mi - les et ex - al - ta - vit hu - mi - les et ex - al - ta - vit hu - mi - les

vit hu - mi - les et ex - al - ta - vit hu - mi - les et ex - al - ta - vit hu - mi - les et

et ex-al-ta-vit hu-mi-les et ex-al-ta-vit hu-mi-les

ex - al.ta.vit hu.mi.les et ex - al.ta.vit hu.mi.les hu. mi les

1.

C. O-cu-lus non vi-dit nec au-ris au-di-

A. O-cu.lus non vi-dit nec au-ris au-

2.

- vit, nec in cor ho-mi-nis a-scen-

- di - - vit, nec in cor ho-mi-nis a - - scen -

- dit, que prae-pa-ra-vit De-

- dit, que prae-pa-ra.vit De-

4.

- us his qui di-li-gunt il-lum,

- us his qui di-li-gunt il-lum, qui

qui di-li-gunt il-lum,

di-li-gunt il-lum.

## CAPITOLO III

### IL CONTRAPPUNTO A TRE PARTI

Il contrappunto a tre parti — così come quello a quattro e più — si è venuto storicamente configurando come una somma di contrappunti a due, nel senso che fin dalle prime realizzazioni è risultato determinante non tanto il confronto fra le varie voci, quanto quello fra ciascuna di esse e il C.F., in qualunque parte fosse proposto: nel corso poi dell'evoluzione artistica la voce grave si è sostituita sempre più al C.F. quale termine di riferimento per ogni voce superiore — il che conferisce maggiore stabilità *verticale* all'impianto polifonico — e tale processo ha raggiunto nel periodo rinascimentale la sua attuazione e codificazione definitive.

Ne consegue che tutto quanto si è detto per le due voci è valido anche per le tre e ugualmente che i diversi problemi creati dalle tre voci possono sempre essere ricondotti al contrappunto a due. Non sembra perciò utile affrontare la nuova esperienza partendo ancora dall'esercitazione teorica già risolta in precedenza (per cui le due parti che si oppongono al C.F. procedano nota contro nota, due note contro una, ecc.), ma vedendo le varie situazioni direttamente nel *fiorito*: unica esercitazione perciò, dopo aver analizzato i diversi problemi puntuali, sarà quella dei due floridi su C.F. e quindi dei tre floridi, prima in contrappunto libero e poi imitato.

Non c'è nulla sul carattere della linea e sulle possibili figurazioni ritmiche e melodiche che già non sia stato detto: ogni voce rappresenta infatti un organismo che deve trovare in sé ragione e spiegazione del suo divenire, per cui non c'è differenza se è parte di una composizione a due piuttosto che a cinque voci. Anche per quanto riguarda la natura, l'estensione delle voci, il loro rapporto fonico, ecc. si rimanda al relativo capitolo.

I problemi del contrappunto a tre parti sono essenzialmente di ordine verticale, perché se è vero che ogni voce è in stretta relazione con quella grave con cui si confronta, è anche vero che una voce in più rispetto al biniunio conferisce alla composizione una complessità che deve essere costantemente controllata, così che, pur nella prevalenza delle linee melodiche, riesca accettabile all'ascolto la coesistenza delle parti: come dire che se il confronto delle varie voci con quella bassa è di primaria importanza, non deve essere trascurato quello delle voci superiori fra loro, per evitare successioni o relazioni di 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup>, urti sgradevoli e impropri ecc.

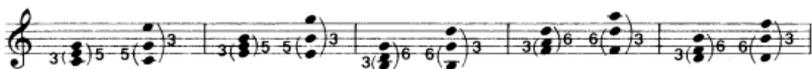
#### TRIADI

Mentre nel contrappunto a due voci il procedimento verticale si esprime attraverso intervalli semplici e quindi puri, in quello a tre si realizza mediante la contemporaneità. la somma di due intervalli — rispetto alla voce grave — che determina, anche se non sempre

come si vedrà, quel risultato complesso che modernamente è chiamato *accordo* (i teorici rinascimentali continuano a parlare di somma di intervalli). Gli accordi accettati dalla polifonia vocale sono esclusivamente le *triadi*, accordi di tre suoni, la cui natura è codificata da G. Zarlino in base alla teoria dei suoni armonici (in effetti per lo meno la triade maggiore corrisponde alla sintesi dei primi cinque suoni del fenomeno acustico). Le triadi usate sono precisamente:

- a) la triade maggiore e minore allo stato fondamentale ( $\frac{5}{3}$ ) o di I rivolto ( $\frac{6}{3}$ );  
 b) la triade diminuita solo allo stato di I rivolto.

Per capire il motivo di queste scelte basta pensare, come si è detto, che la voce più grave ha assunto sempre più durante il medioevo, oltre alla sua naturale importanza melodica che è pari a quella delle altre voci, una funzione di sostegno per quanto riguarda gli intervalli verticali (i quali si considerano infatti – come del resto propone la fisica – sempre partendo dal *basso*): gli *accordi* ammessi sono allora niente altro che la somma di consonanze perfette ed imperfette nei riguardi della parte grave (gli intervalli di unisono e ottava in questo caso non interessano perchè non propongono un suono diverso).



Dell'unica somma di consonanze qui non compresa – 5<sup>a</sup> più 6<sup>a</sup> – si parlerà in seguito.

Lo stato di II rivolto ( $\frac{6}{4}$ ) di qualsiasi triade è escluso come possibilità autonoma perchè presenta nei confronti della parte grave un intervallo, la 4<sup>a</sup>, che – a parte i primissimi esempi di organa – è sempre stato considerato dissonante, o meglio un semplice ritardo della consonanza di 3<sup>a</sup> (del II rivolto si tratterà infatti a proposito dei ritardi): la 4<sup>a</sup> invece che eventualmente *risulti* fra le voci superiori (per es. nel I rivolto) è accettata appunto perchè non *esposta* rispetto alla parte grave.



T. u - ni.ge.ni - tum

T. u - ni.ge - ni - tum

B. u - ni.ge.ni - tum

Palestrina: Credo dalla  
 "Missa Aspice Domine"

Così lo stato fondamentale della triade diminuita viene escluso per analogo motivo, l'*esposizione* della dissonanza di 5<sup>a</sup> diminuita fra la parte bassa e una superiore: nel caso di I rivolto invece l'intervallo dissonante (5<sup>a</sup> diminuita o 4<sup>a</sup> eccedente che sia) risulta da un confronto fra parti interne e non si manifesta nei riguardi della parte grave, per cui viene accettato.

NO

SI

dimin. esposta 3 (5) 5 3 (5) 5 3 (5) 5 4 ecced. risultante 6 (4) 3 5 6 (4) 3 5 6

Data la prevalenza, nel contrappunto, della struttura orizzontale su quella verticale, tale da condurre spesso ad un determinato disegno delle parti, le tre voci, oltre ad esprimere triadi, possono ancora realizzare puri intervalli quando due di esse raddoppino un suono.

6 (5) 8 3 (5) 3 5 (5) 5 5 (5) 8 8 (5) 3

Non avviene invece mai, se non nelle conclusioni cadenzali come si vedrà (e talvolta all'attacco degli episodi omoritmici), che tutte e tre le parti esprimano a qualsiasi distanza (ottava o unisono) un identico suono: il puro intervallo d'ottava, contrariamente al contrappunto a due voci, è infatti considerato troppo vuoto. Questo sulle suddivisioni dispari del tactus, chè su quelle pari tre suoni identici, a causa della movimentazione delle voci, si possono trovare.

T. glo-ri-a tu-a

T. glo-ri-a tu-a

B. (tu) - - - a

Palestrina: Sanctus dalla  
"Missa Sacerdotes Domini"

Il raddoppio di un suono comporta un movimento di parti verso l'unisono o l'ottava: in questo caso il procedimento più usato è il moto contrario, cioè per convergenza o divergenza di linee;

C. do, si gli occhi col bel ve-lo

A. col bel ve-

T. gli occhi col bel ve-

Arcadelt: madrigale "Chiare, fresche e dolci acque"

oppure anche il moto obliquo, determinato dal procedere di una sola parte mentre l'altra è ferma.

T. qua .lor gli occhi gi -  
 T. - - - - - - - - - - - - - - - - -  
 B. - - - - - - - - - - - - - - - - -  
 ché qua \_ lor gli occhi

Festa: madrigale "Tanta beltad'è in voi"

C. vi - vit quod e - nim  
 T. (-vit) quod e - nim vi -  
 B. vi \_ vit quod

Lasso: mottetto "Christus resurgens"

A volte il raddoppio non nasce da un movimento di linee, ma direttamente dall'attacco di una parte.

C. - - - - - - - - - - - - - - - - -  
 Et sto -  
 A. - - - - - - - - - - - - - - - - -  
 Et sto - lis  
 B. - - - - - - - - - - - - - - - - -  
 Et sto - lis al - bis

Palestrina: inno "Ad coenam agni providi"

Si tenga presente che l'unisone sul tactus, anche se non mancano esempi soprattutto in composizioni a voci pari,

C. ch'io non sa - prei ri -  
 A. - prei ri - dir - - - - -  
 T. - prei ri - dir se vi - va

Palestrina: canzonetta "Da così dotta man"

è di norma evitato per la sua povertà come nel contrappunto a due: i casi sono tuttavia frequenti quando una delle due parti sia sincopata, oppure quando l'unisone risulti a conclusione di un procedimento cadenzale, sia pure all'interno della frase (esattamente come a due voci).

C. E quan - do in vo -  
 C. (ho) - detto al tre vol -  
 T. - to al - tre vol - te

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

A. et non pe - per - ce - runt  
 T. - se - ri - cor - di - a et non pe - per -  
 B. et non pe - per - ce - runt

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

L'unico suono che non deve essere raddoppiato è la subfinalis in fase cadenzale. Nell'esempio il raddoppio del *sol* è l'unico possibile, poiché il *mi* è appunto la *sensibile*.

C. tout plai - sir  
 A. (car) par luy suis  
 T. car par luy suis

Clemens non Papa: chanson "Par ton départ"

Talvolta, a causa del movimento melodico di una voce, o per la sua entrata, ai puri intervalli viene aggiunto un suono che determina la nascita della triade;

C. (lo) - rum, cae - lo - rum  
 T. - gi - na cae.lo - rum, cae - lo -  
 B. A - ve Re - gi - na cae -

Lasso: motetto "Ave regina caelorum"

così al contrario una triade, privata di un suono, si tramuta in semplici intervalli.

C. e - se - cu - l'ac - qua e la ter - ra

A. se - cu - ra si l'ac - qua e la ter - ra

T. se - cu - ra si - qua e la ter - ra

A. Gabrieli: madrigale "La verginella è simile a la rosa"

Un'ultima considerazione sulle triadi riguarda la triade eccedente, usata molto di rado ed esclusivamente al I rivolto, cioè quando gli intervalli risultano, secondo il solito principio, consonanti rispetto alla voce grave e cioè una 3<sup>a</sup> maggiore e una 6<sup>a</sup> minore: può nascere nel protus per l'alterazione della subfinalis nel contesto verticale che risulta dall'esempio seguente.

C. im - ple - vit bo -

A. - vit bo -

T. - en - tes im . ple . vit bo -

Palestrina: "Magnificat primi toni"

#### SUCCESSIONI E RELAZIONI DI CONSONANZE PERFETTE

I problemi sollevati dalle successioni di 5<sup>e</sup> o di 8<sup>e</sup> non differiscono sostanzialmente da quelli risolti nel contrappunto a due parti: naturalmente la presenza di una terza voce rende meno poveri e quindi più accettabili e gradevoli i procedimenti già accolti nel bicinium. Si tenga comunque presente che per evitare movimenti errati bisogna mettere a confronto non solo ciascuna voce superiore con quella grave, ma anche le voci superiori fra loro.

Anzitutto sono sempre accettate, com'è ovvio, le 5<sup>e</sup> o le 8<sup>e</sup> che si succedano in sincope consonante.

C. San - ctus

A. San - ctus

T. San - ctus

Palestrina: Sanctus dalla "Missa de beata Virgine" a 4 voci

C. fie - ro

C. Da - te cre - den - z' al mio

T. Da - te cre - den - z' al mio

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

Sono poi ammesse le successioni di  $5^e$  o di  $8^e$  che siano separate da un diverso intervallo della durata di semiminima o naturalmente superiore: le due consonanze perfette di nome uguale possono trovarsi anche sulle suddivisioni dispari dei tactus consecutivi e procedono di norma per grado congiunto discendente o, meno frequentemente, ascendente.<sup>1</sup>

C. quid me de . re - li - qui -

C. ut quid me de . re -

T. (-qui) - sti? de . re - li - qui -

Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt"

C. l'al - tro so - le

C. pur da l'u - n'a l'al - tro

T. Las - so

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

1. Talvolta, soprattutto se all'attacco di una nuova frase, può essere sufficiente una pausa – anziché un diverso intervallo – per separare due consonanze perfette uguali.

C. ad dex - te ram

A. Pa -

T. (-lum) se - det

Palestrina: Credo dalla "Missa In te Domine speravi" a 4 voci



T. *\_mor* *che'l pa - ra - di*  
8 5 8

T. *è'l mi'a - mor che'l pa - ra - di -*  
5 8 5

B. *Al - tro non è'l mi'a - mor che'l pa -*

Festa: madrigale "Altro non è'l mi'amor"

La successione di due 5<sup>e</sup> (raramente di due 8<sup>e</sup>) può essere separata da un nuovo intervallo della durata anche di una sola croma, ma in questo caso interviene di solito un ritardo che, a causa dell'interesse dato dalla propria dissonanza, copre il vuoto della successione.



C. *le fanciulle te -*  
5 3 5

C. *I lie - ti a - man -*

A. *I lie - ti a - man -*

Anerio: madrigale "I lieti amanti"



C. *- em*

T. *di - em*  
5 3 5 3 5

B. *(di) - em an - nun -*

Lasso: mottetto "Cantate Domino"



C. *qui - a in Te - spe -*  
5 3 5 1

A. *- a in Te - spe -*

T. *Te spe - ra - vi*

Lasso: salmo "Domine exaudi ... auribus percipe"

(Nell'ultimo esempio si osservino anche i due unisoni fra C e A sulle suddivisioni pari del gruppetto).

La successione di due 5<sup>e</sup> di cui una diminuita (quindi solo fra le voci superiori) è possibile direttamente se il procedimento è come di consueto discendente di grado e addolcito dal ritardo.

C. *dex - te ram Pa - - -*  
 A. *(Pa) - - -*  
 T. *(Pa) - - -*

The score shows three staves: Soprano (C), Alto (A), and Tenor (T). The Soprano part has a triplet of eighth notes on 'dex - te ram' and a quarter note on 'Pa'. The Alto and Tenor parts have a half note on '(Pa)'. Dashed lines connect the Soprano's triplet notes to the Alto and Tenor parts.

Da Victoria: Credo dalla "Missa Ave maris stella"

Non si confonda poi la successione di 5<sup>e</sup> reali con quella di 5<sup>e</sup> false, determinate cioè da suoni estranei all'accordalità: questa successione può essere anche diretta.

T. *- spi - - - ro*  
 T. *so - spi - - ro* (Sia il "si b" sia il "re" sono note di passaggio.)  
 B. *un bre - ve so - spi -*

The score shows three staves: Tenor (T), Tenor (T), and Bass (B). The first Tenor part has a half note on '- spi' and a quarter note on '- ro'. The second Tenor part has a half note on 'so - spi' and a quarter note on '- ro'. The Bass part has a half note on 'un bre - ve' and a quarter note on 'so - spi'. Dashed lines connect the first Tenor's notes to the second Tenor's notes.

Festa: madrigale "Tanta beldad' é in voi"

Per ogni altra questione, quale ad esempio la successione di 5<sup>e</sup> per moto contrario con un suono in comune ecc.,

C. *qui ve - -*  
 A. *- ne - di - ctus*  
 T. *ve - nit qui*

The score shows three staves: Soprano (C), Alto (A), and Tenor (T). The Soprano part has a quarter note on 'qui' and a half note on 've -'. The Alto part has a quarter note on '- ne -' and a half note on 'di - ctus'. The Tenor part has a quarter note on 've -' and a half note on 'nit qui'.

Palestrina: Benedictus dalla "Missa Spem in alium"

non c'è che da richiamarsi alla prassi del contrappunto a due voci. Si tenga presente, infine, anche se la cosa sembra ovvia, che il risultato verticale non deve essere considerato come un fatto sonoro avulso dal movimento delle parti: questo passo ad esempio

T. Ad te pe - ren - ne gau - di - um

T. Ad te pe - ren - ne gau - di - um

B. Ad te pe - ren - ne gau - di - um

Lasso: mottetto "Ad te perenne gaudium"

alla lettura *pianistica* – da evitare in assoluto per la polifonia vocale – apparirebbe come una successione di 5<sup>c</sup> che invece non esiste affatto.

Anche per quanto riguarda le relazioni di 5<sup>a</sup> o 8<sup>a</sup>, poichè il procedimento interessa – come nel caso delle successioni – due singole voci indipendentemente dalla terza, valgono i principi già esposti. Si danno solo alcuni esempi.

C. \_ a non est in -

A. Qui - a non est

T. Qui - a non est

Da Victoria: responsorio  
"Animam meam"

C. pian - go

C. - to' l di pian -

T. pian - go

Cipriano: madrigale  
"Tutto l di piango"

A. (ctus) qui - ve - nit 5 be -

T. (ve) - nit in no - mi -

B. (ve) - nit \_ di - ctus qui -

Palestrina: Benedictus dalla "Missa Già fu chi m'ebbe cara"

A tre voci la relazione d'unisone è piuttosto rara: si incontra a volte in composizioni a voci pari.

C. -dre A - pre -  
 A. -(mer) - sans fain -  
 T. (moy) - dont vient ce -  
 Clemens non Papa: chanson  
 "S'il est si doux"

E' invece da evitare, anche nel contrappunto a tre parti, la relazione di 5<sup>a</sup> in cui al grado congiunto di una parte corrisponda un salto di terza, anzichè il consueto salto di quarta o quinta, nell'altra.

NO

Come al solito non mancano le eccezioni.

T. -scun e - - -  
 T. prend'in ve - der Dio  
 B. ve - der Dio ciascun  
 pos. san. za d'a - mor  
 pos. san. za d'a - mor  
 pos. san. za d'a - mor  
 Festa: madrigale "Altro non e' l mio amor"

## RITARDI

Per quanto riguarda la sincope consonante il contrappunto a tre parti non presenta nuovi problemi. L'unica situazione di un certo interesse è il procedimento che a due voci è stato visto come alternanza di 5<sup>e</sup> e di 6<sup>e</sup> e che a tre voci diviene alternanza di triadi allo stato fondamentale e allo stato di I rivolto: si tratta di una linea per gradi congiunti ascendente che viene imitata da una doppia linea che procede per terze parallele, o viceversa di una linea discendente che imita la doppia linea per terze parallele.

C. O vos o mnes qui tran .

T. O vos o mnes qui

B. O vos o mnes qui

Da Victoria: responsorio "Caligaverunt"

C. qui me a gno sce ret

A. qui me a gno sce ret

T. qui me a gno sce ret

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

I ritardi veri e propri invece, anche se riconducibili ai principi esposti per le due parti, propongono alcune nuove situazioni, che non riguardano comunque la risoluzione del ritardo, sulla quale – semplice, ornata o anticipata che sia – non c'è nulla da aggiungere.

Una voce in più rispetto al bicinium dà alla costruzione musicale un peso fonico che permette di ritardare con una dissonanza di nona lottava: il procedimento è possibile solo quando sia la parte grave, ovviamente, a sostenere il ritardo di 9<sup>a</sup> e quando la voce restante realizzi, sempre rispetto a quella grave, un intervallo di 3<sup>a</sup> o di 5<sup>a</sup>.

C. (i) - - -

A. glo ri o -

B. i sti

Josquin: mottetto "Alma redemptoris mater, Ave regina coelorum"

A. - vos, et mor -

T. - vos, et mor - - -

B. - vos, et mor -

Palestrina: Credo dalla "Missa O Regem caeli"

Nella stessa situazione verticale, ma più raramente, si trova anche il ritardo di seconda sull'unisono.

C. e - jus sic - ut -  
A. - ut co - lum - bae  
A. - ut co - lum -

Palestrina: mottetto  
"Caput ejus"

C. mi strug - go e mo -  
C. on - d'io mi strug -  
T. - go e mo - ro e mo -

Monteverdi: canzonetta  
"Si come crescon"

C. - nim hi - ems tran - si -  
A. - ems - tran - si -  
T. - ems transi - it

Palestrina: mottetto  
"Surge, propera"

(Nell'esempio monteverdiano l'intenzione interpretativa del testo spiega sia la triade eccedente sia il ritardo dell'ottava e dell'unisono).

Si tenga comunque ben presente che tali ritardi non permettono nel modo più assoluto la successione di ottave o unisoni.

A. [Musical notation]  
T. [Musical notation] NO  
B. [Musical notation]

Nelle tre situazioni consuete riguardanti i ritardi, da cui esulano i casi precedenti, il suono ritardato non deve invece mai essere presente in altra voce.<sup>2</sup>

a) La dissonanza di 2<sup>a</sup> risolve scendendo sulla 3<sup>a</sup>. E' il ritardo che interessa la voce grave: ne può risultare un semplice intervallo di terza o una triade al I rivolto.

2. Si trovano alcuni esempi contrari.

C. fa - ce - ret be - -  
A. - ret be - - - ne  
T. - ce - ret be - - - ne

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

T. in - fi - ni - -  
T. in - fi - - - ni -  
B. in - fi - ni - - -

Festa: madrigale "Altro non e' mio amor"

ma, a parte la loro rarità, c'è da notare che il momento della dissonanza ha sempre la durata di una sola cromia, a causa della risoluzione anticipata.

C. Et a - scen -  
 A. -(ptu-) - ras  
 T. -(ptu-) - ras

Palestrina: Credo dalla "Missa in te Domine speravi" a 4 voci

A. est  
 T. - pul - tus est pas - sus  
 B. pas - sus et se -

Palestrina: Credo dalla "Missa Ave Regina caelorum"

In teoria potrebbe risultare anche una triade allo stato fondamentale, ma questa situazione – pur tecnicamente possibile – non si trova in letteratura.

A. 5 3  
 T. NO  
 B.

- b) La dissonanza di 7<sup>a</sup> risolve scendendo sulla 6<sup>a</sup>. L'eventuale triade risulterà al I rivolto.

C. (ve) - - -  
 A. (ve) - - -  
 T. - ne - di - ctus

Palestrina: Benedictus dalla "Missa Ut re mi fa sol la"

C. (do) - - - le  
 C. mal si do - le  
 A. do - le

Willaert: madrigale "Liete e pensose, accompagnate e sole"

- c) La dissonanza di 4<sup>a</sup>, che da tre parti in su oltre che giusta può essere anche eccedente, risolve scendendo sulla 3<sup>a</sup>. Questo ritardo, come il precedente, interessa ovviamente una voce superiore e può essere inquadrato in una triade allo stato fondamentale.<sup>3</sup>

3. A volte, ma il caso è abbastanza raro, si trova il doppio ritardo, cioè due ritardi contemporaneamente:

C. no - bis sub Pon -  
 A. sub Pon - ti - o  
 T. (no) - - - bis

Palestrina: Credo dalla "Missa  
 In te Domine speravi" a 4 voci

A. mi - - hi  
 T. est mi - - - hi  
 B. et fa - cta est mi -

Da Victoria: responsorio "Animam meam"

Questo ritardo potrebbe essere inquadrato anche in una triade al I rivolto, ma tale situazione non si trova di norma in letteratura, perchè nella prassi la 6<sup>a</sup> scende sempre sulla 5<sup>a</sup> (v. capoverso seguente).

C. <sup>6</sup>/<sub>3</sub>  
 A. NO  
 B.

Da tutto ciò risulta — ancora una volta — che il procedimento del ritardo dipende da un rapporto verticale fra la voce grave e una superiore, e non fra le voci superiori.

Molto spesso la dissonanza di 4<sup>a</sup> che risolve sulla 3<sup>a</sup> è accompagnata dalla consonanza di 6<sup>a</sup> che scende a sua volta sulla 5<sup>a</sup>: in questo caso si ha un vero e proprio II rivolto della triade ( $\frac{6}{4}$ ), in funzione di ritardo della triade allo stato fondamentale ( $\frac{5}{3}$ ). Mentre la 4<sup>a</sup> — dissonante — deve sempre essere *preparata*, come tutti i ritardi, la 6<sup>a</sup> — consonante — può benissimo non esserlo.

in particolare 7 su 6 e 4 su 3. (Nel primo esempio si noti la successione piuttosto eccezionale di 5<sup>e</sup> legata al doppio ritardo.)

C. se non vin - - ci - tur  
 A. ci - tur  
 T. (vin) - ci - tur non

Palestrina: inno "En gratulemur hodie"

T. m'e'l gran de - si - re  
 T. gran de - si - re  
 B. spem'e'l gran de - si - re

Festa: madrigale "Madonna  
 io v'amo e taccio"

C. (a)  $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   
 C. a - - -  
 T. (a) - - - it

Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt"

C.  $\overset{6}{4+}$   $\overset{5}{3}$   
 a - ni.ma me - -  
 A. a - ni.ma me -  
 T. a - ni.ma me - a

Palestrina: mottetto "Vineam meam"

Quando anche la  $6^a$  è preparata, il carattere di ritardo della  $\frac{6}{4}$  è ancora più evidente.

C.  $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   
 su - sce - pit me, su - sce - pit me,  
 T. su - sce - pit me, su - sce - pit me,  
 B. su - sce - pit me, su - sce - pit me,

Lasso: mottetto "Ego sum pauper"

C.  $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   $\overset{6}{4}$   $\overset{5}{3}$   
 Ahi - mè - - - per - - - for - za  
 A. Ahi - mè - - - per for - za  
 T. Ahi - - - mè per for - za

A. Gabrieli: madrigale "Deh dove senza"

Come si può notare, il procedimento continuativo  $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$ , in cui la consonanza di  $6^a$  separa le quinte sincopate, è abbastanza corrente. Nell'esempio di Gabrieli è da osservare poi, all'inizio del procedimento, l'entrata eccezionale della  $4^a$  senza preparazione.

Naturalmente la  $\frac{6}{4}$  si può presentare come risultato del gioco di fioritura (passaggi,

volte, ecc.): in questo caso si tratta di un accordo *accidentale*, senza alcun bisogno di preparazione, risoluzione ecc.

C. re

A. tan

T. membra tan-ge-re

Palestrina: inno "Vexilla regis" (T.P.)

A. ge

T. (voi) mia vi-

T. (voi) mia vi-

Marenzio: madrigale  
"Lunge da voi"

C. i su-

A. (su)-

T. (O)-scu-le-

Palestrina: mottetto "Osculetur me"

C. in-ju-ste e-gi-mus

A. in-ju-ste e-gi-mus

T. in-ju-ste e-gi-mus

Palestrina: mottetto "Tribulationes civitatum"

(Anche la  $\frac{6}{4}$ , assolutamente particolare, dell'ultimo esempio può essere vista come il risultato di una fioritura: partendo infatti dalla triade sulla dominante, le voci superiori – sulla base del *re* fermo del tenore, preannuncio del moderno *pedale* – vi fanno ritorno dopo un percorso lineare per terze parallele, da cui viene determinato appunto il II rivolto).

Delle possibili somme di consonanze – nei riguardi della voce grave – che danno luogo agli *accordi*, l'unica a non avere una sua autonomia è quella che vede la 5<sup>a</sup> unita alla 6<sup>a</sup>. Se infatti non vi sono dissonanze in confronto al basso, la dissonanza risulta fra le voci superiori e l'urto è tale da richiederne un uso particolarmente controllato: il suono che determina la 5<sup>a</sup>, in dissonanza con la 6<sup>a</sup>, deve cioè essere preparato e poi risolvere, come un normale ritardo, scendendo di grado.

L'aggregato di  $\frac{6}{5}$ , molto usato nella polifonia vocale (soprattutto in cadenza come si vedrà), deve quindi essere posto sempre sul tactus e a seconda del movimento della parte bassa si hanno due possibili situazioni.

- 1) La voce grave – al momento della risoluzione della 5<sup>a</sup> – sale di grado, per cui dalla  $\frac{6}{5}$  si passa alla  $\frac{5}{3}$  (o alla  $\frac{6}{3}$ ): è il caso più frequente.

A. a - ni.mae me -  
T. - ce - runt  
B. - ni . mae me - ae

Da Victoria: responsorio  
"Animum meum"

C. (Je) - - - sum  
A. (Je) - - - sum  
T. Et te . nu . is . sent

Da Victoria: responsorio.  
"Tamquam ad latronem"

C. - sae - i con . ve -  
C. con - ve -  
A. con . ve -

Da Victoria: responsorio  
"Jesum tradidit impius"

Come dimostra l'ultimo esempio di Da Victoria, la triade allo stato fondamentale, che cade necessariamente sulla suddivisione pari del tactus, può essere anche diminuita, in quanto il suono della parte bassa – qualora prosegua per grado – funge in questo caso da nota di passaggio.

- 2) La voce grave rimane ferma, per cui la risoluzione della 5<sup>a</sup> comporta una  $\frac{6}{4}$  – o una pura 4<sup>a</sup> raddoppiata – che scenderà a sua volta sulla  $\frac{5}{3}$  (con la 3<sup>a</sup> sempre ritardata).

C. (ro) - - - des  
A. - to - - - re  
T. Mis - - - so He -

Palestrina: motetto "Missa Herodes spiculatore"

C. e - - - um.  
A. (e) - - - um.  
T. (e) - - - um.

Palestrina: "Magnificat primi toni"

Un'altra situazione verticale basata su un procedimento dissonante è quella della cosiddetta *quinta aggiunta*, preludio agli accordi di settima del periodo tonale: la dissonanza di 7<sup>a</sup>, che risolverà sulla 6<sup>a</sup>, può essere infatti accompagnata dalla 5<sup>a</sup> – da cui il nome del procedimento – che, quale consonanza, non necessita di preparazione nè di risoluzione,

anche se facilmente si presenta legata e risolve scendendo di grado.<sup>4</sup> Anche qui, a seconda del movimento della voce grave, si possono avere due possibili soluzioni.

- 1) La parte bassa – al momento della risoluzione della 7<sup>a</sup> – sale di grado, per cui dalla  $\frac{7}{5}$  si passa alla  $\frac{5}{3}$  (se questa triade è maggiore, l'intero procedimento precorre la caratteristica cadenza delle composizioni tonali).

C. - men - ta a -  
 C. - per - ta sunt,  
 T. a - per - ta sunt,

Ingegneri: responsorio "Velum templi"

A. ver - - - be - ra -  
 T. ver - - - be - ra  
 B. ver - - - be - ra

Palestrina: inno "Sanctorum meritis"

- 2) La parte bassa rimane ferma, per cui dalla  $\frac{7}{5}$  si passa alla  $\frac{6}{3}$  o direttamente o attraverso una momentanea *dissonanza* di  $\frac{6}{4}$  determinata dalla figurazione ♩. ♪♪ e varianti.<sup>5</sup>

4. Un caso simile alla  $\frac{7}{5}$ , ma ovviamente in diversa posizione ritmica – cioè sulla suddivisione pari del tactus – si ha quando la 7<sup>a</sup> anziché da un ritardo è causata da un passaggio di semiminima.

C. l'al - ba ru - gia - do -  
 A. - ve e l'al - ba ru -  
 T. e l'al - ba ru -

A. Gabrieli: madrigale "La verginella e simile a la rosa"

5. A volte la  $\frac{6}{4}$  ha una figurazione ritmica più lunga (cfr. anche l'esempio di Marenzio tratto dal madrigale *Dissi a l'amata mia* a pag. 128, in cui la  $\frac{6}{4}$  – in fase cadenzale – risolve poi in  $\frac{5}{3}$ ).

C. - in - cu - ra - -  
 C. - na - ta e - in - cu - ra - bi -  
 A. - cu - ra - - -

Anerio: madrigale "I lieti amanti"

C.  $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   
 ver in ter - - - ra  
 C. (ver) in ter - - - ra  
 A. ver in ter - - - ra

A. Gabrieli: madrigale " Il dolce sonno "

T.  $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 & 3 \end{matrix}$  x  
 (fiam) - - - ma  
 T. fiam - - - ma  
 B. - na - - - tal fiam - ma

Festa: madrigale " Tanta beltad'è in voi "

C.  $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   
 (do) - - - glia  
 C. x  
 cor in do - - -  
 T. cor in do - - - glia

Cipriano:madrigale " Tutto'l di piango "

I due procedimenti di  $\frac{6}{5}$  e di  $\frac{7}{5}$  si possono incontrare, raramente, anche rivoltati, cioè con la dissonanza di 2<sup>a</sup> fra la voce grave e una di quelle superiori.

C. se - - - se -  
 A. - se - que - cul - - pis  
 T. - pis il - - li - gat se -

Palestrina: inno "Lucis creator optime"

C. in pro - ge -  
 A. - ge - ni - e -  
 T. in pro - ge -

Palestrina: "Magnificat primi toni"

## ALTRI TIPI DI FIORITURA

Già i ritardi possono essere considerati come una reale fioritura, anzi come l'unica fioritura *espressiva*, giacché gli altri tipi di figurazione melodica – passaggi, volte, sfuggite, anticipazioni – non sono che un semplice completamento ornamentale della linea: ma ad

essi spetta appunto l'importante compito di collegare in modo plastico i dati consonanti del tessuto polifonico. Per tutti i procedimenti di fioritura valgono i principi esposti nel contrappunto a due voci:<sup>6</sup> è comunque utile analizzare le varie situazioni circa note di passaggio, di volta, di sfuggita e anticipazioni, in relazione al numero delle voci in movimento.

Se è una sola la parte che si muove a fiorire la linea con procedimento dissonante, non sorgono problemi (si tenga presente che per procedimento dissonante si intende in questo caso non solo quello che nasce fra la voce grave e una voce superiore, ma anche quello fra le voci superiori).

6. L'unica novità è rappresentata dalle due note *false* consecutive, sempre poste nella figurazione  o nel suo raddoppio  e nelle loro varianti. Si tratta, nella prima delle due situazioni possibili, di due semicrome (raramente di due crome) di passaggio; nel contrappunto a due voci uno dei due suoni risulterebbe sempre consonante, mentre in quello a tre possono essere entrambi dissonanti.



Palestrina: Benedictus dalla "Missa In minoribus duplicibus"



Palestrina: Agnus Dei dalla "Missa Quam pulchra es"

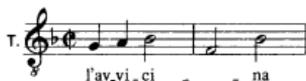


Mazzenio: villanella "Ad una fresca riva"



A. Gabrieli: madrigale "La verginella è simile a la rosa"

Le due semicrome sono considerate, data la loro velocità, come una semplice scivolata, un portamento vocale, al punto che – come dimostra l'esempio di Gabrieli – anche se determinano una successione di consonanze perfette, questa non viene avvertita: nel caso specifico è come se la parte del tenore fosse



La seconda possibilità invece riguarda spesso anche le crome della figurazione raddoppiata: in un proce-

T. gi - ro ver. so  
C. - um, sta - te - ra  
A. (um) in bra, chi - o  
B. gli occhi gi - ro

Festa: madrigale  
"Tanta beltade è in voi"

Palestrina: inno  
"Vexilla regis"

Palestrina: "Magnificat  
quarti toni"

Se sono due le voci in movimento, sia che entrambe fioriscano, sia che una fiorisca e l'altra si muova sui suoni reali, vale il principio della *consonanza relativa*: le due parti cioè, per moto retto o contrario, procedono di norma in consonanza fra loro, anche se in dissonanza con la parte ferma.<sup>7</sup>

Il movimento melodico non molto frequente la prima croma (o semicroma) risulta una *anticipazione* particolare del suono successivo alla figurazione stessa, la seconda una nota di volta inferiore.

C. Be - ne - di -  
A. Be - ne - di -  
T. - ne - di - ctus

Palestrina: Benedictus dalla  
"Missa L'Homme arme" a 4 voci

C. - o me -  
A. - te me -  
T. Lae - va e - jus

Palestrina: mottetto "Laeva ejus"

7. Naturalmente le due linee in movimento possono determinare triadi consonanti *accidentali*.

C. (in) di -  
T. di - e in -  
B. di -

Lasso: mottetto "Cantate Domino"

C. E - su -  
T. bo -  
B. (bo) -

Palestrina: "Magnificat sexti toni"

C. du - re mort

A. (du) - re mort

T. Je prens en gré

Clemens non Papa: chanson  
"Je prens en gré"

C. ve - - -

A. qui - - -

T. Be - ne - di -

Palestrina: Benedictus dalla  
"Missa ad fugam"

C. - ra ge - lo - sia

C. - ra ge - lo - sia

A. - ra ge - lo - sia

Anterio: madrigale "I lieti amanti"

C. - tis la - va -

A. - tis

T. - cra pu - ri

Palestrina: inno "Hostis Herodes"

C. - te - ram Pa -

A. (Pa) -

B. (Pa) - - - tris

Palestrina: Credo dalla "Missa Spem in alium"

Non è comunque escluso che le due linee urtino fra loro, per moto retto o contrario, sia usando - come a due voci - la solita figurazione  $\dot{.}$ ,  $\dot{.}$  o  $\dot{.}$ , sia attraverso altri procedimenti: si tratta di casi poco frequenti di cui si danno alcuni esempi.

C. - le, che'l mio mal

C. (duo) - - - le

T. - lo che'l mio mal mi

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

C. - is - sent e - - -

A. - is - sent e - - -

T. (e)

Da Victoria: responsorio  
"Tamquam ad latronem"

C. (fi) - - - nem da -  
 A. da - - -  
 T. au - ro - ra fi -

Marenzio: mottetto "Dum aurora finem daret"

Se infine tutte e tre le parti sono in movimento, caso abbastanza raro, il principio di consonanza diviene un dato pressochè assoluto (nasceranno cioè intervalli o triadi accidentali), pur non escludendo – ad opera soprattutto della consueta figurazione  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  – alcuni urti fra le parti in gioco (cfr. anche l'esempio precedente di Marenzio).

C. - (gens) -  
 T. (ex) mor - -  
 B. (mor) - - -

Lasso: mottetto "Christus resurgens"

A. ma - gna lo - cu -  
 T. ma - - - gna lo -  
 B. lo - cu - - ti sunt

Lasso: salmo "Domine ne in furore tuo"

## CADENZE

Per analizzare il gioco cadenzale nel contrappunto a tre voci occorre richiamarsi a quello studiato nel contrappunto a due: infatti due delle tre voci si muovono verso il suono conclusivo (finalis o non finalis che sia) secondo i criteri già esposti, per cui non rimane che esaminare il movimento della terza. La terza voce può raddoppiare il suono che si contrappone alla subfinalis (la quale non può essere raddoppiata):<sup>8</sup> in questo caso non sorgono nuovi problemi. Si tratta comunque di una cadenza interna, mai conclusiva della composizione.

8. Nel deuterus anche la soprafinalis non viene mai raddoppiata, per cui questa possibilità cadenzale, basata sul raddoppio di un suono, nel deuterus non esiste.

C. prae - dam -  
 A. (tar) - - - ta - ri  
 T. (tar) - - - ta - ri

Palestrina: inno "Vexilla regis prodeunt"

A. vi - - - so  
 A. Ma - - don -  
 B. tuo bel vi - - - so

Verdelot: madrigale "Madonna! tuo bel viso"

Di norma invece la terza voce esprime un suono differente dalle altre due, e per ben analizzare il procedimento cadenzale occorre considerare prima le modalità del protus, tritus e tetrardus (che si assomigliano in quanto la subfinalis è semitonale o per una situazione naturale – tritus – o perchè in vista della cadenza viene alterata – protus e tetrardus –), poi la modalità del deuterus.

Indipendentemente dal modo base della composizione è ovvio che le cadenze interne che tendono verso gradi che non siano la finalis vanno inquadrate a seconda delle loro caratteristiche in uno dei due gruppi: una cadenza sul *sol* (con l'uso del *si b*), propria del tetrardus, rientra nella prima categoria anche se posta in una composizione in deuterus; così una cadenza sul *si b* o sul *do* appartiene sempre alla prima categoria perchè simile a quella del tritus; una cadenza sul *re*, se preceduta da *do b* e *mi b* è frigia e quindi da classificarsi insieme a quella del deuterus ecc. ecc. Si vedano a questo proposito gli esempi che seguono nella trattazione.

In caso di protus, tritus e tetrardus.

- a) Se il procedimento espresso dalla terza voce è in una parte superiore, l'accordo preclusivo è una triade al I rivolto (triade maggiore se la subfinalis è nella voce grave, diminuita se è nell'altra voce superiore) che risolve in genere sul doppio intervallo di  $5^a$  e  $8^a$  o di  $3^a$  e  $8^a$ . A volte uno dei suoni conclusivi è sostituito da una pausa.

C. chia.ma vi - ta  
 C. che -  
 T. si chia - - ma

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

C. san.gui - nem - - -  
 A. - fun.dens san.guinem æ -  
 T. - fun - dens san.gui - nem

Palestrina: inno "Deus tuorum militum"

Festa: "Magnificat secundi toni"

Willaert: madrigale "Liete e pensoso, accompagnate e sole"

Palestrina: Sanctus dalla "Missa De beata Virgine" a 4 voci

Questa cadenza è usata, salvo eccezioni, solo come conclusione interna: fra i procedimenti caratteristici che la realizzano c'è quello della *quinta aggiunta* che scende sulla  $\frac{6}{3}$  (cfr. il secondo esempio di Palestrina).

- b) Se la terza voce è nella parte grave, l'accordo preconclusivo è una triade maggiore allo stato fondamentale.<sup>9</sup>

Lasso: mottetto "Ego sum pauper"

Arcadelt: madrigale "Io mi rivolgo indietro a ciascun passo"

<sup>9</sup> Non sempre la subfinalis viene ritardata, sia in questo caso sia in quello a) precedente.

A. Gabrieli: madrigale "Occhi sereni"

Arcadelt: madrigale "Chiare fresche e dolci acque"

C. de - star - mi ma - - i  
C. de - star - mi ma - - i  
A. de - star - mi ma - - i

A. Gabrieli: madrigale "Il dolce sonno"

E' la cadenza conclusiva (eventualmente anche interna), caratterizzata dal salto della voce grave verso la finalis. Le consonanze d'arrivo sono in genere limitate all'intervallo d'ottava – con due voci all'unisono – o di doppia ottava, mai di unisono fra tutte le voci: non sono escluse le disposizioni verticali viste per le cadenze interne, ma al momento conclusivo viene preferita la perfezione dell'intervallo di maggior consonanza.<sup>10 11</sup> Fra i procedimenti che conducono a tale situazione cadenzale c'è quello di  $\frac{6}{5}$  nelle sue due possibilità (cfr. i primi esempi di Lasso) e quello di *quinta aggiunta* che risolve in  $\frac{5}{3}$ . Ma il procedimento più caratteristico è quello che comporta una  $\frac{6}{4}$  di volta: partendo dalla triade sulla dominante, le due voci superiori – mentre quella bassa rimane ferma – vi ritornano dopo aver creato appunto una  $\frac{6}{4}$  di volta sulla suddivisione pari del tactus: la 4<sup>a</sup> poi ritarda sempre la 3<sup>a</sup>.

T. ho - - sti - um  
T. ho - - sti - um  
B. - is ho - - sti - um

Lasso: motetto "Ad te perenne gaudium"

C. mè non er - - ra  
C. chi - mè non er - - ra  
A. mè non er - - ra

A. Gabrieli: madrigale "Il dolce sonno"

C. (ex) - - - o - - ra  
T. (s) (Chri) - - stum ex - o - - ra  
B. ex - - - o - - ra

Lasso: motetto "Ave regina caelorum"

10. Nel protus, in caso di doppio intervallo finale di 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> è generalmente alterata, cioè maggiore (cfr. l'es. di Gabrieli): se ne darà in seguito la spiegazione.

11. Nel caso si voglia la triade completa (in cadenza interna), è possibile far scendere la *sensibile*.

C. (-)gens - - - ex mor -  
T. - gens ex mor -  
B. Chri - stus re - sur -

Lasso: motetto "Christus resurgens"

Sono possibili alcune varianti (si confronti anche l'esempio di Palestrina a pag. 133 ).

C. po - co ti va - le  
A. ti va - le  
T. ti va - le

Palestrina: madrigale "Amor ben puoi tu hormai"

C. l'ac - que  
C. l'ac - que  
A. z'a l'ac - que

Marenzio: madrigale "Scherzando con diletto"

C. stel - la  
A. stel - la  
T. da stel - la

Marenzio: madrigale "Dissi a l'amata mia"

C. di lo - ro  
C. re - te un di lo - ro  
A. di lo - ro

Marenzio: madrigale  
"Là dove sono i pargoletti amori"

Questa movenza cadenzale può assumere due altri aspetti similari: o il caratteristico intervallo di 4<sup>a</sup> è espresso da tutte e due le voci superiori (che poi procedono come indicato dagli esempi):

C. - (tor-) - no  
A. - (tor-) - no  
B. - (tor-) - no

Marenzio: villanella  
"Ad una fresca riva"

C. can - ticum no - vum  
T. (no-) - vum  
B. (no-) - vum

Lasso: motetto "Cantate Domino"

A. (e-) - jus  
T. (e-) - jus  
B. (a) e - jus

(Variante che evita la dissonanza)  
Palestrina: "Magnificat quinti toni"

oppure è solo la voce che parte dalla subfinalis a creare la 4<sup>a</sup> (della durata di minima), mentre l'altra rimane ferma sulla 5<sup>a</sup>.<sup>12</sup>

Marenzio: madrigale "Lunge da voi mia vita"

(Variante) A. Gabrieli: madrigale "Deh dove senza"

In caso di deuterus il gioco cadenzale è notevolmente diverso.

