

## GIOVANNI ACCIAI

«Ex consideratione textus et harmoniae observiren»:

L'INTERPRETAZIONE RITMICA E METRICA DELLA MUSICA VOCALE DEI SECOLI XVI E XVII

### PREMESSA

Già più di un secolo e mezzo fa, Heinrich Bellermann, il grande musicologo tedesco, autore di fondamentali studi riguardanti la semiografia musicale antica, nella prefazione al suo saggio *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*<sup>1</sup>, sosteneva che «Die genaue Notenkennntniss jener Zeit ist jedenfalls das erste Erforderniss zum Verständniss ihrer Musikwerke, wiewohl nicht das einzige» (La conoscenza esatta della notazione di un'epoca è la prima cosa necessaria per comprenderne le opere musicali che ci ha trasmesso, se non addirittura l'unica). Va da sé che il Bellermann, scrivendo «die genaue Notenkennntniss» non faceva soltanto riferimento alla mera normativa che regola la trascrizione dei valori mensurali antichi in quelli moderni, ma sottintendeva altre e più sottili informazioni insite nel segno, quali il problema del ritmo e del modo di reggerlo correttamente, della *musica ficta*, del contrappunto, del rapporto fra metro verbale e metro musicale, fra pregnanza semantica della parola e aderenza figurativa della linea melodica destinata a raffigurarla e di altro ancora. *Stricto sensu*, lo studioso tedesco poneva in evidenza la grande quantità di dati che il simbolo grafico - quello antico come l'odierno - racchiude in sé e che è compito dell'esecutore moderno interpretare in maniera corretta per rendere persuasiva l'idea musicale che esso trasmette. La notazione dei secoli xv, xvi e xvii si presenta spesso alla vista dell'esecutore moderno come un terreno minato.

I simboli di queste notazioni sembrano simili a quelli che noi utilizziamo abitualmente nella pratica musicale, ma il loro significato

diverge profondamente dalla nostra semiografia, al punto da condurre sovente l'interprete a fraintendimenti anche grossolani. Inoltre, è risaputo che quando i simboli originali di una scrittura sono traslati in un'altra (nel nostro caso, nella scrittura moderna) essi perdono inevitabilmente la loro vitalità primigenia. La scrittura musicale, infatti, non rappresenta soltanto un sistema di comunicazione come altri ideati dall'uomo nel corso dei secoli ma è, al tempo stesso, un insieme di valori sottintesi che interessano sia il contenuto sia la forma del messaggio sonoro trasmesso.

È ancora molto diffusa la convinzione che la conoscenza della notazione musicale antica sia una questione esclusivamente tecnica, da affidare a pochi specialisti, i soli capaci di traslitterare il segno antico nel segno che si adopera oggi, in modo che ciascun esecutore, seppur privo di nozioni di paleografia musicale, sia in grado di tradurre in suoni la pagina musicale, senza darsi ragione delle scelte operate dal trascrittore.

Invero, nessuna opinione è più errata di questa. La scrittura musicale, come qualsiasi altro mezzo di comunicazione, non è altro che uno strumento, nel senso proprio del termine e, come tale, va considerata. Il fatto grafico, ben lungi dall'essere una sovrastruttura, un abito da poter trasferire dalla foggia antica alla moda attuale, è un veicolo indispensabile per rendere comprensibili tutte le caratteristiche ritmiche, armoniche, dinamiche, agogiche proprie della musica alle quali esse appartengono.

La differenza sostanziale fra la moderna grafia musicale (per intenderci, quella tradizionale fatta di note, di pause, di figure di valore, ecc.) e quella del passato (nel nostro caso quella del periodo rinascimentale e protobarocco) sta proprio nella presenza in essa di questi valori sottintesi che la man-

<sup>1</sup> H. BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin, Georg Reiner, 1858, Vorwort, p. III.

canza di testimonianze precise del tempo, la perdita della tradizione esecutiva, l'alterazione del gusto, rende oggi arduo comprendere prima ancora di riprodurre.

Vero è che le cause che hanno fatto rimanere fin quasi ai nostri giorni lettera morta le parole di Heinrich Bellermann, si nascondono dietro questa contraddizione: la semiografia musicale antica è stata fino ad oggi maggiormente considerata nella prospettiva del suo cammino storico, ovvero come trasformazione del segno nel divenire temporale, piuttosto che in quella della sua funzione semantica, in quanto registrazione di una memoria, di una tradizione e di un'abitudine esecutiva andate perdute.

Qual altro motivo avrebbe spinto i compositori medievali e rinascimentali a evitare di riportare sulle loro musiche qualsiasi altro segno che non fosse quello dell'altezza e della durata dei suoni? Arretratezza del loro sistema di scrittura, povertà semantica, indifferenza nei confronti dell'esecuzione espressiva delle loro musiche? No, di certo. Semmai il contrario, tenuto conto della solida preparazione tecnica posseduta dai musicisti dell'epoca. Sarebbe stato a dir poco pleonastico, per non dire ingiurioso, suggerire a questi esecutori (molti dei quali erano anche compositori) un percorso interpretativo che era parte inscindibile della loro specifica preparazione<sup>2</sup>.

È dunque necessario penetrare nel pensiero dei musicisti dell'epoca ai quali la notazione appartiene e prendere confidenza con la prassi esecutiva del periodo nel quale essi vissero e operarono se si vuole imparare a leggere correttamente le notazioni da essi impiegate.

Considerando che la quasi totalità del repertorio musicale rinascimentale e barocco, non importa se di genere sacro o di genere profano, è rappresentato da composizioni

vocali nelle quali il nesso poesia e musica, rende le due arti complementari e indissociabili fra loro, la conoscenza e la padronanza della loro intima essenza è cruciale per la comprensione del problema.

La polifonia e la monodia - è noto - sorgono dalla parola; la veste musicale che ad essa offrono i grandi compositori dei secoli XVI e XVII è realizzata in modo tale da rendere questo nesso esaltante ed esclusivo. La musica scava nella parola in profondità, così come la parola innalza la musica verso firmamenti inesplorati, rilevando quelle componenti espressive in essa non appariscenti<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La *communis opinio* che la musica del passato presenti, a livello interpretativo, minori difficoltà rispetto a espressioni musicali più recenti, dev'essere fermamente respinta. Un motetto di Palestrina o un madrigale di Monteverdi non sono più «facili» da eseguire di una sinfonia di Mahler o di un preludio di Debussy. Il tasso di difficoltà dell'interpretazione non può e non deve tener conto degli aspetti tecnici che un brano musicale necessariamente in sé comporta; esso va piuttosto ricercato nel campo indeterminabile delle percezioni emotive che animarono l'autore nel primo istante di fervore creativo. *Simili modo*, è semplicemente assurdo pensare di poter affrontare l'esecuzione di un motetto o di un madrigale cinquecenteschi prescindendo *tout court* dal contesto storico e culturale del tempo nel quale queste opere vennero elaborate.

