

# pubblicazione

*Storia e teoria della coralità - History and theory of choral music*



**IV**, 2016

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI

**Fondazione Guido d'Arezzo**

## **POLIFONIE**

**Storia e teoria della coralità**

*History and theory of choral music*

**Direttore responsabile / *Legal responsibility***

Claudio Santori

**Segretaria / *Secretary***

Valeria Gudini

**Redazione e direzione / *Editorial office***

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Corso Italia, 102

52100 AREZZO (Italy)

Tel/ *phone*: +39 0575 356203 • Fax +39 0575 324735

e-mail: [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org)

[fondazioneguidodarezzo@pec.it](mailto:fondazioneguidodarezzo@pec.it)

[fondazioneguidodarezzo@gmail.com](mailto:fondazioneguidodarezzo@gmail.com)

©Fondazione Guido d'Arezzo onlus

Polifonie, periodico semestrale IV 2016

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore responsabile: Claudio Santori

**FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO**

*Regione Toscana, Provincia e Comune di Arezzo*

# POLIFONIE

Storia e teoria della Coralità

*History and theory of choral music*



Arezzo 2017

## *Indice*

<b>«EX CONSIDERATIONE TEXTUS ET HARMONIAE OBSERVIREN»:</b> l'interpretazione ritmica e metrica della musica vocale dei secoli XVI e XVII <i>Seconda e ultima parte</i> di GIOVANNI ACCIAI	5
PIERALBERTO CATTANEO Il coro nella musica sacra di Giovanni Simone Mayr	45
PIERO MIOLI <b>DE MUSICA CONSOLATIONE</b> Morte senza dramma e preghiere senza rituale nel <i>Requiem tedesco</i> di Brahms	51



## «EX CONSIDERATIONE TEXTUS ET HARMONIAE OBSERVIREN»:

L'interpretazione ritmica e metrica nella musica vocale dei secoli XVI e XVII

*Seconda e ultima parte*

### 3. SEGNI DI *TACTUS* INDICANTI UN RAPPORTO METRICO DOPPIO

I segni di mensura tradizionalmente impiegati dalla notazione cinquecentesca potevano indicare anche una doppia o una tripla relatione con la pulsazione del *tactus*. Tale rapporto era indicato con il termine *proportio* (proporzione) ed era segnalato con cifre frazionarie ovvero «Numeri», per usare la terminologia impiegata dai teorici del tempo, abbinate ai segni di *tactus* oppure scritte isolatamente.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>. Riprendendo e ampliando quanto già esposto (cfr. n. 5), nella notazione mensurale, la «proporzione» è il rapporto che si instaura fra due valori metrici che possono essere uguali (proporzioni di «equalità»: 1/1, 2/2, 3/3, ecc.) o differenti fra loro (proporzioni di «inequalità»: 2/1, 3/2, 4/3, ecc. e il loro contrario: 1/2, 2/3, 3/4, ecc.). Lo spiega molto bene HERMAN FINCK, nel suo *Practica Musica* Wittenberg, Haeredes Georg Rhaw, 1556), Qii: «Proportio in Musica est duplex, Aequalitatis & Inaequalitatis. Aequalitatis proportio, est duarum aequalium quantitatuum collatio, hoc est, Est comparatio aequalis numeri ad aequalem, ut 2 ad 2, 3 ad 3, 4 ad 4, 5 ad 5, &c., Sed illa proportiones Musica non respicit. Inaequalitatis proportio est, cum aequalis numerus ad inaequalem, hoc est, Major ad minorem, hoc modo: 2/1, 3/2, 4/3, 8/4 &c. Aut e diuerso Minor ad maiorem co(n)fertur: hoc modo 1/2, 2/3, 3/4, 4/8» (*La proporzione musicale è di due tipi: di equalità e di inequalità. La proporzione di equalità fa riferimento a due medesime quantità poste a confronto, ovvero, la comparazione di due numeri uguali, come 2 a 2, 3 a 3, 4 a 4, 5 a 5, &c. Ma queste proporzioni non afferiscono alla musica. La proporzione di inequalità riguarda invece la comparazione fra due numeri diversi fra loro; ad esempio, uno grande contro uno piccolo, come 2/1, 3/2, 4/3, 8/4, &c.; ma anche il contrario, ovvero uno piccolo contro uno grande, come 1/2, 2/3, 3/4, 4/8, &c.*).

Il rapporto proporzionale viene generalmente indicato con una frazione (due numeri sovrapposti senza la linea di separazione), il numeratore della quale è rappresentato dalla quantità di valori che si contrappongono all'unità di *tactus*. In alcuni casi, le proporzioni possono essere segnalate anche per mezzo della modificazione dei segni di *tactus* (O e C tagliati, oppure accompagnati da cifre numerarie: C2, C3, ecc., oppure scritti in maniera difforme dalla consueta, oppure tramite la *prolatio major* contrapposta all'*integer valor* del O e del C).

La descrizione che Angelo Brunelli offre di questo argomento è esemplare e merita di essere riportata per ampi stralci:

alle volte cantando si trouano varii numeri, i quali à molti cantori non poca difficulta apportano per non sapere quello voglino significare. Però bisogna auuertire che Tempo è segnato nel principio della cantilena per volergli intendere facilmente, come per esempio se fosse segnato in Te(m)po Maggiore imperfetto come qui C. & poi seguitasse qualsiuoglia numero bisogna auuertire che sempre detti numeri saranno due, cioè vno sopra, e l'altro sotto; quello di sotto denoterà il Tempo [che] s'è cantato, & quel di sopra quel che si deue cantare, cioè quello di sotto dirà che doue prima mandauì due semibreui, o due Minime a battuta secondo che sara segnato il numero già detto, se ne metterà poi tante à battuta quante dimostrerà il numero di sopra. Come per esempio se si trouassero

segnati due numeri così  $\frac{2}{1}$  quello 1. di sotto accenna che prima n'andaua vna à battuta, & il 2. Dice che ne mandino due per battuta. Auuertendo di sapere quale è quella Nota che valeua vna battuta, quale due, & così dell'altre. che sempre s'intende di quelle che n'andauano tante à battuta quante significherà il numero sotto. & se si trouasse il numero segnato così  $\frac{1}{2}$  accenna che doue n'andauano due a battuta ese(n)douì detti numeri n'andrà vna solamente. & se si trouasse in questo modo  $\frac{4}{1}$  si dee intendere che doue prima n'andaua vna à battuta, ne va(n)no quattro. & se fosse segnato così  $\frac{4}{4}$  denota che prima n'andauano quattro, & poi ne va vna & così vanno regolati detti numeri, di qualsiuoglia sorte si trouano basta considerare, che il numero di sotto dimostra il Tempo, che s'è cantato innanzi, & quel di sopra il tempo che s'ha da cantare.<sup>2</sup>

---

Nel sistema mensurale, le proporzioni di «equalità» corrispondono all'*integer valor* mentre le proporzioni di «inequalità» ovvero le proporzioni *tout court*, sono quelle che determinano la riduzione o l'aumento del valore delle figure in rapporto all'unità di *tactus*.

Sotto il profilo matematico, la teoria delle proporzioni è mutuata da quella pitagorica, traslata nel Medioevo da Boezio e comprende cinque tipologie di rapporti delle quali soltanto due di uso sistematico nella pratica musicale: il *genus multiplex* (genere molteplice), quando il numeratore è multiplo del denominatore (*proportio dupla*: 2/1; *proportio tripla*: 3/1; *proportio quadrupla*: 4/1, e così via); e il *genus superparticulare* (genere superparticolare), quando il numeratore supera di una unità il denominatore (*proportio sesquialtera*: 3/2; *proportio sesquitercia*: 4/3; *proportio sesquiquarta*: 5/4).

Mentre nel *genus multiplex* il numeratore della frazione indica quante Semibreui o figure equipollenti devono essere contrapposte al *tactus*, nel *genus superparticulare*, sia il numeratore che il denominatore indicano la contrapposizione di valori fra di loro, senza l'implicazione del *tactus*.

Le proporzioni con al numeratore una cifra inferiore rispetto a quella del denominatore sono dette «proporzioni di diminuzione», in quanto riducono il valore dell'unità di *tactus* e sono quelle appartenenti alle cinque tipologie di genere. Al contrario, le «proporzioni di aumentazione» sono quelle che presentano al numeratore la cifra minore e al denominatore la cifra maggiore (es. 1/2, *proportio subdupla*; 2/3, *proportio subsesquialtera*, e così di seguito).

Per una trattazione completa della teoria delle proporzioni, cfr. FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musicae*, Milano, Giovan Pietro Lomazzo, 1496, liber quartus.

<sup>2</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XV: «De Numeri», pp. 22-23.

La regola che emerge dall'assunto di Brunelli è chiara e di semplice comprensione: il denominatore della cifra frazionaria, emblema della proporzione, che il nostro teorico definisce «Tempo», rappresenta il *tactus* ovvero l'unità di pulsazione (Semibreve o Minima, a seconda che il Tempo perfetto o imperfetto), mentre il numeratore indica la quantità delle figure di *tactus* o dei valori equipollenti che devono essere contenuti nell'unità di pulsazione stessa. In regime di *proportio Dupla*, due Semibrevi varranno come una Semibreve di *tactus*; in *proportio Quadrupla*, quattro Semibrevi avranno lo stesso valore della Semibreve di *tactus*.


La doppia divisione, ovvero il dimezzamento del valore delle figure di maggior durata, veniva ottenuta con il segno del *tempus imperfectum*, della *prolatio minor*, della *proportio dupla*.

Dalle testimonianze dei teorici citati, abbiamo già appreso che *tempus* poteva essere *perfectum* e *imperfectum*.

Era perfetto se conteneva tre Semibrevi; imperfetto se ne valeva due.

La *prolatio* fissava il rapporto fra Semibreve e Minima. Era *major* (perfetta) se ciascuna Semibreve valeva tre Minime; *minor* (imperfetta) se ne valeva due.

### Antonio Brunelli ricorda che

le Prolationi s'vsano ordinariamente in questi due Tempi posti come qui:  il primo Tempo si domanda Prolatione perfetta in Tempo perfetto. La seconda si domanda Prolatione perfetta in Tempo imperfetto. Le quali Prolationi significano che vanno tre M a battuta, & nell'istesso modo, che si canta la Proportione minore & s'osseruano tutte le Perfetioni, & Alterationi, che in detta Proportione si trovano. & le Pause nella Prolatione perfetta in Tempo imperfetto vanno ordinariament,e & si contano nel medesimo modo della Proportione sopraddetta Et nella Prolatione perfetta in Tempo perfetto, vanno altrimenti, cioe le Pause che toccano tre righe vagliono sei. Et le pause che toccono due righe vagliono tre [...].

In dette Prolationi si trovano le Crome bianche delle quali ne vanno sei a battuta, che varranno a essere come fossero Semiminime in proportione minore, & in dette prolatione tanto vagliono le semiminime quanto le crome bianche.

La semibreue & Minima nere sono fatte per leuare le perfezioni & Alterationi le quali Note non possono essere perfette, ne alterate, ne ancora possono dare, ne riceuere perfetione alcuna & vagliano come se fossero bianche imperfette [...].<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XXIII: «Delle Prolationi», pp. 30.

Nel corso del secolo XVII, simboli mensurali, segni di diminuzione e di proporzione (cifre numerarie, segni di *tactus* sbarrati) vennero utilizzati con maggior frequenza per indicare differenti rapporti delle figure con il *tactus*, finendo così per perdere il loro primitivo significato e assumere quello di semplici indicatori di velocità del *tactus*.

Lo descrive bene Heinrich Glareanus nel suo già citato *Dodekachordon*:<sup>4</sup>

quoties aut volunt Musici tactu(m) festina(n)dum esse, quod tum faciendum censent, cum auditu(m) iam fatigatum putant, ut scilicet fastidium tollant, lineam per circulum vel semicirculum deorsum ducunt atq(ue) hoc quidem Pathos diminutione(m) vocant, non quod notularu(m) aut valor, aut numerus diminuatur, sed quod tactus fiat velocior. Ita quidam Symphonete ad primum Kyrie perfectum circulum absq(ue) linea apponunt. Christe semicirculum cum virgula. Ad ultimu(m) Kyrie rursus circuluym, sed cum lineola, ne videantur ad cantus rediisse. Sed Diminutionis exemplum tale est ex Franchino:



quando i musici si accorgono che coloro che ascoltano incominciano a stancarsi, accelerano il *tactus* dimezzando il cerchio o il semicerchio e chiamano questo modo di procedere diminuzione. Attualmente essi non diminuiscono il valore delle figure ma staccano il *tactus* più veloce. Così nel primo Kyrie [di una Messa, n.d.r.] symphonetae pone il cerchio del tempo perfetto non sbarrato; nel Christe, il semicerchio sbarrato e nell'ultimo Christe un cerchio sbarrato per evitare a chi ascolta di credere di tornare all'inizio del canto. Un esempio di questo tipo di diminuzione si può vedere nel seguente esempio di Franchino [Gaffurio, n.d.r.]:

<sup>4</sup> H. L. GLAREANUS, *op. cit.*, libro III, cap. VIII, p. 205.

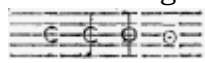




Se i segni del *semicircolo intero* e del *semicircolo tagliato* continuano a essere utilizzati nella notazione mensurale del primo Seicento, quelli del *circolo*, del *circolo con il punto inscritto*, attestante la presenza della *prolatio major* e del *circolo tagliato*, lo sono sempre meno fino a scomparire del tutto verso la fine del secolo XVII.

Ne parla Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), nel suo *Compendium musicae signatoriae & modulatoriae vocalis*,<sup>5</sup> quando afferma che

2. Die Zeichen / so die Hurligkeit oder Langsamkeit des Tactes andeuten / werden Signa quantitatis mensuralis genennet / und seyn derselben vier:



. Deren erstes einen sehr langsamen / das andere einen mittelmässigen / das dritte eien geschwinden / und das vierdte einen sehr geschwinden Tact andeutet.

3. Die letzten beyde seyn fast gar abkomen: Wäre aber zu wünschen / dass sie wieder aufgebracht würden.

2. *i segni destinati a indicare la maggiore o minore velocità del tactus sono chiamati signa quantitatis mensuralis e sono quattro: C, C tagliato, O tagliato e O tagliato con prolatio major. Il primo [C] indica un tactus molto lento; il secondo, un tactus medio, il terzo, un tactus veloce; il quarto un tactus velocissimo.*

5. WOLFFGANG CASDPAR G. PRINZ, *Compendium musicae signatoriae & modulatoriae vocalis*, Dresda, Johan Christoph Mieth, 1689, p. 21.

3. *Ma gli ultimi due segni sono caduti in disusio anche se sarebbe desiderabile che essi fossero ancora in uso.*

### Come osserva George Houle

in the early seventeenth century, the performance of music written under the signs C and C [*per medium*] was governed by the traditions of mensural notation, but there was some uncertainty about the exact proportion indicated by C [*per medium*], as it could be either yw<sup>c</sup>w as fast as C or one-third faster. This issue can be resolved only by considering C [*per medium*] in the context of the genre of composition and note values used.<sup>6</sup>

Dunque, soltanto quando il *semicircolo tagliato* è impiegato con il significato di *proportio dupla*, il valore delle figure dev'essere ridotto della metà; quando invece il *semicircolo tagliato* compare all'inizio di un brano e vi rimane inscritto per l'intera sua durata o sezione di esso, è necessario staccare un *tactus celerior* ovvero all'incirca più veloce di un terzo del *tactus* ordinario.

La dimostrazione tangibile del passaggio dal *tactus integer valor* [C] al *tactus diminutum per medium* [C tagliato] è offerta dai cosiddetti «madrigali cromatici» o a «note nere» della metà del secolo XVI.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>. GEORGE HOULE, *Meter in Music, 1600-1800*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 14.

<sup>7</sup>. I madrigali «a note nere» iniziano ad apparire nelle edizioni a stampa veneziane, a partire dagli anni Quaranta del secolo XVI.