- a) Se il procedimento della terza voce è in una parte superiore, si determina nell'accordo preclusivo una triade minore al I rivolto (con la subfinalis nell'altra voce superiore) che conclude di preferenza sulle consonanze perfette di 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>.<sup>13</sup> Non si incontrano nel repertorio situazioni di altro tipo.

Josquin: motetto "Ave Maria"

Festa: madrigale  
"Si lieto alcun giammai"

12. Una variante può essere considerata la volta superiore della subfinalis, che – in altro contesto verticale – determina una 7<sup>a</sup> o una 2<sup>a</sup> anziché una 4<sup>a</sup>. Il procedimento, sia pur molto raramente, si incontra anche a due voci. (Si noti in Festa la diminuzione delle figure, non rara, con il relativo sincopato di crome.)

Palestrina: "Lamentazioni del Sabbato Sancto" libro II

Festa: madrigale "Se grato o ingrato amor"

13. In caso di conclusione sul doppio intervallo di 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> è spesso alterata, come nel protus (cfr. il primo esempio di Palestrina).

C. (in) sae-cu-la  
A. (sae)-cu-la  
T. (sae)-cu-la

Palestrina: "Magnificat quarti toni"

C. sunt cae-li  
A. cae-li et  
T. cae-li

Palestrina: Sanctus dalla "Missa De beata Virgine" a 4 voci

E' la classica cadenza *frigida*, usata in episodi interni, cui può condurre -- tra gli altri -- il procedimento di *quinta aggiunta* che risolve in  $\frac{6}{3}$  (cfr. il secondo esempio di Palestrina).

- b) Per la particolare fisionomia del deuterus non esiste una cadenza finale simile a quella degli altri modi (ne nascerebbe una triade diminuita allo stato fondamentale), sostituita sempre da una cadenza plagale, proveniente cioè dalla triade posta sul IV grado della scala.

A. (hu-) mi-les  
T. -les hu-mi-les  
B. hu-mi-les

Palestrina: "Magnificat quarti toni"<sup>14</sup>

C. ban-do  
C. (pa)-ce in ban-do  
T. ban-do di pace in ban-do

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

L'accordo finale è completo, come avviene quasi sempre in caso di plagalità, e inoltre con la 3<sup>a</sup> alzata, così da divenire una triade maggiore. L'alterazione della 3<sup>a</sup> è caratteristica nelle cadenze conclusive del protus e del deuterus in quanto lo stile polifonico vuole, nel momento finale, consonanze perfette (8<sup>c</sup>: 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>) o eventualmente la consonanza imperfetta di 3<sup>a</sup> che sia però maggiore, *più consonante* di quella minore (l'usanza si perpetuerà, per ciò che riguarda le tonalità minori, fino al '700: J. J. Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique* del 1767 chiamerà la 3<sup>a</sup> maggiore conclusiva *terza di Piccardia*).

Nel deuterus comunque il fatto è indicativo di come questa modalità si vada trasformando nel corso del '500. La triade maggiore infatti, soprattutto perchè posta a conclusione della cadenza plagale, acquista la fisionomia di una triade sulla dominante anzichè sulla finalis (infatti in alcune composizioni ricade per la conclusione sul *la*, che sembra la vera

14. Eccezionalmente nella cadenza plagale si può trovare il vocalizzo sulla sillaba finale.

finalis): se si considera che una situazione di questo tipo si può verificare anche nelle cadenze interne e inoltre che il *la*, dominante melodica del deuterus, è il suono su cui si impernia tutto il discorso lineare, appare chiaro come questa modalità tenda a determinare il moderno modo minore di *la*.

La *terza di Piccardia* è usata, non necessariamente ma con facilità, nelle formule che nel corso della composizione cadenzano sulla dominante: ciò avviene soprattutto a quattro voci e più, chè a tre non è frequente la conclusione sulle consonanze di 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, e interessa il protus<sup>15</sup> e il tetrardus, in quanto nel tritus la cadenza sulla dominante arriva per sua natura già su una triade maggiore. Quando la cadenza sulla dominante avviene plagalmente dalla finalis stessa, l'uso della *terza di Piccardia* è normale anche a tre voci, in quanto – data la plagalità – la triade sulla dominante è completa. (Questa cadenza corrisponde a quella che attualmente si dice *sospesa*). La ripresa del movimento delle parti può comportare con effetto cromatico un ritorno immediato al suono non alterato.

Three staves (C, C, A) showing a cadence on the dominant. The lyrics are: fal - la - ce ma l'a -

A. Gabrieli: madrigale "Il dolce sonno"

Four staves (C, A, T) showing a cadence on the dominant. The lyrics are: (lie-) - - ti son di - ven - ta -  
(lie-) - - ti son

Palestrina: canzonetta "Ahi che quest'occhi miei"

Nel corso della composizione, a parte le cadenze *sospese*, sono comunissime quelle che evitano la normale risoluzione, dette appunto – come s'è già visto a due voci – *evitate*: sono usate in particolare quando la cadenza musicale non coincide con la conclusione della frase letteraria, per cui il discorso melodico deve continuare.

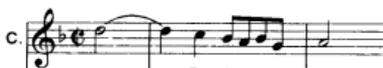
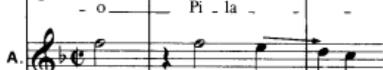
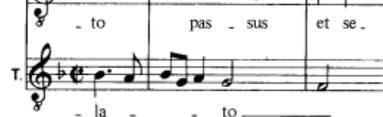
15. Si consideri che per cadenzare sulla dominante del protus (originale o trasportato) si può usare sia la formula normale – con l'eventuale presenza della 3<sup>a</sup> minore – sia quella frigia, che vuole invece la 3<sup>a</sup> maggiore così da esaltare particolarmente il senso di tensione della dominante.

Three staves (C, A, B) showing a cadence on the dominant. The lyrics are: cor - dis su - i  
su - - i  
cor - dis su - - i

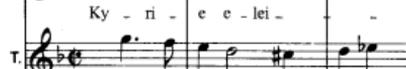
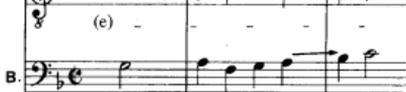
Palestrina: "Magnificat secundi toni"

Three staves (C, A, T) showing a cadence on the dominant. The lyrics are: De - - i  
(-mi) fra i De - i  
De - - i

A. Gabrieli: madrigale "Deh dove senza"

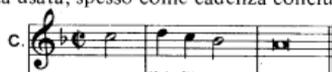
C.  - o - Pi - la - -  
 A.  - to pas - sus et se -  
 T.  - la - - to

Palestrina: Credo dalla "Missa Regina coeli" a 4 voci

A.  Ky - ri - e e - lei - -  
 T.  (e) - - - -  
 B.  - ri - e e - - -

Da Victoria: Kyrie dalla "Missa Ave maris stella"

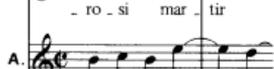
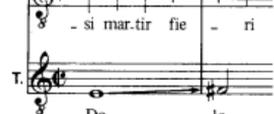
Anche la cadenza plagale, oltre ai casi già visti – in particolare quello del deuterus –, è abbastanza usata, spesso come cadenza conclusiva.

C.  e l'altr'il duo - lo  
 C.  e l'altr'il duo - lo  
 A.  e l'altr'il duo - lo

A. Gabrieli: madrigale "A caso un giorno mi guidò la sorte"

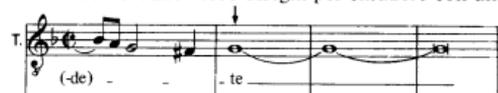
C.  (cor) - - so  
 C.  l'al - tra ho già'l più cor -  
 T.  già'l più cor -

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

C.  - ro - si mar - tir  
 A.  - si mar - tir fie - ri  
 T.  Do - - lo -

Marenzio: madrigale "Dolorosi martir"

Alla fine della composizione il procedimento più caratteristico si ha quando, alla risoluzione di una cadenza normale o evitata, una delle voci superiori tiene una lunga finalis, mentre le altre due continuano i loro disegni per chiudere con una cadenza plagale.

T.  (-de) - - te  
 T.  m'occi - de - te e m'occi - de - te  
 B.  m'occi - de - te e m'occi - de - te

Festa: madrigale "Quel dolce fuoco"

C.  
- pis il - li - gat

A.  
il - li - gat se - se.que cul. pis il - li - gat

T.  
il - li - gat se - se.que cul. pis il - li - gat

Palestrina: inno "Lucis Creator optime"

Terminato lo studio delle cadenze si può passare all'esercitazione, limitandosi ai due floridi su C.F. in contrappunto libero e quindi ai tre floridi (cioè con il C.F. fiorito) sempre in contrappunto libero. Se il C.F. è a valori larghi, deve — secondo le usanze stilistiche dell'epoca — essere posto in una voce superiore. Si consiglia, per ragioni pratiche di tecnica contrappuntistica, di svolgere, in opposizione al C.F., prima la voce grave, poi l'altra voce superiore. Le tre voci è bene che non attacchino simultaneamente.

C.F.

A.

B.

A.

T.C.F.

B.

C.

T.

B.C.F.

C.   
 C.F.   
 T.   
 B.

## IMITAZIONI

La tecnica dell'imitazione nel contrappunto a tre parti si riallaccia a quella esaminata nel contrappunto a due – che rappresenta ovviamente la base dell'intera questione –, ma nello stesso tempo impone il superamento di alcuni nuovi problemi di ordine sia contrapuntistico sia modale legati alla presenza della terza voce. Date le differenti caratteristiche che contraddistinguono, come si è visto, l'episodio iniziale di una composizione da quelli che seguono, è utile per chiarezza esaminare prima i problemi relativi all'episodio espositivo, poi quelli relativi agli altri episodi.

Nell'episodio iniziale la voce che entra per ultima può essere una qualsiasi delle tre, quella acuta o interna o grave, e rispetto alla seconda voce può iniziare – quanto a numero di tactus – alla stessa distanza esistente fra le prime due entrate (queste si comportano come nel contrappunto a due parti, non sono cioè distanziate più di quattro tactus).

C.   
 T.   
 B.

E - go sum pau - per   
 E - go sum pau - per et do - lens   
 E - go sum pau - per et do - lens

Lasso: mottetto "Ego sum pauper"

Molto spesso tuttavia la terza entrata è allontanata, anche notevolmente, rispetto alle prime due: mai invece è posta, rispetto alla seconda, ad una distanza minore di quella esistente fra le prime due voci.

C. San - cta et im - ma - - cu - la - ta Vir - - gi - -

T. San - cta et im - ma - - cu - la - ta Vir - gi - ni - tas, San - cta

B. San - - - cta et -

Lasso: mottetto "Sancta et immaculata Virginitas"

La terza voce può avere, contrariamente alle due che precedono, l'attacco in arsi, utile a metterne in maggior risalto l'entrata:

A. Ah che vuoi più cru - ciar -

T. Ah che vuoi più

B. Ah che vuoi più cruciarm' a - mor

Festa: madrigale "Ah che vuoi più cruciarm'amor"

allo stesso scopo il suono d'inizio della terza entrata è inserito a volte in un contesto dissonante, senza tuttavia rappresentare, com'è ovvio, la dissonanza stessa.

C. Ma - gnum hae - re - di - ta - tis my - ste - ri - um

A. Ma - - gnum hae - re - di - ta - tis my - ste -

B. Ma - - - gnum hae -

Palestrina: mottetto "Magnum haereditatis mysterium"

Si è già visto nel contrappunto a due come la linea del conseguente possa variare rispetto all'antecedente dopo il primo *motivo-parola* o addirittura all'interno di questo. Nel contrappunto a tre ciò avviene ancora più facilmente, sia in uno solo, sia in entrambi i conseguenti.

f

*per aggravamento*

C. Et re - sur - re - xit

A. Et re - sur - re - xit ter -

T. Et re - sur - re - xit ter -

Da Victoria: Credo dalla "Missa Ave maris stella"

C. Gra - vi pe - ne in a - mor

C. Gra - vi pe - ne in a - mor

T. Gra - vi pe - ne in a - mor

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

Anche nel caso di una possibile *mutazione* rispetto al disegno dell'antecedente, le risposte dei due conseguenti possono essere diverse, nel senso che uno attua la *mutazione* e l'altro no.

C. Io di - co e dis - si

C. Io di - co e dis - si e di - rò fin

T. Io di - co e dis - si e di -

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor" Il parte

Prendendo in esame l'episodio iniziale della composizione per quanto riguarda la modalità, c'è da rilevare che gli autori, per impostare con chiarezza il discorso modale, usano preferibilmente – come nel bicinium – l'imitazione all'ottava e/o alla quinta superiore, in genere secondo il rapporto di tensione esistente fra le voci. La voce grave svolge la linea nel modo base d'imposto e rappresenta il punto di riferimento per determinare il rapporto modale fra le parti in gioco indipendentemente dal suo ordine d'entrata.

T. Quel dol - ce fo - - co in cui ab - bru -

T. Quel dol - ce fo - - co in

B. Quel dol - ce fo - - co in cui ab -

Festa: madrigale "Quel dolce foco"

C. Con quel po - co di spir - to che l'avan - za, con quel po -

C. Con quel po - co di spir - to che l'avan - za, con quel po - co di

A. Con quel po - co di

A. Gabrieli: madrigale "A caso un giorno mi guidò la sorte" III stanza

Nel contrappunto a tre (e più) parti tuttavia, oltre a questa possibilità di imposto modale dell'imitazione nell'episodio iniziale, che rimane comunque la più frequente, si trovano in alternativa due altre possibilità, per nulla rare. Può cioè avvenire che

- 1) la voce grave imposti la sua linea nel modo della dominante:<sup>16</sup> in questo caso non affermerà più il modo base, la qual cosa sarà prerogativa di una voce superiore;
- 2) l'imitazione, anziché alla quinta superiore (o alla quarta inferiore come nel caso precedente), sia fatta alla quarta sopra o alla quinta sotto, senza con ciò che la modalità risulti trasportata: qualora sia impostata alla quinta inferiore, la voce grave non affermerà il modo base. Venendo perciò a mancare, come anche in seguito alla possibilità precedente, un sicuro riferimento per la definizione della modalità di base, nello studio della letteratura è necessario prendere in esame la conclusione della composizione per deciderne l'imposto modale.

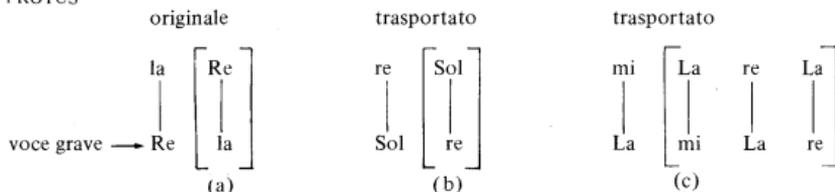
Le due possibilità di cui ora si è detto sono teoricamente valide per tutti i modi, in pratica tuttavia ciascun modo predilige una delle due quale alternativa all'imposto modale più corrente, in conseguenza delle proprie caratteristiche: il *deuterus* e il *tetrardus* ad esempio usano spesso l'imitazione alla quarta superiore o quinta inferiore perchè il quarto grado della loro scala è la *repercussio* del plagale.

A questo proposito è opportuno uno schema riassuntivo delle possibilità imitative nell'episodio iniziale (e finale) di una composizione riguardo ai vari modi. Oltre all'imposto usuale, si segnano fra parentesi le alternative più frequenti (non quelle eccezionali) riscontrabili nel contrappunto a più parti e di queste si danno alcuni esempi: nello schema si indica

16. E' una possibilità riscontrabile a volte anche nel contrappunto a due parti.

sempre il rapporto esistente fra la voce grave, antecedente o conseguente che sia, e quella o quelle superiori che svolgono la propria linea in un ambito modale diverso; in maiuscolo è segnato il modo base.

PROTUS



(a)

Chri - stus re - sur - gens ex mor - tu -

Chri - stus re - sur - gens ex mor - tu -

Chri - stus re - sur - gens

Lasso: mottetto "Christus resurgens"

(b)

Do - ve spe - ran - za mia do - v'o. ra se - -

Do - ve spe - ran - za mia do - v'o -

Do - ve spe - ran - za mia

A. Gabrieli: madrigale "Deh dove senza" II stanza

(c)

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui

Be - ne - di - ctus qui

Palestrina: Benedictus dalla "Missa In illo tempore"

DEUTERUS<sup>17</sup>

originale

si [ la Mi ]  
 | | |  
 | | |  
 voce grave → Mi [ Mi la ]

(a)

trasportato

mi [ re La ]  
 | | |  
 | | |  
 La [ La re ]

(a)

C. *F*  
 Las - - so che pur da l'u - - n'a l'al - tro so - le Las - so

C.  
 Las - - - so - - - che pur da l'u.n'a l'al.tro so - le

T.  
 Las - - - so - - - che pur da

Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango" Il parte

## TRITUS

originale

do [ Fa si b Fa ]  
 | | | |  
 | | | |  
 voce grave → Fa [ do Fa si b ]

(a) (b)

trasportato

sol [ Do fa Do ]  
 | | | |  
 | | | |  
 Do [ sol Do fa ]

(c)

(a)

C. *F*  
 Va - ga d'u - dir Va - ga d'u.dir

C.  
 Va - ga d'u.dir co.m'o - gni don - na

A.  
 Va - ga d'u - dir co - m'ogni donna

A. Gabrieli: madrigale "A caso un giorno mi guidò la sorte" Il stanza

17. Nel deuterus trasportato la linea impostata sul *la* usa, come si è detto, il *si b* (quella impostata sul *re* nella piuttosto rara alternativa potrà avere il *mi b*): quella invece che svolge il proprio disegno in *la* nella alternativa d'imposto del deuterus originale non usa il *si b* come sarebbe logico, ma sempre il *si ♯* e spesso il *sol ♯* a bilanciare il *si ♯* relativamente al gioco cadenzale (è un altro particolare che spiega come ci siano affinità fra il deuterus e il modo eolio).

(b)

C. *F* Je prends en gré la du-re mort je prends en gré

A. Je prends en gré la du - - - re mort je prends en gré

T. Je prends en gré je prends

Clemens non Papa: chanson "Je prends en gré"

(c)

C. Cru - ci - fi - xus e - tiam pro no - -

A. *F* Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

T. Cru - ci - fi - xus e -

Palestrina: Credo dalla "Missa Quam pulchra es"

TETRARDUS<sup>18</sup>

originale

re [ do Sol ]  
 |  
 Sol [ Sol do ]  
 voce grave →

(a)

(a)

C. Ne mens gra - va - - ta

A. Ne mens gra - va - ta cri - mi - ne gra - va -

T. *F* Ne mens gra - va - ta cri - mi - ne gra - va -

Palestrina: inno "Luceis Creator optime"

18. Nel tetrardus la linea impostata sul *do* usa sempre il *si b*, anche se per l'esattezza del trasporto dovrebbe usare il *si b*, per lo meno al momento iniziale dell'imitazione in cui si definisce la modalità. Il tetrardus impostato sul rapporto imitativo *sol-do* si distingue dal tritus trasportato (modo ionico) esclusivamente per le abitudini melodiche (oltre che per la diversa finalis), e la stessa cosa avviene per il deuterus con rapporto imitativo *mi-la* nei riguardi del protus trasportato a *la* ecc.

Per quanto riguarda il gioco imitativo negli episodi interni della composizione, ci si può richiamare alla tecnica relativa all'episodio iniziale e applicarla con la libertà di cui si è detto nel contrappunto a due voci.

Per via del gioco d'incastro fra i vari episodi – di cui si tratterà nel capitolo successivo – la distanza fra prima e seconda entrata può anche essere superiore ai 4 tactus o maggiore di quella esistente fra seconda e terza entrata.

C. (don) - na - schi - va S'in tutto av - ver - s'al  
 C. se ve - de sua don - na schi - va S'in tut.to av.ver - s'al suo de - sir  
 T. - va S'in tut.to av - ver - s'al - suo de - sir - ac - ce .

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

La linea che viene messa in imitazione preferisce, come è noto, l'attacco in arsi, ma può accadere che, sempre per il gioco d'incastro, ci sia diversità di figurazione ritmica nell'entrata delle voci (caso possibile anche nel contrappunto a 2 parti).

C. - ce - so, Se ben A - mor se - ben A - mor  
 C. (-ce) - - - so, Se ben A - mor se ben  
 T. Se ben A - mor se ben A -

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

T. - van - za chè qua.lor gli occhi gi - (-do) - - - re in me s'accen - d'in mo -  
 T. (-van) - za chè qua - lor tan.t'ar - do - re in me s'ac - cen - d'in  
 B. (-van) - za chè qua.lor gli occhi - do - - - re in me s'accen -

Festa: madrigale "Tanta beltade è in voi"

Le varianti melodico-ritmiche dei conseguenti rispetto all'antecedente possono essere più vistose che non nell'episodio iniziale (cfr. l'esempio precedente di Cipriano). C'è poi da

rilevare la maggior indipendenza rispetto alla rigorosa costruzione modale del primo (e ultimo) episodio: i conseguenti possono imitare a qualsiasi distanza intervallare (per es. uno alla seconda e l'altro alla quarta o alla sesta ecc.), possono imitare per moto contrario e così via. Naturalmente questi tipi di imitazione comporteranno le varianti melodiche di cui si è già trattato nel capitolo precedente.

C. se'l dormir mi dà gau - dio

A. se'l dor - mir mi dà gau - dio

T. se'l dor - mir mi dà gau - dio

A. Gabrieli: madrigale "Il dolce sonno"

C. Il fior ch'in ciel po - tea por - mi fra i De - i, po - tea por - mi

A. Il fior ch'in ciel po - tea por - mi fra i De - i, po - tea por - mi

T. Il fior ch'in ciel po - tea por - mi

A. Gabrieli: madrigale "Deh dove senza"

Sulla base di quanto ora si è esaminato, bisogna considerare per gli episodi sia iniziale sia interni due altre possibili strutture imitative, caratterizzate dal fatto che in pratica sono due sole le voci interessate all'imitazione. Ciò può avvenire perchè

- una delle voci superiori, iniziando in genere insieme ad un'altra, svolge una linea autonoma di contrappunto: nel repertorio sacro questa linea è spesso il cantus firmus più o meno fiorito.

C. Fe - cit po - ten - ti - am po - ten - ti - am

A. Fe - cit po - ten - ti - am po - ten - ti - am

T. Fe - cit po - ten - ti - am po - ten - ti - am

Pesta: "Magnificat secundi toni"

C. Par ton ——— dé - part re - gret me vient

C. Par ton dé - part re - gret me vient

A. Par ton ——— dé - part re. gret me vient par

Clemens non Papa: chanson "Par ton départ"

- b) una delle due voci che svolgono il disegno imitato è accompagnata nota contro nota, cioè omoriticamente (cfr. il paragrafo successivo) da un'altra voce, la quale se procede a distanza di 3<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup> svolge anch'essa il medesimo disegno, altrimenti sviluppa una linea autonoma anche se ritmicamente legata all'altra voce. Questo tipo di imitazione, per cui a una voce se ne contrappongono due unite a formare un gruppo vocale, è il più comune nel repertorio profano.

C. Quo - ti - di. e a - pud vos e - ram.

A. Quo - ti - di. e a - pud vos e - ram in —

T. Quo - ti - di. e a - pud vos e - ram

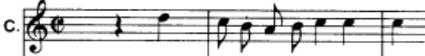
Da Victoria: responsorio "Tamquam ad latronem"

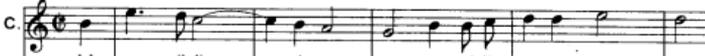
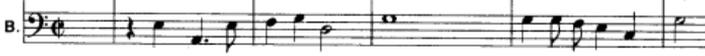
C. che que. sto sol de - si - - o

A. che que\_ sto sol de - si - - o

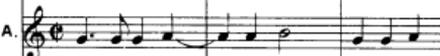
T. che que\_ sto sol de - si - - o

Monteverdi: canzonetta "Son questi i crespi crini"

C.  Fea nascer fior'e va\_gh'er - bet -  
 A.  Fea nascer fior'e va\_gh'er - bet -  
 B.  Fea nascer fior'e va\_gh'er - bet - t'in - tor -  
 Marenzio: villanella "Ad una fresca riva"

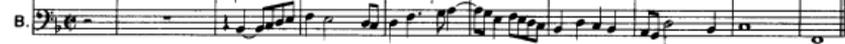
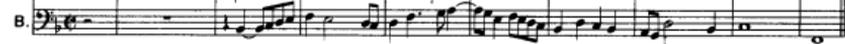
C.  dal cam.po il di - - spie - ta - to e mi.li - on a - van - ti  
 A.  dal campo il di.spie.ta - to e mi.li - on a - van - ti  
 B.  dal campo il di.spie.ta - to e mi.li - on a - van -  
 (imitazione per moto contrario)  
 Marenzio: villanella "Amor è ritornato"

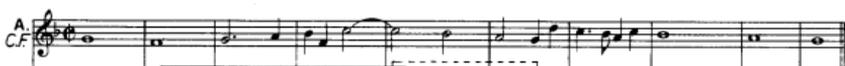
Qualora nell'episodio iniziale la voce che procede omoritmicamente con quella che svolge il disegno imitato sia nel grave, è necessario che la sua linea – e in particolare il suono d'attacco – affermi la modalità e non la contrasti (il suono iniziale sarà cioè la finalis ecc.).

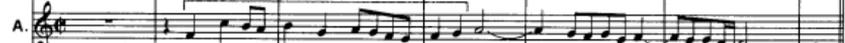
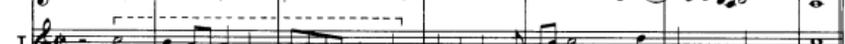
C.  Tem - po verr'an - cor for - se  
 A.  Tempo ver.r'an - cor for - se ch'a l'u -  
 T.  Tempo ver.r'an - cor for - se ch'a l'u -  
 (modo ionico)  
 Arcadelt: madrigale "Chiare, fresche e dolci acque" III stanza

Esempi di esercitazioni a tre voci in contrappunto imitato secondo alcune delle possibilità esaminate.

C.    
A.    
C.F.    
B. 

A.    
T.    
C.F.    
B. 

A.    
C.F.    
T.    
B. 

C.    
C.F.    
A.    
T.    
B. 

La composizione polifonica costituisce una costruzione musicale molto elaborata, nella quale la condotta contrappuntistica determina una poliritmia fra le linee melodiche in costante movimento. Come alternativa a tale atteggiamento si osservano, nelle composizioni cinquecentesche, alcuni episodi omoritmici, nei quali tutte le parti, pur melodicamente indipendenti, si trovano riunite in un unico schema ritmico (ritmi paralleli) secondo il procedimento del *punctum contra punctum*. Questo tipo di struttura polifonica, in cui viene meno il principio dell'imitazione, non si limita del resto a singoli episodi, perchè contraddistingue anche intere composizioni del repertorio profano.

L'omioritmia infatti ha caratterizzato alcune forme musicali fin dalle origini della polifonia stessa, dagli Organa primitivi ai Conductus a due, tre e quattro voci della Schola di Notre-Dame, dal Gymel a due al Discanto inglese a tre voci del secolo XIII-XIV che, al pari del contemporaneo *falso bordone* continentale, procede per intervalli di  $\frac{6}{3}$ . Nel '400 poi, in opposizione al contrappunto dritto dei fiamminghi sia nel repertorio sacro (messe, mottetti) sia nel profano (chansons), l'omioritmia è alla base delle forme "popolari" italiane derivate dalla ballata dell'Ars nova, cioè canto carnascialesco, lauda e soprattutto frottola, da cui nascerà — intorno al terzo decennio del secolo successivo — il madrigale. Nel '500 infine si assiste a un reciproco influsso di struttura fra forme contrappuntistiche e forme omoritmiche — per cui nel repertorio sacro compaiono episodi omoritmici fin'allora ignorati e in quello profano (in particolare nei madrigali e nelle canzonette) episodi imitati — anche se ciascun genere tende a preferire la struttura originaria: il movimento a ritmi paralleli continua perciò a caratterizzare le forme "popolari", quali la villanella, il balletto e, in Germania, il corale protestante. Per tutte queste forme si veda il paragrafo successivo.

L'omioritmia prevede, pur nell'uso di ogni possibile figurazione ritmica,<sup>19</sup> un andamento comune fra le voci: ciò comporta una sillabazione contemporanea e quindi una percezione chiara del testo letterario. La chiarezza della parola è elemento determinante, come si è già avuto modo di dire, sia nel genere profano che tenda a tradurre con intensa espressività il contenuto concettuale del testo, sia in quello sacro che voglia obbedire ai dettami del concilio tridentino, e ciò spiega la fortuna sempre maggiore che ha nel corso del '500 la condotta a ritmi paralleli.

Oltre a tutto, questo tipo di struttura stabilisce una gerarchia fra le parti in gioco, nel senso che la linea acuta assume la funzione di *guida melodica* mentre quella grave ha sempre più la funzione di *sostegno* della verticalità accordale, sì che l'omioritmia prelude alla *monodia accompagnata* della fine del secolo, risultandone uno dei fattori più determinanti. Ciò non toglie che ogni voce mantenga la sua importanza lineare e che l'impostazione melodica sia, nel complesso, sempre legata al linguaggio modale caratteristico della polifonia rinascimentale.

La composizione a due voci non presenta ancora — in genere — episodi omoritmici, in quanto, già limitata nelle proporzioni, non ha bisogno di intervallare gli episodi a base imitativa. L'omioritmia a due parti si può comunque incontrare, anche se non frequentemente, in composizioni a numerose voci, come episodio interno quando l'autore voglia alleggerire il peso vocale, o anche all'inizio quando voglia attaccare in maniera sommersa.

19. Tuttavia, poichè l'omioritmia preferisce lo stile sillabico, in cui ad ogni suono corrisponde una sillaba, l'uso delle figurazioni di crome non è frequente, anche se a volte si trovano persino melismi omoritmici fra le voci.

C. A - scen. dit De - us in ju - bi - la - ti - o - - - ne,

A. A - scen. dit De - us in ju - bi - la - ti - o - - - ne,

Palestrina: mottetto "Viri galilaei" II parte

Nelle composizioni da tre parti in su, in organismi musicali perciò di una certa e talvolta notevole ampiezza, l'episodio a ritmi paralleli si trova invece presente con facilità e rappresenta un momento di stasi polifonica suggerito spesso da esigenze di interpretazione del testo letterario: l'*Et incarnatus est* del Credo, per esempio, è quasi sempre impostato in omoritmia quasi a sottolineare il senso di raccoglimento necessario alla meditazione dell'assunto testuale. Se la composizione è una frottola, una villanella, ecc., l'omoritmia, come si è detto, non è limitata a singoli episodi, ma può caratterizzarli anche tutti.

Prendendo in esame la tecnica del procedimento a ritmi paralleli si osservano due possibili situazioni:

- a) l'omoritmia è assoluta, in senso che il moto comune è osservato – senza eccezioni – da tutte le voci, pur nella possibile varietà delle figure scelte dagli autori.

C. a - mano a - verne e se - ni e tempie or - na - te a - mano averne e se - ni e tem - pie orna - te

A. a - mano a - verne e se - ni e tempie or - na - te a - mano averne e se - ni e tem - pie orna - te

T. a - mano a - verne e se - ni e tempie or - na - te a - mano averne e se - ni e tem - pie orna - te

A. Gabrieli: madrigale "La verginella è simile a la rosa"

- b) il procedimento *nota contro nota* non è assoluto, ma ammette qualche diversificazione ritmica fra le parti in gioco che comunque non intacca il principio fondamentale della movimentazione parallela delle voci. Le diversità ritmiche sono dovute all'uso di ritardi, note di passaggio, brevi figurazioni di crome, ecc. e si trovano facilmente all'attacco dell'episodio e soprattutto in cadenza, dove le formule tipiche (per le anticipazioni, i ritardi ecc.) non permettono di norma il ritmo comune fra le voci.

C. Ad u - na fresca ri - va gui - dommi A. mor do - v'e - ra la mia Di - va

A. Ad u - na fresca ri - va gui - dommi A. mor do - v'e - ra la mia Di - va

B. Ad u - na fresca ri - va gui - dommi A. mor do - v'e - ra la mia Di - va

Marenzio: villanella "Ad una fresca riva"

f

C. In - tro - du - xit me rex in cel - lam vi - na - ri - am

A. In - tro - du - xit me rex in cel - lam vi - na - ri - am

T. In - tro - du - xit me rex in cel - lam vi - na - ri - am

Palestrina: mottetto "Intoduxit me rex"

Si sono fatti solo esempi a tre voci: a quattro e più parti infatti, escludendo i problemi puntuali dei raddoppi di suoni ecc. che si esamineranno in seguito, le questioni legate all'omioritmia non cambiano, come dimostrano gli esempi seguenti.

C. Quand'io mi-ro le ro-se ch'in voi na-tu-ra po-se e quel-le che v'ha l'ar-te

A. Quand'io mi-ro le ro-se ch'in voi na-tu-ra po-se e quel-le che v'ha l'ar-te

T. Quand'io mi-ro le ro-se ch'in voi na-tu-ra po-se e quel-le che v'ha l'ar-te

T. Quand'io mi-ro le ro-se ch'in voi na-tu-ra po-se e quel-le che v'ha l'ar-te

B. Quand'io mi-ro le ro-se ch'in voi na-tu-ra po-se e quel-le che v'ha l'ar-te

Marenzio: madrigale "Quand'io miro le rose"

## 1° CORO

C. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

A. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

T. Su - sci - pi - a - mur su - sci - pi -

B. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

## 2° CORO

C. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

A. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

T. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

B. Su - sci - pi - a - mur su - sci - - pi -

- a - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne  
 - a - - - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - - - mi -  
 - a - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne  
 - a - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne  
 - a - - - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne  
 - a - - - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne  
 - a - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne  
 - a - mur a te, Do - mi - ne, a te Do - mi - ne

G. Croce: mottetto "In spiritu humilitatis"

Per quanto riguarda l'inserimento strutturale degli episodi omoritmici nella composizione si veda il capitolo successivo.

Concluso lo studio dei particolari tecnici nel contrappunto a tre parti, rimangono da esaminare i problemi strutturali della composizione polifonica e quindi le forme caratteristiche del repertorio vocale cinquecentesco. Per quanto riguarda i primi (carattere omoritmico o imitato, tematica, ampiezza degli episodi; tecnica di incastro fra uno e l'altro; modulazione; ecc.) si rimanda al capitolo successivo, giacchè la problematica non differisce se relativa ad una composizione a tre piuttosto che a quattro o cinque voci. C'è solo da ricordare che il contrappunto a tre parti vuole (salvo eccezioni) tre voci diverse – SAT, SAB, STB, ecc. – oppure due superiori uguali e una differente più grave (mai, al contrario, due voci basse uguali) – SSA, SST, TTB, ecc. –.

Per quanto riguarda le forme, nel repertorio sacro ci sono pochissime composizioni a tre voci (le *Cantiones trium vocum* di O. di Lasso – 1577 –, le *Sacrae cantionculae tribus vocibus* di C. Monteverdi – 1582 –, ecc., che sono tutte brevi mottetti): la polifonia sacra infatti preferisce sempre un discorso impostato per lo meno a quattro voci. Sono invece frequenti le sezioni a tre parti all'interno di composizioni vaste e, nel complesso, a quattro o più voci: i motivi sono sia artistici – migliore articolazione formale raggiunta differenziando le sonorità e il peso fonico del coro, interpretazione del testo ecc. –, sia pratici – necessità di far riposare a turno i cantori –. Alcune strofe interne di inni, alcuni versetti – sempre interni – di magnificat, lamentazioni, responsori, alcune parti della messa (il *Crucifixus etiam* del Credo, il *Benedictus*, ecc.), la sezione centrale di un mottetto tripartito ecc., possono essere appunto a tre voci: queste stesse sezioni, come si è detto nel capitolo precedente, a volte si incontrano anche a due sole voci, ma mentre l'uso delle due è caratteristico di alcuni autori (fiamminghi), l'uso delle tre voci è comune a tutti. Per le forme sacre, vista la generale impostazione a quattro o più parti, si rimanda al capitolo successivo.

Il repertorio profano invece, pur prediligendo anch'esso le quattro e le cinque voci, è abbastanza ricco di composizioni a tre parti: fin d'ora quindi è necessario occuparsi delle forme più importanti trattate nel '500.

**CHANSON.** Questo tipo di composizione, nel suo divenire storico, interessa la musica europea – e francese in particolare – dal XII secolo in avanti, fino al '500 ed oltre. Per intendere allora gli atteggiamenti sia formali sia espressivi della chanson quattro-cinquecentesca, i suoi argomenti cortesi, amorosi, drammatici, occorre richiamarsi alla grande fioritura monodica del XII–XIII secolo, alle chansons liriche dei trovatori ed a quelle narrativo-drammatiche che sono proprie invece soprattutto dei trovieri.

Nel periodo dell'Ars nova la chanson – sulla scorta del mottetto – diviene polifonica, a 2, 3 o 4 voci (Machault tuttavia scrive ancora parecchie *chansons balladées* [virelais] monodiche): al cantus, che svolge la melodia principale, secondo il numero delle voci vengono sottoposti il contratenor e – sempre – il tenor e sovrapposto il triplum, i quali sono probabilmente eseguiti da strumenti. Ma a parte la novità del trattamento polifonico, la chanson dell'Ars nova continua, quanto a strutture e contenuti, la tradizione trovadorica: le strutture più usate, dette fisse perchè strettamente collegate agli schemi rigorosi dei rispettivi testi poetici, sono quelle tradizionali della ballade, del virelai e del rondeau. La *ballade* ha forma musicale AAB che si ripete per ogni strofa: la parte B comprende, al suo termine, il ritornello poetico. Il *virelai* si articola in questo modo, A per il ritornello, BB per i due piedi e A per la volta della stanza e quindi di nuovo A per il ritornello e così via per le tre o più

stanze: si tratta della stessa forma della ballata dell'Ars nova italiana. Il *rondeau* infine ha forma musicale AB AAAB AB, in cui ad ogni parte corrisponde uno degli otto versi ottonari del testo poetico, che si susseguono — ripetendosi — in questa maniera complessa ab cade ab.

Di queste stesse strutture (in particolare del *rondeau*, che usa talvolta altri metri oltre all'ottonario ed ha le sezioni poetiche formate anche da più di un verso) si avvalgono nel '400 borgognoni e fiamminghi, i quali trattano la *chanson* secondo le più complesse tecniche contrappuntistiche: la melodia principale è spesso posta in canone fra due voci mentre le altre due procedono con semplici imitazioni (cfr. *Comment peult avoir joye* di Josquin), oppure è affidata a una voce a mo' di *cantus firmus* mentre le altre parti svolgono spesso a canone disegni originali o derivati dalla melodia stessa (cfr. *Petite camusette* di Ockeghem), ecc. ecc. Le parti che non conducono la linea melodica principale a volte sono senz'altro eseguite da strumenti.

La tematica è spesso di origine popolare o comunque di autore non individuato (si pensi a *L'homme armé*, *Je suis déshérité*, *Plusieurs regretz*, ecc.): si è quindi di fronte a *chansons* monodiche preesistenti (cfr. il codice 12744 della Biblioteca nazionale francese edito da G. Paris) trattate polifonicamente dai musicisti fiamminghi. Gli argomenti sono quelli della tradizione, dal lamento per il perduto amore al canto di gioia per il ritorno della primavera, dal saluto al soldato che va alla guerra ai numerosi *regretz*. La lingua è ovviamente il francese.

Quanto agli schemi formali, oltre a quelli già visti che comportano sezioni definite da procedimenti cadenzali sospesi — *ouverts* — o conclusivi — *clos* —, se ne incontrano di derivati che danno maggior continuità al discorso grazie anche allo stile imitato: se i testi sono senza ritornello, la struttura musicale relativa ad ogni strofa è A oppure AA' o AB; se invece hanno il ritornello prima della strofa (tipo *virelai*), gli schemi più usati sono A rit. B str. oppure A rit. BA str.; se hanno il ritornello dopo (tipo *ballade*), gli schemi sono A str. B rit. o anche AB str. B rit. Quasi sempre ogni sezione comprende due versi basati sulla stessa melodia ripetuta.

Gli autori sono praticamente tutti i musicisti franco-borgognoni e poi fiamminghi del '400 e inizio '500, da Dufay a Ockeghem, da Pierre de la Rue a Josquin: poichè la loro attività si svolge in ogni parte d'Europa, si può parlare di una *chanson* internazionale, il cui successo è testimoniato dalle numerose edizioni a stampa, in particolare l'antologia *Harmonice musices odhecaton* di O. Petrucci del 1501. Nel '500 scrivono ancora *chansons* Willaert, Gombert, Clemens, Arcadelt, Lasso, ecc., ma lo stile e la forma sono ormai influenzati dalla *chanson* parigina e dal madrigale.

Nella prima metà del '500 infatti ad opera di musicisti quali Jannequin, forse il maggiore di tutti, Claudin de Sermisy, Sandrin, Certon, Goudimel, ecc., operanti soprattutto a Parigi, la *chanson* abbandona la tematica popolare e le strutture fisse, scegliendo liberamente i testi poetici sull'esempio del madrigale. Caratteristica della *chanson* parigina è la ritmica — vivace e in alcuni casi ben scandita — che anima la composizione, divenendone il perno espressivo: è abbastanza frequente anche l'alternanza di ritmi binari e ternari. Tutto ciò è di fondamentale importanza nelle *chansons* descrittive, opera soprattutto di Jannequin (*La bataille*, *La chasse*, *L'alouette* ecc.).

La rinuncia agli schemi fissi avvicina ormai sempre più la *chanson* al madrigale e ciò risulta particolarmente evidente nell'opera di musicisti quali Costeley, Claude Le Jeune e ancora Certon, Goudimel ecc. che dopo la metà del secolo sono in stretto contatto con Ronsard: la poesia "umanistica" della *Pléiade* è del resto molto vicina a quella cara ai madrigalisti italiani. Non mancano in questo periodo *chansons* strofiche trattate omoriticamente, simili alle villanelle.

La *chanson* quattro–cinquecentesca è generalmente a 4 voci (o a più nel '500): può essere anche a 3 sole, come testimoniano Dufay, Josquin, Jannequin. ecc.

**FROTTOLA E LAUDA.** Contemporaneamente alla maggior fioritura della *chanson* fiamminga, cioè negli ultimi decenni del '400, riprende vigore – soprattutto nelle corti dell'Italia settentrionale – la tradizione profana italiana, che dopo il grande periodo dell'*Ars nova* si era improvvisamente esaurita: da ciò la nascita e il fortunato sviluppo della *frottola* (il nome sembra derivare dal latino medievale "frocta", unione disordinata di elementi diversi).

Quali anelli di congiunzione fra la ballata dell'*Ars nova* e la *frottola*, nel corso del '400 si sono individuati le *giustiniane* e i *canti carnascialeschi*. Le prime sono canzonette a 2 o 3 parti, nate nella prima metà del secolo per l'opera *trovadorica* del veneziano Leonardo Giustinian e quindi diffuse in tutta Italia: il testo è in italiano, il ritmo ternario, la struttura omoritmica che prevede tuttavia per la voce superiore – l'unica affidata al canto e non a strumenti – fioriture improvvisate. I *canti carnascialeschi* invece, come le contemporanee canzoni a ballo, sono ballate a 3 o 4 voci in stile omoritmico piuttosto semplice, che nella Firenze quattrocentesca – in particolare del periodo mediceo – venivano cantati durante il carnevale dalle *mascherate* sui carri: l'argomento era suggerito dalle maschere stesse, che mettevano in caricatura aspetti dei vari *mestieri*. A queste due forme alcuni aggiungono la *villotta*, composizione di stile contrappuntistico e stampo popolare che veniva cantata e danzata nella regione veneta.

Già alcuni *canti carnascialeschi* possono essere considerati *frottole* (per es. il famoso *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici): la *frottola*, per lo meno all'inizio, è infatti una ballata che usa gli ottonari ed ha la ripresa di quattro versi a rima incrociata. Oltre a questa particolare varietà, la *frottola* non tarda ad usare ogni altra sorta di ballata, fra cui quella che inizia direttamente con la stanza eliminando la ripresa introduttiva. La forma musicale è A per la ripresa, ancora A e più facilmente B per ciascuna stanza: il B è di norma bipartito, una frase – ripetuta – per i due piedi (o mutazioni che dir si voglia), un'altra per la volta.

In seguito poi si darà ugualmente il nome di *frottola* a composizioni basate su altre forme poetiche, su un seguito di strofette (ode) o di terzine (capitolo): lo schema musicale è un semplice A che si ripete per ogni strofa o terzina. Il testo poetico può essere anche uno strambotto con i suoi otto versi (la musica consiste di una parte A, corrispondente a due versi, che si ripete quattro volte) o un sonetto (la parte musicale è una sola, ripresa quattro volte, oppure sono due, una per ciascuna quartina e una per ciascuna terzina, cioè AAB). Ogni parte musicale è formata di più frasi, tante quanti sono i versi poetici.