Come non ricordare qui le celebri parole contenute nella dedica di Luzzasco Luzzaschi a Lucrezia d'Este della Rovere, del *Sesto libro dei madrigali a cinque voci* (Ferrara, Vittorio Baldini, 1596) con le quali le nuove esigenze espressive della musica del tardo Cinquecento, basate sul potere incontrastato della poesia dell'eloquenza, della retorica nell'arte di muovere gli affetti, sono descritte. Questo testo, opera dell'umanista Alessandro Guarini, padre del celebre poeta Giovanni Battista, ne rappresenta un vero e proprio manifesto ideologico che merita di essere riportato in maniera pressoché integrale: «sono [...] la musica e la poesia tanto simili, e di natura congiunte, ben può dirsi, non senza misterio di esse favoleggiando, ch'ambe nascessero a un medesimo parto in Parnaso. [...] Perciòché non solamente ha la musica per suo fine il giuovamento, e 'l diletto, lineamenti della sorella naturalissimi, ma la leggiadria, la dolcezza, la gravità, l'acutezza, gli scherzi, e le vivezze che sono quelle spoglie, ond'elle con tanta vaghezza s'adornano, sono portate dall'una e dall'altra con maniere tanto conformi, che bene spesso musica il poeta e poeta il musico ci rassembra. Ma come a nascer fu prima la poesia, così la musica lei (come sua donna) riverisce, ed a lei cede della prima genitura l'onore. Intanto, che quasi ombra di lei divenuta, là di muover il piè non ardisce, dove la sua maggiore non la preceda. Onde ne segue, che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti ed effetti, così vivamente da lei vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dè dirsi. Quivi veggiamo la musica de' nostri tempi alquanto diversa da quella che fu già ne' passati, perciòché dalle passate, le poesie moderne sono altresì diverse. e per tacer di tutte le altre, che non sentono mutazione, se non di materia, come canzoni, sestine, sonetti, ottave, e terze rime, dirò del madriale, che solo per la musica par trovato, ed il vero dirò, dicendo, ch'egli nell'età nostra ha ricevuto per la sua perfetta forma, tanto dall'antica diversa, che se quei primi rimatori tornassero vivi, a pena potrebbero riconoscerlo, non si mutano si

<sup>2</sup> Non è detto, infatti, che la presenza in un brano musicale di accurate didascalie interpretative comporti, *ipso facto*, la soluzione dei problemi esecutivi in esso contenuti: al contrario, a parer nostro, li complica enormemente, proprio per l'evidente impossibilità di comprenderli tutti.

Perché la parola intonata, a qualsiasi lingua essa appartenga, possiede un battito cardiaco. Silabe e accenti le conferiscono il respiro, l'álito vitale. E questo si fonde col sentimento racchiuso in parole alle quali non basta l'eloquenza dell'oralità per esprimere tutta la loro ricchezza: occorre il canto. Il canto come punto terminale di un processo di aggregazione espressiva estremamente complesso, come testimonianza suprema di una *téchné* e di una *poiesis* intimamente possedute.

La conoscenza e la padronanza della metrica antica costituisce dunque la *condicio sine qua non* per addivenire a una profonda conoscenza del ritmo alla base del repertorio musicale del periodo qui preso in considerazione.

Il termine *metro* va inteso come il regolare fluire del ritmo, la sua suddivisione, la sua pulsazione e la sua organizzazione entro «misure». Si tratta dell'analogo scorrere del flusso ritmico che regola il verso poetico.

Fraasi e periodi che comprendono molte misure non sono di necessità regolari. Essi vengono percepiti come risoluzione di tensioni prodotte quando alcune delle unità metriche, in esse contenute, prevalgono su altre, ma le irregolarità nella costruzione della frase e dei periodi si basano su una struttura di impulsi regolari che i musicisti e i teorici del passato hanno indicato con il termine *tactus*<sup>4</sup>. Durante i secoli XVII e XVIII i musicisti e i teorici discussero a lungo di metro in termini di *quantitas notarum intrinseca* o di «note buone e di note cattive». Questi termini definiscono l'impulso e la misura senza far riferimento all'accento o a ogni altra forma di articolazione.

vede per la sua brevità, per l'acutezza, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza, con che l'hanno condito i poeti che oggi fioriscono, il cui lodevole stile i nostri musicisti rassomigliano nuovi modi, e nuove invenzioni più dell'usate dolci, hanno tentato anch'essi di ritrovare; delle quali hanno formata una nuova maniera, che non solo per la novità sua, ma per l'isquisitezza dell'artificio, potesse piacere, e conseguir l'applauso del mondo».

<sup>4</sup> La parola *tactus* appare per la prima volta indicato nel trattato *De musica* di Adam von FULDA (1490), cap. VII, p. 362, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien, 1784, tomo III: «Tactus est continua motio in mensura contenta rationis».

Quando il «mensurale» *tactus* venne sostituito dalla «battuta» che poteva essere ora più lenta ora più veloce in riferimento ai simboli della notazione che la rappresentavano e anche al significato affettivo insito nella pagina musicale, battuta e misura divennero, come vedremo nel corso di questo saggio, «formule di notazione». Tali formule erano apprese dai cantanti e dagli strumentisti come parti di una tecnica esecutiva primaria e furono la base dell'articolazione e del fraseggio anche per la corretta pronuncia del testo letterario. L'accento fu uno dei mezzi di percezione del metro e la sua interpretazione in tal senso divenne predominante soltanto a partire dalla seconda metà del secolo XVII, non a caso, nel momento di grande espansione del canto «a voce sola» e della musica per strumento da tasto e ad arco, alla ricerca della loro articolazione.

## 1. IL CONCETTO DI «MISURA» NEL SECOLO XVII

Il concetto di misura, di segnatura di tempo, di stanghetta di battuta si trasforma gradualmente nel corso del secolo XVI, soprattutto verso la sua fine. Come sappiamo, alcuni simboli della nostra notazione, sono derivati dal sistema mensurale antico<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Le figure musicali in uso agli inizi del Seicento erano ancora quelle proprie della cosiddetta notazione mensurale «bianca», in auge a partire dalla seconda metà del secolo XV, ovvero Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Fusa e Semifusa. Il valore di queste figure poteva variare in base alle regole della perfezione, dell'imperfezione, dell'aumentazione, della colorazione e delle proporzioni utilizzate nella notazione mensurale a partire dal secolo XIII e ancora applicate nel secolo XVI e nella prima metà del secolo XVII.

Mentre nella nostra notazione una figura senza punto ha sempre un valore binario ovvero contiene sempre il valore delle due figure nelle quali essa si divide, nella notazione mensurale antica, una figura poteva valere sia due sia tre figure di divisione a seconda del segno mensurale posto all'inizio del brano musicale.

I termini *Modus*, *Tempus* e *Prolatio* erano rispettivamente impiegati in riferimento alle figure di Longa-Breve, di Breve-Semibreve e di Semibreve-Minima.