Essi sono scritti in C (*tempus imperfectum non diminutum*) e impiegano molte *figurae diminutiores* ovvero Minime, Semiminime e Crome (da qui il nome di «madrigale cromatico») che impongono lo spostamento del *tactus* dalla Breve alla Semibreve ovvero richiedono una Minima per movimento in luogo di una Semibreve. In essi, il tempo sillabico non oscilla più fra Minima e Semiminima ma fra Semiminima e Croma e, seppur raramente, anche fra Croma e Semicroma,<sup>8</sup> come si può osservare nel madrigale *Cantai mentre ch'i arsi*, tratto da «Il primo libro di madrigali cromatici a cinque voci», di Cipriano de Rore che qui riproduciamo sia nella parte del «Canto» della stampa veneziana del 1563 sia nella trascrizione diplomatica di



J. Annie Bank.<sup>9</sup>

### TRASCRIZIONE

EX. 119 Cypriano de Rore, madrigale a misura di breve (1542) Il primo libro de madrigali a 5, Venezia, A. Gardone no. 1

<sup>8</sup>. Un caso analogo a quello determinato dai «madrigali cromatici» si era già verificato nel corso della storia della notazione mensurale durante il passaggio dal motetto dugentesco dell'epoca di Franco di Colonia (seconda metà del secolo XIII) a quello di Petrus de Cruce (fine secolo XIII e inizio secolo XIV), con lo spostamento del rapporto *Longa-Brevis* a *Brevis-Semibrevis* e con l'omologazione della Semibrevis a figura rappresentativa del tempo sillabico, dunque adatta a ricevere sillabe da declamare. Cfr. ROBERTO DE HANDLO, *Regulae*, in E. DE COUSSEMAKER, *op. cit.*, tomus I, pp. 388-90.

<sup>9</sup>. J. A. BANK, *op. cit.*, p. 236.

Non sempre, nel passaggio dal *tactus integer valor* a quello *diminutum*, il *semicircolo tagliato* viene utilizzato in maniera corretta. Talvolta, madrigali «a note nere» riportano il *semicircolo tagliato* (misura di Breve) in luogo del *semicircolo intero* (misura di Semibreve), generando confusione fra i cantori e riprovazione fra i teorici del tempo che censurano con parole severe questo incauto agire dei compositori.<sup>10</sup>

Nel suo *Lucidario in musica*, Pietro Aaron (1480 ca.-1545 ca.), non usa mezzi termini, al riguardo, e deplora con fermezza questo «modo di comporre [...] chiamato, A note nere, [...] che Cantasi a breue» e spiega che



questo adiuiene, che mancano della intelligenza del *semicircolo* dalloro segnato, Conciosia cosa che, da ogni Musico antico, & moderno, non è, ne fu mai detto, che tal segno *semicircolare* non tagliato, si douesse cantare alla battuta o misura della breue. [...] Per laqual cosa, si domanda che misura si darà al C [*per medium*], Non ho dubbio alcuno, che tu non dica, che la misura sara sopra la breue, o di tanto suo ualore, Se cosi è, ne seguirà, che questi due segni, C, C [*per medium*],

saranno eguali, Doue se cosi fusse, sarebbe di souerchio, uno di esso, & contro a ogni precetto si procederebbe, perché questo, C [*per medium*], fa doppia proportione al seguente, C, & al contrario, Sotto doppia proportione [...] Tali Mandriali a note nere, non saranno cantati a breui, ma a semibreui, perche in un tempo, ouer battuta, non passa altro, che una semibreue o tanto suo ualore, la qual semibreue, o quantita sua, in detto segno, C, indugia tanto, quanto la breue di questo segno C [*per medium*], passa.

Nel terzo tomo del *Syntagma musicum*, Michael Praetorius (1571-1621),<sup>11</sup> parlando dei segni di C e di C tagliato, distingue fra *tactus aequalis tardior* [C], impiegato prevalentemente per la composizione dei madrigali<sup>12</sup> e *tactus aequalis caelerior* [C tagliato], per quella dei motetti.



<sup>10</sup> PIETRO AARON, *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche, et moderne* [...], Venezia, Girolamo Scotto, 1545, libro terzo, cap. XV, p, 30.

<sup>11</sup> MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619, tomus III, cap. VII, pp. 50-51.

<sup>12</sup> I profondi mutamenti che la teoria del *tactus* subisce negli ultimi decenni del secolo XVI, sotto l'incalzare di una diversa maniera d'intendere soprattutto l'esecuzione della

Ci troviamo di fronte a una nuova e diversa concezione del *tactus*, ora non più rigido e immutabile come durante la prima metà del secolo XVI, ma duttile e agogicamente variabile per aderire alle esigenze espressive del testo poetico intonato, in quanto

*jetzigerzeit aber werden diese beyde Signa meistentheils also observiret, dass das C fürnelich in Madrigalien, das C aber in Motetten gebraucht wird. Quia Madrigalia & alia Cantiones, quae sub signo C, Semiminimas & Fuis abundant, celeriori progrediuntur motu; Motectae autem, quae sub signo C Brevibus & Semibrevibus abundant, tardiori: Ideo hic celeriori, illic tardiori opus est Tactu, quò medium inter duo extrema servetur, ne tardior Progressus auditorum auribus pariat fastidium [...].*

Darvmb deuchtet mich nicht vbel gethan seyn / wenn man die Motecten, vnd andere geistliche Gesänge / welche mit vielen schwarzen Noten gesetzt seyn / mit diesem Signo C zeichnet; anzuzeigen / dass alsdann der Tact etwas langsamer vnd gravitetischer müsse gehalten werden: Wie dann Orlandus in seinen Magnificat 4 Vocum und Marentius in vorgedachten Spiritualibus vnd andern Madrigalibus solches in acht genommen. Es kan aber ein jeder den Sachen selbst nachdenken / vnd ex consideratione Textus & Harmoniae observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse.

Dann das ist einmal gewis vnd hochnötig / das in Concerten per Choros ein gar langsamer gravitetischer Tact müsse gehalten werden. Weil aber in solchen Concerten bald Madrigalische / bald Motetten Art vnter einander vermenger vnd vmbgewechselt befunden wird / muss man sich auch im Tactiren darnach richten: Darvumb dann gar ein nötig inventum, das bisweilen / [...] die Vocabula von den Wälschen *adagio, presto, h.e. tardè, Velociter*, in den Stimmen darbey notiret vnd vnterzeichnet werden / denn es sonst mit den beyden Signis C vnd C so offtmals vmbzuwechseln / mehr Confusiones vnd ver hinderungen geben vnd erregen möchte.

---

polifonia profana, *in primis*, del madrigale, rendono sterile qualsiasi tentativo di comparazione tra la notazione mensurale praticata nella prima metà del secolo e quella in auge verso la fine del Cinquecento. Una notazione ora capace di tradurre le sfumature ritmiche e agogiche, le «figure» insite nei testi poetici e di renderle fisicamente palpabili. A ben vedere, questa notazione può essere considerata l'espressione visibile delle intenzioni dei «musicisti pratici» di realizzare linee melodiche suggerite dalla parola e ritmicamente a essa ispirate. A un *tactus* rigido, inflessibile e immutabile, basato sulla linearità e sull'uniformità delle pulsazioni, se ne contrappone ora un altro, più elastico e duttile, contrario a qualsiasi aridità metronomica, in grado di favorire la più ampia libertà ritmica e metrica della parola e il ruolo da essa svolto all'interno della frase poetico-musicale. Non a caso, tutti i principali teorici attivi nella seconda metà del secolo XVI, sono concordi nel raccomandare all'esecutore di aderire con la voce al significato delle parole, di rendere espressiva la declamazione del testo poetico intonato, di muovere all'occorrenza la misura, ovvero di staccare un *tactus* più veloce o più lento, «per dimostrare gli affetti delle passioni, delle parole, dell'anima» (Nicola Vicentino). Come avrebbero potuto realizzare cantanti e strumentisti un programma così ambizioso con un sistema mensurale inadeguato?

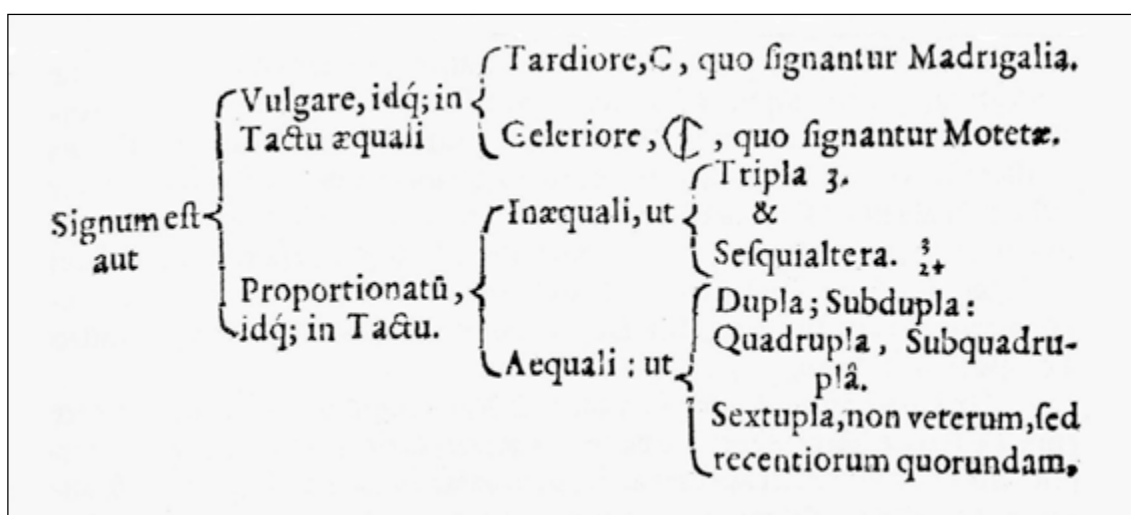
al nostro tempo vengono usati due segni di mensura [C e C tagliato]: C, abitualmente per i Madrigali; C tagliato per i Motetti. I madrigali e altre canzoni che contengono figure di quarto e di ottavo sotto il segno C, procedono con un tactus più veloce, rispetto ai motetti che contengono brevi e semibreve sotto il segno C tagliato e che pertanto sono soggetti a un tactus più lento. Pertanto, questa accelerazione e questa lentezza è la natura del tactus, nel quale l'equilibrio è ottenuto tra i due estremi, non risultando all'orecchio fastidioso quando viene rallentato né disgustoso quando viene accelerato [...].

Questo fatto suggerisce che i motetti e altra musica sacra scritta con molte note nere sotto il segno C debba essere eseguita con un tactus grave, lento, come si può osservare nel Magnificat a quattro voci di Orlando di Lasso e nella musica sacra e nei madrigali dell'ultimo periodo di Luca Marenzio. Ciascuna persona può considerare queste regole per sé e decidere, sulla base del testo poetico e della struttura contrappuntistica del brano quando sia il caso di staccare un tactus lento oppure un tactus più veloce.

È importante notare, che quando si eseguono Concerten per Choros, dev'essere scelto un tactus ancora più lento.

Talvolta in alcuni concerti, lo stile motettistico e madrigalistico si trovano mescolati insieme o alternati e questo dev'essere governato mediante un'oculata scelta del tactus. Da questo proviene un'importante invenzione. Talvolta le parole adagio, presto, tardé, velociter sono scritte sulle parti al quando i segni mensurali C e C tagliato si alternano. Bisogna prestare molta attenzione a questo fatto, perché potrebbero insorgere problemi e ingenerarsi confusione.

A corredo della sua ampia e accurata descrizione sulla natura e sul significato del *tactus* alla Breve e alla Semibreve, Praetorius fornisce la seguente tavola riassuntiva:<sup>13</sup>



<sup>13</sup>. M. PRAETORIUS, *op. cit.*, p. 49.

Quarant'anni dopo la pubblicazione del *Syntagma musicum*, il compositore e teorico tedesco Daniel Merck (1650 ca.-1713), nel suo *Compendium musicae instrumentalis Chelicae, das ist: kurtzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba, und Bass gründlich und leicht zu erlernen seye*,<sup>14</sup> il primo metodo per lo studio degli strumenti ad arco, decreta la fine della teoria del *tactus*, tradizionalmente intesa.



Egli sostituisce infatti il concetto di «pulsazione» con quello di «mensura». La Semiminima diventa

Ein Zeit-Schlag oder Tact aber ist ein gewisse Anzeigung/ die ich durch das Zeichen ansehe/ entweder durch den Hand- oder Fußschlag. Und in dem ich niederschlage/ sage ich 1/2. in dem ich aufstehe/ sage ich 3/4. so lang wöhret demnach ein Tact. Hab ich eine Note vor mir / die einen halben Tact gilt / gehe ich 1/2. hab ich ein Viertel so spreche ich 1.

Neben den Noten werden auch Pausen gefunden / eine Pause aber ist eme Stillstehung oder Ruhe. c.g.

Tact.

Dies ist noch von den Noten/ Breves genannt/ zu wissen/ daß/ wann zwey aneinander gehängt werden/ so gilt jede nur einen Tact/ als:

**Cap. III.**

Es befinden sich auch andere Signa oder Zeichen / wie die zu verstehen/ wird hiervon berichtet; Wann bey einer Noten ein Punct gefunden wird/ verlängert er die Noten um den halben Theil/ das ist/ der Punct gilt halb so viel als die Noten/ so vor selbigem sehet. c.g.

Tact.

Der Tact, welcher in vier Theil gerechnet wird/ ist an nachfolgenden Zeichen zu erkennen.

Erket das Zeichen wie Num. 1. wie der Tact in 4. Theil langsam geschlagen. Wo das Zeichen Num. 2. sich findet, noch so geschwind / bey den Italianern sehet darbey alle breve, und wird der Tact mit Auf- und Niederschlag gegeben in zwey Theil/ da doch 4. Viertel können angesetzt werden. Ist das Zeichen Num. 3. beßlich; so wird der Tact etwas langsamers geschlagen als bey Num. 1.

Wann dann diese Präcepta, so in diesen 3. kleinen Capitteln enthalten / wohl gefaßt / und genugsam verstand worden sind/ alsdann kan man sich erst der Beigen bedienen / und die 4. Saiten wohl erkundigen/ wie sie heißen und lauten sollen.

**Cap. IV.**

Die erste und kleinste Saite heißt c, und ist beßlich in dem 4<sup>ten</sup> Spacio. Die andere heißt a, sehet also: Die dritte heißt d, und sehet unter der fünfften Linea, also: Die vierde und stärckste Saite hat ihre Stelle zwey Linien unter der ersten/ und heißt g. E. A. D. G. Zuror einer die Zeichen stimmen kan/ muß der Lehr-Meister solang Gedult haben/ biß der Scholar die Tonos und deren Eigenschaften recht in die Gedächtnus bringe/ und in dem Geissen rein befinden

14. DANIEL MERCK, *Compendium musicae instrumentalis Chelicae*, Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695, cap. III, p. [5].

l'unità di battuta. È la morte del mensuralismo e la nascita di un sistema notazionale che sarà alla base di quello ancora oggi in uso.

Secondo la testimonianza di Merck, il *semicircolo intero* contiene ora quattro movimenti lenti; il *semicircolo tagliato*, ne contiene due ed è più veloce del doppio rispetto al *semicircolo intero*; infatti

stehet das Zeichen wie Num. 1 [C, *n.d.r.*] wird der *Tact* in 4. Theil langsam geschlagen. Wo das Zeichen Num. 2 [C tagliato. *n.d.r.*] sich findet noch so geschwind / bey den Italianern stehet darbey *alla breve*, und wird der *Tact* mit Auf und Niederschlag gegeben in zwey Theil / da doch 4. Viertel können aussgetheilet werden. Ist das Zeichen Num. 3 befindlich / so wird der *Tact* etwas langsamers geschlagen / als bey Num. 2.

*se il segno è utilizzato come nell'esempio 1 [C], il tactus è formato da quattro movimenti lenti; se, invece, è utilizzato il segno dell'esempio 2, [C tagliato], il tactus è in due parti, ma può essere diviso anche in quattro. Esso è più veloce del doppio rispetto a C. Gli Italiani lo staccano alla breve. Se compare il segno riprodotto nell'esempio 3 [il numero 2], il tactus è meno veloce rispetto al segno indicato dall'esempio 2 [C tagliato].*



#### 4. SEGNI DI *TACTUS* INDICANTI UN RAPPORTO METRICO TRIPLO

Nel corso del secolo XVII, le cifre frazionarie indicanti la *proportio tripla* (3/1, 6/2, 9/3) e la *sesquialtera* (3/2, 6/4) vennero gradualmente trasformate nei segni di tempo che ancor oggi sono in uso nel nostro sistema semiografico. Questa mutazione genetica fu alla base di accese discussioni fra i teorici del tempo e, ancor oggi costituisce, per l'esecutore moderno, un impegno affatto secondario per la corretta interpretazione ritmica del tempo nel passaggio dal metro binario al metro ternario.