Gli argomenti sono vari, in genere di tono gaio, cioè amoroso (*Signora un che v'adora*), scherzoso (*Del lecto me levava*), arguto (*El grillo è bon cantore*), bizzarro (*Forsi che si forsi che no*): i rimatori restano per lo più sconosciuti, anche se in taluni casi sono stati identificati fra gli aristocratici delle varie corti, poeti per diletto. Solo più avanti, già nel '500, si useranno testi di Petrarca, Sannazaro ecc. e la scelta prelude decisamente all'ormai prossimo madrigale.

Lo stile musicale è in genere omoritmico, come si è già avuto modo di dire, ma non è affatto raro, nei maggiori autori, l'uso di un contrappunto libero fra le voci e anche imitato, con alcuni casi addirittura di canone: la ritmica spesso è vivace e si avvale di alcuni schemi caratteristici. Le voci sono quasi sempre le quattro fondamentali, ma si incontrano anche *frottole* a tre e cinque voci, sia pur raramente.

Se lo stile è omoritmico, o anche in contrappunto libero, la voce acuta svolgendo il *canto* assume un'importanza melodica superiore a quella delle altre parti, talché le frottole vengono spesso trascritte per voce e strumenti: si vedano le *Frottole libro nono* edite da Petrucci — che arriverà a pubblicarne 11 volumi fra il 1504 e il 1514 — in cui le composizioni, di vari autori, sono presentate con le parti di tenore e basso *intabulate* per liuto da Francesco Bossinensis (la parte dell'alto è soppressa). Questa pratica preannuncia chiaramente la *monodia accompagnata* della fine del secolo, tenuto anche conto che in alcuni casi la versione originale della frottola è forse proprio quella per voce e accompagnamento. Si tenga del resto presente che gli strumenti monofoni (flauto ecc.) e polivoci (liuto ecc.) erano normalmente usati nell'esecuzione delle frottole, sia per raddoppiare e sostenere le voci, sia per collegare le varie strofe con brevi intermezzi strumentali, probabili ripetizioni variate da *diminuzioni* della versione vocale.

Simili alle frottole, anche perchè spesso realizzati per voce e strumenti, sono i *villancicos* spagnoli.

Come si è detto, lo sviluppo della frottola, durato fin verso il 1530, fino alla nascita cioè del madrigale, è legato agli ambienti di corte delle città centro-settentrionali, da Firenze a Verona a Milano, e in particolare alle corti degli Estensi a Ferrara e dei Gonzaga a Mantova: in questa città operano i due maggiori autori di frottole, Marco Cara e Bartolomeo Tromboncino, entrambi veronesi come il più anziano Michele Pesenti. Non mancano autori fra i fiamminghi, si pensi a Isaac e Josquin: del primo si presenta la frottola *Questo mostrarsi adirata di fore* il cui testo è una ballata di Poliziano (se le due parti gravi, anziché da strumenti, sono realizzate dalle voci, occorre adattare loro le parole del testo: per il frammento in tempo ternario cfr. il cap. VII).

C. Que - sto mo - strar - si a - di - ra - ta di fo -

A.

T.

- - - re, don - na non mi di - spia -

ce, pur ch'i stie'n pa - -

ce po - i col vo - -

- stro co - re. 1. Ma per - ch'i  
2. qui - vi veg -

so - - - no del vo - stro a -  
- gio el - - - mio be - ne e'l mio mal

- mo - - re in - - cer - - to, con gli oc- chi  
cer - - - - - to, che se mo -

mi con - si - glio; su - bi - to pi - -  
- ve - - t'un ci - glio,

glio spe - - ran - - za d'a - - mo - - re.

Questo mostrarsi .....

2. Se poi vi veggio in atto disdegnosa,  
par che il cor si disfaccia:  
et credo allor di non poter far cosa,  
Donna, che mai vi piaccia:  
così s'adiaccia et arde a tutte l'ore.

Questo mostrarsi .....

3. Ma se talor qualche pietà mostrassi  
negli occhi, o diva stella,  
voi fareste d'amore ardere e' sassi:  
pietà fa donna bella:  
pietà è quella onde amor nasce e more.

Questo mostrarsi .....

Accanto alla frottola occorre considerare la *lauda*, composizione che, pur non essendo profana ma di argomento spirituale religioso, viene vista in questa sede perché non è liturgica, ha carattere popolare, usa la lingua volgare ed è poeticamente e musicalmente affine alla frottola.

La lauda nasce nel '200 in seno al movimento francescano e si sviluppa per opera delle confraternite laiche di flagellanti: costoro durante le processioni cantavano infatti laudi, che da canti di lode diventano quindi canti di penitenza. Dal lato poetico e musicale è chiara la derivazione dall'esperienza trovadorica, sia pur vista in chiave popolare: i testi hanno lo schema di ballata (gli autori più noti sono Jacopone da Todi, Feo Belcari ecc.), i canti sono monodie già lontane dallo spirito gregoriano.

Dopo la parentesi dell'Ars nova, la lauda rinasce nel '400 polifonica ed ha un momento di particolare fioritura nella Firenze del periodo savonaroliano: lo schema poetico è ancora quello di ballata, lo stile musicale è omoritmico, piuttosto semplice come nei canti carnascialeschi. In questo periodo – e durante il '500 – è poi molto usato il *travestimento spirituale*, sorta di parodia per cui il testo religioso viene adattato a composizioni profane pressistenti, chansons, canti carnascialeschi, frottole. La sostanziale identità musicale fra laudi e composizioni profane è inoltre testimoniata dal fatto che nel tardo '400 gli autori di frottole e laudi sono gli stessi: nelle raccolte di laudi pubblicate da Petrucci, accanto ad autori quali Dammonis, ci sono infatti Cara, Tromboncino ecc.

Nel '500 la lauda mantiene volutamente lo stile omoritmico per facilitare i fedeli nell'apprendimento della composizione: il testo poetico in genere non è più una ballata, ma una canzonetta strofica (v.); le voci sono tre, più raramente quattro. Data l'estrema semplicità musicale richiesta, sono pochi i musicisti di un certo livello che scrivono laudi: l'unico è Animuccia, amico di S. Filippo Neri. Sarà proprio nell'ambiente filippino che la lauda, usando anche testi a dialogo trattati dapprima in polifonia e in seguito in monodia accompagnata, diverrà drammatica dando inizio all'oratorio.

**MADRIGALE.** Verso il 1530, diretto discendente della frottola, nasce il *madrigale*, la più importante forma profana del '500. In quel preciso anno si pubblica infatti a Roma il *Libro primo della Serena, Madrigali novi de diversi excellentissimi Musici*: gli autori sono Verdelot, Festa, Arcadelt e altri, cioè fiamminghi per nascita o per formazione (Festa appunto).

La novità, rispetto alla frottola evoluta dei maggiori autori, sta nella *forma aperta*: infatti per quanto musicalmente elaborata e poeticamente basata su versi raffinati, la frottola dell'ultimo periodo ripete pur sempre lo stesso testo musicale per ogni strofa; il madrigale invece adotta, come il mottetto, la forma aperta, un continuo svolgersi di episodi che assicura una più precisa unione fra parola e musica. Ad ogni verso corrisponde un episodio musicale con tematica e caratteristiche legate al senso della parola (come ogni verso concorre poi alla strofa, così ogni episodio concorre a determinare una ampia sezione musicale ben delineata) e ciò porta ad escludere la possibilità di adattare la stessa musica a parole diverse.

Questa nuova forma viene chiamata, senza apparenti ragioni, con un termine dell'Ars nova italiana, madrigale, la cui etimologia incerta sembra derivare da *matricale*, cioè nella lingua materna. Ma il madrigale del '300 è una composizione molto diversa, perché intona, a due sole voci, uno schema poetico fisso, in genere due terzine di endecasillabi variamente rimati – per ciascuna delle quali si ripete una stessa parte musicale A – più un distico finale a rima baciata che svolge una frase B differente.

Il madrigale del '500 invece, a parte il diverso stile musicale, usa con libertà qualsiasi testo poetico, purché in versi endecasillabi o endecasillabi e settenari, un sonetto quindi, una stanza di canzone, un'ottava, anche un madrigale ecc.: la scelta si ispira al raffinato clima *accademico* e neopetrarchista del '500, da cui deriva la concezione stessa del madrigale. Gli autori prediletti, come si è già avuto modo di dire, sono infatti Petrarca in primo luogo, poi Poliziano, Sannazaro, Ariosto, Tansillo e infine, quando il madrigale tende ormai all'aria e alla cantata, Guarini e Tasso.

Dal punto di vista musicale il madrigale vive, nel corso del '500, una notevole evoluzione stilistica, dovuta in parte alle tradizioni e all'orientamento delle scuole, delle corti e delle città in cui si sviluppa (sono in genere le città della frottola, Venezia Firenze Mantova Parma Ferrara, a cui si aggiungono Roma Napoli ecc.) e in parte, per non dire soprattutto, dovuta all'impronta caratteristica che al madrigale dà ciascun autore: non sempre si tratta quindi di un'evoluzione cronologica. Così se Arcadelt vi introduce alcune movenze melodico-ritmiche della *chanson* (suoni ribattuti), Cipriano vi porta la mobilità di un aristocratico gioco intellettuale (uguale importanza di tutte le voci), se Palestrina cerca la purezza raffaellistica della linea, Gabrieli dà al madrigale la spigliata vivacità del repertorio popolare, preparando con il suo colorismo tizianesco il madrigale di Marenzio, ecc. ecc.

In linea di massima si può tuttavia individuare un primo periodo, caratterizzato dalla notazione bianca (♩), da un certo predominio della struttura omoritmica, dall'uso delle 4 voci, dall'influenza ancora sensibile della frottola: è il periodo di Willaert a Venezia, di Festa a Roma, di Verdelot e Arcadelt a Firenze, ecc.

Un decennio più tardi, fra il 1540 e il 1550, per opera soprattutto di Cipriano, ha inizio una seconda fase, in cui il madrigale con l'uso delle note nere nel tempo integro (♩) diventa *cromatico*, preferisce le 5 voci, assimila sempre più la struttura imitata e ricerca attraverso i madrigalismi (cfr. il cap. V) una precisa corrispondenza fra parola e musica: è il periodo ancora di Willaert e Arcadelt, ma in particolare di Cipriano a Venezia e Parma, di A. Gabrieli, di Palestrina, di Corteccia a Firenze, di Ingegneri a Cremona e dei fiamminghi internazionali Lasso e De Monte.

Infine nell'ultimo periodo si assiste ad una costruzione sempre più *sinfonica* del madrigale (cfr. il cap. V), in cui la ricerca di una totale adesione alla parola, agli "affetti", porta a che il cromatismo diventi a volte un cromatismo di alterazioni melodiche (cfr. il cap. VI): dall'opera di De Wert a Mantova e Luzzaschi a Ferrara si arriva a quella di Marenzio, Vecchi, Gesualdo, con la quale il madrigale esaurisce la sua parabola e tramite Monteverdi muta nell'aria accompagnata, nel duetto, nella cantata.

Quanto all'esecuzione c'è da ricordare che di norma questa era affidata a solisti e non al coro. Dall'iconografia è poi evidente che gli strumenti (liuto, viola), per quanto non necessari, spesso nondimeno accompagnavano le voci raddoppiandone la parte.

Gli autori riuniscono a volte in una serie due o più madrigali, basati sulle varie stanze di una canzone, sulle ottave successive di un poemetto ecc. Oltre alla continuità del testo i madrigali hanno in comune la modalità: l'ultimo deve concludere sulla *finalis*, gli altri sulla *finalis* o sulla dominante. Il numero delle voci può essere differente per i madrigali della serie; l'ultimo ha in genere il maggior numero di voci, quello o quelli interni possono scendere anche a tre. Nell'ultimo '500 la serie di madrigali si fa a volte molto lunga, in quanto basata su testi che sviluppano vicende drammatico-burlesche simili a quelle della contemporanea *commedia dell'arte*: si parla allora di madrigale drammatico o rappresentativo (cfr. Vecchi, Croce ecc.).

Come si è detto il madrigale preferisce le quattro, soprattutto le cinque e più voci:

non mancano tuttavia madrigali a tre, particolarmente in Festa e Gabrieli, e ancora in Arcadelt, Cipriano, Morley e altri.

Quanto infine ai *madrigali spirituali* o lieder spirituali che siano, si tratta di mottetti chiamati madrigali per l'uso della lingua moderna, ma in realtà molto vicini ai caratteri della composizione sacra (cfr. quelli di Palestrina, Lasso, Marenzio ecc.).

Si propone, quale esempio, il terzo madrigale della serie *A caso un giorno mi guidò la sorte* di A. Gabrieli sulle ottave di L. Tansillo.

C  
C  
A

Con quel po - co di spir - to che l'a - van - -

Con quel po - co di spir - to che l'a - van - - -

- za, con quel po - co di spir - to che l'a - van - za:

- za, con quel po - co di spir - to che l'a - van - -

Con quel po - co di spir - to che l'a - van - -

Non mi duol il mo - rir, di -

- za: Non mi duol il mo - rir, di -

- za: Non mi duol il mo - rir,

- cea il Pa - sto - re, non mi duol il mo -

- cea il Pa - sto - re, non mi duol il mo -

non mi duol il mo -

-rir, di - cea il Pa - sto - re, Pur che do - po la mor - te hab -  
 -rir, di - cea il Pa - sto - re, Pur che do - po la mor - te hab -  
 8 -rir, di - cea il Pa - sto - re, Pur che do - po la mor - te hab -

-bi spe-ran - za Di vi - ver al -cun tem - po nel  
 -bi spe-ran - za Di vi - ver al -cun tem - po nel tuo  
 8 -bi spe-ran - za Di vi - ver al -cun tem - po nel tuo

- tuo co - re. Di - cea la Nin - - - fa: co - m'ha -  
 co - - re. Di - cea la Nin - -  
 8 co - - re. Di - cea la Nin - - fa: co -

- vrà pos - san - za, co - - m'ha - vrà pos - san - za Di vi - ver  
 - fa: co - m'ha - vrà pos - san - za, co - m'ha - vrà pos - san - za  
 8 - m'ha - vrà pos - san - - - - - za Di vi - ver un de'

un de' dui se l'al - - - tro mo -

Di vi - ver un de' dui se l'al - - - tro mo -

8 dui se l'al - - - tro mo -

- re? S'io vi - vo nel tuo pet - to e tu nel mi - o, s'io vi - vo

- re? S'io vi - vo nel tuo pet - to, s'io vi - vo nel tuo pet -

8 - re? e tu nel mi - o, s'io vi - vo

nel tuo pet - to e tu nel mi - o, e tu nel mi - o, Co - me

- to e tu nel mi - o, e tu nel mi - o, Co -

8 nel tuo pet - to e tu nel mi - o, Co - me - mo -

mo - ren - - - do tu vi - ver pos - s'i - o?

- - me - mo - ren - do tu vi - ver pos - s'i - o?

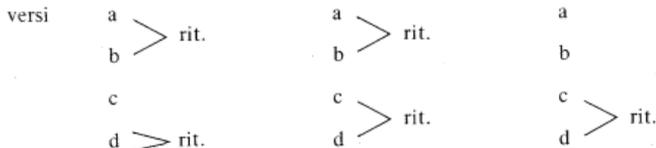
8 - ren - do tu vi - ver pos - s'i - - - o?

**VILLANELLA, CANZONETTA E BALLETO.** Se lo spirito del madrigale, fin dall'inizio, si identifica con la raffinata eleganza della poesia petrarchesca, è ovvio che gli accenti amorosamente gai, burleschi, arguti già incontrati nella frottola non trovino accoglienza nel madrigale e diano quindi vita a un genere musicale autonomo, la *villanella*.

Il nome indica già il carattere popolare di questa forma, la sua rustica semplicità che a volte scade, negli autori minori, in atteggiamenti parodistici di facile effetto: è chiamata anche *canzon villanesca alla napoletana*, ch e infatti nasce a Napoli diffondendosi poi in tutta Italia. I primi autori sono napoletani (Giovanni Tomaso Di Maio, Tomaso Cimello, Giovanni Domenico Da Nola) seguiti poi da Willaert, Corteccia, Lasso e altri, e in dialetto napoletano sono in un primo tempo i testi.

Questi sono canzonette strofiche, i cui versi – di norma endecasillabi e/o settenari – preferiscono la rima baciata: la strofa pu  avere da 3 a 6 versi e a volte l'ultimo o gli ultimi sono ripetuti uguali in tutte le strofe tipo *ballade* francese. Degli argomenti si   detto, degli autori non si conosce in genere il nome: in alcuni casi potrebbero essere i musicisti stessi.

La composizione musicale, ripetuta uguale per tutte le strofe, si articola in frasi (episodi), tante quanti sono i versi. Alcune di queste frasi – ed   la caratteristica della villanella – vengono ritornellate secondo vari schemi: se per esempio i versi sono quattro, si possono avere queste – e altre – possibilit :



Dato lo spirito popolareggiante, la villanella usa una struttura decisamente omoritmica, di norma a tre pi  che a quattro voci: per lo stesso motivo si avvale a volte di procedimenti popolari "facili" (quali ad esempio la successione di triadi allo stato fondamentale) che si ritrovano nelle villanelle anche di grandi autori.

C.  
A.  
B.

ch'io gri - do o dolci lu - mi

Marenzio: villanella "Al primo vostro sguardo"

Simili alle villanelle sono le *giustiniane* e le *grechesche* di A. Gabrieli: le prime sono parodie burlesche, in dialetto veneziano e per tre voci maschili, delle giustiniane quattrocentesche; le seconde, di uguale stampo compositivo, sono caratterizzate dai testi di A. Burchiella, scritti in un misto di veneziano, greco, dalmato ecc. Ancora simili alle villanelle

sono le *villotte* (non più contrappuntistiche) della metà del secolo, per esempio le *Villotte del fiore* di F. Azzaiolo.

Diffusasi da Napoli in tutta Italia e venuta a contatto con il madrigale, la villanella nel secondo '500 diventa colta, si affina, mantenendo a volte il nome originale di villanella (v. Marenzio) o di canzone alla napoletana (v. G. Ferretti), più spesso adottando quello di *canzonetta*.

La differenza fra canzonetta e villanella sta esclusivamente in due particolari: la maggior sapienza tecnica con cui nella canzonetta viene trattata la materia musicale, sicché gli episodi non sono tutti omoritmici ma alcuni sono imitati; la scelta degli argomenti, per cui nella canzonetta vengono riproposti gli accenti nobilmente *accademici* del madrigale. Sotto ogni altro aspetto la canzonetta è una villanella: il testo musicale si ripete quindi per ogni strofa, alcuni episodi sono ritornellati, le strofe sono composte di versi endecasillabi e/o settenari ecc. Le voci tuttavia possono salire fino a 6 (v. Ferretti), anche se in genere restano 3 o 4. Gli autori, oltre Marenzio e Ferretti, sono fra i maggiori del secondo '500, Palestrina, Caimo, Vecchi, Croce, Morley, Monteverdi e altri.

Di Palestrina si propone, quale esempio, la canzonetta *Da così dotta man ...*

C. Da co-si dot.ta man se' sta-to fat-to Va-ghis-si-mo-ri -

A. Da co-si dot.ta man se' sta-to fat-to Va-ghis-si -

T. Da co-si dot.ta man se' sta-to fat-to Va-ghis-si-mo-ri -

- trat-to Ch'io non sa-prei ri-dir se vi-va

- mo ri - trat-to Ch'io non sa-prei ri-dir se

- ri-trat-to Ch'io non sa-prei ri-dir se vi-va se -

se - i O se fai dolce in-gan-ni a-gli occhi mie-i-i

vi-va sei, se vi-va sei O se fai dolce in-gan-ni a-gli occhi mie-i Ch'io-i

- i se vi-va sei O se fai dolce in-gan-ni a-gli oc-chi mie-i Ch'io-i

2. Perchè d'un guardo almen non mi contenti,  
se respiri e se senti?  
Ma se m'inganna troppo industrie è l'arte  
ond'avvien che m'infiarmi in ogni parte.
  
3. Ohimè, che guarda onestamente e tace  
e tacendo mi sface,  
chè dalla fredda neve del bel volto  
nasce l'amor, ch'è in mezzo al petto accolto.

Simile alla villanella è infine il *balletto* del tardo '500: come dice il nome si tratta di una composizione che, pur cantata, serve per essere ballata ed è perciò costruita su ritmi di danza, spesso inseriti nella misura ternaria (cfr. il cap. VII). Allo stesso motivo si devono il notevole uso di crome, le ripetizioni di figurazioni ritmiche uguali, il probabile raddoppio delle voci da parte di strumenti.

Come tecnica compositiva, argomenti letterari ecc. il balletto è una villanella di stampo popolare. C'è da notare il minor rigore poetico, per cui le strofe a volte mischiano malamente al loro interno versi di diversa lunghezza: al termine della strofa ricorrono spesso le sillabe *Fa la la* (per cui il balletto veniva addirittura chiamato *Fa la la*) che, ripetute con vivacità ritmica, servono per intonare la coda musicale. L'autore più noto è G. G. Gastoldi, i cui balletti sono a 3 o a 5 voci.

## CAPITOLO IV

### IL CONTRAPPUNTO A QUATTRO, CINQUE E SEI PARTI

Dal punto di vista tecnico il contrappunto a quattro o più voci si limita a continuare, senza novità sostanziali, il discorso riguardante le tre parti: si può quindi ancora parlare di più contrappunti a due (in cui una voce è sempre la parte bassa, l'altra voce una parte superiore) che, sommandosi, devono necessariamente confrontare i loro procedimenti. Ciascuna voce si deve cioè modellare non solo in rapporto a quella grave, ma anche in relazione alle altre: da ciò dipende infatti la coesistenza delle diverse linee, una giusta tensione vocale (cfr. il I capitolo) e in definitiva una buona articolazione del discorso.

Nella trattazione si è unificato lo studio del contrappunto a 4, 5 e 6 parti per due motivi: innanzitutto perchè i problemi tecnici e strutturali non differiscono nella sostanza e nella pratica, poi perchè la letteratura basata sul contrappunto da 4 a 6 voci rappresenta un corpo unico (si pensi alle numerose edizioni a stampa in cui venivano appunto riunite composizioni da 4 a 6 voci) e nello stesso tempo la quasi totalità del repertorio cinquecentesco, sacro e profano. In particolare nel '500 è preferito l'uso delle cinque voci (così come delle quattro nel secolo precedente), la qual cosa — dando la preminenza al timbro della voce raddoppiata rispetto agli altri — supera l'equilibrio fonico del coro a quattro parti e rende quanto mai vario e sfaccettato il gioco sonoro e strutturale della composizione, preparando con ciò i *chiaroscuri* del secondo '500 (soprattutto nel madrigale) e quindi il barocco.

#### GENERALITA' TECNICHE

**TRIADI.** Il contrappunto da 4 voci in su prospetta la necessità di ripetizioni, anche multiple, dei suoni che ne compongono le aggregazioni verticali. Tali ripetizioni possono avvenire all'ottava come all'unisono (ma il caso di tre voci all'unisono è escluso, per lo meno sul tactus e fino a 5 voci) e in generale devono soddisfare a un'equilibrata distribuzione dei suoni che eviti, soprattutto sul tactus, l'insistenza su uno solo di essi. Come risulta dagli esempi seguenti la triade allo stato di I rivolto da 4 voci in su è sempre meno usata per ragioni di statica verticale.

4

re La notte quando tu, la notte quando tu, la notte quando tu stai a dormi - re

La notte quando tu, la notte quando tu, la notte quando tu stai a dormi - re

ti - re La notte quando tu, la notte quando tu stai a dor - mi - re

La notte quando tu stai a dor - mi - re, la notte quando tu stai a dor - mi - re

Vecchi: canzonetta "Mi vorrei trasformare"

par - ti - ci - pa - ti - o - - - ne gau - de - - - re

semper par - ti - ci - pa - ti - o - - - ne gau - de - - -

(de) - re, sem - per par - ti - ci - pa - ti - o - - - ne gau - de - re

- de - re, sem - per par - ti - ci - pa - ti - o - - - ne gau - - -

- re, sem - per par - ti - ci - pa - ti - o - - - ne gau - de - re

(de) - re, semper par - ti - ci - pa - ti - o - - - ne gau - de - - -

Palestrina: mottetto "Deus qui Ecclesiam tuam"

Studiando le singole situazioni si osserva che nella triade allo stato fondamentale ( $\frac{5}{3}$ ) il suono che si raddoppia meno è la 3<sup>a</sup>, mentre nella triade allo stato di I rivolto ( $\frac{6}{3}$ ) è il suono della parte grave: questi suoni del resto si raddoppiano tenendo presenti i criteri di natura lineare che in polifonia sono sempre quelli decisivi, cioè a) per arpeggio più o meno riempito (moto obliquo), b) per moto contrario (spesso per grado congiunto), c) per attacco di una voce. Il raddoppio di questi suoni non si ottiene mai, salvo rare eccezioni, per moto retto.

C. (pon) - ti - fex et pon -  
 A. et pon - - -  
 T. - (cer) - - dos et pon -  
 B. (pon) - ti - fex et

A. Gabrieli: mottetto  
 "Sacerdos et pontifex"

C. a) clama - bat  
 A. cla.ma - bat  
 T. cla.ma - bat  
 B. cla.ma - bat

Ingegneri: responsorio  
 "Velum templi"

C. b) in - car - na - tus est  
 A. in - car - na - tus est  
 T. in - car - na - tus est  
 B. in - car - na - tus est

Palestrina: Credo dalla "Missa Papae Marcelli"

C. b) dol.ce - men - te  
 A. dol.ce - men - te  
 T. dol.ce - men - te  
 B. dol.ce - men - te

Marenzio: madrigale "Io piango"

C. c) I - miei  
 A. (I) - miei du -  
 T. I miei du -  
 T. miei du - - ri la -  
 B. du - - - ri la -

A. Gabrieli: madrigale "Vaghi augelletti"

Qualora la triade al I rivolto sia diminuita, il suono da trattare con cautela, – anziché quello grave – è la 6<sup>a</sup>, che in genere non si raddoppia (di rado si trova raddoppiata per moto contrario sulla suddivisione pari del tactus):

C. *ve tem -*

A. *cor -*

T. *-g'el cor -*

B. *si stragg'el cor in*

Festa: madrigale "Così suave è 'l foco"<sup>1</sup>

C. *non soffri .rò, che più non segui .rò*

A. *non soffri .rò, che più non segui .rò*

T. *sof . fri .rò, che più non segui .rò*

B. *non sof.fri rò, che più non segui .rò*

Vechi: canzonetta "Partirò sì"<sup>2</sup>

C. *me - a de .*

A. *de .dit -*

T. *- dus me - - a*

T. *- a de - - -*

B. *- dus me .a de -*

Palestrina: mottetto "Pulchrae sunt genae tuae"<sup>3</sup>

se poi la 6<sup>a</sup> è la *sensibile*, il suo raddoppio è escluso, giacché la subfinalis in fase cadenzale di norma non viene mai raddoppiata in qualunque aggregato verticale si trovi. Si tenga del resto presente che l'uso della triade diminuita (sempre al I rivolto), se si esclude la formula cadenzale, va scomparendo con l'aumentare del numero delle voci.

Nella triade eccedente, rara come si è detto e al I rivolto, il suono che si raddoppia è in genere quello della parte grave.

C. *che nel par .tir - da*

A. *che nel par .tir da me*

T. *par - te la vi - ta,*

B. *che nel par .tir da me*

Ingegneri: madrigale "Parto da voi"<sup>4</sup>

C. *- lor si - - -*

A. *(si) - - -*

T. *- lis, si - - - mi - lis -*

B. *(si) - - -*

Da Victoria: responsorio "O vos omnes"<sup>5</sup>

Anche nel contrappunto a 4 e più voci, per la preminente importanza della condotta lineare delle parti, la struttura verticale oltre alle triadi presenta ancora puri intervalli, raddoppiati, sulla suddivisione sia dispari sia pari del tactus.

C. ca - vi quest'al - ma o . mai

A. ca - vi que.st'al . . ma o . mai

T. quest'al - ma o - ma . . . i del cor .

B. .vi quest'al . . ma o . mai del cor .

Festa: madrigale "Bramo morir"

C. vul - . ne . ra . cor me . - - o - dor un -

A. me . - - um me - - um -dor un guen.to -

T. (me) - - um -dor un -

T. - um vul - (-sti) cor me - -dor un -

B. - um - -sti cor me - um -dor un -

Paestrina: mottetto "Vulnerasti cor meum"

Un unico suono invece, ripetuto in tutte le voci, non si trova praticamente mai.

**SUCCESSIONI E RELAZIONI DI CONSONANZE PERFETTE.** Il procedimento di successione di due 5<sup>c</sup> o di due 8<sup>c</sup> nella composizione a molte voci è naturalmente meno avvertibile che non a poche parti. Perciò tutto quanto è valido a tre voci lo è ovviamente a quattro e più; anzi nella grande coralità la severità delle regole viene ulteriormente addolcita:

così per separare due 5<sup>e</sup> o due 8<sup>e</sup> successive (per grado) basta in ogni caso un diverso intervallo della durata anche di una sola croma.<sup>1</sup>

C. - lei - son Ky - ri - e  
 A. - lei - son  
 T. - lei - son, Ky - ri - e  
 B. - lei - son, Ky - ri - e e -

Lasso: Kyrie dalla "Missa Il me suffit"

C. - rem, in o - do - rem  
 A. o - dorem, un - guen - to rum  
 T. - o - rum  
 T. in o -  
 B. - guen - to - rum tu - o - rum

Palestrina: mottetto "Trahe me"

1. E' possibile la successione di 8<sup>e</sup> dirette per moto contrario se a cavallo di successione una voce conclude la frase letteraria e riattaca con una sua ripetizione o con una nuova frase: la separazione data dal testo è considerata sufficiente a spezzare la successione diretta.

C. re - cti di -  
 A. di - ligunt, re - - cti  
 T. (te) -  
 T. (re) - cti di - li - gunt  
 B. re - cti -

Palestrina: mottetto "Trahe me"

C. (su) - o - ris su - i  
5 3 5 8 5 8

A. (o) - scu - lo - (ris) su - i

T. o - scu - lo o - (su) - i

T. (o) - scu - le - o - ris su - i

B. (o) - sculo o - ris (su) - i

Palestrina: mottetto "Osculetur me"

Per quanto riguarda le relazioni, nel contrappunto a 4, 5 e 6 voci oltre alle situazioni consuete si incontra con una certa facilità – dato il numero delle parti – la relazione d'unisono (soprattutto fra le due voci più gravi): la relazione di 5<sup>a</sup> in cui al grado congiunto di una parte corrisponda il salto di terza dell'altra, non riscontrabile comunque fra voci estreme, è sempre abbastanza rara.

C. a - mo - ro - so rag - gio

A. sfa - vil - lan - te ed a - mo -

T. - te ed a - mo - ro - so rag -

T. - te ed a - mo - ro - so rag -

B. - lan - te ed a - mo - ro - so

A. Gabrieli: madrigale "Due rose fresche"

C. mor - te vien die - tro a

A. - te e la mor - te

T. gran - gior - na - te

T. e la mor - te vien die -

B. - te e

Cipriano: madrigale "La vita fugge"

**RITARDI.** Nel contrappunto a 4 e più voci il maggior problema riguardante i ritardi è quello dei raddoppi dei suoni nell'accordalità: in ogni caso non può mai essere raddoppiato il ritardo stesso, cioè il suono dissonante che risolve su quello reale.

Così nel ritardo dell'ottava (9 → 8) o più raramente dell'unisono (2 → 1), che deve sempre tener conto delle limitazioni viste nel capitolo precedente, si può aggiungere la consonanza (5<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup>) mancante e raddoppiare i vari suoni della triade esclusa appunto la dissonanza.

C. *mo - ri - - re,*  
 A. *- ri - - re*  
 T. *mo - ri - -*  
 B. *mo - ri - - re*

Cipriano: madrigale "Ancor che col partire"

C. *- la non se n'a - di - re*  
 A. *se n'a - di - re*  
 T. *(di) - re a - di - re*  
 B. *se n'a, di - - re*

Palestrina: madrigale "S'un sguardo un fa beato"

A parte il caso precedente, il suono ritardato non deve -- salvo eccezioni -- essere già presente in altra voce: negli altri casi si possono quindi raddoppiare solo i due suoni della triade non coinvolti nel ritardo stesso.

Il ritardo presente nella voce grave, per cui la dissonanza di 2<sup>a</sup> scende sulla 3<sup>a</sup> (2 → 3), sempre posto in una triade al I rivolto, è raro: si incontra ancora a 4 voci, poi scompare del tutto, forse a causa della scarsa stabilità armonica che ne deriva.

C. *-(tur) - non con -*  
 A. *non con - - fun -*  
 T. *con.fun - den - tur, non - con -*  
 T. *- den - - tur -*  
 B. *- fun - den - - tur -*

Palestrina: offertorio "Ad te levavi"

Non presentano invece novità i ritardi riguardanti le voci superiori, quello di 7<sup>a</sup> su 6<sup>a</sup>, inquadrato in una triade al I rivolto, e quello di 4<sup>a</sup> su 3<sup>a</sup>, inserito in una triade allo stato fondamentale: quest'ultimo è il più frequente.

C.   
 A.   
 T.   
 T.   
 B.

Cipriano: madrigale  
 "Quando lieta sperai"

A.   
 T.   
 T.   
 B.

Palestrina: madrigale "Placide l'acque"

C.   
 A.   
 T.   
 T.   
 B.

L'asso: madrigale "Che più d'un  
 giorno e la vita mortale"

Dato il numero delle parti in gioco, si incontra con più facilità che non a tre voci il doppio ritardo, di norma secondo due combinazioni, 4 → 3 e 7 → 6 oppure 4 → 3 e 9 → 8.

C.   
 A.   
 T.   
 B.

Palestrina: madrigale "Partomi donna"

C.   
 A.   
 T.   
 B.

Arcadelt: madrigale "Il bianco e dolce cigno"

Per quanto riguarda la  $\frac{6}{4}$  (tralasciando il caso della  $\frac{6}{4}$  di volta di cui si tratterà a proposito delle cadenze) c'è da notare che in pratica viene raddoppiato solo il suono della parte grave, mai la  $4^{\text{a}}$  che rappresenta la dissonanza, molto raramente la  $6^{\text{a}}$ .

Palestrina: Kyrie e Gloria dalla "Missa Eripe me"

Palestrina: mottetto "Nigra sum"

(La particolare  $\frac{6}{4}$  dell'ultimo esempio, sulla suddivisione dispari del gruppetto di crome, è determinata dal *la* del basso e del tenore – in funzione di moderno "pedale" – che sostiene la serie di  $\frac{6}{3}$  discendenti per grado. Circa il "pedale" si veda anche l'es. successivo tratto dal madrigale *Alle rive del Tebro* di Palestrina).

Nell'aggregato di  $\frac{6}{5}$ , qualunque sia la sua risoluzione (cfr. pag. 117), si può aggiungere la consonanza di  $3^{\text{a}}$  e raddoppiare sia il suono grave sia la  $3^{\text{a}}$ : non si raddoppia la  $6^{\text{a}}$  e tanto meno la  $5^{\text{a}}$ .

Josquin: Credo dalla "Missa Sexti toni l'Homme armé"

C  $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   
 e - lei - - - son e - le -  
 A e - le - - - i -  
 T (lei) - - son e - lei - - -  
 T Ky - ri - e e - - lei -  
 B (-le) - i - son e - - le - - i -  
 B e - le - i - son

Palestrina: Kyrie dalla "Missa Papae Marcelli"

C  $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 & 6 & 5 \\ 5 & 4 & 3 & 5 & 4 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 \\ 5 & 4 & 3 \end{matrix}$   
 - cer. ba e re - - - a  
 A - cer. ba e re - - a. ma dir  
 T - cer. ba e re - - - a  
 B - cer - ba e re - a  
 C - rem me - - um (me) - us  
 A - rem me - um me' us! si - cut  
 T me - - - um (me) - - - us  
 B (me) - - - um (me) - - - us

Palestrina: madrigale "Alle rive del Tebro"

Da Victoria: responsorio "O vos omnes"

(Nell'ultimo esempio si osservi la successione di quinte mascherata dalla dissonanza).

Anche nell'aggregato di  $\frac{7}{5}$  si può aggiungere la 3<sup>a</sup> e raddoppiare sia il suono grave sia la 3<sup>a</sup>: non si raddoppia nè la 5<sup>a</sup> nè ovviamente la 7<sup>a</sup>. C'è da notare che la risoluzione,

esaminata a tre voci, per cui la parte bassa sale di grado e la  $\frac{7}{5}$  risolve sulla  $\frac{5}{3}$ , non si trova di norma a quattro e più parti.<sup>2</sup>

C. (et) in u-no cri-ne col -

A. (tu) - i

T. u-no cri-ne col - -

T. in u - no cri-ne col -

B. (tu) - - - -

Palestrina: mottetto "Vulnerasti cor meum"

C. vi - de - - te:

A. vi - de - - te:

T. vi - de - - te:

B. vi - de - - te:

Da Victoria: responsorio "O vos omnes"

2. Come si è già visto per le 3 voci, il procedimento si può presentare rivoltato con la dissonanza di  $2^a$  nella parte grave, ma è caso raro.

C. - no i miei

A. miei la - men - - -

T. (ran) - no i miei la - men -

T. (ran) - no i miei la - men -

B. miei la - men -

Marenzio: madrigale "Cruda Amarilli"

C.  $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$   
 si no - va - men - - te  
 A. (no) - va - men - - te  
 T. (-men) - - - te  
 B. si no - va - men - te

Cipriano: madrigale "Io canterei d'amor"

C.  $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$   
 do - lo - - re  
 A. do - - - lo - re  
 T. do - lo - - - re  
 B. do - lo - - - re

Festa: madrigale "Bramo morir"

**ALTRI TIPI DI FIORITURA.** Per le note di passaggio, di volta, di sfuggita, per le anticipazioni (e per ogni caso particolare che le riguardi), occorre richiamarsi a quanto detto nel contrappunto a tre voci. In linea di massima perciò, quando siano più di una le parti in movimento, vale il principio della consonanza relativa, secondo cui le voci che si muovono procedono in consonanza fra loro anche se in dissonanza – sui momenti arsiaci – con le voci ferme.

C. et ve - - ni ra - pi.do cor - - so ra - pi.do cor - -  
 A. - ni et ve - ni - na - - - af - - fre - - na  
 T. ve - - - ni ra - pi.do cor - - so ra -  
 T. ve - - - ni - na ra - pi.do cor - - so  
 B. et ve - - ni - na ra - pi.do cor - - so ra - pi.do cor - -

Palestrina: mottetto "Surge amica mea" Marenzio: madrigale "La bella ninfa mia"

In genere i movimenti di fioritura non riguardano più di tre voci contemporaneamente. Circa le note di passaggio c'è da rilevare l'uso sempre maggiore di quelle in figura di semiminima.

C. (gnus) De - - - mun - di di - - - cens,  
 A. (De) - - - i (mun) - di - mavit, di - cens, ex - cla - ma -  
 T. (A) - gnus De - - - .di (a) - ex - clamavit, di - cens, ex - clama -  
 T. - gnus De - - - (mun) - di ex - clamavit, di - cens, ex - clamavit di -  
 B. (mun) - di (ex) clamavit di - - - cens,  
 B. (De) - - - (mun) - - - (a) ex - clamavit di - cens, - - - ex -

Palestrina: Agnus I dalla "Missa Papae Marcelli"  
 Marenzio: mottetto "Dum aurora finem daret"

Ovviamente non sono escluse, soprattutto per l'uso delle solite figurazioni  $\text{♩}$ ,  $\text{♪}$ ,  $\text{♫}$  e varianti, urti fra le parti in gioco; in particolare successioni di quarte.

C. (a) - - - tus  
 C. - o lau - re - a - -  
 A. (a) - - - tus lau -  
 T. (a) - - - tus  
 B. (a) - - - tus, lau -

C. di.co'l gior - no  
 A. di.col' gior - no  
 T. di.co'l gior -  
 B. - di.co'l gior - no

C. - am tu - am -  
 A. tu - - - am -  
 T. tu - - - am Do -  
 B. tu - - - am

Da Victoria: mottetto "O lux et decus Hispaniae"  
 Arcadelt: madrigale "Fiamma gentili"  
 Lasso: Gloria dalla "Missa Il me suffit"

CADENZE. La tecnica delle conclusioni cadenzali è quella già esaminata nel capitolo precedente. Infatti nel contrappunto a 4, 5 e 6 parti tre voci procedono secondo la prassi già vista - due delle quali svolgono i disegni caratteristici che portano alla soprafinalis e alla

subfinalis ritardata —, le altre voci invece conducono la loro linea in modo da raddoppiare, nell'accordo preconclusivo, i vari suoni esclusa la *sensibile*.<sup>3</sup>

Seguendo la casistica fatta per le tre voci, nel protus tritus e tetrardus l'accordo pre-conclusivo può essere una triade al I rivolto, maggiore o diminuita secondo i casi (cadenza interna):<sup>4</sup>

3. Nel tritus tuttavia, in cui la subfinalis non è alterata, si incontrano a volte due *sensibili*, la cui risoluzione sarà ovviamente diversa.

C. et io la — vi — — ta —  
 A. — ta, et io la vi — — — ta  
 T. (vi) — — — — — ta —  
 T. — ta, et io la vi — — — ta  
 B. et io la vi — ta, et

Cipriano: madrigale "A che con nuovo laccio"

4. L'uso della triade maggiore al I rivolto, che comporta la subfinalis ritardata nella parte grave, è raro: a 5 e 6 voci (ed oltre) addirittura scompare, oppure si trova ma con una condotta di parti che eviti il ritardo.

C. a — — — — — men — — — — —  
 A. — men — — — — —  
 A. (a) — men, a — — — — — men — — — — —  
 T. — men — — — — —  
 T. (a) — — — — — men, a — — — — — men  
 B. — men, a — — — — — men, a — — — — — men — — — — —

Palestrina: Credo dalla "Missa Te Deum laudamus"

C. (ter) - - - ra

A. ter - - - ra

T. (ter) - - - ra

B. (ter) - - - ra

Palestrina: inno "Christe redemptor omnium"

C. di mio cor.so ho già

A. - to il mez - zo

T. di mio corso ho già

B. - sa.to il mez - zo

Willaert: madrigale "Amor, fortuna"

C. im - mo - la - ri,

A. im - mo - la - ri,

T. im - mo - la - ri,

T. im - mo - la - ri,

B. im - mo - la - ri,

Lasso: responsorio "Tristis est"

oppure una triade maggiore allo stato fondamentale, posta sulla dominante (cadenza finale o anche interna).<sup>5</sup>

5. A volte è caratteristico il doppio gioco cadenzale, in cui la prima parte del procedimento porta alla dominante e serve di avvio alla seconda che conduce alla vera conclusione.

C. - ter fi - - - li - as Sic -

A. - a in - - - ter fi - li - as

T. me - a in - ter fi - li - as

T. in - ter fi - li - as Sic -

B. Sic -

Palestrina: mottetto "Sicut lilium inter spinas"

C. no - io - - - sa

A. no - io - - - sa

T. - sprae no - io - - - sa

B. - sprae no - io - - - sa

Cipriano: madrigale "O sonno o della queta humida ombrosa"

C. (spi) - - - ri - tum  
 C. e - mi - sit spi - ri - tum  
 A. (spi) - - - ri - tum  
 T. e - mi - sit spi - ri - tum

Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt"

C. (mi) me - - - na  
 A. (me) - - - na  
 T. - gn'hor mi me - - - na  
 T. - gn'hor mi me - - - na  
 B. ogn'hor mi me - - - na

Marenzio: madrigale "Se la mia fiamm'ardente"

C. - bus e - - - jus  
 A. -(ta) - - ti - bus e - - jus  
 A. - ta - ti - bus e - - - jus  
 T. - ta - - ti - bus e - jus  
 B. - ni - qui - ta - ti - bus e - jus  
 B. - ni - qui - ta - ti - bus e - jus

A. Gabrieli: salmo "De profundis"

In entrambi i casi la conclusione, dato il numero delle parti, avviene di norma sull'accordo completo.<sup>6</sup> Non è rara comunque, soprattutto a quattro voci, la conclusione sugli intervalli di 3<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> o di 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> (in genere con la finalis triplicata): ciò avviene facilmente quando – in cadenza interna – una o più voci pausano nel momento finale del procedimento. Questa usanza circa le pause, dovuta al gioco di incastro fra episodi, porta a che siano anche due sole le voci che concludono la cadenza, addirittura una sola: in ogni caso fra i suoni espressi non può ovviamente mancare la finalis, a meno che la cadenza non sia *evitata* (cfr. esempio di Palestrina).

6. Nel protus la triade finale della composizione, o anche quella che conclude sezioni interne ben definite, per i motivi esaminati ha la terza alzata, cioè maggiore (terza di Piccardia).