Il rapporto ternario era detto «perfetto»; il binario, «imperfetto». In certe condizioni una figura perfetta poteva essere resa imperfetta, ovvero privata di un terzo del suo valore, mediante un procedimento indicato col termine «imperfectio». L'imperfezione poteva interessare la figura sia «a parte ante» sia «a parte post» ossia prima o dopo di essa.

Nella mensura perfetta, le figure di suddivisione (la Breve rispetto

Essi vengono impiegati, nella stragrande maggioranza dei casi, senza la conoscenza del loro originale significato. Lo stesso vale per la nomenclatura delle note con il passaggio dal sistema esacordale a quello d'ottava e per la perdita della primigenia funzione di grado delle sillabe guidoniane, ora trasformate in indicatori di altezza assoluta. Il semicerchio C e la sua diminuzione C tagliato, ad esempio, sono simboli mensurali che nella notazione moderna significano, rispettivamente,  $4/4$  e  $2/2$  ovvero nulla a che vedere con il significato mensurale originale.

Le segnature di tempo che impiegano frazioni numerarie come  $3/2$  o  $9/8$ , derivano da segni di proporzione, trasformati in segni di tempo.

Il sistema mensurale rapportava tutti i valori di durata al movimento «in battere» e «in levare» della mano (ma anche del piede), di velocità moderata, denominato, come

già s'è detto, *tactus* ovvero «pulsazione»<sup>6</sup>. Poiché nella musica polifonica del secolo XVI la Minima era la figura di pulsazione prevalente, ciascuna Minima era considerata alla stregua della pulsazione ed era rappresentata per mezzo del movimento della mano in *depositio* (*thesis*) e in *elevatio* (*arsis*). L'insieme di questi due movimenti corrispondeva al valore di una Semibreve ovvero al *tactus* raffigurato dal segno C.

Nel corso del Cinquecento (soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo), con il sempre maggiore impiego di figure di breve durata all'interno delle composizioni polifoniche di genere profano, la Minima incomincerà a essere suddivisa in due parti e, dunque, ad assumere la qualità di *tactus* e la Semiminima, quella di pulsazione.

Addirittura, in alcuni brani anche la Semiminima diventerà unità di *tactus* mentre la Fusa, unità di pulsazione.

Prima di giungere a questo livello di trasformazione, il *tactus* rimarrà comunque ancorato al valore della Semibreve e quando nelle prime partiture musicali, all'inizio del Seicento, verrà introdotta la stanghetta di battuta, essa verrà posta a intervalli corrispondenti alla durata di un *tactus*. Ciò darà origine a una immensa confusione, a livello terminologico, ancor oggi perdurante.

I due movimenti della mano, uno «in battere» e uno «in levare» (*positio* ed *elevatio*), rappresentativi del *tactus* erano di uguale durata nel tempo binario (*tempus imperfectum*), mentre nel tempo ternario (*tempus perfectum*) il «battere» aveva durata doppia del «levare» (due «in giù» e uno «in su»).

Il *tactus* poteva essere *aequalis* o *inaequalis*. Nel primo caso conteneva due pulsazioni; nel secondo, tre.

Il *tactus aequalis* era indicato dai segni C e C tagliato e poteva contenere due, quattro o otto pulsazioni secondarie ovvero due Minime o quattro Semiminime o otto Fuse, rispettivamente.

alla Longa; la Semibreve rispetto alla Breve e la Minima rispetto alla Semibreve) potevano raddoppiare il loro valore onde ottenere la perfezione («alteratio»).

Le note nere o sottoposte a *color* erano sempre imperfette, anche nella mensura ternaria.

Il *tempus perfectum* era indicato da un cerchio e la Breve valeva tre Semibrevi; il *tempus imperfectum* era indicato da un semicerchio e la Breve valeva due Semibrevi.

La *prolatio perfecta* si aveva in combinazione con il *tempus perfectum* o *imperfectum* ed era indicata da un punto inscritto nel cerchio o nel semicerchio. In tal caso, la Semibreve valeva tre Minime. La durata regolare delle figure poteva essere modificata dalle «proporzioni», ovvero diminuita o aumentata mediante l'applicazione di rapporti matematici.

*Proportio dupla*, ratio 2:1, era indicata da una barra che attraversava i segni di *tempus perfectum* o *imperfectum*.

I simboli delle altre proporzioni derivavano dalle frazioni:  $3/1$ ,  $3/2$  e così via.

Tutti i segni e le normative ad essi sottese rimasero in uso nella musica del Seicento, sebbene con qualche differenza derivata dalla pratica musicale. Ad esempio, il fatto che la *proportio dupla* non venisse considerata soltanto alla stregua delle altre proporzioni ma qualificasse anche il *tempus* con il *medium* che trapassava il semicerchio o il cerchio, affermava una precisa volontà agogica e non soltanto un semplice rapporto fra due valori contrapposti.

Nel corso del Quattrocento e del Cinquecento la *proportio tripla* ( $3/1$ ) e la *proportio sesquialtera* ( $3/2$ ), insieme con la *proportio dupla*, le più utilizzate fra le proporzioni praticate, erano anche abbinate a diversi segni di mensura.

I teorici del primo Seicento incominciarono a fare distinzione fra proporzioni maggiori e proporzioni minori, fra «sesquialtera maggiore» e «sesquialtera minore» a seconda del valore della figura di *tactus* alla quale esse dovevano essere rapportate e a porre attenzione nell'indicare il *modus operandi* per eseguire le figure di valore nell'ambito della durata di un *tactus* ovvero nella regolare unità di tempo misurata con lo scendere e il salire della mano.

<sup>6</sup> Il termine italiano equivalente al latino *tactus* è «battuta»; quello tedesco, «Takt» e quello francese «mesure».

Dal momento che non vi è alcuna distinzione metrica fra la *depositio* e l'*elevatio*, come invece esiste fra le nostre moderne sequenze di battute, nulla impediva, ad esempio, di rapportare le sei pulsazioni contenute in un *tactus* e mezzo sia a tre gruppi di due Semiminime sia due gruppi di tre Semiminime. Tre *tactus aequalis* sotto il segno C potevano essere computati nella maniera seguente: tre misure di due Minime ciascuna [*tempus imperfectum*]; due misure di tre Minime ciascuna [*tempus perfectum*]; due misure di

due Minime ternarie ciascuna [*tempus imperfectum cum prolatione minore*]; sei misure di due Semiminime ciascuna [*tempus imperfectum diminutum*]; quattro misure di tre Semiminime ciascuna [*tempus perfectum diminutum*].

La tavola che segue, proposta da Aldrich<sup>7</sup>, non include tutte le possibilità combinatorie, ma soltanto quelle che appaiono con maggiore frequenza nelle fonti musicali dei secoli XVI e XVII.