Nel sedicesimo capitolo delle sue *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare*,<sup>15</sup> Antonio Brunelli distingue quattro tipologie di *tactus* indicanti un rapporto metrico triplo:

le Proportioni [che] sono due, cioè Maggiore, & Minore.

Le Sesquialtere medesimamente due Maggiore, & Minore.



L'Emiolie due Maggiore, & Minore.

La Meliola è vna specie sola.

Le *Proportioni* si svolgono in Tempo perfetto; le *Sesquialtere*, in Tempo imperfetto, mentre le *Emiolie* si riconoscono in quanto composte da gruppi ternari di note scritte con colore nero.

La distinzione fra «Maggiore» e «Minore», riguarda la figura di *tactus*: la Semibreve ovvero il *Tempus*, nel primo caso; la Minima, ovvero la *Prolatio*, nel secondo.

Una peculiarità che queste categorie di *proportio tripla* hanno in comune, a livello di esecuzione, è l'impiego del *tactus inaequalis*, le prime due note di ciascun gruppo di tre vanno poste nella *depositio* e la terza nell'*elevatio* del *tactus*. In particolare, riprendendo il pensiero di Brunelli,

la Proportione Maggiore ordinariamente si segna così  [in realtà, questa segnatura è errata, in quanto il segno dovrebbe essere quello del O tagliato 3/2, n.d.r.] & alcuni celebri Autori in questa professione la segnano in questa maniera  [...] & si canta nel medesimo modo & molti la nominano Tripla, perche doue prima n'andauano vna à battuta ne vanno tre. Questa Proportione manda tre Semibreui à battuta: tutte le note vanno spartite nel medesimo modo

---


<sup>15</sup> A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XVI: «Delle Proportioni, Sesquialtere, Emiolie, & della Meliola, che ordinariamente si cantano», p. 23.

cioè delle Minime sei, & delle Semiminime dodici, & così l'altre. Auuertendo, che due Semibreui si mettono in terra, & la terza in aria: che vengono a fare il numero di tre Semibreui [...].

La cifra 1, denominatore di 3/1, in riferimento al O, sta a indicare che ogni *tactus* vuole una Semibreve; *simili modo*, 2 rapportato al O sbarrato, indica due Semibreui per *tactus*; ma poiché il O è trapassato dal *medium*, le due Semibreui vanno anch'esse dimezzate e, pertanto, hanno il valore di una sola. *Extrema ratio*: si scrive O 3/1 oppure O dimezzato 3/2, ma il risultato mensurale è identico. Essendo scritta il tempo perfetto, la *proportione maggiore* considererà la Breve perfetta e la Semibreve soggetta ad alterazione, come si è detto più sopra. Non ottempereranno a questa regola le note nere che saranno sempre imperfette ovvero avranno valore binario, come conferma il sottostante esempio.




LORENZO ALLEGRI, *Primo libro delle musiche*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1618, Gagliarda, p. 15.<sup>16</sup>

La Sesquialtera maggiore - continua il Brunelli<sup>17</sup> - si segna sotto il Tempo minore imperfetto nel modo che qui è posto  la quale Sesquialtera maggiore posposto (l) e note, che nella Proportione maggiore sono perfette si canterà nel medesimo modo [tre Semibreui per *tactus*, *n.d.r.*] come nel passato Capitolo [il sedicesimo, *n.d.r.*] già s'è detto. Perché nella Sesquialtera non vi nasce perfezione alcuna né alterazione, benché questa regola sia poco osservata da alcuni Autori, che vogliono che una Breve quando è appresso all'altra sia perfetta: & ancora li danno altre perfezioni, & alterazioni. Io non so con che ragione lo facciano; perché come potrà essere che la Breve posta avanti alla sua simile, o vero alle pause che danno perfezione nella Proportione maggiore, nella Sesquialtera maggiore segnata in Tempo minore imperfetto sia perfetta? come vogliono ancora, che segua l'alterazione nella Semibreue? Atteso che chiara cosa è che la perfezione la dà il Tempo, & non la Figura, il quale Tempo s'intende perfetto è maggiore, o minore [...].

E pur si vede, che le perfezioni tanto delle Note, quanto delle Pause, & alterazioni nascono in detti Tempi. & perciò se detti tempi sono causa di dette perfezioni non può sesquialtera essendo imperfetta per essere segnata sotto il Tempo minore imperfetto ricevere perfezione alcuna. In oltre se non fosse differenza tra la Proportione maggiore, & la Sesquialtera maggiore non occorrerebbe tal volta fare la Sesquialtera & tal'hora la Proportione. [...]

<sup>16</sup>. P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 33.

<sup>17</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XVII: «Della Sesquialtera maggiore», p. 26.

Finalmente, si deue auuertire, che la detta Sesquialtera maggiore si potrebbe ancora vsare nel Tempo maggiore imperfetto segnata, così  E si canterebbe nel modo sopradetto, perché il numero di sotto denota, che doue prima andaua vna Semibreue a Battuta il numero di sopra dimostra, che se ne mandi tre, & et segnata in questo modo si domanda Tripla.

Dall'esempio musicale che segue, proposto dall'Aldrich, si può comprendere bene la natura della *Sesquialtera maggiore*, sulla base della descrizione del Brunelli: essa pone tre Semibreui per *tactus* sotto i segni C 3/1 e C sbarrato 3/2 nel *Tempo minore imperfetto* così come pone tre Semibreui per *tactus* la *Proportione maggiore* sotto i segni di O 3/1 e di O sbarrato 3/2, nel *Tempo minore perfetto*.



LORENZO ALLEGRI, *Primo libro delle musiche*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1618, Gagliarda, p. 53.<sup>18</sup>

Affine alla *Sesquialtera maggiore*, con la differenza però delle note scritte con colore nero, è

l'Emiolia maggiore [...] nella quale vanno tre Semibreui à Battuta, cioè due in terra, & la terza in aria, & si canta nel medesimo modo, che la sesquialtera maggiore [...]: Auuertendo che detta Emiolia si segna nel Tempo minore imperfetto, e trovandosi nel cantarla alcuna nota bianca si intende allora non essere piu Emiolia & se il Compositore vorrà, che non sia piu Emiolia [...] vi metterà il Tempo che significherà che detta Emiolia è finita.<sup>19</sup>

Esempio:



LORENZO ALLEGRI, *Primo libro delle musiche*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1618, Gagliarda, p. 33.


Dal diciottesimo al ventiduesimo capitolo delle sue *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare*, Brunelli si occupa delle *Proporzioni*, della *Sesquialtera* e dell'*Emiolia minori* ovvero

<sup>18</sup>. P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 33.

<sup>19</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XX: «Della Emiolia maggiore», p. 28.

di quei rapporti proporzionali riguardanti le Minime da rapportare all'unità di *tactus* (ambito di *Prolatio*, rispetto all'ambito di *Tempus* delle *Proportioni*, della *Sesquialtera* e dell'*Emiolia* maggiori).

Egli inizia il capitolo dedicato alla *Proportione minore*,<sup>20</sup> affermando che

la proportione minore, si segna sotto questo Tempo come qui  qual segno dimostra, che vanno tre Minime à Battuta. cioè due in terra & vna in aria, e le pause vagliono ordinariamente come se non fosse proportione. [...] In questa Proportione nasce la perfezione alla Semibreue, & l'alterazione nella Minima. La Semibreue sarà perfetta ogni volta, che sarà appresso alla sua simile, & anco appresso à qual si voglia Pausa intera, & anco alle due mezze Pause, che siano in vn medesimo rigo, la quale Semibreue perfetta varrà una battuta. La Minima sarà alterata ogni volta, che saranno due Minime in mezzo alle due Semibreui, e allora la prima Semibreue sarà perfetta, & la seconda Minima alterata, qu(est)a Minima varrà due Minime. Auuertendo, che fra due Minime non vi fusse vn Punto, che si domanda punto di divisione, il quale cagiona, che la Semibreue non è perfetta, ne la Minima alterata. Sarà alterata ancora detta Minima quando saranno tre Minime in mezzo à due Semibreui, purchè in mezzo alle due prime Minime vi sia posto il punto d'Alteratione, che altera la seconda Minima doppo di se. La Semibreue sarà perfetta ancora [...] ogni volta che saranno tre Minime in mezzo à due Semibreui, pur che fra dette Minime non vi sia segnato Punto alcuno allhora la prima Semibreue sarà perfetta. La Semibreue, & Minima nera varranno come se fossero bianche imperfette, le quali Note son fatte per levare l'Alterazione, & Perfezione.

L'esempio che segue lascia ben comprendere come la *Proportione minore* differisca dalla *Proportione maggiore* per la tipologia delle figure impiegate, le quali, essendo di breve durata conferiscono al brano maggiore vivacità ritmica. La pulsazione, al contrario, rimane identica, essendo ancorata al battito cardiaco, sia pur con le debite oscillazioni agogiche sulle quali, peraltro, abbiamo già ampiamente riflettuto.




LORENZO ALLEGRI, *Primo libro delle musiche*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1618, Gagliarda, p. 23.<sup>21</sup>

Anche la *Sesquialtera minore*<sup>22</sup> non si sottrae a questa regola;

<sup>20</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XVIII: «Della Proportione minore», p. 27.

<sup>21</sup>. P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 34.

<sup>22</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XIX: «Della Sesquialtera minore», p. 28.

si segna con questo Tempo  e v̄ cantata nel medesimo modo che la Proportione minore eccettuate le Perfetioni, che fa detta Proportione, perche in questa Sesquialtera non ci nasce Perfetione di sorte alcuna, per essere segnata in tempo imperfetto il quale non può dare Perfetione per le ragioni, che sono state dette nella Sesquialtera maggiore.



ALESSANDRO CAPECE, *Il secondo libro de Madrigali et Arie a 1, 2 e 3 voci*, op. XIX, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1625, p. 11.<sup>23</sup>

### Neppure l'Emiolia minore,<sup>24</sup>

si segna nel Tempo maggiore imperfetto, & è di Note nere, & in essa vanno tre Minime nere à Battuta, cioè due in terra, & vna in aria; & si canta nel medesimo modo, che la Proportione minore e le pause hanno la medesima valsuta [sic!], che nella detta Proportione: la quale Emiolia deve cominciare in Note nere: & seguendo la Nota bianca, o il Tempo non è più Emiolia [...].

Auertendo, che le Proportioni sesquialtere & Emiolie non vogliono esser segnate sotto altri Tempo [sic!], che come s'è dimostrato, altrimenti sarebbe errore perché i Numeri non dimostrerebbono [sic!] il valore di detti Tempi, ma ogni cosa sarebbe, confuso, & con errore.

A dimostrazione della comune appartenenza dell'*Emiolia minore* e della *Sesquialtera minore* al Tempo maggiore imperfetto, Antonio Brunelli propone il seguente esempio, tratto dalla sua raccolta di *Scherzi, arie, canzonette e madrigali*:



ANTONIO BRUNELLI, *Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali a una, due e tre voci per sonare e cantare con ogni sorte di stromenti*, libro secondo, opera decima,

Venezia, Giacomo Vincenzi, 1614, p. 2.<sup>25</sup>

Concludendo l'ampia sezione delle sue *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare*, dedicata alle diverse

<sup>23</sup>. P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 34.

<sup>24</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XXI: «Della Emiolia minore», p. 29.

<sup>25</sup>. P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 34.

tipologie di proporzioni, indicanti un rapporto metrico triplo, Antonio Brunelli si sofferma sulla *Meliola*,<sup>26</sup> un tipo di proporzione che

si può segnare sotto qual si voglia Tempo, & è quella che manda tre Minime nere à Battuta due in terra, & vna in aria, & s'vsa di farla come dimostrerà l'esempio, & ogni volta che non sehuirà il tre vscirà fuori di Meliola, la quale puo uscire tanto in nere, quanto in bianche.

*Esempio della Meliola*



Nel già citato *Trattato della battuta musicale*, Pier Francesco Valentini dedica ampio spazio alla teoria delle proporzioni. Prima di lui, soltanto Johannes Tinctoris<sup>27</sup> e Franchino Gaffurio avevano affrontato l'argomento con analogo impegno e altrettanta meticolosità.

Come Brunelli, il teorico romano si rivolge ai «musicisti pratici» attivi in quel tempo e, dunque, responsabili della corretta interpretazione dei segni mensurali in un delicato momento di metabolismo e di radicali cambiamenti in ogni ambito del mondo musicale protobarocco.

In perfetta sintonia con l'enunciato teorico di Brunelli, Valentini offre la seguente definizione di *proportio sesquialtera*:

La sesquialtera qui apparente 3/2 (la quale nel canto figurato per il 3 numero superiore non denota altro che in luogo delle due note di equal quantità, indicato per il 2, numero inferiore, che andavano prima cantate nell'intervallo di una battuta, tre mandar se ne devono) non dà, né può perfectione ad alcuna nota ancor che ella mandi tre note in luogo di due a battuta.<sup>28</sup>

Valentini dà esempi di molte proporzioni e dimostra il valore di ciascuna figura in relazione al *tactus*. Ciascuna proporzione è preceduta da un segno di mensura che permette all'esecutore di

<sup>26</sup>. A. BRUNELLI, *op. cit.*, cap. XXII: «Della Meliola», pp. 29-30.

<sup>27</sup>. JOHANNES TINCTORIS, *Proportionale musices*, in E. DE COUSSEMAKER, *op. cit.*, tomus IV, pp.153-177.

<sup>28</sup>. P. F. VALENTINI, *op. cit.*, mss.

conoscere il rapporto delle figure rispetto al *tactus* prima e dopo il cambiamento proporzionale. Al pari di Tinctoris e di Gaffurio, il teorico romano esplora ogni possibile tipologia di proporzione, come quelle appartenenti al *genere superparticolare* (5/4, 7/6, 10/9), al *genere molteplice* (5/1 e 7/1) e al *genere submolteplice*, (1/5 e 1/7).

È in in questo contesto che Valentini indica cifre frazionarie che poi diverranno le nostre moderne segnature di tempo: 3/2, 3/4, 6/8, 9/8 e così via.

Ma non tutti i teorici seicenteschi seguono l'esempio del collega romano, indicando con scrupolo i segni di proporzione accanto ai segni di tempo. Anzi, molti tralasciano di scrivere i tradizionali segni di mensura, provocando grave danno alla corretta interpretazione ritmica e metrica del brano da eseguire.

Nel suo trattato *Musico pratico*,<sup>29</sup> Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) non esita a censurare questo cattivo comportamento, con parole dure e dal significato inequivocabile:

si deue auuertire, che l'introdurre le proporzioni ne i Canti, senza segno del tempo è (come dice Valerio Bona nelle sue Regole di Musica) come mettere i Soldati in Campo senza Capitano.



Di opposto parere è invece Wolfgang Caspar Printz il quale, interpretando i profondi cambiamenti in atto nel sistema notazionale di fine Seicento, osserva che

wenn der Gesang mit einer *irrationalem Proportion* anfängt / lassen die meisten neuen Musici das *Signum quantitatis mensuralis* weg / und setzen unter die Zahlen / so die *Proportion* andeuten / allein: und zwar nicht ohne Ursache, Denn weil die untere Zahl der vorgeschriebenen *Irrationalen Proportion* schon die Krafft hat die Länge des *Tactus* anzudeuten / so ist das *Signum quantitatis mensuralis* überflüssig / unnöthig / und also / vermöge abzuschaffen.<sup>30</sup>

se la musica incomincia con una proporzione molti dei nuovi musicisti omettono di indicare davanti alle cifre numerarie il segno mensurale [Signum quantitatis

29. GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico pratico che breuemente dimostra Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i Canti, e di ciò ch'all'Arte del Contrapunto si ricerca*, opera ottava, Bologna, Giacomo Monti, 1673, p. 14.

30. W. C. PRINTZ, *op. cit.*, p. 16.






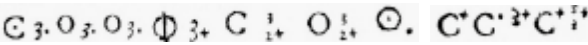


mensuralis] e usano soltanto il numero che indica le proporzioni. Questa mancanza non è priva di una sua ragione, in quanto già nella proporzione è indicato se il *tactus* dev'essere staccato lento o veloce. Dunque, i segni mensurali sono superflui, non necessari, e vanno aboliti.

La testimonianza di Prinz conferma, una volta di più e in maniera definitiva, la fine della centralità della pratica del *tactus* nella conduzione del tempo della musica nel maturo Seicento.