C. (ohi)mè sen - ti - re Ma se -  
 A. - (ti) - - re Ma se -  
 T. - mè sen - ti - - re  
 T. (ohi) - mè sen - ti - re Ma se -  
 B. - (ti) - - re Ma se -

Marenzio: madrigale "Ohimè se tanto amate"

C. che m'appor - ta - ro sol do -  
 A. - ta - ro che m'appor - ta - ro sol do -  
 T. m'appor - ta - ro sol do -  
 B. sol do -

Palestrina: madrigale "Amor ben puoi tu hormai"  
 (l'incastro avviene fra i due emistichi del verso)

Fra i procedimenti caratteristici delle cadenze in protus tritus e tetrardus (vari usi della  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{7}{5}$  ecc.) l'unico a presentare aspetti interessanti è quello legato alla  $\frac{6}{4}$  di volta. Innanzitutto oltre al suono della parte grave può essere raddoppiata – come si è visto anche a tre voci – la  $4^a$ , con la presenza o meno della  $6^a$ .

C. foco am - mor - - za.  
 A. fo - co ammor - za.  
 T. fo . co am . mor - - za.  
 B. foco am - mor - - za.

Palestrina: canzonetta "Pose un gran foco"

C. - gen - - - dum  
 A. ad cru - ci - fi - gen - dum  
 T. - ci - fi - gen - - - dum  
 B. - (gen) - - - - dum

Da Victoria: responsorio "Tamquam ad latronem"

C. prae - mi - a  
 A. vi - tae prae - mi - a  
 T. prae - mi - a  
 B. - tae prae - mi - a

Palestrina: inno "Ad coenam agni providi"

E' poi da notare come la  $\frac{6}{4}$  - secondo due varianti già incontrate a tre parti<sup>7</sup> - possa essere preceduta, anzichè dalla triade sulla dominante, da un aggregato di *quinta aggiunta* che suona come la moderna settima di dominante. Nel primo esempio si osservi altresì la movimentazione a valori raddoppiati, nel secondo la mancata conclusione della prima cadenza a causa del  $\frac{6}{4}$  : due situazioni abbastanza correnti.

C. to - sco al co - re.  
 A. to - sco al co - re.  
 T. vista e to - sco al co - re.  
 B. to - sco al co - re.

Vecchi: canzonetta "Partirò sì"

C. e'l mio acer - bo do.lo - re.  
 A. do.lo - re Mi fa mi -  
 T. (bo) - do - lo - re Mi fa  
 T. e'l mio acer - bo do - lo - re  
 B. - lo - re Mi fa

Marenzio: madrigale "Caro dolce mio ben"

Anche in composizioni a più di tre voci si incontrano poi il caso della 4<sup>a</sup> di volta che urta contro la 5<sup>a</sup> ferma e, in altro contesto verticale, il caso della 7<sup>a</sup> determinata, come sempre, dalla volta superiore *lunga* della subfinalis.

7. Queste stesse varianti (si confrontino gli esempi a pag.128) si incontrano anche a 4 voci con

C. me - mo - res

A. su - per vi - num, me -

T. vi - num, me - mo.

T. su - per vi - num, me - mo.

B. su - per vi - num

Palestrina: mottetto "Trahe me"

C. e voi da me

A. e voi da me

T. voi da me

T. (e) voi da me

B. voi da me

Marenzio: madrigale "Ohimè se tanto amate"

Nel deuterus l'accordo preclusivo della cadenza frigia, usata all'interno della composizione, è una triade al I rivolto, in cui si può raddoppiare solo il suono che nei confronti di quello grave esprime l'intervallo di  $3^a$  (cfr. la nota 8 del capitolo precedente).<sup>8</sup>

il semplice raddoppio della parte grave (si veda anche l'esempio precedente di Da Victoria a pag. 182).

C. (Ma) - gi

A. stel - lam Ma -

T. - lam Ma - -

B. vi - -

Goudimel: mottetto "Videntes stellam"

8. Per questi motivi, da cui dipendono difficoltà di risoluzione, la cadenza frigia si usa solo fino a 5 parti;

C. cia - scun lo - - - co  
 C. in cia.scun lo. - - - co  
 A. cia - scun lo. - - - co  
 T. - scun lo - - - co

Lasso: madrigale "Canzon se l'esser meco"

Alla fine della composizione, e spesso anche all'interno, il deuterus usa – come è noto – la cadenza plagale.

a volte la triade preconclusiva, raddoppiando eccezionalmente la subfinalis, si presenta allo stato fondamentale.

C. (con) - dem na - - - re:  
 A. - dem.na - - - re:  
 T. condenna - - - re: qui -  
 B. - (na) - - - re: qui -  
 Palestrina: mottetto "Domine quando veneris"

C. - l'a - va - re. La - - - gri.me  
 A. - (va) - - - re.  
 T. - l'a - va - - - re.  
 T. a - va - - - re.  
 B. - l'a - va - re. La - gri.me

Cipriano: madrigale "Quando lieta sperai"

C. (le) - lu - ja al - le - lu - ja

C. - lu - ja al - le - lu - ja

A. (le) - lu - ja

T. (le) - lu - ja al - le - lu - ja

B. - le - lu - ja al - le - lu - ja

Palestrina: mottetto "Ardens est cor meum"

L'accordo conclusivo è completo, sia nella cadenza plagale sia in quella frigia (a meno che non ci siano le pause caratteristiche del gioco d'incastro), e presenta di norma la 3<sup>a</sup> alzata. La 3<sup>a</sup> rimane spesso naturale nelle cadenze non conclusive, interne all'episodio, ma in questo caso è in genere ritardata.

C. per no -

A. me o per no -

T. quae - si - vi, per no -

T. - si - vi

B. quae - si - vi

Palestrina: mottetto "Dilectus meus mihi"

Durante la composizione, le formule che si sono esaminate per i vari modi evitano spesso la conclusione più ovvia per risolvere su altre consonanze: ciò avviene soprattutto all'interno dell'episodio perché abbia continuità il naturale fluire del discorso.<sup>9</sup>

9. Fra le cadenze evitate è di particolare interesse quella in cui la triade sulla dominante scende sulla triade del grado inferiore, perché a volte una delle voci superiori crea con una 6<sup>a</sup> alterata di passaggio una

C. - nem da - ret —

A. (da) - - - ret au - ro -

T. - ra fi - nem da - -

T. — Dum

B. — Dum — au -

Marenzio: mottetto "Dum aurora"

C. lor cam - - mi - - - - no

A. gian vit - to - ri - o - si al lor cam - mi - - no

T. lor cam.mi - - no —

T. - (mi) - no al — lor cam - mi - - no

B. gian vit - to - ri - o - si al lor cam - mi - - no

Palestrina: madrigale "Le selve avea d'intorno"

Allo stesso scopo l'episodio può terminare con la cadenza sospesa sulla dominante, lasciando la conclusione eventualmente all'attacco dell'episodio successivo. Sulla dominante — che in questi casi porta sempre la triade maggiore, perciò con la 3<sup>a</sup> alzata in protus e tetrardus — si può arrivare anche plagalmente dalla finalis, oppure in protus — la modalità più interessata a questa cadenza — attraverso il procedimento frigio: la ripresa del discorso

nuova *sensibile* (cfr. l'esempio) che dà al procedimento il sapore della cadenza arcaica, nella quale le due voci che concludevano sulla 5<sup>a</sup> e sull'8<sup>a</sup> usavano entrambe la propria *sensibile*.

C. Cru - - - da A.ma ril - - - li

A. A - ma - ril - - - - li

T. cru - - - da A.ma ril - li

T. cru - da A.ma ril - - - - li

B. cru - da A.ma ril - - - - li

Marenzio: madrigale "Cruda Amarilli"

dopo la *sospensione* comporta a volta il passaggio cromatico fra la *sensibile* alterata e quella naturale.

( in modo eolio )

no - me ri - sol - ta mi

no - me ri - sol - ta mi

no - me ri - sol - ta mi

no - me ri - sol - ta mi quest'al.be.ri

no - me ri - sol - ta mi que - st'al - be.ri

Marenzio: madrigale "La pastorella mia"

( in tetrardus )

- mel - la è vi - - va e

o.gni fiam .mel.la è vi - va e ri.man

- gni fiam .mel - la è vi - va e

.gni fiammel.la è vi - va e ri.man spen -

- te o - gni fiam .mel.la è vi - va e ri.man spen -

Lasso: madrigale "Come la notte ogni fiammella è viva"

( in protus )

C. (che) de si non deg - gio ch'a

A. de si non deg - gio ch'a

T. de si non deg - gio ch'a

B. de si non deg - gio ch'a

Festa: madrigale "Dur'è 'l partito dove m'astringete"

Al termine della composizione il procedimento più caratteristico è, come sempre, quello basato sulle due cadenze, la prima sulla finalis o evitata, la seconda plagale, collegate dal suono lungo (finalis) tenuto o sillabato da una voce superiore.

C. pe.n'a - ma - re al.le mie pe.n'a.ma - re

A. pe.n'a ma - re al.le mie pe - n'a.ma - re

T. pe.n'a.ma.re al.le mie pe - n'a.ma - re

T. - ma - re al - le mie pe.n'a.ma - re

B. pe.n'a.ma - re al - le mie pe - n'a.ma - re

Cipriano: madrigale "Quando lieta sperai"

IMITAZIONE. Come ogni altro problema tecnico anche l'imitazione propone, nel contrappunto a 4, 5 e 6 parti, i dati già analizzati nel contrappunto a 3, ai quali bisogna solo aggiungere alcune osservazioni.

Si esamina anzitutto l'episodio iniziale della composizione. La distanza fra le entrate successive alla terza è quanto mai libera, purchè non sia inferiore a quella esistente fra le

prime due entrate: a volte le voci attaccano distanziate da un numero di tactus anche sempre uguale.

Quanto alle varianti melodico-ritmiche, alla *mutazione*, al possibile attacco arscico nel disegno dei conseguenti, ci si può richiamare a quanto detto nel capitolo precedente. Presenta tuttavia nuovo interesse la possibilità, riscontrabile soprattutto nel repertorio sacro, di imitare il disegno dell'antecedente a valori ritmici aggravati (rarissimo il caso di imitazione a valori diminuiti).

Cantus (C): Gau - de -

Cantus (C): Gau - de - glo - ri - o - sa -

Cantus (C): Gau - de - glo - ri - o - sa glo -

Alto (A): Gau - de - gau - de - glo - ri - o - sa glo - ri - o - sa gau.

Palestrina: mottetto "Ave regina caelorum" II parte

Per ciò che riguarda l'imposto modale dell'imitazione nell'episodio iniziale (e generalmente anche in quello finale), non ci sono differenze rispetto alla tecnica delle tre voci: unica novità è la possibilità di trovare nello stesso episodio l'imitazione sia alla 5<sup>a</sup> sia alla 4<sup>a</sup> (cfr. lo schema a pag. 137 e segg.).

Cantus (C): A - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

Alto (A): A - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de a - ni - ma me - a tur - ba -

Tenore (T): A - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

Basso (B): A - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de

Palestrina: mottetto "Heu mihi Domine" (in deuterus) II parte

Negli episodi interni il gioco imitativo ripete le situazioni già esaminate nei capitoli precedenti: l'attacco del disegno è di norma arscico; la distanza fra le entrate – per via del gioco d'incastro – è libera e può anche essere minore di quella esistente fra le prime due (queste, anche se raramente e nel repertorio profano – cfr. i madrigali di Cipriano –, possono essere distanziate più di quattro tactus); l'imposto modale è meno rigoroso che non nel-

l'episodio d'inizio; i conseguenti imitano a qualsiasi intervallo, per moto contrario ecc.: le varianti melodico-ritmiche nella linea dei conseguenti sono in genere più decise ecc. ecc.

Se dunque il normale gioco imitativo non presenta – all'inizio come all'interno della composizione – novità di rilievo, nel contrappunto a 4, 5 e 6 parti assume invece interesse e importanza particolari la struttura imitata in cui dialogano gruppi di voci in omoritmia. Tali situazioni si trovano sia nell'episodio iniziale (nel qual caso l'imposto modale deve essere fatto con chiarezza, come si può dedurre dagli esempi) sia in quelli interni e si presentano con varietà d'aspetti: di questi si elencano i più frequenti.

a) L'imitazione si svolge, talvolta per moto contrario, fra una voce isolata e una (o più se parallele) del gruppo omoritmico.

C. su . a ex . sul . ta . bi . mus et . lae . ta . bi . mur in Te ,  
 A. su . a ex . sul . ta . bi . mus et . lae . ta . bi . mur in Te , me . mo . res u - be . rum tu . o . rum  
 T. (su) - a ex . sul . ta . bi . mus et . lae . ta . bi . mur in Te , me . mo . res u - berum tu - orum su - per  
 T. ex - sul . ta . bi . mus et . lae . ta . bi . mur in Te , me . mo . res u - berum tu - o - rum  
 B. su - a me - mo . res u - berum tu - o - rum

Palestrina: mottetto "Trahe me"

b) Due sole voci procedono omoritmicamente, in genere le prime o le ultime, mentre le altre entrano una per volta in imitazione: il disegno è unico oppure i disegni sono due, ritmicamente uguali, che si sovrappongono formando il gruppo omoritmico (cfr. l'esempio di Gabrieli).

C. Te - nebrae fa - - ctae sunt  
 C. Te - nebrae fa - ctae sunt  
 A. Te - nebrae fa - ctae sunt  
 T. Te - nebrae fa - ctae sunt  
 B. Te - nebrae fa - ctae sunt  
 C. questi ch'io sa.cro a voi que.sti ch'io sa .  
 A. que . sti ch'io sa.cro a voi  
 T. que . sti ch'io sa . cro a voi miei  
 B. questi ch'io sa.cro a voi miei roz - zi

Da Victoria: responsorio "Tenebrae factae sunt"

Palestrina: madrigale "Così la fama scriva"

C. Oc - chi se - re - ni an - ge - li - che pa - ro - le  
 A. Oc - chi se - re - ni, oc - chi se - re - ni an - ge - li - che pa - ro - - - le  
 T. Oc - chi se - re - ni an - ge - li - che pa - ro - le  
 B. Oc - chi se - re - ni an - ge - li - che pa - ro - le

A. Gabrieli: madrigale "Occhi sereni"

- c) L'imitazione avviene fra gruppi vocali di due voci (oppure uno di due e uno di tre voci ecc.): se le parti sono 5 o 6 è facile che una voce o anche due entrino isolate.

C. Ma'l ven.to ne por.ta.va le pa ro - le, le pa ro - le.  
 C. Ma'l ven.to ne por.ta.va le pa ro - - - le.  
 A. Ma'l ven.to ne por.ta.va le pa ro - - - le.  
 T. Ma'l ven.to ne por.ta.va le pa ro - le.  
 B. Ma'l ven.to ne por.ta.va le pa ro - - - - - le.

Marenzio: madrigale "Ohimè il bel viso"

Se le due voci che compongono il gruppo svolgono linee melodiche differenti, sia in omoritmia più o meno osservata (cfr. es. di Palestrina), sia in imitazione ritmica fra loro (cfr. es. di Cipriano), sia infine sulla base di ritmi nettamente diversificati (cfr. es. di Marenzio), si può parlare di doppia linea  $\frac{A}{B}$  che viene poi imitata dall'altro gruppo di voci.

A (B)

C Sic - ut li - li - um in - - - ter spi - nas, Sic -

A (B) Sic - cut li - li - um in - ter

T B Sic - ut li - li - um in - ter spi - nas, in - - - ter spi - - nas,

T A Sic - ut li - li - um in - - - ter spi - - - nas,

B B Sic - ut li - li - um in - ter spi - - - nas,

Sic - ut li - li - um in - ter spi - - - nas,

Palestrina: mottetto "Sicut liliun inter spinas"

B

C Per - - - mez - z'i bo - sch'in - ho - spi - ti e sel - vag - gi per mez - z'i bo - sch'in - ho - spi - ti e selvaggi

A A Per mez - z'i bo - sch'in - ho - spi - ti e sel - vag - gi per mezz'i bosch'in - ho - - spi - ti e sel -

T (B) Per - - - mez - z'i bo -

T B Per - - - mez - z'i bo - sch'in - ho - spi - ti e sel -

B A Per - - - mez - z'i bo - sch'in - ho - spi - ti e sel -

Per - - - mez - z'i bo - sch'in - ho - spi - ti e sel -

Cipriano: madrigale "Per mezz'i boschi inhospiti e selvaggi"

Musical score for Marenzio's madrigal "Interdette speranze". The score is for six voices: two Contraltos (C), Alto (A), two Tenors (T), and Bass (B). The lyrics are: "In - ter - det - te speran - ze e van de - si - o e van de - si - o - - In - terdet.te spe - ranze e van - desi - In .terdet.te speranze e van - de - si - - e van - de - si - o in - terdette speran - ze In - ter - det - te speran - ze e van e van".

Marenzio: madrigale "Interdette speranze"

La struttura in cui una voce svolge il C.F. e le altre entrano in imitazione con un disegno derivato o meno dal C.F. stesso, è caratteristica soprattutto della messa, e a questa si rimanda.

#### PROBLEMI STRUTTURALI E COMPOSITIVI

Nel contrappunto a 4, 5 e 6 parti la scelta delle voci è fatta, come di consueto, in base al colore timbrico che si vuol dare alla composizione conseguentemente al carattere e al significato del testo: le possibilità, soprattutto a 4 parti, sono varie, per cui è opportuno un esame.

A 4 parti:

- il repertorio sacro per le grandi composizioni (messe) e in genere il repertorio profano scelgono i quattro timbri base, CATB, che coprono *plena voce* ogni possibile regione vocale: si tratta della combinazione più usata.
- abbastanza frequente è la disposizione *paribus vocibus*, per cui si rinuncia a una voce e se ne raddoppia un'altra, che non è mai quella grave: i tre timbri vocali – salvo eccezioni – si riferiscono a voci contigue, AATB, ATTB, CCAT, CAAT.
- nelle composizioni brevi, soprattutto se interne a un ciclo, non è rara la scelta di tre voci superiori uguali e una grave: anche in questo caso i due timbri vocali appartengono di norma a voci contigue, CCCA, AAAT, TTTB.
- si incontrano anche altre combinazioni (per es. CCAA), ma sono casi rari.

A 5 parti si usano le quattro voci base di cui una, facilmente il tenore e mai il basso, raddoppiata, cioè CCATB, CAATB, CATTB. Si incontrano raramente altre combinazioni, in cui manca un timbro vocale, per es. AATTB: non si rinuncia comunque mai al basso, essenziale a sostenere il peso fonico delle 5 voci.

A 6 parti due dei quattro timbri vocali sono raddoppiati, compreso il basso: CATTBB, CCATTB ecc. Raramente si rinuncia a una voce acuta (AATT Bar. B) o se ne triplica una (CATTB).

L'impostazione a 4, 5 o 6 parti non comporta una costante presenza di tutte le voci: infatti mentre nelle composizioni a 2 o 3 parti le voci svolgono con continuità — dato il loro scarso numero — i disegni melodici, nelle composizioni a 4 e soprattutto a più parti pausano con notevole frequenza, per togliere pesantezza e dare respiro alla struttura polifonica, così come — nel secondo '500 — per creare un gioco a sfaccettatura chiaroscurale (cfr. anche il cap. V). Il testo letterario stesso suggerisce a volte la migliore distribuzione dei pesi sonori, dove convenga diradare o piuttosto accumulare le voci, dove porre i *pieni* e i *vuoti* per dirla con linguaggio figurativo.

L'alleggerimento vocale si può ottenere in vario modo, facendo tacere una o più voci per un intero episodio, anche omoritmico; facendole pause mentre le altre svolgono una ripetizione di frase; distanziando in una voce la fine di frase dalla sua ripetizione: il *vuoto* deriva anche dalla stessa struttura imitativa — per cui le voci entrano successivamente — e può quindi nascere all'inizio di ogni episodio, ma di questo si parlerà a proposito del gioco di incastro. In definitiva, in una composizione per es. a 6 voci è poco frequente un effettivo discorso a 6, ch'è le parti in movimento variano in media da 3 a 5: solo alla fine, nella perorazione conclusiva, entrano tutte in gioco. Sembra inutile aggiungere che nei vari momenti sono validi i principi tecnici che si riferiscono al numero delle parti realmente in movimento. Per tutto ciò si vedano gli esempi fatti in precedenza e quanti seguono nella trattazione.

La composizione polifonica rinascimentale, come è noto, è costituita da un seguito di episodi, diversi uno dall'altro, ciascuno dei quali intona una frase o un verso del testo letterario. Ciò è valido in particolare per le forme aperte (mottetto, madrigale), ma anche per quelle strofiche (frottola, villanella ecc.) — pur ricordando che gli episodi della prima si ripetono sulle parole delle altre strofe —, e anche per le forme sacre costruite su *cantus firmus*, cioè su un principio tematico unitario (messa, inno ecc.): infatti per la diversità dei frammenti del C.F. posti a base del discorso e per il diverso trattamento polifonico che essi hanno, si può sempre parlare di *seguito di episodi* (v. paragrafo seguente).

Ogni episodio può essere strutturato: a) in contrappunto imitato, b) in contrappunto libero, c) in omoritmia. Come si è già ricordato, le possibili strutture concorrono in genere tutte alla costruzione polifonica, anche se vi è predilezione per una piuttosto che per un'altra secondo le forme e gli autori.

a) Gli episodi in contrappunto imitato (sulla tecnica dell'imitazione s'è già detto) presentano spesso nelle varie voci ripetizioni dell'intera frase oppure dell'ultimo (o del primo) motivo-parola. Ciò avviene soprattutto se l'episodio è quello iniziale o ancor più se è quello finale della composizione, perchè in questi casi vi è la naturale tendenza ad ampliare il discorso. Nel mottetto *Sic Deus dilexit mundum* a 5 voci di Palestrina, per esempio, nel primo episodio oltre alle 5 entrate ci sono 6 ripetizioni di frase e 3 ripetizioni dell'ultimo motivo-parola; nell'ultimo episodio (*sed habeat vitam aeternam*) oltre alle 5 entrate ci sono 11 ripetizioni di frase e una dell'ultimo motivo. Come si è visto fin dal *bicinium*, le ripetizioni possono presentare linee melodiche anche molto

variate rispetto alla prima enunciazione e – sempre rispetto a questa – sono spesso portate in un ambito vocale diverso: nell'episodio introduttivo si passa in genere da quello della finalis a quello della dominante o viceversa. (Si fanno ancora esempi a 3 parti in quanto si sono rimandati qui i problemi strutturali riguardanti le 3 voci).

C  
San - cta et im - ma - - cu - la - ta Vir -

T  
San - cta et im - ma - - cu - la - ta Vir - gi - ni -

B  
San -

- gi - - - ni - tas, San - - - cta

- tas, San - - cta et im - ma - - cu - la - ta Vir - gi - ni -

- cta et im - ma - - cu - la - ta Vir - gi -

et im - ma - - cu - la - ta Vir - - gi - -

- tas, San - cta et im - ma - - cu - la - ta

- ni - tas et im - ma - - cu - la - ta

Lasso: mottetto "Sancta et immaculata Virginitas"

Come appare dall'esempio, le ripetizioni sono più o meno distanziate da pause, utili a dare respiro alla composizione. Quanto poi alle figure di valore con cui le voci iniziano e concludono le frasi (o anche le ripetizioni di motivi-parola), non c'è che da richiamarsi a quanto detto per le 2 voci: lo schema seguente riassume i dati fondamentali (con < si indica l'ovvia possibilità di figure maggiori).

	valore iniziale di frase		valore finale di frase (sul tactus)
	episodio iniziale (sul tactus) (1)	episodi seguenti e ripetizioni (generalmente in arsi)	
repertorio sacro			
repertorio profano			

- (1) Le voci che entrano dopo la prima possono, per i motivi esaminati, attaccare in arsi.
- (2) La conclusione su se seguita da pause, avverrà in arsi, in quanto le pause sono sempre date in tesi.
- (3) La conclusione su può essere sulla suddivisione sia dispari sia pari del tactus, in tesi cioè rispetto al movimento di crome.
- b) Gli episodi in contrappunto libero sono rari, giacchè lo stile rinascimentale guarda all'imitazione come al principio tecnico basilare. In contrappunto libero quindi si svolge non l'intero episodio ma una sua parte (per es. il secondo emistichio di un verso) e in particolare la conclusione dell'episodio stesso dopo che l'imitazione – limitata a volte al solo primo motivo – sia stata abbandonata.

cp. libero →

Ferabosco: madrigale "Io mi son giovinetta"

- c) Gli episodi in omoritmia (più o meno osservata) sono disposti dagli autori secondo esigenze di interpretazione del testo, di sonorità vocale, di alternanza con la struttura imitata. Gli episodi omoritmici si possono collocare, sia nel repertorio sacro sia in particolare nel profano, in ogni momento della composizione, quindi anche all'inizio e al termine: se si tratta del primo episodio, la triade d'attacco deve – come al solito – precisare la modalità d'impianto ed essere quindi posta sulla finalis (o sulla dominante che risolve in finalis).

Contrariamente a quanto avviene negli episodi imitati, in quelli omoritmici non è frequente la ripetizione dell'intera frase o dell'ultimo (o primo) motivo – parola: la ripetizione non è comunque rara (soprattutto se si tratta dell'episodio conclusivo) e a volte propone uno scambio di ambito vocale fra le parti (cfr. l'es. di Gabrieli a pag. 147). Per

quanto riguarda le figure di valore con cui iniziano e terminano le frasi, si veda lo schema fatto in precedenza.

Gli episodi della composizione, qualunque sia la loro struttura, si agganciano l'uno all'altro così da assicurare – come si è visto fin dal bicinium – la continuità e il naturale fluire del discorso musicale. La tecnica dell'incastro fra episodi presenta innumerevoli aspetti, anche per le predilezioni e le abitudini dei vari autori: l'analisi si deve necessariamente limitare ai casi fondamentali, distinti secondo la struttura dell'episodio che viene agganciato, che sia cioè: 1) in contrappunto imitato, oppure 2) in omoritmia.

- 1) Se il nuovo episodio è in contrappunto imitato, l'incastro più semplice è quello per cui la prima entrata (a voce singola o a gruppo) si sovrappone ai suoni cadenzali conclusivi dell'episodio precedente o, più di frequente, al loro prolungamento (anche in forma di vocalizzo): a volte la voce (o il gruppo di voci) che attacca il nuovo disegno pausa sulla conclusione cadenzale per facilitare la respirazione dei cantori, mettere in evidenza l'entrata dell'episodio e alleggerire il peso della composizione. A numerose voci poi è facile che la nuova entrata sia fatta da una voce che ha taciuto nell'episodio precedente.

C. Di sfa.vil . lan . te ed a . mo .

A. . vag - gio Di sfa.vil . tectum me - um sed tantum dic ver -

T. huom sel . vag - gio Di sfa.vil . lan - te ed / me - - um - - sed tan -

T. huom sel . vag - gio Di sfa.vil . lan - te ed / - tres sub tectum me - um sed tan - tum

B. huom sel . vag - gio Di sfa.vil . lan - te.ctum me - um sed tan - tum

A. Gabrieli: madrigale "Due rose fresche e colte in paradiso" Da Victoria: mottetto "Domine non sum dignus"

T. (do) - re in me s'accen - d'in (spi) - - ro m'in - fiamma

T. tant'ar . dor - re in me s'ac - cen - spi - - ro m'infiamma l'alm'el cor . p'i sen -

B. - do - - re in me s'ac - ve so - spi - ro m'in - fiamma l'alm'el cor -

Festa: madrigale "Tanta beltad'è in voi"

C. - ci - pi.tas me an - tequam va -  
 A. - ci - pi.tas me an - tequam va -  
 T. - pen - te praeci - pi.tas me an - te - quam va - dam ad  
 T. - tas me an - te. quam va -  
 B. an - te. quam va - dam

Palestrina: mottetto "Paucitas dierum" an - te. quam va - dam

Il gioco d'incastro più caratteristico si ha tuttavia quando una o più entrate del nuovo episodio attaccano prima della conclusione cadenzale, penetrando anche di molto nel tessuto polifonico dell'episodio che precede.

C. a - cer - - bo e fie - - - ro Da - te cre - den -  
 C. (fie) - - ro Da - te cre.den.z'al mio giu - di - - zio ve - ro, da - te  
 T. fie - ro Da - te cre.den.z'al mio giu - di - - zio ve - - ro, da - te

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

C. bel se - - re - no - - - te - - - co - no.scer ch'io vo' die. tr'al. la mia mor -  
 A. (se) - re - - no - - - nac'e for - - - te co.no.scer ch'io vo' die.tr'al. la mia  
 T. se - re - - no Spie.ga mio tena.c'e for - - - te co - no -  
 B. - re - no Spie.ga la ve - - nac'e for - - - te - - - co - no.scer ch'io

Verdelot: madrigale "Madonna l' tuo bel viso"

Willaert: madrigale "Amor mi fa morire"

C. (qua) - rum: i - ta de -

A. (qua) - rum: i -

T. qua - rum: i - ta de - si - de - rat

B. - rum: i - ta de - si -

**Palestrina: motetto "Sicut cervus"**

In questo caso l'episodio che precede è in genere contrappuntistico e; come si può notare dagli esempi, la cadenza che lo conclude spesso è *evitata*: a volte poi, soprattutto nel repertorio profano, la cadenza è eliminata del tutto in favore di un fluire di linee che non presenti punti fermi.

C. ne posso par - lar - - co - me per ar - - te, Pe - rò - s'io di - co e -

C. per ar - te, Pe - rò - s'io di - co, pe - rò s'io di - co -

T. - so parlar - - co - me per ar - - te, Pe - rò s'io di - co pe - rò -

B. - so parlar - - co - me per ar - - te, Pe - rò s'io di - co pe - rò -

**Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"**

C. che'l discio - - - glia Gia - mai tem - - po nè mor - - - te

A. o che'l di - scio - - - glia Gia - mai

T. - (len) - ti o che'l discio - - - glia Gia - mai

T. discio - - - glia Gia - mai tem - - po nè mor - - - te

B. che'l discio - - - glia Gia - mai tem - - po nè mor - - - te

**Marenzio: madrigale "Lunge da voi"**

Le possibilità d'incastro esaminate permettono eventualmente di usare, rispetto agli episodi precedenti, una voce diversa per svolgere l'antecedente (come si è visto nel biconium).

Talvolta fra i due episodi anziché incastro c'è giustapposizione:

A. Gabrieli: madrigale "Tirsi morir volea"

spesso ciò deriva dal fatto che l'episodio che precede conclude una sezione completa, cioè una strofa o un periodo letterario.

Da Victoria: responsorio "Jesum tradidit impius"

- 2) \*Se il nuovo episodio è in omoritmia, l'aggancio con l'episodio che precede è ovviamente meno stretto. Con una certa frequenza si incontra tuttavia l'incastro basato sulla sovrapposizione dell'inizio del nuovo episodio – da parte di una o più voci – ai suoni cadenzali conclusivi dell'episodio precedente o meglio al loro prolungamento: l'attacco dell'episodio risulta quindi in omoritmia non osservata, a meno che la voce o le voci che mantengono lunghi i suoni cadenzali non tacciano nell'episodio omoritmico.

C. *in au - ri - bus me . . . bus me - - is: vox e - nim tu - a dul - cis vox*

A. *vox tu - a in au - ri - bus me . . . au - ri - bus me - is: vox e - nim tu - a dul - cis vox*

T. *vox tu - a in au - ri bus me . . . bus me - is: \_\_\_\_\_ vox*

T. *tu - - - - a au - ri - bus me - is: vox e - nim tu - a dul - cis*

B. *vox tu - a in au - ri - bus me . . . bus me - is: vox e - nim tu - a dul - cis \_\_\_\_\_*

Palestrina: mottetto "Surge amica mea"

C. *- di - - so sag - - - gio Tra duo mi - no -*

A. *- di - so L'al - tr'ier na - scen - do - co e sag - - - gio Tra duo mi - no -*

T. *- di - so L'al - tr'ier na - scen - do (sag) - - - gio Tra duo mi - no -*

T. *- so L'al - tr'ier na - scen - do Tra duo mi - no -*

B. *- so L'al - tr'ier na - scen - do sag - gio Tra duo mi - no -*

A. Gabrieli: madrigale "Due rose fresche"

Spesso il nuovo episodio si aggancia a quello precedente per semplice giustapposizione:

C. (for) - - - to, Che'l fa gir ol - tre  
 A. (con) - for - - - to, Che'l fa gir ol - tre  
 T. - re con.for - to, Che'l fa gir ol - tre  
 B. Che'l fa gir ol - tre

Arcadelt: madrigale "Io mi rivolgo indietro a ciascun passo"

C. u - bi pa - scas  
 A. me - - - a, u - bi pa - scas, u - - bi cu - bes  
 T. me - a, u - bi pa - scas, u - - bi cu - bes  
 T. (ma) me - a, u - bi pa - scas, u - - bi cu - bes  
 B. me - a, u - bi pa - scas, u - - bi cu - bes

Palestrina: mottetto "Vineam meam"

a volte invece l'attacco omoritmico è separato dalla conclusione cadenzale da una pausa.

i

C gen.te tourterel - le! Bon - jour ma dou -

A gen - te tourterel - le! Bon - jour ma dou -

T - tè tour - te.rel - le! Bon - jour ma douce

B gen - te tourterel - le! Bon - jour ma dou -

Lasso: chanson "Bon jour mon coeur"

C - ta - tum: de - pre.cor te, de - pre.cor te

A de - pre.cor te, de - pre.cor te

A - ta - tum: de - pre.cor te, de - pre.cor te

T - (ta) - - tum; de - pre.cor te

T - (ta) - - tum: de - pre.cor te, de - pre.cor te

B - (ta) - - tum: de - pre.cor te

Da Victoria: motetto "O Domine Jesu"

Come si è fatto a due voci con l'analisi delle cadenze nelle *Cantiones duarum vocum* di Lasso, anche qui è utile prendere in esame alcune composizioni per uno studio sulla modalità in base alla scelta delle cadenze. I 29 mottetti a 5 voci del *Cantico dei Cantici* di Palestrina e il terzo libro dei madrigali a 5 voci di Marenzio serviranno allo scopo, soprattutto i primi che l'autore ha diviso – come Lasso – in gruppi modali, i numeri 1–10 in protus, 11–18 in tetrardus, 19–24 in deuterus, 25–29 in tritus: i madrigali di Marenzio

non sono invece disposti per modalità, ma le usano ugualmente tutte, per cui è possibile trarre delle conclusioni, utili soprattutto per il repertorio profano.

Si considerano esclusivamente le cadenze che chiudono ogni frase-episodio e, per comodità, si usano negli schemi alcune abbreviazioni:

a (autentica): cadenza in cui l'accordo preconclusivo è la triade sulla dominante (il basso — più in generale la parte grave — salta verso la finalis);

$a^6 \nearrow$ : cadenza in cui l'accordo preconclusivo è la triade maggiore al I rivolto (il basso sale di grado sulla finalis);

$a^6 \searrow$ : cadenza in cui l'accordo preconclusivo è la triade diminuita al I rivolto (il basso scende di grado sulla finalis);

p : cadenza plagale;

e : cadenza evitata;

f : cadenza frigia;

s : cadenza sospesa, secondo i vari metodi esaminati escluso quello frigio;

a + p (oppure e + p): cadenza conclusiva caratterizzata dalla lunga finalis tenuta da una voce superiore;

infine la nota in maiuscolo indica la conclusione sulla triade maggiore, quella in minuscolo la conclusione sulla triade minore.

I primi dieci mottetti di Palestrina sono in protus trasportato al *sol*: complessivamente si hanno

17	cad. sul Sol	(10 a, 4 a + p, 1 e + p, 1 $a^6 \searrow$ , 1 s)
5	" "	sol (2 a, 1 p, 2 e)
2	" "	La (2 s)
2	" "	la (2 p)
6	" "	Si b (5 a, 1 p)
6	" "	Do (2 a, 2 $a^6 \searrow$ , 1 s, 1 e)
1	" "	do (1 $a^6 \searrow$ )
9	" "	Re (6 a, 3 s)
12	" "	re (5 a, 3 p, 3 e, 1 f)
8	" "	Fa (3 a, 2 $a^6 \searrow$ , 3 p)

Nel terzo libro di madrigali di Marenzio se ne trovano quattro (di cui uno bipartito) in protus sul *sol*, uno sul *re* e uno sul *la* (cioè in modo eolio): riportandoli tutti per comodità al *re*, pur ricordando che ogni trasporto ha caratteristiche proprie, si hanno

17	cad. sul Re	(14 a, 1 p, 1 e, 1 s)
7	" "	re (4 a, 1 $a^6 \nearrow$ , 2 $a^6 \searrow$ )
5	" "	Fa (5 a)
2	" "	Sol (1 $a^6 \searrow$ , 1 s)
9	" "	La (6 a, 3 s)
2	" "	la (2 a)
2	" "	Si b (1 a, 1 p)
5	" "	Do (2 a, 2 p, 1 s)

Gli schemi, riportando anche i mottetti di Palestrina al *re*, sono i seguenti, da cui si

può osservare come a numerose voci si faccia sempre più forte il binomio finalis – dominante quale termine preferito per cadenzare (sarà così anche negli altri modi).



La situazione delle cadenze nei sei mottetti palestriniani in deuterus è questa:

- |   |     |             |                                 |                                 |
|---|-----|-------------|---------------------------------|---------------------------------|
| [ | 7   | cad. sul Mi | (7 p)                           |                                 |
| 1 | " " | mi          | (1 f)                           |                                 |
| 8 | " " | Sol         | (5 a, 2 p, 1 e)                 |                                 |
| [ | 8   | " "         | La                              | (6 a, 1 a <sup>6</sup> \ , 1 s) |
| 7 | " " | la          | (4 a, 1 a <sup>6</sup> \ , 2 p) |                                 |
| 7 | " " | Do          | (4 a, 1 a <sup>6</sup> / , 2 p) |                                 |
| 1 | " " | Re          | (1 a)                           |                                 |

Nel terzo libro di Marenzio c'è un solo madrigale in deuterus (*Ohimè se tanto amate*), che presenta

- |   |             |       |                       |
|---|-------------|-------|-----------------------|
| 1 | cad. sul Mi | (1 p) |                       |
| 2 | " "         | La    | (2 a)                 |
| 1 | " "         | Do    | (1 a)                 |
| 1 | " "         | Re    | (1 a <sup>6</sup> \ ) |

Un solo madrigale non farebbe testo se alcuni confronti (per es. con il famoso *Tirsi morir volca*, tripartito, del primo libro) non confermassero come suoni preferiti per la cadenza il *mi* e il *la*, con il *do* e il *re* in posizione secondaria: la scelta del *re* è dovuta all'importanza sempre maggiore che assume il *la*, che – come si è detto – tende a divenire la vera finalis. Così la frequente cadenza sul *sol* in Palestrina dipende dal fatto che il deuterus nel repertorio sacro modula facilmente al tetrardus.



I cinque mottetti in tritus hanno

- |    |             |                                       |                                      |       |
|----|-------------|---------------------------------------|--------------------------------------|-------|
| 16 | cad. sul Fa | (11 a, 2 a <sup>6</sup> \ , 2 p, 1 e) |                                      |       |
| 1  | " "         | sol                                   | (1 a)                                |       |
| 1  | " "         | la                                    | (1 f)                                |       |
| 14 | " "         | Do                                    | (8 a, 4 a <sup>6</sup> \ , 1 p, 1 e) |       |
| [  | 1           | " "                                   | Re                                   | (1 a) |
| 3  | " "         | re                                    | (3 a)                                |       |

In Marenzio ci sono tre madrigali in tritus sul *fa* e quattro – di cui uno bipartito – in tritus sul *do* (modo ionico). Si riporta per comodità tutto al *fa*, per cui si hanno

27 cad. sul *fa* (20 a, 5 p, 2 s)

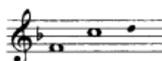
- [ 1 " " Sol (1 a<sup>6</sup> \ )
- [ 1 " " sol (1 a)
- 1 " " La (1 s)
- 3 " " Si b (3 a)
- 15 " " Do (12 a, 3 s)
- [ 5 " " Re (2 a, 3 s)
- [ 4 " " re (3 a, 1 a<sup>6</sup> / )

Questi gli schemi, in cui si nota l'importanza del *re* quale suono cadenzale, indice di frequente modulazione al protus (che si avvia a diventare in questo caso il relativo minore).

PALESTRINA



MARENZIO



Gli otto mottetti in tetrardus presentano queste conclusioni

22 cad. sul Sol (9 a, 7 a<sup>6</sup> \ , 6 p)

- 5 " " la (2 a, 2 p, 1 f)
- 16 " " Do (10 a, 3 a<sup>6</sup> \ , 1 a<sup>6</sup> / , 2 e)
- [ 6 " " Re (4 a, 1 s, 1 e)
- [ 1 " " re (1a)
- [ 3 " " Mi (3 f)
- [ 1 " " mi (1 f)
- 2 " " Fa (2 a)

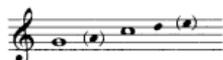
I madrigali in tetrardus sono tre (di cui due bipartiti): ci sono

13 cad. sul Sol (8 a, 4 p, 1 s)

- [ 2 " " La (1 s, 1 f)
- [ 1 " " la (1 a<sup>6</sup> \ )
- 5 " " Do (4 a, 1 p)
- 4 " " Re (1 a, 3 s)
- 3 " " Mi (3 s)

Questi gli schemi:

PALESTRINA



MARENZIO



Dagli schemi dei vari modi emergono alcune differenze fra repertorio sacro e profano (ma sarebbe meglio dire fra autore e autore) le quali possono a volte testimoniare di una leggera diversità di ambientazione modale in cui si muovono i due repertori.

Come si è detto, le cadenze elencate sono solo quelle che concludono gli episodi: all'interno di questi ce ne sono altre, in gran parte *evitate*, dovute alle ripetizioni di frase o di motivi-parola, particolarmente numerose nel repertorio sacro.

(†)

C. (na) - ri - am or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem

A. (lam) vi - na - ri - am or - di - na - vit in me cha - ri - ta -

T. am or - di - na - vit in me or - di - na - vit in

T. - na - ri - am or - di - na - vit in me cha - ri - ta -

B. (lam) vi - na - ri - am or - di - na - vit or - di - na -

(†) (†) (†)

or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem cha - ri - ta - tem. Ful - ci -

- tem or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem. Ful - ci -

me cha - ri - ta - tem cha - ri - ta - tem. Ful - ci -

- tem or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem cha - ri - ta - tem. Ful - ci - te

- vit in me cha - ri - ta - tem or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem. Ful - ci -

Palestrina: mottetto "Introduxit me rex"

L'esempio permette inoltre di fare alcune considerazioni su due problemi. Il primo riguarda l'andamento della voce grave: si è sempre detto che nel contrappunto le parti hanno un interesse essenzialmente melodico, compresa quella grave che tuttavia ha anche la funzione di sostenere verticalmente il tessuto polifonico. Se ciò è normalmente vero, con l'aumentare del numero delle voci, con l'affermarsi sempre più deciso della struttura omoritmica

ca anche nelle grandi composizioni, con l'evolversi del linguaggio verso la tonalità barocca (ma ci sono esempi anche in Josquin), nella parte grave – che da 5 voci in su è sempre un basso – prende il sopravvento la funzione “armonica”, indispensabile per chiarire la dimensione verticale del discorso. Per questo motivo il basso, soprattutto negli episodi omoritmici e sul finire di quelli contrappuntistici, compie spesso salti di 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> per determinare triadi allo stato fondamentale, più stabili di quelle al I rivolto: i salti talvolta sono in caratteristica progressione discendente. Tutto ciò a scapito dell'interesse melodico della linea.

Ecco alcuni esempi di andamento del basso in funzione “armonica”.

B. Po - su - e - runt me cu - sto - dem in vi - ne - is.  
Palestrina: mottetto “Nigra sum”

B. tri - stis est a - ni.ma me - a us - que ad mor - tem.  
Lasso: responsorio “Tristis est”

B. quan - do fa mag - gior el cal.do al\_lor can - ta sol per a - mo - re.  
Josquin: frottola “El grillo è bon cantore”

B. D'a - ma - te pasto - rel - le gi - te.ne insie - me in que - ste par - ti e'n quel - le  
Madriale: madrigale “Ecco più che mai bella”

Il secondo problema riguarda la modulazione. Come si è visto, gli episodi di una composizione non cadenzano sempre sulla finalis, ma ciò non indica necessariamente una modulazione. Spesso la conclusione su un grado della scala diverso dalla finalis non obbliga infatti ad abbandonare le abitudini melodiche caratteristiche del modo. A volte tuttavia vi è una effettiva modulazione, cioè il passaggio alla scala e agli usi di un altro modo: si tratta di un procedimento puramente melodico, non determinato da fattori verticali (“armonici”) nè sempre necessariamente dalla formula cadenzale (una cadenza sul *do* ad esempio può benissimo concludere un passaggio al *deuterus*).