<i>Tempo maggiore perfetto</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>5</th> <th>6</th> <th>7</th> <th>8</th> <th>9</th> <th>10</th> <th>11</th> <th>12</th> <th>13</th> <th>14</th> <th>15</th> <th>↑</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	↑	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	♩	♩			♩	♩			♩			♩			♩		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	↑																																				
↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑																																				
♩	♩			♩	♩			♩			♩			♩																																						
<i>Tempo minore perfetto</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>5</th> <th>6</th> <th>7</th> <th>8</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	5	6	7	8	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	♩	♩			♩	♩			♩																								
	1	2	3	4	5	6	7	8																																												
↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑																																												
♩	♩			♩	♩			♩																																												
<i>Proportione maggiore</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>5</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> <td>♩</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	5	↓	↓	↑	↓	↑	↓	♩	♩			♩	♩																																	
	1	2	3	4	5																																															
↓	↓	↑	↓	↑	↓																																															
♩	♩			♩	♩																																															
<i>Sesquialtera maggiore</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	↓	↓	↑	↓	↑	♩	♩			♩																																				
		1	2	3	4																																															
↓	↓	↑	↓	↑																																																
♩	♩			♩																																																
	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	↓	↓	↑	↓	↑	♩	♩			♩																																				
	1	2	3	4																																																
↓	↓	↑	↓	↑																																																
♩	♩			♩																																																
<i>Emiolia maggiore</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>♩</td> <td></td> <td></td> <td>♩</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	↓	↓	↑	↓	↑	♩	♩			♩																																				
	1	2	3	4																																																
↓	↓	↑	↓	↑																																																
♩	♩			♩																																																

<sup>7</sup> P. ALDRICH, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*. With an Anthology of Songs and Dances, London, J. M. Dent & Sons, 1966, p. 43.

Il *tactus inaequalis* conteneva tre pulsazioni. Esso riguardava le proporzioni *tripla*, *sesquialtera*, *emiolia* e indicava la collocazione di tre note dello stesso valore o di valore equipollente nella durata temporale di due o, in alcuni casi, di tre nella durata temporale di una.

La varietà e talvolta anche la babele dei segni che si riscontra nella trattatistica del tempo è la chiara testimonianza dei tentativi compiuti dai compositori e dai teorici per stabilire precise relazioni temporali fra *tactus inaequalis* e *tactus aequalis*.

Nelle fonti musicali della seconda metà del secolo XVII compaiono segnature di tempo che indicano la presenza di tempi composti: 6/8, 9/8, 12/8 ma anche altri, non più in uso oggi, come 9/4, 6/16, 9/16, 12/16. Con molta probabilità, questi nuovi segni rappresentavano il tentativo di mettere a punto un nuovo modello di notazione metrica.

Nel corso del secolo XVII, sebbene rapportato alle stesse figure di durata, il *tactus* modifica dunque, gradualmente, la sua inflessibilità orologiaria. Gli esecutori incominciano ad abituarsi a eseguire figure di breve durata con un *tactus* più agevole rapportato alla figura di Semiminima, in luogo della canonica figura di Semibreve o di Minima e a interpretare i segni mensurali e quelli di proporzione non più secondo la rigida scansione del *pulsus cordis* ma assecondando un andamento ora più lento ora più veloce, consono «al tempo dell'affetto dell'animo e non a quello della mano»<sup>8</sup>.

Come s'è appena detto, il valore temporale del *tactus* viene condotto con un uguale movimento «in giù» e «in su» per il metro binario anche quando il *tactus* incomincerà a includere due o quattro pulsazioni per ciascun movimento.

Le proporzioni con al numeratore una cifra maggiore del denominatore («proporzioni

di inequalità») vennero interpretate assumendo un impulso ritmico più veloce di quelle con al numeratore una cifra minore. Un'altra peculiarità della notazione mensurale è rappresentata dalla convenzione che le note di piccolo valore dovevano essere eseguite più veloci rispetto a quelle di maggiore durata.

In conseguenza, di ciò, il tempo non veniva indicato soltanto con i tradizionali simboli matematici ma anche con il valore di durata delle figure.

Brani scritti in 3/2 e in C tagliato, in generale, rapportano la pulsazione alla Minima e hanno un andamento meno veloce rispetto a quelli in 3/4 e in C, nei quali la pulsazione è alla Semiminima.

Le testimonianze dei teorici del secolo XVII che ora esporremo, incominciano a rappresentare la pulsazione alla Semiminima.

Parole utilizzate per indicare il tempo servono per supplire all'ambiguità di certe situazioni metriche. Durante il primo Seicento didascalie come *tarde*, *velociter*, *adagio* e *presto* servono a sottolineare i cambiamenti intermedi di tempo a causa di diminuzione del segno di *tactus* (*semiditas*) o di proporzione.

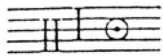
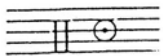
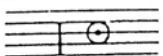
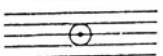
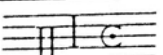
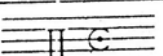
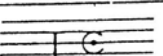
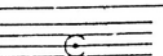
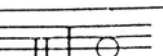
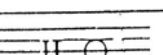
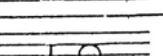
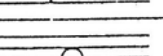
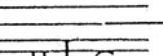
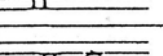
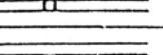
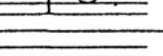
Questo vocabolario di espressioni agogiche diverrà sempre più ricco e più preciso nel corso del secolo XVII.

I compositori italiani sembrano essere stati i primi ad aver impiegato i simboli delle misure e quelli delle proporzioni per indicare i tempi, modernamente intesi, di 3/4, di 6/8 e di 12/8. Le segnature 3/1 e 3/2 vengono ancora associate alle proporzioni e impiegate con minore frequenza rispetto al passato.

Teorici e musicisti italiani attivi fra la fine del XVI e l'intero secolo XVII introdurranno alla pratica del *tactus* i loro colleghi d'oltralpe.

<sup>8</sup> C. MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi [...]*. Libro ottavo, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638. «Claudio Monteverde a' chi legge».

TAVOLA RIASSUNTIVA DELL'ORDO MENSURALIS

Signa	modus maior	modus minor	tempus	prolatio
	perfectus 3	perfectus 3	perfectum 3	perfecta 3
	perfectus 3	imperfectus 2	perfectum 3	perfecta 3
	imperfectus 2	perfectus 3	perfectum 3	perfecta 3
	imperfectus 2	imperfectus 2	perfectum 3	perfecta 3
	perfectus 3	perfectus 3	imperfectum 2	perfecta 3
	perfectus 3	imperfectus 2	imperfectum 2	perfecta 3
	imperfectus 2	perfectus 3	imperfectum 2	perfecta 3
	imperfectus 2	imperfectus 2	imperfectum 2	perfecta 3
	perfectus 3	perfectus 3	perfectum 3	imperfecta 2
	perfectus 3	imperfectus 2	perfectum 3	imperfecta 2
	imperfectus 2	perfectus 3	perfectum 3	imperfecta 2
	imperfectus 2	imperfectus 2	perfectum 3	imperfecta 2
	perfectus 3	perfectus 3	imperfectum 2	imperfecta 2
	perfectus 3	imperfectus 2	imperfectum 2	imperfecta 2
	imperfectus 2	perfectus 3	imperfectum 2	imperfecta 2
	imperfectus 2	imperfectus 2	imperfectum 2	imperfecta 2

## 2. VALORE DELLE NOTE E TACTUS

Non v'è dubbio che nel passaggio dalla notazione mensurale cinquecentesca a quella moderna, il cambiamento piú significativo sia stato quello riscontrato nella relazione fra il valore delle figure musicali e il *tactus*.