Se già durante la «seconda prattica» monteverdiana un *tactus* ora più veloce ora più lento si era affiancato al canonico *tactus* immutabile, basato sul valore della Semibreve imperfetta, sotto i segni di *circolo* e *semicircolo intero*, con il declino della polifonia vocale, con l'affermarsi della monodia accompagnata e della musica strumentale, ora affidata a «ogni sorta d'istromento», i segni di proporzione nati per realizzare all'interno della mensura rapporti diversi fra le figure e l'unità di *tactus*, incominciano a perdere la loro funzione originaria e a trasformarsi in segni di tempo veri e propri.

Questa radicale metamorfosi si affianca a quella già sopra segnalata e riguardante, da un lato la scomparsa nella pratica mensurale del *circolo* e dall'altro lo sdoppiamento del *tactus* ordinario in due parti, *tactus major* e *tactus minor*.

Nella terza parte del suo *Syntagma musicum* Michael Praetorius<sup>31</sup> si sofferma lungamente ad argomentare sui segni di proporzione, considerati sia in regime di *tactus inaequalis* sia di *tactus aequalis*.

*Major vulgo proportio Tripla; Minor Sesquialtera dicitur. Tripla est, quando tres Semibreves  vel his aequivalentes uno mensurantur Tactu. Signa ab Orlando, Marentio, Fel.(ice) Anerio & aliis ponuntur: . Sesquialtera est, quando tres Minimae,  vel his aequivalentes uno Tactu mensurantur. Quemadmodu(m) autem Sesquialtera in Arithmetis dicitur, quando major terminus semel continet minorem, & praeterea dimidiam partem: Sic in Musicis Semibrevis  & ejus pars diminuta Minima, ad Tactum Inaequalem in Sesquialtera constituendum requirunt. Signo autem hoc 3/2 convenienter notatur. Sicut enim in Tripla proportione 3/1 indicat tres Semibreves  ad unum Tactum referendas esse: Ita in Sesquialtera 3/2 tres Semibreves ad duos Tactus referendas esse denotat. Reperiuntur & alia signa, ut . Vbitamen notandum, per signum Majoris prolationis  vel , quando omnibus vocibus simul apponitur, notari Sesquialteram; sin verò in una tantummodò voce reperitur, notari augmentationem, vel Subduplam.*

<sup>31</sup>. M. PRAETORIUS, *op. cit.*, pp. 52-56.





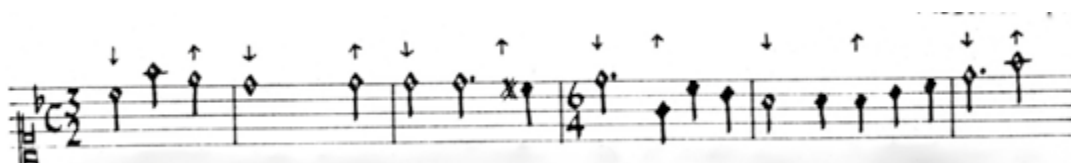
mentre le *Sesquialtere*, rapportate alla Semibreve e alla Minima sono eseguite con *tactus inaequalis celerior*. In conseguenza di ciò, il *semicircolo tagliato* va associato al *tactus celerior* mentre il *semicircolo integro* al *tactus tardior*.

Ma, dal momento che un un *tactus* alla Breve [C tagliato] è piú lento circa della metà del *tactus* alla Semibreve [C], la *tripla major* [C tagliato 3/1] rappresenta un *tactus tardior*, mentre la *tripla minor* [C3/2], un *tactus celerior*. A prima vista questa conclusione sembrerebbe essere incongruente. Ma non lo è, se si tien conto del fatto che, pur indicando il C tagliato un *tactus celerior*, quando esso è abbinato alla *proportio tripla* [C tagliato 3/1] diventa un *tactus tardior*, a causa del passaggio dell'unità di mensura dalla Semibreve alla Breve.

In presenza, dunque, di *proportio tripla* le figure di valore maggiore vengono rallentate e quelle di valore minore, accelerate.

A quelle già illustrate, Praetorius aggiunge altre tipologie di proporzioni riconducibili al genere molteplice della *proportio tripla*: la «Sextupla, seu Tactu Trochaico Diminuto,<sup>32</sup> ovvero sei Minime in un *tactus*, tre in *depositio* e tre in *elevatio*. Talvolta essa è indicata con la cifra 3 posta sopra un gruppo di tre note nere, ma si trova anche segnata come *hemiolia minore* [note nere sotto C tagliato]. In entrambi i casi, essa vuole tre Minime nere o Semibreve nera con Minima nera in *depositio* e tre Minime nere o Semibreve nera con Minima nera, in *elevatio*. Praetorius usa il segno C tagliato capovolto 3/2 per indicare la *sextupla*, ma è di gran lunga piú utilizzata la segnatura C 6/4.

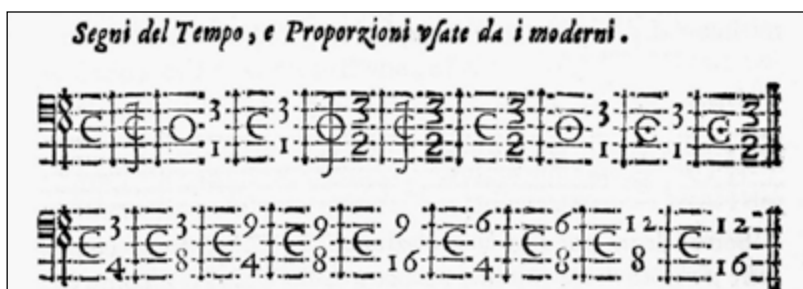
Il segno C 6/4 indica che sei Semiminime devono essere messe al posto di quattro e, dunque, a parità di pulsazione, la velocità di esecuzione dovrà essere piú veloce del doppio, come si comprende dall'esempio che segue, passando da C 3/2 a 6/4.<sup>33</sup>



<sup>32</sup>. M. PRAETORIUS, *op. cit.*, pp. 73-79.



<sup>33</sup>. P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 36.

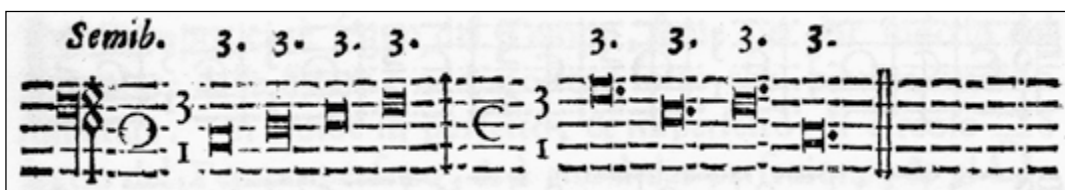
È tuttavia nei trattati di Giovanni Maria Bononcini e di Lorenzo Penna che, a fianco dei comuni segni di *tactus*, troviamo cifre frazionarie utilizzate non più soltanto come segni di proporzione tradizionali ma come indicatori di tempo moderni, testimonianza ormai incontrovertibile del metabolismo in atto nel sistema notazionale seicentesco.




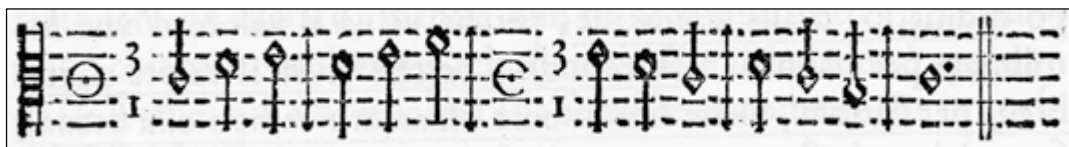
Nella prima parte del suo *Musico pratico*, Bononcini racchiude nella tabella qui sopra riportata, i «segni di Tempo, e Proporzioni vsate da i moderni» e così li commenta:


il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato tempo ordinario, o alla semibreue, perche vi vâ il valore d'vna semibreue per battuta. Il secondo, perche vi vâ il valore d'vna breue per battuta, viene similmente chiamato tempo alla breue, sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro primo valore, da i moderni viene però vsato come il primo, battendo solo alquanto più presto, per renderlo più facile alli Cantori nel praticarlo. De gli altri poi che seguono, per maggiore breuità si dà questa regola generale, che il numero sotto posto denota quante figure andauano, o s'intende, che andassero alla battuta, & il sopra posto, quante ne vadino per l'auenire [...]; si

deue però notare, che sotto questi sagni [sic!]  non può collocarsi il valore di tre semibreui per battuta (il che da alcuni non viene osservato) perche la breue è la principal figura del tempo, e la semibreue della prolazione, [...] e perciò quando si vuole costituire il valore di tre semibreui per battuta sotto questa proporzione 3/1, si deue accompagnarla con il segno del tempo senza prolazione  con il circolo per la perfezione, e con il semicircolo per l'imperfezione, in questo modo




Sotto i segni poi con la prolazione  deuesi costituire il valore di tre minime per battuta, come qui si vede;

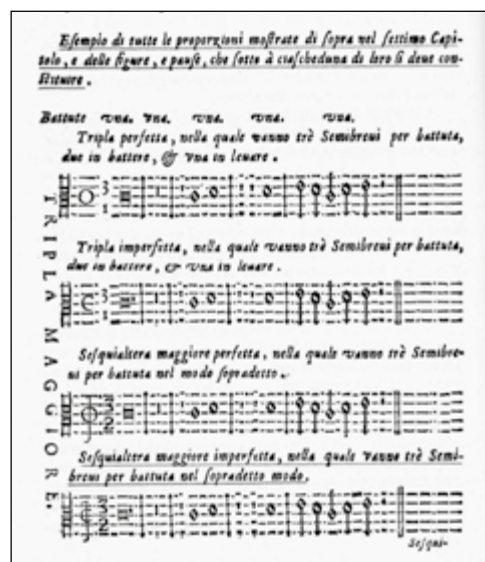


poiché sotto la prolazione senza numeri, si può anche cantare vna minima sola per battuta, [...] mà volendo, che la proporzione sotto la prolazione sia soggetta al tempo, e non alla prolazione, si deve segnare in questo modo,  [...] e, volendo che la semibreue non sia sotto posta alla perfezione sotto la prolazione, come anche la breue sotto à qualsiuoglia proporzione perfetta, si deuono oscurare tutte le figure in questa maniera,



e qua(n)do la proporzione di qualsiuoglia sorte si vuol distruggere [...] si segna il tempo doppo di lei [...].<sup>34</sup>

Sebbene il commento di Bononcini ai «segni di Tempo, e Proporzioni vsate da i moderni» sia talmente chiaro e puntuale da non richiedere soverchie integrazioni, giova comunque ricordare che quando il nostro autore raccomanda il corretto impiego dei segni  nell'ambito della mensura, fa riferimento alla pratica



<sup>34</sup>. G. M. BONONCINI, *op. cit.*, p. 11 sgg.

dell'aumentazione e della diminuzione del valore delle figure che si verifica quando differenti segni di *tactus* sono impiegati congiuntamente all'interno di un brano polifonico, così da richiedere un comune denominatore a livello di unità di pulsazione. Infatti, se si pone la *prolatio major* in una voce [O o C con inscritto il punto] e in un'altra la *prolatio minor* [O e C], in *prolatio major* il *tactus* non sarà più rappresentato dalla Semibreve ma dalla Minima, la quale raddoppierà il proprio valore, determinando di fatto una proporzione di aumentazione ovvero una *proportio subdupla* (1/2).<sup>35</sup>

A completamento della esposizione dei segni di proporzione, Bononcini fornisce un «Esempio di tutte le proporzioni [...] e delle figure, e pause, che sotto à ciascheduna di loro si deue costituire».<sup>36</sup>

1. TRIPLA MAGGIORE E LE SUE SPECIE *Tripla perfetta*, O 3/1, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare; *Tripla imperfetta*, C 3/1, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare; *Sesquialtera maggiore perfetta*, O tagliato 3/2, nella quale vanno trè Semibreui per battuta nel modo sopradetto; *Sesquialtera maggiore imperfetta*, C tagliato 3/2, nella quale vanno trè Semibreui per battuta, nel sopradetto modo.

## 2. TRIPLA MINORE E LE SUE SPECIE

*Sesquialtera minore imperfetta*, C 3/2, nella quale vanno trè Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare; *Prolazione maggiore perfetta*, O con inscritto il punto 3/1, nella quale vanno trè Minime per battuta, nel sudetto modo; *Prolazione minore perfetta*, C con inscritto il punto 3/1 o 3/2, nella quale vanno similmente trè Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare.

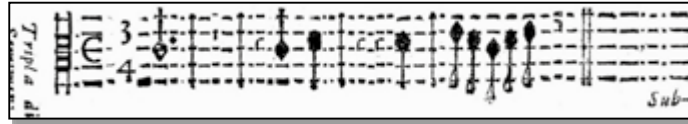
The image shows five staves of musical notation, each with a title and a description of the proportion or prolation. The staves are labeled with letters: T, P, V, M, N, C, O, R, E. The first staff is titled 'Battute una, una, una, una, una.' and describes 'Sesquialtera minore imperfetta, nella quale vanno trè Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare.' The second staff is titled 'Prolazione maggiore perfetta, nella quale vanno trè Minime per battuta nel sudetto modo.' The third staff is titled 'Prolazione minore perfetta, nella quale vanno similmente trè Minime per battuta, due in battere, & vna in leuare.' The fourth and fifth staves show similar notation for other proportions.

<sup>35</sup>. S. HEYDEN, *op. cit.*, liber II, caput sextum: «De Augmentatione & Diminutione», p. 100.

<sup>36</sup>. G. M. BONONCINI, *op. cit.*, pp. 20-23.

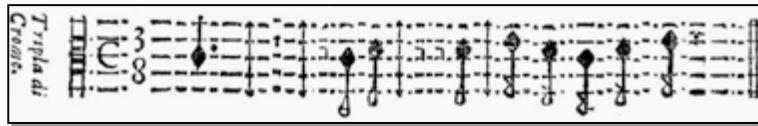
### 3. TRIPLA DI SEMIMINIME

*Sub sesquiterza, nella quale vanno trè Semiminime per battuta, due in battere, & vna in leuare.*



### 4. TRIPLA DI CROME

*Sub dupla sub superbiparzierterza,<sup>37</sup> nella quale vanno trè Crome per battuta, due in battere & vna in leuare.*



### 5. NONUPLA DI SEMIMINIME<sup>38</sup>

*Dupla sesquiquarta,<sup>39</sup> nella quale vanno nove Semiminime per battuta, sei in battere, e trè in leuare.*



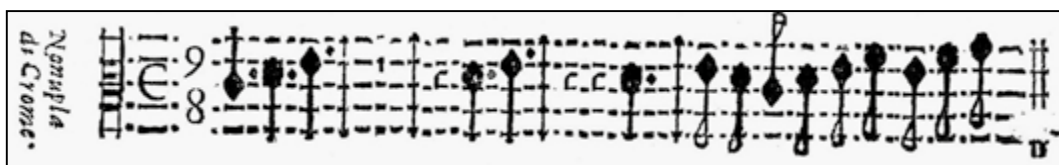
<sup>37</sup>. La proporzione «sub dupla sub superbiparzierterza» appartiene al genere «submolteplice superparziente», ottenuto dalla congiunzione del genere «molteplice» con il genere «superparziente». Mentre del genere «molteplice» si è già detto (cfr. nota 30), occorre qui riferire del genere «superparziente» che si ha in presenza di una cifra frazionaria nella quale il numeratore supera il denominatore di due, tre o più unità, senza però mai raggiungere il doppio di esso (nel qual caso, si tratterebbe di genere «molteplice»). «Subdupla subsuperbiparzierterza» sta a indicare, in presenza del prefisso «sub», una proporzione di aumentazione (il numeratore 3 è più piccolo del denominatore 8). Il numero 8 è ottenuto dalla moltiplicazione di 3 per 2 (*dupla*) con l'aggiunta di 2 (*biparzierterza*): 8, per l'appunto.

<sup>38</sup>. Nell'originale è indicato, erroneamente, «Nonupla di Semicrome».

<sup>39</sup>. Proporzione appartenente al genere «molteplice superparticolare». Si ottiene moltiplicando il denominatore 4 per 2 (*dupla*), con l'aggiunta di 1, che è la differenza fra 5 e 4 (rapporto «sesquiquarta», appartenente al genere «sesquialtero»), con il risultato 9.

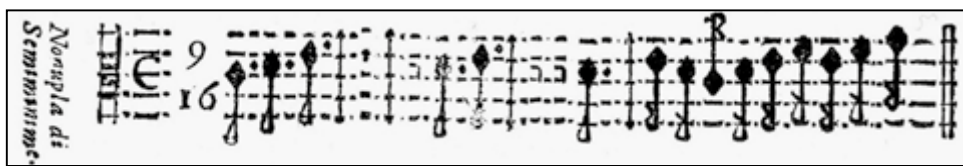
## 6. NONUPLA DI CROME

*Sesquiottava,*<sup>40</sup> nella quale vanno nove Crome per battuta, sei in battere, e trè in leuare.