Per quanto riguarda le modulazioni più comuni in relazione ai vari modi si veda quanto detto per il bicinium: qui si fanno solo alcuni esempi, oltre a quello tratto dal mottetto *Introduxit me rex* in tetrardus in cui è evidente il passaggio al protus trasportato al *sol*. Come si può osservare dagli esempi, la presenza del *si b* piuttosto che del *si b̄* è spesso indicativa della modulazione.

deuterus - - - - - tritus - - - - - deuterus - - - - -

C questa mor - te che si chiama vi - ta che si chia - ma vi - ta; più l'altrui fal - lo

C di questa mor - te che - si chia - ma vi - ta; più l'altrui fal - lo

T di que.sta mor - te che si chia - ma vi - ta che si chiama vi - ta;

Cipriano: madrigale "Tutto 'l di piango" (in deuterus) ionico

C Fa - ce - va u - mi - le e d'o - gn'uom vil ga - gliar -

C Fa - ce - va u - mi - le e d'ogn'uom vil ga - gliar - - - do e

A Fa - ce - va u - mi - le e d'ogn'uom vil ga - gliar - - - do e

T Fa - ce - va u - mi - le e d'o - gn'uom vil ga - gliar -

B Fa - ce - va u - mi - le e

(tritus) - - - - - protus e - - - - -

- do e d'o - gn'uom vil ga - gliar - - - do

d'o - gn'uom vil ga - gliar - - - do Et - - -

d'o - gn'uom vil ga - gliar - - do ga - gliar - - do ga - gliar - - do Et - - -

- - do e d'o - gn'uom vil ga - gliar - - - do Et - - -

d'o - gn'uom vil e d'o - gn'uom vil ga - gliar - - - do Et

Marenzio: madrigale "Ohimè 'l bel viso" (in modo ionico)

Per quanto riguarda altre particolarità strutturali riferibili soprattutto al madrigale si veda il capitolo successivo.

Al termine dello studio dei singoli elementi tecnici, si propone una esercitazione a 4 voci (CATB) sul mottetto. Il testo scelto è il seguente: *Iustorum animae in manu Dei sunt / et non tanget illos tormentum mortis. / Visi sunt oculis insipientium mori: / illi autem sunt in pace.* Come appare chiaramente, il testo può essere suddiviso in quattro frasi che daranno vita ad altrettanti episodi musicali.

Nella proposta di lavoro si indica solo come strutturare il primo episodio. Viene scelto l'imposto omoritmico, utile per esaltare la sonorità corale all'inizio della composizione (il secondo episodio è previsto invece in contrappunto imitato): dato il tipo di struttura si può iniziare il lavoro disponendo le linee delle parti esterne (in questo caso C e B),

C

Ju - sto - rum a - ni - mae in ma - nu De - i sunt

B

Ju - sto - rum a - ni - mae in ma - nu De - i sunt

e in un secondo tempo le linee di quelle interne. L'episodio, per la sua posizione all'inizio del mottetto, attacca con una triade sulla finalis (la modalità d'imposto è infatti il protus) e articola le cadenze interna e finale sulla dominante. Al momento della cadenza finale si presenta l'incastro con l'episodio successivo di cui si disegna l'attacco.

C

Ju - sto - rum a - ni - mae in ma - nu De - i

A

Ju - sto - rum a - ni - mae in ma - nu De - i

T

Ju - sto - rum a - ni - mae in ma - nu De - i

B

Ju - sto - rum a - ni - mae in ma - nu De - i

sunt et non tanget il - los tor - men - tum

sunt et non tan - get il - los

sunt et non tan - get il - los

sunt et non tan - get il - los tor - men - tum

Se invece si vuole un primo episodio contrappuntistico, caso più frequente nella tradizione sacra, è utile disporre prima nelle voci le entrate del primo motivo, secondo una delle possibilità tecnico-modali studiate.

C. Ju - - sto-rum a - - - (ni - mae)

A. Ju - sto-rum a - - - (ni - mae)

T. Ju - - sto-rum a - - -

B. Ju - sto-rum a - - - (ni - mae)

Impostate le entrate si proseguono le linee con i motivi successivi in imitazione più o meno rigorosa. Nella realizzazione proposta, l'alto ripete (in ambito modale diverso) l'intera frase, mentre il canto ripresenta solo l'ultimo motivo. Al termine dell'episodio c'è l'incastro caratteristico con l'episodio seguente.

C. Ju - - sto-rum a - - - ni-mae in manu De - i sunt

A. Ju - sto-rum a - - - ni-mae in manu De - - i sunt Ju -

T. Ju - sto-rum a - -

B. Ju - sto-rum a - - - ni-mae

in manu Dei sunt, et non tan-get il - los

-sto - rum a - - ni - mae in manu De.i sunt, et non tan - get il - los

- ni - mae in manu De.i sunt, et non tan - get il - los

in manu De - - i sunt, et non tan - get il - los

## LE FORME SACRE

Nel capitolo precedente si sono esaminate le forme profane perchè spesso usano le tre voci: si è tuttavia detto che il grosso del repertorio è scritto a 4, 5 e 6 voci, con preferenza — nel secondo '500 — per le cinque. Così è per *chansons* e *madrigali*, mentre *villanelle*, *canzonette* e *balletti* si dividono equamente fra le tre e il maggior numero di voci. Si prendono ora in considerazione le forme sacre che, come si è detto, usano le tre voci solo in particolari momenti, essendo nel complesso sempre impostate per la grande corallità, da 4 voci in su.

**MOTTETTO.** E' una delle composizioni polifoniche vocali più antiche: risale infatti al XIII secolo e proviene dalla evoluzione delle primitive forme contrappuntistiche, in particolare della *clausola*<sup>10</sup> della scuola di Notre-Dame (cfr. l'opera di Leoninus e Perotinus), scuola che rappresenta il faro illuminante di tutta la civiltà musicale europea dell'epoca. Durante l'*Ars antiqua* il mottetto è una composizione basata su *tenor* gregoriano, di carattere misto sacro-profano per la simultanea sovrapposizione di testi di lingua e ispirazione diverse, di stile anche misto vocale-strumentale perchè agli strumenti è di certo affidata l'esecuzione del *tenor*.

Nel periodo dell'*Ars nova* e del *mensuralismo* il mottetto, per l'apporto fondamentale di Machault, diventa isoritmico,<sup>11</sup> mentre nella successiva civiltà fiamminga quattrocentesca è caratterizzato, come le altre forme sacre, da una stretta osservanza di stilemi contrappuntistici che si appoggiano alla severità delle strutture imitative e canoniche. Nello stesso tempo lo stile misto vocale-strumentale è abbandonato per la pura vocalità a cappella; la base ternaria del movimento, imperante in tutto il medioevo, cede all'assunzione del tempo binario, sul quale si costruirà tutto il repertorio successivo; la struttura su *tenor* viene abolita a vantaggio di una impostazione più libera (a volte si tratta di una struttura su *cantus firmus* v. *Messa* —); il testo, a parte qualche caso ancora in Josquin, diventa unico per tutte le voci.

Il mottetto cinquecentesco, di cui Josquin è appunto l'iniziatore, è la composizione "pilota" di tutta la produzione sacra del secolo: è scritto per coro a 4 o più voci, particolarmente a 5 secondo l'usanza del tempo. Il testo, in latino ovviamente, è tratto dalla Sacra Scrittura e il suo carattere può suggerire sia il numero delle voci e la scelta dei timbri vocali, sia le tematiche. Il mottetto può infatti esprimere tematiche originali (è il caso più corrente).



Lasso: mottetto "Justorum animae"

10. Nell'*organum* melismatico la *clausola* è la sezione — a 2, 3 o 4 voci — basata sul frammento melismatico della melodia presa come *tenor* (v. *Messa*), per es. sulla parola *Domine*: il *tenor* è affidato alla parte grave. Se una *clausola* a 2 voci viene staccata dal contesto dell'*organum* e alle voci (*tenor* e *motetus*) se ne sovrappone una terza (*triplum*) a movimento più vivace, si ha il processo formativo del mottetto: le voci superiori hanno un testo completo e diverso da quello in latino del *tenor*; tutte le voci procedono secondo i *modi ritmici*.

11. Per *isoritmia* si intende l'adozione, da parte del solo *tenor* o di tutte le voci, di uno schema ritmico fisso più o meno esteso (*talea*), ripetuto per tutta la durata della composizione. Si chiama invece *color* la melodia del *tenor*, la cui lunghezza è in genere maggiore di quella della *talea*: anche il *color* si ripete secondo le esigenze di durata del mottetto.

ma può anche derivarle dal repertorio gregoriano (e quindi direttamente dal testo letterario);

Firmin le Bel: mottetto "Puer natus est"

talvolta l'incipit è gregoriano e la polifonia ne continua poi la linea.

Da Victoria: mottetto "Ave Maria" gra - ti - a ple - na

Dal lato architettonico il mottetto è una forma aperta, comprende cioè una serie di episodi – corrispondenti ad altrettante frasi letterarie – ognuno dei quali ha tematica propria ed è costruito in contrappunto imitato (molto raramente libero) o in omoritmia secondo il piano di lavoro previsto dal compositore. A volte, caso abbastanza raro, gli ultimi episodi possono essere ripetuti quasi ci fosse il ritornello: la ripetizione può comportare alcune piccole varianti (cfr. i mottetti palestriniani *O quantus luctus* e *Introduxit me rex*).

Se il testo è lungo, il mottetto è spesso diviso in due parti: si tratta cioè di due mottetti collegati fra loro dalla continuità del testo e dalla comune modalità (è la situazione già incontrata per i madrigali). In questo caso non è escluso che la seconda parte presenti al termine la ripresa degli ultimi episodi della prima parte (cfr. *Paucitas dierum* di Palestrina): dato il principio cardine dello stile mottettistico (e madrigalistico), secondo cui a parole diverse corrisponde musica diversa e a parole uguali musica uguale, la ripresa di episodi è possibile solo se voluta da un ritorno di frasi nel testo letterario. Se il testo è molto lungo può dar vita a un vero ciclo di mottetti, da 3 a 5 e più (cfr. per es. *Laudate Dominum de caelis* di Lasso): quelli interni possono essere strutturati anche a 3 voci, l'ultimo spesso a più voci che non il primo; tutti i mottetti – escluso l'ultimo – oltre che sulla finalis possono concludere sulla dominante (anche nel caso quindi di due soli mottetti, il primo può terminare sulla dominante).

Fra le architetture particolari c'è quella che si avvicina al *rondò*: nell'*Hodie Christus natus est* di Palestrina, ad esempio, gli episodi si dispongono secondo lo schema ABCDBBEB, in cui l'episodio B costituisce un vero e proprio ritornello.

Compositivamente simili ai mottetti sono gli offertori, le varie parti della messa, le cosiddette antifone della Madonna (Alma Redemptoris Mater, Ave regina caelorum, Regina Caeli, Salve Regina) e i madrigali spirituali che, come si è detto, hanno il testo in volgare.

Per quanto riguarda gli autori è inutile cifarne, in quanto tutti i musicisti del Rinascimento, a qualsiasi scuola appartengano, scrivono mottetti.

MESSA. Soltanto uno studio monografico potrebbe approfondire l'indagine sui dati storici, letterari, musicologici e musicali che propone la maggiore delle composizioni polifoniche sacre. Per forza di cose il presente lavoro si deve limitare all'osservazione dei rapporti fra tecnica contrappuntistica e strutture della messa, come pure delle relazioni correnti fra il testo letterario e la sua attuazione in dato musicale.

Dopo il periodo gregoriano, alcune parti della messa — cominciando dal Kyrie — vengono realizzate in polifonia. La *Messa di Tournai* (inizio del '300) rappresenta il primo esempio storico di completa fattura di tutte le parti dell'ordinario in un contesto musicale a 3 voci nello stile del *conductus*: si tratta di un lavoro eterogeneo, una collezione di musiche di vari autori. La *Messa di Notre-Dame* di Machault (1364) è invece il primo esempio di traduzione polifonica dell'ordinario (a cui è aggiunto l'*Ite missa est*) realizzata da un unico autore: la composizione, a 4 voci, sviluppata nello stile del mottetto isoritmico e in parte in quello del *conductus*, mostra una decisa coerenza formale anche per la presenza di uno spunto melodico di base che serve di riferimento all'intera costruzione del lavoro.

Con Dufay (1400-1474) il principio unitario della messa è assicurato dal *tenor* (ricavato dal repertorio gregoriano o da una *chanson*), base tematico-modale su cui si appoggia la formidabile tecnica canonica degli autori fiamminghi: attraverso l'esperienza di costoro si arriva a Josquin con cui ha inizio il periodo rinascimentale.

La messa cinquecentesca è scritta per coro a 4, 5 o 6 voci (mai a 3), meno frequentemente a più voci o a doppio coro, e si limita a prendere in esame le parti *fisse*, cioè quelle dell'ordinario (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei): quelle *mobili* sono lasciate infatti all'esecuzione in gregoriano. Gli autori più importanti, anche se la quasi totalità dei musicisti del '500 ha scritto messe, sono quelli della scuola romana (Festa, Palestrina, Da Victoria) e fiamminga (Josquin, Lasso).

Dal punto di vista compositivo, ogni parte della messa è costituita da uno o più mottetti di varia ampiezza e importanza, ciascuno dei quali prende suggerimenti architettonici ed espressivi (ivi compresi alcuni misurati *madrigalismi*) dal testo letterario: i vari mottetti che determinano il *totale* della messa sono legati da un'unità modale e stilistica.

I tipi fondamentali di messa presenti nella letteratura cinquecentesca sono:

- 1) Messa su *cantus firmus*
- 2) Messa di libera invenzione
- 3) Messa parodia.

Il primo e il terzo tipo di messa si rifanno al principio artistico del *costruire sul già fatto* e cioè di comporre su temi musicali preesistenti, un modo di organizzare la composizione che, lungo i secoli, ha avuto notevole importanza particolarmente nella musica sacra.

1) La messa su *cantus firmus* porta il titolo della melodia presa come tema informatore di tutta la composizione (che con ciò assume una struttura ciclica). Tale tema può riferirsi a

un inno (Ave Maris Stella), a un graduale (Ecce Sacerdos), alle melodie gregoriane di una stessa messa del repertorio liturgico (de Beata Virgine), a un'antifona (Alma Redemptoris Mater) ecc., oppure a una composizione profana – chanson – di carattere popolare (L'homme armé, Je suis desheritée ecc.). Le messe su temi profani, dopo le proibizioni del Concilio tridentino prendono il titolo di *Sine nomine*, oppure *Secunda*, *Quarta* ecc., oppure *Primi toni* ecc., per nascondere il riferimento al tema prescelto dagli autori.

Nelle messe su *cantus firmus* si trovano inseriti talvolta, in singoli episodi, i tropi, cioè testi in latino non aderenti al testo originale fisso, che si aggiungono come elementi di completamento letterario e musicale, estranei quindi alle richieste della messa come tale. Ecco un esempio tolto dal Gloria della *Missa de Beata Virgine* a 6 voci di Palestrina.

Tu so-lus Do-mi-nus Tu so-lus Al-tis-si-mus Tu so-lus Al-tis-si-mus Ma-ri-am gu-ber-nans Ma-ri-am gu-ber-nans Ma-ri-am gu-ber-nans

TESTO EXTRA MESSAM INSCRITTO

Ci possono essere due modi fondamentali di usare la melodia sacra o profana scelta come tema, ciascuno dei quali determina strutture particolari.

A) Il *cantus firmus*, più o meno ornato, diventa lo spunto melodico dell'elaborazione contrappuntistica: preso nella sua interezza o suddiviso in frammenti (ciascuno dei quali servirà per i vari episodi), informa – ornato in maniere sempre diverse – tutte le parti della messa. Questa struttura è denominata anche *parafraresi del cantus firmus*, e si risolve nel consueto stile mottettistico. L. da Victoria, nella *Missa Ave Maris Stella*, assume come *cantus firmus* l'inno gregoriano di cui si trascrive la prima strofa.

A-ve-ma-ris-Stel-la, De-i Ma-ter al-ma, Atque semper Vir-go, Fe-lix caeli porta

I primi tre frammenti dell'inno stesso (in modo I trasportato al *sol*) vengono sfruttati come temi conduttori del Kyrie; ecco come ciascun frammento viene variato rispetto al

l'originale per dar vita alla propria struttura imitativa: il terzo assume in realtà carattere di *tenor* (v. oltre).

1° frammento (Kyrie)

Ky - ri - e e - lei - son

2° frammento (Christe)

Chri - ste e - lei - son

3° frammento (Christe)

Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son

1° frammento (ripresa del Kyrie)  
(ristretto) (completo)

Ky, ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

Naturalmente gli stessi elementi tematici, diversamente ornati, guidano le strutture melodiche di tutte le altre parti della messa.

La stessa cosa avviene nella *Missa quarta* (in protus) a 4 voci di Palestrina, in cui il *cantus firmus* è la celebre chanson de *L'homme armé* (in tetrardus), usata da molti altri compositori dell'epoca.

L'homme, l'hom - me l'hom - me ar - mé, l'homme ar - mé l'homme ar - mé doit  
on doub - ter doit on doub - ter. On a fait par - tout cri - er que chas -  
cun se vie - gne ar - mer d'un haut - bre - gon de fer.

*Fine*  
*D. C. al Fine*

Naturalmente l'imposto in ritmo ternario della melodia originale viene adattato, nella messa, alla misura binaria a cappella. I vari frammenti del testo melodico sono affidati di volta in volta a voci diverse quali guide della struttura mottettistica (nella ripresa del Kyrie il frammento usato assume il carattere di *tenor*).

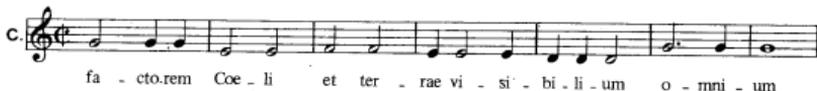
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son



(Ripresa del Kyrie)



B) Il *cantus firmus* è preso in funzione di *tenor* (cioè come melodia protagonista di tutte o di singole parti della messa) che regge in note lunghe di valore sempre uguale o anche irregolare la trama contrappuntistica realizzata dalle rimanenti voci. Dopo il Concilio tridentino, nel Gloria e nel Credo, per necessità di sillabazione, il *tenor* viene frazionato in figure ritmiche minori.



(Frammento del "tenor" posto prima nel Kyrie e poi nel Credo)

Palestrina: "Missa Octavi toni"

Il *tenor* in ogni singola parte della messa può rimanere in una sola voce (di solito il tenore, mai il basso) o passare, frammento per frammento, da voce a voce (escludendo il basso): per il resto può

- attaccare all'inizio, seguito dai contrappunti delle altre voci;
- essere preceduto dalle entrate delle altre voci e iniziare a notevole distanza;
- condurre ininterrottamente la sua melodia per tutta la parte della messa, ripetendola se breve per intero o parzialmente;
- suddividersi in frammenti, più o meno separati gli uni dagli altri.

Inoltre (e ciò vale per il periodo pre-conciliare tridentino) il *tenor* intona normalmente il testo letterario che si riferisce al tema scelto (sacro o profano che sia) mentre le altre voci cantano il testo delle singole parti fisse.

Nella *Missa Ecce Sacerdos* a 4 voci di Palestrina, la melodia gregoriana — di modo VII — scelta come *tenor* è la seguente:



Ecco come tale melodia viene inserita nel Kyrie, affidata prima al cantus, poi nel *Christe* all'*altus* (alla 5<sup>a</sup> inferiore) e infine, alla ripresa del Kyrie, al tenore (all'8<sup>a</sup> inferiore).

tenor al Cantus

C  
Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus,

A  
Ky - ri - e e - le -

T  
Ky - ri - e e - le -

B  
Ky - ri - e e -

C  
Chri - ste e - le - i - son

tenor all'Altus

A  
Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus,

T  
Chri - ste e - le - i - son

B  
Chri - ste e - le - i - son e - le -

C  
Ky - ri - e e - le - i - son Ky -

A  
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

tenor al Tenore

T  
Ec - ce sa - cer - dos ma - gnus,

B  
Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri -

Nelle altre parti della messa, il *tenor* è affidato al tenore, ma nel Sanctus e nell'Agnus II passa all'altus, nell'Agnus I e nell'ultima parte dell'Agnus III passa al cantus. In alcune sezioni interne della composizione (*Crucifixus etiam* del Credo, *Pleni sunt* del Sanctus, *Benedictus* - tutte a tre voci - e inoltre *Hosanna* e prima parte dell'Agnus III) viene omissa

il tema gregoriano è usato in funzione di *cantus firmus* fiorito e posto a base della struttura polifonica.

Può avvenire che le parti che contrappuntano il *tenor* svolgano le loro imitazioni su elementi melodici autonomi rispetto al *tenor* (cfr. esempi precedenti), ma in molti casi derivano gli spunti melodici dal *tenor* stesso. Poiché alle volte l'attacco di questi spunti assume figurazioni a valori larghi, simili a quelle del vero *tenor* (che sarà successivamente presentato in una sola voce), nasce un compromesso fra la struttura a *cantus firmus* e quella a *tenor*:

The image displays a musical score for Palestrina's Agnus Dei, featuring a complex polyphonic texture. The score is organized into two systems of staves. The first system includes parts for Contraltus (C.), Contralto (C.), Alto (A.), Tenor (T.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De -". The second system continues the polyphony with lyrics: "A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De -". The notation includes various rhythmic values, rests, and melodic lines, illustrating the intricate interplay between the voices and the underlying cantus firmus.

Palestrina: Agnus Dei dalla "Missa De Beata Virgine"

in arte infatti non si trovano mai situazioni "assolute", per cui si può individuare un *cantus firmus* che a un certo punto si propone in funzione di *tenor* o di un *tenor* che, sciogliendosi in libere figurazioni, riprende il carattere di *cantus firmus*.

----- *cantus firmus* -----

C. Et ex-spe - - cto re - sur.re.cti - o - nem mor - tu - o -

A. - spe - cto re - sur.re.cti - o - - nem mor - tu - o -

T. -(spe) - cto re - sur.re.cti - o - nem mor - tu - o -

B. (Et) ex-spe - - -cto re - sur.re.cti - o - - nem mor - tu - o -

----- *tenor* -----

- rum. Et vi - - tam ven - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri

- rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li, A - - men, A - - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, A - men, et vi -

- - - tu - - - - - ri sae - - cu - li.

sae - cu - li, A - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

- - - men, et vi - tam ven - tu - - ri sae - - - cu - li.

- tam ven - tu - ri sae - - cu - li, A - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Da Victoria: Credo dalla "Missa Ave Maris Stella"

i

---tenor ---cantus firmus

C. mi - - se - - re - re no - - - bis -

A. mi - se - re.re no - - bis mi - se.re.re no - bis mi - se - re - re no - - bis

T. mi - se - re.re no - - bis mi - se - re.re no - - bis mi

B. mi - se - re.re no - bis mi - se - re - re no - - - bis -

Da Victoria: Agnus dalla "Missa Ave Maris Stella"

2) La messa di libera invenzione, meno frequente di quella su *cantus firmus*, porta un titolo indicativo o del tema prescelto (*Ut-re-mi-fa-sol-la; Super vocales Hercules dux Ferrariae*), o del destinatario della composizione stessa (*Papae Marcelli*), o, infine, porta titoli più generici (*Brevis, Tertia, Quinti toni, Sine nomine* ecc.).

L'architettura della composizione è molto varia: è possibile quella canonica (cfr. il capitolo sul canone), quella mottettistica (con episodi imitati, omoritmici, in contrappunto libero) e – infine – quella su *tenor*. Un caso interessante di struttura a *tenor* si trova nella messa a 4 voci *Super vocales Hercules* di Josquin. Nel caso specifico il *tenor* non può portare un testo proprio in quanto il tema scelto si riferisce a una serie di vocali, dalle quali è ricavato il nome delle note che costituiscono il dato musicale (*e u e u e a i ae = re ut re ut re fa mi re*).

Nel Sanctus – per scegliere un momento caratteristico della composizione – il *tenor* viene realizzato dall'altus (e poi dal tenore) che lo propone in ampie figure: eccone l'incipit a 3 voci (due delle quali contrappuntano il *tenor* con motivi propri posti in dialogo imitativo) che diventano 4 con l'entrata del tenore che ripropone il *tenor*.

C. San - - ctus, San - - ctus,

A. <sup>tenor all'Altus</sup> San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus,

B. San - - ctus, San - - ctus, San - - ctus,

San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us

San - ctus, Do - mi - nus De - us

San - ctus, Do - mi - nus

San - ctus, Do - mi - nus

Al *Pleni sunt* il coro si riduce a duetto fra basso e tenore, in forma di lunghissimo canone, con l'omissione del *tenor*. Ma al successivo *Hosanna* a pieno coro, il *tenor* rientra e, vivacizzando la parte conclusiva dell'episodio, si presenta in figure ridotte rispetto a quelle d'origine che poi dimezza addirittura nella stretta finale. Ecco la linea del tenore che esprime appunto il *tenor*.

tenor

T. Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

3) La messa *parodia*, detta nel '500 *ad imitationem moduli*, si chiama così in quanto si tratta di una elaborazione di una composizione profana (madrigale) o anche sacra (mottetto), composta in precedenza dallo stesso autore o anche da autore diverso, alla quale viene sottoposto il testo della messa. Tale possibilismo nel trasferire la musica profana in campo sacro e nel considerare l'ambivalenza del testo musicale sopra testi letterari di lingua e di significati diversi è un dato di indipendenza della musica dal contenuto concettuale (la musica non può esprimere concetti!) del testo letterario: possibilismo che ha trovato sempre un notevole interesse nei compositori non solo del periodo rinascimentale. Ciò costituisce "l'altro modo" di intendere il rapporto fra musica e testo in confronto al repertorio profano, il quale è invece legato al principio della traduzione musicale dei significati poetici.

Un caso interessante di parodia si presenta nella *Missa Primi toni* a 4 voci di Palestrina. Si tratta di una elaborazione del madrigale *Io mi son giovinetta* pure a 4 voci di Domenico Ferrabosco, contemporaneo dello stesso Palestrina. Il materiale musicale della composizione profana si trasferisce in tutte le parti di quella sacra, ma non in trasposizione meccanica: ogni frase madrigalistica viene adattata allo *stile sacro* e riproposta sotto la guida del testo latino. L'analisi del Kyrie basterà a dare una sufficiente idea di questo particolare modo di comporre del periodo rinascimentale.

La prima frase madrigalistica è in omoritmia:

i

C. Io mi son gio - vi - net - ta e vo - len - tie - ri

A. Io mi son gio - vi - net - ta e vo - len - tie - ri

T. Io mi son gio - vi - net - ta e vo - len - tie - ri

B. Io mi son gio - vi - net - ta e vo - len - tie - ri

la sua trasposizione, all'attacco del Kyrie, risulta in contrappunto imitato impostato sulla linea del cantus della composizione profana.

C. Ky,rie e - le - - - i - son - - - Ky - rie ele - - - i - son - - -

A. Ky - rie e le - - - i - son - - - Ky,rie e le - - - i - son - - -

T. Ky - rie e lei - - - - - - - - - son - - -

B. Ky - rie e le - - - i - son - - - e - le - - - i - son - - -

Il secondo episodio del madrigale, contrappuntistico, viene trasferito – sempre nel Kyrie – in osservatissima struttura imitativa e sviluppato in ampiezza mediante numerose entrate, tredici: ecco il testo di Ferrabosco e quello di Palestrina (fino alla 5<sup>a</sup> entrata).

C. M'al,le.gro e canto a la sta.gion no . vel . la a la sta .gion no . vel . - - la

A. M'al,le.gro e canto a la sta .gion no . - - vel . la a la sta .gion no . vel . - - la

T. M'al,le.gro e canto a la sta - gion no - vel - - la

B. M'al,le.gro e can,to a la sta - gion, sta - gion no - vel - - la

C Ky-ri-e-e-le-i-son Ky-ri-e-e-le-i-son

A Ky-ri-e-e-le-i-son

T Ky-ri-e-e-le-i-son

B Ky-ri-e-e-le-i-son

Due episodi centrali del madrigale, contrappuntistici, sono sfruttati da Palestrina per il *Christe*, mentre alla ripresa del *Kyrie* viene usata una successiva frase del madrigale che presenta il motivo prima in una struttura omoritmica e in figure di minima, poi in una struttura imitativa in figure dimezzate:

C figure naturali E tut-ti quan-ti, E tut-ti quanti io vo' so

A E tut-ti quan-ti, E tut-ti quan-ti io vo', vo'

T E tut-ti quan-ti, E tut-ti quan-ti io vo' so mi-glian

B E tut-ti quan-ti, E tut-ti quan-ti

Palestrina usa la versione *diminuita*.

C Ky-ri-e-e-le-i-son Ky-ri-e-e-le-i-son

A Ky-ri-e-e-le-i-son

T Ky-ri-e-e-le-i-son e-le-i-son

B Ky-ri-e-e-le-i-son e-le-i-son

Infine un breve spunto omoritmico di Ferrabosco, impostato come simmetria (progressione) discendente di un modello di 2 misure,

C. Al vi-so di co-lui Al vi-so di co-lui  
 A. Al vi-so di co-lui Al vi-so di co-lui  
 T. Al vi-so di co-lui Al vi-so di co-lui  
 B. Al vi-so di co-lui

viene ampiamente sviluppato contrappuntisticamente a conclusione del Kyrie: ecco l'incipit dell'episodio

C. Ky-ri-e e-le-i-son  
 A. Ky-ri-e  
 T. Ky-ri-e e-le-i-son  
 B. Ky-ri-e e-le-i-son

e la parte finale, in cui è interessante osservare lo sviluppo lineare che ha, nella parte del basso, il motivo conduttore.

C. Ky-ri-e e-le-i-son  
 A. e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son  
 T. e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son  
 B. Ky-ri-e e-le-i-son e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Se nel Kyrie il modello è sempre variato contrappuntisticamente, in altri momenti, quando si adatta in modo perfetto allo stile e al testo della composizione sacra, viene conservato esatto (si confronti il primo episodio del madrigale con l'*Et incarnatus* del Credo).

C. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

A. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

T. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

B. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

E' bene ora esaminare singolarmente le parti della messa. Il Kyrie e l'Agnus Dei, la prima e l'ultima, si corrispondono per avere lo schema letterario tripartito, che trova riflesso in quello musicale. Sono le parti più brevi e realizzate sempre in stretta condotta imitativa.

Il Kyrie si articola dunque nelle tre invocazioni del testo. La prima e l'ultima identiche, la seconda lievemente variata: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. Sembra ovvia una tripartizione musicale di tipo A - B - A (a testo uguale musica uguale!), ma tale modello è piuttosto raro in letteratura. Si trova ad esempio nella *Missa Sine nomine* di Palestrina a 4 voci composta su temi di modo IV, nella quale la ripresa del Kyrie non è neppure scritta, ma indicata da un semplice *Kyrie ut supra*.

In qualche caso si trova A - B - A', in cui A' non è semplice ripetizione di A ma una sua variante. Così nella *Missa Il me suffit* di O. di Lasso il secondo Kyrie si presenta non solo variato, ma anche leggermente ampliato (18 misure in confronto alle 14 del primo Kyrie) e rinnovato anche nella disposizione del materiale tematico. Un tipo più corrente di organizzazione formale del Kyrie è quello che dispone la tripartizione secondo il modello A - B - C. Ciò avviene perchè nelle composizioni su *cantus firmus* alle singole sezioni A - B - C corrispondono sempre nuovi frammenti dell'inno, della chanson ecc. scelti come tema della messa.

Come si è detto, anche l'Agnus Dei comporta un testo di taglio ternario. I due primi versetti sono identici, l'ultimo variato.

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis,*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis,*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.*

In questo caso le tre invocazioni portano allo schema formale A - A - B. In letteratura infatti si trovano quasi sempre realizzati due soli Agnus, I e II: osservando il testo sottoposto al dato musicale si può dedurre che, l'Agnus I va ripetuto due volte, perchè l'Agnus II corrisponde in realtà all'ultimo versetto del testo letterario. Di solito poi l'Agnus II (dopo il I che

si ripete) non rappresenta musicalmente un elemento del tutto nuovo, ma piuttosto una variante dell'Agnus I. Così lo schema formale risulta, come quello dell'Agnus gregoriano, A - A - A'.

In alcuni casi però i compositori scrivono per intero le tre sezioni, Agnus I, Agnus II, Agnus III, e allora, pur usando uno stesso materiale tematico, il II non è una pura ripetizione del I, ma una sua variante, e il III una nuova e diversa ripresentazione ed elaborazione degli stessi elementi melodici.

Tanto se gli Agnus realizzati sono due, quanto tre, l'ultimo comporta un numero di voci superiore a quello usato per l'intera messa e molto spesso contiene dei canoni. Allo stesso modo l'Agnus II (quando c'è il III) è realizzato con un numero minore di voci: Josquin e Festa ne usano anche due sole che spesso procedono a canone. Caratteristica fondamentale dell'ultima parte della messa rimane comunque la solida e profonda elaborazione contrappuntistica del materiale tematico.

Altre due parti della messa, strettamente collegate fra loro (si tratta in realtà di un *totale* suddiviso in due sezioni) sono il Sanctus e il Benedictus, che hanno in comune l'Hosanna finale: si trovano collocate fra il Credo e l'Agnus e servono quindi di raccordo fra la parte centrale e quella finale della messa. La struttura dei due brevi testi letterari, *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.*

*Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.*

farebbe presumere una disposizione del materiale tematico secondo lo schema

A                    B                    C                    B  
Sanctus - Hosanna - Benedictus - Hosanna

e in qualche caso infatti tale struttura corrisponde alle esigenze dell'autore della composizione (cfr. Lasso: *Missa Il me suffit*).

Palestrina invece nella *Missa De Beata Virgine* prospetta una soluzione diversa: divide cioè la struttura, anziché in 4, in 5 parti distinte, benchè tutte basate sullo stesso materiale tematico del *cantus firmus*, dando un particolare rilievo alla seconda parte del Sanctus (*Pleni sunt*), per cui lo schema risulta

A                    B                    C                    D                    C  
Sanctus - Pleni sunt - Hosanna - Benedictus - Hosanna  
♩, a 4 voci    ♪, trio CAT    ♩, a 4 voci    ♪, a 4 voci    ut supra

Una tale articolazione interna si trova anche in altre messe palestriniane (*Ad fugam, Salvum me fac ecc.*), nella *Missa Ave Maris Stella* di Josquin ecc. Va ancora notato che il Benedictus viene spesso realizzato con un numero di voci inferiore a quello usato per il Sanctus (in Palestrina e Da Victoria si arriva a tre, in Josquin, Festa, Lasso perfino a due sole).

Il Gloria e il Credo rappresentano le parti più estese della messa e le più elaborate architettonicamente: per non pesare all'ascolto vengono infatti suddivise in sezioni più o meno ampie, ciascuna caratterizzata da un'importante chiusura cadenzale,<sup>12</sup> che favoriscono la

12. Se tutte le parti della messa chiudono sulla finalis, le varie sezioni in cui ciascuna può essere suddivisa (compresi quindi il I Kyrie e il Christe, il Benedictus ecc. ecc.) oltre che sulla finalis possono concludere sulla dominante (la stessa cosa si è vista per i cicli di mottetti e madrigali): fra i casi particolari c'è quello del tetrardus, il quale - sia la sua base tematica in VII come in VIII modo - cadenza facilmente anche sul do.

scorrevolezza del lungo testo è il respiro necessario alla composizione. La respirazione musicale è del resto assicurata, soprattutto nelle messe a molte voci, dall'alternanza – costantemente ricercata – fra vuoti e pieni sonori, che gli autori ottengono giocando sulla varietà e sull'ampiezza delle pause che separano le entrate tematiche, sul numero delle voci usate, sul dialogo dei gruppi vocali che si contrappongono (già a 4 voci si trovano esempi di minuscole bicoraltà), sul contrasto fra episodi omoritmici e contrappuntistici ecc. *L'intonazione*, cioè l'incipit testuale e musicale sia del Gloria sia del Credo, viene cantata, sull'esempio gregoriano, dal solo celebrante.

Il testo del Gloria presenta un carattere lirico celebrativo che trova riscontro in un commento musicale movimentato e scorrevole.

*Gloria in excelsis Deo.* (intonazione)

*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.*

Palestrina propone di norma una grande suddivisione binaria della composizione: la prima sezione chiude alle parole *Filius Patris*, la seconda riprende da *Qui tollis* e finisce con la conclusione del testo. Si confronti ad esempio il Gloria della *Missa De Beata Virgine* a 4 voci, la cui condotta è contrappuntistica, oppure quello della *Missa brevis* di struttura, come è evidente dal titolo stesso della messa, prevalentemente omoritmica: in genere tuttavia i due stili, come si è detto, si alternano. Anche gli altri maggiori autori rinascimentali (Josquin, Lasso ecc.) seguono in generale la traccia della suddivisione binaria del Gloria: a volte l'ultimo frammento *in gloria Dei Patris. Amen.* fa sezione a sé in ritmo ternario.

Il Credo espone nel testo le fondamentali dichiarazioni fideistiche del cristianesimo: ha quindi un carattere e un contenuto concettuale assai diversi dal Gloria ed è la parte più estesa ed importante della messa.

*Credo in unum Deum.* (intonazione)

*Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine: et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.*

Il lungo testo è necessariamente articolato in varie sezioni, alcune delle quali realizzate in contrappunto strettamente imitato, altre in contrappunto libero e altre in omoritmia più o meno osservata. In Josquin talvolta il procedimento usato è unicamente quello polifonico imitato e così avviene nelle messe *canoniche* (cfr. la *Missa ad fugam* di Palestrina). Ma di solito per necessità di rapida lettura di una prosa molto lunga (e per rendere questa più

facilmente percettibile all'ascolto) intere zone del Credo sono composte in omoritmia.

La suddivisione formale della composizione comporta un numero di sezioni (chiaramente dipendenti da quelle letterarie) che va in media da 3 a 6. Tuttavia una delle articolazioni più correnti è la quadripartita che viene così proposta (con eventuali varianti, naturalmente):

- 1) da *Patrem* fino a *descendit de coelis*;
- 2) da *Et incarnatus est* fino a *non erit finis*;
- 3) da *Et in Spiritum* fino a *per Prophetas*;
- 4) da *Et unam* fino alla fine.

E' anche molto frequente che la prima sezione termini con *et homo factus est* e la seconda inizi con *Crucifixus etiam*, ma ogni autore cerca di evitare il *luogo comune* della suddivisione preordinata e di trovare soluzioni personali al problema architettonico della più grande parte della messa.

Tuttavia alcuni particolari momenti della composizione richiamano a un tipo comune di interpretazione musicale. L'*Et incarnatus* (un momento di meditazione del Mistero) è tradotto praticamente sempre in omoritmia, mentre il *Crucifixus* seguente viene di solito interpretato come momento di rarefazione corale (realizzato cioè con un numero di voci inferiore a quello usato per il resto della messa): così in Lasso si presenta anche come duo (spesso in forma canonica), mentre in Palestrina si può presentare come trio. L'*Et resurrexit* suggerisce talvolta il cambio di tempo da binario a ternario per interpretare meglio la situazione gioiosa del contesto letterario. La parte finale del Credo (*Et vitam*) con l'*Amen* conclusivo trova corrispondenza nella magnificenza polifonica dei procedimenti contrappuntistici e nel gioco delle strette imitazioni che precedono storicamente l'effetto degli stretti della fuga barocca.

C.

A - - men A - - men A - - men A - - men

A - - men A - - men A - - men A - - men

A - - men A - - men A - - men A - - men

A - - men A - - men A - - men A - - men

A - - men A - - men A - - men A - - men

A - - men A - - men A - - men A - - men

A - - men A - - men A - - men A - - men

Palestrina: Credo dalla "Missa Papae Marcelli"

La *Missa pro defunctis* (messa da requiem) è un tipo particolare di composizione sacra che dal punto di vista strutturale non si discosta da quello già visto per la messa *da vivi*. Alcune parti del testo stesso sono comuni alle due messe. Le parti fisse del *Requiem* sono le seguenti:

- 1) Requiem (Requiem – Te decet – Requiem);
- 2) Kyrie (Kyrie – Christe – Kyrie);
- 3) Dies irae (la sequenza non viene praticamente mai realizzata in polifonia, ma nella celebrazione del rito viene eseguita in gregoriano);
- 4) Offertorium (Domine Jesu Christe – Quam olim – versetto: Hostias et preces – Quam olim);
- 5) Sanctus;
- 6) Benedictus;
- 7) Agnus I e II (eventualmente III);
- 8) Communio (Lux aeterna).

La *Missa pro defunctis* è spesso impostata su *cantus firmus* (preso dalla messa gregoriana) e – come si è già notato per la messa *da vivi* – qualche parte viene realizzata con un numero di voci inferiore a quello usato per l'intera composizione. A volte l'intonazione delle singole parti viene data dal celebrante (o da una voce del coro) in gregoriano.

Alcuni autori intercalano alle parti fisse eventuali momenti, ricavati da testi sacri, che non rientrano in quelli richiesti per la messa. Così Josquin – dopo il Kyrie – introduce un breve brano suddiviso in 3 sezioni, *Si ambulem – Virga tua* (scritto come duo fra tenore e basso) – *Ipsa me*.

Da Victoria organizza le sue due messe da *Requiem* secondo schemi diversificati. Nella prima il progetto formale comprende: Introitus, Graduale, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus, Communio e 3 responsori (Libera me, Peccantem me quotidie, Credo quod Redemptor); nella seconda: Introitus, Graduale, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus, Communio, mottetto *Versa est in luctum*, responsorio *Libera me* e lezione *Taedet animam meam*.

Palestrina invece nella sua *Missa pro defunctis* omette il *Lux aeterna* finale evidentemente lasciato all'esecuzione gregoriana.

In confronto all'enorme produzione di messe *da vivi*, il numero dei *Requiem* presenti nella letteratura rinascimentale è molto limitato. Fra le composizioni più importanti si possono citare, oltre a quelle già presentate, le messe di Morales, Guerrero, Orfeo Vecchi.

INNO, SEQUENZA E CORALE. Nell'antica Grecia l'inno ( ὕμνος ) è il canto di lode agli dei o agli eroi, nella liturgia cristiana è il canto di lode a Dio: la pratica di cantare inni inizia nel IV secolo con S. Ambrogio, il quale li propone come i canti più adatti alla partecipazione del popolo al rito, in quanto sono poemetti strofici che comportano una melodia sillabica di facile apprendimento. Vengono cantati nelle ore dell'Ufficio o durante le processioni.

Il testo degli inni è l'unico testo sacro in versi; questi pur seguendo la metrica classica mostrano già di sentire *barbaramente* gli schemi accentuativi moderni: spesso tendono alla rima o all'assonanza. Le strofe sono di tre tipi fondamentali:

- a) giambica, la più usata, formata da quattro dimetri giambici.

*A solis ortus cardine  
Ad usque terrae limitem  
Christum canamus principem  
Natum Maria Virgine.*

- b) trocaica, variamente formata, per es. da quattro tripodie trocaiche.

*Ave maris stella  
Dei mater alma  
Atque semper Virgo  
Felix caeli porta.*

- c) saffica, formata da tre endecasillabi saffici e un adonio.

*Ut queant laxis resonare fibris  
Mira gestorum famuli tuorum  
Solve polluti labii reatum  
Sancte Joannes.*

Nel gregoriano la melodia è unica per tutte le strofe. Nella composizione rinascimentale invece, le strofe polifoniche hanno indipendenza di trattamento contrappuntistico e si alternano a quelle gregoriane. L'alternanza può avvenire in due modi: o sono polifoniche le strofe pari e gregoriane le dispari (così usa per es. Da Victoria); o viceversa sono contrappuntistiche le dispari, ma in questo caso l'incipit, cioè il primo verso della prima strofa, è lasciato al gregoriano (così usa per es. Palestrina).

L'esecuzione delle strofe polifoniche era affidata al *coro*, quella delle strofe gregoriane alla *schola*.

Le strofe polifoniche dell'inno non sono tutte composte con ugual numero di voci, ma variano da 3 a 6 parti: la prima strofa è in genere a 4, mentre all'ultima è riservato il maggior numero di voci.

Compositivamente la strofa polifonica si attiene al modello del mottetto: è una serie di episodi (uno ogni verso) strutturati in procedimenti imitativi che conservano la modalità della strofa gregoriana dalla quale derivano anche le tematiche. Le strofe concludono sempre sulla dominante o sulla finalis: l'ultima evidentemente sulla finalis.

Nella terza strofa dell'inno *Vexilla regis prodeunt* di Palestrina, in modo colio, la melodia gregoriana viene — ad esempio — distesa per intero nella voce del cantus, mentre le altre voci propongono parzialmente, in imitazione, il motivo gregoriano stesso.

Ve - xil - la re - gis prod - e - unt

C. Im - ple - ta sunt quae con - ci - nit

A. Im - ple - ta sunt quae con - ci - nit

T. Im - ple - ta sunt im - ple - ta - sunt quae con - ci - nit

B. Im - ple - ta sunt quae con - ci - nit

Invece nella prima strofa polifonica dell'inno *Ave maris stella* di Anerio, in protus trasportato, la linea gregoriana si dispone nel cantus a mo' di *tenor* (in parte variata e trasportata alla 4<sup>a</sup> superiore rispetto all'originale), mentre le altre voci contrappuntano liberamente.

A - ve - ma - ris - stel - la

C. A - ve - ma - ris - stel - la

A. A - ve ma - ris stel - la, ma - ris stel - la, stel - la

T. A - ve ma - ris stel - la, a - ve ma - ris stel - la

B. A - ve ma - ris stel - la, ma - ris stel - la

La sequenza appare nella liturgia verso la metà del secolo IX e nasce dall'uso di sottoporre una sillaba ad ogni nota del vocalizzo dell'alleluja della messa. Questa pratica viene con probabilità dalla Francia settentrionale e, più o meno contemporaneamente, dall'abbazia di S. Gallo dove opera il primo autore noto, Notker (fine del IX secolo).