Nella musica mensurale il *tactus* regola l'esecuzione «veloce» o «lenta» della musica: la musica veloce veniva scritta con valori di breve durata (ad esempio, i cosiddetti «magrighi cromatici») e quella lenta in valori di maggior durata oppure per mezzo delle proporzioni.

Il trattato *De arte canendi* (1540) di Sebald Heyden (1499-1561)<sup>9</sup> ha influenzato musicisti e musicologi del secolo scorso stabilendo che nel secolo XVI il *tactus* fosse rappresentato da immutabili pulsazioni.

*Per eam enim temeritatem variorum Tactuum, omnis ratio & natura Proportionu(m) quam diversa signa inter sese habent, confusa ac omnino deformata est. Quod quidem etiam nunc tanto aegrius ferimus quanto minus opus fuerat plures ac eas diversas Tactu(m) species excogitare. Cum enim quam multiplices Tactu(m) species ob hoc tantum excogitatas videamus, ut motum cantus subinde mutarent, nunc tardiore(m) nunc concitatioem nunc properantissimum faciendo. Quaeso ergo, quid nam illos novatores, de Proportionibus, Augmentationibus ac Diminutionibus intellexisse credamus? Certum utique est, ex arte ipsa, quod illi per diversas species Tactus praestare volverunt, idem veteres per integritatem aut diminutionem Signorum aut Proportiones, multo & rectius, artificiosius praestitisse.*

Attraverso questi cambiamenti di *tactus*, il rapporto e la natura di tutte le proporzioni con le loro diverse tipologie di segni è stato confuso e interpretato in maniera difettosa. Infatti, sebbene inutili, sono stati inventati differenti tipi di *tactus* che anche ora permangono. A causa di questi differenti generi di *tactus*, noi osserviamo cambiamenti di tempo frequenti in una composizione, fa-

<sup>9</sup> S. HEYDEN, *De arte canendi*, Nuremberg, Johannes Petreium, 1540, c. A 3r e v. «Epistola nuncupatoria».

# DE ARTE

CANENDI, AC VERO

SIGNORVM IN CANTIBVS VSV,

libri duo, autore Sebald

Heyden.

Ab ipso autore recogniti, mutati & aucti.



Isocrates.

ἐπιπέμπει τὰς ἐπιπέσεις ὑπομνήσας καὶ τῶν περὶ αὐτῶν καὶ τῶν ἐπιπέσεων ἀπομνησίων, ἃ εἰς αὐτὸν ὑπομνηστικῶς τῆς καλῆς ὁμιλίας ἀναγὰς αὐτὸν ὑπομνηστικῶς καὶ πηλομνηστικῶς αὐτὸν καὶ τῶν μὴ καλῶς ἐχέμενων.

Norimbergae apud Joh. Petreium,

Anno salutis M. D. XL.

Cum priuilegio Imp. ad sexannium

endo essa ora piú lenta ora piú veloce, o addirittura velocissima. Ora io mi chiedo, che cosa hanno compreso questi «novatores» delle proporzioni, dell'aumentazione e della diminuzione delle figure? Vero è che essi desiderano ottenere mediante l'utilizzo di diverse tipi di *tactus* gli stessi risultati che i compositori del passato hanno ottenuto servendosi, piú correttamente e artisticamente, dei segni di diminuzione o delle proporzioni.

Heyden insegna dunque che il *tactus* immutabile è parte essenziale della notazione mensurale, sebbene egli stesso ammetta che questa pratica non sia l'unica ed esclusiva perseguita durante il Cinquecento. Come si legge nel *Musice Active Micrologus* di Andreas Ornithoparcus (1490-sec. XVI), tradotto dal latino in inglese da John Dowland nel 1609<sup>10</sup>, il *tactus* era abitualmente equiparato al valore della Semibreve e identificato con il

<sup>10</sup> Andreas Ornithoparcus his *Micrologus, or Introduction: containing the art of singing. Digested into foure bookes. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect use of the monochord, according to Guido Aretinus.* By Iohn Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Uniuersities. London, Thomas Snodham, 1609.





battito del polso umano:

[Tactus] est quida(m) motus manu p(rae)centoris signoru(m) indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter.

Il *tactus* è un certo movimento della mano compiuto dal direttore dei cantori, secondo la natura dei segni inseriti in un brano e secondo la loro misurazione temporale.

Il *tactus* poteva essere *major*, *minor* e *proportionatus*:

Major [tactus] est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta. Hunc tactum et integru(m) et totalem nominant auctores. Et q(ue)m verus est omnium ca(n)tilenarum tactus: Semibreuem non diminutam suo motu comprehendit: vel breve(m), in duplo diminutam.

Minor est majoris medium, quem Semitactu(m) dicunt. Q(ue)m Semibreuem in duplo diminutam suo motu mensurat, inductis tantum probatus. Proportionatus est quo tres Semibreves contra unam ut in Tripla, aut contra duas, ut in Sesquialtera proferu(n)tur [...].

Il *tactus major* è relativo a una misura battuto

ta lenta. Gli studiosi definiscono questo *tactus* intero o totale. Poiché questo è il vero *tactus*, quello che si incontra in tutti i canti, esso comprende nel suo moto una Semibreve non diminuita o una Breve diminuita in *proportio dupla*.

Il *tactus minor*, è la metà del *tactus major* ed è definito *Semitactus*, in quanto esso è rapportato alla Semibreve diminuita in *proportio dupla*. Esso è praticato soltanto da coloro che sono poco dotti nell'arte della musica. Il *tactus proportionatus* si ha quando tre Semibreve proporzionate sono contrapposte a una di *tactus* [*proportio tripla*, n.d.r.] oppure a due [*proportio sesquialtera*, n.d.r.]<sup>11</sup>.

Come si evince dall'esposizione di Ornithoparcus, il *tactus* alla Semibreve non era l'unico a essere praticato. Nulla impediva che esso venisse posto in relazione con altre figure di minore durata della Semibreve, come la Minima.

La velocità di esecuzione non mutava nella scelta fra *tactus major* e *tactus minor*, dal momento che il *tactus major* era riferito a una figura del valore doppio di quella del *tactus minor*.

La scelta dipendeva da diversi fattori, molti dei quali legati all'esecuzione e anche all'immagine della pagina musicale che il compositore desiderava ottenere.