## 7. NONUPLA DI SEMICROME<sup>41</sup>

*Sub supersettiparzientenona,*<sup>42</sup> nella quale vanno nove Semicrome per battuta, sei in battere, e trè in leuare.



## 8. SESTUPLA DI SEMIMINIME

*Superbiparzientequarta,* nella quale vanno sei Semiminime per battuta, tre in battere, e trè in leuare.



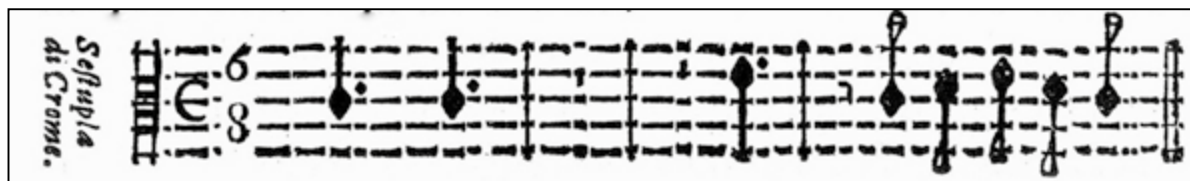
<sup>40</sup>. Proporzione appartenente al genere «superparticolare», come la *Sesquialtera*: il valore maggiore 9 contiene una volta il valore minore 8, più una parte aliquota 1.

<sup>41</sup>. Nell'originale è indicato, erroneamente, «Nonupla di Semiminime».

<sup>42</sup>. Proporzione di aumentazione appartenente al genere «subsuperparziente».

## 9. SESTUPLA DI CROME

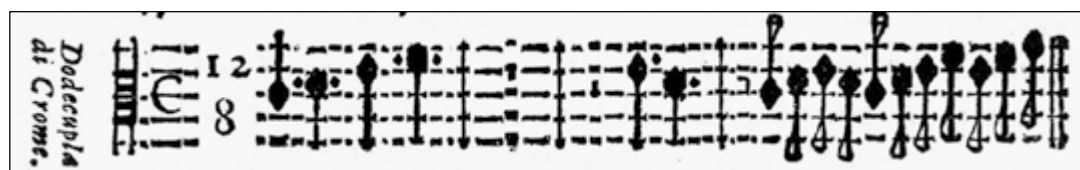
*Sub superbiparzientesesta, nella quale vanno sei Crome, per battuta,*



*tre in battere, e trè in leuare.*

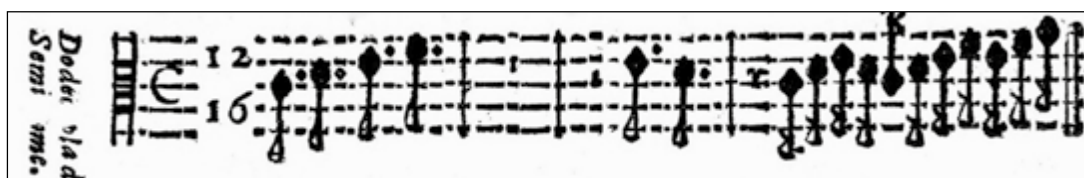
## 10. DODECUPLA DI CROME

*Superquadripartienteottava, nella quale vanno dodici Crome per battuta, sei in battere, e sei in leuare.*



## 11. DODECUPLA DI SEMICROME

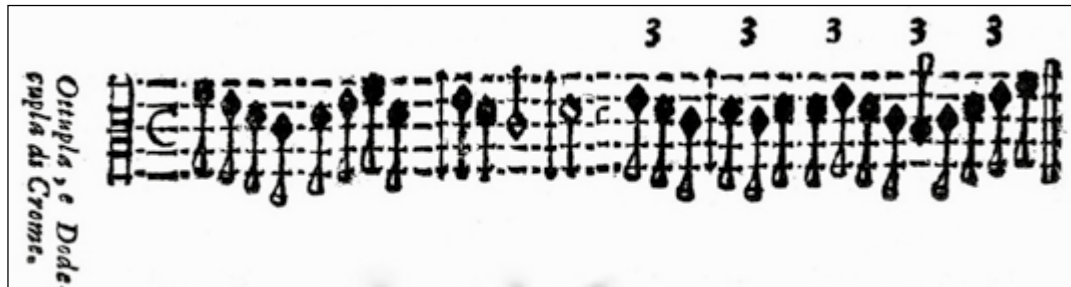
*Superquadriparzienteduodecima,<sup>43</sup> nella quale vanno dodici Semicrome per battuta, sei in battere, e sei in leuare.*



<sup>43</sup>. Le proporzioni 6/4 e 12/8, avverte Bononcini, «si possono ancora chiamare *sesquialtera*. Perché da loro si può hauere la forma della quinta [rapporto 3/2, *n.d.r.*], e quest'altre 6/8 e 12/16 si possono eziandio chiamare *sesquiterza*, perche da esse di può hauere l'origine della quarta [rapporto 4/3, *n.d.r.*]», *op. cit.*, p. 23.



Insieme con quest'ultimo esempio di proporzioni appartenenti al genere «superparziente» e «subparziente», il teorico modenese fornisce un *Altro modo di collocare dodici Crome per battuta*:



avvertendo nel contempo i musicisti che

tutte le proporzioni di battuta eguale, si devono costituire sotto l'istessa battuta eguale, e cioè tutte le proporzioni di battuta ineguale si devono anch'esse costituire sotto la medesima battuta ineguale, non variandosi altro, che alle volte il moto in questa maniera, e cioè facendolo hora ordinario, ora adagio, & hora presto, secondo il voler del Compositore; per il che si possono far Composizioni nelle quali le parti siano segnate diuersamente, purché i segni possano essere governati facilmente da vna istessa battuta, come in diuerse Opere del Frescobaldi, e di molt'altri dotti Compositori si può vedere.<sup>44</sup>

<sup>44</sup>. G. M. BONONCINI, *op. cit.*, p. 24. Il teorico modenese sembra voler far qui riferimento alla celebre prefazione di Girolamo Frescobaldi contenuta nel *Primo libro de' Capricci* (Roma, 1624), là dove si dice che «nelle tripole o sesquialtere se saranno maggiori si portino adagio; se minori alquanto più allegre; se di tre semiminime più allegre; se saranno sei per quattro si dia il loro tempo con far camminare la battuta allegra».

Giovan Giacomo Carissimi nel capitolo «Von den Proportionibus» del suo trattato in lingua tedesca *Ars cantandi, das ist richtiger und aussfürlicher Weg/die Jugend aus dem rechten Grund in der Sing Kunst zu unterrichten* (Augsburg, Daniel Walder, 1696. Sechste Abtheilung, Von den Proportionibus, p. 16) svilupperà ancor più il pensiero frescobaldiano, affermando che «es befinden sich zwar nich wenig/welche in allen *Triplis* ohne Unterschied einerley *Tact* und *Mensur* gebrauchen/geben darbey vor/die vilfältige Veränderung der Zahlen seye nur von den *Componisten* erfundent/die *Musicos* dardurch zu vexiren/aber weit gefehlt/dass die *Triplae* alle in der *Quantitaet* Ausstheilung oder *proportion* überein kommen/gestehet man gern/aber in der *Qualitaet* Langsam-oder Geshwindigkeit/oder wie es die Italiäner Tempo, und die Frantzosen *Mouvement* nennen/wird rorunde negirt/und gänzlich widersprochen».

(È opinione comune che soltanto un *tactus*, senza altro segno di distinzione debba essere impiegato per indicare tutte le proporzioni triple, così come si afferma allo stesso tempo che la varietà dei segni mensurali sia stata inventata per perseguitare gli esecutori. Questo è assolutamente privo di ogni fondamento. Le triple si riferiscono alla quantità, alla divisione e alla proporzione delle figure, come facilmente chiunque comprende, ma nella lenta o nella

Ad analoghe considerazioni giunge il teorico bolognese Lorenzo Penna nel suo già citato trattato *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, pubblicato a Bologna nel 1672 e, dunque, coevo del *Musico pratico* di Giovanni Maria Bononcini.

È importante mettere a confronto le testimonianze dei due teorici vissuti e operanti in un comune ambiente culturale e al centro dei profondi mutamenti stilistici (e, dunque, notazionali) in atto nel contesto musicale dell'Italia settentrionale, durante il secolo XVII.

D'altra parte, senza un effettivo adeguamento della normativa del *tactus* e delle segnature di tempo ad essa collegate, come sarebbe stato possibile per i compositori seicenteschi realizzare quella vasta gamma di sfumature ritmiche e agogiche imposte dalla nascente musica strumentale e da quella vocale in «stile concertato» e dalle numerose tipologie di «aria» di ascendenza operistica, per non dire delle forme di danza in grande espansione?

Coerente con l'impostazione pratica data al suo manuale, Lorenzo Penna non offre alcuna definizione di proporzione né si sofferma a descriverne i vari generi (molteplice, superparticolare, superparziente, ecc.) né a fornirne la relativa casistica, ma entra subito in argomento, individuando nella *proportio sesquialtera* che chiama *Tripola* e nelle sue specie, il rapporto metrico più diffuso al suo tempo.

Il detto segno di Tripola dunque è composto di due numeri, vno sopra l'altro, in [sic] numero di sotto è quello, che dominaua le Note in Tempo Maggiore, ò Minore, cioè denota il valore della Nota, che valeua nel Tempo; Il numero poi di sopra è quello, che domina le Note poste dentro la Tripola, cioè insegna ciò, deuno valere le Note, in quella Tripola, segnata con li tali numeri.

Il modo di Cantare sotto li segni di detti numeri è chiamato con questo nome di Tripola, ò Sesquialtera.



---

*veloce qualità [del Tactus, n.d.r.] detto Tempo dagli Italiani e Mouvement dai Francesi, questo raopporto è spesso negato o contradetto).*

Carissimi chiarisce poi che la segnatura  $3/1$  è impiegata soprattutto in composizioni di andamento calmo o nello *Stylus ecclesiasticus*;  $3/2$  è utilizzata qualche volta per ottenere un andamento più mosso rispetto al precedente, rimanendo sempre nell'ambito dello stile severo;  $3/4$  richiede invece una pulsazione più veloce delle precedenti ed è usata prevalentemente in brani di carattere brioso.

Molte, e diuerse sono queste Tripole, ò Sesquialtere, le più vsate però sono otto, cioè: Tripola Maggiore; Tripola Minore; Tripola Picciola, ò Quadrupla, ò Semiminore, ò di Semiminime; Triplola Crometta, ò Ottina, ò di Crome; Semicrometta, ò di semicrome; Sestupla Maggiore; Sestupla Minore; & Dosdupla.<sup>45</sup>



La *Tripola maggiore* è così chiamata perché pescrive tre Semibreui per *tactus*

e perciò è segnata con vn 3. & vn 1. Come l'esempio seguente,  e questo perche trè Semibreui, che sono Note di vna Battuta per ciascheduna, ò altre Note loro equiuarenti, vanno alla Battuta, disposte due in battere, & vna in leuar di Mano; Si segnaua Anticamente come siegue  [...].

Si trovano alle volte alcune Breui nere, & alcune Semibreui nere, che sono poste per la sincopazione, queste vagliano come se fossero bianche.<sup>46</sup>



La *Tripola minore* prevede invece tre Minime per *tactus* ed è

scritta con vn 3., & vn 2., come l'esempio seguente  perche trè Minime vanno alla Battuta, due nel battere, & vna nel leuar, questa ancora la segnauano gli Antichi nel seguente modo,  [...]. Le Semibreui nere, e Minime nere, per la sincopazione sono come bianche.

<sup>45</sup>. L. PENNA, *op. cit.*, libro primo, cap. sestodecimo, pp. 36-37.

<sup>46</sup>. *Ibid.*, p. 37.



Entro à questa Tripola Minore li Moderni, in vece di Semiminime vi seminano Crome bianche, quali vagliano, come fossero Semiminime.<sup>47</sup>



Al pari della *Tripla di crome* descritta da Bononcini, la *Tripola picciola*, ò *Quadrupla*, ò *Semiminore*, ò *di Semiminime*, esige tre Semiminime per *tactus*; essa «è notata con vn 3. & vn 4. come il seguente  $\text{||:}$  perche trè Semiminime vanno alla Battuta, due in giù,



& vna in su [...], mentre la *Tripola Crometta*, ò *Ottina*, ò *di Crome*, vuole tre crome per *tactus*; essa «è scritta con vn 3. & vn 8. come il seguente  $\text{||:}$  perche trè Crome vanno alla Battuta, due nell'abbassare, e vna nel levar di Mano».<sup>48</sup>

<sup>47</sup>. *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>48</sup>. *Ibid.*, pp. 38-39.

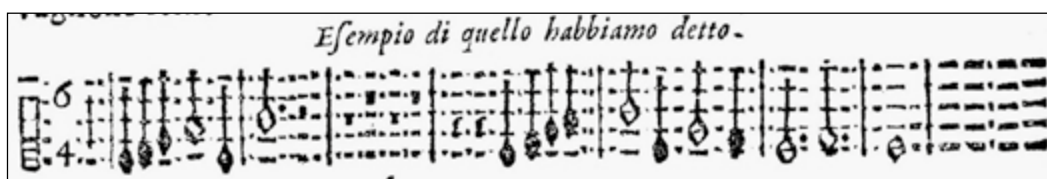


Con la *Semicrometta* si conclude la serie delle *Tripole*, ò *Sesquialtere* che, nell'ambito del *tactus inaequalis*, prevedono tre figure proporzionali per battuta, indicate dal numeratore della cifra frazionaria: due in *depositio* e una in *elevatio*.



Sempre nell'ambito del «genere superparticolare» che definisce la proporzione sesquialtera, «in qua numerus superior ad inferiorem relatus ipsum inferiorem semel, & insuper eius dimidiam partem in se continet» (nella quale proporzione, il numero superiore rapportato al numero inferiore lo contiene per intero una sola volta con l'avanzo di una parte che è la metà del numero inferiore),<sup>49</sup> Lorenzo Penna passa a descrivere la *Sestupla Maggiore*, la quale «si scrive con vn 6. & vn 4.

Come segue  $\frac{6}{4}$  perche sei Semiminime vanno alla Battuta, trè in battere, e trè in levare»;<sup>50</sup>




la *Sestupla Minore* che «è segnata con il numero 6. & 8.  $\frac{6}{8}$  perche sei Crome vanno alle [sic] Battuta, tre in giù, e trè in sù»;<sup>51</sup>



49. H. FINCK, *op. cit.*, Qiii<sup>v</sup>

50. L. PENNA, *op. cit.*, libro primo, cap. sestodecimo, p. 39.

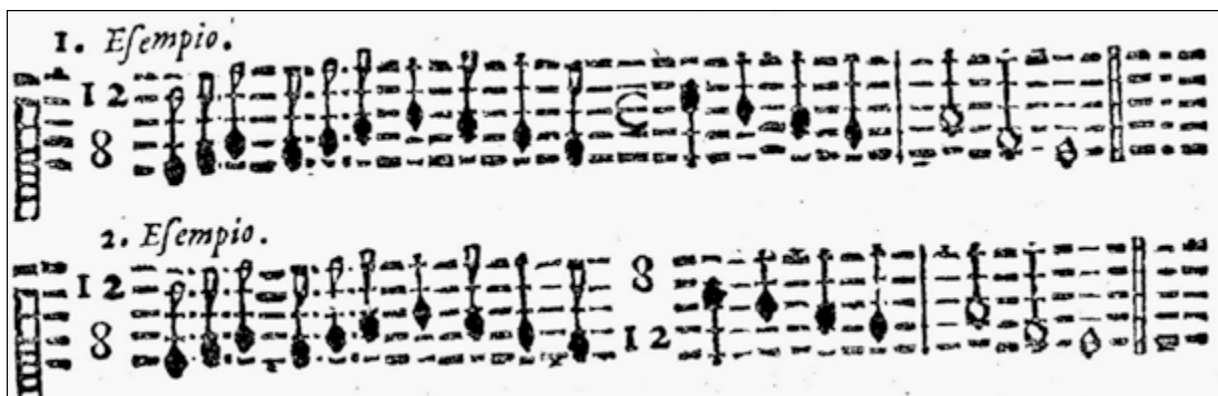
51. *Ibid.*, p. 39.

e, infine, la *Dosdupla* che «stà scritta con vn 12. & vn 8.  perche dodici Crome vanno alla Battuta, sei nel battere, e 6. nel levare. [...] Auiso, che alle volte si pongono 12. Crome alla Battuta, mà senza segno di Tripola, e quelle Crome sono segnate ad ogni trè con questo numero 3.»<sup>52</sup>



Per annullare l'effetto delle proporzioni Penna ricorda che

doendosi poi per qualche accidente tornare à cantare frà la Composizione col valore ordinario nel Tempo, iui sarò dato, e posto dal Compositore il segno, ò col porvi il Tempo, (1. Esempio) ouero con riuoltare (2. Esempio) li numeri della Tripola corrente al rouerscio, come l'esempio.<sup>53</sup>



In chiusura di capitolo, Penna si sofferma a trattare brevemente dell'*Emiolia*, ovvero della *Sesquialtera* indicata per mezzo

<sup>52</sup>. *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>53</sup>. *Ibid.*, p. 40.

dell'annerimento delle figure, confermandone lo scarso impiego nella prassi notazionale della seconda metà del secolo XVII.