In seguito vengono create melodie originali, indipendenti dall'alleluja per quanto sempre eseguite prima del Vangelo della messa, e il testo diventa strofico in versi: con Adam di S. Vittore i versi prendono la rima e si differenziano da quelli degli inni anche per il ritmo accentuativo anzichè metrico, basato cioè sul numero delle sillabe e sull'accento delle parole come nella poesia in volgare. A differenza poi dell'inno, in cui le strofe hanno identica struttura e un'unica melodia, la sequenza può avere una struttura strofica variabile e anche una melodia variabile.

Nel '500 il concilio di Trento elimina dalla liturgia tutte le sequenze (diverse migliaia) lasciandone solo quattro, *Victimae paschali laudes* (per Pasqua), *Veni Sancte Spiritus* (per Pentecoste), *Lauda Sion* (per la festa del Corpus Christi), *Dies irae* (per la messa da morto): nel '700 verrà reintrodotta nella liturgia lo *Stabat mater* attribuito a Jacopone, da eseguirsi per la festa del 15 settembre.

Nella polifonia del '500 le sequenze sono realizzate in genere a doppio coro, per cui i cori – con effetto antifonico – cantano a turno una strofetta e si riuniscono in particolari momenti, soprattutto alla fine (cfr. l'ultimo capitolo): non sempre sono musicate tutte le strofette.

A conclusione di quanto detto su inno e sequenza, occorre considerare brevemente il corale protestante, nato in seno alla Riforma luterana di cui rappresenta il canto liturgico. I primi *Kirchenlieder* risalgono al periodo precedente la Riforma (*Katolische Kirchenlieder*) e sono canti monodici composti espressamente o derivati da melodie gregoriane o popolari, il cui testo – ricavato dalla Bibbia – è in tedesco. Lutero, continuando questa pratica, aumenta il numero delle melodie – prendendole soprattutto dalla tradizione popolare – ne crea di nuove, le definisce liturgicamente: il fine di tutto ciò è quello di favorire la diretta partecipazione dei fedeli al culto.

Ben presto, per opera dei musicisti vicini al riformatore (J. Walther, M. Agricola, P. Speratus ecc.) le melodie vengono trattate polifonicamente, in genere a quattro voci: lo stile è omoritmico-sillabico, con deciso predominio della voce superiore, cui è affidata la melodia, e con evidente intendimento armonico-verticale, preludio alla tonalità moderna. Il testo poetico, in tedesco ovviamente, ha in genere una struttura strofica; spesso le strofe sono due e lo schema poetico-musicale è il seguente:

strofa	A	B
melodia	aa	b

Al termine di ogni verso il corale riposa su una cadenza.

**SALMO.** I salmi di Davide e i tre cantici del Vangelo di Luca (Magnificat, Benedictus Dominus Deus Israel, Nunc dimittis) sono formati da versetti non metrici (nella vulgata di S. Girolamo si tratta infatti di prosa poetica) ognuno dei quali è suddiviso in due emistichi di cui il secondo è spesso la ripetizione parafrasata del primo.

Nella struttura musicale cinquecentesca il salmo non differisce dall'inno, in quanto vi è ancora alternanza fra un versetto eseguito in gregoriano e uno eseguito in polifonia. I versetti polifonici possono essere i pari o i dispari: se sono i dispari, il primo ha comunque l'incipit gregoriano. I versetti polifonici sono legati alla tematica e al *tono*<sup>13</sup> della salmodia

13. I toni salmodici, su cui si basano le formule gregoriane usate per cantare ogni versetto del salmo, sono stati solo in tardo periodo collegati dai teorici agli otto modi per via della identità fra la *repercussio* del tono, detta anche corda di recita in quanto è il suono su cui si insiste nel canto, e la *dominante* del modo. In realtà il tono presenta caratteristiche proprie sia nell'incipit della formula sia soprattutto nella

gregoriana: per quanto riguarda il numero delle voci usate, variabile fra un versetto e l'altro, e per la condotta polifonica ci si può rifare a quanto detto per l'inno.

Così nel Magnificat paestriniano di VIII tono la melodia gregoriana trova nel terzo versetto la seguente corrispondenza tematica nel cantus (il versetto, a 4 voci, è composto come sempre in contrappunto imitato).

La maggioranza dei musicisti del '500 ha messo in polifonia i cantici; per quanto riguarda i salmi c'è da notare che alcuni autori li realizzano completamente in polifonia senza alternanza con il gregoriano, per esempio Willaert (cfr. i salmi a doppio coro fra cui *Memento Domine David*) A. Gabrieli (cfr. i Psalmi davidici, per es. il *De profundis*) Lasso (cfr. i Salmi penitenziali fra cui *Domine ne in furore tuo*) Da Victoria (cfr. il salmo *Laudate pueri Dominum*).

**LAMENTAZIONE, PASSIONE, RESPONSORIO.** Durante la settimana santa, e in special modo nel *Triduum sacrum* (giovedì, venerdì e sabato), la liturgia propone testi caratteristici che comportano composizioni di tipo particolare, da eseguirsi insieme a inni, salmi ecc.

Le lamentazioni si basano sui testi in prosa poetica del profeta Geremia, nei quali ogni strofa è preceduta da una lettera dell'alfabeto ebraico (Aleph, Beth, Ghimel ecc.). Nel gregoriano vengono eseguite, durante il I notturno di ciascun giorno del triduo, tre serie di strofe (*lectio I, II, III*) che concludono sempre con il versetto *Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum nostrum*.

Nella versione polifonica, data l'estensione del testo, i compositori realizzano solo la prima o le prime strofe (comprese le lettere alfabetiche ebraiche), lasciando il resto al gregoriano, ma concludendo sempre contrappuntisticamente con il versetto *Jerusalem ...* Anche in polifonia ogni *lectio* ha unità modale: al suo interno le strofe, non sempre tematicamente legate al gregoriano e simili — come costruzione — a un mottetto, possono essere realizzate con numero vario di voci (al versetto *Jerusalem ...* spetterà il numero maggiore). Gli autori più importanti sono quelli della scuola romana e spagnola, Festa, Palestrina, Morales, Da Victoria ecc.

Le passioni (fra le più note quelle di Lasso e di Da Victoria) rientrano pure nella prassi

cadenza conclusiva, che negli autentici non sempre termina con la *finalis* del rispettivo modo: bisogna poi considerare che le formule variano secondo che la salmodia sia semplice, solenne, introitale, melismatica. Poiché in polifonia viene tenuto presente tutto ciò, si indicano i suoni finali della salmodia solenne, usata in particolare per i cantici evangelici.

I tono *re*  
III tono *la*  
V tono *la*  
VII tono *la*

II tono *re*  
IV tono *mi*  
VI tono *fa*  
VIII tono *sol*

costruttiva del mottetto. Si rifanno al raccolto evangelico, in lingua latina ovviamente, di cui traducono musicalmente i passi che più si adattano all'interpretazione corale: il coro va da 2 a 4 e più voci.

I responsori sono disposti in gruppi di tre per ognuno dei tre notturni di ciascun giorno del triduo: complessivamente sono quindi 27. Ogni responsorio si compone nel gregoriano di tre parti, di cui la seconda è il versetto salmodico, mentre la terza rappresenta (nei primi due responsori di ogni notturno) la ripresa dell'ultima frase della parte iniziale: nell'ultimo responsorio di ogni serie, dopo il versetto, la prima parte viene ripresa per intero.

La versione polifonica del responsorio si attiene fedelmente al modello formale gregoriano; si tratta perciò di una composizione tripartita (A-B-A) che prevede una prima parte: il responsorio vero e proprio, una seconda: il versetto, e la ripresa solitamente parziale della prima parte.

Per quanto riguarda la formazione corale, le voci in azione sono di norma 4 o 5, ma il versetto si avvale di sole 3 voci, probabilmente soliste. Contrariamente a quanto avviene in altre composizioni sacre, il responsorio non si attiene in genere né alla modalità né alle tematiche gregoriane. Fra gli autori più noti ci sono Lasso, Ingegneri, Da Victoria ecc.

Affini ai responsori sono le *antifone*, in cui la prima parte, il versetto e la ripresa hanno l'incipit gregoriano e sono quindi legate ai modelli liturgici.

## CAPITOLO V

### L'INTERPRETAZIONE MUSICALE DEL TESTO LETTERARIO

Nel momento dell'ultima e maggior fioritura del contrappunto vocale (seconda metà del '500), come avviene in periodi storici ricorrenti che si alternano ad altri di tendenza opposta, si osserva nei compositori il desiderio di cercare uno stretto rapporto fra parola e musica, cioè una espressione musicale che rifletta nella melodia e nel ritmo non solo il significato generale del testo, ma anche quello puntuale di una singola parola o frase di particolare interesse.

Già il gregoriano presenta il celebre passo



in cui si avverte la perfetta imitazione del tubare della tortora: allo stesso modo la musica rinascimentale cerca di "illustrare" ogni parola che possa evocare una precisa immagine, e a volte anzi sembra che la traduzione in termini sonori tenda persino ad essere visualizzata nel segno grafico.

Tutto ciò è proprio soprattutto del madrigale, da cui il termine *madrigalismo* per indicare l'esaltazione della rappresentazione pittorica del testo, ma anche il repertorio sacro non sfugge al richiamo dei canoni estetici del tempo e se ne avrà conferma dagli esempi. Talvolta l'impegno degli autori a oggettivare in suono i contenuti letterari ha portato ad esagerazioni (*madrigalismo* è infatti un termine usato anche in senso non elogiativo), che trovano corrispondenza in alcune deformazioni care al marinismo letterario: tuttavia, per quanto riguarda gli autori maggiori, si nota un perfetto equilibrio fra la ricerca di interpretazione sonora della parola e la sostanziale autonomia del linguaggio musicale.

L'artificio più usato per illustrare tutta una serie di immagini è il vocalizzo, spesso in figurazioni di crome (non per nulla i madrigalismi sono caratteristici soprattutto dei madrigali *cromatici*), il cui potere evocativo poggia sull'andamento melodico della linea e talvolta anche sul disegno ritmico.

Parole quali *giro*, *corona*, *laccio*, *onda* ecc.,



oppure *catena*, *serpente* ecc. (con la necessaria varietà ritmica che evidenzia anelli e spire).

B.  a - spre ca - te - - - - - ne  
Marenzio: madrigale "Dolorosi martir"

C.  ser - pen - - - - - te  
Marenzio: mottetto "Estote fortes"

sono spesso "illustrate" dalla linea melodica, a volte con un evidente effetto grafico: musica per gli occhi oltre che per gli orecchi.

Tutto quanto si riferisce a *fiori, fronde, giardini, crini ecc.*, sebbene non direttamente disegnabile, viene sempre sottolineato dalla "fioritura" melodica.

B.  e - nim flo - - - - - rem  
Lasso: mottetto "Sicut rosa"

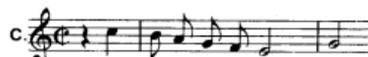
C.  sen - za rose e fio - - - - - ri  
Anerio: canzonetta "Pria senza fronde"

L'universo e la sua "vita" hanno in genere una traduzione sonora di rilievo, in particolare i quattro elementi che, secondo l'antica idea di Empedocle ripresa con altro significato dalla filosofia rinascimentale, ne costituiscono l'essenza, *terra, aria (vento, aura ecc.), acqua, fuoco (sole, luce, fiamma, giorno ecc.)*: anche in pittura del resto, si pensi a *La Tempesta* di Giorgione o a *Il concerto campestre* di Tiziano, tutto ciò trova un'indagine particolarmente attenta.

C.  fiam - - - me  
Marenzio: madrigale "Dissi a l'amata mia"

T.  pla - ci - d'e.ra il ven - - - - to  
Palestrina: madrigale "Placide l'acque"

C.  ma'l ven.to ne por.ta.va le pa - ro - le  
Marenzio: madrigale "Ohimé il bel viso"

C.  del li.qui.doe.le.men - to  
Marenzio: madrigale "Scherzando con diletto"

(Negli ultimi due esempi si noti come la sillabazione sulle crome, anziché il semplice vocalizzo, dipinga in maniera perfetta le due immagini).

Anche le parole astratte e alcuni aggettivi, purchè legati a un concetto di felicità, (*gioia, bellezza, desio, lieto, leggiadro, vago, lieve ecc.*) si prestano volentieri a un gioco vocalistico fatto di leggerezza.

C.  lae.ti - - - ti.a  
Lasso: mottetto "Exspectatio iustorum"

B.  tut - to in va.gheg - giar - - - mi  
Palestrina: madrigale "Già fu chi m'ebbe cara"

T. 

Ch'un mal sia lie - - - - - ve

Cipriano: madrigale "Gravi pene in amor"

Il canto degli uccelli è ovviamente un invito per il madrigalista a rivaleggiare con la natura (avviene lo stesso nella letteratura vocale e strumentale di ogni epoca), in quanto anziché pittorica la rappresentazione, onomatopeica, può rimanere legata al puro fatto sonoro:

A. 

e gar - - - - - rir

Marenzio: madrigale "Zefiro torna"

C. 

sol la ci - ca - - - - - la

Marenzio: madrigale "Scaldava il sol"

così al canto umano, al riso, all'urlo ecc. è riservata la stessa attenzione.

C. 

ed io ri.den - - - - - do

Palestrina: madrigale "Se fra quest'erbe e fiore"

C. 

ri - - - - - don -

Marenzio: madrigale "Zefiro torna"

T. 

ur - - - - - li e la - men - - - - - ti

Marenzio: madrigale "Dolorosi martir"

(Si noti nell'ultimo esempio l'eccezzionalissimo salto ascendente fra prima e seconda croma del gruppetto, proprio per creare l'ansia dell'urlo).

Anche il suono degli strumenti musicali suggerisce l'imitazione madrigalistica (l'ultimo esempio rappresenta chiaramente un lieto scampanio).

C. 

E al suon di trom.be, e al suon di trombe e di tam - buri ar - den - ti

Vecchi: canzonetta "Amor spiega l'insegna"

B. 

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Marenzio: mottetto "O rex gloriae"

Al contrario di tutto ciò che è felice, lieto, bello ecc., che usa per la sua rappresentazione il vocalizzo, il dolore (*morte, pianto, lacrime* ecc. ecc.) viene reso evidente da figure ritmiche lunghe, da una linea che ama i semitoni o i salti eccezionali, oltre che da rapporti di dissonanza fra le voci (si veda a questo proposito anche il capitolo sul *cromatismo*).

B. 

mi fa mi - ser

Marenzio: madrigale "Caro dolce ben mio"

B. 

Tut.to il di pian - go

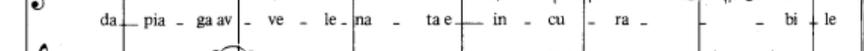
Marenzio: madrigale "Tutto il di piango"

B. 

pen - ti - to so.no

Palestrina: madrigale "Amor ben puoi tu hormai"

C.   
 Cru - de - - - le a - cer - bai - ne - so - ra - bil mor - - - te  
 Cipriano: madrigale "Mia benigna fortuna"

C.   
 da - pia - ga av - ve - le - na - ta e - in - cu - ra - - - bi - le  
 C.   
 di - vi - de - re da - pia - ga av - ve - le - na - ta e - in - cu - ra - bi - le  
 A.   
 e in - - - - - cu - ra - - - - bi - le  
 Anerio: madrigale "I lieti amanti"

(Nel primo esempio si osservi anche la corrispondenza *madrigalistica* fra il nome delle note e le sillabe del testo).

Per rappresentare il movimento (*correre, fuggire, sciogliere, giostra, volo* ecc.) la linea di crome è sempre la più usata, mentre l'idea di spazio è resa maggiormente dal grande salto o dalla lunga tiratura, che portano la voce ai limiti estremi di registro e tensione.

T.   
 già'l più cor - - - - - so  
 Cipriano: madrigale "Tutto'l di piango"

A.   
 ti - mor fug - - - - - ge -  
 Lasso: madrigale "Come la notte ogni fiammella è viva"

A.   
 Lun - ge da voi - - - - mia vi - ta  
 Marenzio: madrigale "Lunge da voi"

C.   
 su - per omnes coe - los ascen - di - sti  
 Marenzio: motetto "O rex gloriae"

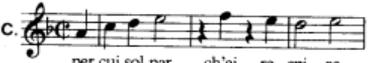
B.   
 che dal cor pro - fon - do  
 Marenzio: madrigale "Zefiro torna"

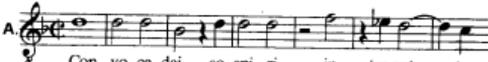
A.   
 in - - - - - coe - lo et in ter - ra  
 Palestrina: offertorio "Laudate Dominum"

La ritmica, a volte con molta eleganza, può sostenere da sola la traduzione sonora di parole quali *sospiro, mormorio* ecc.: in questo esempio è il sincopato a rappresentare l'immagine;

C.   
 O voi che so-spi-ra - te  
 Marenzio: madrigale "O voi che sospirate"

in questi altri è l'hoquetus;

C.   
 per cui sol par ch'ei re-spi - re  
 Marenzio: madrigale "Ridean già per le piagge"

A.   
 Con voce dai so-spi-ri in - ter-rot - ta  
 Vecchi: canzonetta "Con voce dai sospiri interrotta"

nel seguente è la semplice ma efficacissima sillabazione sostenuta da un unico suono:

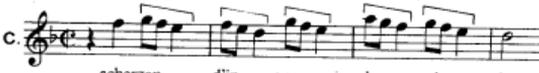
T.   
 Ec - co mor - morar l'on - de  
 Monteverdi: madrigale "Ecco mormorar l'onde"

in quest'ultimo è la misura ternaria che rende brillante il movimento.

C.   
 ma sol.laz - zan - do.si ma sol.laz - zan - do.si  
 Marenzio: madrigale "I lieti amanti"

Come si è già potuto osservare in molti esempi precedenti, le progressioni, le ripetizioni e le ridizioni, normalmente escluse dai procedimenti melodici, sono invece correnti nei madrigalismi per la loro capacità di dipingere le varie immagini: ecco altri esempi.

C.   
 Scherzan - do con di.let - to scher - zan - do con di - let - to  
 ( progressione )  
 Marenzio: madrigale "Scherzando con diletto"

C.   
 scherzan - d'in - ver - de - col - le  
 ( progressione e ridizione )  
 Marenzio: madrigale "Là dove sono i pargoletti amori"

T.   
 u - sar ogn'ar.te o - gni tua for - z'e in - gan - no  
 ( ridizione e progressione )  
 Palestrina: madrigale "Amor ben puoi tu hormai"

C. ma - - - - - lum

A. - pe - ran - tur ma - - - - - lum

( progressione )

Lasso: mottetto "Expectatio justorum"

(Nei due ultimi esempi sono molto efficaci gli artifici della progressione e della ridizione per sottolineare il male e l'inganno, involuti in se stessi senza capacità di liberazione).

Per concludere si possono considerare altri esempi che, nel totale delle voci, dimostrano ancora una volta come il madrigalismo – nei suoi aspetti pittorico, ritmico, grafico ecc. – raggiunga sempre nei maggiori autori un risultato essenzialmente musicale.

A. - si vi - du ae

A. vi - - - - du ae

T. - si vi - du ae

B. - - - - -

Palestrina: "Lamentationes sabbati sancti" lectio III, libro II

Il testo dice *Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae*, per cui l'autore elimina al termine dell'episodio il basso, padre dell' "armonia" (i pupilli sono orfani di padre), e porta le tre voci ad annullarsi eccezionalmente nell'unisono finale, il più povero e "vedovo" degli intervalli.

C. E - stote for - tes in bel - lo in bel - - - lo

A. E - sto.te for - tes in bel - - .lo in bel - - lo in bel - - lo

T. E - stote for - tes in bel - - lo in bel - - .lo

B. E - sto - te for - tes in bel - lo

Marenzio: mottetto "Estote fortes"

Dopo la prima esortazione *estote fortes* presentata da A, C e T in successive imitazioni come squilli di trombe, il basso insiste su un suono ripetuto, senza mai muoversi dalla sua posizione, come per fare muro contro il nemico, mentre le voci superiori “descrivono” la guerra con il continuo rincorrersi di gruppetti di crome che vogliono evidenziare la movimentazione dei combattenti in battaglia.

C  
Oc - - - chi lu - - - cen - - - ti e

A  
Oc.chi lu - centi e - - - bel - - - li Oc.chi lu -

T  
Oc.chi lu - cen - ti e - - -

T  
Oc - chi lu.cen - ti e

B  
Oc - chi lu.cen - ti e

Marenzio: madrigale "Occhi lucenti e belli"

In questo esempio è invece la voce superiore, mentre le altre svolgono in imitazione il loro disegno, a rimanere ferma, "sgranando" (e ciò continua per tutto il madrigale) le proprie semibrevi quali occhi attenti e luminosi.

#### PARTICOLARITA' STRUTTURALI DEL MADRIGALE

Dopo aver esaminato il modo con cui gli autori interpretano la singola parola o verso di particolare interesse attraverso procedimenti melodico-ritmici di adeguata efficacia (da cui nasce il *madrigalismo*), sembra utile studiare alcune caratteristiche strutturali in uso nel madrigale, perchè a volte sono dettate da esigenze di interpretazione dei mutevoli stati d'animo espressi dal testo. Il discorso interessa più che altro il repertorio profano perchè più vario nelle situazioni poetiche e più aperto ad accogliere le istanze dello spirito musicale cinquecentesco: tuttavia, come si noterà dagli esempi, il repertorio sacro non rimane estraneo a questi procedimenti, ma tende solo ad usarli con maggior prudenza. Per entrambi i repertori ci si riferisce comunque al secondo '500, da Cipriano in poi.

Innanzitutto omoritmia e polifonia contrappuntistica, che caratterizzano in genere episodi distinti, si alternano nel madrigale con estrema vivacità e frequenza, anche all'interno di uno stesso episodio; ciò determina una sfaccettatura formale che testimonia dell'agilità e varietà di colore, in funzione appunto espressiva, di cui si è già parlato in varie occasioni

a proposito del repertorio profano. Si incontrano con una certa facilità tre situazioni particolari:

1) l'episodio inizia in contrappunto e gradatamente passa all'omioritmia (o viceversa);

contrappunto — — — — omioritmia

Non è ch'il duol mi scemi o il fuoco al len-ti

Cipriano: madrigale "Non è ch'il duol mi scemi"

omioritmia — — — — contrappunto

Tor-na, mi a-van-ti s'al-cun dol-ce mai Heb-be'l cor tri-sto Tor-na, mi a-van-ti s'al-cun dol-ce mai Heb-be'l cor tri-sto Tor-na, mi a-van-ti s'al-cun dol-ce mai Heb-be'l cor tri-sto Tor-na

Cipriano: madrigale "La vita fugge"

2) il primo emistichio del verso è in contrappunto, il secondo — con stacco netto — è in omioritmia (o viceversa);

Di - cea ri - den - - do e so - spi - ran - do in sie - - me

Di - cea ri - den - - do e so - spi - ran - do in sie - - me

Di - cea ri - den - - do e so - spi - ran - do in sie - me

Di - cea ri - den - - do e so - spi - ran - do in sie - - me

Di - cea ri - den - - do e so - spi - ran - do in sie - - me

A. Gabrieli: madrigale "Due rose fresche e colte in paradiso"

Il dol - ce son - no mi pro - mi - se pa - ce

Il dol - ce son - no mi pro - mi - se pa - ce

Il dol - ce son - no mi pro - mi - - - se pa - ce

A. Gabrieli: madrigale "Il dolce sonno"

- 3) un emistichio, o l'intero verso, omoritmico viene riproposto in contrappunto imitato (o viceversa).

da do - ve na - sce a do - ve mo - re il gior - no

da do - ve na - sce, da do - ve na - sce a do - ve mo - re il gior - no

da do - ve na - sce, da do - ve na - sce a do - ve mo - re il gior - no, il gior - no

da do - ve na - sce, da do - ve na - sce a do - ve mo - re il gior - no, il gior - no

Palestrina: madrigale "Così la fama scriva"

i

C.  
Che l'un uccise il fer - re l'al - tro il duo.lo e l'al - tro il duo - lo e l'altro il duo - lo

C.  
Che l'un uccise il fer - ro e l'al - tro il duo - lo e l'altro il duo - lo

A.  
Che l'un uccise il fer - re l'al - tro il duo.lo e l'al - tro il duo - lo e l'altro il duo - lo

A. Gabrieli: madrigale "A caso un giorno mi guidò la sorte"

L'omioritmia d'altronde, con la sua struttura a blocco sonoro, può vivacizzare il movimento quando le figure ritmiche siano piccole o la misura ternaria, ma può anche rappresentare un momento di stasi in contrapposizione alla complessità della polioritmia contrapuntistica ed essere quindi particolarmente adatta per interpretare il dolore, la quiete, la morte.

Riguardo ai procedimenti contrappuntistici c'è da notare un'altra caratteristica del madrigale, la ricerca di un'estrema varietà timbrica, particolarmente in Marenzio e negli altri autori del tardo '500. La condotta delle voci è sempre molto frastagliata, cosicché - a parte i momenti omioritmici - c'è una continua alternanza di voci, un gioco mutevolissimo per cui, per esempio, ad un gruppo risponde l'altro mentre una voce tace, poi a una sola voce chiara si contrappongono più voci scure, dopo di che si ritrovano tutte insieme per frazionarsi ancora in richiami timbrici di colore uguale oppure opposto: tutto ciò, come è ovvio, nasce in funzione del significato e del *colore* del testo poetico. Per gli stessi motivi il gioco imitativo si frange a volte in una serie di echi e richiami, in un rincorrersi di voci che si palleggiano - in un momento formalmente culminante - un breve frammento musicale, un solo motivo-parola.

C.  
Deh! mori.rò mori.rò cor mi - o sì mori.rò

A.  
Deh! mori.rò mori.rò cor mi - o sì mori.rò

T.  
Deh! sì sì mori - rai

B.  
Deh! sì sì mori - rai

mo.ri - rò      mo.ri rò — cor mi - o      sì  
 rò      mo.ri - rò      mo.ri - rò cor mi - o      sì  
 sì mo - ri - rai mo - ri - rò      mo.ri - rò      sì mo - ri - rai  
 sì mo - ri - rai      mo - ri - rò      sì mo - ri - rai

sì mo - ri - rai ma non per mio de - si - - - o  
 sì mo - ri - rai ma non per mio de - si - - - o  
 sì      ma non per mio de - si - - - o  
 sì      ma non per mio de - si - - - o

Marenzio: madrigale "Dissi a l'amata mia"

Alle esigenze timbriche è legata del resto la scelta delle voci per quanto riguarda sia l'intera composizione sia il singolo episodio: come è noto infatti una o più voci possono tacere per un intero episodio, che può essere anche il primo, mai l'ultimo. Sempre in rapporto all'interesse timbrico e alla necessità momentanea di effetti particolari, c'è infine da osservare la varietà con cui il madrigale, talvolta in modo "anomalo", distribuisce fra le voci le parole

del verso (o della frase se si tratta di un mottetto). Una voce infatti, sia pure eccezionalmente, può:

- a) cantare una sola parola – o motivo – e poi tacere per il resto del verso (che completerà o meno in un secondo tempo);

C  
Vox vox di - le - cti me - i

A  
Vox vox di - le - cti me - i

T  
Vox vox \_\_\_\_\_ vox

T  
Vox \_\_\_\_\_ vox di - le - cti me - i

B  
Vox \_\_\_\_\_ vox \_\_\_\_\_

Palestrina: mottetto "Vox dilecti mei"

C  
Ch'a vo - ler far le vo - stre vo - glie lie - te Troppo m'im - por - ta,

A  
Ch'a vo - ler far le vo - stre vo - glie lie - te Trop - po m'impor - ta, et car

T  
Ch'a vo - ler far \_\_\_\_\_ Troppo m'im - por - ta,

T  
\_\_\_\_\_ Troppo m'im - por - ta et car

B  
\_\_\_\_\_ Troppo m'im - por - ta et car

Festa: madrigale "Dur'è 'l partito dove m'astringete"

- b) continuare le parole del verso lasciato a mezzo da un'altra voce precedente;

C. *- so* *che*

C. *- so do.nan - do - la si fe - ce e si vez.zo - - - sa*

A. *- so do.nan.do - la* *che*

T. *do.nan.do - la si fe - ce e si vez - zo - - sa*

T. *- so si fe - ce e si vez.zo - - - sa*

B. *- so do.nan - do - la si fe - ce e si vez.zo - - - - - sa*

Detailed description: This system contains six staves of music. The top staff (C) has a whole rest followed by a quarter note 'che' in the fifth measure. The second staff (C) has lyrics: '- so do.nan - do - la si fe - ce e si vez.zo - - - sa'. The third staff (A) has lyrics: '- so do.nan.do - la' and a 'che' in the fifth measure. The fourth staff (T) has lyrics: 'do.nan.do - la si fe - ce e si vez - zo - - sa'. The fifth staff (T) has lyrics: '- so si fe - ce e si vez.zo - - - sa'. The bottom staff (B) has lyrics: '- so do.nan - do - la si fe - ce e si vez.zo - - - - - sa'. Dashed lines connect the 'che' in the first staff to the 'che' in the third staff, and the 'sa' in the second staff to the 'sa' in the fifth staff.

*pa.rea ro - sa* *che do - nas - se ro - - - sa*

*che do - nas - - se ro - sa*

*pa.rea ro - sa* *che do.nas - - se*

*che pa - rea ro - sa*

*che do.nas - se ro - sa*

*che pa - rea ro - sa*

Detailed description: This system contains six staves of music. The top staff has lyrics: 'pa.rea ro - sa' and 'che do - nas - se ro - - - sa'. The second staff has lyrics: 'che do - nas - - se ro - sa'. The third staff has lyrics: 'pa.rea ro - sa' and 'che do.nas - - se'. The fourth staff has lyrics: 'che pa - rea ro - sa'. The fifth staff has lyrics: 'che do.nas - se ro - sa'. The bottom staff has lyrics: 'che pa - rea ro - sa'. A dashed line connects the 'che do.nas - - se' in the third staff to the 'che do.nas - se' in the fifth staff.

- c) unirsi alla o alle voci che la precedono sul secondo motivo-parola, determinando un arricchimento sonoro;<sup>1</sup>

Lasso: mottetto "Ego sum resurrectio"

- d) anticipare e mettere in evidenza all'interno di un episodio, quasi preannuncio ansioso di ciò che sarà, il primo motivo del verso seguente, continuando o ripetendo poi il testo dell'episodio in atto (cfr. l'esempio tratto dal madrigale *Dissi a l'amata mia* di Marenzio a pag. 246, dove il motivo *si morirai* del verso *si morirai ma non per mio desio* è anticipato nel verso precedente *deh morirò cor mio*). A questo proposito si consideri che quella che sembra un'anticipazione del verso seguente a volte non è tale: gli autori infatti, da Cipriano a Marenzio, in alcuni casi prendono a base dell'episodio un verso e mezzo (soprattutto se c'è l'*enjambement*), preferendo seguire il senso della frase poetica piuttosto che limitarsi alla pura versificazione (cfr. l'es. di Cipriano dal madrigale *La vita fugge* a pag. 244).

1. A volte la voce che propone solo il secondo motivo ha in seguito la sua "vera" entrata completa (cfr. l'esempio di Lasso).

## CAPITOLO VI

### IL CROMATISMO

Le scale modali su cui è basato il discorso melodico rinascimentale sono di un diatonismo che non conosce, di norma, alterazioni: si è visto tuttavia come siano già presenti alcuni procedimenti che contrastano con il puro diatonismo, legati all'antica pratica gregoriana (uso del *si* mobile) oppure dovuti a quella più recente della *musica ficta* (uso della subfinalis alterata in cadenza e, in una visione verticale, della triade eccedente).

Nel secondo '500 la tendenza alla *musica ficta* si va accentuando, di modo che si assiste — in campo profano — alla nascita di uno stile in cui l'uso dei suoni alterati, particolarmente indicati per definire la modulazione moderna, segna sempre più decisamente il passaggio dal sistema modale a quello tonale.

Avversato dalla scuola romana e — in parte — da quella fiamminga, il cromatismo<sup>1</sup> si rivela con forza soprattutto nelle opere dei musicisti della scuola veneziana, particolarmente vicini alla pittura veneta contemporanea che fa del colorismo la sua caratteristica fondamentale. Così come il cromatismo pittorico esalta, al di sopra della linea, la vibrazione della luce e delle tinte, il cromatismo musicale diventa elemento di tensione e di dinamismo "armonico" e nuovo mezzo di più viva espressione sentimentale. Perciò è particolarmente adatto nel madrigale per interpretare gli "affetti" e per sottolineare i momenti patetici del testo letterario: parole quali *morte*, *crudele*, *dolore* ecc. suggeriscono facilmente procedimenti cromatici che assumono l'aspetto di *madrigalismi*. A questo proposito si può notare, nel tardo '500, l'uso di trasporti modali, ottenuti per mezzo di modulazioni inconsuete, i quali comportano una notevole presenza di bemolli (*re b*, *la b*, *sol b*), eccezionale rispetto all'uso corrente delle alterazioni (cfr. il I capitolo a pag. 11): i Cinquecentisti sentivano queste trasposizioni modali in senso espressivo quali veri *madrigalismi*.

---

1. Il *cromatismo* di cui si tratta in questo capitolo non indica, ovviamente, l'uso di figurazioni di crome, come nei madrigali *cromatici* in **C**, ma il riempimento degli spazi diatonici con suoni alterati.

le E tu for, tu - na mu - tai il cru.do sti - le, il cru - do sti - - le  
 E tu for - tu - na mu.ta il cru - do sti - - le  
 - na mu - tai il cru.do sti - le E tu for - tu - na  
 tu for,tu - na mu - tai il cru.do sti. le il cru - do sti - - le  
 E tu for,tu - na mu - tai il cru.do sti - le il cru.do sti - - le  
 cru.do sti - le E tu for - tu - na mu - tai il cru - do sti - - - le

Marenzio: madrigale "O fere stelle homai datemi pace"

Se il procedimento cromatico trova la sua affermazione più eloquente nel madrigale, tuttavia è presente – sia pure con molta discrezione – anche nella musica sacra, nella quale alcune parole del testo ottengono dal cromatismo una evidenza espressiva particolare.

Nato in seno alla scuola fiammingo-veneziana (Cipriano, ecc.) il cromatismo si estende poi a tutte le correnti madrigalistiche e trova i maggiori esponenti in Marenzio, Ingegneri e Monteverdi, Luzzaschi e Gesualdo, il quale – in particolare – affronta incredibili arditezze lineari e verticali che possono trovare corrispondenza nella drammatica violenza delle composizioni pittoriche di Caravaggio.

Per studiare il cromatismo nei suoi vari aspetti è utile separare la questione delle alterazioni da quella degli intervalli melodici dissonanti e dal problema del cromatismo semitono vero e proprio.

Nella linea melodica sacra o profana non è raro l'uso di suoni alterati che facilmente sono subfinali alzate cromaticamente per quanto non si trovino in fase cadenzale.

Li, qui de per - le A - mor per gli oc. chi spar - se

( in tetrardus )

Marenzio: madrigale "Liquide perle Amor"

T. Ni - gra sum, sed for - mo - sa, ni -

T. sed

B.

Ni - gra sum, sed

(in protus trasportato al "sol")

Palestrina: mottetto "Nigra sum"

T. Num - quid Si - on

B.

Num - quid Si - on

(in protus trasportato al "sol")

Palestrina: mottetto "Fundamenta ejus"

C. Che fa oggi il mio so - - - le og - gi il mio so - -

C. Che fa og - gi il mio so - - - -

A. Che fa og - gi il mio so - - - -

T. (in protus) Che

(in protus)

Marenzio: madrigale "Che fa oggi il mio sole"

Gli intervalli melodici dissonanti, quindi eccezionali, riguardano la 4<sup>a</sup> diminuita (per linea o per salto), la 5<sup>a</sup> diminuita (per linea o per salto discendente) e la 3<sup>a</sup> diminuita (per linea discendente).

T. in a - mo - ro - - - so fuo - co

Verdelot: madrigale "Ogn'hor per voi sospiro"

A. tu. o - - - - - rum

Palestrina: mottetto "Trahe me"

T. a - ni - ma ca - ra

C. a - ni - ma ca - ra

Marenzio: madrigale "Credete voi ch'1 viva"

i

T. for.mo - - sa 5<sup>a</sup> dim.

T. ti - mor mor. tis con - tur. bat me, 3<sup>a</sup> dim.

Palestrina: mottetto "Nigra sum"

Palestrina: mottetto "Peccantem me quotidie"

Di norma si tratta di *madrigalismi* che vogliono aderire a espressioni di tensione psicologica, di dolore, di morte secondo i principi retorici in uso nel periodo storico: in Monteverdi si arriva persino all'uso della 4<sup>a</sup> eccedente.

C. fe - re a - spre - - sel - vag - ge 4<sup>a</sup> ecc.

Monteverdi: madrigale "Zefiro torna"

Il cromatismo vero e proprio comporta invece la successione semitonale di due suoni di egual nome ma di altezza diversa. Già si è visto come ciò possa normalmente avvenire quando un episodio termina con una cadenza sospesa sulla dominante e l'attacco del nuovo episodio comporti il passaggio immediato dal suono alterato a quello naturale sia nella stessa sia in un'altra voce (cfr. le pagg. 131 e 188). Un gioco simile avviene quando due voci, muovendosi per terze, propongono in successione immediata il confronto cromatico fra un suono naturale e lo stesso alterato. Ciò è possibile quando i due suoni risolvano per moto contrario nella direzione dell'alterazione.

C. Ahi - - mé, per for - - za

A. Ahi - - mé, per for - - za

T. Ahi - - mé, per for - - za

A. Gabrieli: madrigale "Deh, dove senza"

C. - te un dol - - ce,

A. - te un dol -

T. - te un dol - - ce,

B. - te un dol - - ce,

Palestrina: madrigale "S'un sguardo un fa beato"

I casi più caratteristici si hanno tuttavia quando una stessa voce procede per semitoni cromatici. Correntemente ciò si trova nella struttura omoritmica:

C. Plan - ge plan - ge qua - si vir - go  
 A. Plan - ge plan - ge qua - si vir - go  
 T. Plan - ge plan - ge qua - si vir - go  
 B. Plan - ge plan - ge qua - si vir - go

Ingegneri: responsorio "Plange quasi virgo"

C. Mo - ro las - so al  
 C. Mo - ro las - so al mio duo -  
 A. Mo - ro las - so al mio duo -  
 T. Mo - ro las - so al mio  
 B. - - - -

Gesualdo da Venosa: madrigale "Moro lasso al mio duolo"

come si può notare, sono frequenti nel cromatismo quelle che, in termini attuali, si definiscono *false relazioni*.<sup>2</sup> Gli autori – in questi casi – fanno scendere di terza il suono raddoppiato quando in altra voce viene alterato.

2. Per *falsa relazione* s'intende il rapporto di unisono o di ottava diminuiti o eccedenti, che intercorre in successione immediata fra due voci diverse.

Il procedimento cromatico si trova tuttavia – più raramente – anche nella struttura imitata.

T.3  
Ca - la - mi so - - num fe - ren - tes si - - cu - lo le - vem nu -

T.  
Ca - la - mi so - - num fe -

T.

B.

- me - ro le - vem nu - me - ro non - pel -

- ren - tes si - cu - lo le - - vem nu - - me - ro, le - vem nu - me -

Ca - la - mi so - - num

Ca - la - mi so - - num fe - ren - tes si - - cu -

Cipriano: mottetto "Calami sonum ferentes"

Nell'esempio che segue, il cromaticismo viene proposto da un'unica lunga linea – una specie di *tenor* – che sovrasta da protagonista il movimento delle altre parti che la sorreggono con procedimenti imitativi.

3. L'estensione vocale obbliga – in fase di esecuzione – a trasportare il mottetto circa una 4<sup>a</sup> sopra, per cui la composizione risulta per 3 tenori e basso.

C. So - - lo e pen - - so - - so i più

A. So. lo e pen so. so i più de - ser - - ti cam - - pi

T. So - lo e pen. so. so i più deser. ti - - cam - pi

T. So - lo e pen so. so i

B. So. lo e pen.

de - - ser - - ti cam - - pi vo'

i più de ser. ti cam - - pi vo' mi - su - ran. do

i più de - ser - ti cam - pi vo' - mi - su - ran. do a pas. si tar - -

più de - ser - ti - cam - - pi vo' mi - su - ran - do a

- so. so i più de - ser. ti cam - pi vo' mi - su - ran - do a pas - si

mi - - su - - ran - - do a pas - si tar - - di e

vo' mi - su - - ran - - do a pas - si tar - -

- di e len - - ti vo' mi - su - ran - - do

pas - si tar - di e len - ti a pas - si tar - - di

tar - di e len - - ti vo' mi - su - ran - - do a pas - si

Marenzio: madrigale "Solo e pensoso"

## CAPITOLO VII

### IL TEMPO TERNARIO

La letteratura vocale del '500 si basa nel complesso sul tempo imperfetto, integro  $\text{C}$  o diminuito  $\text{C}$ , cioè su un tempo binario a suddivisione binaria che agli autori rinascimentali è apparso come il più adatto alla stesura delle strutture imitative. Purtroppo il repertorio vocale non dimentica il tempo ternario, servendosi come fondamento ritmico dell'intera composizione — ma il caso è abbastanza raro nel '500 — oppure frequentemente per contrastare in alcuni episodi della composizione l'andamento base del tempo binario.

A ben considerare, il *ritmo* ternario è spesso inserito già nel tempo imperfetto (lo si è notato analizzando la distribuzione delle sillabe della parola nella misura quando sia in antitesi con la scansione binaria), ma si tratta di brevi momenti che si risolvono in un rientro più o meno immediato nella ritmica binaria generale.

C. *et re.sur.re.xit ter.ti.a di.e*  
 A. *se.det ad dex.te.ram Pa.tris*

Palestrina: Credo dalla "Missa O Rex gloriae"      Palestrina: idem

C. *- et . te, le dol . ci pa - ro - let - te e i - dol - ci sguar . di*

Marenzio: madrigale "La dove sono i pargoletti amori"

T. *Ca.li.ga - ve.runt o - culi me - i o - culi me - i*

Da Victoria: responsorio "Caligaverunt"

L'intera composizione può essere dunque in tempo perfetto, così chiamato perchè "teologicamente" perfetto è considerato fino al '400 ogni rapporto ritmico ternario. Il tempo perfetto è integro  $\text{O}$  o diminuito  $\phi$ : nelle trascrizioni moderne i valori originali sono dimezzati nel primo caso,<sup>1</sup> dimezzati due volte nel secondo, e l'indicazione  $\text{O}$  oppure  $\phi$  è sostituita dal moderno  $\frac{3}{2}$ . (Nell'esempio che segue, tratto dall'Agnus Dei III della *Missa*

1. Come si è scritto all'inizio del II capitolo, per quanto riguarda l'interpretazione e la traslitterazione in notazione moderna dei segni e delle figure ritmiche originali — il cui risultato non è sempre univoco dato che su tali questioni neppure i teorici rinascimentali sono totalmente concordi — si segue la moderna tradizione della scuola romana (Casimiri ecc.).

*Ecce Sacerdos* di Palestrina, le due voci qui trascritte presentano contemporaneamente i due segni ritmici: non sembra utile soffermarsi sul problema di notazione riguardante la prima misura del tenore che può apparire sbagliata).

A - - - gnus —

A - - - gnus —

A - - - gnus — De -

A - - - gnus — De -

Il tempo ternario di questo tipo, essendo a suddivisione binaria (cioè con *prolatio imperfecta*) e quindi a tactus eguale, non comporta alcun cambiamento musicale rispetto a quanto studiato finora. Infatti nel  $\circ$  la breve (la longa nel  $\phi$ ) equivale a tre semibrevi a suddivisione binaria (tre brevi nel  $\phi$ ) – modernamente dimezzate in minime – ciascuna delle quali corrisponde quindi a un tactus: poichè il tactus non distingue fra posizione arscica o tetica (la tesi e l'arsi sono al suo interno), la composizione risulta costituita, come nel tempo imperfetto, da un seguito di tactus che solo "visivamente" vengono incasellati nella misura tre a tre anzichè due a due (nelle trascrizioni moderne i tre tactus della misura sono a volte separati da linee tratteggiate perchè non nascano equivoci sulla natura del tempo ternario).

Si tratta quindi di una misura ternaria ideale, che non porta differenze musicali rispetto al tempo imperfetto, in quanto le figurazioni melodico-ritmiche sono le stesse. Scrive infatti Zarlino (op. cit. parte III cap. 49) che i compositori *quando intendevano la Battuta eguale* [cioè il tactus regolare], *segnavano le lor Cantilene nel principio col Circolo o Semcircolo intieri; ovvero da una linea in due parti tagliati*: indifferentemente quindi, prova ne sia ad esempio la *Missà l'Homme armé* di Palestrina, in cui il Kyrie e il Credo sono scritti in tempo perfetto nella prima edizione e in tempo imperfetto nella seconda del 1599. Per questi motivi dopo Josquin, che ancora scrive intere messe sotto il segno del circolo, il tempo perfetto è usato raramente.