Il *tactus* poteva essere *regolare* o *irregolare*. Secondo Gioseffo Zarlino (1517-1590), il *tactus* era regolare se comprendeva soltanto due pulsazioni (una in *depositio* e una in *elevatio*); irregolare, se ne comprendeva tre (due in *depositio* e una in *elevatio*)<sup>12</sup>.

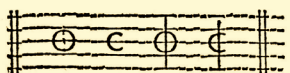
Potiamo dire che la Battuta si ritrova di due maniere: eguale & ineguale, ove si riduce ogni movimento che si fa con la voce.

Et questo dico, perché gli antichi Musici & li Poeti anco, i quali erano riputati una cosa istessa; per un certo loro istinto naturale divisero le voci in due parti & attribuirono ad

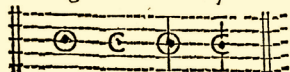
<sup>11</sup> A. ORNITHOPARCUS, *Musice Actiue Micrologus*, Lipsia, Valentin Schumann, 1517, liber secundus, caput tertium: *De Tactu*, c. f. iij.

<sup>12</sup> G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco de i Franceschi Senese, 1573, parte terza, cap. 49, p. 244.

così potiamo dire, che la Battuta si ritroua di due maniere; Equale & Inequale; oue si riduce ogni mouimento proportionato, che si fa con la voce. Et questo dico, perche gli antichi Musici & li Poeti anco, i quali già erano riputati vna cosa istessa; per vn certo loro istinto naturale diuisero le Voci in due parti, & attribuirono ad alcune il Tempo breue & ad alcune il Tempo lungo; & al Tempo lungo applicarono due Tempi breui, & posero nel primo luogo quelle Sillabe, ò Voci del Tempo breue, che sono di minor quantità, & nel secondo quelle del Tempo lungo, che sono di maggiore: come è il douere; essendo che si come la Vnità tra i numeri è inanti il Binario, che contiene due Vnità; così il Tempo breue debbe tenere il primo luogo, & il lungo il secondo. Ma si debbe auerire, che considerarono la Battuta in due parti: & tanto alla prima, quanto alla seconda attribuirono la misura del Tempo breue, o lungo; si come li tornaua più commodo. E ben vero che li Moderni applicarono primieramente alla Battuta hora la Breue & hora la Semibreue imperfette; facendole equali al tempo del Polso, distinto in due mouimenti equali; onde cotale Battuta si può veramente chiamare Equale; conciosia che tra la Positione & la Leuatione si ritroua la proportionione di Equalità: essendo che tanto alla Positione, quanto alla Leuatione si attribuisce il Tempo lungo, oueramente il breue. Da poi le applicarono hora la Breue con la Semibreue, & hora la Semibreue con la Minima; & la diuisero in due mouimenti inequali, applicando alla Positione il Tempo lungo & alla Leuatione il Tempo breue; ponendole in Dupla proportionione. Et perche tra la Positione & la Leuatione casca la proportionione di Inequalità: però cotale Battuta si può con verità chiamare Inequale. Hauendo dappoi essi Musici cotale rispetto, quando intendeano la Battuta equale, segnauano le lor Cantilene nel principio col Circolo, o Semicircolo intieri: ouero da vna linea in due parti tagliati. & quando intendeano la



Segni della Battuta equale.

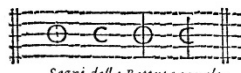


Segni della Battuta inequale.

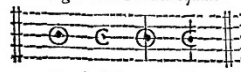
Inequale, aggiungeuano à cotali segni ò cifere il Punto; come in questi effempi si può chiaramente vedere. Et se alle volte voleuano segnare la Battuta inequale: ma non con li segni del Tempo puntati; poneuano dopo il Segno del Tempo la cifra del Ternario sopra quella del Binario in cotale modo; & cotali cifre nominauano della Sefquialtera; & forse non senza ragione:

alcune il Tempo breue & ad alcune il tempo lungo; et al tempo lungo applicarono due Tempi breui & posero nel primo luogo quelle sillabe o voci di Tempo breue che sono di minor quantità; & nel secondo quelle del tempo lungo, che sono di maggiore. [...] Si deve auvertire che considerarono la Battuta in due parti: & tanto alla prima quanto alla seconda attribuirono la misura del Tempo breue o lungo si come li tornava più commodo. È ben vero che li Moderni applicarono primieramente alla Battuta hora la Breue & hora la Semibreue imperfette, facendole equali al tempo del polso, distinto in due mouimenti equali; onde cotale Battuta si può veramente chiamare Equale; conciosia che tra la Positione & la Leuatione si ritroua la proportionione di Equalità, essendo che tanto alla Positione quanto alla Leuatione [...] le applicarono hora la Breue con la Semibreue & hora la Semibreue con la Minima & et la diuisero in due mouimenti inequali, applicando alla Positione il Tempo lungo &

alla Leuatione il Tempo breue, ponendole in Dupla proportionione. Et perché tra la Positione & la Leuatione casca la proportionione di inequalità: però cotale Battuta si può con verità chiamare Inequale. Hauendo dappoi essi Musici cotale rispetto, quando intendeano la Battuta equale, segnavano le lor Cantilene nel principio col Circolo o Semicircolo intieri ouvero da una linea in due parti tagliati. & quando intendeano la Inequale aggiungeuano à cotali segni il Punto, come in questi esempi si può chiaramente vedere:



Segni della Battuta equale.



Segni della Battuta inequale.

Onde evitare pericolosi fraintendimenti, è bene precisare che esistevano limiti fisiolo-



gici nella scelta della velocità del *tactus*.

Se la pulsazione era troppo lenta al punto da non poter essere sostenuta facilmente, il *regens chori* ovvero colui che governava l'esecuzione era costretto a suddividere il gesto e, in conseguenza di ciò, a raddoppiare la velocità di battuta.

Se la pulsazione era troppo veloce il direttore era costretto ad agire al contrario: due battiti in uno, dimezzando la velocità.

Volendo collegare queste indicazioni con le segnature metronomiche, avremo che la pulsazione diventa troppo lenta intorno a quaranta battiti al minuto secondo e troppo veloce intorno a centotrenta-centotrentacinque.

Ne consegue che il *tactus major* si colloca al centro di questo ambito, dato che il polso umano oscilla generalmente fra sessanta e ottanta battiti al minuto secondo; mentre il *tactus minor* ne comprende il doppio.

Una mirabile sintesi di questo modo di procedere la offre Nicola Vicentino (1511-1572) nel suo trattato *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, quando, descrivendo il modo di «batter la misura»<sup>13</sup>, afferma che questa misura si usa con tre ordini, il Primo si domanda ordine di batter alla breve, che sotto una battuta sandarà una breve, ò due semibreui, nel tempo minor imperfetto: il Secondo ordine si domanderà batter alla misura della semibreue nel tempo perfetto, che già si soleua cantare tre semibreui per battuta, à imitatione del numero ternario,

<sup>13</sup> N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, libro quarto, cap. VIII, p. 76.

et per ora non s'usa, se non nella proportione di equalità: il Terzo ordine di batter la misura sarà detto di proportione sesquialtera, quando la compositione sarà signata con il numero sesquialtero, et le semibreui, ò minime, si canteranno due contra tre: et i sopra detti modi saranno qui apparenti.