Ma la dettagliata descrizione delle tipologie di *tactus* offerta dai trattati di Bononcini e di Penna, lascerebbe aperti non pochi interrogativi a livello dell'interpretazione agogica e dei giusti rapporti metrici da instaurare fra le varie specie di *Sesquialtere* elencate, se non ci soccorresse un trattato di fine Seicento del violista da gamba e teorico francese Jean Rousseau (1644-1699), *Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*.

Rousseau fa derivare la maggiore o minore velocità delle indicazioni di tempo ternario dall'equivalenza del valore della figura di pulsazione interessata prima e dopo la comparsa del tempo ternario medesimo (ad esempio, la durata della Semiminima in C e in *Tripola di Semiminime*), come, peraltro, gli insegnamenti di Bononcini e di Penna lasciano trapelare senza però mai offrire esempi musicali al riguardo.

Il teorico francese inizia il capito «De la Mesure», nel quale sono contenute tutte le informazioni afferenti l'argomento che stiamo trattando, affermando che

*la Mesure est ce qu'il y a de plus difficile à pratiquer dans la Musique. [...] On connoît comment il faut battre la Mesure par les Signes que l'on met après la Clef, ou qui se rencontrent dans la suite de ce que l'on chante.*

Il y a six sortes de Signes ordinaires, sçavoir. le Majeur. le Mineur. le Binaire. le Trinaire. le Triple simple. le Triple double.



Au Signe Majeur, la Mesure se bat à quatre temps graves; deux en frappant et deux en levant.

Au Signe Mineur, elle se bat à deux temps lents; un en frappant, et l'autre en levant.

Au Signe Binair, à deux temps vites: un en frappant et l'autre en levant.

Au Signe Trinaire, à trois temps lents; deux en frappant, et l'autre en levant.

Au Signe de Triple Simple, à trois temps légers, deux en frappant et l'autre en levant.

Au Signe de Triple double, a trois temps lents; deux en frappant, et l'autre en levant. On le nomme encore avec raison Trois pour Deux, comme sa figure le porte; parce qu'au lieu que la Mesure au Signe Majeur est composée de deux Blanches, celle-cy est composée de trois.

Outre ces signes, il y en a encore de cinq sortes qui sont extraordinaires; parce qu'on ne les pratique que depuis un certain temps, sçavoir.

Le 3. pour 4. 8. 6.



On se sert encore en Italie d'autres signes de Mesure, comme le 9 pour 3. le 12 pour 16, et le 3 pour 16. qui se marquent de la même maniere que les autres sont marquées ici dessus.

Au Signe de Trois pour Quatre, ainsi nommé, parce qu'au lieu que la Mesure au signe Majeur est composée de quatre Noires, celle-cy n'en a que Trois, la Mesure se bat a trois temps plus vites que le Triple simple; mais comme la vitesse de ces temps les rend difficiles a marquer, on le bat a deux temps inégaux; deux Noires pour le frappé et une Noire pour le levé.

Au Signe de trois pour Huit composé de trois croches, au lieu que le Majeur en a Huit, la Mesure se bat comme au Trois pour Quatre, mais beaucoup plus vite.

Au Signe de Six pour Quatre composé de six Noires, au lieu que le Majeur est composé de quatre, la Mesure se bat a six temps légers, trois en frappant, et trois en levant: ou à quatre temps inégaux, mettant la valeur d'une blanche au premier, d'une Noire au second, d'une Blanche au troisième et d'une Noire an quatrième.

Pour rendre cette Mesure plus facile on la peut battre a deux temps, un en frappant et l'autre en levant: et encore mieux comme le Trois pour Quatre faisant deux mesures d'une.

Au Signe de Six pour Huit composé de six Croches, au lieu que le Majeur en a huit, la Mesure se bat ou comme le six pour Quatre en battant plus vite; ou comme le Trois pour Huit faisant deux mesure d'une.



Au Signe de Quatre pour Huit, composé de quatre Croches au lieu que le Majeur en a huit, la Mesure se bat à deux temps tres légers.

*La battuta è ciò che è più difficile da praticare nella musica. [...] Si sa come battere la misura per mezzo dei segni posti dopo la chiave, o che si incontrano nel corso del brano che si canta.*

*Ci sono sei tipi di segni [di Tempo, n.d.r.] ordinari, vale a dire: Maggiore, Minore, Binario, Ternario, Tripla semplice e Tripla doppia.*

*Sotto il Tempo Maggiore [C], la misura si divide in quattro movimenti «gravi»; due in battere e due in levare.*

*Sotto il Tempo Minore [C sbarrato], la misura si divide in due movimenti «lenti»; uno in battere e uno in levare.*

*Sotto il Tempo Binario [2], la misura ha due movimenti «veloci»; uno in battere e uno in levare.*

*Sotto il Tempo Ternario [C3], la misura ha tre movimenti «lenti»; due in battere e uno in levare.*

*Sotto la Tripla semplice [3], la misura ha tre movimenti «leggeri»; due in battere e uno in levare.*

*Sotto la Tripla doppia [Sesquialtera, 3/2], la misura ha tre movimenti «lenti»; due in battere e uno in levare. Si indica anche e con ragione Tre per Due, come mostra la sua figura, perché mentre la misura del segno Maggiore è formata da due Minime, quella della Tripla, da tre.*

*Oltre a questi, ci sono ancora cinque altre cinque specie di segni che sono straordinari e che noi pratichiamo soltanto da qualche tempo, vale a dire, il 3 su 4., il 3 su 8. e il 3 su 6.*

*In Italia impiegano ancora altri segni di misura, come 9 su 3. 12 su 16, e 3 su 16. che vengono interpretati nello stesso modo degli altri indicati qui sopra.*

*Il Tre su Quattro [3/4] - così chiamato perché ha soltanto tre delle quattro Semiminime del Tempo Maggiore - ha la battuta di tre movimenti più veloci, della Tripla semplice; ma poiché la velocità rende difficile conduzione di entrambi, anche il 3/4 si batte in due tempi disuguali; due in battere e uno in levare.*

*Il Tre su otto [3/8] prevede tre Crome invece delle otto del Tempo Maggiore; la misura si conduce come il Tre su Quattro, ma molto più veloce di questo.*

*Il Sei su Quattro [6/4] ha sei Semiminime, mentre il Tempo Maggiore ne ha quattro. La battuta si divide in due movimenti: tre in battere e tre in levare, oppure in quattro movimenti ineguali, ponendo il valore di una Minima nel primo, di una Semiminima nel secondo, di una Minima nel terzo e di una Semiminima nel quarto.*

*Per rendere più agevole la misura, si divide in due movimenti, uno in battere e uno in levare oppure, meglio ancora, si tratta come il Tre su Quattro, dividendo una misura in due.*

*Il Sei su Otto contiene sei Crome, rispetto alle otto del Tempo Maggiore. La misura si divide come il Sei su Quattro, ma molto più veloce di quella; oppure come il Tre su*

*Otto, dividendo uyna misura in due.*

*Il Quattro su Otto ha quattro Crome invece di Otto del Tempo Maggiore. La misura si divide in due movimenti assai leggeri.*<sup>54</sup>

\* \* \*

La ricerca di indicazioni utili da offrire agli studiosi e agli interpreti moderni per risolvere al meglio il problema dei rapporti di durata tra i diversi segni di tempo e di proporzione riguardanti la letteratura musicale dei secoli XVI e XVII, è stato scopo primario che ci ha spinto a realizzare questo nostro saggio.

Da oltre un secolo i più autorevoli esperti di teoria musicale rinascimentale si sono cimentati sull'argomento senza peraltro giungere a soluzioni definitive. Forse perché la realtà compositiva ed esecutiva della musica dei secoli XVI e XVII è talmente variegata, il suo sistema ritmico, basato sulla teoria del *tactus*, così complesso, le testimonianze dei teorici dell'epoca, così diverse e così interlocutorie da non consentire alcuna semplificazione, alcun tentativo di sintesi.

Ma al di là di ogni sacrosanta valutazione sui rapporti metrici fra *integer valor* e figure proporzionali, il criterio ispiratore che deve guidare l'interprete moderno nella scelta della giusta scelta del *tactus*, rimane pur sempre quello di ancorare la velocità della pulsazione al «tempo sillabico» ovvero al «tempo primo» (il *kronos protos* dei Greci), ovvero al tempo minimo necessario per l'intonazione naturale di una sillaba. Perché la parola intonata, a qualsiasi lingua essa appartenga, possiede un battito cardiaco. Sillabe e accenti le conferiscono il

---

<sup>54</sup>. J. ROUSSEAU, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposez; à toutes sortes de mouvement; avec les règles du port de voix et de la cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée; et un éclaircissement sur plusieurs difficultez nécessaires à savoir pour la perfection de l'art*, Parigi, Christophe Ballard, 1678, Troisième partie, «De la Mesure», pp. 35-39.

respiro, l'alito 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.

D'altra parte, studi autorevoli hanno dimostrato che il *kronos protos* è strettamente collegato con il ritmo biologico dell'individuo umano, impegnato nell'espletamento di alcune sue attività, compresa quella di cantare e di suonare. Il tempo primo ha infatti molte affinità con il linguaggio parlato e, in conseguenza di ciò, con il *pulsus cordis* alla base del *tactus*. Il fatto che, rispetto al ritmo biologico e al *kronos protos*, il *tactus* sia più veloce, non cambia i termini della questione. Semmai li conferma.

Per questa ragione, in regime di *tactus* tradizionale, Semiminime e Fuse non erano idonee a ricevere le sillabe da declamare per la loro natura troppo veloce. Soltanto con il passaggio dell'unità di pulsazione dalla Semibreve alla Minima, dalla Minima alla Semiminima e dalla Semiminima alla Croma e anche alla Semicroma, questo limite verrà superato ma, con esso, verrà abbandonata anche la concezione di un *tactus* unico, inflessibile e agogicamente immutabile.

Venendo a mancare un punto di riferimento così sicuro come l'unicità del *tactus*, all'inteprete del Seicento non rimaneva altro appiglio salvifico che far proprie le parole di Praetorius e trovare risposta ai suoi interrogativi, «ex consideratione textus et harmoniae observiren».



## Il coro nella musica sacra di Giovanni Simone Mayr

Quando, nel 1802, Giovanni Simone (da vari anni ormai si firmava così, utilizzando la forma italiana del nome, in esplicito omaggio alla nazione dalla quale riteneva di aver attinto la maggior parte delle proprie competenze musicali) Mayr accetta con entusiasmo la nomina a maestro di cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, è probabile che i suoi contemporanei siano rimasti stupiti: per tutti i colleghi operanti nell'agone teatrale la direzione di una cappella era un ruolo ambito, ma solo per garantirsi una decorosa uscita di scena quando l'interesse del pubblico cominciava a scemare, mentre il bavarese stava proprio allora affermando il suo primato sui teatri della penisola, mantenuto anche con l'avvento dell'astro nascente Rossini almeno fino alla metà del secondo decennio del secolo. «La notoria superiorità di merito per ogni riguardo del Cittadino Majer Maestro di musica celeberrimo presso i più rinomati Teatri dell'Italia non solo, ma dell'Europa ancora»: questa è la definizione che i maggiorenti della MIA, la Misericordia maggiore che reggeva la basilica bergamasca, riservano per il musicista posto sotto contratto dopo una trattativa ponderata sotto tutti i punti di vista. Per il compositore era invece maturata una scelta di vita in cui «si trattava di eleggere una patria, sposarsi in seconde nozze, stabilire una casa per la sua nuova famiglia e infine realizzare un grandioso progetto musicale, equamente spartito fra motivazioni filantropiche, didattiche, artistiche e sociali.»<sup>1</sup>

Possiamo aggiungere che la scelta si configurava in definitiva come un ritorno alle origini: le prime prove pubbliche del compositore erano avvenute proprio nell'ambito sacro, a Poschiavo nei Grigioni, condottovi dal suo primo protettore barone Thomas Franz de Bassus, a Sombreno nei pressi di Bergamo, dove il suo nuovo protettore conte canonico Vincenzo Pesenti aveva possedimenti, e a Venezia, nel breve arco di tempo che va dal 1787 al 1791: tutto ciò si desume da lettere e documenti coevi di sicura attendibilità, che tuttavia non sono suffragati dal riscontro diretto con le fonti musicali, per la datazione delle quali non vi sono che considerazioni stilistiche e grafologiche. In base a tali considerazioni la *Messa* a tre voci *in do maggiore*<sup>2</sup> ci appare plausibilmente come una delle prime prove mayriane, più vicina agli esempi della musica sacra cattolica austro-bavarese (la presenza dell'organo concertante non può che suggerirci la *Kleine Orgelmesse* haydniana) che a quelli della messa concertata italiana, in cui tuttavia la padronanza dei mezzi compositivi non è affatto da principiante, come

---

<sup>1</sup> Francesco Bellotto, *Johann Simon prima di Giovanni Simone: I. Sulle tracce dei maestri bavaresi e bergamaschi*, in *Mayr a Santa Maria Maggiore 1802-2002 / Atti del convegno di studi per il Bicentenario della nomina di Giovanni Simone Mayr a Maestro della Cappella in Bergamo* Bergamo, Civica Biblioteca e Archivi Storici "Angelo Mai" – Fondazione Donizetti 2004, pp. 163-164.

<sup>2</sup> *Messa intera a tre Soprano Tenore e Basso con Organo Obbligato*, Bergamo, Biblioteca civica A. Mai (I-BGc) Fondo Mayr 114/20. Trascr. e rev. di K. Zoepfel (reperibile presso la Internationale-S. Mayr-Gesellschaft di Ingolstdt). Nel presente contributo prenderemo in considerazione solo composizioni eseguite e disponibili in edizione moderna, che possano essere eventualmente reperite dagli interessati.

potremmo desumere dal giudizio che troviamo in Girolamo Calvi, primo biografo del compositore:

I primissimi componimenti da chiesa di Mayr sembra che risentano alquanto del pedantesco, perciocché egli prende il suo tema, il suo soggetto, e lo svolge in tutte le sue parti senza badare al troppo di imitazioni e di lungaggini che ne seguono, ma ben presto smorbatosi e levatasi da dosso quella maniera d'oltre monte, minuta, secca e pedantesca, che gli doveva riuscire di molto disaiuto e fatica, lasciò fare alla sua mente inventrice, e anche in chiesa immaginò e appropriò diversi generi e forme di componimenti, secondo che gli venivano suggeriti dallo squisito suo gusto.<sup>3</sup>

In realtà il «ben presto» di Calvi è da prendere probabilmente alla lettera: Mayr confesserà una volta che non aveva più il coraggio di guardare i suoi primi tentativi realizzati sotto la guida di Carlo Lenzi, suo predecessore in Basilica, alla fine degli anni '80, ma questa *Messa*, che sopravvive con tutte le parti separate autografe, era evidentemente considerata dall'autore già 'smorbata' dai difetti di gioventù e buona anche per replicati riutilizzi. La presenza del set di parti praticamente al completo rappresenta una fonte insostituibile di informazioni, sia sulle dimensioni dell'ensemble vocale-strumentale che sulle modifiche intervenute successivamente nell'organico. In questo caso potremmo calcolare una ventina abbondante di archi e dalle 12 alle 16 voci, un numero in linea con le consuetudini del tempo, in cui grandi masse vocali e strumentali si riunivano solo in casi eccezionali; inoltre possiamo avere la conferma (non dichiarata dalla partitura) che non si tratta solo di tre voci soliste, ma di un piccolo gruppo del quale fanno parte anche le voci che eseguono i soli (considerazione importante per la prassi esecutiva). Mayr adotterà sempre questa disposizione, individuando poi voci «di concerto» (i solisti) e «di ripieno» (da cui sono esclusi i soli) nella stesura delle parti. Anche la struttura e l'articolazione dei movimenti rispecchia un modello che resterà costante per il compositore: limitazione ai soli primi tre testi dell'*Ordinarium*, Kyrie tripartito ma con gli episodi collegati e Christe affidato in genere ai solisti, Gloria più articolato, con versetti separati e autonomi nel caso delle messe più lunghe oppure collegati tra loro in quelle più brevi, in ogni caso il brano più ampio, Credo in cui l'Et incarnatus e il Crucifixus vengono evidenziati da differenti andamenti e tonalità, ma sempre collegati al corpo principale del brano. Questi ultimi sono parametri validi per tutti i compositori che scrivono musica sacra in Italia tra Sette e Ottocento, naturalmente riscontrabili anche nelle partiture sacre dell'allievo più noto, Donizetti.