C. - mus te Be.ne.di - ci . mus te Ad - o - ra -

A. - di - ci . mus te Ad - o - ra - mus te

T. te Be - ne - di - ci . mus te

B. Be.ne.di - ci - mus te Ad - o - ra - mus

Josquin: Gloria dalla "Missà Faisant regretz"

C  
per vos di - cit Do - mi - nus

A  
su - per vos di - cit Do -

T  
( vos ) di - cit Do - mi - nus di - cit Do - mi - nus

B  
Do - mi - nus su - per vos di - cit Do - mi - nus

Palestrina: mottetto "Tollite jugum meum"

Negli altri casi, quando il tempo ternario riguarda brevi composizioni (frottole, balletti, ecc.) o meglio singole sezioni (per es. l'*Hosanna* del Sanctus) o episodi o addirittura parti di episodi, anche solo 2-3 misure, allora si ha il vero tempo ternario, basato sul *tactus* irregolare, irregolare o ternario che dir si voglia. Negli originali si incontrano vari modi per indicarlo, i segni  $\Theta$   $\phi$   $\text{C}$   $\text{C}$  (tempo perfetto o imperfetto con *prolatio perfecta*, cioè a suddivisione ternaria) o più frequentemente alcune cifre dopo i consueti segni  $\text{O}$   $\phi$   $\text{C}$   $\text{C}$ . Le cifre sono il 3, per cui si ha la *proportio tripla* (es. C 3) oppure il  $\frac{3}{2}$ , per cui si ha la *proportio sesquialtera* (es.  $\phi \frac{3}{2}$ ): nel primo caso tre figure ritmiche valgono quanto una sotto il segno privo di numero, nel secondo caso tre figure valgono quanto due sotto il segno senza cifre.<sup>2</sup>

Le tre possibilità di notazione ritmica (*prolatio perfecta*, *proportio tripla*, *proportio sesquialtera*) conducono allo stesso risultato pratico, che nella trascrizione moderna è indicato dal  $\frac{3}{4}$ , equivalente a un *tactus*.<sup>3</sup>

2. La cifra  $\frac{3}{2}$  indica la proporzione, cioè che tre figure corrispondono a due, e quindi non è da confondersi con la frazione attualmente usata per definire il tempo perfetto (con *prolatio imperfecta*).

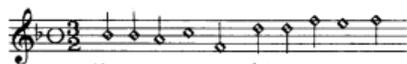
3. I vari segni mensurali riguardanti il *tactus* ternario determinano dunque una diversità di scrittura (per cui cambiano i valori di notazione), ma un identico risultato musicale: tanto è vero che a volte gli autori si abituano ad usare un solo segno, come nel caso di Palestrina che - a parte le prime opere - ricorre sempre al  $\phi \frac{3}{2}$ . Del resto tante complicazioni mensuralistiche (si pensi ancora al  $\text{C} \frac{3}{2}$  ecc.), nate dal travaglio medievale per giungere ad una notazione che indicasse con precisione ogni varietà ritmica, nel '500 non convincono più del tutto, se Zarlini scrive (op. cit. parte III cap. 70) che gli antichi segni *non sono d'utile alcuno alle buone et sonore harmonie; però lascieremo il ragionar più a lungo di simil cose a coloro che sono otiosi et che si diletano di simili Cifere più di quello che facciamo noi*. Non bisogna tuttavia dimenticare che una situazione del genere è rimasta anche nella notazione moderna, se è vero che il minuetto settecentesco si scrive in  $\frac{3}{4}$  o in  $\frac{3}{2}$  con risultato musicale sostanzialmente identico, che il  $\frac{6}{8}$  equivale al  $\frac{2}{4}$  in cui ci sia costante uso di terzine, ecc.

Nella trascrizione moderna in  $\frac{3}{4}$  i valori originali di notazione vanno dimezzati in alcuni casi ( $\Theta$   $\text{C}$   $\text{C}$   $\text{C}$   $\text{O}$   $\frac{3}{2}$  ecc.), dimezzati due volte in altri ( $\text{O}_3$   $\phi \frac{3}{2}$  ecc.), come mostrano gli esempi.

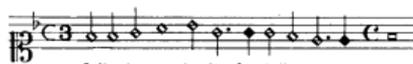
C'è infine da notare che purtroppo non tutte le edizioni moderne adottano lo stesso criterio per trascrivere il *tactus* ternario: l'uso del  $\frac{3}{4}$  appare il più preciso per le abitudini attuali (e così sarebbe il segno di terzina  $\text{m} \frac{3}{4}$ , del resto abbastanza usato come si vedrà), ma non pochi musicologi adoperano il



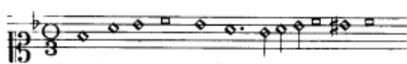
Marenzio: madrigale "Ridean già per le piagge"



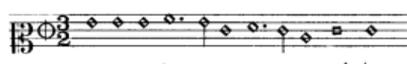
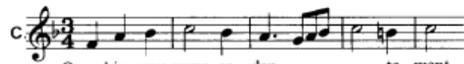
Marenzio: idem



Marenzio: madrigale "I lieti amanti"



Arcadelt: chanson "Quand je vous ayme"



Palestrina: Sanctus dalla "Missa Veni Creator Spiritus"



Il tactus ternario – detto ineguale perchè come quello binario consta di tesi e di arsi, ma la tesi è formata da due tempi primi, due semiminime, e l'arsi da un solo tempo – ha la stessa durata del tactus binario eguale,



per cui propone un movimento di "terzine" (a suddivisione binaria \text{C}  $\text{C3}$   $\text{♩} \frac{3}{2}$  ecc.) oppure ogni tre tactus (nel  $\text{C}$   $\text{♩} \frac{3}{2}$  ecc.), ma vengono di norma poste ogni tactus.

Oltre ai segni mensurali esaminati, gli autori usano anche un altro metodo per indicare il tempo ternario (se di breve durata), quello della colorazione delle note: tre note annerite,

$\frac{3}{2}$  – che si presta ad equivoci con l'indicazione usata per i tre tactus del tempo perfetto – oppure, con lo stesso metodo "archeologico" per cui non dimezzano le due semibreve nel  $\text{♩}$ , usano il  $\frac{3}{1}$ , dando anche in questo caso adito a dubbiose interpretazioni. L'ideale sarebbe poter sempre consultare gli originali, tenuto conto che neppure gli autori rinascimentali sono sempre precisi: Lasso e Palestrina, ad esempio, usano talvolta il  $\text{♩} \frac{3}{2}$  come se si trattasse del  $\text{♩} \frac{3}{2}$ .

nel tempo imperfetto  $\text{C}$  o  $\text{C}$ , equivalgono a due bianche, con il risultato di terzina (e come tale vengono segnate nella trascrizione moderna).

io vie più che mai le - ga.to e pre - so

T.  $\text{C}$  io — vie più che mai le - ga - to e pre - so

Cipriano: madrigale "Amor ben mi credevo"

Con tra tuoi fon.da . to . ri al . zi le cor . na

C.  $\text{C}$  Con . tra tuoi fon.da . to . ri al . zi le cor . na

Cipriano: madrigale "Fontana di dolore"

Se poi le note annerite sono poste già in un tempo ternario, il risultato è quello dell'*hemiolia*, per cui il *ritmo* ternario abbraccia due tactus anziché uno.

Ho . san . na in ex . cel - sis

T.  $\text{C}$  Ho - san - na in ex - cel - sis

Palestrina: Sanctus dalla "Missa l'Homme armé" (edizione 1599)

Hosanna

Hosanna in excelsis — hosanna in

Hosanna in excel - -

C.  $\text{C}$  Ho - - - san - - - na

A.  $\text{C}$  Ho . san - na in ex . celsis — ho san - na in

T.  $\text{C}$  Ho - san - na in ex - cel - - -

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Ad coenam agni providi"

Infine c'è da considerare che a volte le voci di una composizione non hanno tutte lo stesso segno ritmico, ma alcune sono in tempo binario e altre in tempo ternario, oppure tutte in tempo ternario ma con segni mensurali diversi. In questi casi nascono sovrapposizioni ritmiche anche complesse,<sup>4</sup> soprattutto nel primo '500, quando è ancora viva la tradizione del '400 fiammingo. Nell'esempio che segue la parte del tenor anziché in  $\frac{3}{4}$  è notata in terzine, per un più facile adattamento visivo con le altre voci. (Si veda anche l'esempio di Josquin di canone mensurale nel capitolo successivo).

4. I problemi di trascrizione in questi casi sono notevoli e presentano nuove situazioni: si pensi solo, ad esempio, che se il  $\text{C}$  è comune a tutte le voci, la semibreve equivale a un tactus, come si è visto ( $\blacklozenge = \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = 1$  tactus, modernamente  $\text{J.} = \text{J. J. J.}$ ); se invece il  $\text{C}$  interessa una sola voce, mentre le altre hanno il  $\text{C}$ , la semibreve — sotto il segno  $\text{C}$  — vale 3 tactus; se poi le altre voci hanno il  $\text{C}$ , allora ne vale 6.

C. (-le-) - - i - son Ky - ri - ee - lei - - son

A. - ri - ee - lei - - son e - - lei - - - son

T. Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri -

T. (-lei-)son Ky - ri - e e - lei - son Ky -

B. (-le-) - - i - son Ky - ri - ee - lei - son Ky - ri - e

Palestrina: Kyrie dalla "Missa l'Homme armé"

Il tempo ternario basato sul tactus ineguale comporta alcuni problemi di ordine contrappuntistico, riguardanti in particolare i procedimenti dissonanti. In linea di massima gli autori rinunciano a tutto quanto esuli da una condotta consonante delle parti, evitando cioè ritardi, anticipazioni, urti ecc. L'unico ritardo (o situazione dissonante) usato normalmente è quello della subfinalis in cadenza, con la dissonanza posta sulla seconda semiminima del tactus e la risoluzione posta sulla terza.

C. -gnor co - si

A. -gnor co - si

T. -gnor co - si

B. -gnor co - si

C. (-den) - te - ment

A. - den - te - ment

T. ar - den - te - ment

B. ar - den - te - ment

C. a - ni - ma me - a

A. a - ni - ma me - a

T. a - ni - ma me - a

B. a - ni - ma me - a

Cara: frottola "Forsi che si"

Arcadelt: chanson "Quand je vous ayme"

Da Victoria: mottetto "Domine non sum dignus"

In alcuni casi il ritardo della subfinalis è preceduto da quello della finalis, dato sulla terza semiminima del tactus con la risoluzione anticipata sull'ultima croma. Ciò è dovuto evidentemente al ritmo binario – in contrasto con il tactus ternario – che riproduce le situazioni del  $\text{♩}$  (si consideri anche la suddivisione dell'*hemiola*).

C in ex - cel - sis

A in ex . cel - sis

T in ex - cel - sis

B in ex . cel - sis

Palestrina: Sanctus dalla "Missa In illo tempore"

In genere non si incontrano altre situazioni dissonanti, in particolare sulla prima semiminima: le eccezioni tuttavia non mancano.

C ex - cel - sis

A (-cel) - - -

A (-san) - na in

T (-cel-) - sis ho -

B ho - san - na in

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Ad coenam agni providi"

C - san - na in ex - cel -

C - - -

A - na in ex -

T - na in ex -

T ho - san - na in ex -

B - na in ex - cel - sis

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Octavi toni"

Naturalmente la sincope consonante non conosce limitazioni e può trovarsi su qualsiasi punto del tactus.

Anche la nota di sfuggita è di norma sulla seconda semiminima e di rado sulla terza, non sulla prima.

C  
ex - cel - sis

A  
- cel. sis ho - san -

A  
ho - san - na in ex -

T  
- cel - sis ho - san -

T  
ex - cel -

B  
- cel - sis ho -

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Ave Maria"

Le anticipazioni dissonanti non sono usate, mentre le note di volta e di passaggio (in crome) si comportano secondo le norme consuete, si trovano cioè sulle suddivisioni pari delle semiminime: gli autori del resto combinano volte e passaggi in modo che gli elementi di fioritura producano fra loro consonanze anziché urti.

Le figurazioni melodiche e in particolare quelle in crome sono d'altronde le stesse usate nel tempo imperfetto (ma il movimento è più veloce), disposte talvolta secondo la divisione dell'*hemiolia* (cfr. l'es. successivo).

Sulle altre questioni tecniche, triadi, cadenze ecc., non c'è nulla da notare. Così è per le successioni di unisoni, 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup>, nel senso che — come nel tempo binario — da tre parti in su basta una sola croma per separare due consonanze perfette dello stesso tipo che si succedano anche sulle suddivisioni dispari di due semiminime consecutive.

A  
(-ptu-) - ras

T  
- dum Scri - ptu - ras

B  
(Scri-) - ptu - ras

Palestrina: Credo dalla "Missa Ave regina coelorum"

Per quanto riguarda i problemi di struttura, si osserva che il tempo ternario a tactus ineguale preferisce l'impostazione omoritmica:

C e al suon di que - sta si pos - sa bal - la - re si pos - sa bal - la - re.

C e al suon di que - sta si pos - sa bal - la - re si pos - sa bal - la - re.

A e al suon di que - sta si pos - sa bal - la - re si pos - sa bal - la - re.

T e al suon di que - sta si pos - sa bal - la - re si pos - sa bal - la - re.

Vechi: canzonetta "Fammi una canzonetta capricciosa"

è comunque abbastanza frequente anche l'impostazione contrappuntistica.

C Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja.

A Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

T Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

B Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

Da Victoria: mottetto "Estote fortes in bello"

C ex - sul - tant si - ne fi - ne

A ex - sul - tant si - ne fi - ne

T ex - sul - tant si - ne fi - ne

B ex - sul - tant si - ne fi - ne

Palestrina: mottetto "Gaudent in coelis"

Come si è già notato, si incontrano nel  $\frac{3}{4}$  due tipi di disposizione ritmica dipendenti dalla sillabazione del testo, una in cui il ritmo ternario è inserito in un singolo tactus,

A.

ét sa - ná - bi - tur á - ni - ma mé - a

Da Victoria: mottetto "Domine non sum dignus"

l'altra in cui il ritmo ternario è inserito in due tactus (*hemiolia*), come risulta sia dall'accentuazione della parola, sia dalle figurazioni melodico-ritmiche (spesso infatti è usata la figurazione "zoppa"  $\text{♩} \text{♩}$ ): questa seconda disposizione è particolarmente utile alla fine dell'episodio in tempo ternario per preparare il ritorno del  $\text{♩}$ , in quanto si configura come una successione di ritmi a suddivisione binaria posti in una intelaiatura ternaria.

C.

ét ex - spē - cto ré - sur - ré - cti - ó - nem mor - tu - ó - rum

Palestrina: Credo dalla "Missa In illo tempore"

A.

gio - ír a - mor coi pár - go - lét - ti suó - i, coi pár - go - lét - ti suó - i.

Vecchi: canzonetta "Un batter d'occhi"

I due tipi di disposizione ritmica si possono immediatamente succedere e anche sovrapporre.

A.

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

T.

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

T.

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

B.

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

Palestrina: Credo dalla "Missa O admirabile commercium"

In tutto ciò assume un'importanza fondamentale l'accentuazione della parola, cioè la sistemazione delle sillabe nel tactus: gli autori infatti, come si può notare negli esempi precedenti, pongono di norma la sillaba con accento (principale o secondario) all'attacco del tactus nel primo caso di disposizione ritmica, su una delle tre suddivisioni dell'*hemiolia*

nel secondo caso,<sup>5</sup> facendo così corrispondere gli accenti della parola con quelli musicali. Nel primo caso c'è solo da rilevare che le parole sdrucchiole, anche se possono portare come nel tempo binario un accento secondario sull'ultima sillaba, quasi sempre mantengono anche in musica il loro ritmo ternario (cfr. l'es. di Da Victoria a pag. 268): ugualmente è normale, per determinare gli accenti secondari, la retrogradazione di tre sillabe anziché di due.

C. *o - cu - lis in - si - pi - en - ti - um mo - ri, in - si - pi - en - ti - um mo - ri*

Lasso: mottetto "Justorum animae"

In definitiva nel tempo ternario a tactus ineguale si riscontra una grande libertà ritmica interna, per cui facilmente si incastrano fra loro ritmi binari e ternari: nel repertorio sacro ciò è normale con le parole ebraiche *Alleluja* e *Hosanna*, che vengono lette sia come piane sia come tronche, cioè con l'accento sulla *a* finale (si vedano gli esempi fatti in questo capitolo).

C. *ma sol - laz - zan - do si mo - vean - i dol - ci bal - li a suon di ce - te - ra*

Anerio: madrigale "I lieti amanti"

C. *(De-) - i am - bu - la san - cte De - i*

Palestrina: mottetto "Surge, sancte Dei"

B. *et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li*

Palestrina: Credo dalla "Missa Sine titulo"

Circa le figure ritmiche, si usano come sempre tutte quelle semplici o puntate, (♩), (♪), (♫), (♮), (♯), (♭), (e multipli), compresa la *o* (♩) corrispondente a due suddivisioni dell'*hemiola*.

5. Nel tempo ternario, all'inizio di frase la sillaba accentata è spesso posta sulla seconda semiminima, quasi teorica conclusione di una *hemiola*.

C. *mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li*

Palestrina: Credo dalla "Missa Dies sanctificatus"

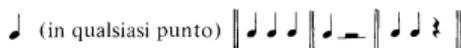
La frase musicale può iniziare su qualsiasi punto del tactus con la  $\text{♩}$ , la  $\text{♪}$ , la  $\text{♫}$  :



la  $\text{♪}$  (e multipli) si pone invece solo all'attacco del tactus.



La conclusione di frase può avvenire su:



Le pause quindi (di semiminima e multipli) si possono porre con libertà.

T. in ex\_cel - sis ho - san - na

A. (ex-) - cel - sis ho - san - na

T. in ex\_cel - sis ho - san - na

T. \_cel - sis ho - san - na

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Ecce ego Joannes"

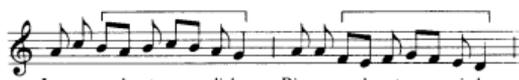
Rimangono da considerare le forme che preferiscono il tempo ternario ineguale, i momenti, le parole che ne suggeriscono l'uso. Nella messa il tactus ternario caratterizza spesso l'*Et resurrexit*, l'*Et in Spiritum* e l'*Et vitam* del Credo e in particolare l'*Hosanna* del Sanctus: nel resto del repertorio sacro gli episodi basati su parole quali *Alleluja*, *laetitia*, *gaudere*, *exsultare* ecc. sono facilmente in tempo ternario. In campo profano alcune chansons e frottole sono talvolta interamente impostate sul tactus ineguale, e così i balletti di fine secolo, perchè caratterizzati dal movimento di danza (come del resto molte chansons del '400): nelle altre composizioni, madrigali e canzonette, il tempo ternario interessa singoli episodi (o addirittura parti di episodi) basati su parole quali *canto*, *ballo*, *beato*, *gioire*, *scherzando* ecc.

## CAPITOLO VIII

### IL CANONE

Trattando dell'imitazione nel contrappunto a due parti si è già avuto modo di accennare, sia pur genericamente, al *canone*, alla sua struttura fondamentale, al significato del termine ecc.: bisogna ora approfondire la questione nei particolari.

Il principio dell'imitazione è già presente, in maniera larvata, nelle ridizioni del canto monodico,



La . va quod est sor . didum Ri . ga quod est a . ri . dum

Sequenza "Veni sancte Spiritus"

ma è ovviamente con la polifonia che può esprimersi in modo compiuto. Alcuni organa della scuola di Notre Dame e in particolare il *Viderunt omnes* a 4 voci di Perotinus (fine del XII sec.) presentano la "novità" dell'imitazione, che si struttura in due modi: come scambio fra le voci di frammenti melodici diversi e ben definiti,



Perotinus: organum "Viderunt omnes"

oppure come imitazione vera e propria di un unico motivo.



-um an -

Perotinus: idem

Un secolo più tardi il primo tipo di struttura si ritrova nel rondellus franco-inglese, il secondo nella rota, che conduce l'imitazione fino al termine determinando così un vero canone (il nome stesso di *rota* dà l'idea del succedersi delle entrate e dell'inseguirsi delle melodie). La rota più famosa è la composizione inglese *Sumer is icumen in* (fine del XIII – inizio del XIV sec.) a 6 voci, di cui le quattro superiori procedono a canone mentre le due inferiori, basate sulla tecnica dello scambio di due frammenti, rappresentano un *pes* ostinato.

The image shows a musical score for the English song "Sumer is icumen in". It consists of six staves. The top four staves are vocal parts in canon, each with its own line of lyrics. The bottom two staves are instrumental parts, each with lyrics underneath. The lyrics are: "Sumer is icumen in. Lhude sing eu. eu. Groweth sed and bloweth med and spring the thew de. eu." and "Sing eu. eu. Sing eu. eu. Sing eu. eu. Sing eu. eu.".

Una tecnica simile è alla base della *caccia* trecentesca, il primo tipo di composizione stabilmente imperniato sul canone: le due voci superiori realizzano il canone mentre quella inferiore, eseguita da strumenti, serve da sostegno. Il principio compositivo fondato sull'imitazione si trova a volte anche nel madrigale trecentesco, ma è soprattutto caratteristico della caccia (e prima della *chasse* francese), tanto che per un certo tempo canone e caccia diventano sinonimi.

The image shows a musical score for a caccia, consisting of three staves. The top staff is labeled "Primus" and contains the lyrics "Per" and "lar ghi". The middle staff is labeled "Secundus" and is empty. The bottom staff is labeled "Tenor" and contains a single note. The music is in a simple, rhythmic style.

pra - ti e per - gran - bo - schi. fol - ti,  
Per - lar -

G. da Cascia: caccia "Per larghi prati"

Dalla fine del XIV sec., con la scuola borgognona e poi fiamminga, la tecnica del canone raggiunge il massimo grado di perfezione e finanche incredibili preziosismi: tutta la maggior produzione del quattrocento (soprattutto del repertorio sacro in questo caso) poggia sui principi canonici ed anche il secolo successivo, almeno all'inizio, risente di questa tecnica estremamente precisa e complessa. Nel cinquecento tuttavia si avverte una graduale semplificazione nel campo dell'imitazione canonica, un allontanamento sempre più evidente da questo tipo di struttura che, nel secondo Palestrina, in Da Victoria ecc. (il repertorio profano ha già abbandonato tali principi da tempo), cede il passo ad altri procedimenti contrapuntistici meno severi.

Un solo tipo di canone fiammingo non viene più usato dopo Josquin, quello mensurale, in cui tutte le voci propongono – iniziando contemporaneamente – la stessa melodia, ma ciascuna voce si differenzia dall'altra per la diversa figurazione ritmica indicata all'inizio dal proprio segno mensurale.

A - gnus Dei qui tol - lis pecca - ta  
mun - di mi - serere no - bis

Josquin: Agnus Dei II dalla "Missa l'Homme armé"

Agnus De - i A - gnus De - i qui tol -  
A - gnus De - i A - gnus De -  
A - gnus De - i A - gnus De -

(Versione in notazione moderna)

*ecc.*

Le conquiste della tecnica canonica troveranno poi nuovo impiego nel barocco (fuga e forme similari) e ancora, soprattutto dopo il periodo classico-romantico, nella musica del '900, sia nella fase neoclassica, sia soprattutto in quella seriale: come sempre, infatti, si assiste a un gioco di corsi e di ricorsi storici.

Nel '500 il canone può caratterizzare alcune sezioni di una composizione più vasta, cioè strofe di inni, versetti di magnificat e soprattutto parti di messe (il *Crucifixus etiam* e l'*Et resurrexit* del Credo, il *Pleni sunt* del Sanctus, il Benedictus, l'Agnus Dei II ed eventualmente III, ecc.): più raramente si trova a base di mottetti o di chansons e madrigali. Talvolta tutta la messa è canonica, nel qual caso — qualora il materiale melodico sia originale — prende facilmente il nome di *Missa ad fugam* (cfr. Josquin e Palestrina), altrimenti porta il nome — come al solito — della melodia preesistente scelta come tema (cfr. la *Missa Ad coenam agni providi* di Palestrina).

La notazione usata nel '500 per la stesura del canone è in genere quella del canone chiuso, per cui l'unico tema (se si tratta di canone semplice) o i due temi (se si tratta di doppio) vengono scritti rispettivamente su uno o due righe e l'apertura del canone (resolutio canonis) viene data dall'indicazione  $\cdot\mathcal{S}\cdot$ , o simile: questo segno determina i punti d'ingresso dei conseguenti e di conclusione del tema per quanto riguarda i conseguenti stessi, dato che al termine l'antecedente ha sempre una coda. L'intera *Missa ad fugam* di Palestrina, per esempio, è scritta come canone chiuso su due soli righe e l'apertura del canone rivela invece una composizione a 4 voci.

Accanto al termine *canon* viene indicato il rapporto di distanza intervallare fra dux e comes: il canone, secondo la terminologia rinascimentale, può essere ad unisonum, ad secundam, ad tertiam, in diatessaron, in diapente, ad sextam, ad septimam, in diapason, ad nonam e, nel caso di imitazione al grave, in subdiatessaron, in subdiapente, in subdiapason e perfino ad XII inferiorem.<sup>1</sup> L'indicazione del rapporto intervallare determina di conseguenza anche la voce che deve realizzare il comes.

Per quanto riguarda i dati tecnici del canone (distanza di tactus fra le entrate, figure ritmiche d'attacco e di conclusione ecc.) si rimanda a ciò che è stato detto per la semplice imitazione (e si vedano inoltre gli esempi che seguono); circa poi i dati compositivi, c'è da notare che la linea canonica è divisa in frasi — ciascuna delle quali corrispondente a una del testo letterario — separate talvolta da pause anche lunghe, per cui nelle composizioni basate sul canone è sempre valido il principio di costruzione a episodi caratteristico della polifonia vocale.

Il tipo di canone più usato durante il '500 è quello di maggiore semplicità ed evidenza all'ascolto, legato quindi al principio dell'imitazione *naturale*, in cui il conseguente mantiene la più stretta aderenza ai dati ritmici e melodici dell'antecedente (canone diretto). Circa i dati melodici c'è da rilevare che essi vengono perfettamente mantenuti quando il comes risponde all'unisono o all'ottava. Nel caso invece di imitazione canonica ad intervalli diversi dai precedenti, il conseguente subisce varianti nella misura interna degli intervalli (per esempio 2<sup>a</sup> maggiore anziché minore ecc.), come è già stato detto nel II capitolo; il canone alla 4<sup>a</sup> o alla 5<sup>a</sup> può conservare la perfetta corrispondenza degli intervalli quando il comes mantenga esattamente per tutto il percorso il trasporto modale: tuttavia non sempre i traspor-

---

1. A volte, soprattutto se l'imitazione verso il grave vuol essere ad intervalli diversi da quelli ora nominati, gli autori usano scrivere la parte del comes — anziché del dux — e indicare l'intervallo, per esempio *ad sextam*, a cui deve avvenire l'entrata del dux, segnata dal solito segno  $\cdot\mathcal{S}\cdot$ .

ti – cfr. il I capitolo – risultano di assoluta simmetria, per cui anche in questo caso possono avvenire le varianti intervallari di cui si è detto. Le stesse varianti talvolta hanno origine da modulazioni – per quanto rare – dell’antecedente, che possono o meno essere riprodotte nella linea del conseguente.

Il canone a 2 voci è facilmente presente nelle composizioni di Josquin, Festa e Lasso, mentre non si trova in Palestrina, Da Victoria ecc.

( Resolutio )

C. Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis

A. Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis e - ti-am pro

e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la -

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

- to pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est,

et se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus est, pas - sus

pas - sus et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

et se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est.

**Coda**

Lasso: Credo dalla "Missa Quand'lo penso al martire"

Come appare già in questo primo esempio, nei canoni da due voci in su è sempre presente la *coda*, un frammento melodico (o un suono lungo) di completamento che serve a far concludere contemporaneamente al comes il dux, il quale deve essere prolungato avendo già esaurito in precedenza la sua linea.

Anche a 3 parti il canone è *semplice* cioè impostato su un unico tema. Presenta necessariamente due rapporti di intervallo nei confronti dell’antecedente, i quali di solito si limitano alla 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> e all’8<sup>a</sup>. Ogni voce, esclusa l’ultima che entra, conclude con la coda.

(Resolutio II)

A. (Resolutio I) Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ple - ni sunt  
 T. (Canon) Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ple - ni sunt coe - li  
 B. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ple - ni sunt coe - li et

coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a  
 et ter - ra glo - ri - a tu - a glo - ri - a  
 glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a  
 tu - a glo - ri - a tu - a tu - a  
 a glo - ri - a tu - a, tu - a Coda - a

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Ad fugam"

Da 3 voci in su – escluse le eccezioni – i canoni sono semplici se soltanto due o tre parti giocano in reale imitazione canonica, mentre le altre realizzano linee in contrappunto imitato più o meno severo (si tratta di un caso frequente, cfr. la chanson *Comment peut avoir joye* di Josquin, il madrigale *Convien ch'ovunque sia* di Cipriano, il mottetto *O lux et decus Hispaniae* di Da Victoria ecc.).<sup>2</sup> Di solito tuttavia a 4 voci il canone è *doppio*, basato cioè su due temi e si svolge secondo questo schema (le voci non entrano necessariamente nell'ordine indicato):

- |      |   |                       |        |
|------|---|-----------------------|--------|
|      | 1 | A (I tema) dux _____  | (coda) |
| voci | 2 | A comes _____         | (coda) |
|      | 3 | B (II tema) dux _____ | (coda) |
|      | 4 | B comes _____         |        |

2. Un caso singolare di canone a 4 voci si trova nell'*Ave Maria* di Josquin, in ritmo ternario: si tratta

C. Ky - ri - e - lei - son

A. Ky - ri - e - lei - son

T. Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son

B. Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son

Palestrina: Kyrie dalla "Missa Ad fugam"

Un caso particolare – sempre a 4 voci – si può osservare quando il canone si presenta inizialmente come semplice, nel senso che le 4 entrate sono regolari, ma in un secondo tempo si tramuta in canone doppio, quando le ultime due voci – proseguendo la linea tematica – si differenziano più o meno nettamente dalle prime due (cfr. per es. il Sanctus della *Missa ad fugam* palestriniana).

1	A dux	_____
2	A comes	_____
3	A comes	_____ B dux _____
4	A comes	_____ B comes _____

A 5 parti, nel caso di canone doppio, due voci realizzano il primo canone e le altre tre il secondo (cfr. l'Agnus Dei II della *Missa ad fugam* di Palestrina). Da 5 voci in su il caso corrente è tuttavia quello del canone semplice, realizzato da 2 o 3 voci, con contrappunti di completamento da parte delle altre.

di un canone a due parti in sudiapente fra cantus e tenor, mentre le altre due voci sostengono il discorso in contrappunto omoritmico.

C. Dux  
A-ve ve-ra vir-gi-ni-tas imma-cu-la-ta ca-sti-tas, cu-jus pu-ri-fi-ca-ti-o

T.  
A-ve ve-ra vir-gi-ni-tas imma-cu-la-ta ca-sti-tas, cu-jus pu-ri-fi-ca-ti-o

T. Comes  
Ave vera virginitas immaculata castitas, cujus purificatio

B.  
Ave vera virginitas immaculata castitas, cujus purificatio

Oltre al canone diretto (semplice o doppio) si può osservare in alcuni casi anche il canone per moto contrario, nel quale il comes rovescia la direzione degli intervalli (variazione, se necessario, la misura interna, come si è visto).

Canon "Tout au rebours"<sup>3</sup>

Arcadelt: chanson "Tout au rebours"

Seppure raramente si trovano in letteratura esempi di canone *canonizans*, cioè a struttura imitativa retrograda diretta (a gambero). Mentre l'antecedente espone la linea da A a B, il conseguente la svolge da B ad A (cfr. l'ultimo versetto del *Magnificat quinti toni* del III libro di Palestrina).

Infine si può ancora citare il canone per aggravamento, nel quale il comes raddoppia le figure ritmiche del dux, mantenendone però esattamente gli intervalli melodici (cfr. l'Agnus Dei I della *Missa Repleatur os meum* di Palestrina).

Per la composizione del canone si propone un'esercitazione a 2 voci impostata sulla struttura più severa, cioè sull'imitazione all'8<sup>a</sup> (in diapason), che conserva esattamente i dati proposti dal dux nella risposta del comes. Il canone può essere realizzato, come si è detto, sulla base di un C. F. oppure su un tema di libera invenzione: come C. F. — nella presente proposta di lavoro — viene scelto quello della sequenza *Victimae paschali laudes* usato già nelle esercitazioni precedenti.

Tecnicamente l'imposto del canone si può studiare come se si dovesse svolgere tutto in figure di semibreve (che, in seguito, saranno *diminuite* per mezzo di fioriture melodiche). Scelte le voci cui affidare l'esecuzione del canone, si scrivono anzitutto alcune misure del dux per osservare quali possano essere (come già si è fatto nello studio della semplice imitazione) i punti d'ingresso del comes, quelli cioè che permettano al comes stesso di entrare in consonanza col dux.

3. L'autore prende spunto dal testo (*Tutto al contrario...*) per indicare, quasi canone *enigmatico*, in quale modo deve procedere la controparte (in questo caso il dux).

Come si vede esistono alcune possibilità per l'attacco del comes, ma le entrate ai punti 3, 4, 5 e 6 si eliminano a causa della distanza superiore ai 4 tactus nei confronti dell'antecedente. A questo punto conviene scrivere per esteso tutt'e due le linee per osservare quale delle possibilità rimaste sia la più favorevole per la continuazione del canone. Nel primo caso

si osserva che – già alle prime misure – gli errori materiali (ottave consecutive, ritardi ascendenti ecc.) rendono impossibile la coesistenza fra le due melodie.

Nel secondo caso

– tranne i due intervalli di  $4^a$  e di  $7^a$  non accettabili – gli altri sono favorevoli alla sovrapposizione consonante delle linee: tuttavia in a) e in b) sono presenti due successioni di  $5^c$  che – in ogni modo – potranno essere corrette per mezzo di fioriture.

Se quindi il secondo caso si presenta come l'unico adatto alla stesura del canone *in diapason*, bisognerà studiare il modo di sciogliere le difficoltà che il progetto iniziale presenta (successioni errate, intervalli inaccettabili ecc.). Per evitare ad esempio la prima successione di  $5^c$  si può 1) spostare il secondo *re* della linea del comes sul secondo tactus della misura e porre un *si* sul primo; e, in linea subordinata, 2) stabilire due intervalli nella misura che si riferisce alla prima  $5^a$ . Queste prime varianti vanno naturalmente riportate anche nella controparte.

Dopo di ciò si fiorisce il frammento in modo da avere un risultato musicalmente accettabile.

Questa tecnica va applicata a tutto il percorso del canone, controllando che siano rispettati il principio della scorrevolezza e autonomia melodica della linea, in rapporto anche al testo letterario scelto, e il principio dell'unico punto culminante: bisogna inoltre collocare alcune pause nei punti più adatti al fraseggio letterario e musicale. Alla fine, al dux viene aggiunta la coda.

A. Ky - ri - e e - le - i - son

B. Ky - ri - e e - le - i - son

A. i - son Ky - ri - e e - le - i - son

B. Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

C. Be - ne - di - ctus

T. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

C. qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

T. no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni.

## CAPITOLO IX

### IL CONTRAPPUNTO A SETTE E OTTO PARTI

Il contrappunto a 7 e 8 voci porta alle ultime conseguenze la tecnica esaminata per le 4, 5 e 6 parti. Se tuttavia sviluppa in modo nuovo alcuni dati strutturali e compositivi (soprattutto per quanto riguarda le 8 voci), dal lato squisitamente tecnico non apporta novità di rilievo, a parte la ricerca di semplificazione nei procedimenti contrappuntistici: infatti il crescere del numero delle voci operanti nella composizione mette sempre più in evidenza il problema della verticalità, cioè della solidità "armonica" necessaria a sostenere il discorso polifonico, ed è per questo motivo che alcune situazioni verticali più o meno dissonanti vengono abbandonate.

C'è del resto da notare che nel repertorio a 7 e 8 voci solo in determinati momenti della composizione — in particolare alla fine — vi è l'effettiva presenza di tutte le parti, giacché gli autori — allo scopo di alleggerire il peso e la complessità del totale contrappuntistico — giocano sugli interscambi di linee e sul dialogo fra gruppi vocali (cfr. il doppio coro), ottenendo un discorso basato in media sulle 4 o 5 voci, che rappresentano il fondamento della polifonia rinascimentale.

Quando le parti in azione sono realmente 7 o 8 (ovvio presupposto perchè siano validi i principi e le limitazioni che si esporranno a proposito della tecnica generale), c'è anzitutto da rilevare che la triade usata quasi esclusivamente è quella allo stato fondamentale ( $\frac{5}{3}$ ), mentre quella al I rivolto ( $\frac{6}{3}$ ) è piuttosto rara e quella diminuita, sempre al I rivolto, scompare. Per quanto riguarda poi i raddoppi, cioè le ripetizioni nelle varie voci dei suoni che compongono la triade, rimangono fermi i principi studiati nel IV capitolo: c'è solo da notare la possibile presenza di tre voci all'unisono, soprattutto sulla suddivisione pari del tactus.

C. - rum re - - gni - - coe -

A. (cla) - ves re - gni coe - lo - -

A. - gni coe . lo . rum re . gni coe - lo -

T. - gni - - coe . lo .

T. - rum

B. cla - ves re - gni coe . lo .

B. cla - ves re - gni

Palestrina: mottetto "Tu es Petrus"

C. (del) la - gri . mar

C. (la-) gri . mar

A. l'ho - re del la - gri -

A. (la-) gri . mar so -

T. (so-) no vi - ci -

T. - mar so -

T. - ci - ne

B. - ne

Cipriano: madrigale "Amor se così dolce"

Per le successioni e relazioni di consonanze perfette non c'è nulla di nuovo da aggiungere: con una certa facilità si incontra tuttavia la relazione d'unisono, e quella di quinta in cui al grado congiunto in una parte si contrapponga un salto di terza nell'altra. Non è comunque esclusa, a così gran numero di voci, la successione di due 8<sup>e</sup> per moto contrario in parti che non siano quelle estreme (cfr. l'esempio precedente di Cipriano, quelli di Palestrina e Gabrieli a pag. 285 e – in seguito – ciò che riguarda l'andamento dei bassi nel doppio coro).

Circa i ritardi – fermo restando quanto si è detto sui suoni da raddoppiare nelle varie accordalità in cui essi sono inseriti, ecc. – c'è da rilevare che a 7 e 8 voci l'unico ritardo usato normalmente è il 4 → 3 perchè il 7 → 6 non si incontra più, così come il 2 → 3 scomparso fin dalle 5 voci (si confrontino questi dati con quanto si è detto sulle triadi e si dirà sulle cadenze). Abbastanza frequente è anche il 9 → 8, che talvolta si combina con il 4 → 3 e il 2 → 1. (Si osservi negli esempi come a 7 e 8 voci possa avvenire che il suono ritardato sia già presente in altra voce, a parte il caso del 9 → 8 e 2 → 1).

C (u-) - - sque in sae - cu - lum  
 A (in) - sae - - cu - lum et  
 T - sque in sae - cu - lum  
 B - sque in sae - cu - lum  
 C (in) - sae - cu - lum in sae -  
 A - sque in sae -  
 T (-sque) in sae - culum  
 B -sque in sae - culum

C gli oc - - chi suo - -  
 C - chi suo - i  
 A - si gli oc - - chi  
 A - chi suo - i  
 T (oc-) - - chi suo - i  
 T -gia - do - si gli oc -  
 B -gia - do - si gli oc -

Lasso: mottetto "Ecce quam bonum"

Willart: madrigale "Liete e pensose,  
 accompagnate e sole"

C. (ut) sol  
 C. ut sol  
 A. -le-cta ut sol  
 A. (sol)  
 T. ut sol  
 T. (ut) sol  
 B. (sol) ut sol

(ter) - - - - num  
 in - ae - ter - num  
 ae - ter - - - num  
 (-num)  
 (-ter) - - - - num  
 (-num)  
 ae - ter - - - num

Palestrina: mottetto "Virgo prudentissima"

Il secondo rivolto della triade ( $\frac{6}{4}$ ), escluso il caso della  $\frac{6}{4}$  di volta in cadenza, è molto raro (cfr. l'esempio precedente di Palestrina, in cui nè la  $4^a$  nè la  $6^a$  – come d'uso – sono raddoppiate, ma in compenso la  $5^a$  è già espressa da un'altra voce). Altre situazioni verticali dissonanti quali la  $\frac{6}{5}$  e la  $\frac{7}{5}$  non si trovano più, perchè evidentemente non risultano chiare nella complessità della trama contrappuntistica.

Gli altri tipi di fioritura – note di passaggio, di volta, di sfuggita e anticipazioni – rispondono ai criteri già esaminati: c'è solo da notare l'uso frequente di note di passaggio in figura di semiminima.

Dopo quanto si è notato sull'uso delle triadi e dei ritardi, appare logico che a 7 e 8 voci le situazioni cadenzali siano limitate a pochi casi. In protus, tritus e tetrardus si usa esclusivamente la cadenza autentica, quella cioè che comporta il collegamento fra la triade sulla dominante e quella sulla finalis, entrambe allo stato fondamentale. Soprattutto presso i veneziani si incontra ancora il procedimento della  $\frac{6}{4}$  di volta.

C. (pa-) - - - cem

C. (-cem)

A. (-bis) pa - - - cem

A. (no) - bis pa - - - cem

T. (-bis) pa - - - cem

T. (-cem)

B. (pa-) - - - cem

B. (pa-) - - - cem

Palestrina: Agnus Dei II dalla "Missa Ave Maria"

Resta ovviamente valido tutto ciò che riguarda i raddoppi dei suoni nella triade preclusiva, la 3<sup>a</sup> di Piccardia in quella conclusiva, ecc.

Nel deuterus, scomparsa fin dalle 6 voci la cadenza frigia, rimane quella plagale (con la conseguente 3<sup>a</sup> piccarda), usata anche negli altri modi, soprattutto quando al termine della composizione una voce tiene – come si è esaminato – una lunga finalis.

Le cadenze sospese sulla dominante sono ancora correnti, mentre quelle evitate si fanno abbastanza rare.

Anche per l'imitazione non ci sono novità sostanziali da rilevare rispetto alle 4, 5 e 6 parti. E' comunque più frequente l'imitazione fra gruppi vocali (cfr. in particolare il doppio coro) e l'imitazione ritmica, in cui l'interesse del disegno è dovuto non tanto al percorso melodico quanto alla sillabazione del testo sulla base di due o tre suoni: l'imitazione ritmica risulta infatti più incisiva nella trama delle molte voci e anche di minor difficoltà oggettiva dal punto di vista compositivo.

C. - na - ro in vi - - ta

A. vi - - - - ta

A. tor - na - ro in vi - - ta

T. vi - ta tor - na-ro in vi - ta

T. - na - - - ro in vi - ta

T. - na - ro in vi - - ta

B. - na - ro in vi - - ta

A. Gabrieli: madrigale "Tirsi morir volea"

C. *te con vo.ci vi - ve sen.tir al mon - do sen.tir al mon - do*  
 A. *sen.tir al mon - do sen.tir al mon - do*  
 T. *fa - te con vo.ci vi - ve sen - tir al mon - do sen.tir al mon - do*  
 B. *fa - te con vo.ci vi - ve sen.tir al mon - do sen.tir al mon - do*

C. *sen.tir al mon - do sen.tir al mon - do*  
 A. *fa - te con vo.ci vi - ve sen - tir al mon - do sen.tir al*  
 T. *sen.tir al mon - do sen.tir al mon - do*  
 B. *sen.tir al mon - do sen.tir al mon - do*

A. Gabrieli: madrigale "Felici d'Adria"

Si tenga del resto presente che nei momenti in cui tutte le 7 o 8 parti si muovono, è facile che il contrappunto imitato ceda a quello libero. Poichè comunque il gioco imitativo è legato – soprattutto a 8 voci – ai dati strutturali, se ne riparerà in seguito.

Nelle linee tecniche generali il contrappunto a 7 e 8 parti non si discosta dunque da quello studiato in precedenza, se non per una maggior semplicità di procedimenti: per quanto riguarda invece i problemi strutturali e compositivi, il repertorio a 8 voci presenta novità di rilievo, per cui è necessario esaminare prima quello a 7 e poi quello a 8 voci.

Le composizioni a 7 parti, non molto numerose, riguardano in genere il secondo '500: sono mottetti (Lasso, Gabrieli, Palestrina), madrigali (ancora Lasso, Gabrieli), alcuni Agnus Dei conclusivi di messe a 6 voci, versetti finali di magnificat, di lamentazioni, ecc. Circa la tipologia delle voci, c'è da osservare che tutti i timbri sono sempre presenti: tre vengono raddoppiati (per es. CCAATTB, CCATTBB, ecc.); oppure, se uno è triplicato, due rimangono affidati a una voce singola (per es. CAATTTB). Negli originali la settima voce, che raddoppia o triplica insieme al Quintus e al Sextus uno dei quattro timbri base CATB, prende il nome di Septima Pars.

Sono necessarie alcune considerazioni di ordine compositivo. Spesso i mottetti e quasi sempre gli Agnus Dei sono impostati a canone: due o tre voci realizzano il canone (sem-

plice), le altre contrappuntano in imitazione con un disegno derivato o meno da quello proposto per ciascun episodio dalla linea canonica. A parte cioè le composizioni sacre non si discostano dalla consueta costruzione mottettistica.