Se nel secolo XVI, i teorici parlano di *tactus* in rapporto alla notazione e non come una teoria e una pratica a sé stante, nel secolo successivo, alcuni loro colleghi, come Agostino Pisa (1611-?) e Pier Francesco Valentini (1570-1654) si dedicano alla stesura di trattati interamente dedicati alla teoria e alla pratica del *tactus*.

Di spirito conservatore, legato, come Sebald Heyden, alla cosiddetta «prima prattica» di palestriniana memoria, Agostino Pisa, nella sua *Breve dichiarazione della battuta musicale*<sup>14</sup>, polemizza nei confronti della concezione di «battuta musicale» che si andava allora affermando, così come pochi anni prima, Giovanni Artusi si era scagliato in maniera veemente e astiosa contro le «crudeltà» e le «licenze» armoniche che Monteverdi aveva inserito in alcuni suoi madrigali del *Quarto libro a cinque voci* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1603).

Non suscita meraviglia il fatto che Pier Francesco Valentini, nel suo *Trattato della battuta musicale*<sup>15</sup>, si trovi spesso in disaccordo

<sup>14</sup> A. PISA, *Breve dichiarazione della battuta musicale, opera non solo utile ma necessaria a quelli che desiderano fare profitto nella musica*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1611.

<sup>15</sup> P. F. VALENTINI, *Trattato della battuta musicale*, Roma, Biblioteca apostolica vaticana, Ms. Barb. Lat. 4417, 1643.

con il suo collega e ne contesti molte teorie, a incominciare da quella riguardante la variabilità del *tactus*.

Secondo Valentini, infatti, il *tactus* si può e si deve sostenere

tal volta adagio, e tal volta presto, e tal volta 'l presto e l'adagio mediocrement, secondo richiedono li stile delle compositioni et il sale delle parole;

e quella relativa al valore delle figure alle quali il *tactus* può essere rapportato:

oltre la Breve et oltre la Semibreve, si nella eguale come anco nella inegual Battuta, qual si voglia nota musicale, per mezzo delle date proporzioni può essere misurata et abbracciata dal tempo et intervallo di una Battuta.

Al riguardo, Valentini parla di «battuta larga» come di un tempo lento e di «battuta veloce» per un tempo veloce, onde conciliare diverse variazioni di pulsazione.

Questa disparità di opinioni fra teorici coevi conferma il fatto che nel periodo a cavallo fra il XVI e il XVII secolo, la tradizione era ancora molto radicata e le innovazioni nel campo della notazione mensurale si scontravano con le forti abitudini della pratica musicale ancora imperanti e con le solide concezioni teoriche in materia non ancora del tutto ripudiate.

In contrasto con la notazione della musica vocale, figure di breve durata predominano nella musica strumentale (liuto, organo e cembalo), mentre le figure di Longa, di Breve e di Semibreve sono sempre meno utilizzate rispetto a Minime e a figure di valore ancora più piccolo come le Fulse (Crome) e le Semifulse (Semicrome).

Il *tactus equalis* rimane sempre ancorato alla Semibreve, ma la Semibreve viene ora «battuta» più lenta del *pulsus cordis* e alcuni teorici non esitano a parlare in maniera esplicita di quattro pulsazioni per mensura, due nella *depositio* e due nell'*elevatio*.

Ecco che cosa stabilisce, in proposito, Anto-



nio Brunelli (1577-1630) con le sue *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare* (1606):

Il *Tempo maggiore imperfetto* [C] denota che sotto lui la Massima vale otto battute, la Longa quattro, la Breve due, la Semibreve una, la Minima mezza, la Semiminima un quarto, la Croma un ottavo & la Semicroma la sedadecima parte. O vero per più chiarezza diciamo che delle Minime ne vanno due per battuta, delle Semiminime quattro; delle Crome otto & delle Semicrome sedici.

Il *Tempo minore imperfetto* [C sbarrato] si può regolare in due modi, il primo è che si può cantare come *maggiore imperfetto*, il secondo è che si devono cantare tutte le sue note per metà, si come ancora le pause si conteranno per metà & et questo è il suo proprio e se alcuni maestri l'insegnano a cantare come *maggiore imperfetto* lo fanno per levare la difficoltà allo scolare e forse alcuni lo fanno per ignoranza. E che sia la verità si vede in molte compositioni d'alcuni che hanno stampato non essere osservata la regola di detti Tempi. Perché sanno bene i periti che il Tempo minore tanto imperfetto quanto perfetto si deve comporre sempre di numero impari acciò si possi cantare per metà, come per essemplio se fate cinque Se-



mibhrevi, mettendone una in terra & una in aria la quinta verrà in terra e terminerà la battuta & se fossero quattro, mettendone una in terra & una in aria la quarta nota finirebbe in aria, però detto Tempo si deve cantare per metà. È ben vero che si può cantare come sopra mandando una Semibreve a battuta, ma questo si fa per levare la difficoltà al cantare, non già che sia suo proprio<sup>16</sup>.

Sebbene Brunelli non riveli le ragioni della difficoltà per i cantanti di cantare in tempo minore, dimezzando i valori, dal suo ragionamento si comprende che il tempo minore veniva cantato come il maggiore (Semibreve = *tactus*) ma con una velocità pi acciueleata, non necessariamente del doppio.

Il *Tempo maggiore perfetto* va cantato nel medesimo modo, che il maggiore imperfetto, postposta la differenza che è in alcune pause & alcune note che alle volte sono perfette & altre volte alterate<sup>17</sup>.

I due tempi perfetti [O e O sbarrato] comapiano molto di rado nelle composizioni

<sup>16</sup> A. BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare sopra la pratica della musica*, Firenze, Volemar Timan, 1606, p. 16 sgg.

<sup>17</sup> Le regole della perfezione, dell'imperfezione e dell'alterazione delle figure in auge nel Seicento sono simili a quelle applicate nel secolo XVI e fin dai tempi di Franco di Colonia, il primo teorico ad averle riportate nel suo trattato *Ars cantus mensurabilis* (metà sec. XIII).

L'unica differenza risiede nel fatto che Brunelli rapporta la durata delle figure non ai segni mensurali ma al *tactus*. Queste regole possono essere così riassunte: una Breve seguita da un'altra Breve, da una Longa o da tre Semibrevi è perfetta e vale tre *tactus* (*similis ante sibi similem, perfectum est*); una Breve seguita o preceduta da una singola Semibreve o da più di tre Semibrevi è imperfetta e vale soltanto due *tactus*; quando due Semibrevi si trovano fra due Brevi, la seconda Semibreve è alterata ovvero raddoppia il proprio valore e vale due *tactus*; le pause di Breve, al pari della figura di Breve, sono perfette e possono causare perfezione, ma non possono essere rese imperfette; le pause di Semibreve, al pari della figura di Semibreve, sono imperfette e possono causare imperfezione ma non possono essere alterate; il punto di divisione è impiegato per stabilire *alio modo* i raggruppamenti delle figure formanti una perfezione.