Risulta evidente in questo lavoro l'assunzione di alcuni tratti convenzionali (ad es. la scansione della parola 'Gloria' secondo il modulo quarto puntato - ottavo - quarto, o la ripetizione della parola 'Credo' – due metà seguite da due quarti – come formula iniziale replicata poi in testa a ogni frase del testo), a fianco di altri più tipici del compositore, anche se non esclusivi, come il far duettare la voce solista con uno strumento obbligato: non solo l'organo, che partecipa come tale anche alle sezioni corali, ma anche il violino, nel *Domine Deus* dialogante col terzetto solistico, e l'oboe nel successivo *Qui tollis* affiancato al soprano. La scrittura corale è tendenzialmente omofonica, ma non appena possibile il tessuto è arricchito da piccole imitazioni o da contrapposizioni tra una singola linea e le altre due. La scrittura fugata appare nel secondo *Kyrie* e alla fine del *Gloria*, in alternanza con tratti omoritmici, un trattamento coerente con un contesto nel quale è l'orchestra a proporre e sviluppare i disegni principali, ma sufficientemente variato per non relegare le voci a mero ripieno armonico. Tali rilievi in apparenza limitativi non conducono però a un risultato musicale insignificante: è degno di nota,

---

<sup>3</sup> Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr* [1846]), a cura di P.A. Pelucchi, Fondazione Donizetti, Bergamo 2000, p. 271 .

anzi, come Mayr possa variare la tavolozza espressiva grazie a un'accorta alternanza di colori strumentali e con l'impiego del cromatismo nei luoghi opportuni.

Nell'ultimo decennio del Settecento Mayr scrive sei oratori, sia per il Conservatorio dei Mendicanti di Venezia (*Iacob a Labano fugiens*, *Sisara*, *Tobiae matrimonium*, *David in spelunca Engaddi* su testo latino) che per Forlì (*La passione*, *Il sacrificio di Jefte* in italiano) e il suo primo *Stabat mater*, in do minore. Si tratta di pagine perfettamente godibili anche oggi, come la loro ripresa moderna e incisione su cd ha ampiamente mostrato, che tuttavia, specie le veneziane, riservano al coro un ruolo limitato, in linea con una tradizione che vedeva nella voce solista il protagonista assoluto (Mayr scriveva per Bianca Sacchetti, la star dei conservatori veneziani)<sup>4</sup>: non a caso saranno proprio i successi in questo ambito ad aprire al compositore bavarese la strada del palcoscenico. Nelle due partiture forlivesi emerge però qualche tratto più interessante. *La passione*<sup>5</sup> si apre con un'ampia pagina in do minore, in cui il ritornello corale si alterna, come in un rondò, alle differenti frasi dei soli<sup>6</sup>; all'inizio della parte seconda il coro è accompagnato dai soli fiati, mentre il successivo terzetto solistico è sostenuto dai soli archi; la ripresa ampliata dell'inizio impegna l'intero organico. La conclusione è ancora corale, con inizio a cappella come introduzione a un fugato in cui al soggetto diatonico ('tu guida al gaudio santo') si contrappone un controsoggetto cromatico ('chi lagrimò con te') con efficace madrigalismo. In stretta contiguità si pongono pure i tre interventi corali dello *Stabat mater*<sup>7</sup>, anche per l'identico impianto tonale (do minore, mi bemolle maggiore, do maggiore – anche nello *Stabat* un fugato, preceduto però da un'ampia introduzione in minore): in questo caso abbiamo a che fare con pagine di più ampio respiro, nelle quali la scrittura corale passa agilmente e replicatamente da dialoghi imitativi a raggruppamenti omofonici. Anche la singola parola può essere isolata a fini espressivi: *Quis est homo*, il movimento centrale dello *Stabat*, utilizza la prima parola per interiezioni accordali che impongono al martellante ritmo puntato orchestrale sospensioni armoniche; la conclusione («dum emisit spiritum») porta all'inevitabile frammentazione della parola, ma in un contesto di armonie dissonanti e di contrasti sonori tale da rinnovare il tradizionale mezzo retorico. Con *Il sacrificio di Jefte*<sup>8</sup> (lo stesso vale anche per *David*, l'ultimo oratorio veneziano) siamo ormai quasi in ambito operistico: benché tutti questi lavori siano 'azioni sacre' agite direttamente e non raccontate, aveva prevalso fin qui la dimensione contemplativa. Ora al contrario l'espansione della scena attraverso una sequenza coordinata di recitativi accompagnati e arie o insiemi esalta la componente drammatica: il coro, apparentemente sacrificato dall'assenza di ampi interventi, è invece sempre coinvolto nell'azione, in dialogo o in opposizione ai protagonisti. Tipicamente operistico è anche l'alternare nella scrittura le quattro voci miste alle tre per gli interventi del coro femminile. La tappa successiva nella carriera di Mayr è proprio l'accettazione nel 1802 della guida della Cappella bergamasca: ora l'impegno nella produzione sacra si fa costante e fin dall'esordio il compositore presenta un importante ciclo di brani, una *Messa* (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*) e un ciclo vespertino. Anche se non si tratta della miglior riuscita mayriana in ambito sacro, in queste partiture troviamo già stabilite le linee di un operare che, il più possibile variato nei particolari, non tradirà mai tali parametri generali. Il compositore doveva obbedire qui a due fondamentali

<sup>4</sup> Da rimarcare semmai come la limitazione alle sole voci femminili non comporti in nessun caso mancanza di varietà espressiva.

<sup>5</sup> Partitura autografa I-BGc Mayr 162/4 ; parti separate I-Mc M.S. ms. 187-1 e bis ; trascr. e rev. di M. Sokoll (reperibile presso la Internationale-S. Mayr-Gesellschaft di Ingolstadt).

<sup>6</sup> Il modello è indubbiamente il Gluck dell'*Orfeo*, assimilato tramite Ferdinando Bertoni, maestro di Mayr e autore a sua volta di un *Orfeo* di stampo gluckiano.

<sup>7</sup> I-BGc Mayr 23/5; trascr. e rev. di I. Schofield, Caddy Publishing, Londra 1992.

<sup>8</sup> I-BGc Mayr 160/6 (part. aut.); I-Mc M.S. ms. 186-1 (part. e pp. sep.)

esigenze: indicare una svolta nella gestione della cappella senza tuttavia rivoluzionare completamente le consuetudini della formazione musicale chiamata all'esecuzione. Nei vesperi il *Dixit Dominus*<sup>9</sup> è il brano più ampio articolato in otto movimenti distinti, quattro brani corali e quattro solistici: questi ultimi sono ancora nella forma dell'aria da chiesa di taglio arcaicizzante (il tipico versetto concertante mayriano, con la voce in dialogo e in emulazione anche virtuosistica con uno o più strumenti, non trova qui spazio), mentre le sezioni corali offrono più diversificati spunti d'interesse. Esso va colto non tanto nella scrittura corale in sé, quanto nell'interazione tra gli elementi vocali e strumentali. Passiamo così dalla solennità estroversa dell'esordio sinfonico con trombe e timpani del *Dixit* al più nobile incedere dello *Juravit Dominus*, dominato dal ritmo puntato della barocca *ouverture* francese, stilema arcaicizzante recuperato perché connesso con lo stile 'alto' e le sue ambizioni di «magnificenza, robustezza ed imponenza [...] congiunte alla dignità, alla severità, alla pia espressione richiesta dal luogo santo».<sup>10</sup> Arcaismo peraltro combinato con un'armonia cromatica e una strumentazione decisamente 'moderne', dove gli strumenti a fiato hanno un ruolo specifico. La pagina serve da introduzione a un fugato che trae spunto dal primo coro del *Messiah* di Händel, di cui peraltro non è una copia quanto una libera elaborazione. Ancora differente il caso dello *Judicabit*, pure in due sezioni contrastanti lento-veloce: qui la tonalità minore, i contrasti dinamici, l'erompere improvviso di ottoni e timpani delineano un quadro drammatico, confermato dal successivo Allegro, dove la tonalità maggiore è oscurata sino al termine da inquiete modulazioni: i bassi soli si oppongono spesso al resto del coro con marcati unisoni, mentre il replicato uso del crescendo (di cui Mayr, prima di Rossini, era giudicato il più abile utilizzatore) sottolinea ulteriormente la piena padronanza dei vocaboli del sinfonismo classico, allora decisamente nuovi per l'Italia.

Se col *Dixit* Mayr presenta il suo 'capo d'opera', in cui possono risaltare le sue abilità, per così dire monteverdianamente, nella 'prima' come nella 'seconda prattica', in un altro salmo, il *Lauda Jerusalem*,<sup>11</sup> viene anticipato un atteggiamento che sarà al centro dei dibattiti sulla riforma della musica sacra promossi dal movimento ceciliano. Intanto il brano è dichiarato «sul canto fermo monastico»: di fatto, non il gregoriano quanto le forme derivate del cosiddetto canto fratto, che tuttavia

rispondono efficacemente ad un'esigenza liturgico-musicale ben precisa, quella di costituire un repertorio semplice e di facile apprendimento, adatto all'uso ordinario e ben proporzionato ai ritmi della celebrazione liturgica: canti scorrevoli, di breve durata, privi di qualsiasi elaborazione melodica e basati sulle triadi consonanti, ma capaci di svolgere egregiamente la funzione rituale dei far pregare cantando.<sup>12</sup>

Qui però la semplicità della melodia, replicata sempre uguale (e dunque memorizzabile e intonabile anche dall'assemblea), pur variando nell'armonizzazione da una a quattro voci, si accompagna a figurazioni orchestrali sempre diverse, come in un ciclo di variazioni che sfocia in una conclusione fugata sempre sul medesimo spunto tematico: dunque una sapiente mescolanza di semplicità e di artificio tale da soddisfare, come scrive Calvi, sia gli «intelligenti» che gli «idioti» e soprattutto da lasciare una profonda impronta anche in Donizetti

---

<sup>9</sup> I-BGc Mayr 137/15, trascr. e rev. a cura di A. Firrincieli e P. Cattaneo reperibile sempre presso I-BGc.

<sup>10</sup> Calvi *cit.*, p. 271.

<sup>11</sup> I-BGc Mayr 12/3, rev. a cura di P. Cattaneo (Edizioni Carrara, Bergamo 2015).

<sup>12</sup> Marco Ruggeri, *Introduzione alla musica vocale sacra di Padre Davide da Bergamo*, in *Mayr a Santa Maria Maggiore cit.*, pp. 65-66.



che nel 1819 lo imita da presso in un *Laudate pueri*,<sup>13</sup> ma che poi se ne ricorderà nel 1840 citandolo alla lettera nel coro di monaci fuori scena del quarto atto della *Favorite*.<sup>14</sup>

Da questo momento fino alla morte il compositore bavarese dedicherà le sue maggiori energie alla musica sacra; in quest'ampia produzione Girolamo Calvi poteva individuare tre distinti momenti:

il primo, che riflette le sue musiche dal 1805 fin circa il 1820, è di magnificenza, robustezza ed imponenza, che si scorge nelle musiche teatrali, congiunte alla dignità, alla severità, alla pia espressione richiesta dal luogo santo. Dopodiché gli ammaliati vezzi del gusto rossiniano invasero anche il santuario, Mayr, forse per assecondare il gusto dei tempi, e non essere posto da un canto, assunse tratto tratto de' modi del genio pesarese, e fece udire anco in chiesa dei pensieretti, delle cabalette che non uscivano direttamente dalla sua testa. [...] Oltre il 1830 riassunse Mayr il primiero stile, se ancor non v'aggiunse maggior cantilena; e sebben vecchio gli sortirono ancora de' capolavori: come la *Messa in mi*, di una freschezza, di una condotta magistrale, e così piena di avvenenti concetti, che appena si potrebbero raffigurare nel suo più bello scrivere circa il 1812.

Pensiamo che l'opera citata sia la *Messa in mi bemolle maggiore* per soli coro strumenti a fiato e organo obbligato i cui *Kyrie* e *Gloria* Mayr ha poi ristrumentato per una normale formazione orchestrale.<sup>15</sup> La versione originale colpisce per il singolare organico, da Mayr replicato anche nella *Messa di Requiem a 4° con soli stromenti da fiato ed Organo obbligato*,<sup>16</sup> padroneggiato con singolare maestria. Come ha scritto John Allitt, «l'ascoltatore non si rende conto dell'esilità dell'insieme, perché esso riempie una chiesa con splendido suono, quasi come un organo barocco ampliato». <sup>17</sup> La cifra espressiva dominante in questi lavori è un'amabile semplicità, ottenuta con la concisione nel disegno dei pezzi e nella media difficoltà dell'impegno vocalistico. Non essendo qui il luogo per un'analisi particolareggiata, va subito posta in rilievo la sapiente distribuzione e alternanza tra veri e propri soli, sortite solistiche a due e a tre e tutti: una polifonia più timbrica che contrappuntistica, connotato specifico della scrittura mayriana. Esemplare in tal senso l'*Agnus Dei* della *Messa*, con un 'donizettiano' ed elegiaco fagotto solo che dialoga col quartetto dei soli e col coro; merita attenzione però anche il *Credo*, che, dopo un lapidario unisono, fa enunciare prima ai bassi e poi alle altre voci il testo in un rapido declamato su una o poche note ripetute, come un tono di lezione salmodico, mentre i fiati sostengono discretamente con armonie tenute, apprezzabile tentativo di tradurre in termini attuali l'antico canto liturgico. Nel *Requiem* la capacità mayriana di movimentare la disposizione delle quattro voci con una polifonia che non deriva dal contrappunto scolastico quanto semmai dalla scrittura quartettistica dei viennesi si esprime al massimo grado: la citazione si estenderebbe di fatto a ogni intervento corale, ma non si può non evidenziare il *Rex tremendæ*, in cui agiscono solo le voci, l'organo e il violone. Brano di raccolta omofonia e di sapiente preziosità armonica, realizza compiutamente un ideale di castità espressiva che non deve nulla sia al ricalco stilistico arcaicizzante che al semplicismo pseudo popolareggiante.

<sup>13</sup> Aut. alla Northwestern University di Evanston, Illinois (USA); trascr. e rev. di P. Cattaneo.

<sup>14</sup> La notorietà del brano presso i contemporanei è testimoniata anche da una fonte iconografica: nel grande dipinto dello Scuri che accoglie oggi i visitatori all'ingresso del Museo donizettiano a Bergamo, Mayr è ritratto proprio mentre compone questo pezzo.

<sup>15</sup> I-BGc Mayr 96/19a (*Messa a stromenti da fiato*), 19b (*Kyrie*), 19c (*Gloria*); trascr. e rev. di I. Schofield, Caddy Publishing, Londra 1994; ed. critica di M. Höbl e F. Hauk, Münstermusik, Ingolstadt 2013. Una copia della versione per orchestra fu inviata a Napoli da Mayr su richiesta di Donizetti nel 1834.

<sup>16</sup> I-BGc Mayr 36/5, trascr. e rev. di P. Cattaneo.

<sup>17</sup> John Stewart Allitt, *Giovanni Simone Mayr: vita, musica, pensiero*, Edizioni Villadiseriane, 1995, p. 110.

Tratti più estroversi tuttavia non mancano: ad esempio l'inizio del *Dies iræ* col rullo in pianissimo del timpano, l'accordo in crescendo dei fiati e l'unisono del coro che per due volte sembra spegnersi prima di affermarsi nel forte, o il *Lacrymosa*, con l'intensa declamazione corale su figure di due note legate discendenti che si spegne sul rullare del timpano, mentre una nota ripetuta del flauto riempie le pause delle voci.