Fra i madrigali invece sono di particolare interesse quelli chiamati *dialoghi*, i quali prendendo spunto da un testo dialogico (cfr. *Ditemi vita mia* di Lasso, *Liete e pensose, accompagnate e sole* di Willaert, *Tirsi morir volea* di A. Gabrieli, ecc.) contrappongono in alcuni momenti due gruppi vocali variamente formati, ciascuno dei quali "impersona" uno dei dialoganti.<sup>1</sup>

Si analizzano i tre madrigali citati. In quello di Lasso al gruppo formato da C'A'T', che canta i primi due versi, rispondono C'A''T''B con il terzo verso: si prosegue così per altre due volte finché gli ultimi tre dei dodici versi sono realizzati da tutte e 7 le voci. In quello di Willaert (un sonetto di Petrarca) la prima quartina è per A'T''B, la seconda per C''A'': il primo verso della prima terzina è affidato al gruppo A'T''B, gli altri due a C''A''; il primo verso della seconda terzina al gruppo C''A''T''', finché gli ultimi due versi sono intonati da tutte le voci. Il madrigale di Gabrieli ha una divisione più complessa: i primi tre versi e mezzo sono realizzati da A'T''''B, gli altri due e mezzo (che concludono la prima strofa) da CA'A''T'; i tre versi seguenti sono per A'T''''B, poi ce ne sono tre affidati a tutte le voci, seguiti da sei versi in cui il dialogo è fra CA''T' e A'T''''B; finalmente i tre versi che concludono il testo di G. B. Guarini sono realizzati dalle 7 voci.

Tutto ciò dimostra come spesso le composizioni a 7 siano in gran parte costruite per un numero minore di voci e solo in alcuni momenti per tutte e 7, la qual cosa è dovuta — come s'è detto — all'eccessiva pesantezza di tante voci in costante movimento: per un approfondimento della tecnica a dialogo si veda il doppio coro. Se poi il madrigale non è un dialogo, non differisce allora compositivamente dalle opere similari a 5 e 6 voci.

Indipendentemente dall'architettura generale, per quanto riguarda la struttura degli episodi — sia essa omoritmica (preferita nei momenti di dialogo stretto fra i gruppi), oppure in contrappunto imitato o anche in contrappunto libero (frequente, come già si è detto, quando le 7 voci siano tutte presenti) — non c'è nulla di nuovo da rilevare. Così è per la modulazione, per la tecnica d'incastro ecc. (per il caso particolare di aggancio fra gruppi vocali nella struttura dialogica si veda il doppio coro). C'è solo da ricordare che, nel totale delle 7 voci, sempre più facilmente il basso procede per salti di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, condizionato da necessità verticali, anche se non è esclusa (negli episodi imitati) una sua movimentazione di effettivo interesse melodico.

## IL DOPPIO CORO

Le composizioni a 8 voci si dividono in tre gruppi, secondo che abbiano un'impostazione polifonica unitaria, oppure a doppio coro avvicinato o infine a doppio coro spezzato.

Se l'impostazione è a coro unico,<sup>2</sup> simile quindi a quella di tutte le composizioni esaminate finora dalle 2 alle 7 parti, il discorso polifonico segue i principi strutturali consueti.

1. Questa tecnica sarà particolarmente sfruttata nei *madrigali rappresentativi* della fine del secolo.

2. La disposizione delle voci in partitura è fatta nel modo solito, per cui le 8 parti scendono complessivamente dal soprano al basso. A volte tuttavia la disposizione grafica è quella del doppio coro, formata cioè da due gruppi di 4 voci sovrapposti (CATB-CATB), — cfr. per es. il madrigale di A. Gabrieli *Felici d'Adria* —: la mancanza di dialogo fra i cori prova che si tratta invece di una composizione a coro unico.

La pesantezza delle 8 voci è alleggerita da *vuoti* causati — come al solito — dall'assenza di una o più voci per un intero episodio, da pause anche lunghe fra una ripetizione di frase (o motivo—parola) e l'altra, ecc.: come per questo, anche per gli altri problemi compositivi occorre richiamarsi a quanto detto nel IV capitolo.

Le composizioni a 8 voci di questo tipo non sono molte, alcuni mottetti, versetti finali di magnificat e di lamentazioni (cfr. Palestrina), pochi Agnus Dei di messe a 6 voci, alcuni madrigali (cfr. Cipriano, A. Gabrieli). Per quanto riguarda la scelta delle voci, ogni timbro è raddoppiato, CCAATB (o Bar.) B; oppure uno è triplicato (mai il basso) e di conseguenza uno rimane semplice, per es. CCAATB. La voce aggiunta è detta negli originali Octava Pars.

Quando invece le 8 voci sono divise in due gruppi "autonomi" di 4 ciascuno si ha il doppio coro, che può essere avvicinato o spezzato (altrimenti detto battente); avvicinato se i due cori sono a diretto contatto (disposti in unico semicerchio specifica Vicentino), spezzato se sono in posizione contrapposta, uno di fronte all'altro, o comunque allontanati. La caratteristica del doppio coro rispetto alle semplici 8 voci sta nel gioco a dialogo fra i due cori, talvolta anche molto stretto, che vivacizza la composizione e crea automaticamente i *vuoti* necessari a dare respiro alla polifonia a 8 parti.

Il doppio coro battente differisce da quello avvicinato per il risultato *stereofonico* che comporta, così che in esso lo *spazio* diventa una componente musicale di notevole importanza: da ciò deriva l'unica differenza tecnica fra doppio coro battente e avvicinato, che consiste nell'andamento dei due bassi quando i cori procedono insieme (dal che si individua la natura del doppio coro), ma di questo si parlerà in seguito.

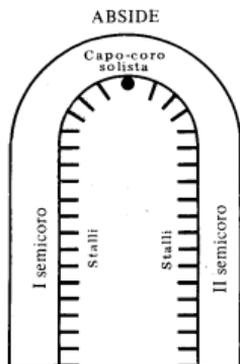
L'uso dei cori spezzati, con il conseguente effetto stereofonico, è in rapporto diretto con la vastità e la monumentalità delle chiese tardocinquecentesche, nelle quali il piccolo coro rinascimentale (12–18 cantori) risulta insufficiente. Lo spirito del Rinascimento si tramuta ormai in quello barocco e in ogni espressione artistica, insieme alla ricerca di vibrazioni ed effetti chiaroscurali (riscontrabili anche nella musica vocale, come si è visto a proposito dell'imitazione fra gruppi di voci, del gioco madrigalistico fatto di echi e richiami, ecc.), si nota la tendenza all'ampliamento delle dimensioni: questo dilatarsi si traduce in musica in un aumento prima del numero delle voci — e quindi dei cantori — poi dei gruppi corali (si arriva anche a 3–4 cori), che collocati in parti opposte della chiesa ne riempiono musicalmente lo spazio architettonico.

Naturalmente il *quadro* diventa *affresco* e il gusto del particolare cede al fascino del totale: le singole linee, che a poche voci sono chiaramente percettibili, vengono ingoiate e travolte dal *tutti* di grande effetto decorativo. Per questo la monumentalità del doppio coro è sostenuta non da giochi lievi di fioritura, ma da linee semplici e solide fortemente appoggiate alla chiarezza del dato verticale. La medesima cosa si riscontra in tele e affreschi di grandi dimensioni di autori del tardo Rinascimento (Veronese, Rubens, Romano ecc.), che assumono spesso — oltre al significato strettamente pittorico — una funzione di completamento dell'ambiente architettonico in cui si trovano inseriti.

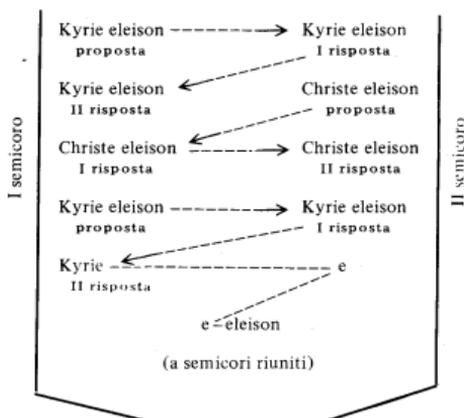
L'origine della doppia coralità è antica e, per quanto riguarda la musica occidentale, risale al gregoriano. Già nel IV secolo i cristiani usavano alternare i versetti dei salmi fra due cori, ognuno dei quali — comprendendo uomini, donne e bambini — cantava la melodia in ottava, perciò in antifonia: il termine greco *ἀντίφωνος* infatti, oltre che *canto in risposta*, significa anche *canto in ottava* (Aristotele). Naturalmente la responsorialità fra due entità

vocali (fra celebrante e assemblea, fra solista e coro, fra due cori) è presente in altre forme del gregoriano, inni, graduali, alleluja, responsori ecc.

Pure la disposizione stessa del *coro*, inteso come struttura materiale nel contesto architettonico dell'abbazia medievale, risponde alle esigenze del canto dialogico. Infatti nella loro collocazione absidale gli stalli venivano disposti in due serie parallele che si fronteggiavano e facevano capo allo stallo centrale, riservato al capo coro solista. Così i monaci si dividevano in due opposti semicori che avevano modo di dialogare fra loro, oppure col capocoro, o ancora di riunirsi in un'unica grande massa corale.



Alcune strutture testuali, corrispondenti a quelle musicali, suggerivano talvolta un gioco di scambi fra i semicori anche piuttosto complesso. Il Kyrie della messa gregoriana, di forma ternaria (3 Kyrie eleison, 3 Christe eleison, 3 Kyrie eleison), veniva per esempio così eseguito:



Nella polifonia rinascimentale il dialogo (per es. negli inni, nei magnificat, nei salmi ecc.) avviene fra la cappella e il coro gregoriano, che si alternano nell'opporre versetti contrappuntistici a quelli dell'omofonia gregoriana. Ma anche all'interno della stessa struttura polifonica monacorale — come si è già notato — nasce la possibilità di un dialogo fra due gruppi di voci, spesso — ma non sempre — uno di voci acute e uno di gravi (si pensi anche alla tecnica dell'imitazione a gruppi):

C.  
ri-pie-na di spaven - to ca-la la vela al-la sua na - vi.

A.  
ri-pie-na di spaven - to, ri-pie-na di spa - ven - to ca-la la vela al-la sua navicel -

T.  
ri-pie-na di spa - ven - to ca - la la ve - la al-la sua navicel - la

B.  
ri-pie-na di spaven - to ca - la la vela al - la sua na - vi.cel - la

Verdelot: madrigale "Madonna l tuo bel viso"

C.  
et a - spe.ra in vi - as pla - nas

C.  
et a - spe.ra in vi - as pla - nas

A.  
et a - spe.ra in vi - as pla - nas, et a - spe.ra in vi - as pla - nas

T.  
et a - spe.ra in vi - as pla - nas

B.  
et a - spe.ra in vi - as pla - nas

Palestrina: mottetto "Canite tuba"

così nel contrappunto a 7 voci il dialogo è caratteristico di alcuni madrigali, detti appunto *dialoghi*:

C  
quel - la che con gran fe - de ser - vir so - glio?

A  
Si vi - ta mia ch'io so - no et

A  
quel la che con gran fe - de servir so - glio?

A  
Si vi - ta mia ch'io so - no et

T  
quel - la che con gran fe - de ser - vir so - glio?

T  
Si vi - ta mia ch'io sono et es -

B  
Si vi - ta mia ch'io so - no et

Lasso: madrigale "Ditemi vita mia"

finchè nel doppio coro il dialogo diventa l'essenza stessa della struttura compositiva.

Tradizionalmente si parla del doppio coro (in particolare spezzato) come di una caratteristica della scuola veneziana, legata alle cerimonie fastose della basilica di S. Marco, in cui ci sono due opposte cantorie: infatti veneziani sono i primi autori, Willaert, A. Gabrieli, e veneziani i maggiori teorici del doppio coro, Zarlino e Vicentino. In realtà tuttavia ogni scuola cinquecentesca, da quella romana a quella fiamminga, ha dato apporti alla letteratura doppiocorale. Dopo quanto si è detto, si tratta evidentemente di una letteratura soprattutto sacra: messe (Palestrina, Lasso, Da Victoria), mottetti, salmi, antifone, sequenze (gli stessi autori e ancora Willaert, A. Gabrieli, Croce, Porta ecc.). Non mancano composizioni profane, madrigali, villanelle, chansons (A. Gabrieli, Lasso) pensate probabilmente più per due cori che per due gruppi di solisti.

Circa il repertorio sacro c'è da notare, sempre in rapporto alla vastità dell'ambiente e ai problemi di sonorità nonchè a quelli di interesse timbrico, che i veneziani usano spesso affidare alcune delle 8 parti a strumenti (viole, violoni, trombe, tromboni ecc.), mentre Lasso – secondo una tradizione che risale ai borgognoni del primo '400 – raddoppia con strumenti le voci del II coro (pur non indicando ciò, come del resto i veneziani): Da Victoria invece sostiene l'esecuzione vocale con l'organo, che raddoppia le parti del I coro.

Quanto a formazione interna, i due cori possono essere due entità uguali, come più spesso avviene, cioè SATB che si oppongono a SATB, oppure due gruppi aventi composizione vocale diversa, anche se spesso complementare, per es. SSAB che dialogano con ATTB: ogni timbro vocale comunque, nel totale dei due cori, può essere di norma al massi-

mo triplicato; inoltre la voce grave di sostegno (in genere un basso, ma — nel doppio coro avvicinato — anche un tenore) in ogni singolo coro non è mai raddoppiata.

La composizione a doppio coro è caratterizzata dunque da due gruppi vocali che si alternano fra loro e si uniscono a momenti durante il corso della composizione e definitivamente nella solennità del finale (a volte l'inizio è puramente raddoppiato fra i due cori). I singoli cori, quando dialogano e quindi procedono uno per volta, si comportano ovviamente secondo le leggi relative al numero di parti in azione, che possono da 4 scendere anche a 2 sole. Quando poi procedono insieme, possono realizzare un totale di voci variabile da 4 a 8: di norma, escluse le eccezioni (cfr. lo *Stabat mater* di Palestrina), ogni coro è presente con almeno 2 parti. Il *plenum* delle voci è comunque la situazione di gran lunga più frequente.

Nel caso appunto di unione corale nasce la differenza tecnica fra doppio coro avvicinato e doppio coro spezzato, essenzialmente in merito alla funzione e quindi all'andamento delle due voci gravi.<sup>3</sup> Nel doppio coro avvicinato, i cori che cantino contemporaneamente si fondono — per l'accostamento dei due gruppi — in un unico coro, per cui le voci procedono come in una composizione monocolore unitaria. In particolare un solo basso sostiene effettivamente la coralità, mentre l'altro risulta parte interna, differenziandosi melodicamente dal "vero" basso (le due linee talvolta si muovono per 8<sup>va</sup> sincopate o anche — più raramente — non sincopate ma per moto contrario); i due bassi si possono scambiare la funzione di sostegno "armonico".

B.  
1° Coro  
ad o - ra - bo ad tem.plum san - ctum, ad tem.plum san -

B.  
2° Coro  
ad o - ra - bo ad tem.plum san - ctum tu -

- ctum - tu - tem, in a - nima me - a vir - tu - - - tem

- um in a - ni.ma me - - a vir - tu - - - tem

Lasso: mottetto "Confitebor tibi Domine"

3. A questo proposito Vicentino scrive: "Et s'avvertirà quando si vorrà far cantare due o tre chori in un tempo, si farà che i Bassi di ambo due o di tutti tre i chori s'accordinno, e non si farà mai quinta sotto in un Basso con l'altro, quando tutti a un tratto canteranno, perchè l'altro choro avrà la quarta di sopra e discorderà con tutte le sue parti, perchè quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro; e se si vorrà far accordare tutti i Bassi, s'accorderanno sempre in unisono o in ottava; e qualche volta in terza maggiore, ma non si riposerà più di tempo d'una minima, perchè detta terza maggiore sarà debole a sustentar tante voci, e a questo modo le parti non discorderanno; e i chori potranno cantar anchor separati uno da l'altro, che accorderanno nell'ordine sopra detto; et se anchor saranno le parti lontane; poi nelle composizioni de Dialoghi, si farà che tutte le parti canteranno in circolo; allhora si potrà comporre delle quinte ne Bassi, facendo però stare quelli sempre uno appresso a l'altro, per rispetto che uno de Bassi avrà la quarta di sopra a l'altro, acciò non discordi se fusse lontano dalla parte Bassa:" (N. Vicentino, op. cit., libro IV cap. XXVIII).

In definitiva un coro può esprimere lo stato di II rivolto purché il basso dell'altro coro determini, più al grave, lo stato fondamentale della triade.

Nei cori spezzati che procedano insieme, proprio per la distanza che li separa, ogni gruppo (da 2 a 4 parti) ha invece una sua indipendenza "armonica", nel senso che la voce più grave deve essere in grado di reggere la struttura verticale del proprio coro. Riguardo i due bassi ci sono allora da considerare due possibilità:

- a) mentre le altre voci mantengono la loro autonomia di movimento, i bassi – cioè le strutture portanti – non procedono come due linee indipendenti, ma quali copie uno dell'altro, muovendosi per salti di 4<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> sempre per moto contrario fra loro (è il caso più frequente);

Croce: mottetto "In spiritu humilitatis"

ciò permette talvolta anche il procedimento imitativo.

Paestrina: sequenza "Veni Sancte Spiritus"

- b) i due bassi tuttavia possono anche presentare una certa indipendenza, quando uno sostenga la triade allo stato fondamentale e l'altro allo stato di I rivolto. Né la statica verticale né l'autonomia dei singoli cori vengono turbate, in quanto i due bassi sostengono in rapporto di consonanza le voci superiori: tuttavia, come dice Vicentino (cfr. la nota 3), lo stato di I rivolto deve essere di breve durata, al massimo un tactus. La diversificazione spesso nasce quando un basso è la fioritura dell'altro, permettendo così più facilmente procedimenti imitativi. Il basso del coro che esprime la triade al I rivolto risulta comunque in genere sopra il basso dell'altro coro.

B.  
1° Coro

B.  
2° Coro

... i - son Ky - ri - e e - le - i - son - son Ky - rie e lei - son Ky - ri - e - lei -

Ky - ri - e e - - - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - le - i - son

Palestrina: Kyrie dalla "Missa Laudate Dominum"

B.  
1° Coro

B.  
2° Coro

e sei stra - - zio e fu - ro - - re

e sei stra - - zio e fu - ro - - re

A. Gabrieli: madrigale "A le guance di rose"

Le due possibilità a) e b) durante il corso della composizione si possono alternare con libertà. In definitiva nessun coro può realizzare lo stato di II rivolto (a parte il classico caso in cadenza): tuttavia anche nel doppio coro spezzato, se un coro esprime puri intervalli consonanti anziché la triade, procedendo in genere con le sole voci superiori senza l'apporto del basso, questi intervalli sono sempre accettabili anche se – idealmente completati del suono o dei suoni mancanti espressi nell'altro coro – creerebbero una  $\frac{6}{4}$ . Ciò è appunto possibile purché la struttura verticale degli intervalli sia in sé consonante:<sup>4</sup> naturalmente gli intervalli stessi devono risultare sopra il basso dell'altro coro. Spesso invece di semplici intervalli si tratta di un suono isolato che inizia un procedimento imitativo.

4. Una rara eccezione si incontra nello *Stabat mater* palestriniano, dove le voci di un coro realizzano delle 4<sup>e</sup> come se si trattasse di un doppio coro avvicinato anziché spezzato come invece è:

C.  
1° Coro

A.  
1° Coro

C.  
2° Coro

T.  
2° Coro

Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra

Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra

Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra

Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra

la cosa è forse spiegabile col fatto che le due strofette che vanno da "Juxta crucem" a "tecum stare" sono probabilmente affidate a solisti, per cui vien meno il concetto di massa corale che deve risultare indipendente nella sua verticalità.

1° Coro

C. (-ctus) San - - - sae-cu-la sae - cu - a, glo - - -  
 A. (San-) - ctus San - - - sae-cu-la sae - - - -si glo - ri - a - - -  
 T. (-ctus) San - - - sae-cu-la sae - - - -di-si glo - - -  
 B. - ctus - - - San - - - ctus sae-cu-la sae - cu - -di-si glo - - -

2° Coro

C. (San) - ctus - - - San - et - in Pa - ra - di - si  
 A. San - ctus - - - et in sae - Pa - ra - di - si glo -  
 T. San - sae - - - Pa - ra - di -  
 B. sae - cu - lo - Pa - ra - di - si glo -

Palestrina: Sanctus dalla "Missa Laudate Dominum"

Willaert: salmo "Memento Domine David"

Palestrina: sequenza "Stabat mater"

Escludendo il particolare problema dell'andamento dei bassi, per ogni situazione tecnica occorre riferirsi a quanto detto per le 7 e 8 voci: perciò la subfinalis alterata in cadenza sarà in una sola parte (e quindi in un solo coro), così come in una sola parte ci sarà il ritardo (e quindi il suono ritardato non dovrà – salvo non rare eccezioni – essere espresso neppure nell'altro coro), ecc. ecc.

Le novità si presentano invece nella struttura compositiva, cioè nel gioco a dialogo, in parte già esaminato per le 7 voci. Il dialogo fra i due cori talvolta è molto diluito, per cui un coro canta da solo anche per più episodi, ma spesso è intenso e stretto, anche all'interno di uno stesso episodio, ed è in questa situazione che si crea l'alternanza di proposte e di risposte fra un coro e l'altro, realizzate tanto in strutture imitate quanto soprattutto in blocchi omoritmici.

In alcuni casi la risposta è l'esatta riproduzione della proposta (talvolta con effetto di eco), pur nella prosecuzione – spesso – della lettura del testo letterario;

1

C. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

A. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

T. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

B. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

C. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

A. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

T. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

B. per - chè non vòì? per - chè non mi pia - ce

Lasso: villanella "O là, o che bon eccho"

C. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

A. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

T. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

B. Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

C. lu - xta cru - cem la - cri - mo - sa

A. lu - xta cru - cem la - cri - mo - sa

T. lu - xta cru - cem la - cri - mo - sa

B. lu - xta cru - cem la - cri - mo - sa

Palestrina: sequenza "Stabat mater"

lu - xta cru - cem la - cri - mo - sa

in altri casi la risposta, pur conservando i dati della proposta, risulta trasportata:

1<sup>o</sup> Coro  
C il - lic se - di - mus  
C il - lic se - di - mus  
A il - lic se - di - mus  
B il - lic se - di - mus

2<sup>o</sup> Coro  
C il - lic se - di - mus  
A il - lic se - di - mus  
T il - lic se - di - mus  
B il - lic se - di - mus

Da Victoria: salmo "Super flumina Babylonis"

in altri casi ancora la risposta è una variante (trasportata o no) della proposta, variante che può mantenere anche solo la ritmica dei dati della proposta, senza conservarne il disegno melodico.

1<sup>o</sup> Coro  
C et ve - ri - ta - te tu - a  
A et ve - ri - ta - te tu - a  
T et ve - ri - ta - te tu - a  
B et ve - ri - ta - te tu - a

2<sup>o</sup> Coro  
C et ve - ri - ta - te tu - a  
A et ve - ri - ta - te tu - a  
T et ve - ri - ta - te tu - a  
B et ve - ri - ta - te tu - a

Lasso: mottetto "Confitebor tibi Domine"

E' anche possibile che la proposta di un coro non trovi alcuna corrispondenza musicale nella risposta dell'altro, il quale in tal caso proporrà a sua volta un nuovo episodio con tematica originale e testo letterario nuovo, trasformandosi così automaticamente in proposta.

Proposta

Coro

C. Qui - a ec - ce te - ne - brae o - pe - ri - ent ter - ram

A. Qui - a ec - ce te - ne - brae o - pe - ri - ent ter - ram

T. Qui - a ec - ce te - ne - brae o - pe - ri - ent ter - ram

B. Qui - a ec - ce te - ne - brae o - pe - ri - ent ter - ram

2° Coro

C. et

A. et

T. et

B. et

Risposta

et ca - li - go po - pu - los

et ca - li - go po - pu - los

et - ca - li - go po - pu - los

Nuova proposta

ca - li - go po - pu - los

et ca - li - go po - pu - los

ca - li - go po - pu - los

ca - li - go po - pu - los

Palestrina: mottetto "Surge, illuminare, Jerusalem"

Come avviene in molte composizioni sacre, così anche in quelle a doppio coro può essere presente la matrice gregoriana: lo scambio di proposte e di risposte, in un caso del genere, è legato musicalmente al cantus firmus, nel senso che ogni entrata corale presenta in una delle voci un frammento del C.F. scelto, amplificato nella figurazione ritmica e più o meno fiorito. Nel salmo 131 *Memento Domine David* di A. Willaert, per esempio, lo stacco della composizione è addirittura l'incipit gregoriano



proposto dal tenore (solista) del primo coro. La prosecuzione musicale e testuale del versetto è realizzata dal primo coro stesso, e mentre il cantus continua la linea dell'incipit ampliata nei valori di durata e fiorita, il tenore la ripropone variata come C.F., con il completamento contrappuntistico delle altre due voci. Il secondo versetto è realizzato dal secondo coro con lo stesso materiale musicale: il C.F. è affidato al tenore (e al cantus in imitazione variata alla 5<sup>a</sup> sopra).

Sic -

The image displays a musical score for a choral setting, consisting of two systems of staves. The first system shows four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with rests, indicating that the vocalists are silent. The second system shows the vocal lines with lyrics. The lyrics are: "ut ju-ra - vit Do - mi.no vo - tum vovit De - o Ja - - - cob: ra - vit Do - - - mi.no vo.tum vo.vit De - o Ja - - - cob: Sic - ut ju - ra - vit Do - - - mi.no vo - tum vo.vit De.o Ja - - - cob: - ut ju.ra - vit Do - - - mi.no votum vo.vit De.o Ja - - - cob:"

Così tutto il salmo viene suddiviso in proposte e risposte, ciascuna delle quali corrisponde in genere a un versetto del testo letterario. Soltanto al *Sicut erat* finale i due cori si riuniscono per concludere solennemente la struttura polifonica.

Come avviene nelle composizioni moncorali, anche in quelle bicorali è presente, quale fondamentale dato di strutturazione, il gioco d'incastro fra i diversi episodi polifonici e – all'interno di ciascuno – fra proposte e risposte. I caratteristici *modi di fare* riguardanti tale problema sono praticamente quelli esaminati nel IV capitolo:

- 1) alla conclusione di un episodio (o proposta) da parte di un coro, l'altro inizia l'episodio seguente (o risposta) in omoritmia più o meno osservata. I due cori si agganciano allora – per giustapposizione (cfr. l'es. di Palestrina a pag. 296): le triadi (o i semplici intervalli) finale e iniziale possono essere differenti, ma anche identiche – date all'unisono o con disposizione interna diversa;
  - per sovrapposizione (cfr. l'es. di Da Victoria a pag. 297): spesso il coro che entra attacca in arsi;
  - per sovrapposizione anticipata sulla triade preconclusiva o anche prima (cfr. l'es. di Palestrina a pag. 298).
- 2) alla conclusione di un coro l'altro si sovrappone con le entrate imitative delle proprie voci:

1<sup>o</sup> Coro  
C  
Da tu - is  
A  
Da tu - is fi - de -  
B  
Da tu - is fi - de -

2<sup>o</sup> Coro  
A  
quod est de - vi - um  
T  
est de - vi - um  
T  
est de - vi - um  
B  
quod est de - vi - um

Palestrina: sequenza "Veni, Sancte Spiritus"

più raramente avviene che l'entrata del coro successivo, limitata a una sola voce che le altre imiteranno poi a distanza, sia stabilita con un certo anticipo rispetto alla conclusione dell'altro coro.

1<sup>o</sup> Coro  
C  
(o) - nis tu - ae  
A  
(o) - nis tu - ae, tu - ae  
T  
(o) - nis tu - ae  
B  
(o) - nis tu - ae

2<sup>o</sup> Coro  
A  
Sa - cer do - tes tu - i in - du - an - tur  
B  
Sa - cer do - tes tu - i

Willaert: salmo "Memento Domine David"

Quando poi la sovrapposizione dei cori è maggiormente ravvicinata, non si tratta più di incastro fra due episodi (o fra proposta e risposta), ma di imitazione stretta fra i due gruppi vocali. Il problema imitativo non presenta ovviamente novità se un solo coro è in movimento, mentre assume aspetti interessanti se riguarda entrambi i cori.

Nell'imitazione a doppio coro è necessario rinunciare al gioco molto sviluppato, sia perchè non è percettibile chiaramente nella trama delle otto voci, sia perchè la grande massa corale richiede un discorso fatto di risposdenze di blocchi sonori e quindi non troppo frastagliato. L'imitazione fra i due cori può avvenire in particolare

- fra due strutture omoritmiche più o meno strettamente osservate (a volte si tratta di un'imitazione puramente ritmica);

The image shows a musical score for two choirs, labeled '1° Coro' and '2° Coro'. Each choir has four parts: Soprano (C), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B). The lyrics are: 'cu - jus pul-chri - tu - di - nem, cu - jus pul - chri - tu - di - nem'. The score is written in a common time signature (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes. The lyrics are printed below the corresponding vocal lines.

A. Gabrieli: mottetto "Egredimini et videte"

- fra due strutture in contrappunto libero (con il precedente è il caso più comune);

1<sup>o</sup> Coro

C. in te vi - de - bi - tur

A. in te vi - de - bi - tur

T. in te vi - de - bi - tur

B. in te vi - de - bi - tur

2<sup>o</sup> Coro

C. in te vi - de - - - bi - tur

A. in te vi - de - bi - tur

T. in te vi - de - - - bi - tur

B. in te vi - de - bi - tur

Palearina: mottetto "Surge, illuminare, Jerusalem"

1<sup>o</sup> Coro

C. e sei stra - zio e fu - ro - - re

A. e sei - - - stra - zio e fu - ro - - re

T. e sei stra - zio e fu - ro - re

B. e sei - - - - zio e fu - ro - - re

2<sup>o</sup> Coro

C. e sei stra - zio e fu - ro - - - re

A. e sei - - - - zio e fu - ro - re

T. e sei - - - - zio e fu - ro - - re, fu - ro - re

B. e sei - - - - zio e fu - ro - - - re

A. Gabrieli: madrigale "A le guance di rose"

fra una struttura omoritmica e una in contrappunto imitato (il disegno posto in imitazione è di norma ricavato da una linea del gruppo omoritmico): la struttura contrapuntistica può — come al solito — presentare un'imitazione esclusivamente ritmica (cfr. l'es. di Lasso):

C  
Lau, date no men e - jus

A  
Lau, date no men e - jus

T  
Lau, date no men e - jus

B  
Lau, date no men e - jus

C  
no - men e - jus

A  
Lau, da - te no - men e - jus

T  
Lau, da - te no men e - jus

B  
Lau, da - te no men e - jus

Lau - da - te no men e - jus

Palestrina: mottetto "Jubilate Deo"

C  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per o - mne no -

A  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per o - mne do - men

T  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per o - mne

B  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per o - mne no -

C  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per o -

A  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per o -

T  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su - per

B  
quo - ni - am ma gni - fi - ca - sti su -

Lasso: mottetto "Confitebor tibi Domine"

fra due strutture in contrappunto imitato.

The image shows a musical score for two choirs, labeled "1° Coro" and "2° Coro". Each choir has four parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is written in a four-part setting of the text "su - sci - pe". The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes. The lyrics "su - sci - pe" are written below the vocal lines, with hyphens indicating syllables across notes. The score is arranged in two systems, with the first system for the 1° Coro and the second for the 2° Coro.

Palestrina: Gloria dalla "Missa Confitebor tibi Domine"

Non è ovviamente necessario che i due cori che procedono insieme si imitino a gruppo fra loro: possono muoversi in comune omoritmia (soprattutto se il tempo è ternario), oppure in unica struttura contrappuntistica. Se questa è in contrappunto imitato, è facile che alcune parti procedano in imitazione ritmica: infatti perché la composizione non appaia confusa nei risultati fonici e artistici, gli autori cercano un contemperamento fra il moto di alcune voci che si inseguono in imitazione e la relativa stasi delle altre, che hanno il compito di sostenere con sicuri dati verticali il discorso polifonico. Sono appunto queste voci a presentare spesso l'imitazione ritmica. Ciò avviene soprattutto nell'episodio conclusivo della composizione.

1

**1° Coro**

C. in a - ni.ma me - a vir - tu - tem in a - ni.ma me -  
 A. in a - ni.ma me - a in a - ni.ma me -  
 T. in a - ni.ma me - a in a - ni.ma me -  
 B. in a - ni.ma me - a vir - tu - tem in a - ni.ma me -

**2° Coro**

C. in a - ni.ma me - a vir - tu - tem in a - ni.ma me - a  
 A. in a - ni.ma me - a vir - tu - tem in a - ni.ma me - a vir - tu -  
 T. in a - ni.ma me - a vir - tu - tem in a - ni.ma me - a vir -  
 B. in a - ni.ma me - a in a - ni.ma me - a vir - tu -

- a in a - ni.ma me - a vir - tu - tem  
 - a vir - tu - tem in a - ni.ma me - a vir - tu - tem  
 - a vir - tu - tem  
 - a vir - tu - tem in a - ni.ma me - a vir - tu - tem

vir - tu - tem  
 - tem in a - ni.ma me - a vir - tu - tem  
 - tu - tem in a - ni.ma me - a vir - tu - tem  
 - tem in a - ni.ma me - a vir - tu - tem

Lasso: mottetto "Confitebor tibi Domine"

La letteratura a doppio coro rappresenta nel secondo '500 l'esperienza conclusiva della polifonia vocale. Se dal lato tecnico non introduce novità sostanziali e da quello artistico non raggiunge forse l'altezza del repertorio a 4 e 5 voci, porta tuttavia alle estreme conseguenze i principi costitutivi della pura vocalità: sostituisce infatti al concetto di coro quale "ambiente" unitario in cui si muovono le singole linee melodiche quello di coro quale massiccia fonte sonora, capace di "effetti" (rispondenze, echi, sovrapposizioni ecc.) nel suo dialogare con altra identica fonte. Lo spazio quindi non è più un fattore esclusivamente musicale, legato alla capacità delle voci di estendersi nel loro ambito fino a raggiungere le zone estreme, ma diventa — per lo meno nel doppio coro spezzato — una componente esterna, *fisica*, indubbiamente di altrettanto grande rilievo. A ciò si accompagna la perdita di interesse per la linea in favore della *macchia di colore*, cui contribuiscono timbricamente gli strumenti, che con sempre maggior facilità sostituiscono le voci: in una musica poi che procede a blocchi sonori, diviene fondamentale la funzione "armonica" del basso, indispensabile a dare stabilità verticale alla struttura compositiva. Sono tutti questi motivi che indicano come si sia oramai giunti al termine della parabola della vocalità classica.

L'ultimo grande alfiere di questa esperienza è Giovanni Gabrieli, nipote di Andrea, che scrive composizioni grandiose anche a 3 e 4 cori. Lo stesso A. Gabrieli e Lasso scrivono del resto mottetti e madrigali a 9, 10 voci e — come anche Palestrina — a triplo coro (di queste composizioni non sembra utile parlare, non essendoci dal lato tecnico alcunchè di nuovo da rilevare), ma G. Gabrieli rappresenta il momento definitivo (e più alto) della letteratura policorale; tenuto anche conto che nelle sue *Symphoniae* si fa sempre più evidente l'influsso della tecnica del repertorio strumentale, del quale insieme allo zio è uno dei massimi esponenti cinquecenteschi. D'altro canto la "nuova musica" è ormai alle porte e infatti sul finire del '500 la tendenza *rappresentativa*, basata sul diretto rapporto fra la melodia e il basso in funzione di sostegno armonico, con il costante apporto degli strumenti, dà il pieno avvio al mondo musicale barocco.

## INDICE ANALITICO

Per ogni singola voce si sono riportate solo le pagine più significative: si sono altresì omessi i nomi dei vari autori ad eccezione dei trattatisti. I numeri in corsivo si riferiscono a citazioni contenute nelle note.

- A cappella 17, 78  
 Accento 77 sgg., 268 sg.  
 Aggregato di  $\frac{6}{5}$  117 sg., 127, 174, 284  
 - di  $\frac{7}{5}$  118 sgg., 126 sg., 130, 175, 183, 265, 284  
 Alla breve 17  
 Alterazioni 6 sg., 9, 11, 28, 72, 130 sg., 181,  
 186 sg., 251 sgg., 285  
 Altus v. Voci  
 Antecedente (dux) v. Imitazione  
 Anticipazione 53 sg., 120 sgg., 122, 177, 266, 284  
 Antifona 215, 236  
 Arpeggio 12, 84  
 Arsi 16 sg., 78, 92, 135, 141, 260, 262  
 Autentico (modo) 5 sgg.
- Balletto 164, 261, 270  
 Baritonus v. Voci  
 Bassus v. Voci  
 Battuta 16, 260  
 Bicinium 87 sgg.  
 Bisillabi 77
- Caccia 273
- Cadenze 54 sgg., 95 sgg., 124 sgg., 178 sgg.,  
 204 sgg., 284 sg.  
 - evitate 95, 131, 186, 200, 208, 285  
 - plagali 96, 130, 132, 185 sg., 285  
 - sospese 131, 187, 285  
 Cambiata (nota) v. Sfuggita  
 Canone 49, 61 sg., 271 sgg.  
 Cantico 234 sg.  
 Canto carnascialesco 153  
 Cantus v. Voci  
 Cantus firmus (C. F.) 6, 15 sgg., 22, 47, 49 sg.,  
 90, 194, 215 sgg., 278, 299  
 Canzonetta 163, 270  
 Cesura 80 sgg.  
 Chanson 22 sg., 151 sg., 270  
 Chiavi 1 sg.  
 Coda 62, 274 sg.  
 Conseguente (comes) v. Imitazione  
 Consonanze 18  
 Corale 234  
 Coro 1, 2, 88, 151, 194 sg., 286, 288, 291  
 Cromatismo v. Alterazioni  
 Crome 26, 33, 35 sgg., 41, 44 sgg., 57 sgg., 82,  
 146, 251

Deuterus 5, 7 sg., 11, 54, 64 sg., 67, 96, 124,  
129 sgg., 139, 184 sgg., 206, 285  
Dialogo 287, 288 sg.  
Diruta 15  
Disposizione ritmica (della parola) 78 sgg., 259,  
268 sg.  
Dittonghi 77, 79 sg.  
Dominante 5 sgg., 6, 65 sgg., 97, 131, 180, 187  
Doppio coro 229, 234, 281 sg., 285, 287 sgg.  
  
Elisione 77, 79 sg.  
Emistichio 81 sg.  
Eolio (modo) 11 sg., 67, 139, 205  
Episodio 89 sgg., 134 sgg., 189 sgg., 195 sgg.  
  
Faber 17  
Falsa relazione 131, 188, 254 sg.  
Figure ritmiche (d'inizio e conclusione di frase)  
91 sg., 196 sg., 270  
Finalis 5 sgg., 12, 97  
Forma aperta 89, 157, 195, 214  
- strofica 153, 162, 195, 232, 234  
Formazione corale v. Coro  
Frase (letteraria) 75 sgg., 86 sg.  
Frottola 153 sgg., 261, 270  
Fuga 62  
Fux 15  
  
Giustiniana 153, 162  
Glareanus 11  
Grechesca 162  
  
Hemiolia 263 sg., 266, 268 sg.  
Hoquetus 29, 241  
  
Imitazione 49, 61 sgg., 134 sgg., 186 sgg., 243 sgg.,  
256, 267, 285, 302 sgg.  
Incastro (gioco d') 94 sg., 141, 190, 198 sgg., 300  
Incrocio 3 sgg.  
Inno 232 sg.  
Intervalli 12 sg., 18, 253 sg.  
Ionico (modo) 11 sg., 67, 140, 144, 207, 210  
  
Lamentazione 235  
Lauda 157  
Linea melodica 5 sgg., 12 sgg., 208, 287, 292 sg.  
Madrigale 157 sgg., 215, 243 sgg., 270, 287

Madrigalismi 74, 215, 237 sgg., 251, 254  
Messa 215 sgg., 270, 274  
Misura 16, 78, 83, 259 sg., 262  
Modalità 5 sgg., 64 sgg., 67, 136 sgg., 204 sgg.,  
228  
Modulazione 10, 97 sgg., 209 sgg., 275  
Monosillabi 77  
Motivo-parola 68, 71 sg., 76 sgg., 248 sgg.  
Moto delle parti 13, 19, 56, 103, 122 sg., 166  
Mottetto 213 sgg.  
Musica falsa (ficta) 6, 10, 28, 251  
Mutazione 69 sgg., 136  
  
Octava Pars 288  
Offertorio 215  
Omoritmia 143 sg., 146 sgg., 191 sgg., 243 sgg.,  
255, 267, 276  
  
Parodia 15, 157, 215, 223 sgg.  
Passaggio (note di) 25 sgg., 35 sgg., 42 sgg., 118,  
120 sgg., 177 sg., 266, 284  
Passione 235 sg.  
Pause 27, 33, 39, 62, 86, 92, 181, 270  
Pedale 117, 174  
Plagale (modo) 5 sgg.  
Portamento v. Anticipazione  
Progressione 13, 226, 241  
Prolatio 260 sg.  
Proportio 261  
Protus 5 sgg., 11 sg., 54, 64 sgg., 96, 125 sgg.,  
138, 179 sgg., 187, 205, 284  
Punto culminante 13 sg., 21 sg., 246  
  
Quintus 2, 286  
  
Raddoppi 24, 103 sgg., 124, 165 sgg., 171 sgg.,  
281 sg., 285  
Registri vocali 1, 65  
Relazioni (di consonanze perfette) 19 sg., 27,  
110 sgg., 171, 282  
Respirazione strutturale 195, 229, 281, 288  
Responsorio 236  
Ridizione 13, 241, 271  
Ripetizione 13, 241  
- (di frase) 86 sg., 89 sg., 195 sgg.  
Ritardi 30 sgg., 42, 46, 54, 111 sgg., 114, 171 sgg.,  
173, 264, 282

Ritornello 89, 214 sg.  
 Rivolti v. Triadi  
 Rondellus 273  
 Rota 273  
 Rousseau 130

Salmo 234 sg.  
 Semicrome 41  
 Septima pars 286  
 Sequenza 233 sg.  
 Sextus 2, 286  
 Sfuggita (note di) 36, 43, 51 sgg., 120 sgg., 177, 265, 284  
 Sillabazione 31, 83, 85, 241  
 "Si" mobile 6, 8, 10, 251  
 Sincope 29 sg., 32, 44, 46, 111  
 Solmisazione 74  
 Species 15  
 Stato fondamentale v. Triadi  
 Strofa 75, 201, 232  
 Subfinalis 6 sgg., 54, 105, 126, 168, 179, 184, 186  
 Successioni (di consonanze perfette) 19, 27, 29, 32, 38 sg., 46, 53, 59, 106 sgg., 113, 169 sgg., 266, 282  
 Superius v. Voci

Tactus 16 sg., 78, 260 sgg.  
 Tempo imperfetto 16, 259 sgg.  
 – perfetto 259 sgg.  
 – primo 16, 262  
 – ternario 259 sgg.

Tenor (voce) v. Voci  
 – (tema) 15, 215, 217, 218 sgg., 233  
 Terza di Piccardia v. Alterazioni  
 Terzina 261, 262 sg.  
 Tesi 16 sg., 78, 92, 260, 262

Tetrardus 5, 9 sg., 11, 55, 64 sg., 97, 125 sgg., 140, 179 sgg., 207, 285  
 Tinctoris 15  
 Tono 12, 234  
 Trasporto (modale e di notazione) 10 sgg., 63 sgg., 67, 274  
 – di esecuzione 12  
 Triadi 101 sgg., 165 sgg., 281  
 – allo stato fondamentale ( $\frac{5}{3}$ ) 102 sgg., 126, 166, 172, 180, 281, 293  
 – al I rivolto ( $\frac{6}{3}$ ) 102, 106, 113 sgg., 125, 129, 165 sgg., 172, 179, 184, 281, 293  
 – al II rivolto ( $\frac{6}{4}$ ) 102, 115 sgg., 127 sgg., 174, 182 sg., 265, 284, 293 sg.  
 Tritono 13, 20  
 Tritus 5, 8 sg., 11 sg., 55, 64 sg., 67, 97, 125 sgg., 139, 179 sgg., 206 sg., 285  
 Tropo 216

Unisono 18, 24, 30, 37, 104  
 Urti 55 sgg., 123 sg., 178

Varianti (del comes) 64 sgg., 68 sgg., 90, 135 sg., 141 sg., 274 sg.  
 Versi poetici 75 sg., 79 sgg., 158, 162 sg., 232  
 Vicentino 6, 62, 74, 288, 291, 292, 293  
 Villancico 154  
 Villanella 162  
 Villotta 153, 163  
 Vocalizzo 74, 85 sg., 130, 237 sgg.  
 Voci 1 sgg.  
 Volta (note di) 25, 35 sgg., 42 sgg., 120 sgg., 127 sgg., 129, 177 sg., 266, 284

Wilphlingseder 17  
 Zarlino 15 sg., 18, 77, 102, 260, 261, 291