Brunelli fornisce i seguenti esempi per illustrare quanto descritto. Le cifre numerarie poste sopra le figure indicano i numeri di *tactus*.

del secolo XVII, fatta eccezione per i casi nei quali essi sono seguiti dalle cifre delle proporzioni. Brunelli li spiega così:

*il Tempo minore perfetto* [O sbarrato] si dovrebbe cantare nel medesimo modo del minore imperfetto cioè per metà e questo è il suo proprio, & anco si può cantare ordinariamente come il Tempo maggiore imperfetto postposto le perfezioni & alterazioni che vi sono quale sono queste. Le battute che toccano due righe e quelle che ne toccano tre & ancora le Note seguenti: Massima, Longa, Breve & Semibreve & per maggior brevità tutte le perfezioni & alterazioni, tanto nelle Note quanto nelle Pause & tutti gl'altri accidenti che si trovano in detto Tempo tutti si regolano come nel Tempo maggiore perfetto, s'è già detto di sopra, perché s'osserva la medesima regola [...] ma se si canta per metà, tutte le Note varranno la metà manco tutte le perfette, quanto l'imperfette, come anco le Pause.

L'esempio che segue, tratto dalla *Practica musicae* di Franchino Gaffurio<sup>18</sup>, permette di verificare l'effetto della *diminutio* sull'*integer valor* dei segni di O e C sbarrati:

### SPECIMEN ORIGINALE

TENOR

CANTVS

<sup>18</sup> F. GAFFURIO, *Practica musicae*, Milano, Giovanni Pietro Lomazzo, 1496, *liber secundus, caput quartumdecimum: «De Diminutione»*, cc. iij.

## TRASCRIZIONE

È interessante osservare che Brunelli inserisce ancora la Massima e la Longa fra le figure che potevano essere perfette, a testimonianza del fatto che, all'inizio del Seicento, il *Modus minor* ovvero *Modus Longarum* e il *Modus major* ovvero *Maximodus* con misurazione ternaria erano in teoria considerati, sebbene nella pratica fossero ormai del tutto obsoleti. Al pari dei suoi contemporanei, in suo trattato Brunelli non fa mai alcun riferimento alle stanghette di battuta, sebbene nella pratica esse incominciassero già a comparire, sia nei manoscritti sia nelle stampe musicali.

Di questo modo di procedere ci informa Putnam Aldrich quando afferma che «on rare occasions compositions with as many as six or seven parts are scored and therefore barred as in Lorenzo Allegri's *Primo Libro di Musiche*, 1618, where the composer explains in a note that «ho voluto situare le Sinfonie spartite per commodità dell'Istrumenti perfetti come Liuto, Organo, e in particolare dell'Arpa doppia»<sup>19</sup>.

Anche Francesco Piovesana Sacilese (sec. xvii) nel suo trattato *Misure harmoniche regulate* (1627) parla esplicitamente di un *tactus* di quattro impulsi:

la composizione della battuta è de due parti,  
la prima delle quali è il battere e la secon-

<sup>19</sup> P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 28.

**MISVRE**  
HARMONICHE  
REGOLATE.  
DI FRANCESCO PIOVESANA SACILESE.  
DEDICATE  
MO  
A L L I L L' E T R E V. MO  
MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI  
PATRIARCHA D'AVILEGIA.  
Con Licentia de Superiori.  
*Notitia est scientia, que modum contenti demonstrat.*

STAMPA DEL GARDANO.  
IN VENETIA MDCXXVII.  
Appresso Bartolomeo Magni.

**LI PRIMI ALBORI  
MUSICALI**  
Per li Principianti della Musica Figurata:  
*DISTINTI IN TRE LIBRI*  
Dal Primo (quattro) i Principi del CANTO FIGURATO  
Dal Secondo (quattro) le Regole del CONTRAPUNTO  
Dal Terzo (quattro) i Fondamenti per suonare l'ORGANO  
e LA CLAVICEMBALLO sopra la Pista:  
DEL P. F. LORENZO PENNA DA BOLOGNA.  
Cancelliere della Cong. di Mantova, Maestro di S. Teologia, Dottore  
Caleg. fra gli Accademici Filofisici, Filarmontici, e filiceti,  
l'Indelfito.  
*In questa quarta impressione del Libro riveduto, è avvertito*  
Al Reuerendissimo Padre  
**CLEMENTE MARIA  
FELINA**  
Maestro, e Dottore di S. Teologia, Lettor Publico, Vicecensore, Definitor  
perpetuo, e Fattore di S. Martino Maggiore di Bologna.

IN BOLOGNA, MDCXXXIV.  
Per Giacomoni. Con licentia de Superiori.  
*Ad instantiam de Marilio Silvestri, et Dignitate del'Impero.*

da l'elevar della mano: di più, in cadauna di queste parti sono duoi tempi, di modo che in tutto sono quattro: in questi si distribuiscono in questo modo: cioè nell'istesso tempo dell'abbassat'uno e nel fermar la mano a basso, un altro vien distribuito: nell'elevar poi similmente si applica il terzo e nel fermar la mano in alto, il quarto: il qual modo di distribuir questi tempi è il vero e reale: avvertendo, che detti tempi sono equali nella sua misura, et che però anco tali devono esser misurati co' la mano: aggiungendo, che questo misurare, particolarmente s'appartiene nei Chori à Periti di questa scienza, cioè a Musici, et non à Cantori, come oggi si usa: i quali (parlo de' poco pratici) vo-

lendo misurare, et governare la musica, il regimento del cui canto è il batter bene, formano questa misura della battuta una volta gobba et una stropiata: et non s'accorgono, che per questo molte volte si comettono gli errori nei pubblici Chori, con scemamento della devotione.<sup>20</sup>

Argomentazioni analoghe si ritrovano ne *Li primi albori musicali* (1694) di Lorenzo Penna (1613-1693), il quale descrive le quattro parti del *tactus*, aggiungendo un colorito «ondeggiare la mano» nel suo abbassarsi ed elevarsi:

ha la Battuta quattro parti, la prima è battere e la seconda è fermare in giù, la terza è alzare e la quarta è fermare in su. Nelle Note nere spiccano benissimo queste quattro parti di Battuta, perché la prima è nel percuotere, la seconda è nel levare un poco ondeggiando la mano, la terza è nell'alzata e la quarta è nel fermare in su.<sup>21</sup>

(continua)

---

<sup>20</sup> F. PIOVESANA, *Misure harmoniche regolate*, Venezia, Gardano, 1627, p. 60.

<sup>21</sup> L. PENNA, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bologna, Giacomo Monti, 1694, p. 36.