Vorrei concludere questo sguardo parziale (in termini quantitativi si tratta di circa un centesimo della produzione sacra mayriana...) con almeno un accenno alla partitura più imponente, il grande *Requiem in sol minore*, unica opera pubblicata in vita, ma solo per iniziativa di alcuni ammiratori (Mayr riteneva che la sua musica sacra non fosse meritevole della stampa). L'anno è il 1819, ma la composizione può essere probabilmente retrodatata di un decennio circa; forse è avvenuta anche in tempi diversi, essendo abituale per il compositore, in lavori di così ampio respiro (siamo intorno alle due ore di musica) aggiungere o sostituire i singoli brani. La stessa edizione a stampa è piuttosto lacunosa, indizio che ci fa ritenere che Mayr, esattamente come avveniva nel melodramma coevo, in cui lo stesso autore aggiungeva o toglieva brani in relazione alla specifica compagnia di canto, potesse concedersi una certa flessibilità relativa alla specifica occasione. Una di queste circostanze è stato forse il funerale del marchese Terzi a Bergamo proprio nel 1819: Donizetti collaborò col maestro con due versetti, *Preces meæ* e *Oro supplex*,<sup>18</sup> il cui ricco organico orchestrale trova logico riscontro solo con questo *Requiem*, tra l'altro mancante nella versione a stampa proprio della sezione corrispondente al secondo di tali brani. Per le dimensioni si tratta naturalmente di un 'requiem solenne', col *Dies iræ* diviso in otto parti: l'influsso francese delle musiche della rivoluzione si percepisce immediatamente nel ritmo di marcia funebre dell'inizio (presente negli strumenti, ma non nelle voci), ma quasi ogni elemento appare in dimensione monumentale, a cominciare dall'estensione dei soli, i cui lunghi tratti vocalizzati appaiono, più che un tributo al virtuosismo, una sorta di aulico paludamento adatto all'occasione speciale. Anche la scrittura fugata esibisce tratti inconsueti, come il soggetto cromatico del secondo *Kyrie*, che anticipa l'analogo momento del *Requiem* di Donizetti, ma anche il *Sanctus* di quello verdiano. Il brano conclusivo, *Libera me*, con il potente uso della compagine degli ottoni, raggiunge una tensione drammatica che, prima dell'esempio di Berlioz, trova pochi riscontri nel genere.

---

<sup>18</sup> rispettivamente I-BGc Mayr 44/23 e 44/22

PIERO MIOLI

## DE MUSICA CONSOLATIONE

Morte senza dramma e preghiere senza rituale  
nel *Requiem tedesco* di Brahms

### 1. *Tempi lunghi*

Aveva otto anni quando gli capitò di vedere un film sul mitico Ulisse, e ne aveva ben 64 quando poté rappresentare un *Ulisse* in musica, l'ultima sua opera teatrale: era Luigi Dallapiccola (1904-1974), che così dicendo volle comunicare al mondo tutta la passione lungamente provata per l'omerico personaggio. Eccessi ed eccezioni a parte, nella storia della musica, un'arte com'è noto tanto commessa all'oralità e quindi sempre connessa con la quotidianità e la tempestività, sono molto frequenti i casi di pezzi scritti ed eseguiti nel giro di poco tempo, perfino di pochi giorni, ma non mancano casi opposti, di pezzi (gran brutta parola invero, ma invalsa nell'uso) covati per anni e decenni, prima balenati alla fantasia, poi stesi come appunti, in seguito elaborati, orchestrati, presentati al pubblico, infine rivisti, di nuovo composti, ulteriormente pubblicati (a volte anche maniacalmente, Bruckner e Puccini *docent*). Per un Mozart che butta giù l'*ouverture* di *Don Giovanni* la sera prima della messinscena (secondo il racconto non affidabilissimo della vedova), si dà un Beethoven che compone insieme la *Quinta* e la *Sesta*, come dire i due poli del suo sinfonismo, e insieme fa conoscere i due colossi sinfonici appena l'anno dopo. Per un Donizetti che spiccchia *L'elisir d'amore* in due settimane, ecco un Wagner che nel 1848 comincia a vagheggiare un *Ring des Nibelungen* e solo nel 1976, alla buon'ora, lo potrà esibire a Bayreuth e al mondo.

E Brahms? Parecchia musica da camera Johannes Brahms (1833-1897) la finì e suonò o fece suonare nel giro di pochi mesi, ma già per quella per pianoforte dovette registrare attese di qualche anno. E se la prima sinfonia, clamorosamente, si divaricò fra la concezione del 1855 e l'esecuzione del 1876, il *Requiem tedesco* prese capo nel 1859 (almeno) ed ebbe coda nel 1869. Così si conviene normalmente, ma a ben vedere (e lo si vedrà) il corpo di tali proporzioni era ancora più lungo: come dire che il capo aveva un copricapo, insomma; e aggiungere che l'articolata complessità di questo impegno, se rischiava la disomogeneità o anche la sublime eterogeneità di un esempio illustre come la *Messa in si min.* di Bach (distesa lungo quasi tutta la permanenza di Johann Sebastian a Lipsia, circa dal 1724 al 1749), il rischio lo seppe evitare sicuramente e gagliardamente, sia tecnicamente che artisticamente.

Composto per due solisti (soprano e baritono), coro a quattro voci e orchestra (legni a coppie, parecchi ottoni, timpani, arpa, organo *ad libitum*) su testi liberamente scelti dalle sacre scritture, *Ein deutsches Requiem* è una partitura imponente, maestosa, compatta, che rispetto ai capolavori funebri di Mozart, Cherubini, Bruckner, Verdi, Fauré e Dvořák raggiunge una perfetta caratterizzazione, oltre che con i consueti e superbi mezzi compositivi dell'autore, con gli elementi espressivi più nobili della fede, della poesia, del lirismo e in un certo senso anche dell'umanesimo. Non è affatto, il *Requiem* di Brahms, un'opera di getto, ma riesce a sembrarlo indubitabilmente, spirando un'aura di originalità, di franchezza, di sincerità e di affettuosità che emerge dai passi più semplici ma è anche capace di travolgere quelli più complessi rimanendo intatta, riconoscibile, inconfondibile.

## 2. Come cementare

Una prima idea di unità l'opera la presenta nella tematica e nella struttura dei sette movimenti che la compongono, giustamente definita ad arco: il primo e l'ultimo sono chiare invocazioni di beatitudine e pace eterna, tanto che la fine di questo riprende la fine di quello; l'avanzata della morte che sta nel secondo tornerà nel sesto, con la differenza che nell'un caso il cammino si ferma sopra un inno di gioia mentre nell'altro la meta è l'immagine del giudizio universale che ha l'aspetto di una doppia fuga; lo sgomento del terzo, per baritono e coro, sfocia nella certezza della misericordia divina, e il quinto, per soprano e coro, è tutto speranza e serenità; il quarto momento, centrale, è impostato sul senso di una morte che non è dramma umano ma imprevedibile e superumana beatitudine.

Né sono da meno, come elementi di unificante continuità, la memoria tematica del corale bachiano *Wer nur den lieben Gott läßt walten* («Chi solo l'amato Dio lascia governare»); parola dell'autore riferita dal più giovane collega direttore Siegfried Ochs), la prevalenza della polifonia sulla monodia e dello stile fugato sull'accordalità, un profilo melodico ad arco e cioè prima ascendente poi discendente, la centralità dei registri, la lentezza dei tempi, la *medietas* della dinamica, un assemblaggio di parti possibilmente sempre pieno, fuso, morbido, dolce nonostante certa drammaticità testuale. Un assemblaggio anche organistico, s'è detto, ché raramente una partitura orchestrale si presenta così raccolta e *reducta in unum*; e ancora abbastanza raramente, nonostante le infinite finzze della sua maniera, una scrittura brahmsiana si dispone così volentieri a una trascrizione tastieristica che possa essere pianistica: per due pianoforti ha efficacemente accomodato il *Deutsches Requiem* un contemporaneo dell'autore come August Grütters (1841-1911).

Uomo piuttosto colto e musicista coltissimo, Brahms conosceva perfettamente la liturgia e tutta la maggiore musica sacra d'Occidente; e dunque nel suo singolarissimo *Requiem* non esitò a mettere da parte il testo delle tradizionali messe funebri in latino (o da morto, o *pro defunctis* o appunto *Requiem*) preferendo testi biblici e tedeschi reperiti a suo talento, ma quella grandiosa tradizione musicale la tenne ben presente, cogliendone spunti dagli antichi maestri fiamminghi (fino a Lasso) e italiani (specie Palestrina) di confessione cattolica, da luterani come Schütz (*Musikalische Exequien*) e Bach (specie le cantate, ripetutamente da lui dirette alla Singakademie di Vienna), da un tedesco anglicizzato come Händel, da due "indipendenti" come Mozart (il *Requiem* incompiuto) e Beethoven (la *Missa solemnis*), da due moderni e quasi contemporanei come Mendelssohn e Schumann (un *Requiem* per coro e orchestra e, perché no? il *Requiem für Mignon* per soli, coro e orchestra). Né basta: con la conoscenza del passato non strideva, in Brahms, la frequentazione di certo presente, di un presente sempre meno sacro e più laico, meno solenne e più intimistico, meno collettivo e più personale; e con la volontà di un *Requiem* non liturgico collaborò l'eterna passione per il *Lied*, il romanticissimo genere profano ma anche religioso che rappresentava il settore più cospicuo della sua produzione vocale.

## 3. Dei sette movimenti

*Selig sind, die da Leid tragen* canta il primo movimento, «Beati gli afflitti perché saranno consolati»: dal tessuto orchestrale mancano i violini e i clarinetti, con risultato di una tonalità centrale e scura quasi volutamente contraddetta dai quattro passi corali

(il primo e il quarto, uguali, dal *Discorso della montagna* che tramanda il *Vangelo di San Matteo*, i due intermedi dal *Salmo 125* [126]). *Denn alles Fleisch es ist wie Grass* («Perché ogni carne è come erba») sentenza il secondo, trascogliendo realistiche parole dalla *Prima lettera di San Pietro*, dalla *Lettera di Giacomo* e dalle *Profezie di Isaia*: è una marcia lenta che, in particolare sottolineata dai timpani, adotta un tempo ternario ma spostandone gli accenti troppo forti e come cerca di aprirsi ai venti della serenità così sa puntare verso la maestosa esultanza del possente fugato finale (il primo dei tre).

Per contrasto e mediante il *Salmo 38* (39), la terza parte s'impadronisce dei sensi più tipici del *Requiem*, la fatalità, l'angoscia, il terrore, ma non ha alcuna intenzione di terminare così (anche grazie a una chiara e nostalgica citazione della *Primavera*, la prima sinfonia di Schumann): *Herr, lehre doch mich* («Signore, fammi sapere») attacca una prima e continua una seconda sezione del brano con la voce del baritono, più ariosamente che melodicamente intesa, mentre la terza sezione, tratta dalla *Sapienza*, esprime l'anelito e il gaudio della speranza con un grande fugato in Re maggiore che riesce anche a sveltire l'andamento. Tre versetti del *Salmo 83* (84) danno voce al quarto movimento, il più breve, gentile, liederistico di tutti che in "amabile" canta *Wie lieblich sind deine Wohnungen* («Come sono amabili le tue dimore», rivolto al Signore): è la pausa, la quiete, un intervallo lirico in quello che è pur sempre un dramma, e dunque il regno della melodia cantabile ed espressiva (ma anche piana e uniforme).

Scritto per soprano e coro, aggiunto in un secondo momento di alzare l'opera a sette parti, il quinto movimento ha un palese tono consolatorio, evidente anche in certe movenze cameristiche, come fosse una mamma a rivolgersi a un figlio: certo suggerito all'autore dal ricordo della madre morta da poco, lo canta prima il soprano, *Ihr habt nun Traurigkeit* («Voi siete ora nella tristezza»), sopra una frase del *Vangelo di San Giovanni* e un versetto dell'*Ecclesiaste*, e poi anche il coro, sul frammento di un versetto di *Isaia* che assicura «Io vi consolerò come consola una madre» (appunto), e sempre molto leggermente da parte dell'accompagnamento. Un testo più lungo del solito, assemblato dalla *Lettera agli Ebrei*, dalla *Prima lettera ai Corinzi* e dall'*Apocalisse*, allunga le dimensioni del sesto movimento e contribuisce a dargli una tonalità da *Requiem* tradizionalmente e anzi terribilmente ansioso, teso, si dica pure da *Dies irae*: *Denn wir haben hier keine bleibende Stadt* («Poiché qui non abbiamo stabile dimora»), correlato al secondo ma anche al terzo per la presenza del baritono, si muove attraverso otto sezioni, non eccede in dinamica ma agita non poco le linee, indulge assai alla tragedia della morte, apostrofa direttamente la morte e addirittura l'inferno, ma ancora una volta la conclusione la vuole consolatoria e lo stile lo preferisce contrappuntistico nonché fugato.

Sicché il settimo movimento non ha più dubbi, cantando il Solenne *Selig sind die Toten* («Beati siano i morti») prelevato dall'*Apocalisse*, terminando come il primo (erano beati gli afflitti, ora sono beati i morti) e chiudendo la poderosa composizione come l'aveva aperta. La vita celeste trionfa sulla vita terrestre ed è la logica conseguenza di questa avendone finalmente sconfitto la mala metamorfosi della morte; e la fuga, la forma più complessa mai elaborata dalla musica colta d'Occidente e qui addirittura più maestosa che negli altri due casi, trionfa su tutto, nelle mani di uno dei pochissimi maestri dell'Otto-Novecento che possa dirsi d'aver effettivamente capito il magistero di Bach e Beethoven.

#### 4. Allora e adesso

Due parole di cronaca necessaria. Nel 1854, all'indomani del tentato suicidio del povero Schumann già grande amico e benefattore, Brahms compose una sonata in re min. per due pianoforti, che poi trasformò nel primo concerto per pianoforte (1858), e lo Scherzo inutile alla forma del concerto che aveva tralasciato lo mise nel cassetto per rielaborarlo poco dopo come secondo movimento di una cantata funebre venutagli in mente nel 1859. Nel 1865, appena mancata l'amatissima madre Christiane Nissen, rimise mano, sul serio, al progetto, cui attese fino all'autunno del 1866 per una somma di sei movimenti. Il 10 aprile del 1868 fece eseguire *Ein deutsches Requiem* a Brema, ma poco dopo tornò sui suoi passi componendo un nuovo movimento, consolatorio e "materno" quant'altro mai, che inserì fra il penultimo e l'ultimo portando a sette, come s'è detto, il numero complessivo: ultima e definitiva versione è quella eseguita a Lipsia il 18 febbraio 1869. Evidentissima la suggestione della morte della madre, pertanto, ma evidente anche la memoria della morte di Schumann. Scrivendo alcuni anni dopo a Joachim, il violinista di fiducia (e sgridandolo da par suo), Brahms precisò: «Se tu avessi considerato la questione in tutta *semplicità* avresti capito in che maniera e con quale forza un'opera come il *Requiem* appartenga a Schumann».

Assolutamente autonomo e autosufficiente in concerto, in disco *Ein deutsches Requiem* accetta la vicinanza di altra musica. Ora, fra l'altro in apertura di programma, si tratta del primo di un tardissimo ciclo di "quattro canti seri" per voce e pianoforte, i *Vier ernste Gesänge* op. 121. *Denn es gehet dem Menschen*, tratto dall'*Ecclesiaste*, racconta «Quello che capita all'uomo», cioè tutta la vanità della vita, la necessità della morte, l'esigenza di una rassegnazione religiosa sì ma forse ancora più laica, e fa cantare la voce di basso in uno stile severo, arcaico, modaleggiante, accompagnandola con soluzioni qua e là perfino organistiche. Come dire che questo Brahms del 1896, ancora una volta capace di scegliere dalle sacre scritture per conto suo, era sempre lo stesso di trent'anni prima. Soltanto, erano cambiati i nomi su cui piangere e di cui consolarsi: questa volta il padre di un caro amico appena scomparso e la direttissima, molto anziana Clara Wieck Schumann ormai morente.

Nell'antica Roma la *consolatio* era un genere letterario, fra l'altro esaltato da Seneca ma non di rado prevedibilmente viziato dalla retorica: nessuna enfasi, tanta dottrina, moltissima arte e poesia in quell'autentica, universale *musica consolatio* che è il *Requiem di Brahms*.



# Popolifonema

Storia e teoria della coralità - *History and theory of choral music*

ISSN 1593-8735